

Володимир Панченко

НЕУБІЄННА ЛІТЕРАТУРА

дослідницькі етюди



Одна із чудових властивостей української літератури - це її виняткова стійкість, непереборна живучість в умовах, коли їй з великими труднощами доводилося пробиратися до читача і весь час, протягом усього ХІХ століття, доводити своє право на існування не тільки перед "чужими", а й перед "своїми".

Олександр Білецький

Володимир Панченко

НЕУБІЄННА ЛІТЕРАТУРА

Дослідницькі етюди

Київ

"Твім інтер"

2007

ББК 83.34УКР6

П16

До видання увійшли літературознавчі розвідки, присвячені переважно українським класикам. Феномен “неубієнної літератури” автор розкриває, заглиблюючись у таємниці яскравих творчих особистостей, – Т. Шевченка, М. Максимовича, М. Костомарова, П. Куліша, М. Старицького, І. Нечуча-Левицького, І. Франка, М. Коцюбинського, М. Куліша, М. Рильського...

У низці студій досліджуються важливі сторінки історії української літературної критики.

Для студентів-філологів, учителів, а також усіх, кого цікавить доля української словесності.

В оформленні книги використано репродукцію картини Тетяни Яблонської “Густий туман” (2004, папір, настель).

ISBN 966-7430-38-3

© Володимир Панченко, 2007

© Дмитро Мазуренко, художнє оформлення, 2007

© “Твім інтер”, 2007

ВИПАДОК МАЗЕПИ

Тему “Гоголь і Мазепа” в радянський час зі зрозумілих причин літературознавці ретельно обходили. Про тему “Шевченко і Мазепа” і говорити нічого. У “Шевченківському словнику” (1976) все поставлено з ніг на голову. “Шевченко в поемі “Чернець” протиставив зрадникові укр. народу М. мужній (! – В. П.) образ С. Палія, а в повісті “Музикант” – полковника Г.І. Галагана, підкреслюючи їхню боротьбу за непорушність союзу укр. і рос. народів, – стверджував безіменний автор. – В “Іржавці” поет згадав, як шведи з М. тікали з Полтави в Бендери. В повісті “Близнець”, в “Археологічних нотатках”, в записах нар. творчості Шевченко називав М. “анафемой”, “проклятий Мазепа”, “вражий Мазепа”¹.

Про все це – своєю чергою.

Почнемо з Миколи Гоголя і його візії Івана Мазепи та діянь гетьмана. Особливо цікавим у цьому сенсі є “Отрывок из “Истории Малороссии”. Размышления Мазепы”, датований початком 1830-х років, коли Гоголь готувався написати історію України. То мала бути грандіозна – чотири великих томи! – праця; “Роздуми Мазепи” – один із підготов-

чих етюдів до неї, фрагмент майбутнього великого цілого.

1833 – 1837 рр. – пік українськості Миколи Гоголя. Саме в цю пору він мріяв про Київ, куди хотів переселитися, щоб зайняти кафедру історії в університеті. Гоголь захоплений; почуття переповнюють його, і це легко відчутти й тепер, через багато років, читаючи листи письменника до Михайла Максимовича, майбутнього ректора Київського університету. Епістолярій – своєрідна “кардіограма”, яка не залишає сумнівів щодо того, з якою силою кликало Гоголя його серце в рідні краї.

“Бросьте, в самом деле, кацапию, да поезжайте в гетьманщину. ...Дурни мы, право, как рассудить хорошенько. Для чего и кому мы жертвуем всем. Едем”². “Туда, туда! В Киев! В древний, в прекрасный Киев! Он наш, он не их, неправда? Там, или вокруг него, деялись дела старины нашей. ...Мне надоел Петербург, или, лучше, не он, но проклятый климат его: он меня допекает. Да, это славно будет, если мы займем с тобой киевские кафедры. Много можно будет наделать добра”³. Російські літературознавці й досі цитують ці експресивні слова класика якимось знічено, з обмовками. “Все це не більше, ніж гра, – виправдовує” гоголівські протиставлення України й Росії Ю. Манн, автор найновішої біографії письменника. – ...Українофільство Гоголя не мало сепаратистського характеру (! – В. П.). ... Він як і раніше бачить перед собою поле широкої, загальноросійської діяльності”⁴. Коментар дещо дивний, якщо зважити на те, що молодий – 24-літній! – Гоголь не політичні промови виголошував, а просто писав другові листа, в якому тужив за Україною, будував плани, мріяв. До чого тут тема “сепаратизму” чи його відсутності?

Що ж до своєї “загальноросійської діяльності”, то, як це видно з наведених цитат, таку перспективу Гоголь у 1833 – 1834 рр. розцінював у загальному колоніальному контексті; про неї йдеться як про вимушену пожертву українців, яка не може тривати вічно.

Якими були чинники саме таких, ностальгійних, зухвалих (чи, як пише той же Ю. Манн, “фрондистських”) настроїв Миколи Гоголя?

1. Передусім слід мати на увазі особливу атмосферу доби романтизму з характерним для неї підвищенням, навіть екзальтованим інтересом до “народності”, себто – до національних витоків. У такому контексті цілком закономірним був широкий загальний інтерес до всього українського, що його швидко помітив, приїхавши наприкінці 1829 р. до Петербурга, Гоголь. “Здесь так занимает всех все малороссийское”, – писав він у листі до матері⁵. Мода на “малоросійське” виявилася зокрема в активності “українських” шкіл у російській та польській літературах (Царство Польське, нагадаю, було в ту пору однією з “окраїн” Російської імперії).

2. На настроях М. Гоголя, безперечно, позначився щойно пережитий успіх його “малоросійських” повістей (“Вечори на хуторі біля Диканьки” побачили світ у 1831 – 1832 рр.). Для петербурзької, московської і загалом російської публіки Гоголь-художник відкривав “загальний поетичний тон” України, постаючи в образі “барда козацької старовини” (П. Куліш). Тієї старовини, яку він не тільки добре знав як історик та етнограф, а й відчував як художник, українська душа якого з особливим трепетом озивалася на пісню, природу, на весь культурний ландшафт “старої” і “нової” України⁶.

3. Ще один чинник, який пояснює загострену національну самоідентифікацію молодого Гоголя, –

його зануреність у роботу над “Історією України”, в стихію українського фольклору, зокрема пісенної творчості. “Моя радість, життя моя! песни! Как я вас люблю! Что все черствые летописи, в которых я теперь роюсь, пред этими звонкими, живыми летописями!” – це теж із листів Михайлу Максимовичу; і теж – кінець 1833 року⁷.

4. Слід також враховувати сентиментально-ностальгійні почуття Миколи Васильовича після відвідин ним рідної Василівки, яку він полишив понад три роки тому. Два місяці (кінець липня – останні дні вересня 1832 р.) Гоголь провів на Полтавщині. Узяв відпустку на місяць, а в Петербурзі, в Патріотичному інституті, де викладав історію, з’явився... аж через чотири, жодним словом нікого не попередивши! Восени наступного, 1833-го, коли в петербурзькій квартирі писалися листи Максимовичу, перед внутрішнім зором Гоголя, напевно ж, оживала рання осінь у його Василівці.

5. Не забуваймо і про приклад самого Михайла Максимовича, для якого переїзд у Київ був справою вирішеною. Він – тридцятилітній учений-ботанік, п’ятнадцять років життя якого були пов’язані з Московським університетом, полишав обжитий світ і їхав у Київ, щоб очолити новий університет. Із Максимовичем, вірив Гоголь, з’являється нова перспектива і для нього, майбутнього професора історії, який задумав грандіозну наукову працю...

І ось тут настав час згадати одне мемуарне свідчення, посилення на яке в багатотомній науковій гоголіані зустрічається зовсім нечасто. Я маю на увазі лист польського поета Богдана Залеського, адресований його приятелю Францискові Дубинському. Лист з’явився друком у додатку до “Gazety Lwowskiej” (1901 р.), а відправлено його з Франції 19 лютого 1859 року. Залеський розповідає, що

“років 25 тому” (тобто, в другій половині 1836 р. – на початку 1837 р. – В. П.) Адам Міцкевич і він, Залеський, часто зустрічалися в Парижі з Гоголем “для літературно-політичних бесід”. “Звичайно, ми говорили найбільше про москалів, які викликали відразу і в нас, і в нього. Питання про їх фінське походження постійно було предметом обговорення. Гоголь підтверджував його з усім своїм українським запалом. Він мав під рукою в себе чудові збірники народних пісень різними слов’янськими мовами. Щодо питання про фінське походження москалів він написав і читав нам прекрасну статтю. У ній він вказував, на основі зіставлення і детального порівняння пісень чеських, сербських, українських і т. д. з великоросійськими, на відмінності, що впадали в око, стосовно духу, звичаїв і моральних поглядів у великоросів та інших слов’янських народів. Для характеристики кожного людського почуття він підібрав окрему пісню: з одного боку, нашу слов’янську, солодку й лагідну, і поруч великоросійську – понуру, дику, нерідко канібальську, одне слово – чисто фінську. Шановний земляче, ти легко можеш собі явити, як ця стаття щиро порадувала Міцкевича й мене”⁸.

Б. Залеський (1802 – 1886) як літератор входив до кола представників “української школи” в польській літературі. Себе він називав напівукраїнцем, якого “сповила піснею мати Україна”. Був активним учасником польського повстання 1830 – 1831 рр., і тепер мешкав у Парижі на правах емігранта. Як і Адам Міцкевич.

Неважко уявити, які “літературно-політичні бесіди” вели двоє польських вигнанців з Миколою Гоголем. Очевидно, що центральною в них була тема поневоленої Польщі та імперської Росії. Саме ця тема розсварила Міцкевича й Пушкіна, який

привітав розгром повстання, а Міцкевича назвав “нашим врагом” (див. вірш О. Пушкіна “Он между нами жил...”). Міцкевич, як відомо, відповів четвертою частиною поеми “Дзяди”, політичною сатирою на Петербург. Як видно з листа Б. Залеського, Гоголь під час “літературно-політичних бесід” не був безстороннім слухачем, виявляючи при цьому навіть “гоголівську русофобію” (Ю. Манн). Його стаття, в якій начебто йшлося про “фінське походження москалів”, на жаль, невідома, проте це не значить, що її не було: навряд чи Залеський щось наплутав чи вигадав. Тим паче, що аргументи Гоголя, судячи з їх викладу в листі Б. Залеського, випливали з порівняльного дослідження пісень різних народів, – а то був “коник” Миколи Васильовича! Як, до речі, і його друга Михайла Максимовича, який у передмові до свого збірника “Малороссийские песни” (1827 р.) так само порівнював пісні українські й російські, вказуючи на суттєві відмінності між ними. М. Гоголь, якому висновки Максимовича були, безперечно, відомі, пішов, судячи з усього, ще далі: по-перше, взяв для зіставлень значно ширший контекст, по-друге, його висновки зачіпали питання походження “великоросів”, їх історичного коріння.

Цікава деталь: перед від’їздом з Парижа Гоголь зайшов попрощатися з Залеським і, не заставши того, залишив йому записку українською мовою. Записка зворушлива: Залеського названо в ній “паном земляком”, який “по серцю ще ближчий, чим по землі”. Гоголь вирушав до Рима, тож тепер він запрошував “примандрувати” туди й свого приятеля. І підписався так, як не підписувався ніколи: “Микола Гоголь”⁹.

Що все це означає? Адже ні до цього моменту, ні згодом Гоголь українською мовою на письмі не

користувався. Звісно, вся справа в адресатові записки і в самій атмосфері взаємин у трикутнику “Мицкевич – Залеський – Гоголь”. Ведучи з поляками “літературно-політичні бесіди” (до речі, теж переважно українською мовою, про що є свідчення О. Данилевського) Гоголь (українець Гоголь!) не міг не побачити в своїх співрозмовниках історичних “братів по нещастю”. Тобто представників нації, поневоленої Росією так само, як і нація українська. Звідси – відповідні солідарні настрої, а також реакція емоційного відторгнення російської імперськості. У конкретний час у конкретному місці Гоголь був саме таким, і це неможливо заперечити.

Таким, отже, був контекст, у якому з’явилися гоголівські “Роздуми Мазепи”. Гоголь тут мовби розмірковує разом із Мазепою напередодні оголошення Петром I війни шведам. До того ж спочатку авторський голос домінує. Основних тез – три:

1. Україна тривалий час була “самобутньою державою”.

2. З часом її народ – “отличный от русских, дышавший вольностью и лихим казачеством, хотевший пожить своею жизнью”¹⁰, – втратив волю, проте підкорений він усе ж не до кінця. Нині – момент вибору: або воля, або цілковита “утрата національності”.

3. Петро I – деспот, який поширив на українців російські порядки, щоб таким чином тримати їх у покорі.

Історичну долю (і навіть ментальність!) росіян та українців у тексті виразно протиставлено. Якщо “великороси”, “униженные рабством и деспотизмом”, мали “не только необходимость, но да-

же и нужду... покориться”, то “малороси”, попри все, не забули про козацьку вольницю й самостояння (“свою жизнь”). Гоголь обіцяє пояснити, що означала для росіян ”нужда... покориться” деспоту, хоча й так зрозуміло, що маються на увазі історичні позитиви “шокової терапії” Петра I. У тексті “Роздумів” є визнання того, що “необыкновенный повелитель” прагнув “возвысить” Росію, проте його “ліки” все ж названо “слишком сильными”.

При цьому варто зауважити, що відділити власне гоголівський виклад від уявного внутрішнього монологу Мазепи досить важко: одне зливається з іншим¹¹.

“Все это занимало преступного гетьмана”, – мовби підсумовує автор. А далі гоголівський голос стихає, натомість “гучнішим” стає внутрішній голос Мазепи, гетьмана, який опинився перед тяжким політичним вибором. Долаючи сумніви, він вирішує “отложиться” від Росії. Мазепі потрібен союзник, і він подумки перебирає варіанти. Кримський хан надто слабкий; його зневажають запорожці; до того ж це ненадійний союзник, його можуть підкупити інші. Польща? Так вона й сама перебуває “на краю провалля”; серед шляхти немає єдності; магнати – деспотичні у ставленні до простолюду, а стосовно короля поводяться як “непокірні демократи”.

Залишається Швеція. Цікаво “послухати”, які саме аргументи знаходить Іван Мазепа, роблячи свій вибір. Ось вони:

1. Швеція – “государство, всегда бывшее в великом уважении у козаков”;

2. Швеція – сильна, вона здивувала своїми подвигами Європу;

3. Швеція тривожить кордони Московії і тим самим тримає її “в руках”. Петру I у разі війни зі шведами довелося б “роздвоюватися”, діючи проти козаків на півдні і проти Карла XII – на півночі.

Ось, власне, і весь “сюжет” роздумів Мазепи, уявлених Гоголем, коли він обдумував свою “Історію Малоросії”. Нічого осудливого щодо гетьмана в “уривку” немає, за винятком одного, зрештою – цілком “ритуального” в обставинах миколаївської Росії, епітета “*преступный*”. Все інше написано рукою не стільки історика, скільки художника, якому хочеться зазірнути у внутрішній світ героя, збагнути логіку його вчинку, в якому зішлись і тверезий розрахунок, і почуття історичної (та й особистої) образи, і – нікуди не подінешся – відчайдушне політичне авантюрицтво національного вождя, “комбінація” якого мала на меті повернення Україні права на самостояння, проте за виконанням виявилася невдалою. Характерною є також гоголівська двоїстість, яка дала про себе знати в його “уривку”. Саме ця хисткість, амбівалентність внутрішнього “я” Миколи Гоголя, наростаючи, зумовить його складну еволюцію, за висловом Юрія Барабаша – “ломку” в системі бінарної структури “чужина – батьківщина”. Результатом усіх тих химерних гоголівських метаморфоз, психологічних борсань у 1840-х роках стало злиття (в його свідомості) України й Московщини в абстрактну православну “Русь” з її месіанським призначенням¹². Гоголь виходив на релігійно-моралізаторський, проповідницький шлях. Саме таким застав його в Італії той же Б. Залеський, з подивом побачивши в колишньому учасникові паризьких “літературно-політичних бесід” “захисника Царя і Православ’я”. До свого давнього задуму написати розлогу “Історію Малоросії” Гоголь уже ніколи не повертався. Уривок

“Роздуми Мазепи” так і залишився уривком, у якому лише вгадувався “зародок так і не здійсненого задуму своєрідної анти-”Полтави”¹³. Себто, ненаписаного твору, в якому Гоголь, здається, ладен був сперечатися зі своїм улюбленим Пушкінім.

Якщо в творчості М. Гоголя “випадок Мазепи” був коротким епізодом, то в історичній пам’яті Шевченка-поета образ опального гетьмана з’являвся досить часто. Для початку згадаю цікавий факт, викладений у “Записках” Петра Селецького, полтавського поміщика, в 1858 – 1866 рр. – київського віце-губернатора (людини, додаю, зверхньої і самозакоханої). Стосується він гостювання Тараса Шевченка в яготинському домі Рєпніних (1843 р.). Якось Варвара Миколаївна Рєпніна запропонувала Селецькому написати оперу, причому “либретто взявся скласти Шевченко, сюжетом избрали Мазепу. ...Но в разработке драмы и в языке либретто мы расходились. Все стояли за личность Мазепы и хотели представить его поборником свободы в борьбе с деспотизмом Петра (курсив мій. – В. П.). Хотя Петр никогда не был моим героем, но в действиях Мазепы я не находил также ничего героического и желал представить его таким, каким он был в действительности. В пылу спора у меня сорвалось слово: изменник, и мы чуть-чуть из-за этого не рассорились (курсив мій. – В. П.). Варвара Николаевна и Шевченко хотели, чтобы либретто было написано на малорусском языке, я был противоположного мнения и уверял, что Шевченко владеет настолько русским языком, что хорошо напишет либретто; если писать оперу, говорил я, так писать оперу серьезную и на языке общедоступном, а не какую-нибудь Наталку Полтавку. Каждый остался при своем мнении, тем дело и кончилось”¹⁴. Зневажливе ставлення П. Селецького до українсь-

кої мови, культури, історії, як бачимо, унеможливило здійснення задуму. Вирішальним було різне ставлення до Мазепи: для Селецького він – зрадник, для Шевченка й Рєпніної – поборник свободи.

Двічі мазепинська тема з'явилася в творчості Т. Шевченка за обставин цілком відчайдушних: у другій половині 1847 року, на засланні, в Орській фортеці. Рядовий Шевченко відбував службу в п'ятому лінійному Оренбурзькому батальйоні, почувуючись, за його ж словами, “мов Іов на гноїщі”. Принизливий для людської гідності солдатський побут, заборона писати й малювати, хвороби – усе це загострювало відчуття неволі, переживання якої мимоволі викликало в творчій свідомості Т. Шевченка асоціації з неволею національною. Особиста драма сприймалася (переживалася) як частина великої історичної драми України. Шевченко писав листи друзям із проханням надіслати йому “з волі” пензлі й фарби, журнали, книжки (і серед них, до речі, “Вибрані місця...” М. Гоголя!); переливав тугу в поетичні рядки – і тим бодай частково звільняв свою душу від неї.

Так постали поеми “Іржавець” та “Чернець”, у яких поетові “явилися” двоє – Іван Мазепа та “фастівський полковник” Семен Палій. Явилися як символ сил, що не змогли порозумітись між собою. “В “Іржавці” поет згадав, як шведи з М. тікали з Полтави в Бендери”, – зафіксував, як пам'ятаємо, “Шевченківський словник” 1976 року. Так, згадав, проте згадка про цей історичний факт 1709 року в Тараса Шевченка супроводжується скрухою, зітханням, досадою, а найголовніше – гірким докором:

*Нарадила мати,
Як пшениченьку пожати,
Полтаву достати?
Ой пожали б, якби були*

Одностайне стали
Та з фастівським полковником
Гетьмана єдали.

За брак одностайності Шевченко докоряє обом – і Палію, й Мазепі. Але не тільки їм: за цими двома іменами – посполитий люд, “ми”. “Якби були одностайне стали”; якби “з фастівським полковником гетьмана єдали”, – це сказано про всю націю, про нас. Поет промовляє від імені національного болю матері-України, печальним поглядом озираючи панораму великої поразки – зі “списами в стрісі у Петра у свата” (Петра I. – В. П.); із втечею запорожців Костя Гордієнка з Хортиці у ханські володіння, де їм надано землі для “нового горе-Запорожжя” (мається на увазі Олешківська Січ). Саме в цьому контексті поразки у Шевченка з’являється центральний образ-символ вірша: ікона Божої матері, яку, втікаючи, запорожці взяли з собою в чужі краї. “Поганий татарин” не дозволив козакам будувати церкву, тож їм довелося ставити намет – і крадькома молитися в ньому до “образу пресвятої”.

Тут – емоційний пік вірша. Авторський розмисел змінюється ліричним відступом, який, з огляду на відповідну фольклорну традицію, краще назвати плачем, плачем над “сердешною Україною”, у якому стрімко наростає дух інвективи. Поет кличе у свідки “Данте старого” – зрештою, не стільки для того, щоб лити сльози над картиною українського пекла, скільки щоб дорікнути винуватцям: захланним “магнатам” та “полупанкам”, мовчазним, покірливим “дітям в кайданах” і навіть самому Богу (“Чи вже ж йому любо людей мордувать?”). Емоційна амплітуда в Тараса Шевченка просто-таки вражаюча: від замилювання та ніжності – до гніву, досади, сарказму... Все це клекоче в його рядках, як магма у вулкані; зрештою, виражальна сила

слова змінюється зображальною: поет показує жах
плюндрування України “Петровими собаками”,
причому зацікавлений докірливий тон, адресований
“горе-Запорожжю”, залишається домінуючим:

*І здаєка
Запорожці чули,
Як дзвонили у Глухові,
З гармати ревнули.
Як погнали на болото
Город будувати.
Як плакала за дітками
Старенькая мати,
Як діточки на Орелі
Лінію копали
І як у тій Фінляндії
В снігу пропадали.
Чули, чули запорожці
З далекого Криму,
Що конає Гетьманщина,
Чули, чули небожата,
Чули та мовчали.
Бо їм добре на чужині
Мурзи завдавали...*

Це, здається, один із найтяжчих гріхів у Шевченковому катехізисі: приспаність, звичка до неволі, байдужість до української долі, а тим паче – гедлювання національними інтересами. Скільки разів доводилося йому обпікати душі земляків “ієреміївськими” інвективами й докорами, апелюючи до почуття національного сорому, честі, елементарної людської гідності! І, як це нерідко трапляється в Шевченка, його плачі та “ієреміїади” й цього разу завершуються візією воскресіння, подоланої поразки, власне – ЧУДОМ, покликаним до життя святими сльозами Богоматері.

*І Бог зглянувсь на ті сльози,
Пречистії сльози!
Побив Петра, побив ката
На наглий дорозі.
Вернулися запорожці,
Принесли з собою
В Гетьманщину той чудовний
Образ пресвятої.
Поставили в Іржавці
В мурованім храмі.
Отам вона й досі плаче
Та за козаками.*

Фінал, по суті, щасливий; поетові – рядовому Шевченку! – важливо було “зміцнити серця” українців, залишити їх з вірою в те, що їхня справа – Божа і праведна. Богоматір у вірші “Іржавець” виступає як спільниця України на її історичній дорозі, всипаній тернами розбрату, який у ситуації 1709 року мав для нації фатальні наслідки.

Цікаво, що в “Іржавці” трапляються авторемінісценції з містерії “Великий льох” (1845): згадка про іржавецьку чудотворну ікону Божої матері, яка плаче з жалю над долею України; картина понищеного Батурина; сумна ретроспектива поневірянь українців у снігах Фінляндії та на болотах, де Петро I зводитиме північну столицю Росії... Сам Мазепа в містерії відсутній, проте у “Великому льоху” є відлуння його головного політичного вчинку. Друга душа розповідає “сестрицям” про спалений Батурин і про свій мимовільний гріх: коли Петро I проїздив через повержену столицю Мазепи, вона, дівчинка-“недоліток”, напоїла царського коня, за що була негайно – немовби за якимось вищим повелінням – покарана містичними силами. Вдруге “батуринсько-полтавський” мотив у містерії Т. Шевченка виникає із появою однієї з ворон, що уособлює

зловісний дух нищення України. Її монолог пройнятий ненавистю до “вольних козаків” як носіїв і оборонців національного “Я” українства. Фінал же містерії суголосокий з кирило-мефодіївською “Книгою буття українського народу”; поетів зір кризь трагедію прозирає у прийдешні часи, коли “церковдомовина Розвалиться... І з-під неї Встане Україна”, “І помоляться на волі Невольничі діти!”. Сугоlossenість фіналів у містерії “Великий льох” та поемі “Іржавець” цілком очевидна: в обох випадках автор, як деміург, *викликає волю і віщує диво національного воскресіння*. Т. Шевченко відступає від традиції європейської “Мазепіани”, яка опиралася на відомий любовний сюжет. Його не цікавлять пригоди молодого Мазепи; він зосереджений на трагічному фіналі його політичної комбінації...

Тоді ж, у другій половині 1847-го, Шевченко написав поему “Чернець”. Вже сама її назва вказує на “моногеройність” твору, і тим центральним героєм виступає полковник Семен Палій.

Коротко про історичного Семена Палія. У 1683 р. зі своїм загоном запорожців він допоміг королю Яну Собеському розбити турецькі війська під Віднем, після чого повернувся на спустошене війнами Правобережжя. Йому вдалося домогтися від польської влади підтвердження давніх козацьких прав та вольностей на території Київщини та Брацлавщини і стати фактичним правителем цього краю, причому адміністративна діяльність Палія мала “чітко визначений державотворчий характер” (В. Горобець)¹⁵. Як значна мілітарна потуга С. Палій був серйозною перешкодою на шляху турецько-татарських військ, а його успішні походи початку 1690-х рр. на Кизикермен, Буджак та Очаків дошкуляли Османській імперії, змушуючи її бути

обережнішою у своїх зазіханнях на північно-західному напрямку.

Палій хотів об'єднати землі правого й лівого берегів Дніпра в єдину гетьманську державу під зверхністю царя. Невдоволення шляхти “козацькою міліцією” (як вона називала загони правобережних полковників), наростаючою силою С. Палія та його намірами відірвати Правобережжя від Речі Посполитої, призвели до конфлікту Палія з Варшавою. 1702 року почалося антипольське козацьке повстання; Палій оголосив підконтрольні йому землі “вільною козацькою областю”, проте приєднати Правобережжя до Гетьманщини йому так і не вдалося. Цьому зашкодила Росія, яка в 1704 р. уклала Нарвську угоду з Польщею і тепер змушувала Палія повернути полякам захоплені в них фортеці й міста. Семен Палій не підкорився, за що поплатився засланням до Сибіру: за наказом І. Мазепи його заарештували й ув'язнили в Батурині, а згодом відправили до Тобольська. Після Полтавської битви Палій, згідно з волею Петра I, повернувся до Фастова, проте невдовзі (1710) життя його закінчилося, і полковник був із почесними похований у Межигірському монастирі.

Тарас Шевченко, який у своїх історичних візіях часто опирався на свідчення “Історії Русів”, в оцінці Мазепи й Палія цілком відійшов від цього джерела. “Історія Русів” Мазепу засуджує, пояснюючи його відхід від Петра I та союз із Карлом XII виключно “пекельною злобою” та “особистою образою”¹⁶. Що ж до Семена Палія, то безіменний автор пише про нього прихильно, порівнюючи фастівського полковника з Іваном Сірком.

Не те в Шевченка.

Ліричний зачин поеми “Чернець” із характерною Шевченковою тугою за минувшиною стрімко

змінюється картиною козацького гуляння на Подолі в Києві, біля стін тієї самої Академії, в якій у молоді свої літа навчався Палій. Колишнього козацького ватажка проводжають у Вишгород до Межигірського монастиря. Аллються рікою вина і меди, “реве, грає” музика, запорожці в хмільному танці оксамитовими шароварами замітають вулицю... Т. Шевченко малює картину експресивного, відчайдушно-веселого дійства (до традиції “буйного” прощання запорожців із козаком, який має усамітнитися в монастирі, він згодом ще раз повернеться у повісті “Близнята”). І ось, нарешті, зачинається монастирська брама – і Палій залишається наодинці зі спогадами й думами.

*І тихнуть Божії слова,
І в келії, неначе в Січі,
Братерство славне ожива.
А сивий гетьман, мов сова,
Ченцеві зазирає в вічі...*

Це – вершина психологічної драми: мовчазний діалог Палія й Мазепи, “сивого гетьмана”, який “випитує” в свого візаві його сокровенні думки. Спалахують “кадри” спогадів про неволю в енісейських снігах, чернець плаче, – а далі знову звучить голос автора, власне інвектива, адресована Семенові Палію:

*Бий поклони,
І плоть старечу усмиряй,
Святе писаніє читай,
Читай, читай та слухай дзвона,
А серцеві не потурай.
Воно тебе в Сибір водило,
Воно тебе весь вік дурило.
Приспи ж його і занехай
Свою Борзну і Фастівщину,*

*Загине все, ти сам загинеш,
І не загадують, щоб ти знав...*

Чи можуть бути сумніви, що Шевченко гірко докоряє Палієві та навіть виголошує йому присуд від імені майбутнього? Про якийсь протиставлення “мужнього образу Палія” “зрадникові українського народу” міг говорити хіба що поневолений розум часів Щербицького, як це й було тоді, коли готувався “Шевченківський словник”. “Серцеві не потурай”, – радить автор ченцеві, тим самим нагадуючи, що коригувати серце мав би розум. Бінарна опозиція “Палій – Мазепа”, отже, конкретизується цим протиставленням серця й розуму. А завершується поема каяттям ченця, якому нелегко відшукати відповідь на власне ж питання: “Для чого я на світ родився, // Свою Україну любив?” Все, що залишилось Шевченковому Палієві, – спокутування провин через розмову із Всевишнім і молитва за Україну.

Мотив *заблуканого українського серця* загострює проблему національного усвідомлення української еліти й вибору нею історичного шляху. При цьому і в поемі “Чернець”, і в “Іржавці” саме питання про українську долю поставлено у високий духовний контекст молитви й Божого благословення. Господь і Богоматір, “прикликані” молитвами поета, виступають оборонцями України та її праведного прагнення волі.

Так само очевидним є Шевченків гнів, адресований національному ренегатству. У містерії “Великий льох” є вражаючий образ: “навісна мати” (Україна) народжує двох близнят, яким дає одне й те ж ім’я – Іван; проте тільки один із синів стане захисником своєї матері, другий же – кусатиме й нищитиме її, не знаючи жалю. Чи не в цьому, за Тарасом Шевченком, суть українського історичного фа-

туму?! І чи не є Шевченкові Мазепа й Палій тією самою “опозиційною парою”, генеалогія якої починається двома Іванами з “Великого льоху”? Звісно, тут неминучі уточнення, оскільки багато що криється в нюансах: Палій у Шевченка – по-своєму трагічна постать, як, зрештою, і Мазепа. От тільки складники їхнього трагізму – різні. Історичну правоту поет визнає за Мазепою, і не варто вимагати від нього, поета, аж геть вичерпних, всебічних історичних оцінок лівобережного й правобережного ватажків. “У Шевченка своя правота, правота митця, котрий із граничною гостротою відчув і віддав гнів нації, яка втратила, і то після стількох змагань, стількох жертв, найдорожче – волю”, – писав зі схожого приводу Юрій Барабаш, якого цікавив “випадок Хмельницького”, себто – Шевченкове й Гоголеве ставлення до гетьмана Богдана¹⁷. І якщо у вірші Т. Шевченка “Швачка” (1848) Палія названо “славним”, то це не означає, що через рік після “Ченця” поет змінив свою точку зору. Сам епітет “славний” тут виникає *не в стихії авторського слова*, а в стихії слова *героя*, гайдамацької маси, яка збунтувалася проти шляхти так само, як колись повставав проти неї “батько” Семен.

З тією ж таки “правотою митця” Т. Шевченко висловлюється в “Іржавці” і про “прилуцького полковника поганого”, Гната Галагана, який спочатку разом із Мазепою пристав до шведів, проте невдовзі перекинувся до Петра І, допомігши його військові зруйнувати Запорізьку Січ, за що отримав великі земельні володіння. Галаган – “поганий”, бо пішов проти своїх, запродався, національне ж відступництво Шевченко різко засуджує. Твердження “Шевченківського словника”, що в повісті “Музикант” Г. Галагана начебто протиставлено “зрадникові” І. Мазепі (на тій підставі, що в реплі-

ці одного з персонажів твору Галагана названо “славним прилуцьким полковником”), не що інше, як шулерство. Таким же шулерством є й приписування Шевченкові оцінок Мазепи (негативних) та Палія (похвальних), що зустрічаються в народних піснях, які занотовував поет у 1843 – 1846 рр. А в “Археологічних нотатках” взагалі немає жодних оцінок: Т. Шевченко лише згадує храми, збудовані Мазепою, та євангелія і чаші, даровані ним монастирям.

“Випадок Мазепи” (як і “випадок Хмельницького”) підтверджує висновок сучасного дослідника про те, що “Шевченко безоглядно відкритий і цільний у своєму почутті”¹⁸. Що ж до “замкненого, інтровертного, згубно роздвоєного” Гоголя, то його уривок з “Історії Малоросії” (“Роздуми Мазепи”) був одним із тих спалахів українського єства автора “Тараса Бульби”, що припадають на середину 1830-х років. У “правобережного” за походженням Тараса Шевченка візія національної волі досить часто асоціювалася із відчайдушним вчинком лівобережного гетьмана Івана Мазепи. У “лівобережного” ж за походженням Миколи Гоголя все було складніше: ідея української волі несміло пробивалася в його емоційних реакціях, ностальгійних поривах з “болотяного” Петербурга до святого Києва, у своєрідній паризькій “фронді” в колі польських літераторів, у “перевтіленні” в Мазепин образ, коли йшлося про тяжкий вибір гетьманом політичного вектора для України, – проте вже наступні 1840-і роки ознаменувалися для Гоголя різкою “зміною віх” (поглинання України “Руссю”). Хронологічно це збіглося з найважливішими національними одкровеннями його земляка Тараса Шевченка.

Примітки:

1. Шевченківський словник: У 2 т. – К., 1976. – Т. 1. – С. 373.
2. Лист М. Гоголя М. Максимовичу від 2 липня 1833 р. // Гоголь Н. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1984. – С. 63.
3. Лист М. Гоголя М. Максимовичу, 1833 рік, після 20 грудня // Там само. – С. 67-68. Ті ж настрої відбилися і в листі М. Гоголя О. Пушкіну від 23 грудня 1833 р.: “Я восхищаюсь заранее, когда вообразу, как закипят труды мои в Киеве. Там я выгружу из-под спуда многие вещи, из которых я не все еще читал вам. Там кончу я историю Украины и юга России и напишу Всеобщую историю...” (Там само. – С. 70).
4. Манн Ю. Гоголь. Труды и дни: 1809 – 1845. – М., 2004. – С. 283.
5. Лист М. Гоголя матері, М.І. Гоголь, від 30 квітня 1829 р. // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 8. – С. 34.
6. Про роль “етнокультурного простору” в історії формування Гоголя-художника див.: Барабаш Ю. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. – М., 1995.
7. Лист М. Гоголя М. Максимовичу від 9 листопада 1833 р. // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 8. – С. 66.
8. Цит. за: Манн Ю. Гоголь. Труды и дни: 1809 – 1845. – С. 476.
9. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1994. – Т. 9. – С. 102.
10. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1994. – Т. 7. – С. 150-151. Далі всі цитати з “Роздуму Мазепи” подаються за цим виданням.

11. У 1834 р. М. Гоголь вважав, що “воинственный (український. – В. П.) народ навсегда присоединился к России”, – принаймні так писав він на сторінках журналу “Северная Пчела”, повідомляючи читачам про свою роботу над “Історією Малоросії” і прохаючи їх надсилати йому “літописи, записки, пісні, повісті бандуристів, ділові папери” (Вересаев В. Гоголь в жизни. – Харьков, 1990. – С. 162). Очевидно, така – офіційна – точка зору позначилася і на “Роздумах Мазепи”, створюючи ефект авторської двоїстості.
12. Див.: Барабаш Ю. “Коли забуду тебе, Єрусалиме...” Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії. – Харків, 2001.
13. Там само. – С. 223.
14. Записки П.Д. Селецького // Киевская старина. – 1884. – Т. 8. – С. 621-622.
15. Див.: Києво-Могилянська академія в іменах. – К., 2001. – С. 418.
16. Історія Русів. – К., 1991. – С. 254.
17. Барабаш Ю. “Коли забуду тебе, Єрусалиме...” – С. 218.
18. Там само. – С. 225.

МИХАЙЛОВА ГОРА

Зелений пагорб над Дніпром, непомітне з автострад соснове царство над Прохорівкою – селом, що тупиться до великої Ріки... Звідси зовсім недалеко до Канева, до Тарасової Гори. Здається, що вони – гора Тарасова й гора Михайлова – бачать одна одну крізь блакитну дніпровську млу й тихо про щось розмовляють, як розмовляють у Шевченкових баладах степові могили...

Скромна і призабута незалежною Україною Михайлова гора є однією з наших національних духовних святинь. Вона тому й Михайлова, що понад тридцять років, аж до самої смерті, тут жив і творив професор Михайло Олександрович Максимович (1804 – 1873). Чехи назвали б його “будителем” – цим словом наші західні сусіди-слов’яни вшановують тих, хто в страшних обставинах гніту й приниження не давав приспати свою націю, усе робив, щоб утвердити її культуру, гідність, славу. Максимович, писав М. Драгоманов, “цілий історично-філологічний заклад і, вкупі з тим, живий народний чоловік”¹. Доля поділила життя Михайла Олександровича на дві половини. Спочатку блискуча кар’єра вченого у Московському університеті, дружба з

В. Одоєвським, О. Пушкіним, В. Жуковським, П. Кулішем, О. Бодянським, М. Гоголем, Т. Шевченком, у 30-річному віці – посада ректора у щойно відкритому Київському університеті імені святого Володимира, – а потім... 1841 року М. О. Максимович назавжди поселяється в хаті на Михайловій горі, подарованій йому дідом...

До Прохорівки я їхав автобусом через Канів. А можна добиратися сюди з Києва й Бориспільським шосе: доїхати треба до Софіївки, відомої на автостраді кулінарної “столиці”, й відразу повернути праворуч. Через якихось 20 хвилин ви будете на Михайловій горі.

БОТАНІК СЕРЕД “ЛЮБОМУДРІВ”

Син Олександра і Гликерії Максимовичів був, поза всяким сумнівом, вундеркіндом. Щось особливе таки дісталось йому від Бога. Недарма дехто з гімназійних учителів, помітивши ранню Михайликову пристрасть до збирання флори по новгород-сіверських гаях, яругах та монастирських садах, казав: бути йому московським професором ботаніки.

Різномісність наукових захоплень Михайла Максимовича, яка пізніше дивуватиме його друзів, опиралася на фамільну традицію. П'ятеро Тимковських – рідних братів його матері – потрапили до енциклопедії Брокгауза і Ефрона! Були вони професорами, високими державними службовцями, майже всі мали літературний хист. Рід Тимковських виколисався у придніпровських лісостепах. Неподалік від Золотоноші був колись хутір Тимківщина, куди не раз і в малі, і в зрілі свої літа приїздив Максимович. Там він пізнав ази грамоти: у Благовіщенському жіночому монастирі черниця Варсонофія пройшла з ним, тоді ще хлопчиком, Граматику, Часословець і Псалтир...

“Моя родимая Калифорния, сиречь Золотоноша”, – любовно-іронічно напише Михайло Олександрович в одному з листів незадовго до кінця свого життя². Магнетичну силу цієї землі він особливо гостро відчує в Москві.

Після закінчення Новгород-Сіверської гімназії 15-річний Михайло опинився в московській квартирі свого дядька, професора Романа Тимковського. Проте під його опікою він був лише кілька місяців, невдовзі дядько помер, і Михайло став тепер уже казеннокоштным студентом словесного відділення Московського університету. І все ж головною його любов'ю залишалася ботаніка. Та сама жага пізнання таємниць природи, яка штовхала новгород-сіверського гімназиста в мандри по садах та ярах, робила його тут, у білокам'яній, одержимим і цілеспрямованим. “Весь досуг мой от лекцій я посвящал любимой своей науке. Неумоимо обходил я Воробьевы горы и другие окрестности Москвы, собирая себе московскую флору”, – згадував пізніше Максимович³. Він знайомиться з університетськими ботаніками, і, зрештою, переходить на фізико-математичне відділення. Кумир юного Максимовича – професор фізики, мінералогії та сільського господарства, доктор медицини Михайло Павлов. Він щойно повернувся з-за кордону, де засвоїв натурфілософські ідеї та трансцендентальний ідеалізм Ф. Шеллінга. Власне, Павлов, а перед ним ще уродженець Борзни Данило Кавунник-Велланський, випускник Петербурзької медико-хірургічної академії, і були першими, хто відкрив Шеллінга інтелектуальній Росії 1820-х. Цей момент вельми суттєвий для розуміння внутрішньої біографії Максимовича: його становлення припало на час величезної популярності шеллінгіанства в Росії. Недавній збирач наконечників стародавніх стріл на берегах

біля Прохорівки та новгород-сіверської флори опинився в самому епіцентрі того інтелектуального руху, що утворився під впливом ідей німецького філософа.

1823 року в Москві виникло літературне товариство, з якого невдовзі постало “Общество любомудрия”, очолене апологетом Шеллінга князем В. Одоєвським. У Росії почалася доба романтизму, і Шеллінг з його протиставленням просвітницькому раціоналізмові, з його відкриттям душі людської, яка тужить, коли тріумфує матеріальне, з його чутливістю до моральних зобов’язань і поетичних можливостей філософії, виявився для покоління російських романтиків СВОЇМ, ще більшою мірою своїм, аніж у себе на батьківщині.

Росія не так давно перемогла Наполеона, вона готова була перевести свій зачарований погляд з інтелектуальної Франції на інтелектуальну Німеччину. “Умом Россию не понять”... Поет і дипломат Ф. Тютчев, який дружив і з Ф. Шеллінгом, написав ці слова з почуттям гордості за Росію, протиставляючи ту свою гордість здивуванню європейця із Заходу. Захід утомився; пересичений, раціоналістичний, технізований, він духовно бідніє, втрачає ґрунт під ногами, – вважали “любомудри”. В. Одоєвський, автор повісті “Русские ночи”, закликав Захід відкрити для себе “славянський Восток” і збагатитися ним, оскільки саме слов’янство, Росія з її “особливою статтю” і є “останньою надією” цивілізації, резервуаром духовності й моральної незіпсованості. Шеллінг мимоволі дав першопоштовх російському “слов’янофільству”. Втім – тільки першопоштовх, бо подальший його шлях визначався вже іншими зірками...

Саме В. Одоєвський запросив до кола “любомудрів” і Михайла Максимовича, якого натурфіло-

софія Ф. Шеллінга не залишила байдужим. Після завершення навчання молодого ботаніка залишили для служби в університеті. Жив він у ботанічному саду. Починаючи з 1823 року став часто друкуватися як дослідник “растительного царства” та зоолог (хоча водночас записався слухати лекції на медичному відділенні!). “Главные основания зоологии”, видані М. Максимовичем у 1824 р., були помічені В. Одоєвським, який відгукнувся на вихід книги статтею в журналі “Сын отечества”, а потім відшукав автора в його “кандидатських нумерах”, запросив до себе додому... Так природознавець М. Максимович опинився в літературних колах. Праця вченого була настільки продуктивною, що вже в 1827 р. виходить його ґрунтовне дослідження “О системах растительного царства” (“где ботаническое знание преисполнилось учения натурально философского”, – коментував автор зміст своєї монографії в пізнішій “Автобиографии”). Цю роботу він захистив як магістерську дисертацію (серед присутніх на захисті був і популярний польський поет-романтик Адам Міцкевич). Наступного року з’являється підручник М. Максимовича “Основания ботаники. Органология растений”, у 1833 р. виходять “Размышления о природе”. 29-річний Максимович отримує ступінь доктора біологічних наук...

Йому радили “не філософствувати” в працях про рослинний і тваринний світ, залишатися “просто” ботаніком чи зоологом. А він того ж 1833 року друкує на сторінках журналу “Телескоп”, редагованому його другом М. Надеждінім, “Письмо о философии”, в якому стверджує, що “ботаніка, зоологія, фізика, так само є філософія, як і логіка, естетика, психологія”, що “предметом філософії може бути будь-який предмет, який підлягає нашому пізнанню”⁴¹. У міркуваннях Максимовича легко помітити

шеллінґіанський “слід”. Він теж сумнівається в можливостях раціонального пізнання: “Розум сам по собі не дає живого знання, повного переконання: його стихія – сумнів...”

А далі в автора “Письма...” з’являється апологія серця й душі. “В серці міститься переконання; від теплоти почуття воно залежить; і тільки в союзі з цією теплотою світло розуму дає іскри і полум’я живого знання. Душа своїм почуттям проникає в найнепрозоріші глибини буття, в таємниці життя, недоступні для самого лиш розуму...”

“Письмо о философии” М. Максимовича передруковано в двотомній антології “Україна: філософський спадок століть” (“Хроніка-2000, вип. 37-38) поруч із давньою статтею Павла Грабовського про Д. Кавунника-Велланського. Таким чином вони знову зустрілися, двоє завзятих шеллінґіанців з України, один із яких (Велланський) був, за словами П. Грабовського, “першим філософом у Росії в столітті ХІХ”⁵, другий же (Максимович) осмислював ті філософські начала, без яких важко уявити російський і український романтизм 1820 – 1840 рр. Сповнений загадок і таємниць світ потребує інтуїтивно-емоційного, ірраціонального пізнання, стверджував М. Максимович, – надто ж коли йдеться про безмежно складний, суперечливий, внутрішньо безконечний світ людини...

Такі думки – звідти, з “Общества любителей” 1820-х, де М. Максимович почувався легко, як це буває в колі однодумців. Його обминули непрості еволюційні метаморфози московських “слов’янофілів”. Їх боротьба із “западничеством” ще попереду. Просто у Максимовича дружні людські стосунки з О. Хом’яковим, С. Аксаковим, братами Кирєєвськими... Поруч із ними Михайло Олександрович не так “слов’янофіл”, як славіст...

ДОДОМУ, В КИЇВ!

Серед його приятелів тієї пори бачимо і Миколу Гоголя. 23 грудня 1833 року Гоголь писав Пушкіну: “Кстати, ко мне пишет Максимович, что он хочет оставить Московский университет и ехать в Киевский. Ему вреден климат. Это хорошо. Я его люблю. У него в “Естественной истории” есть много хорошего, по крайней мере, ничего похожего на галиматью Надеждина...”⁶

Гоголь і сам рвався в Київ. Хворий, із обкутаною хустками шиєю, він скаржився друзям, що Петербург йому набрид своїм кліматом. Хоча не в самих лишень пронизливих петербурзьких туманах була справа. З північної столиці Миколу Васильовича гнала уява: він бачив себе за кафедрою у древньому Києві, де незабаром мав відкритися університет.

Першим ректором університету призначили професора Максимовича. Клімат кліматом, а головне те, що його, як і Гоголя, нестримно потягло додому. Після смерті матері він відчув “томительную тоску по родине”. І ось траплялася щаслива нагода жити на рідній землі, не пориваючи з наукою! Імператор Микола I розпорядився, щоб до складу університету входили два факультети – філософський і юридичний. Тоді, 1834 року, був це зовсім невеликий заклад, у якому навчалось 60 студентів. Університету належало на практиці утверджувати “православие, самодержавие, народность”, як те й передбачала знаменита формула міністра освіти Росії С. Уварова. Саме такою була національна ідея Російської імперії.

Слід пам'ятати, що Київський університет відкрили невдовзі після придушення польського повстання 1830 – 1831 років й закриття багатьох польських шкіл, які до того домінували на Поділлі, Волині, Київщині... Він мав стати форпостом “об-

щерусизма” на берегах Дніпра. (Втім, серед викладачів нового університету було чимало поляків; римське право, наприклад, читав брат Адама Міцкевича). М. Максимовичу довелося займатися налагодженням навчального процесу, господарськими питаннями, в разі відсутності попечителя Київської навчальної округи Брадке виконувати його обов’язки, тричі на тиждень проводити засідання університетської ради і ще тричі – засідання правління... Так тривало 15 місяців. У грудні 1835 р. Михайло Олександрович подав у відставку з посади ректора. Передусім – через серйозні проблеми зі здоров’ям. Ще в 25-річному віці йому відмовило праве око, тепер же із зором стало зовсім кепсько. До всього додався жорстокий ревматизм...

І все-таки, здоров’я здоров’ям, а деякі листи й “казенні” папери М. Максимовича дають підстави думати, що йому знайома була колізія між обов’язком адміністратора і покликанням ученого. Пізніше він настійно проситиме, щоб його не обирали “в должности, сопряженные с заседаниями”, – і чи тільки в ревматизмі була справа? Можливо, жило в його душі те вільнолюбне сквородинівське начало, яке веліло втікати від спокус світу, йдучи назустріч поклику сродної праці? (Цікаво, між іншим, що село Коврай, де, – як писав філософ В. Ерн, – Григорій Скворода 1758 року “решительно осознал свою исконную, первичную устремленность к спасительной пристани”, розташувалося зовсім неподалік від Золотоноші й Прохорівки)... Складаючи ректорські обов’язки, Максимович сказав, що три півріччя, які минули з часу затвердження його на посаді, були “самым лучшим воспоминанием” его “гражданской жизни”. “Я, конечно, никогда уже не мог бы сказать ничего лучшего, как то, что я был первым ректором университета св. Владимира”...

Тепер він мав зосередитися на науці й педагогічній роботі. Переїжджаючи з Москви, Максимович сподівався, що викладатиме в Києві ботаніку або ж зоологію, у крайньому випадку – фізику. Проте обставини змусили його перекваліфікуватися на філолога, що, втім, для автора багатьох московських літературних журналів та альманахів, видавця збірки “Малороссийские песни” (1827 р.) цілковито несподіванкою не було. “Да, мы господина Максимовича давно считаем нашим литератором”, – сказав якось про нього Пушкін...

У Київському університеті професор Максимович читав російську словесність. Ще в Москві він займався дослідженням “Слова о полку Ігоревім”. 1839 року з-під його пера вийшла “История древней русской словесности”. Але в тому-то й річ, що Михайло Олександрович був щедро обдарованою натурою: він міг дозволити собі “розкидатися”. Ще живучи в Москві, цей ботанік від Бога видав кілька випусків альманаху “Денница”, захопився збиранням фольклору. Його збірка “Малороссийские песни” відіграла неабияку роль в історії українського романтизму. 1834 року з’явилося нове, доповнене її видання. П. Куліш писав, що коли він, новгород-сіверський гімназист, прочитав “книжку сю”, вона стала для нього “первою над усіма іншими”. Доба романтизму взагалі характерна пробудженням національного самоусвідомлення, широким інтересом до витоків історії, до фольклору й мов слов’янських (і не лише слов’янських) народів. Що ж до “Малоросії” з її екзотикою, героїчною й загадковою історією, красою природи, то в 1820 – 1830 роках в російській і польській літературах запанувала справжня “україноманія”. Збірка Максимовича тільки підлила “масла” у вогонь.

З Максимовича почалася українська фольклористика як наука. У передмові до збірки (“О малороссийских народных песнях”) її укладач, наголосивши на самобутності й багатстві української народної пісенної творчості, вперше подав класифікацію пісень, а водночас дуже цікаво проаналізував їх особливості у зіставленні з піснями російськими.

Пристрасть до фольклору, здається, не залишить Максимовича ніколи. Проте з 1837 р. він усе більше захоплюється дослідженням історії. В його особі маємо одного з кращих знавців історії Києва: це місто – в середині ХІХ століття не таке вже й велике, всього з 50-тисячним населенням – Михайло Олександрович любив, а, люблячи, обходив усі його найпотаємніші закутки, пагорби, оглянув і по можливості дослідив пам’ятки старовини. Він був чудовим підом для своїх друзів, які в середині 1830-х навідували Київ – М. Гоголя, М. Надеждіна, М. Погодіна, П. Киреєвського...

Серед тих, хто приходив вечорами до будинку Максимовича, був і вільний слухач університету Пантелеймон Куліш. Крім пристрасті до “народоизучения”, їх об’єднувало ще й те, що Куліш навчався в тій же новгород-сіверській гімназії, де колись здобував освіту й сам Максимович. Михайло Олександрович чимало зробив у ту пору для талановитого й амбітного Пантелеймона, а от пізніше їхні стосунки захмаряються досить серйозно. Максимовича багато що дратуватиме в Кулішевих писаннях... Варто згадати також близьке знайомство і співпрацю М. Максимовича з ректором Духовної академії Інокентієм Борисовим. За їх участю 1843 року при київському губернаторі було створено “Временную комиссию для разбора древних актов”, яка зайнялася збиранням і виданням пам’яток старовини... Професором університету М. Максимович зали-

шався до 1841 року. А потім змушений був – знову через хвороби – подати у відставку і поселитися на Михайловій горі.

САМОТНІСТЬ

Не забуваймо, що в цю пору йому всього 37 років! Уряд призначив колишньому ректорові й професору щорічну пенсію – 762 рублі, і з того моменту бере початок сумна історія подвижництва серед скрути й самотності.

Максимович поселився на горі у звичайній хаті (будинок він збудує значно пізніше). Найбільшою цінністю в ній була зелена скриня, у якій учений зберігав свій архів. Важко уявити, як жилося б тут самотньому холостяку, якби не його сестра: вона взяла на себе, по суті, всі домашні клопоти. Кінці ледве сходилися з кінцями. Пенсії не вистачало. Виручали часом гонорари за “Книгу Наума о великом Божием мире”, які прислав із Москви професор Осип Бодяньський: ця книжечка, що користувалася незмінним успіхом і витримала 11 видань, була його годувальницею. “Богатство – не мой удел, но я должен признаться, что и бедность мне наскучила”, – жартував не раз Михайло Олександрович⁸.

До 1845 р. він ще з’являвся за кафедрою у Київському університеті, але вже не як штатний професор, а як вільнонайманий: побоюючись розлучитися з пенсією, працював за угодою з навчальним округом. Дехто з друзів Максимовича вважав це фатальною помилкою. І справді, з 1846 р. йому постійно відмовляли у клопотанні про прийняття на службу. Та й сам він охолов до педагогічної роботи: “Около 20 лет преподавая разные науки, я утратил охоту к этому делу, да и самая рысь или сила преподавательская довольно уже истаскалась...”⁹.

Але й “скудная проза буколической жизни” на Михайловій горі набридала, особливо взимку. Тому він час від часу виїздить до Києва або до Москви, живе там по кілька місяців, працює в архівах і бібліотеках. Губернатор І. Фундуклей якось запросив ученого відредагувати книгу “Обозрение Киева в отношении к древностям”. Іншого разу покликали до Москви: треба було попрацювати з рукописами історика М. Погодіна, взяти участь у виданні журналу “Русская беседа”...

Він багато пише і друкується, справді демонструючи “замечательную производительность”. Один із постійних його кореспондентів – професор О. Бодянський, секретар Імператорського товариства історії і старожитностей російських. Їх об’єднувала любов до “слов’янщини”, до пам’яток української історії. О. Бодянський надсилав у Прохорівку томи своїх “Чтений...”, де друкувалися “История русов”, козацькі літописи. А М. Максимович “примудрився” видати три випуски альманаху “Киевлянин” і два – “Украинца”! Мріяв навіть перетворити “Киевлянин” у журнал і для цього готовий був... продати Михайлову гору...

Від великих досліджень він відійшов, пишучи переважно наукові етюди й статті з історії. Нерідко його праці пишуться з полемічних приводів, у формі відкритих листів до опонентів. У них Максимович сперечається з прихильниками норманської теорії походження Русі, доводить самотність української мови, викладає свою точку зору на історію Коліївщини, Козаччини, на постать Богдана Хмельницького... Опоненти Максимовича – Погодін, Соловйов, Костомаров, Куліш... Свою наукову позицію Михайло Олександрович пояснював так: “У вас (в Великороссии) многие смотрят на всю русскую землю с московской высоты Ивана Ве-

ликого; здесь (в Малороссии) иные глядят на нее с запорожской, поэтической Савур-могилы; моя точка зрения на всю единую русскую землю над Днепром – с высоты Старокиевской, с холма Андрея Первозванного...”¹⁰.

1853 року померла сестра Максимовича. Невдовзі він одружився. “Я все на Горе Михайловой... стал наконец женат, – писав в Одесу архієпископу І. Борису. – ...Я женился на дочери той украинки, о смерти которой я упоминал в последнем письме к Вам, писанном года за два... В прошлую осень лишился моей сестры-питомицы, и с нею ушло от меня все уже из прежней жизни моей в здешней стороне... Новая спутница жизни моей доброе дитя, и я люблю ее; но мне и при ней скучно здесь в настоящее время, что я сижу на горе бездейственным домонтарем, – а теперь еще более скучно, ибо еще крепче прикован к горе тою же железною цепью нужды, – а дума так и рвется к Черному морю...”¹¹ В цю пору Максимович мав намір поселитися в Одесі. Не судилося...

Влітку 1859 року Михайлову гору відвідав Тарас Шевченко. В ту пору він був зайнятий думками про влаштування власного домашнього гнізда, і приклад старого Максимовича не міг не запалювати його мрії про затишок. “И где он, старьй антикварий, выкопал такое свежее, чистое добро? И грустно, и завидно!”, – записав він у щоденнику після зустрічі в Москві з подружжям Максимовичів¹². Чи ж дивно, що в листах до Марії Василівни Тарас Шевченко просив її знайти для нього “молоду княгиню”? Звичайно, таку, як сама Марія Василівна – “милое, прекрасное создание... чистый, нетронутый тип моей землячки” (“Щоденник”)¹³. На Михайловій горі поет написав поему “Марія”. Тут і досі стоїть “дуб Шевченка”, під яким він любив відпочивати...

Через два роки Максимовичі хоронитимуть Тараса на канівській горі...

Життя ж самого Максимовича навесні 1860 р. осяє радість народження сина Олексія. “Ну вже хлоп’ятко в мене, – тішився він, – дай-то Господи йому ізрости таким гарним та прехорошим, як уродилось: то вже буде Українець на славу...”¹⁴. Підрісши, Олексій навчатиметься у Першій київській гімназії, працюватиме у Вітебську (помер Максимович-молодший 1922 року і був похований поруч із батьком).

Заслуги М. Максимовича перед наукою визнають Московський та Новоросійський університети, обравши його своїм почесним членом. А 1871 року 50-річний ювілей науково-літературної діяльності вченого відзначають у Києві. З цієї нагоди Михайлові Олександровичу навіть видали 3000 рублів, які він досить швидко витратив: усе пішло на святкування ювілею, деякі “предмети розкоші” для сім’ї та ще на дві прощальні поїздки до Москви й Петербурга у 1872 р.

Максимович розумів, що жити йому залишилося недовго. Він зробив останні розпорядження, замовив домовину, показав місце для могили, і 10 листопада 1873 р. у своєму будинку на Михайловій горі тихо відійшов у вічність. Великого зібрання своїх праць у трьох томах він уже не побачив...

POST SCRIPTUM

Михайло Олександрович розпорядився, щоб його поховали неподалік від будинку. На пам’ятнику викарбовано: “Помянухъ дни древнія... Въ творенияхъ руку твоєю поучахся”. Чи й справді “поучахся”? Пам’ятник стоїть похилившись, і нікому немає до того діла. Будинок М. Максимовича згорів наприкінці 1970-х. Тоді тут ще активно функціонував сана-

торій, корпуси якого тепер стоять порожні. За кілька років перед проголошенням незалежності України існували проекти відбудови будинку вченого і впорядкування території. Ось я гортаю сторінки проектної документації, яку директор напівмертвого санаторію тримає в шухляді свого стола. Чи дійдуть колись до неї руки будівельників?

Щоправда, напередодні 200-ліття від дня народження М. Максимовича (2004 р.) Михайлова гора змінила своє обличчя. Місце поховання вченого упорядковано. У Києві побачили світ вибрані праці й листи Михайла Олександровича, кілька монографій про нього. У Харкові видали альманах “Денница”. І все ж, пам’ять про Будителя заслуговує не лише на ювілейну увагу та повагу. Самовідданий трудівник на забур’яненій національній ниві, Максимович добре знав, хто такі і що таке українці. Якось написав О. Бодянському: “В специальном то развитии украинских потребностей и сладость, и интерес моего труда – для меня и нашей братии”¹⁵.

Він жив сильним і благородним патріотичним почуттям – для багатьох його “правнуків” у незалежній Україні це малозрозуміла професорська химера.

Примітки:

1. Див.: Драгоманов М. Некролог М. Максимовича // *Вестник Европы*. – 1874. – № 6. – С. 453.
2. Письма М.А. Максимовича к О.М.Бодянскому // *Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских*. – М., 1887.
3. Максимович М.О. Киев явился градом великим... *Вибрані українознавчі твори*. – К., 1994. – С. 391.

4. Максимович М. Лист про філософію // Хроніка-2000. – К., 2000. – Вип. 37-38. – С. 399, 400.
5. Грабовський П. Данило Михайлович Кавунник-Велланський // Хроніка-2000. – К., 2000. – Вип. 37-38. – С. 396.
6. Гоголь Н. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1984. – Т. 8. – С. 70.
7. Максимович М.О. Киев явился градом великим... – С. 400.
8. Цит. за: Житецкий Игн. Первый ректор Киевского университета М.А. Максимович // Русская школа. – 1904. – № 10-11.
9. Там само.
10. Там само.
11. Киевская старина. – 1899. – № 2. – С. 84-85.
12. Шевченко Т. Твори: У 5 т. – К., 1971. – Т. 5. – С. 193.
13. Там само. – С. 192.
14. Письма Михаила Александровича Максимовича к Осипу Максимовичу Бодянскому. 1838 – 1873 // Чтения Императорского общества истории при Московском университете за 1887 год. – М., 1887.
15. Там само.

"ДІАМАНТ ДОРОГИЙ" НА РОЗДОРІЖЖЯХ ІСТОРІЇ

*Діамант дорогий на дорозі лежав, –
Тим великим шляхом люд усякий минав,
І ніхто не пізнав діаманта того.
Йшло багато людей і топтали його...*

*Володимир Самійленко.
Українська мова (1885)*

В історії української мови було чимало драматичних моментів: вона не раз офіційно заборонялася, ставилася "під сумнів", лукаво витискувалася з різних сфер ужитку царською (у ХІХ ст.) або ж радянською (у ХХ ст.) владою заради "общерусского языка". Причому кожного разу проблеми лінгвістичні набували гостро політичного характеру. Українська мова оголошувалася результатом польської (чи австрійської) інтриги; спроби відстояти її права ототожнювалися з сепаратизмом і націоналізмом; відмови українців від рідної мови всіляко заохочувалися... Перегорнімо кілька сторінок цього сумного літопису, знати який варто кожному в Україні сущому.

1. СЕКРЕТИ ВАЛУЄВСЬКОГО ЦИРКУЛЯРА 1863 РОКУ

ЦЕНЗОР ХВИЛЮЄТЬСЯ

Наприкінці червня 1863 р. на ім'я міністра внутрішніх справ Росії Петра Олександровича Валуєва надійшло подання голови Київського цензурного комітету Новицького, в якому той повідомляв, що його відомство отримало рукопис “Притчи Господа нашого Иисуса Христа на украинский мови розказани”. Головний київський цензор висловлював сумнів щодо потрібності такого видання. Навіщо, міркує Новицький, учням-українцям читати Євангеліє по-українськи? Адже освіта по всій Росії “производится на общерусском языке и употребление в училищах малороссийского наречия нигде не допущено”¹. Та й “большинство малороссиян” таким становищем цілком задоволене...

Посилання на думку “большинства малороссиян” особливо вражає: воно (“большинство”) начебто глибоко обурене самою постановкою питання про українську мову, оскільки вважає, що “наречие их, употребляемое простонародьем, есть тот же русский язык, только испорченный влиянием на него Польши”. Не варто думати, що Новицький захоплювався проведенням референдумів, – він посилався на емпіричний досвід. Бо ж і сам, напевно, належав до незліченного числа малоросів, в яких обставини імперської Росії генерували енергію національного самозаперечення. Навіщо ще якийсь “наречие”, коли “общерусский язык... гораздо понятнее”?

А далі в цензора починає спрацьовувати політичний рефлекс. Збільшення числа українських видань на початку 1860-х рр. викликає в нього тривогу щодо загрози “обособления малороссийской народ-

ности”. В активізації українства Новицький навіть убачає “руку Варшави”! І це його побоювання вельми характерне. Справа в тому, що в Царстві Польському саме в цей час палахкотить вогонь повстання, мета якого – незалежність Польщі. 1 травня 1863 р. повновладним диктатором Польщі призначили Михайла Муравйова, прозваного за жорстокість “вішателем”. Дуже швидко він став кумиром мало не всієї Росії, яка переживала неабияке піднесення націоналістичних почуттів. Ідеологи слов’янофільства співали Муравйову осанну як рятівникові “єдиної і неділимної” держави. Але не тільки вони – вся імперія славословила деспота, підкорювача Польщі. О. Герцен назвав це загальне очманіння своїх співвітчизників “патриотическим сифилисом”...

Вішатель став національним героєм. Навіть такий просвіщенний росіянин, як князь П. В’яземський, і той писав: “он казнил по долгу своему...”

“НЕ БЫЛО, НЕТ И БЫТЬ НЕ МОЖЕТ...”

Послання київського цензора Новицького міністрові внутрішніх справ Валуєву з’явилося тоді, коли страх за “єдино-неділиме” державне тіло Росії переповнював свідомість мільйонів чиновників імперії. Отримавши його, Петро Олександрович розпорядився підготувати листа на ім’я Олександра II. Лист цей архіви зберегли, і тепер ми можемо скласти повніше уявлення про т. зв. Валуєвський циркуляр.

Але спочатку кілька слів про його “автора”.

П.О. Валуєв (1814 – 1890; до речі – зять князя В’яземського!) звернув на себе увагу своєю “Думой русского”, написаною під враженням падіння Севастополя. Про російські порядки в записці молодого курляндського губернатора Валуєва сказано словами, на які вони й заслуговували: “всеобщая

официальная ложь". В епоху олександрівських реформ Валуєв-ліберал виявився "саме тим": його ораторський хист, представницькі манери, вміння багато й швидко працювати помітили. Протягом шести років (з кінця 1861-го) П.О. Валуєв посідав пост міністра внутрішніх справ. Його репутація відбилася у статтях, уміщених у старих енциклопедіях. "Космополіт, маркіз у Росії"; "людина фраз, а не справ"; опозиціонер у питанні земельної реформи – і прихильник реформи земської; противник обрусителя Польщі Муравйова – і, водночас, апологет офіційної преси французького зразка...

Звертаючись до царя стосовно малоросійських видань, Валуєв акуратно переказав текст подання Новицького. Але додав і нові акценти, зокрема – звернув увагу на те, що раніше "произведения на малороссийском языке имели в виду лишь образованные классы Южной России, ныне же приверженцы малороссийской народности обратили свои виды на массу непросвещенную". Тобто – зайнялися виданням букварів, граматики, географій, організацією недільних шкіл... Валуєв пропонував розглянути питання про видання українських книг для народу спільно з міністром народної освіти, обер-прокурором Святійшого Синоду і... шефом жандармів. А поки такого "совокупного обсуждения" не було, то міністр Валуєв зробив розпорядження по цензурному відомству, щоб "позволялись к печати только произведения на малороссийском языке, принадлежащие к области изящной литературы; пропуск же книг на том языке религиозного содержания, учебных и вообще назначенных для первоначального чтения народа приостановится до разрешения настоящего вопроса".

Воля імператора – у словах резолюції: “Высочайше повелено исполнить. С.-Петербург, 18 июля 1863”.

Найзнаменитіша фраза валуєвського листа – “никакого особенного малороссийского языка не было, нет и быть не может” – цитувалася в українській публіцистиці безліч разів. Цікаво, однак, що в тексті це начебто не слова самого Валуєва. Він, як і Новицький, знову-таки посилається на думку “большинства малороссиян”! А сам тільки приєднується до цієї думки, вважаючи її “весьма основательной”, по суті – аксіоматичною...

БУНТ КОСТОМАРОВА

Власне, не так бунт, як прохання. Наприкінці липня того ж 1863 р. професор історії Микола Костомаров звернувся до міністра Валуєва з листом, у якому скаржився на те, що його позбавляють можливості публічно висловитися на свій захист. Газета “Московские новости”, відома своєю шовіністичною агресивністю, запідозрила історика в солідарності з польськими бунтівниками. А все через намір Костомарова видавати книги наукового характеру українською мовою! Тією самою, яка й мовою не є і яка самим українцям, сказано, “без надобности”...

Відповісти ж своїм опонентам зі сторінок тих же “Московских ведомостей” Миколі Івановичу редакція не вважала за потрібне. Ось він і взявся нагадати П. Валуєву про свободу слова, про зафіксоване в цензурних постановах “право (обличенного) печатать свое оправдание в том же издании” – з тим, щоб міністр втрутився... зобов’язав редакцію...

Але Костомаров благав міністра не тільки, щоб той посприяв публікації його спростування. Він намагався взяти під захист і саме українське книговидання, переконуючи Валуєва, що коли у світ вихо-

дить наукова книжка українською мовою, то в цьому зовсім не обов'язково шукати злого умислу “лиц польской национальности”... Лист Костомарова, написаний начебто з приватного приводу, набирає несподіваного характеру: у заключній його частині автор, колишній кирило-мефодіївець, виступає як адвокат українства! “Нет такого постановления, которое бы лишало возможности невинную по мыслям книгу явиться в печати единственно потому, что она написана на том или ином языке или наречии, – переконує Костомаров міністра. – Умоляю Ваше Высокопревосходительство отстранить от вопроса об издании книг научного содержания на малорусском языке бездоказательные и крайне оскорбительные для всех, имеющих честь принадлежать к малорусскому племени, подозрения в солидарности с какими-либо вредными замыслами святого дела народного образования...”².

На що сподівався Микола Костомаров? Адаже він просив Валуєва, щоб той, по суті, відмовився від власного циркуляра. Професор ризикував, адже йому могли нагадати про участь у Кирило-Мефодіївському братстві, про саратовське заслання.

І нагадали. Валуєв запросив Костомарова до себе на дачу для розмови. Все було обставлено цілком дипломатично. “Его Высокоблагородию Н.И. Костомарову...”, “Министр Внутренних дел имеет честь покорнейше просить Николая Ивановича Костомарова пожаловать к нему на дачу в воскресенье 28 сего июля в час пополудни...”. Про результат розмови на дачі повідомляє довідка: “Г. Костомарову лично объявлено г. Министром, как следует ему поступать в подобных обстоятельствах”.

До честі Костомарова слід сказати, що він так і “не покався”; якщо й притих, то не назовсім. При-

наймні, і пізніше, в 1870-х рр., він знову виступати-
ме на захист прав української мови.

А тоді, в 1863-му, його голос прозвучав як крик відчаю вченого й інтелігента, котрий чимало зробив для того, щоб Україна з її історією й культурою не зникла, як Атлантида. Пишучи листа Валуєву, Костомаров відчував, бачив, що короткочасна “відлига”, яка настала була для українства після смерті Миколи І, уже закінчилася. Припинив існування журнал “Основа”, пригасла справа з організацією українських недільних шкіл, у середовищі “шістдесятників” з’явилися настрої зневіри, а П. Куліш узагалі подається до Варшави, щоб служити в царській адміністрації.

Тим ціннішим був цей майже самотній голос людини, яка служила справедливості та істині.

“СОВОКУПНОЕ ОБСУЖДЕНИЕ”

Намір П. Валуєва дійти спільної згоди стосовно доцільності чи недоцільності видання книг українською мовою для народу, зрештою, зайшов у глухий кут. За бюрократичною російською традицією “совокупное обсуждение” дуже затяглося. Обер-прокурор Святійшого Синоду роздумував цілих півтора року! Можливо, тому, що сама проблема здалася йому не більше як “причудливой литературной затеей”, хоча й із небезпечним політичним підтекстом.

Проте вирішальним чинником, який зумовив такий, а не інший фінал історії з секретним валуєвським циркуляром, виявилася особлива думка міністра народної освіти О. Головніна. Забороняти видання можна за “мысли, в них изложенные, а не за язык, на котором написаны”, – вважав Головнін. До того ж заборони завжди викликають гнів і обу-

рення в тих, чії національні почуття зачіпаються, – отже, чи доцільно урядові запускати “бумеранг”?

Наштовхнувшись на факт “разномыслия”, П. Валуєв доповів по інстанції, що “означенный вопрос подлежит дальнейшему обсуждению в законодательном порядке”. Справу відклали в довгий ящик.

Втім, свою лиху місію секретний циркуляр устиг виконати: 1866 року українською мовою не було видано жодної книжки.

2. ЕМСЬКИЙ ЛУГ

“Воды всемирно известных эмских источников повышают щелочность в крови...”

Енциклопедія Брокгауза і Ефрона

Історія з валуєвським циркуляром 1863 року висвітлила кілька цікавих закономірностей. Гоніння на українську мову з боку самодержавної російської влади зумовлювалися передусім її страхом перед сепаратизмом і можливим розпадом імперії. Укорінення мови, культури, історичної свідомості неодмінно призведе до росту національно-політичних прагнень, – вважали Валуєв і К°. І мали, звичайно, рацію. Тому й докладали зусиль, аби знищити ці прагнення в самому зародку. Адже народ без пам’яті й мови – раб. По-друге, реалізація антиукраїнської політики давалася б урядові Росії значно важче, якби не сформована обставинами довготривалого національного приниження, виплекана імперією “п’ята колона” всередині самої української нації – легіони “колишніх українців”, перелицьована в дворянство козацька старшина, тисячі чиновних “землячків”, свідомість яких здавна налаштувалася на хвилю “общерусского” патріотизму. Коли П. Валуєв посилався на “большинство мало-

россиян”, яким рідна мова не потрібна, то – нікуди не дінешся – він мав для того підстави. Малоросійство як вихований умовами тривалої бездержавності комплекс національної неповноцінності, як психологія поразенства, як химерний феномен національного самозаперечення (інколи вельми агресивного!) виявилось настільки живучим, що дає про себе знати й досі. Недарма ж нам пропонують на державному рівні відзначати річниці власних поразок і писати свою історію під диктовку сусідів! Зав’язкою сюжету з валуєвським циркуляром був, як уже відзначалося, лист київського цензора Новицького. Але особливо постаралися “землячки” в ситуації, яка завершилася підписанням у 1876 році трагічного для українства Емського указу.

“УКРАЇНСЬКИЙ ГЕНЕРАЛЬНИЙ ШТАБ ПОЛІТИЧНОГО ЖИТТЯ”

Інтелектуальним центром українського життя в Києві у середині 1870-х рр. став Південно-Західний відділ Російського Географічного товариства. Саме він не давав спокою місцевим україноненависникам. Вони ніяк не могли змиритися з тим, що на їхніх очах розгортається діяльність, яка веде до самопізнання й національного пробудження українців. І справді: фундаментальні дослідження з історії, фольклористики, етнографії, статистики, археології розкривали глибину й багатство культури “малоросіян”, демонстрували їхню самобутність, живу силу, а значить – історичну перспективу.

Київські донощики, по суті, не помилилися, доповідаючи високим інстанціям, що Південно-Західний відділ – це “український генеральний штаб політичного життя”. Десять членів Відділу із сімнадцяти були водночас членами “Старої громади” (громади – гуртки української національно-свідо-

мої інтелігенції, які почали створюватися у великих і менших містах імперії ще з другої половини 1850-х рр. задля культурно-просвітницької роботи). Один із високопоставлених царських чиновників називав “Стару громаду” “Центральним комітетом української партії”. Власне, якщо йдеться про ідейний вплив “старогромадівців” на діяльність Відділу, то саме так і було. На засіданнях, які проводилися таємно, вони опрацьовували стратегію і тактику своєї роботи під “дахом” цілком легальної установи – філії Російського Географічного товариства, яке в столиці імперії очолював знаменитий П. Семенов-Тяншанський.

У цьому якраз і полягала хитрість “старогромадівців”. Вони блискуче скористалися ініціативою київського генерал-губернатора О. Дондукова-Корсакова, який домагався відкриття Відділу задля вивчення краю в інтересах “місцевої адміністрації”. Генерал-губернатор не врахував, що “вивчення краю” може мати й інші цілі, – ті, про які в одному з листів писав М. Драгоманов: “Україна сама себе ще не знає. Їй треба наукової і літературної праці, щоб себе пізнати...”

Все, що встигли зробити вчені-подвижники з Південно-Західного відділу, вело саме до такої мети. Ось кілька золотих сторінок із української наукової епопеї 1870-х. Професор Київського університету Володимир Антонович (із чийм ім'ям пов'язано становлення української історичної науки) зібрав, відредагував і видав 8-томний “Архив Юго-Западной России”, в якому вміщено документи з історії Правобережної України XVI – XVIII століть. Павло Чубинський у 1872 – 1878 рр. видав сім томів “Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край”, у яких зібрано унікальні фольклорні, етнографічні та мовознав-

чі матеріали. Ця праця вченого була відзначена кількома престижними преміями й нагородами.

У 1874 – 1875 рр. у Києві побачили світ “Исторические песни малорусского народа и примечания Вл. Антоновича и М. Драгоманова” у двох томах – перше зібрання українських політичних пісень, своєрідність яких М. Драгоманов продемонстрував шляхом порівняння їх із піснями інших народів Європи. “Це своєрідна історія українського народу, розказана ним самим”, – так оцінив М. Драгоманов витвір народного генія. Олена Пчілка (рідна сестра Драгоманова) досліджувала українську вишивку, писанки, народні пісні. Першою її дослідницькою працею став альбом “Украинский орнамент. Вышивки, ткани, писанки” (1876). П’ятьма виданнями виходили в світ “Українські узори” Олени Пчілки зі зразками шиття і ткани. Вагомими були наукові здобутки мовознавців Олександра Потебні, Павла Житецького та Костя Михальчука, юриста Олександра Кістяківського (1879 року він видав унікальні пам’ятки з історії українського права, і серед них – звід кодексів “Права, по которым судится малороссийский народ”)...

Чи могли “землячки” байдуже спостерігати за тим, як українство набирає сили?

ЗЕМЛЯЧКИ

Особливо старалася газета “Киевлянин”, дитя Валуєвського циркуляра (виходити вона почала 1864 року). Заправляв “Киевлянином” відомий своєю великодержавницькою позицією Віталій Шульгин. Народився він у Калузі, але все своє свідоме життя провів в Україні: дитинство – в Ніжині, роки навчання в гімназії та університеті – у Києві. Викладав історію в Університеті св. Володимира, написав кілька підручників та монографій. Кілька разів

Шульгина запрошували до Москви, але він відмовився, не бажаючи розлучатися з “матерью городов русских”. Такий собі київський патріотизм, замішаний на нелюбові до “іногородців”.

На сторінках “Киевлянина” В. Шульгин повів за пеклу боротьбу з газетою “Киевский телеграф”, яка в 1875 р. фактично була органом Південно-Західного відділу. Послухаймо голос із далекого 1875 року – голос Олександра Кістяківського, який 24 квітня записав у своєму щоденнику: “Вечером... отправился к Драгоманову. ...Он сообщил мне, что Юзефович на обеде в честь Дондукова произносил реплики против украинофилов, указывая на Драгоманова, Житецкого, Беренштама, Чубинского как на людей опасных, говорил Дондукову: “Куда Вы смотрите?”. В заключение прибавил, что он сам доведет до сведения шефа жандармов и самого государя. ...Говорят, что Юзефович не на шутку приготовил донос в 3-е отделение. Кроме того, написал статью для “Киевлянина” самого зажигательного свойства. ...Юзефович действует в согласии с Шульгиным. Думаю, что подстрекатель сей последний”³.

Ім'я головного донощика названо: ЮЗЕФОВИЧ. В українській історії ХІХ ст. Михайлові Юзефовичу відведена роль Каїна. У 1847 р. він брав безпосередню участь у викритті й розгромі Кирило-Мефодіївського товариства. Микола Костомаров, приїхавши через 27 років до Києва на Археологічний з'їзд, відмовився подати 72-річному Юзефовичу руку: він добре пам'ятав, як цей вірнопідданий помічник куратора Київського навчального округу обшукував його квартиру. “Предателем” назвав Юзефовича і Т. Шевченко (запис у “Журналі” від 6 травня 1858 р.). Цікаво, що ім'я М. Юзефовича зустрічається і в пушкінському контексті. В молодості він

служив офіцером на Кавказі, де й зустрічався з поетом. Згодом написав про нього спогади...

Але головним “жанром” Михайла Володимировича все ж були доноси. Вважаючи, що “малороссы никогда не ставили родину (Україну. – В. П.) выше отечества (Російської імперії. – В. П.)”, він почувався покликаним воювати із “сепаратизмом”⁴. Тому й строчив царю записки, в яких викривав “зловмисників”. Мав від того неабияку втіху.

“НЕ ДОПУСКАТЬ... ВОСПРЕТИТЬ...”

Зрештою, шульгини і юзефовичі свого домоглися. У 1875 р. був звільнений з посади доцента Київського університету Михайло Драгоманов. “Киевский телеграф” закрили. Створили “Особливу нараду”, яка мала розібратися з “українофілами”...

І ось – травень 1876 р. Цар-“освободитель” відпочиває у пруському курортному містечку Емс, що розкинулося в живописній долині. Ще не почалася традиційна емська спека. Олександр II п’є багату на вуглекислоту мінеральну воду, яка підвищує вміст лугу в крові, переглядає державні папери... – і тут ми повинні перейнятися унікальністю моменту: рука найліберальнішого (!) російського царя підписує указ, який, по суті, перекреслює факт існування 25-мільйонного народу. “Не допускать ввоза в пределы Империи... каких бы то ни было книг и брошюр, издаваемых на малорусском наречии”. “Печатание и издание в Империи оригинальных произведений и переводов на том же наречии воспретить...” Виняток зроблено лише для історичних документів та творів “изящной словесности” – після цензурування їх друкувати можна, але обов’язково буквами російського алфавіту! “Воспретить также различные сценические представления и чтения на малороссийском наречии, а равно и печатание на

таковом же текстов к музыкальным нотам...". Цей пункт указу, вважав О. Кістяківський, спрямовано спеціально проти Миколи Лисенка. На довершення указ велів не допускати "к исполнению никакие пьесы и чтения на малороссийском наречии..."⁴ Щезнути, отже, повинен був і український театр.

Емський лут мав цілковито роз'їсти організм української нації. "Малоросіянам" приписувалося злитись із єдинокровними і єдиновірними братами в інтернаціональному екстазі.

3. ТРИДЦЯТИЛІТНЯ ВІЙНА ПО-УКРАЇНСЬКИ

І Валуєвський циркуляр 1863 р., і Емський указ 1876 р. означали, крім усього, що й самі українофіли мали зазнати переслідувань. Адаже вони були охоронцями репресованої мови! Найбільш активних членів "Громад" відправляли у заслання. На початку 1860-х Павла Чубинського відправили на Архангельщину; Олександр Кониський опинився у Володі, потім у Тотьмі і Бобринці; кирило-мефодіївцю Дмитру Пильчикову "дісталася" Херсонщина. Усе це означало, що любити Україну дозволялося тільки в спеціально відведених місцях. Як правило – холодних.

У середині 1870-х все повторилося. Михайлу Драгоманову, як ми вже знаємо, довелося емігрувати. Чубинському заборонили мешкати в Україні, і він змушений був податися до Петербурга, де в 1876 – 1879 рр. служив у Міністерстві шляхів. В ув'язненні опинився і зовсім юний Борис Грінченко... Це варто знати нинішнім українцям: наша мова тільки тому й збереглася, що за неї боролися українські "будителі" і що був багатомільйонний, переважно сільський люд, для якого ця мова була

рідною, а значить – постійно вживаною. Мови, якими не користуються в повсякденні, помирають.

МІСІЯ ДРАГОМАНОВА

Період від часу появи Емського указу до 1905 року, коли він припинив свою чинність, можна було б назвати українською “Тридцятилітньою війною”. Війною за право нації бути самою собою.

Унікальною в цій боротьбі була роль Михайла Драгоманова, якого київська “Громада” відрядила за кордон, щоб там він налагодив видавничу справу, а водночас – став пропагандистом України в Європі. Драгоманов до такої місії був підготовлений цілком добре. Він мав блискучий талант літератора і вченого, вільно володів кількома іноземними мовами, три роки стажувався в європейських університетах; крім того, мав покликання громадського діяча й мислителя, генератора політичних ідей. У київській “Старій громаді” М. Драгоманов належав до ліворадикального крила (на противагу “поміркованому” культурницькому, яке намагалося триматися осторонь політики). За поглядами він був “соціалістом західноєвропейської школи, але не російським нігілістом”, як сам уточнював. З “російськими нігілістами”, без яких важко уявити собі зародження більшовизму, Драгоманов мав серйозні розходження. Він відкидав терор як метод політичної боротьби, оскільки “умственную пропаганду” вважав ліпшим шляхом удосконалення суспільства, ніж “кровавые восстания”. Не приймав і “националистическое самоослепление у русских революционеров”, яке виявлялося в “централізаторських”, імперських за своєю суттю настроях.

Восени 1876 р. Драгоманов поселився в Женеві, де й заснував українську друкарню, яка проіснувала

цілих 43 (!) роки. Придбав він її у послідовників Михайла Бакуніна, скориставшись матеріальною підтримкою свого однодумця Сергія Подолинського, сина заможних батьків і теж політичного емігранта. Серед драгоманівських видань – п'ять випусків часопису “Громада”, популярні брошури політичного змісту, збірки фольклорних матеріалів, художні твори (“Поезії Т. Шевченка, заборонені в Росії”, його ж поема “Марія”, роман Панаса Мирного та Івана Білика “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, поетична збірка П. Куліша “Дзвін” та ін.). Уся ця продукція нелегальним шляхом переправлялася в Росію.

В автобіографії М. Драгоманов так пояснював свої завдання: “План літературно-политической работы я себе поставил такой: 1) прежде всего дать как можно более материала для изучения Украины и ее народа, его культурных начинаний и стремлений к свободе и равенству; 2) как этим материалом, так и изложением западноевропейских либеральных и социально-демократических идей способствовать организации в украинских землях, в России и Австрии политических кружков, которые бы взялись за освобождение народа: культурное, политическое и социальное”.

Про те, як Драгоманов досягав поставленої мети, свідчить хоч би такий красномовний факт. 1878 року в Парижі відбувався Міжнародний літературний конгрес, на якому головували Віктор Гюго та Іван Тургенєв. Спеціально до цієї події Михайло Петрович підготував і видав свою брошуру “Українська література, переслідувана російським урядом”, щоб поширити її серед учасників конгресу і домогтися включення до резолюції відповідного – “захисного” – пункту. Уривки з брошури надрукували паризькі газети. Тургенєв у своєму виступі підтримав

протест Драгоманова, а сам текст брошури було включено до протоколу, розмножено німецькою, італійською, іспанською, сербською мовами і роздано учасникам конгресу.

Невдовзі після смерті видатного вченого (1895 р.) Іван Франко, який у молодості сам зазнав впливу драгомановських ідей, резюмував: “Уся його діяльність була одною великою проповіддю невтомної праці для добра і піддвиження рідного народу”...

УСУПЕРЕЧ ЗАБОРОНАМ

Через кілька років після появи Емського указу (власне, в 1882 р.) у м. Єлисаветграді виникає український професійний театр під орудою Марка Кропивницького. Факт цей абсолютно парадоксальний за своєю суттю і потребує пояснень. Як могло таке статися? Закони в Росії ніколи не виконувалися ретельно, це відомо, – але тут, здається, де-що інший випадок.

Маємо, по-перше, приклад політики “батого і пирога”. У 1880 – 1881 рр. міністром внутрішніх справ Росії був вірменин за національністю, граф М. Лоріс-Меліков, про якого публіцист Микола Михайловський писав: “волчий рот и лисий хвост”. Його політика полягала “в ласковости, обходительности и доступности по отношению к местному населению наряду с неуклонным преследованием “крамолы”. Під тиском численних клопотань у жовтні 1881 р. міністр розіслав таємний циркуляр. Українські вистави і концерти відтепер дозволялися, але з обмеженнями: разом із українською п’єсою того ж вечора мала йти і російська з такою ж кількістю актів! Втім, на цю вимогу досить часто місцева влада закривала очі. А в театрах її витримували лише формально: грали “про людське око” од-

ноактний російський водевіль, який, траплялося, дивився хіба що самотній охоронець. Публіка ж приходила тоді, коли починалася українська вистава.

Необхідність у певних поступках “местному населению” тому й виникала, що повсякчас давала про себе знати могутня УКРАЇНСЬКА СТИХІЯ. Неабиякого поширення набув аматорський театральний рух. На українські вистави існувало соціальне замовлення – їх чекав глядач. У січні – лютому 1882 р., скажімо, трупа, створена М. Кропивницьким за участю М. Садовського, протягом кількох тижнів показала в Києві 17 українських п’єс! Серед них були “Наталка Полтавка”, “Назар Стодоля”, “Сватання на Гончарівці”, “Шельменко-денщик” та ін. А восени та ж трупа відкривала сезон уже в Єлисаветграді, повітовому місті, яке швидко здобуло репутацію “колиски українського театру”. На запрошення М. Кропивницького й М. Садовського туди поїхала й артистка Марія Асадовська-Хлистова, яку звідтоді вся Росія знатиме як Марію Заньковецьку.

Власне, це ще один фактор, що зумовив парадоксальну ситуацію з українським театром, якого, за словами мистецтвознавця С. Дуриліна, “з 1876 до 1881 року... не існувало”. З’явилися ОСОБИСТОСТІ, – передусім Кропивницький, брати Тобілевичі, Заньковецька, – які й зуміли здійснити неможливе...

Неможливе вдавалося робити й М. Старицькому, О. Кониському, Б. Грінченку. В обставинах, коли діяли заборони, вони примудрялися видавати книжки та альманахи українською мовою! Першим таким виданням на Наддніпрянській Україні після Емського указу був альманах “Луна” (Київ, 1881). Його поява – заслуга О. Кониського. А в

1883 р. з'явився ще один альманах – “Рада”. І. Франко порівняв його з “першим весняним громом по довгих місяцях морозів, сльоти та занепаду”. Примірник цього рідкісного видання мені свого часу подарував краєзнавець із Нової Праги Федір Плотнір (це дивовижна людина: у свої 82 роки, отримавши остарбайтерські гроші, Федір Миколайович видав власну історію Нової Праги, матеріали до якої збирав по крихті все життя!).

Ось цей том. Сторінка “оглаву” (себто – змісту) повідомляє, що під обкладинкою альманаху вміщено поезії Олени Пчілки, Б. Грінченка, Я. Щоголева, самого М. Старицького, повість І. Нечуя “Микола Джеря”, оповідання Гната Карого (Івана Тобілевича) “Новобранець”, драму М. Старицького “Не судилось”. А ще – “Бібліографічний покажчик нової української літератури (1798 – 1883 рр.)” Михайла Комарова. Гортати його – однаково, що торкатися історичної хроніки, на сторінках якої відбито драматичні епізоди Тридцятилітньої війни по-українськи...

ДОРОГУ ЗДОЛАЄ ТОЙ, ХТО ІДЕ

Надзвичайно важливим у цій війні був фактор Галичини, яка в непростих обставинах виконала місію “українського П’ємонта”. Наприкінці ХІХ ст. вона входила до складу Австро-Угорщини, яка ще в 1848 р. стала конституційною монархією. Українці тут теж зазнавали утисків, проте цісарська влада не подумалася забороняти їх мову. Крім того, галицькі українці (чи, за тодішнім слововжитком, русини) продемонстрували свою непіддатливість асиміляції, і цим помітно відрізнялися від українців-наддніпрянців, яким надто довго вбивали в голову, що вони “те же русские”.

У 1890-і рр. Львів був визнаним центром українського культурного й політичного життя. Тут видавалися українські журнали, діяли видавництва, культурницькі організації, українські політичні партії. З 1900 р. з'явилися вони (партії) й на Східній Україні. Цікаво, що саме тоді адвокат Микола Міхновський видав свою "Самостійну Україну", обґрунтувавши в ній ідею української державності як актуальне політичне завдання.

Власне, з кінця 1890-х років стрімко набирає сили той процес відродження нації, який у 1917 – 1918 рр. увінчається проголошенням УНР і ЗУНР. Але дорога до цих важливих подій буде дуже нелегкою. Вона вимагатиме колосальних зусиль усієї нації та її провідників. Саме про це писав у поемі "Мойсей" (1905) І. Франко, нагадуючи своїм твором стару біблійну істину: дорогу здолає той, хто іде...

Того ж 1905 року, коли в Росії вирувала революція, царський уряд змушений був піти на поступки українству. Українці тоді ще не вимагали державності, зате активно ставили питання про національну школу, пресу, мову, книгодрукування. При цьому доводилося долати запеклу протидію чорносотенців різної масті. Зрештою, влада створила спеціальну комісію, яка мала відповісти на запитання: а що ж то за мова така – українська? І чи мова це? Чи, може, просто діалект?

"Ні, не діалект, а повноцінна мова", – відповіла комісія, до складу якої входили такі поважні академіки, як Федір Корш та Олександр Шахматов. Завдяки науковому авторитету цих учених і стала можливою поява відомого меморіалу Російської Академії наук "Об отмене стеснений печатного малорусского слова" (1905). По суті, йшлося про дезавування Емського указу...

Тридцятилітня війна закінчилася? Начебто так; проте мине зовсім небагато часу – і російське самодержавство оголосить черговий хрестовий похід на українство...

Примітки:

1. Див. добірку матеріалів, що стосуються історії Валуєвського циркуляра // *Дніпро*. – 2001. – № 1-2.
2. Там само. – С. 67.
3. Кістяківський О. *Щоденник (1874 – 1885): У 2 т.* – К., 1994. – Т. 1. – С. 64.
4. Див.: Савченко Ф. *Заборона українства 1876 р.* – Х.- К., 1930.

ЗАГАДКОВИЙ КОСТОМАРОВ

1. ДВОРЯНСЬКЕ ГНІЗДО В ДІДІВЦЯХ

Поруч із Прилуками, майже в самісінькому центрі села Дідівці, стоїть покинутий будинок, який привертає увагу передусім своєю несхожістю на сучасні особняки й селянські хати радянських часів. Одноповерховий, з чотирма колонами, що прикрашають фасад, з кокетливо заокругленим дашком над входом, він нагадує про затишні “дворянські гнізда” та їх мешканців. Залишки старого парку (що його письменник Василь Горленко, який побував тут понад 120 років тому, називав “прекрасним садом”), напівзруйновані допоміжні приміщення з різьбленими віконницями, склепінчастими підвалами, старою бляшаною покрівлею, – все це змушує перенестися уявою в далеке минуле, коли тут мешкали власники садиби.

...1875 року в Дідівцях, у місцевій церкві, вінчався зі своєю обраницею Аліною Крагельською професор Микола Іванович Костомаров – знаменитий історик, письменник-романтик, громадський діяч. Історія ця мала дивовижний сюжет. Сам Микола Іванович згадував в “Автобіографії”, що його й Алі-

ни Крагельської весілля мало відбутися ще 30 березня 1847 р. Коли Костомаров викладав історію в Київському зразковому пансіоні пані Де-Мельян, Аліна була його ученицею. Влітку 1845-го вона разом із матір'ю відпочивала в Одесі, там же проводив свою відпустку й Костомаров. Судячи з усього, у приморському місті й відбулася “кристалізація почуттів” учителя й учениці. Вони вирішили одружитися.

Проте несподівано все полетіло шкереберть. За два дні до весілля студент О. Петров доніс III відділенню про існування в Києві таємного Кирило-Мефодіївського товариства. Костомаров як автор “Книги буття українського народу”, що віщувала воскресіння України у складі федерації слов'янських народів, вважався ідеологом цього товариства. Жандарми арештували його і відправили до Петропавлівської фортеці. Як і Тараса Шевченка, який прибув до друга на весілля. Тарасу, як відомо, судилася солдатчина, Миколу Костомарова невдовзі відправили на заслання до Саратова.

А що Аліна? Вона приїздила на побачення з женихом (з яким була заручена ще в лютому 1847-го) до Петропавлівки і готова була розділити його долю. Проте мати запротестувала, не бажаючи, щоб її зятем став “політичний злочинець”; навіть викинула доньчину обручку в Неву. Якийсь час Аліна Крагельська і Костомаров листувалися, а 1851 року під тиском матері Аліна вийшла заміж за М.Д. Киселя.

Побачились вони тільки через двадцять шість років, у Києві, де відбувався Археологічний з'їзд. Професор Костомаров був його учасником, отож мав змогу походити містом своєї молодості. А далі настав 1875-й рік, коли Микола Іванович тяжко захворів і лежав у своїй квартирі в Петербурзі після “мозкового удару”. В сусідній кімнаті помирала йо-

го мати Тетяна Петрівна. Тоді й приїхала до північної столиці Аліна Леонтіївна: вона вважала своїм обов'язком допомогти старому другу, доглянути за ним. На той час пані Крагельська-Кисіль уже була вдовою. Близький приятель Костомарова Данило Мордовець напише у спогадах, що поява Аліни Леонтіївни поруч із Миколою Івановичем у скрутну годину була для професора порятунком. Втративши матір, свою "турботливу, хоч і буркотливу няньку", він здобув дружину – "в высшей степени добрую, благородную и редко умную женщину, которая так быстро вошла в ученые интересы своего мужа"¹.

Наприкінці квітня 1875 р. Аліна Леонтіївна разом з Миколою Івановичем приїхала в Дідівці, у свій родовий маєток. Лікарі пророкували, що після "мозкового удару" професор буде "вже не тим Костомаровим", якого знали раніше. Молодечий вогонь він і справді втратив, проте Дідівці все ж поступово відновлювали ослаблений організм. "Здесь так хорошо, так прекрасно, – писав у листах із Дідівців Микола Іванович, – я весь в зелени и в цвете, громадные хлопья цветочного снега покрывают вершины яблонь, груш и терна, в воздухе живительная теплота, крутом поют соловьи, кукуют зозули, кричат иволги, спевают девчата, квакают лягушки, празднество в полном разгаре. ...Клубника поспевает и вишни в окно лезут..."².

Педант у своїх наукових заняттях, він щодня працював по чотири години, і Аліна Леонтіївна допомагала йому в цьому. Костомаров диктував свою "Автобіографію" – настав час спогадів. Готував до видання нові історичні дослідження ("Руїна", "Мазепа") – дружина акуратно переписувала їх начисто. Микола Іванович, який страшенно не любив спеку, велів відчиняти під час роботи всі вікна, і вийшло так, що якогось літа Аліна Леонтіївна ми-

моволі поплатилася за ту його любов до свіжого повітря запаленням легенів...

Костомаров у Дідівцях не був відлюдником. Навпаки, любив ходити довколишніми селами – у ньому продовжував жити дослідник народної культури, якого цікавили весільні обряди, народні ігрища зі стрибанням через вогонь у ніч на Івана Купала. До маєтку нерідко приїздили гості. Слід пам'ятати, що в радіусі якихось півсотні верст жили Тарновські (Качанівка), Скоропадські (Тростянець), Галагани (Сокиринці), Куліш (Мотронівка)... Але найближчими друзями М. Костомарова були, здається, художник Микола Ге, який постійно мешкав на своєму хуторі Іванівському, біля станції Плиски, та літератор Василь Горленко, власник сільця Ярошівка, що неподалік від Тростянця.

Микола Ге свого часу навчався в Костомарова, про що й написав у спогадах про Київську гімназію: «Николай Иванович Костомаров был любимейший учитель всех. Не было ни одного ученика, который бы не слушал его рассказов (из) русской истории. ...Н.И. никогда никого не спрашивал, никогда не ставил баллов – даже месячные баллы ставили мы сами – и – надо правду сказать – добросовестно. Уроки Н.И. были духовные праздники. Его урока все ждали, впечатление было таково, что учитель (А.И.) Линниченко, поступивший на его место, у нас в последнем классе целый год не читал истории, а читал русских авторов, сказав, что после Костомарова он не будет читать нам историю. Такое же впечатление он производил и в женском пансионе, и потом в университете. В женском образцовом пансионе воспитывалась моя жена, она мне это передавала. Мы с женой встретили его, после его ссылки, в Париже в 1857 году. Я узнал его сзади по нервным его движениям. Мы побежали за ним – он нас

признав; с тех пор мы стали друзьами и оставались такими до его смерті”³.

Варто звернути увагу: дружина Ге Ганна Забелло навчалася в тому ж пансіоні, що й Аліна Крагельська. Костомаров, виходить, навчав історії усіх трьох – і Аліну Крагельську, і Миколу Ге, і його майбутню дружину!

Ге не раз приїздив у Дідівці, так само, як і Костомаров – на хутір Іванівський. Про один із таких візитів згадувала Катерина Юнге, донька віце-президента Академії мистецтв Федора Толстого (Толсті, як відомо, відіграли помітну роль у житті Т. Шевченка після його повернення із заслання). Вона гостювала в Дідівцях улітку 1881 року; тоді ж разом з Миколою Івановичем відвідала й Ге. “О чем только не переговорили они с Костомаровым в эти два-три дня. Замечательно, что в эту оживленную и крайне интересную беседу не вмешивались никакие споры, так как все время собеседники были вполне согласны друг с другом”⁴. І не дивно, адже Костомаров і Ге приятелювали і в Петербурзі. Художник не раз бував на “вівторках” у Костомарова, історик же, в свою чергу, залюбки приходив на “четверги” до Ге. 9 серпня 1871 р. М. Ге звітував раді Академії мистецтв, що – крім інших робіт – виконав для М.І. Костомарова портрет його матері Т.П. Костомарової. А в 1877 р. він завершив роботу над портретом самого Миколи Івановича. Той, хто приходив у будинок Ге на його хуторі, міг бачити цю роботу художника на стіні вітальні, – аж поки портрет не купив для своєї галереї П. Третьяков.

Що ж до Василя Горленка, то для Миколи Костомарова це була, крім усього, можливість ближче познайомитися з історією “угасшей фамилии” (“угасшей”, бо Горленки, які свого часу підтримали Мазепу, зазнали репресій; маєтки прилуцького пол-

ковника Горленка конфіскували саме “за Мазепу”). Блискучий культуролог і критик, Василь Петрович Горленко залишив цікавий нарис “Дві поїздки з Миколою Костомаровим”, в якому описав подорожні сюжети літа 1883 і 1884 рр. Професор Костомаров любив мандрувати; як історика його вабили залишки старовини. В. Горленко згадує про поїздку з Дідівців у Лубни й Переяслав. Проїздили Пириятин; побували у Мгарському монастирі, де помилувалися “прекрасным храмом с его высоким, старинным иконостасом, с портретами малороссийских святителей Иосифа Тукальского и... Иоасафа Горленко”⁵.

Далі – село Солониця в долині Сули: тут колись билися з військом Жолкевського полки Северина Наливайка. Ніщо тепер не нагадувало про колишні битви. А на місці, де раніше стояв лубенський замок Яреми Вишневецького, залишилися тільки сліди фундаментів, окопи, та ще уламки мармурових колон.

У серпні наступного (1884) року схожий на колісницю екіпаж повіз Костомарова й Горленка в Переяслав. “Мы объехали все церкви, – згадував В. Горленко, – из которых интересны Успенская, стоящая на том месте, где в 1654 г. присягали царю Хмельницкий и войсковая старшина, Михайловская, основанная в XI веке, и Покровская, построенная Мировичами. ...В городе мы посетили местного старожилу А.О. Козачковского, друга Шевченка. В кладбищенской церкви видели любопытную ризницу и утварь, перенесенные из старой Успенской церкви. Чрезвычайно живописен цвинтарь этой церкви, с старинными каменными крестами, откуда открывается вид на далекие, синеющие горы правого днепровского берега...”⁶.

Нарис В. Горленка оповитий настроєм прощання, адже мине кілька місяців – і Миколи Івановича Костомарова не стане. Горленко досить детально переповів також свої розмови з істориком. Виявляється, М. Костомаров збирався написати п'єсу про Б. Хмельницького, причому його дуже цікавила постать другої дружини гетьмана, Гелени, яка була тяжко покарана Тимошем (за дорученням батька) після того, як стало відомо про її “роман” з якимось львівським годинником. М. Костомаров мав почати цей сюжет із тріумфального в'їзду Б. Хмельницького до Києва в 1849 р., щоб потім розгорнути особисту драму гетьмана на тлі грандіозних історичних подій середини XVII ст. Про цей обдуманий до деталей, але все ж не написаний твір згадують також інші мемуаристи (напр., Д. Мордовець), проте Горленко виклав суть задуму й сюжет найдокладніше. Костомаров розповідав гостям Дідівців про свою майбутню п'єсу вельми охоче, а тим часом потай писав зовсім інший драматичний твір, “Эллины Тавриды”, навіяний історією Боспорського царства і своїми давніми подорожами по Криму. Доводиться жалкувати, що п'єса про Хмельницького не відбулася, а “Эллины...” залишилися, по суті, не прочитаними нашим літературознавством.

Сучасники славетного історика у своїх мемуарах вельми охоче оповідають про Костомарова-людину, дружно відзначаючи його феноменальну пам'ять, а заодно й численні “професорські” дивацтва. Живучи в Дідівцях, Микола Іванович щоранку сідав в екіпаж і їхав три версти, щоб скупатися в Удаї. Любив гуляти лісом, збираючи квіти, які засовував у петельки й кишені піджака, або ж у капелюха. Боявся спеки і воював із рідними за відчинені вікна; всупереч забороні лікарів обливався холодною водою. Був примхливим щодо їжі: обов'язково вима-

гав, щоб риба, перед тим, як її почистять і засмажати, неодмінно була живою (те ж саме вимагалося, коли йшлося про курячий бульйон). Напівсліпий, Микола Іванович часто виходив у свій сад з дитячою сокиркою з наміром вирубати зарослі дико-го хмелю; під ту його сокирку потрапляли й деревця, – але все це легко прощалося професору. На старості був страшенно неуважний. Любив зоряне небо й особливо “місяченько”. Мало не щодня “бігав по церквах”, у яких довго і щиро молився...

Дідівці додали чимало світлих тонів життю Миколі Івановича в останні його десять років. Звідси він повертався в Петербург зцілений душею й тілом. Недарма ж і Аліна Леонтіївна якось написала: “Дедовцы – скромный уголок, незатейливый, но куда ни погляди, что-то манит вас к себе – и это не лично мое мнение, а вырывается это у каждого, кто сюда заглянет. ...Здесь жизнь, а там (в Петербурзі. – В. П.) декорация деланная”⁷.

2. ІЛЮЗІЇ І ПАРАДОКСИ БУНТІВ: УКРАЇНСЬКА ВЕРСІЯ

Напевно, з якимись дідівцівськими враженнями пов'язаний також сюжет повісті М. Костомарова “Скотской бунт”. Як свідчить Д. Мордовець, написав її Костомаров все ж не в самих Дідівцях, а в Павловську, і сталося це влітку 1880 р. Згадали про “Скотской бунт” в деяких українських і російських виданнях тільки наприкінці 1980-х. Була на те, як виявилось, особлива причина: щойно на теренах СРСР з'явилися переклади сатиричної повісті “Скотферма” англійського письменника Джорджа Орвелла, досі наглухо тут забороненого. Ось тоді й згадалось літературним ерудитам, що 1917 року журнал “Нива” надрукував добуту з архівів М. Костомарова невелику повістину “Скотской бунт”, яка

дивовижно нагадує твір Орвелла, власне – з багатьох поглядів виглядає як його попередниця. Вийшло, що спалах популярності англійського письменника в Радянському Союзі горбачовського періоду змусив видобути з п'ятьми літ маленький літературний шедевр М. Костомарова, який, утім, в Україні так досі й не передруковувався⁸.

На тому, що споріднює М. Костомарова й Д. Орвелла, я ще зупинюся, а поки що розгорнімо підшивки журналу “Нива”, який призначався переважно для домашнього читання і був вельми популярним у Росії. Те, що його видавці опублікували повість “Скотской бунт” саме влітку 1917 р., навряд чи було пов'язано лише зі 100-літнім ювілеєм М. Костомарова. Європа захлиналась у кривавому бедламі великої війни. Тяжко хвора Росія, переставши бути монархією, провалювалася в хаос, який загрожував колосальними соціальними потрясіннями. Примари великих заколотів ставали реальністю. Номери “Ниви” 1917 р. переповнені репортажами з фронтів, квасною патріотичною риторикою, – і ось серед усього цього журналістського місива раптом виринає “Скотской бунт” Миколи Костомарова, “посмертний очерк” письменника, вміщений із авторським підзаголовком: “Лист малоросійського поміщика до свого петербурзького приятеля”. Редакція пояснила читачам: “Рукопись эта найдена при разборе бумаг покойного Николая Ивановича Костомарова и печатается с разрешения Литературного Фонда, которому принадлежит право собственности на все сочинения нашего знаменитого историка”⁹.

Повість і справді написана в епістолярній формі: безіменний поміщик оповідає столичному приятелю про неймовірні події, що сталися в його селі. Стиль його послання, в якому казенно-бюрокра-

тичний “сленг” химерно поєднується з претензією на наукові “розправи”, на інтелектуальну гру асоціацій, що вбирає в себе пригадки про Шекспіра, Мазепу і “європейських учених”, виказує натуру такого собі провінційного малороса-європейця. Йдеться в листі про “бунт, восстание, революцию” – воли, коні, свині, гуси, кури, качки, кози, зажадавши волі й справедливості, повстали проти свого господаря-деспота, проти панування людей загалом. Бугай і рудий жеребець, які й підбурили тварин і птаство на бунт, сповна використали риторичку, що виглядає як парафраз радикальних соціальних програм, добре відомих у Росії другої половини ХІХ ст. (як, зрештою, і початку ХХ-го, включно з 1917 роком). Геть експлуататорів, геть “общественный строй”, за якого “одни блаженствуют, а другие страдают”, дайош волю і рівність!

Наш малорос-європейець сподівався, що йому вдасться перечекаати бунт, заховавшись на голуб’ятнику з підзорною трубою в руках і з пістолетами наготові, або ж приборкати з допомогою прикликаного війська. Проте М. Костомаров приготував зовсім інший, гірко-парадоксальний, іронічний фінал. Тварини і птаство, зрештою, таки отримали омріяну волю, а ось дати собі ради, скористатися “вольностью и независимостью” так і не зуміли! Погаласувавши, поруйнувавши панські квітники, покличавши “Да здравствует скотство! Да погибнет человечество!”, вони повернулись у свої звичні загорожі. Одні (гуси) збагнули, що мають занадто кволі крила, не придатні для вільного лету, інших (овець, кіз, курей) приборкав сільський “мудрець” Омелько, а довершили справу... міжособні чвари, “внутреннее раздвоение” між “рогачами и копытниками”, розпалене суперечками про те, кому з них володіти прекрасною статтю. Історія бунту завер-

шилася упокоренням повсталих, смиренням, самокапітуляцією учорашніх борців за волю, які раптом усвідомили, що воля – не для них...

Зрозуміло, що такий твір і не міг бути опублікований у радянські часи, оскільки він міг свідчити про “реакційний світогляд” автора. Було б великою натяжкою розглядати “Скотской бунт” М. Костомарова у контексті тих творів українських класиків ХІХ століття, у яких звучала різка й водночас болюча національна самокритика. Хоча така спокуса може видатися й логічною, надто якщо згадати датовані 1882 (!) роком рядки П. Куліша “Народе без пуття, без честі, без поваги”, звернені до українців, або ж сумні Франкові інвективи з його передмови до книги власних оповідань польською мовою (1895 р.): “Чи маю любити Русь як расу – цю расу обважнілу, незграбну, сентиментальну, позбавлену гарту й сили волі, так мало здатну до політичного життя на власному смітнику, а таку плідну на перевертнів найрізномоднішого сорту?” А це ось голос Лесі Українки, 1898 рік: “Ми паралітики з блискучими очима, Великі духом, силою малі”... Подібні за тоном і змістом слова у різний час писалися “з надмірної любові” до своїх народів і італійцем Д. Леопарді, і поляком А. Міцкевичем, й уторцем Ш. Петефі, і болгариним Х. Ботевим...

І все-таки, хоч би як кортіло комусь побачити в незграбних “бунтарях” М. Костомарова аналог “обважнілої” раси, про яку писав І. Франко, думаю, в його повісті йдеться не про національне, а про соціальне. “Скотской бунт” – це твір, близький до вельми поширених у другій половині ХІХ ст. “антигігієнічних” російських романів. Згадаймо, що 1870-і роки минули в Росії під канонаду вибухів, влаштованих терористами-народовольцями, яким 1 березня 1881 р. таки вдалося “вплювати” царя.

Стихія нігілізму може поглинути і зруйнувати Росію, попереджав своїми романами Ф. Достоевський. Недарма ж його твір про горду людину, яка дозволяє собі маленьке вбивство заради самоствердження і начебто праведної мети (“Злочин і кара”, 1865) завершувався картиною апокаліпсису, який є плодом страшного самообману. А роман “Біси” (1871)? Це ж сценарій того, що відбуватиметься з Росією у ХХ ст., коли нігілізм трансформувався у більшовизм!

Микола Костомаров, який вважав себе далеким від політики, своїм “Скотским бунтом” усе ж відреагував на ті загрози, що витали в атмосфері російського суспільства на рубежі 1870 – 1880-х.

Чи був знайомий Д. Орвелл із надрукованим у “Ниве” “Скотским двором” М. Костомарова? Навряд. Просто йому спав на думку вельми схожий алегоричний сюжет, пов’язаний із бунтом тварин проти людей. Збіги в такому разі – неминучі, вони випливають як із подібності всяких бунтів, так і з сатиричних установок обох авторів. Тільки Д. Орвелл, пишучи “Скотоферму” в 1946 р., мав перед очима інший історичний досвід. Він писав нищівну сатиру на більшовицьку революцію, на ленінсько-сталінський соціалізм, який виродився в моторошну тоталітарну машину. Сатира покликана знищувати міф. Д. Орвелл, сам пройшовши через соціалістичні ілюзії “червоних 1930-х”, повоювавши в Іспанії на боці іспанських троцькістів, зрозумів, що радянський міф має негативний вплив на західний соціалістичний рух, і тому має бути розвінчаний. “Радянський Союз сьогодні зовсім інший, ніж у 1917 році”, – писав Д. Орвелл у передмові до першого українського (емігрантського) перекладу “Скотоферми”¹⁰.

“Скотоферма” – це теж, як і в М. Костомарова, історія одного бунту. Тільки в українського автора змальовано бунт, який вичерпується, самовпокорюється, в англійського ж письменника бачимо революцію, яка ВИРОДЖУЄТЬСЯ. Почавшись із прекрасних поривань і гасел, вона приходять до самозаперечення, набуваючи гротескного вигляду. Стара кривда, вигнана крізь двері, повертається, пролізши у вікно. Омріяна рівність усіх фантастичним чином перетворюється на нову нерівність, а суспільство, яке мало стати ідеальним, стає вмістилищем абсурду. Сюжет повісті Д. Орвелла майже ідеально накладається на перебіг подій радянської історії 1920 – 1940-х рр. Алюзії прочитуються без натуги. У Наполеонові легко вгадуються риси Сталіна. Так само просто читач ідентифікує вигнаного Наполеоном Сніжка з Троцьким (у російському перекладі цей персонаж має інше ім'я – Обвал).

Мине ще два роки – і Д. Орвелл напише свою знамениту антиутопію “1984”. Це буде другий його удар по тоталітаризмові в радянській оболонці. Як виявилось, у Д. Орвелла був попередник – Микола Костомаров, історик і літератор, який теж задумувався над химерною долею прекраснодушних соціальних ілюзій, ще не знаючи, що доля ця може мати й моторошне завершення.

Примітки:

1. *Мордовцев Д. Николай Иванович Костомаров в последние десять лет его жизни // Русская старина. – 1885. – № 12; 1886. – № 1-3.*
2. Там само.
3. *Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. – М., 1978. – С. 227.*
4. Там само. – С. 263.

5. Горленко В. Південноруські образи та портрети. – К., 1993. – С. 115.
6. Там само. – С. 128.
7. Див.: Мордовцев Д. Николай Иванович Костомаров в последние десять лет жизни // Русская старина. – 1885. – №12; 1886. – № 1-3.
8. Найновіше видання повісті: Костомаров Н. Скотской бунт. – М., 2002.
9. Див.: Костомаров М. Скотской бунт // Ни-ва. – 1917. – № 34-37. Далі повість М. Костомарова цитується за цим виданням.
10. Орвелл Дж. Скотоферма // Кестлер А. Ніч ополудні. Орвелл Дж. Скотоферма. – К., 1991. – С. 193.

ДВІ ПОВІСТІ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

(“Хмари”, “Кайдашева сім’я”)

1927 року в журналі “Життя і революція” з’явилася стаття Валер’яна Підмогильного “Іван Левицький-Нечуй (спроба психоаналізи творчості)”, в якій автор спробував пояснити “таємниці творчості” цього письменника грою Едіпового комплексу. “В ньому – і тільки в ньому, – стверджував В. Підмогильний, – ми повинні шукати тих імпульсів, що зумовили як саму його творчість (сублімація витисненого libido), так і її напрямок”¹.

Проте психоаналітичний ключ не є універсальним. В. Підмогильний цікаво обґрунтовує педантизм, упертість, крайню ощадливість Івана Семеновича, його акуратність, любов до квіток і дитинність. Але категоричне твердження В. Підмогильного про те, що “через виключну фіксацію його (І. Нечуя-Левицького. – В. П.) на матері ми маємо виключно суцільне перенесення його сублімованого лібідо на літературу”, виглядає як очевидне перебільшення. Адже художні симпатії і принципи письменника зумовлювалися не тільки грою несвідомого, а й цілком свідомими естетичними установками!

Ще у статтях “Сьогочасне літературне прямування” (1878) та “Українство на літературних позвах з Московщиною” (1884) І. Нечуй-Левицький проголосив три головні принципи, яких, на його думку, має дотримуватись “український писальник”.

1. *Принцип реальності*. За І. Нечуєм-Левицьким, “реальна (тобто реалістична. – В. П.) література повинна бути дзеркалом, в котрому б одсвічувалась правдива життя, ...обчищена й гарна в естетичному погляді, добре спорядкована й зґрунтована, освічена вищою ідеєю”. Йдеться, наголошував автор статті, про українське життя: воно нагадує “непочатий рудник”, який має знайти свого художника-золотошукача. І. Нечуя-Левицького захоплювала перспектива появи велетенської художньої панорами народного життя, свого роду реалістичної епопеї, заселеної різноманітним людом з усіх щаблів цього життя.

2. *Принцип національності*. Цей принцип передбачав, по-перше, що українське життя слід змальовувати “тільки по-українськи”, вдаючись до багатств народної мови, по-друге, що художника слова має цікавити національна психологія в усіх її виявах.

3. *Принцип народності*. Елементами народності літератури І. Нечуй-Левицький вважав:

– живу народну мову (загострюючи свою думку, письменник наполягав: “для літератури взірцем книжного язика повинен бути іменно язик сільської баби з її синтаксисом...”);

– епічні й ліричні форми народної поезії;

– її (народної поезії) неповторний дух (тобто – “глибина чуття”, перевага ідеального над матеріальним, широка свобода особистості, зокрема – жінки, дівчини. В українських піснях, писав І. Нечуй-Левицький, “дівоче кохання вільне, як пташка в

небі”; “дівчина вибирає собі парубка, як парубок дівчину”...)².

Від цих своїх принципів, проголошених ще 1878 року, І. Нечуй-Левицький не відступав протягом усього творчого життя.

ПОВІСТЬ ПРО “НОВУ ЛЮДИНУ” 1860-х

(“Хмари”)

Історичний контекст. У повісті “Хмари” під пером І. Нечуя-Левицького ожила атмосфера київського “шістдесятництва” ХІХ ст. Нагадаємо, що в 1861 – 1865 рр. майбутній письменник навчався в Київській духовній академії. То була особлива пора в житті прогресивної інтелігенції Російської імперії. На зламі 1850 – 1860-х рр. Росія переживала своєрідну “відлигу”. Після задухи миколаївської доби починалася пора реформ – земельної, судової...

Певна лібералізація суспільства відчувалася й тими, хто жив за стінами Духовної академії. “Тоді був гарячий час в руській літературі, – згадував пізніше письменник. – Вийшов “Базаров” Тургенєва і критика на нього Писарева. “Основа” розворушила українське питання. Студенти були дуже цим усім заінтересовані, і змаганням не було кінця. Українці переживували свої національні та літературні питання, але стріли в великоруських студентах велику опозицію. Всі вони, окрім трьох, стояли проти права української національності та літератури. В мене з’явилась думка писати оповідання українським язиком для “Основи”. Але вона швидко потім перестала видаватись”³.

У центрі дискусій, що їх вели в своїх номерах “казеннокоштні” студенти академії, найчастіше виявлялися, отже, дві проблеми: “нові люди” – та українське питання. Цікавість до них пробуджували в молоді “луччі журнали” – “Современник”, “Рус-

ское слово”, “Время”, “Русский вестник”, а також перший україномовний часопис “Основа”, який видавався в Петербурзі Пантелеймоном Кулішем.

Статті Д. Писарєва з їх радикалізмом змушували задумуватися над тим, як через “доцільну організацію праці” прийти до “щастя людства”. Тургенєвський Базаров викликав суперечки про стосунки “батьків” і “дітей”. А М. Костомаров, чия стаття “Дві руські народності” з’явилася на сторінках “Основи”, зачіпав болючі питання української самобутності та національних перспектив...

Пишучи в 1871 р. повість “Хмари”, учитель сідлецької гімназії Іван Левицький мовби воскрешав частку своєї молодості, що минула в Києві.

Київ є головним місцем дії у творі. Що ж до часу дії, то починається повість із появи у “святому місті” тульських семінаристів “в місяці липні 183... року”, а завершується часами “Основи” й появи українських недільних шкіл (поч. 1860-х). Йдеться, отже, щонайменше про чверть століття.

Вже експозиція сюжету засвідчила, що в голосі автора змагаються дві емоційні стихії. Розкішну панораму Києва з його “золотоверхими церквами”, схожими на “букет золотих квіток”, він малює із замилуванням, любов’ю до величі “давньої невмираючої української історії”⁴. Проте кризь захоплення пробивається й туга: колишня слава минулася, у Київській духовній академії запанував чужинецький дух. Великооруський синод заходився втілювати в життя “ідею русифікації”, присилаючи в Київ семінаристів із різних губерній Росії, а українців натомість відправляючи в Москву й Петербург. Академія перетворилася на зняряддя великоросійської централізації. Те, що відбувається за її стінами, автор “Хмар” змальовує із сарказмом, змішаним із жалем та болем.

І. Нечуй-Левицький, по суті, підхопив інтонацію і дух Шевченкових “Великого льоху” та “Розритої могили”: в обох письменників ідеться про драму національного занепаду України в обставинах миколаївської деспотії з її русифікаторською політикою і про відродженську силу, що пробивається всупереч усьому з надр занапащеної нації.

Дві долі: Воздвиженський і Дашкович. Велику частину повісті – перші сім розділів – займають повчальні історії двох професорів, Степана Воздвиженського і Василя Дашковича, які беруть початок з того самого “місяця липня 183... року”. Розгортаються вони паралельно, часом переплітаючись. І. Нечуй-Левицький тим самим зіставляє-протиставляє двох своїх героїв. Вони й справді дуже не схожі, просто-таки контрастно відмінні один від одного, ці два студенти академії, – туляк Воздвиженський і черкасець Дашкович. Що є в одного, того зовсім позбавлений інший. Деспот, пияк, нечупара, “груба й дика натура”, авантюрист, зарозумілий, байдужий до книжки великорос, який одного разу спалює збірник українських пісень, – це Воздвиженський. Дашкович же, навпаки: тихий, акуратний, охочий до знань, цілеспрямований. Життя простолюду, сільські краєвиди, рідна мова пробуджують у ньому бажання послужити народу, і він береться за збирання пісень, мріє про те, що народна поезія “може розвиватися в самостійну літературу, книжну поезію...”. Якщо Воздвиженський цілком байдужий до своєї Тули, то це означає, що у Дашкевича все має бути по-іншому: патріотичне почуття не чуже йому.

Контраст підкреслює авторську тенденцію: світлі барви дісталися українцю, темні – великоросу. Степана Воздвиженського письменник змальовує переважно в сатиричному ключі. Завдяки своєму без-

межному нахабству і пролізливості він стає професором академії, залишаючись все тим же пихатим нікчемою. Як персонаж Воздвиженський досить швидко вичерпує себе і зрештою сходиться зі сторінок повісті. Його образ настільки шаржовано, що Д. Чижевський із цього приводу зауважив: “все ж таких професорів у Київській академії не було...”⁵.

Значно цікавіший авторові Василь Дашкович, його еволюція, його метаморфози, хай навіть і вельми прикрі. Степан і Василь одружуються на сестрах – Марті й Степаниді, доньках купця Сухобруса. Історія цих двох панночок з київського Подолу звичайна: ходили по науку до дяка, потім два роки провели в пансіоні, де вивчилися шити, вишивати, грати на гітарі (мода 1840-х!), а також говорити “повеликоруській”... Сестри виявилися “дуже впертими” і ласими до грошей. І. Нечуй-Левицький малює печальну картину людського ярмарку суєти і марнославства, за якою в одному з епізодів сумно спостерігає “праотець Ное з синами з картини”. Таким чином у повісті “Хмари” з’являється одна з центральних у цього письменника тема занепаду душі, що потрапляє в полон жадібності й егоїзму.

А що ж професор Дашкович? Його мрії про “тиху, добру, як голубка, і співучу жінку” розбиваються вдарузки. Талановитий учений, людина, якій зовсім не чужі патріотичні почування, Василь Дашкович поступово стає “пропащою силою”. Його приваблюють слов’янофільські ідеї – і Дашкович усе більше відходить від свого природного українства, перетворюється в кабінетного вченого, якого східна філософія цікавить більше, ніж Україна. Україна згасає в ньому, так само й сам він згасає для України.

Цю сумну історію І. Нечуй-Левицький завершує моторошною картиною, що постає уві сні Дашковича, який приїздить до рідного села і застає замість батьківського дому порослу бур'янами руїну. Все довкола в тому страшному сні починає раптом входити в землю – батьківська хата, церква, гора, люди, садки... Ставки розливаються й затоплюють село, а з ним і самого Дашковича.

За свідченням декого із сучасників письменника, прототипом цього Нечуєвого героя був професор Київської духовної академії Памфіл Юркевич (1826 – 1874) – філософ, чиї лекції із захопленням слухав свого часу й студент Іван Левицький, досадуючи згодом, що той у 1861 р. переїхав до Москви, де став викладати в університеті. Історія П. Юркевича досить типова, і жалкування І. Нечуя-Левицького з приводу вимушеного “донорства” українців, які віддавали свій талант іншій культурі, мало історичні мотивації.

“Дракон революції”? З VIII розділу тема “батьків” починає переростати в тему “дітей”. Центральна постать від цього моменту – Павло Радюк, син небагатого дідача з Полтавщини, студент Київського університету. Цей герой “Хмар” справляє двоїсте враження. Звичайно, він приваблює своїми мріями, не раз декларованою високою метою: “Україна з вольним народом без усякого ярма на шії”. Павло хоче “прикласти до життя свого народу й України” ідеї європейської просвіти, і йому важко відмовити в щирості намірів. Він – ватажок серед ровесників, молода людина, яку всі люблять саме “за розум, добрість і щирість”.

Герой І. Нечуя-Левицького – продукт тієї атмосфери, яка запанувала в Російській імперії на самому початку 1860-х років. Інтелігентів, які тоді жили тими ж ідеями, що й Радюк у повісті “Хмари”,

називали *українофілами*. “Ми народовці, ... ми націонали, ...ми демократи”, – заявляє Павло, приїхавши до батьків у свої Журбані. І справді, Радюк палко дискутує зі слов’янофілами, які бояться української мови і “варварів з Парижа”, обстоює ідеї жіночої емансипації, читає селянам Шевченка, захищає європейство на національному ґрунті...

Сказавши багато слів про важливість “науки і просвітності”, Павло Радюк, зрештою, береться з друзями за організацію недільних шкіл, видання книжечок для народу, обдумує плани щодо створення історичного музею й народного театру. Але зробити молоді *українофіли* встигають небагато. Про їхні *справи* в повісті сказано скоромовкою. Можливо, тому, що і в реальній історії “відлига” початку 1860-х рр. була дуже короткочасною. А “малі *справи*” таких людей, як Радюк, їхні вишиті сорочки й смушеві шапки, за якими крилися “свіжіші європейські ідеї”, викликали в київських впливових колах страх. Пані Турман, пихата начальниця інституту благородних дівиць, із жахом у голосі називає Павла Антоновича небезпечним “революціонером” і навіть “драконом революції”!

Насправді ж цей “дракон революції” не такий уже й страшний. Павло Радюк – весь у промовах, у пишній риторичі. У своїх польотах уяви він буває наївним, і тоді йому допомагають спуститися на грішну землю (дід Онисько в сцені на баштані, наприклад). Павло децю театральний, багатослівний, піднесений на котурни, особливо тоді, коли демонстративно вбирається у вишиту сорочку й свиту, чим шокує своїх рідних. Він залюбки виголошує багатослівні промови, і цим децю нагадує Євгенія Базарова з роману І. Тургенєва “Батьки і діти” (І. Нечуєві-Левицькому не дарма запам’ята-

лися гарячі дискусії студентів Київської духовної академії навколо цього твору!).

Радюк досить невиразний (якщо не сказати – кумедний) у своїх двох любовних історіях. Його серце довго розривається між Ольгою Дашкович і Галею Масюківною. Але, зрештою, все стає на свої місця: виявляється, що для Ольги головне – чин майбутнього чоловіка, його багатство і становище в суспільстві, а власна врода – то лише “зброя”, з допомогою якої можна досягти мети. Тому вона й виходить заміж за полковника з Петербурга, “одутловатого ситого бурбона”. Що залишається Радюкові? Він повертається до Галі, тепер уже назавжди.

Ольга Дашкович і Галя Масюківна – ще одна контрастна пара персонажів у творі. І. Нечуй-Левицький робить акцент на тому, що Ольга – “людина без національності”, пустоцвіт. Професорська донька, красуня, якою захоплюються на балах, світська левиця, вона дуже програє дівчині з простолюду, душевно багатій Галі Масюківні.

Ось коли відпочиває-розкошує душа автора: Масюків хутір, де мешкають “чесні, хазяйновиті й працьовиті, близькі до народу, чесні хлібороби, не одрізнені од національності”, “напівпанська, напівсільська оселя”, неповторна, “зелена й пахуча” природа, Галя з усіма її чеснотами й красою, – все це змальовано з тією високою мірою поезії, яка дає підстави думати, що йдеться про дорогий письменникові взіреть, ідеал.

“Денаціоналізація зводиться до поганого виховання, до моральної хвороби, ...до ослаблення енергії думки, ...до спідлення”, – писав О. Потебня⁶. У повісті “Хмари” є безліч підтверджень цього висновку вченого. Одне з них – моральний покруч Терешко Бубка, який “сам не знав, що він за людина”. Сільський парубок, він з якогось часу називає

себе Бубковим, “пнеться в паничі, прилизується, маже голову доєм з каганця та курить люльку”, а односельців презирливо називає “хохлами”.

Павло Радюк тим і дорогий авторові, що в ньому прокидається національне “Я”, яке шукає форм громадського вияву. І все ж мав рацію академік О. Білецький, коли стверджував, що “ставлення І. Нечужа-Левицького до “нової людини” суперечливе. З одного боку, він начебто співчуває своєму героєві, з другого – то прямо, то приховано насміхається з нього”⁷.

Письменник завершив свою повість лиховісними передчуттями. Його Павло Радюк змушений залишити Київ і податися служити на Кавказ. О. Білецький із цього приводу зіронізував: “Про дальшу долю його ми мало що знаємо. Можна тільки з впевненістю сказати, що цей український Рудін не загине на барикадах і не пропаде на якомусь засланні”⁸. Підстав для іронії, загалом, небагато. Важко уявити, що запальний і щирий у своїх мріяннях Павло Радюк перетвориться на байдужого обивателя (подібно до “народолюбця” Григорія Проценка у “Повії” Панаса Мирного).

Коли писалися “Хмари”, життя ще не дало ясної відповіді на питання про історичну перспективу Радюків. Після Валуєвського циркуляра 1863 року українське небо знову затягло чорними хмарами. Хмари, – писав О. Білецький, – “символ національного гноблення, символ усіх темних сил, які намагаються денационалізувати українську молодь, відірвати її від рідного народу, перетворити на прислужників російського царизму, душителів української національної культури”. Після 1863 р. реальним Радюкам доведеться нелегко: їх висилатимуть з України. Саме так було з П. Чубинським, Д. Пильчиковим, О. Кониським, О. Андрієвським...

“Хмари” – перший в українській літературі твір із життя інтелігенції. І. Нечуй-Левицький прокладав дорогу тим письменникам, які прагнули розширити тематичні горизонти письменства, оскільки через низку причин історичного характеру воно було переважно “сільським”. Це вже після “Хмар” з’являться повісті “Семен Жук та його родичі” О. Кониського, “Соняшний промінь” Б. Грінченка, “Лихі люди” Панаса Мирного... Ініціатива ж належала І. Нечуєві-Левицькому.

Його повість тяжіє до типу поширених у 1860 – 1870-і рр. творів “з тенденцією”: у ній виразно чується проповідь близьких авторові українофільських ідей “шістдесятників” ХІХ ст. У “Хмарах” є *ідеологічне осердя*, і це ще одна особлива прикмета твору І. Нечуя-Левицького, який у 1880-і роки, за словами С. Єфремова, запалював свідомість “молдиків і підлітків по всяких ведмежих кутках України” ідеєю українолюбства й жертвовного служіння рідному краєві⁹.

КАТАСТРОФА У СЕМИГОРАХ

(“Кайдашева сім’я”)

Те, що сталося з родиною Кайдашів, яка зовсім не мирно жила в чималенькій білій хаті у мальовничому селі Семигори, що розкинулось на березі Росі, можна назвати *моральною катастрофою*. Читаючи веселу повість І. Нечуя-Левицького про Кайдашеву сім’ю, хочеться плакати. Або, принаймні, жалкувати й мучитися досадою: адже на наших очах відбувається самознищення чогось надзвичайно важливого, що є в людському житті. Домашнього затишку. Порозуміння між ближніми. Почуття гідності. Ладу як основи родини.

Гору бере якась диявольська сила руйнування, яка, виявляється, живе в цих нібито непоганих, роботящих людях...

Сюжет. Паростки сюжету про родину, яка деградує, є вже в повісті “Хмари” (історія сестер Марти й Степаниди, які перетворюються на ситих і байдужих обивателів, а також домашня війна Воздвиженських за спадщину, що закінчилася “соломоновим” рішенням: подушки й перини просто розрубують навпіл!).

Сюжет “Кайдашевої сім’ї” розгортається за класичними зразками.

I. Нечуй-Левицький любить починати свої твори з панорамного малюнка місця дії, який виконує функцію експозиції. Розкішний, сповнений поезії краєвид побачено неначе з висоти пташиного польоту, причому – поглядом бувалого мандрівника, який не втомився дивуватися красі. Рось і її зелені береги. Літо, закінчуються жнива. Село Семигори, а в ньому хата під горою, в якій живе родина Омелька Кайдаша, сільського стельмаха...

Знайомлячи читача з героями твору, прозаїк обов’язково докладно змалює зовнішність кожного з них, рідко вдаючись при цьому до психологічних портретних деталей.

А ось і зав’язка. Поки Омелько Кайдаш стругає вісь для чергового воза, який обламався на “каторжній горі”, двоє його синів розмовляють про майбутніх своїх наречених.

Які вони різні, ці двоє братів! Як і в “Хмарах”, I. Нечуй-Левицький вдається до контрастного змалювання пар героїв. Карпо має батьківські карі гострі очі – Лаврін схожий з виду на матір. Карпо кременезний – Лаврін тендітний. Карпо насуплений, сердитий, неласкавий, мовчазний – Лаврін веселий, привітний і балакучий...

Ідеали дівочої краси в них теж зовсім відмінні. Сцена, в якій молодший брат випитує старшого про його майбутню суджену, виблискує перлинами народного гумору. Здається, ніби Лаврін і Карпо фехтують порівняннями. Тільки в одного ті порівняння з майже поетичним фольклорним ореолом, а в іншого – з перцем...

Усе в цій розмові-грі – на контрастах, на несумісності смаків і уявлень про красу: “Доладна, як писанка” – “ходить так легенько, наче в ступі горох товче, а як говорить, то носом свистить”; “повновида, як повний місяць” – “гарна... мордою хоч пацюки бий”; “тоненька, як очеретина, гнучка станом, як тополя; личко маленьке й тоненьке, мов шовкова нитка; губи маленькі, як рутяний лист” – “лице, як тріска, стан наче копистка, руки, як кочерги, сама, як дошка, а як іде, аж кістки торохтять”¹⁰...

Багато що з того, про що йдеться на перших трьох сторінках повісті, так чи інак збудеться. І дружини дістануться молодим Кайдашам під їхній смак, і згадка “дуже богомільного” Омелька про непотопельність того, хто постить у п’ятницю, виявиться немарною...

Повість ще тільки почалася, а автор уже вивів на авансцену майже всіх головних персонажів з їх неповторними рисами і рисочками.

Далі – розвиток дії.

Повільно плине час у Семигорах. Селяни “міряють” його святами – від Пилипівки до Різдва, від Різдва через піст до Великодня... У повісті – дев’ять глав, і, починаючи з третьої, автор робить нас свідками великої “домашньої війни”, яка то спалахує, то пригасає.

Карпо одружується з Мотрею Довбишівною (глава 2). Невдовзі починаються сварки між свекрухою та невісткою, а також між Карпом і батьком

(глава 3). Мотря з Карпом перебираються в свою хату (глава 4). Тим часом одружується й Лаврін (глава 5). Короточасний рай змінюється новою колотнечею – тепер уже Кайдашиха напускається на Мелашку, Лаврінову дружину. Мелашка разом із бабою Палажкою іде в Київ на прощу, служить там у проскурниці, аж поки її не забирають знову в Семигори. “Сльози і несподівана тривога” примирюють сім’ю (глава 6). Однак розгорається війна між Лавріном і старим Омельком, яка завершується смертю батька (глава 7).

Важко визначити однозначно, які епізоди в “Кайдашевій сім’ї” є кульмінаційними. Можливо, найвищою точкою напруження є абсурдна тотальна війна всіх з усіма, про яку йдеться у главі 8? Мимовільними вісниками миру тут видаються хіба що діти Карпа й Лавріна – і, може, в цьому є якась надія автора на те, що лад колись таки настане в Кайдашевій сім’ї.

Розв’язка в різних редакціях повісті має дві версії. Главу 9 І. Нечуй-Левицький завершував то перспективою нових “битв”, то “вічним миром”, який раптом настав після того, як груша на межі між двома садибами, що довго була причиною непорозумінь між братами та їхніми дружинами, всохла. Схоже, що письменника більше приваблював щасливий кінець, хоч він і суперечив художній логіці сюжету і не вписувався в картину тієї нетерпимості, яка є “фірмовим” знаком Кайдашів.

Люди, які не сміються. Це може здатися дивним, але в повісті “Кайдашева сім’я” майже немає сцен, у яких би лунав сміх. Твір І. Нечуя-Левицького “населений” дуже серйозними людьми. Лиш інколи пробує жартувати Лаврін, а Мотря й Кайдашиха якщо й сміються, то хіба зі злістю. Їм не до

сміху, оскільки всі вони – учасники великої родинно-побутової війни, якій не видно кінця.

Іван Франко вважав, що “І. Нечуй-Левицький малює в “Кайдашевій сім’ї” гірку картину розпаду українського патріархалізму під впливом індивідуалістичних змагань кожного її члена”¹¹. Справді, роль батька у Кайдашів зведено нанівець. Старий Омелько постає в повісті як людина, в якій парадоксальним чином поєдналися дві пристрасті: він страшенно богобоязливий, забобонний, але це зовсім не заважає йому цілком віддати себе у владу зеленому змієві. Омелько Кайдаш, по суті, ніяк не впливає на перебіг подій у власній хаті. Він пливе за течією, а коли й пробує якось втрутитися у домашні чвари, то зазнає фіаско – і моральне, і навіть фізичне, як у сцені побиття батька сином Карпом.

Перо І. Нечуя-Левицького зафіксувало кризу моральної традиції, оспіваної у багатьох фольклорних творах, а також піднесеної на щит літературою 1-ї половини ХІХ ст. Скажімо, “Дума про Олексія Поповича” завершується характерною мораллю:

*Щасливий чоловік в світі буває,
Отцевої-матчиной молитви почитає,
Отця і матері молитва із дна моря душу
винимає,
Від гріхів сумертвенних окупляє,
Перед праведним судією поставляє...*

Воля батька-матері тут сакралізується. Вона може чудодійно вберегти від лиха, тоді як зневажання “молитвою”, батьківським благословенням є тяжким гріхом, який неодмінно карається. Сюжет і пафос думи про Олексія Поповича в 1842 р. у цілковитій згоді з народною мораллю художньо трансформували Пантелеймон Куліш (повість “Михайло Чарнишенко”) та Євген Гребінка (роман “Чайковський”).

А ось у “Кайдашевій сім’ї” все виглядає по-іншому. Катастрофа в Семигорах починається із занепаду батьківського начала в родині.

У літературознавстві радянської доби прийнято було наголошувати на тому, що чвари, змальовані І. Нечуєм-Левицьким, – це наслідок певних соціальних умов. З того робився соціологічно-політичний висновок: мовляв, “так було до революції”. Але найцікавіше, що автор “Кайдашевої сім’ї” на соціальних чинниках “війни” якраз і не акцентує! У творі йдеться, швидше, про недосконалість людської природи, про одвічні людські пороки, – такі як нетерпимість, жадібність, заздрісність, егоїзм. Тільки І. Нечуй-Левицький показує не якийсь абстрактно-універсальний світ, а світ український, селянський, із цілком конкретними історичними, етнографічними і географічними ознаками. Він навіть назви села, в якому живуть Кайдаші, не став вигадувати: Семигори легко відшукати на карті неподалік від рідного письменникові Стеблева.

А водночас Кайдашева сім’я – це модель цілої України. Змінилися часи – а повість І. Нечуя-Левицького не “постаріла”, і це означає, що справа не у прив’язках до певного історичного часу і до “соціальних умов”. І. Нечуй-Левицький блискуче розкрив деякі “небажані” риси нашої національної вдачі, української ментальності, які належать далеко не тільки середині ХІХ століття. Україна початку ХХІ століття залишається схожою на Кайдашеву сім’ю. Значить, письменнику вдалося показати те, що не народжується вмить і не зникає легко.

У цьому сенсі “Кайдашева сім’я” може читатися як твір, у якому надзвичайно важливим є мотив національної самокритики, що переходить у мотив сорому та вболівання за український світ. Маленькими шедеврами І. Нечуя-Левицького є сцени,

пов'язані з “каторжною горою”. Кайдашева хата стоїть край села, під горою. Старий Омелько постійно стругає осі для возів. Він стельмах, і осі – його “бізнес” і його горе водночас. Коли кінчаються жнива і починається возовиця, для Кайдаша настає гаряча пора. Адже “каторжна гора потрощила не одного воза”, в тім числі й Омелькового. Клятий “горб” – популярна тема селянських розмов, особливо в шинку. Одну з них чуємо вже в першому розділі повісті.

– Оце, куме, так натомився, аж спина болить, – промовив Кайдаш.

– Що ж ти таке важке робив? – спитав його кум.

– Та все лагоджу вози та підробляю осі. Ота мені каторжна гора потрощила не одного воза! А вже скільки я осів поламав через ту іродову гору, то й полічити не можна.

Дорога в село йшла коло самого Кайдашевого городу. Вона спускалась з крутого шпилья, як з печі. Вози з снопами часом котились з гори і тягли вниз за собою й волів.

– То застав синів трохи розкопать шлях, – сказав кум.

– А хіба ж я один возитиму тудою снопи? Адже ж і ти возиш. Чом би пак і тобі не розкопати, – сказав Кайдаш, випиваючи другу чарку.

– Нема, бач, мені діла. Ніби я сиджу згорнувши руки, – обізвався чоловік, – а воно було б дуже добре розкопать возвіз, та ще так трошки навскоси.

– Авжеж хоч і так, приміром, навскоси од твого тину, де стоїть стара груша, та до чагарника, – сказав кум і махнув пальцем навскоси на другий бік. – От і вози були б цілі.

– Так було б ще лучче... та ще якби взяти заступом поза тим сучим горбом попід самим тином, – сказав Кайдаш, випивши чарку і запаливши люльку. Та вже й посадило той горб, наче оту гулю на твоїй лисині, куме! Вже той каторжний горб сидить мені отут у печінках.

– Коли б ти знав, то я вже через його підірвався: мене вже поруха взяла. Коли не їдь, то все підпирай воза спиною, – сказав кум, – всю спину поколов ік бісовому батькові.

– Та, здається, куме, і ти сам котився з тієї гори з своєю Ганною, вертаючись з хрестин? – обізвався з кутка чоловік.

– І як ті люди їздили з такої гори і не розкопали, одколи Семигори стоять, – говорив Кайдаш, наливаючи чарку з квартаи”.

Сцена ця – класична: настільки точно вловлено тут письменником стійкі риси національної вдачі! Конкретну житейську проблему Кайдаш і його односельці залюбки переводять у філософську площину, у сферу мрійливих бажань. Фантазія розігрується; здається, що ось-ось горб таки розкопають, – але поки що все відбувається лише в уяві: “Воно було б дуже добре розкопати возвіз, та так трошки навскоси...”. А тим часом нікому не хочеться бути першим. Спрацьовують традиційні селянська “хитруватість”, готовність перекласти все на ближнього й навіть позловтішатися з чужої біди, а також інерція звички, наївні сподівання, що якимось воно, може, все владнається саме собою, іншого разу пронесе, та й не я перший, не я останній... Попроклинавши вкотре “каторжну гору”, понарікавши на предків, які чомусь не розкопали горб, поки були живі, селяни тим і вичерпали тему.

Автор не залишить цю історію обіч: вона завершиться тим, що гору таки почнуть розкопувати, але кинуть, і все, зрештою, повернеться на круги своя. Здоровий глузд і елементарний прагматизм будуть переможені “мрійливістю” та індивідуалізмом людей, які не сміються.

Сцена в шинку нагадує початок гоголівських “Мертвих душ”. У двір готелю в губернському місті NN в’їжджає бричка Чичикова, і двоє мужиків зустрічають її кількома короткими репліками: “Вишь, ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву, или не доедет?” – “Доедет”, – отвечал другой. – “А в Казань-то, я думаю, не доедет?” – “В Казань не доедет”, – отвечал другой. Этим разговор и кончился”¹².

Гоголівським мужикам і в голову не прийде бодай поворухнути пальцем, бодай натякнути власнику брички, що з колесом не все гаразд. Ні, їхній натурі значно ближча все та ж схильність до мрійливого “філософування”, до дивного “укрупнення” дрібної проблеми...

І. Нечуй-Левицький, як і М. Гоголь, дає нам можливість зазирнути в глибини “загадкової” слов’янської душі, побачити в ній химерне, усміхнутися – і задуматися.

Характери персонажів у “Кайдашевій сім’ї”, як правило, статичні. Письменник робить акцент на домінантах, виділяючи одну-дві риси в їхніх вдачах. В Омелька Кайдаша – богобоязливість і чарколюбство. У Кайдашихи – чваньковитість (яка, втім, не заважає їй бути люблячою бабусею). У Мотрі – сварливість. В її чоловіка Карпа – вайлувату понурість. У Лавріна – веселість. Чи не найбільших змін зазнає характер Мелашки: у ній – спочатку

ліричній і ніжній дівчині – теж поселяється той “біс” чвар, який взяв у полон родину Кайдашів.

Твір І. Нечуя-Левицького має яскраво виражені риси *соціально-побутової повісті*. Побутовим є конфлікт, навколо якого будується сюжетна інтрига. Чимало уваги автор приділяє обставинам життя своїх героїв, зовнішньому світові, що їх оточує, зокрема – етнографічним елементам. За такими творами, як “Кайдашева сім’я”, можна вивчати уклад життя, звичаї, фольклор українців ХІХ століття. Питома вага побутових та етнографічних елементів така значна, що можна говорити навіть про їхню самодостатність. Дотримуючись принципів реальності, національності й народності, І. Нечуй-Левицький як художник скрупульозно освоював “непочатий рудник” українського життя, свідомо акцентуючи на його побутово-етнографічних аспектах.

Сміхова культура. Важливим елементом українського селянського світу, який постає зі сторінок повісті, є сміхова культура. Джерелом комічного завжди є невідповідність, життєва суперечність: між метою – і засобами, формою – і змістом, діями – і обставинами. Сміючись, ми мовби підносимося над цими суперечностями, оволодіваємо ними. Наш сміх над сторінками “Кайдашевої сім’ї” – це своєрідний виклик абсурдності тієї домашньої війни, яка, по суті, знищує родину. Він, сміх, здатен очищувати, лікувати, допомагати звільнитися від життєвої скверни.

І. Нечуй-Левицький, змальовуючи абсурдну війну, раз у раз вдається до *гумору ситуацій*, в яких невідповідність, контраст форми і змісту, дій та обставин просто-таки разючі. Такою є, наприклад, сцена, в якій Мотря і Кайдашиха б’ються за мотило. Взаємна ненависть цілком заволоділа жінка-

ми: *“Молодиці стояли бліді, як смерть, і од злості ледве дихали. Вони вже не мали сили самі покинути те мотовило...”*. Мотовило в цю мить перетворилося з побутового дріб’язку на щось страшенно важливе для обох. Хоч зрозуміло, що не в ньому, зрештою, річ, а саме в спопеляючій ненависті, яка відбирає в людини людське. Свекруха й невістка б’ються невідомо за що й чому, Кайдаш хапається за кочергу, щоб розборонити їх, – це смішно. Бійок у повісті багато, вони виникають з нічого, і це тільки загострює відчуття великого абсурду. Інколи комізм ситуації підсилюється несподіваним змішуванням стилів, як ось у цьому епізоді: *“Не чорна хмара з синього моря наступала, то виступала Мотря з Карпом з-за своєї хати до тину. Не сиза хмара над дібровою вставала, то наближалася до тину стара вирлоока Кайдашпиха, а за нею вибігла з хати Мелашка з Лавріном, а за ними повибігали всі діти...”*

Епізод побутової війни змальовується із застосуванням високого епічного стилю народної думи – це теж породжує контраст, який стає джерелом сміху. І, звичайно, комічні ефекти забезпечуються в повісті іронією, великою кількістю знижувальної лексики.

Абсурдність усього того, що відбувається під дахом Кайдашів, І. Нечуй-Левицький кілька разів підкреслює різкою зміною стильових планів – і тоді з’являється у творі лірична стихія. Після бійки з батьком Карпо виходить з хати, перед його очима постає картина ніжної природи над Россю: свіжий перший сніг, що вкрив гори й долини, білі гори і біле небо, вечірня імла, чорний густий дубовий ліс... Проте *“він нічого того не бачив. Уся його душа десь заховалась глибоко сама в собі; він ніби задерж’янів од тієї страшної події, котру недавно вчи-*

нив". Природа з її красою постає тут як мовчазний докір людям за потворність їхніх стосунків. Так само контрастують з атмосферою чвар і описи природи та любовні сцени на початку глави, де йдеться про Лавріна й Мелашку.

Сміхова культура в І. Нечуя-Левицького має одну цікаву особливість: коли відзвучить сміх, на дні душі залишається сум. Це та властивість українського сміху, яка притаманна Шевченковому Перебенді, "старому та химерному": "Заспіває весільної, А на сумну зверне". Сам І. Нечуй-Левицький у статті "Сьогочасне літературне прямування" теж відзначав, що "сміх зі слізьми" є однією з рис української літератури. Печально сміявся й українець Микола Гоголь. Про "Кайдашеву сім'ю" можна сказати так само: це повість, у якій крізь сміх пробиваються сліози...

* * *

Свої вершинні твори Іван Семенович Нечуй-Левицький написав протягом 1860–80-х років. Пізніше його талант уже не мав колишньої сили. У будинку Сегета в Києві, де довго мешкав письменник, час немов законсервувався. "Здавалось, усеньке бурхливе життя, усі світові події, тривоги й бурі розбивалися об поріг маленької тихої господині, всі пристрасті за ним зникали, обертаючись у якусь стоїчну мудрість давнього філософа, змішану з наївністю дитини", – писав молодший сучасник Івана Нечуя-Левицького Сергій Єфремов¹³.

Життя йшло вперед, з'явилося нове літературне покоління, якому проза автора "Миколи Джери" й "Кайдашевої сім'ї" видавалася надто "старосвітською". Так зокрема оцінювали манеру старого письменника Леся Українка і Володимир Винниченко. Проте історія нашої культури збідніла б, як-

би в ній не було шедеврів “великого артиста зору”. Без його художніх свідчень ми б гірше знали, уявляли, розуміли українську людину, якою її створила історія. У кращих творах І. Нечуя-Левицького є могутній моральний заряд, загальнолюдське начало, що пробивається до нас із часів минулих, є музики, боріння, осяяння душі художника, його пошук відповідей на питання доби, відбиті в дзеркалі Слова.

Примітки:

1. Див.: Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (спроба психоаналізу творчості) // Життя і революція. – 1929. – № 9.
2. Див.: Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позовах з Московщиною. – Львів, 1998.
3. Життєпись Івана Левицького (Нечуя), написана ним самим // Нечуй-Левицький І.С. Збір. творів: У 10 т. – К., 1968. – Т. 10.
4. Нечуй-Левицький І. Хмари // Нечуй-Левицький І. Твори: В 3 т. – К., 1988. – Т. 1. – Всі цитати з повісті “Хмари” подаються за цим виданням.
5. Чижевський Д. Реалізм в українській літературі // Слово і час. – 1998. – № 2. – С. 13.
6. Цит. за: Єфремов С. Вибране. – К., 2002. – С. 456-457.
7. Білецький О. Іван Семенович Левицький (Нечуй) // Білецький О. Збір. праць: У 5 т. – К., 1965. – Т. 2. – С. 355.
8. Там само. – С. 357-358.
9. Єфремов С. Вибране. – С. 413.
10. Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я // Нечуй-Левицький І. Твори: В 3 т. – К., 1988. – Т. 1.

Всі цитати з повісті “Кайдашева сім’я” подаються за цим виданням.

11. Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя) // Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1982. – Т. 35. – С. 371.
12. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1984. – Т. 5. – С. 5.
13. Єфремов С. Вибране. – С. 414.

ГОЛОХВОСТИЙ ІДЕ!

КОМЕДІЯ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО “ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ” ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ ХІТ.

Кожен, хто приходить помилуватися Андріївською церквою, цим знаменитим київським витвором Растреллі, обов'язково зустрінеться з екстравагантною “парою”: Пронею Прокопівною Сірко-Серковою та Свиридом Петровичем Голохвостим-Голохвостовим, героями комедії М. Старицького “За двома зайцями”. Скульптурна група з'явилася тут, поруч із пам'ятками княжих часів, у самому кінці ХХ століття. В Одесі вже стояв Остап Бендер, у Києві на Прорізній намацував палицею шлях Паніковський... Проня й Голохвостов стали чи не першими (якщо не рахувати напівлегендарну Марусю Богуславку й цілком історичних шевченківських гайдамаків) українськими літературними героями, які перетворилися на пам'ятники й пішли “в народ”.

Сценічне життя “Зайців” почалося 4 листопада 1883 року в Києві. Щоправда, на тодішніх афішах писали іншу назву, яка відповідала поширеній традиції використання народних прислів'їв: “Панська губа, та зубів нема”. І лише в дужках додавали: “За

двома зайцями”. Авторів, які “скомпонували” п’єсу, теж було двоє: Михайло Старицький та Іван Нечуй-Левицький. Утаємничені київські театрали знали, що твір, за яким поставлено спектакль, був переробкою давньої, написаної ще 1875 року, “міщанської комедії” І.Нечуя-Левицького “На Кожум’яках”. П’єсі Івана Семеновича свого часу не пощастило: за нею закріпилася репутація твору, мало придатного для сцени. І ось у березні 1883 р. Старицький звернувся з листом до Нечуя-Левицького, в якому, посилаючись на доручення Драматичного комітету, запропонував ознайомитися з планом нової версії комедії та дати свою санкцію на постановку. Заперечувати проти наміру Старицького “пририхтувати до сцени” п’єсу, яка залежалася, Нечую-Левицькому не було ніякого сенсу...

М. Старицький зберіг практично весь ансамбль персонажів комедії, а також суть інтриги. Хитрий “цилюрник”, аби врятуватися від банкрутства, залицяється до двох панночок одразу, не без успіху “крутить” з ними романи, які начебто ось-ось мають закінчитися весіллям, проте зрештою зазнає фіаско: його викривають і осоромлюють. І все ж після переробки в комедії з’явилося й чимало нового. Її сюжет став значно динамічнішим. Скоротилися “балачки” персонажів, зник наліт мелодраматизму. Змінилися імена більшості персонажів: Рябки стали Сірками, Єфросина – Пронею, а Гострохвостий – Голохвостим. А головне, зазнали трансформації характери центральних героїв. Образ Свирида Гострохвостого в Нечуя-Левицького роздвоювався; в деяких сценах “цилюрник” з київського Подолу нагадував сентиментального парубка з рідної письменникові Богуславщини. У Старицького ж Голохвостий набув яскравої колоритності, ексцентрики. Чимось він навіть приваблює, цей джигун,

пройдисвіт, пустомолот, брехун, дурисвіт Голохвостий-Голохвастов! Може, тим, що перед нами відчайдушний і натхненний авантюрист; такий собі маестро, що нагадує канатоходця, для якого вихід на арену – не тільки прагматика буденної роботи, а й мистецтво ризику, захват публіки, триумф можливостей свого “Я”?!

“Зайці”, за якими погнався Свирид Петрович, – Проня Сірко і Галя Лимар (між іншим – двоюрідні сестри). У М. Старицького це цілком контрастна пара. Панночці, яка цурається батька-матері, пнеться з усіх сил, аби відірватися від простолоду, й не помічає при тому кумедної жалюгідності своїх “благородних” манер, протиставлено “дівчину з народу”, з усім набором відповідних чеснот. Так веліла певна літературна традиція: не забуваймо, що “За двома зайцями” – це переробка твору Івана Нечуя-Левицького, а для цього письменника подібний контраст був “фірмовим знаком”. Варто згадати хоч би його роман 1871 року “Хмари”, де теж є своя Галя (з тим же ім’ям!) і її антипод Ольга Дашкович, яку, втім, Пронею назвати важко, оскільки змальована вона без застосування прийомів шаржу.

Проня ж Прокопівна – “чистое амбре”, як каже Голохвостий, комедійний персонаж чистої води. “В пенсіоне все науки проізошла”, хоча витерпіла там усього три місяці, за які “змарніла та знівечилась”. Театр любить не дуже, більше – цирк (“акробати занятніші міне: такі красиві муштини...”). “Удньом” любить гуляти “в царському саду з книжкою безпремінно, бо так приятно під дубом романа читати”. А читає Проня “душещипательне” – “Кроваву звезду”, “Чорний гроб”, “Єруслана Лазаровича”... Чи ж дивно, що досвідчений серцеїд Свирид Петрович, блискавично зорієнтувавшись, обирає для своїх “зізнань” відповідний стиль. “В груді

моєї – Везувій так і клекотить...” Екзальтація та “страсть” – спеціально для Проні Прокопівни (“Во мне трепещет вся моя физика...”, – казав у подібній ситуації незабутній пан Халявський з однойменного роману Г. Квітки-Основ’яненка). З Галею М. Старицькому було складніше. Зрештою, вона й місця займає в комедії незрівнянно менше, ніж Проня. Швидко розгадавши в Голохвостому пройдисвіта, Галя стоїть на своєму: “Я вам не пара”. І, здається, готова навіть суперечити волі своєї матері, яку таки проймають медоточиві слова Свирида Петровича, адже він і в цій ситуації знаходить потрібний стиль.

“Пририхтовуючи” п’єсу до сцени, Старицький знайшов цікавий хід: Голохвостий і Проня заговорили дивовижною мовою, яку можна вважати ще одним “персонажем” комедії “За двома зайцями”. Власне, це якийсь мовний коктейль, суміш квазісалонної лексики, канцеляриту, суржику й просторіччя. Російські слова тут заплутуються в українських, французькі, потрапивши в недоречний контекст, обертаються ляпсусами (“ми при боці заведемо таке монпансьє, що тільки пальці облизуй...”); “високий” стиль поглинається побутовізмами й стає схожим на автопародіювання (“улюблєн, аж окроп кипить...”). А ще ж є слова-каліки, всі оті “натиральні хвамилії”, “чїмпанцьке”, “пенціон”, “апальцини”... Проте в монологів, які адресовані хіба що самому собі, Голохвостий може бути й природнішим. Він людина, яка міняє маски, однак не завжди встигає це зробити вчасно. До того ж маски приростають до обличчя, й це стає помітно для інших. Хлопці з Подолу кажуть, що Свирид Петрович “од міщан одстав, а до панів не пристав”, – і це вельми точна характеристика. Голохвостий – у сенсі своєї одночасної належності до різних соціальних верств, професійних і національних

ніш, – маргінал, людина, про яку можна сказати, що вона ні там ні сям. Це виказує й мовна клоунада, влаштована героєм М. Старицького. Він Голохвостий, але водночас і Голохвастов. Українську мовну стихію цілорник намагається перекрити “благородною” російсько-французькою, – а виходить казна-що. Валерій Шевчук, маючи на увазі саме цю його роздвоєність (подвійність?), дійшов до висновку, що “відтак “За двома зайцями” можна трактувати не лише на побутовому рівні, але й на рівні аур: Голохвостий хотів, з одного боку, стати Галахвастовим, а з другого, ще єднався з автентичним українським київським міщанством – оце й були головні зайці, за якими він ганявся, потерпівши при цьому морально. Але реально і він, і Проня Прокопівна вже виходили з української аури, руйнуючи свою українську питомість. Саме тому п’еса й здобула свою непроминальну вартість як значне мислительне узагальнення і залишається популярна й дотепер”¹.

Акценти в І. Нечуя-Левицького та в М. Старицького саме такі: кумедна штучність Проні та Голохвастова – результат добровільної втрати природності, якогось аж агресивного заперечення своєї українськості. Обидва письменники тлумачать цю агресивність як початок моральної деградації. І це теж традиція. За нею – моральний імператив, що визначав ставлення Т. Шевченка, М. Гоголя, А. Свидницького, того ж таки І. Нечуя-Левицького до гримас малоросійства. Коли Голохвостий презирливо кидає вбік хлопців із Подолу: “Дурні хахли!”, коли Проня Прокопівна дорікає батькам за те, що вони говорять “по-мужицьки”, виникає ситуація абсурду. Криза ідентичності (якщо висловлюватися в термінах сучасної психології). Перекупка

Секлета Пилипівна, мати Галі, знаходить куди простіші слова: “Перевертні дурноголові!”

Мотив плачевних наслідків національного “перевертання” в комедії суттєвий, але не єдиний. У літературній ретроспективі Голохвостий Старицького типологічно споріднений з тоголівським Хлестаковим, а в перспективі – з Остапом Бендером. Усі вони авантюристи, причому талановиті. Авантюризм мінливе, але ж і вічне, отже, й комедія “За двома зайцями”, написана понад 120 років тому, може мати різні режисерські трактування. Цікаво, що прем’єра вистави за твором М. Старицького на сцені київського театру Бергоньє (1883 р.) не була, як свідчать сучасники, особливо успішною. “Марко Лукич (Кропивницький. – В. П.) чудово зіграв Сірка, Затиркевич – Секлету і Садовська – торговицю-черевичницю, – згадував П. Саксаганський. – Проню грала Заньковецька погано: вона не втілилась в цю дурноголову недоучку, форсила, і виходило, що Заньковецька сміється над якоюсь Пронею. Садовський Голохвостого не обдумав...”².

Проте згодом комедія “За двома зайцями” стала одним із найрепертуарніших творів українського театру. Особливої популярності вона набула на початку 1960-х рр., після того, як на кіностудії О. Довженка в 1961 р. зняли фільм з Олегом Борисовим у ролі Голохвостого, Маргаритою Криницевою у ролі Проні.

А за кілька годин до початку 2004 року на телеекранах з’явився мюзикл “За двома зайцями”. Було не до сміху. Виявилось, що автори нового тексту мають проблеми з гумором. Алла Пугачова спізналася з роллю Проні років на тридцять. Про Максима Галкіна, якому випало грати Свирида Петровича, щасливий режисер (М. Паперник) в одному з інтерв’ю сказав, що були моменти, коли Галкін пе-

регрavaв самого Олега Борисова. Перегрavaв. Але не Борисова...

Втім, історія “Зайців” триває. А це означає, що ми іще почуємо: “Цитуйте! Он Голохвостий іде!”

Примітки:

1. Див.: Шевчук В. На березі часу. Мій Київ. Входи. – К., 2002.
2. Саксаганський П. (Тобілевич П.К). По шляху життя. – Х., 1935. – С. 89.

ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

(П. Куліш, І. Франко)

1. ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ

Перший біограф П. Куліша Володимир Шенрок писав, що цей письменник і вчений “не зарив із власної вини жоден із багатьох даних йому природою талантів, хоча багато які з них, можливо, не виявилися сповна”¹. Талант літературного критика найбільш повно розкрився у творчості Пантелеймона Куліша на рубежі 1850 – 1860-х років – невдовзі по тому, як він після всіх перипетій, пов’язаних із розгромом Кирило-Мефодіївського братства і чотирирічним тутьським засланням, отримав дозвіл друкуватися.

Більшість Кулішевих статей з’явилася на сторінках журналу “Основа”, ініціатором і душею якого він був. Саме тут побачили світ такі праці П. Куліша, як “Характер и задача украинской критики”, “Простонародность украинской словесности”, “Обзор украинской словесности”, “Перегляд українських книжок” та інші. Проте деякі свої принципові позиції він устиг виявити ще до появи “Основи”, невдовзі після свого тутьського заслання. Чи не першим вагомим критичним виступом П. Куліша була його стаття “Об отношении малороссийской сло-

весности к общерусской. Эпизод к “Черной раде”,
опублікована 1857 року в журналі “Русская беседа”.

Маніфест 1857 року

Велика її частина – це, по суті, автокоментар письменника до його історичного роману, це намагання відповісти на питання про те, чому “Чорну раду” було написано по-українськи. Власне, задумавши твір ще в 1840-х роках, П. Куліш узявся “допросить свой народ на его родном языке”². А вже потім створив і російськомовну редакцію роману. Причому робота над новою версією не була звичайним автоперекладом. Куліш швидко відчув, що він перебуває у владі двох різних літературних традицій – української і російської. Пишучи “Чорну раду” по-українськи, він мовби прислухався до народного джерела, до мови “рапсодів” (оповідачів, яких він записував ще в 1843 – 1844 роках, мандруючи селами Чигиринського повіту як член Археографічної комісії). Узявшись же переписувати “хроніку 1663 року” по-російськи, П. Куліш потрапляв у силове поле російської літературної традиції, переважно книжної, а не усної, фольклорної, як у першому випадку. Кожна традиція вимагала свого, “диктувала” певні вимоги, визначала стиль.

Пояснюючи свій вибір мови, П. Куліш робить два важливі узагальнення.

1. Талант письменника найповніше виявляє себе в стихії рідної, а не чужої мови.

У цьому зв’язку критик згадує Г. Квітку-Основ’яненка і М. Гоголя: “Ни один из малороссийских поэтов – в т. ч. даже и Гоголь – не был удовлетворен своими сочинениями на языке северо-русском. У каждого из них всегда оставалось на душе томительное сознание, что он не исполнил своего назначения принести пользу ближнему, и действитель-

но не принес ее в той мере, в какой родное слово приносит пользу родному сердцу”.

Куліш натякає на гоголівський комплекс національної провини, проте цю тему він не розгортає, оскільки зосереджується на феномені Квітка-Основ'яненка. Критика цікавить той факт, що “автор очаровательной “Маруси”, ...производя на читателей неотразимое впечатление малороссийским языком, оставлен ими без внимания на великорусском”. Це випадковість чи закономірність? *Закономірність*, – відповідає Куліш. Адже існує “тесная связь между языком и творящей фантазией писателя”. Квітка-Основ'яненко “думал на малороссийском языке” – і був оригінальним, яскравим художником як автор українських повістей. У російських же повістях його художній таланти почувався скуто.

2. Між об'єктом художнього зображення і мовою, якою пишеться твір, існує зв'язок.

Матеріал української історії XVII ст. вимагав від Куліша, щоб про людей і драму 1663 року було розказано по-українськи. Адже українська мова була невід'ємним елементом того життя, яке мало воскреснути в “Чорній раді”. Без неї колорит козацької епохи був би збідненим.

Втім, крім чинників об'єктивного характеру, у випадку з “Чорною радою” мали місце і суб'єктивні установки автора: він свідомо брався за велике художнє завдання – “написать на родном языке исторический роман, во всей строгости форм, свойственных этого рода произведениям”. До Куліша подібної мети ніхто з українських письменників не ставив.

Проте стаття П. Куліша цікава не лише як автокоментар. Її автор ставить надзвичайно важливе (а в обставинах 1857 року ще й дражливе!) пита-

ня “об отношении малороссийской словесности к общерусской”, зачіпаючи водночас проблему “двох руських народностей”, якій згодом присвятить спеціальну студію історик М. Костомаров (“Основа”. – 1861. – № 3).

Щоправда, позиція Куліша суперечлива. На початку статті він заздалегідь “відхрещується” від можливих звинувачень на свою адресу щодо “узкого местного патриотизма”, або ж щодо намірів “образовать отдельную словесность, в ущерб словесности общерусской”. А проте вже в самій назві статті йдеться про дві словесності. І далі критик не раз констатує відмінності як *натур* росіян (“великоруссов”) та українців (“малороссов”), так і їхніх мов, літературних традицій. Задля цього й тримається поглядом *вершин* рідного письменства, якими для нього були Г. Квітка-Основ'яненко і Т. Шевченко.

Куліш полемізує зі скептиками – і заперечує твердження про те, що “малороссийский язык произошел от польского” (аргумент: український фольклор багатший за польський; польська мова молодша за українську).

Куліш уїдливо іронізує над “російськими патріотами” з числа вчених, які, не знаючи України, беруться зверхньо судити про її історію й культуру. Сам він – їхній антипод, людина, яка вболіває за долю українського слова і прагне утвердити його власною творчістю (саме цим і пояснюється прагнення дати українській літературі зразок історичного роману).

А при цьому наприкінці статті критик знову, ніби виправдовуючись, говорить про політичну безперспективність України, про “нравственную необходимость слияния в одно государство южного русского племени с северным”. Виходить, що Україна в

його свідомості – це Атлантида, яка зникає, і Куліш, хоч і приймає цей факт як фатум історії, все ж переймається жалем, залишаючи собі роль літописця України-Атлантиди, протиставляючи забуттю – Слово.

Щире патріотичне почуття змішується з бажанням не вийти далеко за межі дозволеного. Таку двоїстість легко зрозуміти, згадавши все те, що в житті П. Куліша передувало 1857 року. Дозвіл друкуватися він отримав лише незадовго перед тим; звідси – вимушені дипломатичні “реверанси” перед цензурою.

“Українська словесність ... – се нове слово між народами”

Надзавданням Куліша-критика було якраз утвердження української літератури як “самостайної словесності”. Відлік її нової історії він починав з рубежу 1830 – 1840-х років – із часу появи українських повістей Г. Квітки-Основ’яненка і “Кобзаря” Т. Шевченка. Причому воскресіння українського письменства П. Куліш розглядав, по-перше, в широкому контексті національно-культурного пробудження України, передчуваючи “грядущее оживление украинского племени” (стаття “Простонародность в украинской словесности”). По-друге, Куліш постійно мав перед очима приклад сусідів, передусім – чехів, які “вибились із-під німецької опеки” і “почали по-своєму думати і до свого народного смаку в книжках вертатись”, а також поляків, чия словесність “процвіла... на руїнах нації”, і в такий спосіб “польський дух вселився в живе слово” (стаття “Григорій Квітка (Основ’яненко) і його повісті”).

Слов’янський ренесанс зміцнював Кулішеву віру в майбуття українства: “Не дурно оживають націо-

нальності: се народи заявляють перед світом своє право на духовне господство поруч з іншими народами”.

Свою місію П. Куліш бачив у тому, щоб бути “трибуном народним”. Саме так сформулював він головну вимогу до українських критиків, які, на його думку, повинні “постоянно содержать в душе своей моральные нужды своего народа и руководствоваться его понятиями о самом себе” (стаття “Характер и задача украинской критики”). По суті, йдеться про *учительське* призначення, а воно передбачає проповідування важливих, основоположних істин, оберігання їх чистоти і святості. Через те, можливо, написані високим стилем статті Куліша сповнені духу полеміки, переважно – зі скептиками, які відмовляли українській літературі у праві на існування.

П. Куліш різко докоряв І. Тургенєву за те, що той у повісті “Рудін” вивів героя, який сміється над “желанием малороссиян писать по-малороссийски” (щоправда, згодом П. Куліш із вдячністю писав про І. Тургенєва як перекладача російською мовою “Народних оповідань” Марка Вовчка). Іншого разу Куліш вступає в суперечку з Белінським, якому незрозумілим залишився *простонародний* дух української літератури (“Хороша литература, – іронізував В. Белінський, – которая только и дышит, что простоватостью крестьянского языка и дубоватостью крестьянского ума!”). Серед скептиків, які вважали, що українська література – не більше, як мрія, а українська нація – вигадка, був і професор І. Срезневський, – його Куліш теж згадує серед своїх опонентів.

Запоруку розвитку українського письменства П. Куліш бачив у його *демократичності*, в тісному зв’язку з народним життям. Рідний ґрунт давав

літературі живильні соки, а з іншого боку – і серед простолюду поступово ширився інтерес до українського художнього слова. Пишучи про необхідність опори на рідний ґрунт, П. Куліш, разом з тим, не погоджувався з московськими слов'янофілами, які, вимріявши якусь неіснуючу Росію, прагнули відгородитися від європейської цивілізації. На противагу слов'янофілам, він проповідував *відкритість* української літератури до інших культур, в т.ч. й західних: “Мы изучаем дружески все, что выработано другими обществами и народностями, но благ для нашего народа ожидаем только от своеобразного развития его собственных нравственных сил и от увеличения средств к жизни на его родной почве” (стаття “Простонародность в украинской словесности”).

Віра П. Куліша в перспективи рідного письменства опиралася на реальні, вже існуючі художні здобутки, пов'язані з іменами Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка і Марка Вовчка.

Кулішів канон. У системі цінностей Куліша-критика дуже важливим є поняття “народ”. “Мы мало знаем народ”; “Мы народ не знаем, мы, не зная народа, не любим его”, – повторював він від статті до статті. Ще в середині 1840-х рр., часто спілкуючись із польським літератором Міхалом Грабовським і солідаризуючись із багатьма його поглядами, Куліш визначив для себе деякі важливі принципи. М. Грабовський визнавав право українського народу на самостійну літературу, вважаючи продуктивною орієнтацію її на традиції народної творчості. Наявність у творі мотивів з народного життя, близькість до народних оповідань, поезія старовини, вірність історичній та етнографічній правді – всьому цьому надавали великого значення як М. Грабовський, так і П. Куліш. Звідси – ті принципіві ес-

тетичні критерії, які визначають характер літературно-критичних оцінок у статтях П. Куліша.

1. Витворюючи свій ідеал української літератури, П. Куліш робив акцент на її (літератури) здатності адекватно і повно передати “дух народний”. Саме в “народоизучении” бачив він запоруку самобутності, ліки від наслідувальності, вторинності. Через те й захоплювався українськими повістями Г. Квітки-Основ'яненка (особливо “Марусею”); їх автора він ставив в один ряд з В. Скоттом, Ч. Діккенсом, М. Гоголем. Квітка, вважав критик, зруйнував існуючий стереотип: якщо багато хто з його сучасників веселив публіку смішним, простодушним, хитро-наївним “хохлою”, то автор “Марусі” (віддавши данину цьому ж стереотипові у “Сватанні на Гончарівці”!) створив “величавий образ малороссийского простолюдина”, відкривши в ньому “естественное благородство натуры человеческой”, “глубоко нравственное лицо”, людину в повному значенні слова.

Г. Квітка-Основ'яненко добре знав народне життя, його повісті – “теплая, простосердечная живопись нравов наших поселян”, а це в очах Куліша ознака високої художньої вартості (див. статтю “Об отношении малорусской словесности к общерусской”). У повістях Г. Квітки-Основ'яненка він відзначав передусім “високі, величні, або розкошні, як садова квітка, типи народні” (“стаття “Передне слово до громади”). І в “Народних оповіданнях” Марка Вовчка теж тішився “живою етнографією”, гармонійністю художнього цілого, яскравістю мови: “Автор трудился как этнограф, но в этнографии оказался поэтом” (стаття “Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги “Народні оповідання” Марка Вовчка”).

Усі ці достоїнства – наслідок глибокого “народо-изучения”.

2. У статті, присвяченій “Народним оповіданням” Марка Вовчка, П. Куліш дорікнув сучасній російській літературі за брак “глубины сердечного чувства” в ній (зробивши виняток лише для С. Аксакова). Слово “серце” загалом у Куліша зустрічається напрочуд часто. “Чужим язиком не досянеш до чужого *серця*”; у повісті “Маруся” Г. Квітка-Основ’яненко виявив “дар промовляти *серцем до серця*”; “він (Г. Квітка-Основ’яненко. – В. П.) зрозумів *серцем*, що то за диво праведне – наші селяне”; “эти рассказы (“Народні оповідання”. – В. П.) прошли сквозь *сердце* автора и диктованы ему *сердцем*”. А в “Предисловии издателя” критик взагалі говорить про “високий розум *серця*”, який дарується людині любов’ю до вітчизни та її поезії!

Очевидно, Кулішів “кордоцентризм” пов’язаний з ідеєю людинолюбства, з його уявленням, що “найперше діло для писателя – возлюбити ближнього, яко себе самого” (“Предисловие издателя”). Література, за Кулішем, має не стільки розважати публіку, скільки пробуджувати в людині високий лад почуттів. Сльозам розчулення чи співчуття він віддавав перевагу, тоді як сміх насторожував його. “Этих рассказов (“Народних оповідань”. – В. П.) нельзя читать без слез”, – захоплюється П. Куліш. І з тим же замишуванням – про повість “Маруся”: “Хто не почитав її, всяке плакало”.

А ось байки П. Гулака-Артемовського Куліш назвав “тупими” – так само, до речі, як і сміх автора “Енеїди”. До “бурлацького юродства Котляревського”, як і загалом до бурлескної, сміхової традиції він ставився украй негативно, вважаючи, що “реготом над “Енеїдою” мало-мало не загубили земляки свого новонародженого слова”; “той регіт був –

найстрашніша проба писаному слову українському” (стаття “Переднє слово до громади”). І. Котляревський з його “Енеїдою” не вписувався в Кулішеву систему цінностей, – чи не в першу чергу через те, що критик надавав надзвичайно серйозного значення дидактичній, моралізаторській функції літератури.

3. Виховний потенціал літератури, на думку Куліша, найбільшою мірою зосереджений у *позитивних героях*, які, випромінюючи духовне світло, мають виступати взірцем для наслідування. Кулішів ідеал героя такого плану – це *хуторянин-аристократ*, “небогатий, но и не убогий украинец, верный своим историческим преданиям”, наділений християнськими чеснотами. Тому й захоплювався критик українськими повістями Г. Квітки-Основ’яненка, що в них він знаходив якраз таких героїв, а самі “дивні повісті” цього письменника сприймав як слово, звернене до хуторян, а не до козаків.

Звідки таке протиставлення селянина-хуторянина – і козака? Річ у тім, що вже наприкінці 1850-х рр., коли була написана стаття “Григорій Квітка (Основ’яненко) і його повісті”, у Куліша почала формуватися його “хутірська філософія” з характерним для неї культом “тихого, богобоязливого життя” – на противагу мілітарному стилеві козаччини. “Опинилась Україна, после долгої заверухи, мов у захисті, – писав П. Куліш у щойно згаданій статті, – і годі співати пісень про поля, на которых “кістки хрустять, шабляки попереверозколювані бряжчать”, а почала думати довгу думу про своє сільське громадське життя...” І далі: “історія народів, починаючись войною, появляє настоящу, народну жизнь тільки під крилом благого миру і тоді-то вже обрїтає вона своє право на увагу й шанобу всьогосвітнього розуму”.

Очевидно, в подібних твердженнях криються початки Кулішевої ідеї культурництва, яку він в особливо різких формах проповідуватиме згодом, у 1870 – 1890-х рр.

4. Завважмо, що Куліш, маючи на увазі героїв-праведників, говорить про українця, “верного своїм историческим преданиям”, тобто – про людину, свідому своєї національної ідентичності. Більше того: критик вважав, що література має бути націєтворчим чинником, вона повинна сприяти формуванню національного “Я” українців. Особливо ясно ця думка висловлена в статтях “Простонародность в украинской словесности” та “Характер и задача украинской критики”. З якою гордістю він писав: “С того времени, как украинская словесность, с изданием “Основы”, пошла более твердыми шагами и все лучшие великорусские журналы заявили свое сочувствие к честной, в политическом мире, украинской народности, – трудно встретить образованного украинца, который не признавал бы себя украинцем”.

Куліш наполягав на необхідності дотримуватися “во всех без различия беллетристических произведениях” принципу “своей народности”, маючи на увазі “дух народний” з його неповторним національним колоритом. Дотримання цього принципу корисне тим, що через літературу народ “сознает свое украинское “я” и, следовательно, могущественнее противустоит всякому разлагающему влиянию другой народности”.

Література, отже, є засобом не лише морального, а й національного виховання. Втім, ці два поняття П. Куліш, здається, ніколи не відгороджував одне від одного китайською стіною.

5. Великого значення критик надавав етнографічній та історичній точності у художньому

творі. У цьому зв'язку вельми характерним є його ставлення до М. Гоголя. В "Епілозі" до "Чорної ради" Куліш назвав автора "Тараса Бульби" "бардом казацкой старини". Заслугою Гоголя-художника він вважав те, що той блискуче відтворив "общий поэтический тон Малороссии", "открыл для великороссиян свой характерный и поэтический народ". Гоголь відкрив Україну для читаючої Росії – так, як Колумб відкрив Америку. А водночас він і самим українцям показав ту Україну, яку вони знали мало, – з її історією і поезією.

І тут починаються Кулішеві "але". Критик зокрема дорікає Гоголю за те, що він "обнаружил крайнюю недостаточность сведений о малороссийской старине" (В "Обзоре украинской словесности", що друкувався в "Основі", він висловився ще різкіше: "Гоголь, не зная простонародной Украины, живописал ее нравы и обычаи по образцам антинародным, которые составляют предмет насмешек в простонародных беседах").

Повість "Тарас Бульба" виростала з "Історії русів" та "Опису України" Боплана. "Літопис Самовидця", відкритий П. Кулішем, О. Бодянський видав лише 1846 року. Куліша можна зрозуміти таким чином, що Гоголь надто довірився "Історії русів", не зваживши на рівень фактичної достеменності цього джерела. Наприкінці 1850-х рр. Куліш (який був водночас професійним істориком) висловив думку про те, що правду козацьких літописів варто було б урівноважити правдою польських джерел. Згадки імен К. Свідзинського і М. Грабовського в цьому сенсі досить показові, якщо зважити на те, що після своїх поїздок в Олександрівку до Грабовського (1843 – 1844) Куліш на багато що в українській історії почав дивитися не те щоб "польськими" очи-

ма, але, в усякому разі, з урахуванням свідчень польської археографії.

6. Серед характерних рис рідного письменства П. Куліш виділяв його природний демократизм. Українська література з її співчуттям до тих, хто населяв суспільне пекло, з її чутливістю до “найнижчої матерії” в суспільстві, “нікогда не выходила из большого круга в маленький, никогда не творила для немногих”; “она создание не небольшого кружка, устроившего себе изящную жизнь посреди толпы, ... она – голос подобной толпы...”

У демократизмі літератури П. Куліш вбачав джерело її сили й неперебутності. Взірцем глибинного зв'язку митця й народу для критика на рубежі 1850 – 1860-х рр. була творчість Тараса Шевченка.

Куліш і Шевченко. Ставлення П. Куліша до Т. Шевченка і його поезії не залишалось незмінним. У 1840 – 1860-і рр. воно було позначене пієтетом. В “Епілозі до “Чорної ради” Куліш називав Шевченка (щоправда, не згадуючи з цензурних міркувань його імені) “величайшим талантом южнорусской литературы”, “певцом людских неправд”, “гением”, який “создал целый мир новой, никем до него не созданной жизни”. І в 1860 р., пишучи передмову до альманаху “Хата”, критик ставив поезію Кобзаря дуже високо, наголошуючи на її загальнослов'янському значенні: “Шевченко в первых баладах не пішов вище Вовчкової “Сестри”; в “Катерині” він піднявся до Пушкіна jako художник, а в 1846 р. – і до Міцкевича jako поет всеслов'янський” (“Переднє слово до громади”).

1846 рік Куліш вважав віхою в творчості Шевченка, стверджуючи, що в період знаменитих “трьох літ”, у час свого “ієреміївського пророкування” “се вже був не Кобзар, а національний пророк”³. Як і належить пророкові, Тарас Шевченко був не-

схитним, або ж, як пише Куліш, “нехибним українцем”. Його поезія, вбираючи в себе “геній народний”, ставала джерелом національної сили.

І все ж, мине час, і в своїй “Истории воссоединения Руси”, виданій на початку 1870-х, П. Куліш змінить хвалу на хулу. У другому томі “Истории...” він напише про “полупьяную музу Шевченка” і стане захищати Петра I та Катерину II, доводячи, що “украинское простонародье относится весьма симпатично к идее монархической власти”⁴. Присуди Куліша категоричні і навіть демонстративні. Автор “Истории...” посилатиметься на обов’язок історика служити істині, а тим часом впадатиме в крайнощі суб’єктивізму, беручи на себе роль безапеляційного судді, який один знає суворий вирок історії: “Если бы возможно было все произведения Шевченко пустить безразлично в дешевую распродажу по Украине, то само общество явилось бы на току критики с лопатой в руках: оно собрало бы небольшое, весьма небольшое количество стихов Шевченка в житницу свою; остальное было бы в его глазах не лучше сору”.

Сказано різко, але несправедливо: історія виявилася значно прихильнішою до Тараса Шевченка, ніж пророкував “гарячий Куліш”.

Чим викликана така радикальна “зміна віх” у поглядах критика на поезію Шевченка? І чому вже на схилі віку він так затято відхрещувався від своїх “костомаро-шевченківських” захоплень 1840-х і багатьох наступних років?

Передусім тому, що зазнали істотних змін історичні погляди Пантелеймона Куліша. В “Истории воссоединения Руси” він негативно оцінював козацькі і селянські повстання як такі, що руйнували початки української державності й культуру; осуджував співців козаччини та гайдамаччини. Руїн-

ництву й бунтарству пізній Куліш, як уже було сказано, протиставляв ідею культурництва та еволюції. Не останню роль відіграли й суб'єктивні чинники: суперечливість Кулішевої вдачі, його імпульсивність, затятість, схильність до екстрем.

Своїми злими (якщо не сказати – грубими) висловлюваннями на адресу Шевченка П. Куліш спровокував конфлікт з українською громадою. Після 1877 року він усамітнився на хуторі Мотронівка, де прожив у трудах літературних і наукових цілих двадцять літ.

Цікаво, що вже в 1910 р. у Мотронівку приїде з Києва група молодих літераторів, авторів модерністського журналу “Українська хата”, – поклонитися могилі Куліша та ще живій його вдові, Олександрі Михайлівні, відомій у літературі під псевдонімом Ганна Барвінок. Критик Микола Євшан виголосить біля могили Пантелеймона Олександровича слово, яке свідчитиме, що українським модерністам початку ХХ ст. Куліш, *цей перший європеєць серед українців, перший професійний український критик*, виявиться духовно близьким. “Ми ще не привикли уважати Куліша як людину, якій належить будучність, не примирилися ще з тією думкою, що ним можемо гордитися перед другими народами. Багато людей ще не знає, що той сам Куліш, який отеє й лежить похоронений в тихому хуторі, відіграв таку важну роль в розвою історії України. Не знає, що він з залізною витривалістю працював через півстоліття для нас і двигав на своїх плечах той колосальний труд тоді, коли ніхто не поспішився йому помагати, коли ніхто не зогрівав його, а ще й каменем кидав.

І за те ім'я його прославиться. ... Куліш – се наша гордість перед світом”⁵.

М. Євшан, звичайно, знав про несправедливі слова, кинуті його попередником на адресу Шевченка, але судив він, як бачимо, з огляду на Кулішеві вершини, пам'ятаючи, що має справу з людиною, яка все життя подвижницьки працювала задля того, щоб українське слово було почуте як українцями, так і великою світовою "сім'єю культурників". Той далекий мотронівський епізод вартий згадки як момент істини в естафеті літературних поколінь.

2. ІВАН ФРАНКО

Літературно-критична діяльність Івана Франка тривала понад 40 років – від 1876 р. до трагічного року 1908-го, коли страшна хвороба перемогла його геній. Змінювався час – змінювався й Франко. Почавши свою літературну біографію із захоплення соціал-демократичною доктриною, спізнавши замолоду потужні впливи Михайла Драгоманова, І. Франко прийшов до різкої критики марксизму й соціалізму на рубежі ХІХ – ХХ ст., коли він віддав перевагу націонал-демократичним ідеалам.

Не залишалися незмінними і його естетичні погляди, що відбилися у численних статтях. Франко (поліглот, один час – співробітник польської газети, австрійський підданий) почувався "своєю" людиною не тільки в українській літературі. Його естетика живилася з різних джерел, трансформуючись і збагачуючись у безпосередній художній та літературно-критичній практиці.

Дебют: полеміка з І. Нечуєм-Левицьким

1878 року 22-літній Іван Франко виступив на сторінках збірника "Молот" із програмною статтею "Література, її завдання і найважливіші ціхи". У листі до Ольги Рошкевич він так прокоментував свої наміри: "пана Левицького скрушаю вельми і

висказую рішуче деякі думки, щоб покінчити спори з нашими естетиками-правдянами”⁶. “Пан Левицький” – це, звісно, Іван Семенович Нечуй-Левицький, автор статті “Сьогочасне літературне прямування”, надрукованої в львівському журналі “Правда”. З його думками й сперечається І. Франко.

По-перше, є цілий ряд відтінків у тлумаченні І. Франком та І. Нечуєм-Левицьким взаємин української і російської літератур. Автор “Сьогочасного літературного прямування” наполягає на тому, що “Україна і Московщина не можуть мати спільної літератури”, – і Франко не заперечує, вважаючи таке твердження самоочевидним. Проте слова І. Нечуя-Левицького про цілковиту відрубність української літератури від московської викликають у нього незгоду. Франко, по суті, повторює свого вчителя М. Драгоманова: “Інтелігенція, вже коли хоче бути інтелігенцією, не може замкнутися в тіснім кружку одної літератури, але мусить студіювати, читати і порівнювати й твори других літератур – московської, німецької, французької і проч. Значить, тут відрубності не заведеш, бо тут головна ціль – іменно якнайбільший космополітизм думки і научної праці”⁷.

По-драгомановськи витлумачений космополітизм передбачав відкритість до “літератури російської з Гоголями, Белінськими, Тургенєвими, Добролюбовими, Писарєвими, Щаповими, Решетниковими та Некрасовими”. І. Нечуй-Левицький у своїй статті такого розрізнення не робив, сахаючись усього московського, як чорт ладану. Франко ж, як бачимо, “доноси різних Каткових та глагольствія слов’янофілів” ставить по один бік, а “найпередовішу, найчеснішу часть” російських письменників – по другий. Не літературного гніту слід остерігатися, каже він, а гніту держави з її урядом і жандармами,

яка й створює ненормальні умови для розвитку української літератури.

І далі молодий Франко нагадує про речі фундаментальні: хочете мати “язикову та літературну самостійність” – заявляйте свої права на самостійність політичну, заявляйте “одверто і ясно”, як це роблять інші слов’яни.

Це рефрен у Франковій статті: “треба вперед добути собі повну свободу політичну і суспільну, без котрої й праця свобідна та широка – зовсім неможлива”. Судячи з нагадування про “інших слов’ян”, І. Франко мав на увазі не тільки боротьбу за демократичні свободи всередині Росії, а й перспективу національного усамостійнення України.

По-друге, І. Франко запропонував нову формулу *реалізму*, який він назвав *науковим*. Це була його альтернатива “старому ідеалізові й старій фантастиці та сентиментальності”, до яких зводився реалізм у тлумаченні І. Нечуя-Левицького. Наголос робився на “науковій підкладці і аналізі”, на тому, що література “повинна при всім реалізмі в описуванні також аналізувати описувані факти, показувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок”. Описові, отже, протиставлено *аналіз*. “Нова реальна літературна школа”, наполягає І. Франко, має брати до уваги здобутки психології, медицини, педагогіки та інших наук.

Прагнення молодого українського автора зблизити художню творчість і науку було, напевно, даниною його інтересу до французького натуралізму, до Е. Золя, який так само вважав, що літературну творчість слід поставити на наукову основу. “У художника та ж відправна точка, що й у вченого, – наголошував автор “Ругон-Маккарів”, – він дивиться на природу, в нього є своя апріорна ідея, і він працює згідно з нею. Він не буде схожий на вченого тільки

в тому разі, якщо, втілюючи свою апріорну ідею, не перевіряє шляхом спостереження й експерименту, чи правильна вона”⁸.

Деякі принципи натуралізму відбилися у ранній прозі І. Франка. Характерним є й те, що на рубежі 1870 – 1880-х рр. він написав кілька статей про Е. Золя, опікувався перекладом його роману “Пастка” (“Довбня”), зробленим Ольгою Рошкевич.

Принципово важливою у статті “Література, її завдання і найважливіші цілі” є Франкова теза про *тенденційність* літератури. Проголосивши, що життя – це “єдиний кодекс естетичний” (і тим самим, по суті, повторивши відому формулу М. Чернишевського), І. Франко ставить перед собою й своїми читачами питання питань: “що таке література і до чого вона має служити?” І, відповідаючи, розвиває думку про те, що література є “живим відбитком сучасного життя народного” і що завдання її полягає в тому, щоб “бути робітницею на полі людського поступу”. Це означає, що літературі І. Франко відводив роль “учительки життя”, соціального педагога, а письменникові – слуги народу, будителя й “вихователя”, який свідомо робить свій вибір на користь певної тенденції, щоб “вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя”.

Мета, як бачимо, ставилася цілком утилітарна. Суспільно-перетворювальній функції літератури відводилася першорядна роль. І. Франко полемізує і через те загострює думку, заперечуючи тим, хто сповідує “вічні закони естетики”: “Література, стояча над партіями, – се тільки ваш сон, се ваша фантазія, але на ділі такої літератури не було ніколи...” Він – за заангажованість письменника суспільною

проблематикою і навіть політикою на противагу відомій позиції, згідно з якою митець-самітник має творити у вежі зі слонової кістки.

Такий погляд на літературу і художника слова в деяких сучасних працях не зовсім коректно трактується як народницький⁹. Його вразливість – в імперативності, в перебільшенні суспільно-виховних можливостей письменства, у певному ігнорванні “вічних законів естетики”.

Франко про літературну критику

Дух полеміки вчувається і в статтях І. Франка про літературну критику. З цього погляду характерними є його “Слово про критику” (1896, журнал “Житє і слово”) та трактат “Із секретів поетичної творчості” (1898, журнал “Літературно-науковий вісник”).

У першому випадку І. Франко сперечається з тими, хто відводить критиці роль керманіча літератури. Як це буває в дискусіях, коли думка кожного з опонентів загострюється, доводиться до крайньої межі, так і тут: І. Франко категорично стверджує, що критика має не двох адресатів (читач і сама література), а тільки одного (читача). Вона “ніколи не була керманічем літературної творчості, а завсігди шкутильгала за нею, обчислювала готові вже здобутки, пояснювала їх...”¹⁰.

Виходить, що критик – лиш посередник між письменником і читачем; його завдання – в тому, щоб допомогти розтлумачити, пояснити твір, “розшифрувати” його образний код, мову образів перекласти на мову понять. Тобто критик теж читач, тільки, так би мовити, професійний: “Те, що загал (або найосвіченіша, найвразливіша часть загалу) почуває, він (критик. – В. П.) повинен висказати словами, обставити аргументами, підвести під якісь

вищі принципи, мову чуття перекласти на мову розуму...”

Заперечуючи тезу “критика – керманіч літератури”, Франко, звичайно, застерігав від небезпеки догматизації й тієї самої “імперативності”, яка помітна в його ранній статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи”. Саме тому він декларував свою прихильність до *індуктивної*, а не *дедуктивної*, аналітичної, а не догматичної критики. У такому підході можна побачити Франкову незгоду з М. Драгомановим, який на літературу дивився якраз “дедуктивно” – крізь призму соціал-демократичної доктрини.

Цікавим є висновок автора “Слова про критику” стосовно того, що “кожний час, кожда суспільність має свої осібні естетичні міри для творів літературних”. Йдеться про змінюваність естетичних уявлень і про чинники, які цю змінюваність зумовлюють. Перший з-поміж них – час. У Г. Гейне є думка про “нові очі”, якими кожне наступне покоління дивиться на досвід попередників. Так само й Франко: він теж наголошує на закономірності оновлення естетики від генерації до генерації. А заодно виділяє і другий чинник динаміки – своєрідність кожного національного культурного організму (у царині естетики японці не схожі на шведів, українці на німців і т. д.).

Спостереження над природою і завданнями літературної критики І. Франко розвиває у трактаті “*Із секретів поетичної творчості*”. Він висуває ідею науковості критики, рішуче заперечуючи можливість критики імпресіоністичної і “реальної” (пов’язаної з іменем М. Добролюбова). Йдеться про французьких інтерпретаторів літератури (Леметра, Брюнетьєра, Бурже...), для яких критика – це “вираз капризу, вибух ліричного почуття, а

не тверезий, розумно умотивований осуд”¹¹. Імпресіоністичність, орієнтація на враження ведуть до крайнього суб’єктивізму. Що ж до полеміки І. Франка з М. Добролюбовим, то тут принциповим є застереження про те, що “реальна критика” грішить “цілковитим нехтуванням штуки”; вона надміру публіцистична. Справді, М. Добролюбов нерідко використовував художній твір як привід для роздумів про саме життя, зосереджуючись уже й не так на самому творові, як на тому, що за ним стоїть, на реальній життєвій проблематиці. Саме тому І. Франко робить категоричний висновок: російська “реальна критика” 1850 – 1860-х рр. – це “переважно пропаганда певних суспільних та політичних ідей під маскою літературної критики”. Добролюбовська критика “недовраховувала” специфіку літератури, нехтувала естетичними чинниками, приносячи їх у жертву пропагандистським, публіцистичним, ідеологічним завданням.

Франка непокоїло питання про чіткі критерії естетичних оцінок і надійний інструментарій критики, тому він і наполягав на її науковому характері. У пошуках інструментарію Франко звернувся до сучасної йому психологічної науки. В її сполучі з літературознавством він сподівався віднайти протипагу імпресіоністичній і “реальній критиці”, про що свідчить хоч би ось це резюме: “критика мусить бути поперед усього естетична, значить входити в обсяг психології”¹². Власне, саме цей підхід до аналізу поетичної творчості й реалізовано у Франковому трактаті. Можна сказати, що в ньому закладено основи *рецептивної поетики*. Франко виходить із того, що існує зв’язок між образною мовою і сприйняттям. На традиційні поетичні засоби він дивиться з нетрадиційного погляду, а саме – з т. зв. психології їх сприймання. Добре відомо, напри-

клад, що контраст – це різке протиставлення. Але що являє собою цей художній прийом з погляду рецепції (себто – сприймання)?

Ось сцена з поеми Т. Шевченка “Гайдамаки”: “...серед базару // В крові гайдамаки ставили столи. // Дещо запопали, страви нанесли // І сіли вечерять...” Контраст бенкету і крові цілком очевидний. І. Франко робить висновок, що призначення художнього контрасту в тому й полягає, щоб викликати змішані почуття, збурити душу читача, пробудити в ній сум’яття й відчуття трагічної дисгармонії. І далі, звертаючись найчастіше до поезії Т. Шевченка, Франко керується саме цим принципом рецептивної поетики, в можливостях якої він убачав невикористаний літературною критикою ресурс.

На жаль, Франкова методологія українським літературознавством радянської доби практично не була підхоплена, а сам трактат до початку 1970-х років фактично не передруковувався.

Інтерпретація нових літературних явищ рубежу ХІХ–ХХ століть. Ставлення до модернізму

Наприкінці 1890-х рр. у статтях І. Франка з’явилася проблема “старого” й “нового” в українській літературі. Починалася нова, багато в чому відмінна від попередньої, художня епоха. Молода генерація “звіяла бурю” в українському літературному житті. Франко прагнув осмислити сутність цієї БУРІ, розглядаючи її у зв’язку з новими явищами в європейських літературах.

Характерними з цього погляду є його статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” (“Літ.-науковий вісник”, 1898) та “З останніх десятиліть ХІХ віку” (“Літ.-науковий віс-

ник”, 1901). У першій критик констатує факт інтенсивної взаємодії і взаємозбагачення літератур на рубежі століть. Приклад данського літературознавця Ю. Брандеса, автора шеститомної праці “Головні течії літератури ХІХ віку”, спонукав його до огляду “літературних мод, формул і шкіл” уже в новітні часи. Франко бачив, що географічні й державно-етнографічні кордони “ламаються” під тиском зростання комунікацій, наслідком чого стає “безмірне розширення літературних горизонтів”, “інтернаціоналізація літературних уподобань і інтересів”¹³. У різних національних літературах синхронно виявляють себе одні й ті самі тенденції, виникають схожі явища. Проте тісна взаємодія літератур зовсім не означає їх уніфікації. Навіть навпаки; вона є запорукою увиразнення національної самобутності кожного письменства.

Це принципове положення Франкової статті: “Кожний чільний сучасний писатель – чи він слов’янин, чи німець, чи француз, чи скандинавець, – являється неначе дерево, що своїм корінням впивається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввіссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань”. Інтернаціональне виростає з національного – Франко вважав за необхідне наголосити на цій формулі.

Процес “європеїзації” української літератури викликав у нього змішані почуття, оскільки, крім ефекту взаємного збагачення, він помічав і те, що називав “літературною модою,” – наслідування, не вельми вибагливе копіювання чужих зразків. У статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” чимало застережень, скепсису, іронії

на адресу “бездарності, удрапованої в філософію всіх песимістів та “надчоловіків”, у тумануваті фрази та звуки всіх символістів, сатаністів та декадентів накупі”. І. Франко досить прихильно цитує працю Макса Нордау “Виродження”, в якій той кваліфікує, скажімо, поезію Верлена й новелістику Мопасана як патологічне явище. “Охоту до патології” в поєднанні з “гордим індивідуалізмом” І. Франко помічає в драмах Г. Ібсена; імпресіонізм французів і бельгійців називає “безідейним”... Стримана, дещо іронічна інтонація стосовно “найновішої літературної моди декандентизму і імпресіонізму” збережеться і в пізніших статтях критика, і це дає підстави говорити про *амбівалентність* його ставлення до літературної модерни.

І все ж про художні пошуки багатьох молодих письменників, “вихованих на взірцях найновішої європейської літератури”¹⁴, Франко висловлювався цілком прихильно. Він не раз (починаючи, здається, зі статті “З остатніх десятиліть ХІХ в.”) не без захоплення писав про *нову якість психологізму* в прозі М. Коцюбинського, В. Стефаника, В. Винниченка, О. Кобилянської, Г. Хоткевича. Йшлося, зокрема, про те, що ці письменники, “сприкривши собі широкі малюнки зверхнього оточення, головну увагу творчості поклали на психологію”. Зовнішні конфлікти, отже, поступилися місцем внутрішнім, опис – настроєвому малюнку. “Зверхні події в її (“новішої белетристики”. – В. П.) зміст входять дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи”, – писав І. Франко у статті “З остатніх десятиліть ХІХ віку”, обіцяючи детальніше простудіювати особливості нового напрямку іншим разом.

І справді: побіжні спостереження знайшли розвиток, зокрема в статті *“Старе й нове в сучасній українській літературі”* (*“Літ.-науковий вісник”*, 1904). По суті, в ній можна знайти самоцитати критика, повтори раніше висловлених думок, хоча й децю доповнені новими нюансами. *“Нове”*, що вносять у літературу наші молоді письменники, головню такі, як Стефаник і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування цих тем, у літературній манері або докладніше – у способі, як бачать і відчують ті письменники життєві факти”, – констатує І. Франко, а далі переходить до конкретизації сказаного. *“У старших (тобто письменників старшого покоління. – В. П.) опис, змалювання таких чи інших громадських чи економічних порядків, характерів, що розвиваються в тому чи іншому оточенні. ... Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлексії тої душі, яку вони беруться малювати. Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них. Відси їх несвідомий наклон до ритмічності й музикальності як елементарних об’явів душі. В порівнянні до давніших епиків їх можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб’єктивна; навпаки, вони далеко об’єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво,*

переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі”¹⁵.

Цю Франкову характеристику рідко обминають дослідники української літератури рубежу ХІХ і ХХ століть: у ній “схоплено” істотні прикмети нової поетики, нового художнього мислення. Зрештою, й сам Франко-письменник чимало з тієї поетики за-своїв – про це свідчать його твори, написані на початку ХХ ст. (хоч би повість “Перехресні стежки” чи оповідання “Сойчине крило”).

І тут слід зробити одне суттєве застереження: досі йшлося про ті Франкові думки й оцінки, які стосувалися художньої практики. Проте були в нього й теоретичні суперечки, була полеміка з маніфестами і відкритими листами М. Вороного, “Молодої музи”, себто тих, хто намагався сформулювати принципи українського модернізму.

На спробі М. Вороного маніфестувати ідеї “мистецтва, яке саме собі ціль”, І. Франко відгукнувся вступом до поеми “Лісова ідилія” (1900), в якому обстоював тенденційність літератури, суспільну заангажованість поета-борця, чиєю зброєю є слово. Вороной пропонував видати альманах “З-над хмар і долин”, зібравши в ньому твори, в яких би “світився бодай клаптик містичного неба”, – Франко ж нагадував про неможливість митця втекти від пекучої злоби дня (“поет сучасний – Він тим сучасний, що нещасний. Поет – значить, вродився хорим...”). По суті, 1900 р. І. Франко повторював те, про що йшлося в його юнацькій статті 1878 р. “Література, її завдання і найважніші ціхи”.

Цікаво, однак, що саме в той час, коли друкувалася “Лісова ідилія” – з “Посвятою Миколі Вороному”

на початку, – І. Франко вступив у полеміку з противником модернізму С. Єфремовим, автором скандальної статті “В поисках новой красоты”, що її в 1902 р. надрукувала “Киевская старина”. С. Єфремов різко критикував прихильників “нової краси”, віддаючи перевагу художнім студіям народного (читай: сільського) життя. Франко ж у статті “Принципи і безпринципність” (“Літературно-науковий вісник”, 1903) не стільки захищає від єфремовської критики О. Кобилянську, Г. Хоткевича, М. Яцкова, скільки висловлюється з принципових питань.

По-перше, він не погоджується з думкою опонента, що “одним із признаков дозрілості літератури” є “її більше-менше виключний зворот до питань соціального життя”, – і знову нагадує, що “новіша література” бачить своє завдання “у психологічному аналізі соціальних явищ”; вона “йде не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до індивідуальної психології”¹⁶. Ця Франкова теза – один із рефренів у його статтях початку 1900-х рр.

По-друге, І. Франко угледів у С. Єфремова відблиск того утилітарного підходу до літератури, який змусив його згадати М. Добролюбова й Д. Писарєва. С. Єфремов, пише І. Франко, “шукає в літературі поперед усього публіцистики, тенденції, студії певних хиб та подавання певних рецепт на їх лічення, тобто речей, які, по думці письменників молодшої генерації, – і не самих лише декадентів – властиво не належать до літератури, а творять домену публіцистики, соціології, статистики та практичної політики”¹⁷. Характерним тут є те, що І. Франко промовляє нібито від імені “молодшої генерації”, а також те, що його полеміка з С. Єфремо-

вим якоюсь мірою є й полемікою з самим собою, з власною апологією тенденційності літератури.

Суперечки початку ХХ ст. про утилітарне й неутилітарне мистецтво змусили І. Франка уточнювати свою позицію щодо літератури як “робітниці на полі поступу людського”, вивільняючи її від «народницької імперативності» й однозначності. Це, здається, найсуттєвіша прикмета еволюції Франкових поглядів: від однозначності – до неоднозначності, до нюансування думки, меншої “наказовості” та “обов’язковості”. Так, він досить жорстко критикував молодомузівців (статті “Маніфест “Молодої музи” – “Діло”, 1907; “Привезено зілля з трьох гір на весілля. Молода муза, 5” – “Літературно-науковий вісник”, 1907), – але хіба не було за що? Хіба не було в любовних “плаксах” В. Пачовського чи П. Карманського тієї манірності, що змушувала думати про заплаканих чоловіків, які кокетливо позирають у люстерко? Хіба не було серед тієї чоловічої “кокетерії” перечулених рядків, з яких, кажучи словами І. Франка, “кінь би сміявся”?

Франкова іронія викликана не так деклараціями молодомузівців щодо “метафізики” й “містики”, які мають розімкнути “круг позитивного світу”, як наївно-патетичним способом постулювання модернізму, запобігання перед модою, а ще більшою мірою – відчутним розривом між високою теорією – і не завжди вдатною художньою практикою самих “теоретиків”. Зрештою, Франкова іронія 1907 року не мала войовничого характеру; вона не виглядає як вияв естетичного фанатизму критика, “зацикленого” на своєму народницькому дискурсі.

Через те важко погодитися з С. Павличко, коли вона досить жорстко “прив’язує” погляди І. Франка до “народницького ізоляціонізму” й догматики. Франко й справді ніколи не відмовлявся від свого

переконавання, що література в сумних українських обставинах – це щось більше, ніж література. Проте його ставлення до модернізму було далеким від ворожості чи неприйняття. Сперечаючись із спробами маніфестувати модерністські ідеї в літературі (способами не в усьому вдалими й переконливими!), І. Франко, разом з тим, уважно приглядався до художніх здобутків модернізму, а в цілому ряді творів (збірки “Зів’яле листя”, “Із днів журби”, деякі романи й оповідання початку ХХ ст.) і сам трансформував художній досвід модернізму. Його статті ніяк не перегороджували українській літературі шлях до оновлення, тим паче, що й саме ставлення письменника до модернізму не відзначалося нетерпимістю, – воно було амбівалентним.

Примітки:

1. Шенрок В. П. А. Кулиш. Биографический очерк // Киевская старина. – 1901. – № 2. – С. 156.
2. Куліш П. Твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 2. – С. 466. Далі всі цитати зі статей П. Куліша подаються за цим виданням.
3. Куліш П. Історичне оповідання // Спогади про Тараса Шевченка. – К., 1982. – С. 122.
4. Куліш П. История воссоединения Руси. – СПб., 1874. – Т. 2. – С. 24.
5. Євшан М. Над могилою Куліша. – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. – Фонд Куліша. – Оп. III. – Спр. 53179.
6. Франко І. Лист до О. Рошкевич від 26 грудня 1878 р. // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 48. – С. 133.
7. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. –

- К., 1980. – Т. 26. Далі всі посилання на зазначену статтю І. Франка подаються за цим виданням.
8. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – М., 1966. – Т. 24. – С. 277-278.
 9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-е вид. – К., 1999.
 10. Франко І. Слово про критику // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 30. – С. 214.
 11. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – С. 49.
 12. Там само. – С. 53.
 13. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31. – С. 34.
 14. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ в. // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 525.
 15. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 35. – С. 107-108.
 16. Франко І. Принципи і безпринципність // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – С. 362, 363.
 17. Там само. – С. 365.

ЛЮБОВ І БОРОТЬБА АДВОКАТА РАФАЛОВИЧА

(Повість Івана Франка "Перехресні стежки")

"Метою моїх творів зовсім не буває саме розкриття ненормальностей життя, але поперед усього віднаходження поезії і краси в тім ненормальнім житті, яке складається у людей різних верств, і віднаходження поривів та змагань до поправи того життя".

Іван Франко

Повість "Перехресні стежки" Іван Франко друкував на сторінках львівського журналу "Літературно-науковий вісник" протягом усього 1900 року. Таке траплялося в його творчій практиці й раніше: він міг почати публікувати великий за обсягом прозовий твір із продовженням, ще не поставивши в ньому крапку. Це шлях до краю виснажливий, проте саме ним часом ішли й О. Бальзак, і Ф. Достоевський, і Е. Хемінгуей...

В українському літературознавстві радянської пори повісті "Перехресні стежки" уваги приділялося небагато. У школах кілька десятиліть вивчався інший Франків твір – "Борислав сміється" (1881-1882 рр.). Причини такого вибору мали позалітературний, ідеологічний характер: Бенедьо Синиця у повісті "Борислав сміється" – робітник; Євгеній Рафалович у "Перехресних стежках" – інтелігент. У ранній повісті І. Франка, написаній рукою молодого соціаліста майже водночас із "Вічним революціонером", ідеться про початки організованої економічної боротьби галицького пролетаріату. Ге-

роя ж “Перехресних стежок” хвилюють не лише соціальні, а й національні проблеми Галичини кінця ХІХ ст., і пролетаріїв у цьому творі ми теж не зустрічаємо. Рафаловичу в його громадській роботі доводиться мати справу лише з селянами та сільською інтелігенцією.

Щасливим винятком серед франкознавчих праць останніх років є дослідження Миколи Ільницького “Все, що мав у житті...” (Повість Івана Франка “Перехресні стежки” в світлі авторської особистості)”, вміщене в його книзі “У вимірах часу” (К., 1988. – С. 238-276). У ньому зокрема простежено зв’язок сюжету “Перехресних стежок” з публіцистикою письменника та колізіями ліричної драми “Зів’яле листя”.

1. Дві сюжетні лінії

Сюжет “Перехресних стежок” має два плани – ЛЮБОВ і БОРОТЬБА. Обидві ці лінії безпосередньо пов’язані з молодим адвокатом Євгенієм Рафаловичем, який прибуває в галицьке повітове місто, маючи цілком ясні життєві цілі: стати народним захисником, розворушити “темне царство”, підштовхнути селян до політичної боротьби за соціальні й національні права. До жорстокої протидії з боку влади Євгеній готував себе заздалегідь, проте він ніяк не міг сподіватися, що “перехресні стежки” життя зведуть його з Регіною – його юнацькою любов’ю, тепер – заміжньою жінкою, приреченою на приниження й безстрокову домашню тюрму.

Такою є зав’язка сюжету Франкового твору. Розв’язок же дві: любовна лінія приходить до трагічного фіналу (смерть Регіни); лінія ж боротьби має обнадійливу перспективу. Рафаловичу вдається певною мірою вплинути на обставини. Він успішно захищає селян у суді; пише статті до віденських опо-

зиційних видань, привертаючи увагу до галицького беззаконня; скликає народне віче; заронює в обережні селянські голови ідею створення політичної організації; запроваджує в своїй адвокатській конторі українську мову...

Фактично закладено лише наріжний камінь. Попереду у Франкового героя – драматичний, сповнений саможертвних зусиль поєдинок із СИСТЕМОЮ, здатною поглинати, прибирати з дороги своїх ворогів. Проте й Рафалович перестає бути одинаком-донкіхотом. У ньому все чіткіше проступають риси борця-політика.

Обидві сюжетні лінії не існують у повісті порізно; вони майстерно переплетені, сповнені подієвої динаміки і гостроти психологічних колізій. І. Франко вдався навіть до детективно-пригодницького елемента (убивство лихваря Вагмана ласими до грошей авантюристами; мимовільна розправа Регіни над своїм мучителем-чоловіком; полювання божевільного Барана на “антихриста”; арешт Рафаловича, якого підозрюють у вбивстві Стальського; втеча і загадкова смерть Регіни...).

Автор “Перехресних стежок” вочевидь дбав про те, щоб появи кожного наступного номера “Літературно-наукового вісника” читачі часопису чекали з нетерпінням.

Розгортання двох сюжетних ліній стисло можна представити так:

Лінія любові

Експозиція Розмови Євгенія Рафаловича зі Стальським; розповіді Стальського про свою дружину.

Лінія боротьби

Приїзд Євгенія до “акустичного міста” і його візити до “гонораторів міста”.

- Зав'яз-ка** Поява "чорної дами" (розділ IV), дивна реакція Є.Р. на неї. Історія любові Євгенія і Регіни (розділи XIII – XVII). Перші суперечки Є.Р. (з бургомістром Ресельбергом, наростання конфлікту зі Стальським). Плани Є.Р. (розділ V).
- Розви-ток дії** Зустріч Євгенія і Регіни у домі Стальського (розділ XX). Наростання драми втрати ідеалу; мотив неможливості "украденого щастя" (розділи XXI – XXVI). Знуцання Стальського над Регіною. Її страждання і відчай, спогади й дивні монологи наодинці з собою; контраст символів: діамантова корона – і товчене скло (розділи LII – LIII). Є.Р. починає втілювати задумане. Його робота з селянами; сумніви і їх подолання. Поїздка Є.Р. у Буркотин і Гумніськ (розділи XXVII, XXIX – XXXVIII, XLIII). Зустрічі з селянами і священниками, участь у судовому процесі. Сутичка зі Шнадельським у корчмі. Ідея народного віче і політичної організації. Вороги Рафаловича і їхні дії (маршалок Брикальський, граф Кшивотульський, Шварц). Інтриги Стальського. Божевільний Баран – і його "місія" порятунку людей від "антихриста" (Рафаловича). Стосунки Є.Р. з Вагманом. Підготовка до віче і опір старости.
- Куль-міна-ція** Несподівана поява Регіни у Євгенія; ще одна можливість-неможли-
- Віче, арешт Євгенія, спроба звинуватити

вість "украденого щастя" (розділ LIV).

його у вбивстві Стальського.

Убивство Вагмана Шварцом і Шнадельським.

Роз- Помста Регіни Сталь-
в'язка ському і її смерть.

Звільнення Є.Р. Нові перспективи боротьби.

2. Конфлікти зовнішні і внутрішні

Євгенію Рафаловичу доводиться переборювати безліч перешкод на шляху до поставлених цілей. Він перебуває у конфліктних стосунках з оточенням та обставинами, і, маючи ясний розум і сильну волю, прагне змінити їх. Ненормальності життя не влаштовують Франкового героя. Власне, повість "Перехресні стежки" чудово ілюструє самохарактеристику письменника, який зізнавався, що його завжди цікавило "віднаходження поезії і краси в ... ненормальнім житті, ... віднаходження поривів та змагань до поправи того життя".

Але "пориви і змагання" неминуче супроводжуються конфліктами, тобто – зіткненнями, сутичками, протистоянням сил. Причому конфлікти ці можуть мати характер зовнішніх, або ж внутрішніх. У першому випадку герой (герої) долає (долають) несприятливі обставини, протидію суперників чи й ворогів. У другому ж полем битви виявляється душа самого героя, і ми стаємо свідками болісних суперечностей, боротьби мотивів, змагань пристрастей...

Центральною постагтю, навколо якої створюється силове поле конфліктів, у "Перехресних стежках" є, звичайно, Євгеній Рафалович. Зауважмо ще раз: його життєва мета полягає у зміні соціальних і

національних обставин у Галичині – не більше й не менше. Велика мета завжди потребує великої енергії, і далі ми ще поміркуюємо над тим, як саме Франків герой намагається досягти її.

Маршалок Брикальський має рацію, коли каже, що Рафалович – “ідеаліст, русин, народолюбець і хлопоман”¹. Русин – себто українець; але в даному разі маршалок явно має на увазі, що адвокат є людиною переконаною, свідомою свого українства, такою, що намагатиметься відстоювати ідеали, права й інтереси нації, до якої належить. Народолюбець же і хлопоман надто прозорі за своїм змістом слова: звісно, йдеться про любов Євгенія до простолюду, його готовність стати на захист інтересів галицьких селян, упродовження і безправних.

Але не пропустімо в маршалковій характеристиці Євгенія Рафаловича й слово “ідеаліст”: воно налякає на донкіхотство героя “Перехресних стежок”, з тією лишень поправкою, що Рафалович ніяк не нерозсудливий ідальго; він людина достатньо вольова, тверезомисляча й передбачлива. І все ж – перед нами ідеаліст, який підпорядковує своє життя служінню благородній, високій ідеї, який саме й уособлює ту “поезію і правду” серед ненормальностей життя, що її невтомним шукачем був І. Франко.

Рафалович досить швидко пересвідчується, що його появу в місті багато хто зустрів насторожено. У нього з’явилися вороги, а це означає, що “гонораціори” міста блискавично побачили в адвокатові чужого, людину, яка не тільки випадатиме з усталеної системи, а й загрожуватиме їй, тобто їхнім же власним (приватним, шкурним...) інтересам.

Тут – джерело зовнішніх конфліктів у повісті “Перехресні стежки”. Говорити про них означає говорити про ворогів і спільників Євгенія Рафаловича.

Вороги – це, в першу чергу, “сильні світу сього”: староста і маршалок Брикальський, власник Буркотина; це “маніпулянт при суді”, садист і інтриган Стальський; це авантюристи Шнадельський і Шварц. Спочатку може здатися, що до цього кола слід зарахувати й лихваря Вагмана, проте невдовзі з’ясується, що все якраз навпаки – “найтяжча п’явка в нашій повіті” (як характеризує Вагмана президент суду) виявиться людиною, цілком солідарною з Рафаловичем, його несподіваним і вельми впливовим прихильником.

Спільників (або ж, принаймні, людей, які співчутливо ставляться до намірів і самої особи Рафаловича) у нашого “ідеаліста, русина й хлопомана” теж немало. Передусім – це той простолюду, в очах якого молодий адвокат є чи не останньою надією на підтримку і захист. Він, цей простолюду, вельми мінливий у своїх настроях, а до того ж – привчений бути об’єктом, а не суб’єктом (тобто – об’єктом пониження й визиску, а не суб’єктом волі, якоїсь більш чи менш рішучої соціальної дії). І все-таки, і все-таки... Саме в селянстві шукає Євгеній Рафалович джерело майбутньої сили, тієї “правди і поезії”, яка ще мусить заявити про себе.

Серед спільників Рафаловича – сільські священики отець Семенович і отець Зварич: в їхніх особах він знаходить хай і вкрай обережних, проте все ж одностудців. Вельми зворушливим виглядає також учинок Регіни, яка приносить Євгенію (як пожертву на справу його життя) єдине своє багатство – коштовності, що дісталися їй колись як віно. Про підтримку Вагмана вже сказано; залишається лише додати, що певні суперечності між сильними світу сього теж виявляються на руку Євгенію Рафаловичу. Саме цією обставиною можна пояснити по-

зицію бурмістра, який, принаймні, не заважає адвокату...

Як, у яких формах і ситуаціях виявляються зовнішні конфлікти?

Починається все з настороженості господарів повіту, які вгадують, відчують, бачать в адвокатуві сильного суперника. А далі: Рафалович виграє справу у маршалка Брикальського (на користь селян); заявляє, що не прийме “ніякої справи проти хлопів”; переконує селян, щоб вони закладали по громадах “каси позичкові” й починали економічну боротьбу; агітує їх викупити в маршалка пасовисько... “Правдивою революцією” стало запровадження в адвокатській канцелярії Рафаловича української мови...

І все ж це тільки локальні справи, тому Євгеній починає бити в дзвони через опозиційні видання у Відні, будити селян до активного політичного життя. Ідея скликання народного віче – лише початок: Рафалович думає про потребу в сильній політичній організації.

Ясна річ, СИСТЕМА протидіє цим його намірам. Староста робить усе, щоб зірвати віче. Починається лихоманковий пошук компромату на Рафаловича. Пускається в хід зброя дезінформації та інтриг – і незабаром Євгенія арештовують за підозрою у вбивстві Стальського.

Динамічний перебіг зовнішніх конфліктів у “Перехресних стежках” зумовлює гостроту фабули твору. Вони (зовнішні конфлікти), як спалах блискавки, висвітлюють соціальні контрасти Галичини кінця ХІХ ст., а також кидають різке світло на обличчя майже всіх персонажів повісті, даючи змогу детально роздивитися риси цих облич.

Але І. Франка цікавили й конфлікти внутрішні, боротьба суперечностей не лише в суспільстві, а й у

душі людській. Вітаючи прихід в українську літературу молоді генерції, він порівнював “старе” й “нове” в рідному письменстві, зауважуючи при цьому: *“Коли старші письменники завсіди клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий а такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого окруження, нові письменники кладуть собі іншу задачу. Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє окруження залежно від того, чи вона весела, чи сумна. Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе окруження. Властиво, те окруження їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати”²².*

Статтю “Старе й нове в сучасній українській літературі”, з якої наведено цю цитату, І. Франко написав 1904 року, через три роки після появи повісті “Перехресні стежки”. Проте про ту ж тенденцію поглибленої психологізації, підвищеної уваги до внутрішнього життя людини, що виявлялася в прозі В. Стефаніка, М. Коцюбинського, В. Винниченка, О. Кобилянської, він писав і раніше. А найголовніше, що й сам І. Франко не проходив повз нові можливості художнього відтворення складно-

го “рельєфу” душі людської. “Перехресні стежки” в цьому розумінні є спробою симбіозу: тут є і “малювання зверхнього світу”, і “діалектика почуттів”, показаних з допомогою “магічної лампи” скрупульозного психологічного аналізу. Детальніше про це – трохи згодом, а поки що зосередимося на внутрішніх конфліктах Євгенія Рафаловича.

Їх, принаймні, три.

Перший пов'язаний із болісним переживанням втрати того ідеалу, яким для Євгенія Рафаловича була Регіна. “Ся Регіна – то не була його Регіна”, – зі здивуванням і розпачем зізнається собі Рафалович після того, як Стальський привів його до себе додому і там Євгеній після 10-річної розлуки побачив її, свою юнацьку любов. Рафалович переживає потрясіння, в основі якого – муки втрати “вимріяного щастя”, неможливість повернути, воскресити почуття, що згасло, залишивши по собі хіба що попіл. Попіл замість вогню...

Ще один внутрішній конфлікт Євгенія Рафаловича виявляється в суперечності між особистим (приватним) і громадським життям цієї людини. Та відчуженість, яка з'явилася між Євгенієм і Регіною, викликана не тільки десятьма роками розлуки і тим, що “в'яне молодість з її ілюзіями, і поривами, і безумним коханням”. Справа ще й у тому, що героєм “Перехресних стежок” цілковито заволоділа ідея “святого обов'язку”, “праці для рідного народу”. “Яке ти маєш право бути вільним, коли твій народ у неволі?” – ось моральний імператив Рафаловича. І саме він, цей невблаганний імператив, велить йому притлумити в собі все, що заважає виконанню добровільно взятого обов'язку.

У цьому сенсі дуже характерним є той “глибокий сором”, який охопив Євгенія невдовзі після розмови з Регіною, коли він ладен був заради неї, “задля

жіночих очей, задля блідих, болящо стиснутих уст” відмовитися від своїх нових мрій і планів. Мимовільний спалах любовної ностальгії, пережитий Євгенієм, дуже скоро видасться йому “безумним поривом”: “він чув, що та частина його буття, що тягне його до праці для рідного народу (тут і далі курсив мій. – В. П.), до тої важкої, ненастанної праці, повної прикростей, абнегації, розчарувань, терпінь і – хто знає, може, десь там колись пізніх цвітів і плодів, – що та частина його чуття – краса, чистіша його частина” (розділ XXIX). Вельми характерне зізнання самому собі. Воно означає, що для любові до жінки в серці Рафаловича залишається все менше й менше місця. Він стає людиною боротьби з характерною для цього типу самозреченістю, схожою на аскетизм.

По-третє, внутрішньо конфліктним є і ставлення адвоката до селян та своїх спільників із числа сільських священиків. Людина аналітичного розуму, Рафалович “ніколи не ідеалізував народу”. З часом же його “скептицизм щодо селянського характеру” став ще більшим. Рафаловича зокрема вразили темнота й легковірність селян, які його поради викупити в маршалка Брикальського пасовисько сприйняли як хитрість адвоката, як спробу обдурити їх. Радісний маршалок спішить розповісти про це Євгенію (розділ XXIV). У його близькому до правди переказі міркування селян виглядали так: “Нам панські добра непотрібні, ми свого пана маршалка любимо і шануємо, а панські добра – то панські, а не наші...” (С. 269).

Рафалович у розмові з маршалком демонструє витримку, але все ж фатальна покірливість селян, мінливість їх настроїв і, зрештою, чорна невдячність ранять його свідомість і душу, “його святу віру в народ, в непропащу моральну силу рідної нації, в

її кращу будучину” (С. 272). “А мої селяни! – думає Євгеній. – Чи бач, які політики? Дай, мовляв, підчорнимо адуката, оплюємо його і тим купимо собі панську ласку! Чудова перспектива для дальшої праці! Варто для них мучитись і терпіти! Приємно вести їх до бою з тою темною силою, що тільки й чигає на те, щоб нас поодиноці схрупати! І то все в початку таке, при дрібниці, де в мене нема ніякісінького власного інтересу. Що ж подумати про такі випадки, де від заховання секрету могла б залежати моя доля, моє життя! Адже ж вони, не надумуючися, з усміхом і без докору совісті пожертвують мене, ще й кепкуватимуть. Що, мовляв, за такий адукат, що звірюється нам з такими річами! Дурневі дурна дорога!” (С. 271-272).

Саме в такий момент і з’являються у Франкового героя сплеск любовної ностальгії, бажання тихо відчалити в гавань любові. Євгенієві доводиться боротися із собою: він і злиться, і журиться, і мучиться, бачачи наївність, полохливість і темноту селян, яких так легко обдурити якомусь панкові чи пройдисвіту. Наприкінці XXXV розділу з’являються знаменні рядки про селянина на роздоріжжі – конкретний епізод тут переростає в узагальнення: “Отсей старий, що заблудив у близькім сусідстві рідного села, що стоїть насеред гладкого, рівного шляху і не знає, в який бік йому додому, – чи ж се не символ усього нашого народу? Змучений важкою долею, він блукає, не можучи втрапити на свій шлях, і стоїть, мов отсей заблуканий селянин, серед шляху між минулим і будучим, між широким, свобідним розвоєм і нещасним нидінням, і не знає, куди йому йти, не має сили ані надії дійти до цілі”. Мονолог завершується цілком природним зітханням Рафаловича і далеко не риторичним запитанням:

“Хто то вкаже тобі дорогу, хто підведе тебе, мій бідний народ?” (С. 322).

Євгеній розуміє, що йому нікуди не дітися від реалій життя: в нього немає інших селян й інших інтелігентів. Хоч би який “тяжкий душевний настрій” викликала в нього часом обережність і внутрішня залежність цюрих і відданих народній справі отців Зварича і Семеновича (“ось вони, провідники і батьки народу, інтелігенти і просвітителі!”), проте політика все ж змушує його “закусити зуби”. Народ не обирають, він такий, який є. Залишається чесно нести свій хрест до кінця. По суті, йдеться про хрест “заступника народного”, борця-політика.

Думками Франкового героя про політику й завершимо тему конфліктів у “Перехресних стежках”: “Політика – то не балакання на празниках та соборчиках! Вона вимагає не тільки вправного язика і міцних грудей, але також відважного серця, сильного характеру і завзяття, і того духу незалежності, якого у нас цілими віками вбивали і притлумлювали різні чинники” (С. 374).

Герой типу Євгенія Рафаловича тим, напевно, й цікавив І. Франка, що дух незалежності є суттю його натури. Не було б таких людей, як Рафалович, – у “ненормальному житті” ще можна було б шукати “поезію і красу”, але аж ніяк не “змагання до поправи того життя”.

3. Рафалович і Регіна

Надзвичайно цікаво у “Перехресних стежках” виписана історія стосунків Євгенія Рафаловича і Регіни Твардовської. Як уже було сказано, в ній відбилися перипетії тривалих і дуже складних за сюжетом стосунків Івана Франка й Ольги Рошкевич. А крім того, дослідники давно помітили зв'язок між повістю “Перехресні стежки” – і ліричною

драмою “Зів’яле листя”. Про це зокрема писав Микола Ільницький: “Зів’яле листя”, цей світовий шедевр драми закоханого серця, було основою для розкриття глибини внутрішніх переживань персонажів “Перехресних стежок”; “у тексті обох творів можна виявити цілу низку співпадань, які характеризують стан головного героя, розвиток його настроїв, переживань, рефлексій...”³.

а) психологія закоханих

Початок ретроспекціям у повісті поклала несподівана зустріч Євгенія з “дамою в чорному”, в якій він упізнав Регіну (розділ XIII). Він багато разів зарікався забути її образ, “вирвати її з серця”, – але тепер, побачивши “дороге лице, якого не бачив уже десять літ”, ловить себе на “радісній і страшній” (!) думці, що любов виявилася непідвладною часові і голосові розуму; сонце в душі не погасло, а біль незагоєної рани не вщух. Той емоційний спалах, який видає в статечному адвокатові безоглядного в своїй закоханості юнака, дивно контрастує з його звичним для оточення образом: “Хто бачив д-ра Рафаловича, все спокійного, легко всміхненого, трохи скептичного, але наскрізь практичного і, бачилось, досить-таки егоїстичного чоловіка, хто чув його балакання, розумне, і холодне, і далеко від усякого сентименталізму, той був би ніколи не подумав, що той чоловік носить у своїх грудях глибоку, ледве загоєну любовну рану, що по його серці пройшла не скажена буря, а тиха вбійча змора, пройшла така дитиняча, глупа історія, яка у іншої, менше глибокої натури минула би, мов легкий весняний дощик, не лишивши по собі ніякого сліду або навіть освіживши душу до нового розмаху чуття” (С. 229-230).

Рафалович, як бачимо, загадкова особа. Він, так би мовити, “річ у собі”; внутрішнє його життя ре-

тельно заховане від стороннього ока. Він не з тих, хто розкривається першому-ліпшому. Та й загалом, самоконтроль, самодисципліна, як видно, у таких людей відіграють далеко не останню роль. Автор дає нам зрозуміти, що закритість нинішнього Євгенія Рафаловича – наслідок пережитої колись любовної драми, його система психологічної самооборони. Від себе самого і від подібних потрясінь.

Завважмо: йдеться про глибоку натуру – себто про того, хто живе насправжки, про людину, здатну на сильні душевні переживання.

Тепер про саму любовну драму, яка розігралася в житті Євгенія, коли він був третьокурсником-юристом у Львівському університеті. Початок її – цілком несподіваний для самого Євгенія, юнака, в якому раціоналістичність поєдналася з тією сором'язливістю, яка виказує цнотливе ставлення до жінки – мадонни, вічної таємниці... Любовна лихоманка охопила Євгенія зненацька, всупереч заборонам розуму (“він був зайнятий лекціями і не хотів думати про любовці, то й силкувався поборювати свої “любовні примхи”). Напевно, саме так народжується кохання якщо не з першого, то, принаймні, з другого погляду. На академічному балу Рафалович танцював з панночкою, яка “відразу впала йому в око”, обмінявся з нею “кількома банальними фразами”, не запитавши навіть, хто вона і не надавши великого значення своєму першому враженню.

Та ось через кілька днів Євгеній випадково зустрічає на вулиці ту ж панночку – і ... Ця мить варта того, щоб наша увага зосередилася на ній максимально. “Він зараз пізнав її і зараз зробив увагу, що пізнає її по ході, її хід мав у собі щось незвичайне, щось таке, чого він досі не завважив у жадної жінки, щось таке плавне, свободне, гармонійне, що він відразу сказав сам до себе:

– Отсей хід я пізнав би між тисячами!”
(С. 230).

Як бачимо, Євгенія вразила хода дівчини – плавна, вільна, гармонійна. Маєстатична (себто – величава), як буде сказано трохи згодом. І зі студентом, який досі успішно поборював “любівні примхи”, сталося диво. “Він з якимось не то подивом, не то переляком глянув у її лице, і йому відразу зробилося так, немовби хто ледовою шпилькою прошпигнув його серце. Він затремтів, уклонився їй, вона з ледве помітним усміхом кивнула йому головою, і він, весь тремтячи, в якійсь нетямі, не озиряючись побіг наперед, немовби крив не знати який дорогий скарб...” (С. 230).

Тут усе важливо: і дивна суміш подиву й переляку (подив – від зачарування досі не поміченою грацією, переляк – від несподіваного шквалу почуттів, що їх від себе не сподівався Євгеній); і його знетямлення та імпульсивність. Рафалович, погано розуміючи, що робить, кидається вслід панночці. Він хоче бачити її.

Все відбувається так, як і належить згідно з висновками психологів: “Любов (статєва) – прагнення до духовної і фізичної близькості з певним представником протилежної статі. Виявляється у прагненні боронити й опікати об’єкт любові, бачити його й спілкуватися з ним (курсив мій. – В. П.), давати йому втіху і радість”⁴. Але побачити панночку Євгенію довгий час не вдається, і це стає джерелом його солодких любовних мук, бурхливої гри уяви, що малює все прекрасніший образ панночки, яка змусила його серце горіти: “він чув, що вона перестає бути для нього предметом естетичного вподобання, а починає робитися чимсь таким необхідним до життя, як сонце, як тепло, як повітря” (С. 231).

Ця сильна потреба цілковито володітиме Євгенієм Рафаловичем і тоді, коли він ще раз зустрине панночку, здогадається, що вона бере уроки гри на фортеп'яно у знайомої йому вчительки музики; отож Євгеній, не роздумуючи, й собі стане брати уроки музики в тієї ж вчительки, аби лиш бачити кохану дівчину.

І ось настала мить, коли пані вчителька познайомила їх. Образ загадкової незнайомки залишається для читача як і раніше вкритим пеленою таємничості; вся увага автора зосереджена на душевних станах героя: *“Він не мав відваги ані разу зирнути на неї, боявся її, мов злодій, прилапаний у чужій коморі, тремтів і сидів, мов на шпильках, чуючи тільки одно – що вона тут, близько нього, що від неї виходить якась таємна непереможна сила і проймає, пронизує, обезсилює його”* (С. 235). Згодом, значно пізніше, це відчуття таємної, непереможної, магічної сили, що виходила від Регіни, беручи його в полон, пригадаються адвокатові Рафаловичу. А поки що варто просто пам'ятати про ту магічну силу: без неї і любов – не любов...

Магічна сила взаємного почуття дарує Євгенію Рафаловичу і Регіні Твардовській диво абсолютного розуміння один одного. Є в “Перехресних стежках” сцена (розділ XVI), в якій відбувається розмова очей закоханих, – вона справляє на Євгенія враження “правдивої революції”. Євгеній і Регіна розмовляють про музику, вимовляються начебто звичайні слова; вона дивується його добрій грі на фортеп'яно, а далі настає та мить, яку тільки й може народити сильне взаємне почуття. *“При сих словах вона вдивилася своїми великими ясними очима в його лице. І він осмілювався піднести очі на неї. Їх погляди зустрілися. Одну хвилину Євгеній напружив усю свою волю, всю душу, щоб тим поглядом сказати*

їй усе, чого не могли вимовити уста. І йому здавалося, що в її очах прочитав якийсь дивний рух. Зразу світилася в них якась тиха задума, спокійна цікавість. Потім глибока криниця тих очей немов закаламутилася, немов на дні ворухнулося щось, якесь дивне, несподіване зрозуміння. І в тій хвилі її очі прислонилися довгими віями, на лиці показався легкий рум'янець, і, не дожидавши його відповіді, вона відвернулася і пішла до свого покою, відки ще негармонійніше, ніж звичайно, почувся брязк якихось гам.

У Євгеніївій душі сей один момент викликав правдиву революцію. Він почував якусь невідому досі розкіш, сполучену з переляком, як чоловік, що заглянув у безодню, де на дні було щось невимовно принадне, невимовно гарне і чудове. Сей **розкішний перестрах** (виділено мною. – В. П.) знесилив його, спаралізував усі думки, всю волю, всі бажання. Він сидів, не бачачи, не чуючи, не хочючи нічого ...” (С. 237-238).

Ця сцена легко викличе в пам'яті відомий епізод із роману Л. Толстого “Анна Кареніна” (IV частина, XIII розділ). Костянтин Левін і Кіті Щербацька так само, як і Франкові герої, спілкуються в дивний для оточення спосіб: закохані, сповнені “напруження щастя”, вони пишуть крейдою на столі для гри в карти початкові літери слів, – і безпомилково розуміють одне одного! При цьому Левін, який довго не міг збагнути того, що написала Кіті, “часто вглядывал в ее глаза”, – в очах Кіті було написано все...

У цитованому фрагменті з XVI розділу “Перехресних стежок” варто звернути увагу на психологічний парадокс, зафіксований І. Франком, – на розкішний перестрах, що його переживає Євгеній у момент “правдивої революції”, яка відбулася в ньому. Звідки це поєднання непоєднуваного – пе-

рестрах і розкіш? І чому наступної миті Євгеній вибігає з дому вчительки музики, утікає в самоту, блукає вулицями, пропускає – що для нього дивно! – лекції, і навіть... навіть “формально уникає” Регіні? Це дуже важливий момент, оскільки він дає можливість пересвідчитися, може, не так у раціоналізмові Рафаловича, як у його схильності до рефлексій (поглибленого самоаналізу) та ще в тому, що джерелом перестрашу є його “ДІВОЧО-СТИДЛИВЕ ПОЧУТТЯ”! (С. 238).

26-річний П. Куліш колись записав у щоденнику слова: “На сторожі почуття у мене стоїть думка”. Євгеній Рафалович міг би повторити це Кулішеве зізнання стосовно себе з певними обмовками: так, він людина, для якої розумовий самоконтроль – річ начебто природна, тільки ж... тільки ж стихія несподіваного любовного почуття поламала всі загорожі. Останнім і єдиним бар’єром виявилось саме оце “дівочо-стидливе почуття”. Що означає воно – страх перед жінкою? обожнювання жінки? цноту юнака, вільного від будь-якого любовного досвіду? А певно, що все разом: і перше, і друге, і третє...

Не забудьмо лишень, що перестрах Євгенія все одно розкішний. Суть цієї розкоші – та ж, що й у закоханого Левіна: “все усиливающееся напряженные счастья”.

Кохання пробудило в Євгенієві якусь могутню силу, зробило довколишній світ у його очах яскравішим і барвистішим. Прості слова, почуті з уст Регіні, “додали блисків сонцю, блакиті небу, обіляля золотом сірі міські мури, перлами вимостили вибоїсту вулицю, пахощами освіжили затхле міське повітря, роз’яснили radoщами людські лиця, наповнили весь світ розкішшю, любов’ю і нечуваною силою. У Євгенія широко дихали груди, блищали очі, в голові фуркотіли дикі, смілі та

енергічні думки; він мав те чуття, що відніс якусь велику перемогу, здобув щось безмірно цінне, був хвилину в раю...” (С. 240-241).

Проте перебування на “щасливому острові” виявилось для Євгенія короткочасним. Регіну, яка після смерті матері жила на утриманні своєї “цюці”, віддають заміж і забирають на постійне мешкання у провінцію. Як нагадування про неї у Євгенія залишилася тільки її візитова карточка. Залишився, звісно, і сам її ОБРАЗ В УЯВІ, з яким Євгеній часом подумки розмовляв, цілком резонно вважаючи своє юнацьке кохання найсолодшою “поезією життя”.

б) драма втрати ідеалу

І ось через десять років Рафалович несподівано зустрічає Регіну – тепер уже не Твардовську, а Стальську. Перед тим він із жахом слухав садистські одкровення Стальського про моральні тортури, які той влаштовував своїй дружині. Проте навіть у страшному сні Рафалович не міг би уявити, що нещасна жінка, героїня тих моторошних оповідей, це і є його Регіна!

Зустріч приголомшила Євгенія. Він пережив велике потрясіння, свідченням чого є його хворобливий сон-марення (розділ XXI), а також болісна боротьба мотивів і почуттів (розділ XXII). Зупинимося на цих епізодах детальніше.

Сонна фантазія Рафаловича малює йому “водяну могилу”, з якої виринає тіло утопленої Регіни (сон цей виявиться віщим!). А далі, отямившись від “сонної змори”, Євгеній перебирає в пам’яті подробиці вчорашнього вечора, намагаючись розібратися в своїх сум’ятливих почуттях. Цікавий штрих: опинившись віч-на-віч із Регіною, він дивився на неї “з виразом дикого перестрашу”, – і цей його стан, звичайно, змушує нас на мить згадати про зовсім

інший – розкішний! – перестрах, пережитий Рафаловичем десять літ тому. Тепер же його охоплює біль жаху: він бачить перед собою ІНШУ РЕГІНУ! Спокій на її обличчі надавав їй “виразу якоїсь тупості і байдужності”. *“Ся Регіна – то не була його Регіна, – зізнається собі Євгеній. – То була якась виблідла, невдатна копія його ідеалу. У неї не було того чарівного блиску, що колись так раптово, безвідпорно заповнив його душу. Від неї – Євгеній чув се – не виходила та магічна сила, що тягла його і віддавала їй на власність тоді, в щасливі дні їх спільних відвідин у школі гри на фортеп’яні”* (С. 262).

Розчарування героя таке гостре, що йому здається, *“немовби хтось із віттаря, виставленого в його душі, здирав найкращі окраси”* (С. 260).

Проте розчаруванням і болем усе не обмежується. І. Франко змушує нас зазирнути в людське “підпілля”, у загадкові душевні безодні в душі Ф. Достоевського. Особливо вражаючою є реакція Євгенія Рафаловича на брутальні слова, кинуті вбік Регіни Стальським. Раніше Євгеній *“був би розірвав, зубами загриз чоловіка, що посмів би навіть думкою зневажити його ідеальну Регіну”* (С. 261), – а тепер усе виглядає по-іншому. *“Він аж здивувався сам собі, коли, чуючи ті брутальні слова, дізнав у душі якоїсь пільги (! – В. П.). Вони, мов жбух холодної води, вернули його назад до дійсності, показали йому в відповіднім світлі ту огидливу комедію, яку грав перед ним Стальський. А вона? Певна річ, йому було жаль її, але на дні душі вставало якесь погане, егоїстичне, вороже чуття, немов говорило до неї: “Бачиш, бачиш, ось яке ти вибрала! Не мала настільки сили волі, щоб піти за голосом серця, щоб опертися тітці, так ось яке запала!”* (С. 261).

Та “пільга”, що з’являється в душі Рафаловича, називається зловтішанням. Але – в тім то й річ, що воно змішане із жалем, а це протилежні за своїм змістом почуття. І вони існують водночас, змагаються між собою, наче підтверджуючи правоту слів, що їх у “Братах Карамазових” Ф. Достоєвського каже Дмитрій Карамазов: “Тут дьявол с Богом бореться, а поле битвы – сердца людей...”

Чи можна вважати, що так гостро пережитий Євгенієм момент зустрічі з Регіною у Стальського є початком краху кохання? І чи намагається Євгеній Рафалович хоч якось воскресити свою любов?

Відповіддю на ці питання може бути сцена з XXVI розділу (розмова Євгенія з Регіною в порожньому міському саду). Він і вона сповідаються одне перед одним, згадуючи, як склалося їхнє життя за десять років розлуки. Ми дізнаємося, що Євгеній кілька разів намагався покінчити з собою (як герой “Зів’ялого листя”!), а потім знайшов утіху в праці, у “вищих цілях”, у намаганні, як каже Регіна, “вести інших за собою”. Регіна ж підкорилася тітчиному велінню, посилаючи, втім, до Бога молитви, в яких просила оберігати Євгенія, дати йому сил в ім’я “всього, що високе і чисте” (“*вложи йому в серце мій образ і надай йому силу, і блиск, і чари, і нехай він веде його і підносить туди, куди я сама не сягну...*”).

Йй здається, що молитви таки дійшли до Бога, що вони, як і сам образ її, стали для Рафаловича “провідною зіркою”, яка не давала “заблукатися в темряві егоїзму”, йти “усе вище та вище”.

Напевно, все було саме так, як вважає Регіна. Але що далі? А далі охоплений любовною ностальгією Євгеній Рафалович пристрасно закликає Регіну покинути “прокляте гніздо”, тобто місто, в якому їм

судилося зустрітися й жити. Адже “любов творить чуда”...

Чи й справді Євгеній вірить у чудо? Навряд. Йому радше хочеться вірити; він намагається обіграти невблаганну долю, передчуваючи, розуміючи, що зробити це неможливо. А ще – не забудьмо й про те, що передувало зустрічі Рафаловича з Регіною в міському саду. Він щойно пересвідчився в чорній невдячності селян, які ніяк не хочуть повірити адвокатові в щирість його намірів допомогти їм і навіть при нагоді “без докору совісті” ладні пожертвувати своїм же захисником. До “чорної дами” (Регіни) Рафалович вибіг, ще не остудивши своєї досади. Під гарячу руку він цілком щиро каже, що йому “остогидло адвокатство, остогидли... і хлопці, і пани і суди” (С. 277), і так само щиро пропонує кинути все і податися вдвох шукати острів свого щастя.

Але його порив наражається на сумно-вистраждану мудрість Регіни: *“Тепер, у хвилі розворушення, ти бачиш у мені не те, що дійсно сидить перед тобою, а свій ідеал, той образ, який ти вилеліяв у своїй душі. А за день, за два прийде розчарування, запал остигне, око заостриться на мої хиби, і наше крадене щастя переміниться на нову тюрму, нові кайдани”* (С. 277).

І коли Євгеній з відчаєм і благанням пробує наполягати на тому, що “за морем” у них усе буде добре, Регіна викладає свій останній аргумент: *“Пане, я шлюбна жінка... чесна жінка. Мені не випадає слухати таких промов. Бувайте здорові!”* (С. 278).

Чого тут більше: вимушеної данини пануючій у суспільстві традиції – чи бажання порятувати Євгенія від ілюзії, тверезе й точне розуміння того, що “украдене щастя” неможливе? Важко сказати.

В усякому разі, другий чинник не менш важливий, аніж перший...

А згодом настане момент, коли все повториться, і сцена розмови в саду раптом наче продовжиться, тільки вже в іншій обстановці і за більш драматичних обставин. Мова – про розділ LIV, кульмінаційний в історії кохання. Тут усе постає немовби в “дзеркальному” вигляді: тепер уже Регіна несподівано з’являється перед Євгенієм, причому – в його домі! І якщо в саду “кипіло в нутрі” Рафаловича, то цього разу збурена душа жінки, і “дивним огнем” горять її, а не Євгенієві очі.

Адвокат – весь у думках про народне віче, яке має відбутися завтра, Регіна ж... Її душевні сили вичерпалися; знущання Стальського стали нестерпними; життя втратило будь-який сенс. Вибору в неї і справді не залишилося ніякого. Все звелось до простої формули: смерть – або... Євгеній Рафалович. По суті, це її відчайдушна спроба знайти хоч якийсь порятунок в “украденому щасті”. *“Я йшла до вас, щоб не вертати більше до свого мужа, щоб вивратися з того пекла, яким було для мене дотеперішнє життя...”*, – скаже Регіна, зрозумівши, що йшла вона за давно погаслим вогнем. Ішла назустріч останній надії, власне – ілюзії, щоб почути від Євгенія слова, дуже схожі на ті, які сама колись казала йому в міському саду: *“пора наших любовщів минула і ніяка сила не верне її”*.

Мотиви вчинку Регіни (яка ще не так давно казала про те, що “крадене щастя переміниться на нову тюрму” і нагадувала, що вона “шлюбна жінка”) – у LII і LIII розділах повісті. Інтригу сплів Стальський, якому потрібен “компромат” на Рафаловича. Тому він по-єзуїтськи підштовхує дружину до відчайдушного кроку: я, мовляв, звільняю тебе від “усіх ніби моральних зобов’язань, даю тобі повну свобо-

ду” (С. 403). Стальський знає, що він піде услід за жінкою до адвоката, щоб зчинити скандал, вдаючи із себе скривдженого ревнивця. Що ж до Регіни, то її психіка розладнана. Все, що відбувається з Регіною далі, – то наслідок психічного зламу, афекту, нестями. Ми чуємо її довгий монолог (наодинці з самою собою!), який є напівмаренням, хворобливою галюцинацією. В його основі – спогад з дитячих літ про діамантову корону на вершку гори, корону, що виявилася “скляним черепом із бутельки” (С. 405). Образ цей символічний; він є знаком краху мрій Регіни, по суті – її життєвої катастрофи.

Отже, до Євгенія її привели нестями, глибокий відчай, імпульсивне рішення, нав'язане Стальським. Лихі передчуття не обманули Регіну; вона й ішла до Рафаловича, як на довічне прощання з ним. Останній душевний порух жінки – жертва на потреби боротьби, яку веде Євгеній, скромних весільних скарбів...

Сюжет майже завершився. Історія любові прийшла до свого кінця. Як незабаром виявиться – трагічного: Регіна стане мимовільним убивцею Стальського, саму ж її поглине ріка. Як і привидалося колись Рафаловичу в його моторошному сні.

4. “Яке ти маєш право бути вільним, коли твій народ у неволі?”

(Ідеали і боротьба Рафаловича)

В останній розмові з Євгенієм Регіна запитує його, чи правда, що завтра має відбутися “хлопське зібрання”. Рафалович одразу запалюється: “Так, пані. Се має бути перший крок, перший початок моєї ширшої, народної праці. Хочу доложити всіх сил, щоб довести сей народ хоч троха до освідмлення, привчити його користуватися його правами, боротися з його кривдниками...” (С. 413).

Регіна реагує на ці слова “з жалем” – їй ясно, що “серце... тягне” Євгенія до “високих цілей”, до ідеалу, якому все більше підпорядковується його життя.

Ідеал – це заповітна й вирішальна життєва мета людини. Про наміри молодого адвоката йдеться вже в V розділі повісті. Рафалович знайомиться з “гонораціорами міста”, швидко пересвідчується, що потрапив у “каламутне озеро”, – і визначає для себе лінію власної поведінки, формулює свій життєвий план: *“Він мав намір розпочати просвітню роботу, а далі й політичну організацію в повіті, стягати сюди помалу добірні інтелігентні сили, витворити хоч невеличкий, та енергичний центр національного життя, – і се додавало йому духу серед важкої канцелярійної праці і серед того струпішого та заплісного товариства”* (С. 191).

Власне, до повітового міста Євгеній Рафалович прибув із готовим планом. Ми небагато дізнаємося про ті його десять років, які минули з часу розлуки з Регіною, коли Євгеній ще був студентом Львівського університету, – але один характерний штрих вартий спеціальної згадки: *“Він (Рафалович. – В. П.) належав до того покоління, що виховалося вже під впливом європеїзму, якому в Галицькій Русі виборов горожанство Драгоманов”* (С. 226). Тобто, герой І. Франка і сам І. Франко – люди одного покоління. Молодий Франко теж був прихильником драгомановських ідей, і в цьому сенсі Рафалович може бути названий його alter ego.

Сам Михайло Драгоманов називав себе “соціалістом за ідеалами”, уточнюючи при цьому: “соціалістом західноєвропейської школи, але не російським нігілістом”⁵ (у попередниках російських більшовиків його не влаштовували “антикультурний еле-

мент та націоналістичне самозасліплення”). Мета, яку ставив перед собою М. Драгоманов, фактично “дублюється” Євгенієм Рафаловичем. “В Австрії, – писав М. Драгоманов, можна братися за організацію власне соціалістичної партії з робітників та селян русинів у союзі з поляками та євреями...” Партія ця мала б узятися “за звільнення народу: культурне, політичне і соціальне”⁶.

Варто лишень зазначити, що в 1900 р., коли “Літературно-науковий вісник” друкував “Перехресні стежки”, ставлення І. Франка до М. Драгоманова, його духовного вчителя часів молодості, дещо змінилося. У статті “З остатніх десятиліть ХІХ віку” (1901 р.) він з великою повагою відгукнувся про діяльність М. Драгоманова, яка “уся ... була однією великою проповіддю невтомної праці для добра і піддвиження рідного народу”; відзначав його “тверезий, ясний, трохи скептичний ум” та нелюбов до фрази й фальшивості. А водночас – зауважував і доктринерство та роздвоєність М. Драгоманова, який “почував себе в першій лінії росіянином, а тільки в другій українцем”⁷. Наслідком цього стала драма розриву М. Драгоманова з молодим поколінням галицьких українців, яких не влаштував драгомановський федералізм, оскільки самі вони у 1890-і роки вже прийшли до ідеї самостійної України.

На рубежі ХІХ і ХХ ст. І. Франко різко критикуватиме соціал-демократичну доктрину; його погляди наберуть націонал-демократичного характеру...

Цікаво, між іншим, що деякі Франкові характеристики М. Драгоманова у статті “З остатніх десятиліть ХІХ віку” цілком накладаються на авторські характеристики Рафаловича, передусім – холодний, скептичний розум, воля, сила власної переконаності ...

“Вплив європеїзму”, про який іде мова в “Пере-хресних стежках”, характерний якраз близькістю політичних програм М. Драгоманова і Франкового героя: їх споріднює прагнення до культурного, політичного і соціального звільнення народу.

Чи досягає поставленої цілі Євгеній Рафалович?

Частково так. У всякому разі, йому вдається збурити мертві води суспільної рутини не лише в повіті, а й далеко за його межами. Існуюча система відчула в особі адвоката Рафаловича небезпечного суперника, здатного сколихнути приспані в селянських масах сили. Найбільший успіх Євгенія – народне віче і той розголос, який воно мало в Галичині, одним (селянам) вселивши надію і віру, других (владу) – налякавши.

Власне, надію і віру селянам повернути не так і легко. Красномовними в цьому сенсі є сцени розмов Євгенія із буркотинськими селянами, яким він радить відкупити в пана Брикальського “всі панські ґрунти з двором і з лісами” (розділ XVIII. – С. 247). Селяни негайно насторожуються: їх так часто обдурювали, що вони й тепер ладні запідозрити свого захисника в лукавстві чи шахрайстві. Рафаловича це пригнічує; він дорікає співрозмовникам за “нерозум” (“*Волите бути жебраками і попихачами, ніж панами в своїм селі*”), але рук усе ж не опускає. “Треба провести їх через школу життєвої освіти, збудити в них громадського духа”, – робить він висновки і вирішує поїхати в Буркотин. Задля тієї ж “життєвої освіти”, яку не замінить “книжкова освіта”.

Щоправда, перед поїздкою у нього ще буде зустріч із “владителем Буркотина” Брикальським – той на крилах прилетить до адвоката, аби розповісти йому про вірнопідданство селян, які не тільки не бажають пристати на пропозицію Рафаловича, а й

розкривають перед паном суть його (Рафаловича) “бунтівницької агітації”. Ми вже знаємо, яку хвилю розчарування викликав у Євгенія цей епізод: це саме тоді він кинувся до Регіни зі словами про свою готовність податися за море, кинувши “прокляте гніздо”, хлопів, панів, суди, своє адвокатство...

Проте все ж то була тільки хвиля...

Якого болю завдала вона Євгенієвій душі, свідчить внутрішній монолог героя повісті у розділі ХХІХ, де йдеться про його приїзд у Бабинці до отця Зварича. Саме тут автор формулює той моральний імператив, який змушує Євгенія стати над образою і розчаруваннями. Так, *“його зір заострився власне на темні і непринадні боки сільського життя, збільшився його скептицизм щодо селянського характеру”* (С. 289), – але Рафалович все ж думає не так про темноту селян, готових до самообману, як про потребу праці на суспільній ниві. *“Яке ти маєш право бути вільним, коли твій народ у неволі?”* – ось ці слова і є тією формулою, яка виражає зміст морального імперативу Рафаловича.

Євгеній, переживаючи почуття “глибокого сорому” за недавній намір кинути все й податися на “щасливий острів”, розуміє, що свій хрест він нестиме далі. *“Вихований, вигодуваний хлібом, працею і потом свого народу, він повинен своєю працею, своєю інтелігенцією відплатитися йому...”* (С. 291). М. Ільницький зауважив, що в цьому місці повісті І. Франко, по суті, повторив слова зі своєї статті 1897 року “Дещо про себе самого”: *“Як син селянина-хлібороба, вигодуваний чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, почувваю обов’язок панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеа-*

ли”. І в одному, і в другому випадку йдеться, як бачимо, про ХРЕСТ ОBOB'ЯЗКУ, що його мусить нести український інтелігент попри всі розчарування і труднощі шляху.

Був час, коли поступово-реформістська діяльність Рафаловича здавалася українським літературознавцям даниною народницькій теорії “малих справ”. Тому вони віддавали перевагу Франковій повісті “Борислав сміється”, у якій змальовано початки організованої економічної боротьби галицького робітництва (“небувале в окрасці бувалого”!). Програма ж Євгенія Рафаловича пов'язана не з революціонізмом пролетаріату і взагалі не з насиллям як способом удосконалення суспільства. Це еволюційна програма, в основі якої – ідея політичної боротьби за реформування суспільного життя шляхом створення сильної партії, яка б, виражаючи народні інтереси, ставала впливовою силою в країні.

Сам І. Франко на рубежі ХІХ – ХХ ст. не раз сперечався з марксизмом, вбачаючи в доктрині, ним проголошуваній, небезпеку “варварства й нового деспотизму”. Ідея диктатури пролетаріату була йому чужа. А крім того – І. Франко критично ставився до “оптимістичного фаталізму” К. Маркса та його прихильників, вважаючи, що не слід недооцінювати ролі особи та духовних чинників в історії, уповуючи лишень на всевладство “народної держави”, яка буде великим і справедливим розподільником у суспільстві.

Він багато що побачив раніше за інших: і те, що соціалізм стає “релігією, опертою на непорушних догмах та на культурі осіб”; і те, що “згубна доктрина” ворожа щодо “національного українського руху і з того погляду являється для українства далеко гіршим ворогом, ніж російське самодержавіє і російська цензура”⁸...

І. Франко заперечував тезу К. Маркса про концентрацію капіталу, яка начебто веде до зменшення числа експлуататорів, а отже – й до створення умов для “витискування” їх соціалістичною більшістю в парламенті, яка “задекретує колективізм чи там комунізм державний, і всі експлуататори спокійнесенько піддадуться ухвалі парламенту”... Нічого не відбудеться само собою, вважав І. Франко: за соціальні й національні права треба боротися, але на зміст і характер цієї боротьби він дивився не так, як російські марксистки.

Тому і Євгеній Рафалович агітує селян братися за цілі досяжні, розуміючи, що починати доводиться з нуля, що вся боротьба, власне, попереду.

Та Галичина, яка постає на сторінках “Перехресних стежок”, – це “темне царство”, в якому лише імітується сила права. Насправді ж верховодить право сили, про що красномовно свідчить саркастично змальована І. Франком сцена “суду” в Гумниськах (розділи XXXIII – XXXIV). Ця сцена змушує, між іншим, згадати сторінки роману Л. Толстого “Воскресіння”, на яких ідеться про “суд” над Катюшею Масловою. Пришелепуватий суддя Страхоцький, який нагадує арлекіна, коли вирішується доля Євгенієвого підзахисного; прокуратор, який, сидючи за столом, думає про свою зрадливу жінку і лає в душі “отсей проклятий уряд і всі ті справи, що заставляють його сидіти тут...”; спритний практикант, який тихцем бере з клієнтів хабарі і залагоджує їхні справи, – все це, звичайно, царство мертвих, демонстрація виродження суспільства, в якому, здавалося б, немає ніякого просвітку. Рафалович має рацію, коли в думках називає побачене “карикатурою на судівництво”. Є в його роздумах характерні судження про юристів, яким ще в університетах присипляють душу й серце, випускаючи в світ

“машиною, яка й працює так, як її наведуть переможні обставини”...

Виходить, що суддя – лише функціонер, маріонетка; він змушений сліпо виконувати вказівки прокуратора, а той – “вказівки політичної власті”... Коло замикається, обман набуває особливо цинічної форми, проникаючи в судини суспільного організму і руйнуючи його, породжуючи зневіру й депресію у безправних.

Критик М. Євшан, сучасник І. Франка, писав, що повість “Перехресні стежки” (як і інша повість письменника “Великий шум”) “робить враження пригноблююче своїм настроєм”. “Зовсім певно не мав автор в “Перехресних стежках” цілі знеохотити читача до суспільної праці, яка не переставала бути ніколи головним ідеалом Франка, – розмірковував М. Євшан. – А прецінь, настрої героя повісти – безнадійний в результаті, він зовсім безсильний супроти тих всіх фактів, які йому стають колодою в його дорозі життєвій і в його праці. І повість кінчиться безнадійно, тріумфом якоїсь демонічної, убійчої сили”. “Що це за настрої?” – запитує самого себе критик і відповідає: “Переконаємося в одному по прочитанні тої повісти: коли особисте щастя чоловіка знищене, т. є. коли надії на те щастя пропали, – пропадає також весь розмах до суспільної праці. Можна її трактувати тоді як “песій обов’язок”, вона може дати забуття внутрішнього вдоволення, приспати на час голодну душу, – але не може дати внутрішнього вдоволення, дати зміст життю. Бо в душі буде все щось щеміти, щось домагатися свого вислову, щось буде вічною таємною журбою”.

Висновок М. Євшана децю несподіваний. Адже ми не раз бачили Євгенія Рафаловича сповненим рішучості й віри, пересвідчувалися в його здатності йти наперекір “непереможним обставинам”. На-

віть поїздка в Гумніська не пригнітила адвоката, бо ж *“він належав до тих натур, які нелегко виходять із спокійного, зрівноваженого настрою, та зате, виведені з нього, не попадають у сентименталізм, не тонуть у розливі почуття, але набирають натури бойового коня, закусують вудила і йдуть назустріч небезпеці”* (С. 328).

Це саме після Гумніськ Рафалович став писати до опозиційної віденської газети, зробивши своєю “дописсю” цілу сенсацію в Галичині, а невдовзі взявся за організацію народного віче. Рафалович не з тих, кого легко збити з ніг, хто падає духом. Він якщо й ідеаліст, то не самозасліплений, якщо й упертюх, то того мужицького гарту, крізь який пройшов і сам автор повісті. Він надто добре знає тягар ноші, за яку взявся, щоб його можна було назвати нерозсудливим. Вирішивши скликати народне віче, Євгеній *“мав таке почуття, що підсаджує свої плечі під високу і важку кам'яну гору з наміром – зрушити її з місця. Він знав, що се праця страшенна, довга, важка, але сказав собі в душі:*

– Все одно! Мушу двигнути!” (С. 331).

Мушу – це голос обов'язку, того суспільного ідеалу, що про нього нагадував М. Євшан. У фіналі “Перехресних стежок” немає безнадії. Євгеній, вийшовши з тюрми, знову спокійний і зібраний, знову готовий до боротьби, яка ще потребуватиме від нього сил і сил. Важко сказати, в чому вбачав М. Євшан “тріумф якоїсь демонічної, убійчої сили” і чому повість “Перехресні стежки” викликала в нього пригноблююче враження. Щемке – так, але пригноблююче?!

Якщо бути зовсім точним, то критик говорить про настрій, який пробивається у творі поза волею автора і навіть розламає авторські суб'єктивні наміри. Це означає, що – за М. Євшаном – повість

(зокрема її фінал) мала б вселяти надію, а об'єктивно виходить навпаки. З думкою критика про мимовільний песимізм “Перехресних стежок” погодитися непросто, проте в чомусь таки він має рацію. Чи не в тому, що Євгеній Рафалович – справді трагічна постать на галицькому тлі?

Трагізм Франкового героя має кілька відтінків. Він – і в самотності Євгенія, не завжди зрозумілого тому народові, якого він хоче вивести з неволі; і в обманутості (та самообманутості!) самого цього народу; і в потребі Сізіфових зусиль для досягнення цілі; і, звичайно, в цілковитій зруйнованості особистого життя...

До появи поеми “Мойсей” залишалось п'ять років, проте проблематика цього архітвору, як бачимо, пробивалася вже і в “Перехресних стежках”.

5. Фінансовий Робін Гуд, або Загадка Вагмана

Найзагадковіша постать у повісті І. Франка – “незвичайний лихвар” Вагман. З моменту першої своєї появи (XII розділ) цей “високий жид у довгім жупані, з чорною бородою і довгими пейсами” залишає відчуття якоїсь таємниці. Надто вже екстравагантна його життєва лінія!

Сам Вагман у розмові з Рафаловичем називає себе “добродієм добродіїв”, і це означає, що він поставив собі за мету тримати в залежності не простолюду, а урядників, дідичів, посесорів тощо. Його впевненість спочатку видається настороженому Євгенієві дещо цинічною. “Законами мені нічого не вдіють, – пояснює Вагман свою невразливість. – Вони знають один закон, а я знаю 10 способів, щоб обійти той закон” (С. 221). Але найбільша несподіванка для адвоката – простягнута йому назустріч солідарна рука лихваря, який каже: “тих ва-

ших противників я маю в кишені і готов допомогти вам” (С. 222).

Якщо правда, що ніщо так не об’єднує людей, як наявність спільних ворогів, то це якраз той випадок. Про мету Рафаловича ми вже знаємо. А ось мета “незвичайного лихваря”: “Я хочу повикурювати тих панків із сіл”. Сказавши ці слова Євгенієві, Вагман віддає йому векселі й боргові записи своїх супротивників.

Поведінка Вагмана мотивується аж у XXXI розділі, коли отець розповідає Рафаловичу сумну історію про те, як староста добився, щоб лихваревого сина забрали до війська, де його й замучили. З того й почалося перетворення “хлопської п’явки” на “добродія добродіїв”. І Зварич каже, що Вагман – “страх мудра bestія”. Так і є: в цьому що далі, то більше переконає сама поведінка лихваря.

Г. Грабович дотепно зауважив, що “в ньому (Вагманові. – В. П.) поєднується добрий Шейлок та фінансовий Робін Гуд”¹⁰. Безжалісний *boa constrictor* (удав) перетворюється в “таємного прихильника української справи”, який “таємно направляє свій значний капітал та всю свою кмітливість на те, щоб економічно зруйнувати шляхту, головним чином допомагаючи її природним ворогам – українським селянам”. Г. Грабович досить скептично ставиться до “пишномовних тирад” лихваря, вважаючи, що *випадок Вагмана* – неймовірний, що такий “ідилічний” варіант розвитку українсько-єврейських взаємин – “чиста фантазія” або ж “недосяжна мрія”. Тим паче, що “єврейська сторона, окрім Вагмана, показана (в “Перехресних стежках”. – В. П.) економічно ворожою і політично двоїстою”.

І все ж, *випадок Вагмана* – це не якась захмарна Франкова фантазія, не намагання письменника будь-що змалювати “небувале в окрасці бувалою”

(як це було на початку 1880-х, коли задумувалася повість “Борислав сміється”). І якщо говорити про логіку життєвої поведінки “незвичайного лихваря”, то вона визначається не лише пережитою ним особистою кривдою. Справа ще й у вельми своєрідній ідеології Вагмана .

Тут варто згадати, що 1893 року Іван Франко познайомився у Відні з Теодором Герцлем, теоретиком сіонізму; пізніше (1896 р.) він одним із перших відгукнувся на вихід у світ такої важливої праці Герцля, як “Юдейська держава”, назвавши її автора “пасіонарним героєм”. Т. Герцль розробив план реставрації єврейської державності, справедливо вважаючи, що тільки через власну державу єврейство зуміє вберегти і сповна реалізувати себе.

І. Франко те ж саме думав стосовно перспектив українства.

Кількагодинна віденська розмова Франка й Герцля виявила таку спорідненість їхніх позицій, яка показала реальність українсько-єврейського порозуміння. Тим-то й випадок Вагмана – не “чиста фантазія”, а пошук зіпєртих на реальні можливості шляхів і способів розв’язання існуючих протиріч.

Вагман і Рафалович розуміють один одного не гірше, аніж Герцль і Франко під час їхньої зустрічі у Відні. Саме Вагман пропонує адвокатові рятівну ідею “паралельного віче”: розуміючи, що влада будь-що зірве збори селян-русинів, лихвар призначає на той же час (і зовсім поруч) віче єврейське, щоб у потрібний момент надати Рафаловичу трибуну, а селянам – “майданчик”. Цей вчинок Вагмана цілком логічно випливає з його програми, найбільш повно викладеної в розділі L.

І. Франко звів у гострому диспуті двох євреїв – бурмістра і Вагмана. Диспут цей стосується проблеми самовизначення галицького єврейства і його

стосунків з русинами (українцями). Якщо бурмістр – це “цивілізований жид”, який “держався партії так званих німецьких жидів” (С. 385), то його співрозмовник “належав до жидів-старовірів, хуситів”. Мова заходить про єврейські погроми в Росії (як цілком слушно зауважує бурмістр, – інспіровані російським урядом). Вагман говорить про можливість погромів і в Галичині, адже “нарід нас уважає своїми найбільшими п’явками”. У чому ж тоді порятунок? Бурмістр вбачає його в асиміляції євреїв, у тому, щоб заховати своє єврейство за “німецькою одежею” і “польським патріотизмом”(!). “Се не дуже велика приємність почувати себе жидом”, – каже цей “новий жид”, який, за словами Вагмана, прагне зректися свого племені, національної традиції й сутності і намагається “найти іншу батьківщину, купити собі іншу, нерідну матір” (С. 390).

Старовір Вагман, по суті, викладає бурмістрові основи сіонізму. Судячи з усього, його ідеалом є не “прибрана матір”, а власна єврейська держава. Що ж до асиміляції й патріотизму, то Вагман обстоює просту й природну позицію: *“жаден жид не може і не повинен бути ані польським, ані руським патріотом. І не потребує сього. Нехай буде жидом – сього досить. Адже ж можна бути жидом і любити той край, де ми родились, і бути пожиточним, або бодай нешкідливим для того народу, що, хоч нерідний нам, все-таки тісно пов’язаний з усіма споминами нашого життя. Мені здається, що якби ми держалися такого погляду, то й уся асиміляція була б непотрібна. Бо подумайте: чи жадає хто від нас тої асиміляції? Здається, ні. Але зате кождому пожадане, щоб ми були чесними і пожиточними членами тої суспільності, серед якої живемо”* (С. 392).

Як бачимо, гостру проблему співжиття корінних і некорінних націй Вагман розглядає з т. зв. цілком здорового глузду, – і, до речі, його “формули” можна легко спроектувати й на реалії нинішньої України. Якщо ти росіянин, молдаванин, єврей, поляк і живеш в Україні, то залишайся росіянином, молдаваном, євреєм, поляком, але будь водночас “чесним і пожиточним членом тої суспільності, серед якої живеш”!

Вагман справедливо закидає бурмістрові, що “жиди звичайно асимілюються не з тими, хто ближче (українцями. – В. П.), а з тими, хто дужчий (німцями, поляками. – В. П.)”. Сам же він вважає, що необхідно “почати і до руського берега від нас будувати міст, почати робити хоч дещо таке, аби ті русини могли не самим лихом споминати нас” (С. 393). Для чого рубати сук, на якому сидиш? – міркує Вагман. Для чого висмоктувати сили українців, коли краще “допомогти їм тепер, коли вони ще слабкі”? Шлях довіри й солідарності стократ перспективніший, аніж шлях визиску й ненависті.

Г. Грабович вважає, що герой, який сповідує таку “теорію”, нетиповий. Можливо, й так. Але нетиповий зовсім не означає неправдивий. Нагадаю, що Франків Вагман – хусит (за іншою термінологією – хасид). Хасидизм народився в 2-й пол. XVIII ст. у невеличких містечках України (вже в наш час місцем паломництва хасидів стала Умань) як течія, в основі якої “протест проти інтелектуального іудаїзму”, зосередження уваги на емоційному, радісному єднанні з Богом.

Справа, отже, не лише в особистих мотивах поведінки Вагмана, а й у його глибинних переконаннях, які роблять цього лихваря спільником Рафаловича.

Не знаходять вони спільної мови хіба що в деяких питаннях тактики. Вагман пропонує адвокату самому купити Буркотин, – а той відмовляється, пояснюючи це тим, що він хоче допомагати бідним. “Маючи маєток, зможете ліпше помагати їм”, – дивується Вагман. І далі висловлює сентенцію, яка видається на диво актуальною й нині, наприкінці ХХ ст., у час затяжних і дуже складних пологів української державності: “Поки ви, русини, не маєте своїх дідичів і міліонерів (тобто, національно свідомої буржуазії. – В. П.), поти ви не є жаден народ, а тільки купа жебраків та невольників” (С. 369).

Що ж: мусимо визнати, що “фінансовому Робін Гуду” Вагману відкрилося не так і мало загадок української долі і душі.

6. Психологічні таємниці

Повість “Перехресні стежки” прикметна прагненням Франка-психолога зазирнути за грань типового, проникнути у таємниці незвичайних психологічних явищ. Якщо повернутися до слів І. Франка про магічну лампу, якою письменники молодшої генерації прагнуть висвітлити найбільш заховані закутки “душ своїх героїв”, то доведеться констатувати, що й сам автор “Перехресних стежок” скористався все тією ж магічною лампою, змальовуючи Рафаловича, Регіну, Стальського, Барана та інших персонажів. Причому – варто наголосити на його інтересі до, так би мовити, психологічної екзотики.

Скажімо, Стальський був цікавий І. Франкові можливістю розкрити психологію садизму – крайньої жорстокості, яка приносить цьому недолудкові задоволення.

Баран із його нав'язливою ідеєю врятування людей від антихриста – це художня студія потьмареної психіки, власне – психопатології.

З афектами, галюцинаціями, хворобливими “зигзагами” підсвідомості зустрічаємося в тих сценах твору, де з'являється Регіна Стальська. Особливо яскравими в цьому сенсі є розділ LIII, у якому чуємо афектований монолог доведеної до відчаю жінки, та розділ LVIII із центральною сценою страшної помсти Регіни своєму мучителю-чоловікові, з напівбожевільним знетямленням, химерною грою психологічних спонук, що змусили жінку ніби поза її волею й розумом узяти сікача і вбити Стальського.

Інтерес пізнього І. Франка до людського “підпілля” вельми красномовний (про це частково вже йшлося у контексті розмови про конфлікти зовнішні і внутрішні). Двійництво людського “Я”, складна внутрішня боротьба, у якій “божественне” часом зіштовхується з “диявольським”, діалектика душі, що супроводжується одночасним існуванням різних – полярних! – душевних станів, – усе це є у змалюванні характеру Євгенія Рафаловича.

Завважмо також увагу письменника до сфери ірраціонального: можна в цьому зв'язку згадати хоч би віщий сон Рафаловича, навіяний потрясінням від несподіваної зустрічі з Регіною (розділ XXI). Йому примарилася “втоплена нещаслива жінка” – і сон збувся, трагічний фінал Регіни підтвердив, що Євгенієва “сонна свідомість” таки не помилилася! Нещасну Регіну і справді поглинула “водяна могила”...

Усі ці приклади (число їх можна було б множити) є свідченням нової якості Франкового реалізму на рубежі століть. “Старе” в ньому сполучалося з “модерним”; увага до соціально-типового доповню-

валася підвищеним інтересом до індивідуально-неповторного, виняткового, загадкового. Власне, йдеться про зближення реалізму з модернізмом, яке – попри всі теоретичні суперечки – було реальним фактом Франкової художньої практики.

Примітки:

1. Франко І. *Перехресні стежки* // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1979. – Т. 20. – С. 194. Далі всі цитати з повісті “Перехресні стежки” подаються за цим виданням; у тексті зазначається сторінка.
2. Франко І. *Старе й нове в сучасній українській літературі* // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1982. – Т. 35. – С. 108.
3. Ільницький М. “Все, що мав у житті...” (Повість Івана Франка “Перехресні стежки” в світлі авторської особистості) // Ільницький М. *У вимірах часу*. – К., 1988. – С. 270.
4. Див.: Лук О. *Про почуття, гумор і дотепність*. – *Наука і суспільство*. – 1966. – № 3.
5. Драгоманов М. *Автобиографическая заметка* // Драгоманов М. *Літературно-публіцистичні праці: У 2 т.* – К., 1970. – Т. 1. – С. 65.
6. *Там само*. – С. 64-65.
7. Див.: Франко І. *З останніх десятиліть ХІХ віку* // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41.
8. *Іван Франко: про соціалізм і марксизм*. – Б. м.: “Пролог”, 1966. – С. 121.
9. Євшан М. *Критика. Літературознавство. Естетика*. – К., 1998. – С. 150.
10. Грабович Г. *До історії української літератури*. – К., 1997. – С. 254.

"МЕНІ КРАЩЕ БУТИ САМОТНІМ..."

(Михайло Коцюбинський
у листуванні з дружиною)

Епістолярний жанр, здається, потихеньку відходить в історію, поступаючи місцем мобільним засобам зв'язку. Телефонні дзвінки й "есемески" не залишають сліду, і, може, дослідники новітньої літератури ще задритимуть колись історикам літератури ХІХ і ХХ століть, яким дісталися в спадок цілі епістолярні поклади класиків. У кожному разі, неможливо уявити Г. Флобера, П. Куліша, Л. Толстого, А. Чехова, Лесю Українку без сотень, тисяч листів, у яких віддзеркалилася історія їхнього життя на тлі епохи.

Михайло Коцюбинський (1864 – 1913) теж належав епістолярній епосі: у найповнішому – семи-томному – зібранні його творів листи займають чи не більше обсягу, ніж його проза. Читачі ж окремого видання епістолярію мають змогу познайомитися з 309 посланнями письменника до дружини Віри Устимівни. За незначними винятками, вони друкувалися в академічному зібранні М. Коцюбинського, проте... По-перше, друкувало-

ся тоді не все. Найбільше не пощастило листам Михайла Михайловича останніх місяців його життя, коли він лікувався в київській клініці. Можливо, упорядники вирішили, що в них забагато “фізіології”, детальних “звітів” про перебіг хвороби та її лікування. По-друге, листи зазнали купюрування. Скорочувалися переважно згадки про тих знайомих і приятелів М. Коцюбинського, яких цензура радянської доби вважала політично скомпрометованими. По-третє, в академічних виданнях епістолярій прийнято подавати в хронологічному порядку, а це означає, що й листи М. Коцюбинського до дружини друкувалися впереміш із листами до інших адресатів, тому цілісність сюжету (історія взаємин двох людей) мимоволі губилася. Зібрані ж під однією обкладинкою, листи Михайла Михайловича до Віри Устимівни можна читати як своєрідну повість, що має свою зав’язку і розв’язку.

Листування М. Коцюбинського з дружиною тривало сімнадцять років – від 1896 р. до середини 1913-го. Розпочалося воно в той час, коли Коцюбинський працював у складі спеціальної комісії, створеної урядом для боротьби з філоксерою. Листуванню передувало особисте знайомство. Сталося це в грудні 1894 р. (приятелька Віри Устимівни Т. Шкуркіна-Левицька називає літо 1895-го). Коцюбинський приїхав до Чернігова на запрошення Василя Андрієвського, з яким разом працював у складі філоксерної комісії. У січні 1896 р. Михайло Михайлович і Віра Устимівна одружилися. Якийсь час подружжя мешкало у Вінниці. Але про домашній затишок доводилося тільки мріяти, оскільки зимова відпустка швидко закінчилася; філоксерна комісія “перекочувала” з Бессарабії на Кримський півострів, де треба було вести щоденні “битви” з брунатно-зеленою тлею, яка винищувала цілі план-

тації виноградарників. Розлука з молодою дружиною стимулювала епістолярний діалог. Так склалася перша частина епістолярної “повісті” – кримська.

Коротко – про адресатку листів. Віра Устимівна Дейша (1863 – 1921) народилася в Чернігові. Тут закінчила гімназію, потім навчалася на Бестужевських курсах у Петербурзі. Її суспільно-громадські ідеали формувалися під впливом народницького руху 1870 – 80-х рр. У 1893 р. за поширення нелегальної літератури В. Дейшу арештували і ув’язнили у Варшавській цитаделі. Наприкінці ХІХ ст. вона опублікувала в галицьких журналах кілька науково-популярних статей з ботаніки. Мати чотирьох дітей, Віра Устимівна знаходила час, щоб займатися й громадською роботою (завідувала бібліотекою в “Просвіті”, була в цьому товаристві скарбником), служила, як і її чоловік, у земстві. За часів гетьмана П. Скоропадського була арештована “за сина” – червоного командарма Юрія Коцюбинського; змушена була виїздити кілька разів до різних міст Росії. Померла від тифу, ускладненого запаленням легенів.

Мемуаристи залишили не так і багато свідчень про Віру Устимівну. Ось якою запам’яталася вона Олександрі Аплаксиній – майбутній її “суперниці” – під час зустрічі в 1902 р.: “з підстриженим волоссям (у ті роки це було рідкістю), високого зросту, з квітучим, цікавим обличчям, з рішучими, трохи різкими манерами”¹.

Кримські листи М. Коцюбинського мають кілька сюжетів. Передусім – родинний: у посланнях – злива адресованих дружині ласкавих слів з характерною для Михайла Михайловича схильністю до пестливо-зменшувальної лексики та вишукано-ніжних звертань; екзальтація почуттів, інтимне “вуркотіння”, зрозуміле до кінця хіба що самим закоханим;

хвилювання з приводу перебігу вагітності Віри; очікування сина, якому ще до народження “придумали” ім'я Юрко; безліч побутово-життєвських подробиць, що стосувалися повсякдення... Кореспондент із Коцюбинського був надзвичайно акуратний: він щодня писав у різні кінці по 2 – 4 листи, не дозволяв собі затяжних пауз у заочному спілкуванні з Вірою Устимівною і від неї вимагав/просив того ж.

Листи з Криму писала щаслива людина: “Тепер би я кожному порадив: не женись... коли хочеш бути егоїстом, коли не хочеш зазнавати великого й солодкого щастя – жити щастям і горем другого, мати приятеля – жінку, сподіватися Юрочка...” (19 жовтня 1896 р.)². Потреба в задушевній “розмові на відстані” у Михайла Михайловича – вельми сильна. Він часто нарікає на самоту, яка його вимучує. З часом цей стан оформиться як відчуття екзистенційної самотності, про що цікаво написав у своїх спогадах “Червона лілея” Микола Чернявський (“Я себе почуваю – самотнім. Зовсім, зовсім самотнім!.. Що б я не робив, про що б я не думав, з ким би не був, – я скрізь самотній”, – зізнавався письменник).

Другий сюжет – громадський. Тут треба згадати, що філоксерна комісія складалася значною мірою з членів “Братства тарасівців”. Щоб увійти до неї, Коцюбинському знадобилася рекомендація одеського юриста, члена місцевої “Громади” Михайла Комарова. Помічником експерта Панаса Погибки, у партії якого М. Коцюбинський працював розвідувачем, був його добрий приятель Віталій Боровик, випускник природничого факультету, поет і перекладач, один із організаторів “Братства”. Серед розвідувачів – чимало студентів з Одеси, Києва, Харкова, вчителів народних шкіл, яких цікавила далеко не тільки філоксера. Головною робочою силою в

комісіях були молоді селяни з Полтавської губернії. Виконання службових обов'язків "тарасівці" по змозі поєднували з народницькою діяльністю. Обставини цьому сприяли, а щодо цілей, то вони випливали з програмового документа "Братства тарасівців", надрукованого 1893 року в журналі "Правда". Метою проголошувався "лад, у якому немає місця ні панові, ні мужикові, ні визискувачеві, ні визискуваному, а є місце цілковитій національній родині, що складається з рівних поміж себе правом, можливо, однаково забезпечених національно свідомих братів-працівників"³.

Соціалістичний, народницький компонент у програмі доповнювався, як бачимо, національно-визвольним. "Гурток цей мав цілком самостійницький характер, – згадував поет Володимир Самійленко. – [Він] мав завдання ставити українське питання на всю його височінь і ширину, щоб наблизити відродження України, культурне й політичне. Між іншим, члени цього товариства зобов'язувалися всюди маніфестувати своє українство, розмовляти в публічних місцях українською мовою й між собою і з чужими, щоб тим привчити ширшу публіку до того переконання, що мова українська є не тільки мужицька мова, як звичайно тоді писалося й говорилося. Кожен член Тарасівської громади повинен був, перебуваючи на селі, вивчити кілька дітей читати з української граматики, роздавати українські книжки і взагалі дбати про українізацію життя. До "тарасівців", між іншими, належали Іван Липа, Віталій Боровик, Євген Тимченко"⁴.

Цей спогад В. Самійленка може пролити додаткове світло на те, чим займався Коцюбинський окрім виконання обов'язків розвідувача філоксерної партії. Розмови з місцевим людом давали можливість для пропаганди в душі "Братства тарасівців".

В одному з листів М. Коцюбинський розповідає про свою суперечку зі співробітником комісії А. Сіземським з приводу самостійності Польщі, Кавказу, Криму, України. Для “руського” ліберала це не більше як “гарні краї, потрібні Росії”. “Коли більшість кацапів (я їх мало знаю) такі, то хай їм біс!”, – ре-зюмує Коцюбинський. Характерна й деталь, що стосується української мови: “Капосна Лізе і досі не прислала мені вкраїнських карток – і мушу писати на московській, що мені просто неприємно” (1896, 10 жовтня). (Хоча, як згадувала О. Аплаксіна, працюючи в чернігівському земстві, Михайло Михайлович користувався на службі виключно російською мовою).

“Тарасівці” рішуче дистанціювалися від “українофілів”, називаючи себе українцями. Українофіли в їхніх очах були не більше, як полохливими малоросами (тип такого страхополоха Коцюбинський висміє в оповіданні “Хо”, в іншому ж оповіданні – “Для загального добра” – мрійливо-сонним “патріотам” протиставить діяльного народника Тиховича, якому віддасть чимало власних думок, сумнівів, сподівань, зрештою – й рис характеру).

У листах згадується багато імен, і то не тільки родичів: уже в “філоксерний” період свого життя М. Коцюбинський мав тісні контакти з багатьма сучасниками, з якими його пов’язувала праця на громадській або ж літературній ниві. Ось лише кілька осіб з його кола, згаданих у листах із Криму: харківський юрист Микола Міхновський, який невдовзі напише працю “Самостійна Україна”, поет і перекладач Володимир Самійленко, статистик і етнограф Валер’ян Боржковський, письменник Борис Грінченко, якого жартома називали “Генералом”, мовознавець Євген Тимченко, буковинський видавець і письменник Осип Маковей, дослідник Сходу

Агатангел Кримський, “артільний батько” Микола Левитський, студент Тарас Мальований, той же Віталій Боровик... Переважно це “брати”, люди ідейно близькі Коцюбинському. До дружини він теж звертається як до однодумця, якому цікаво все, чим живе її чоловік. Зачіпаються теми політичні, національно-культурні, часто згадуються прочитані й переглянуті часописи, книги, висловлюються оцінки і враження від лектури. За інтенсивністю духовного спілкування з дружиною кримські листи М. Коцюбинського, як на мене, найбільш яскраві.

Ще одна сюжетна галузка у кримських листах – “екскурсійна”. Віра Устимівна, отримавши пошту, не раз читала “записки мандрівника”, який любить докладно описувати ті місця, де йому довелося побувати, фіксує свої враження від побаченого. Глухі вулички Алушти, татарські будинки, море (“синє, аж чорне”, що “білою піною б’є об берег”), – все це викликає в Коцюбинського бажання вдатися до словесного живопису. Він і в листах свідомо чи несвідомо залишався художником, який робить замальовки для майбутніх більших полотен. Особливо вражає “звіт” про подорож до Кузьмо-Даміанівського монастиря біля Алушти. Про неї йдеться в чотирьох листах! Уже в 1990-і М. Коцюбинському дорікнули за любов до “гастрономічних переліків”⁵, – а тим часом ботанічних переліків у нього куди більше. Царська дорога, що веде до букового лісу, панорами гір, коріння дерев, що чіпляється за камінь, зелене, схоже на бенгальський вогонь, світло лісу, цвіт шафрану під ногами і шелест букових горішків, які падають, мов дощ, – як багато картин та ботанічних деталей зі світу природи потрапило в “бінокль” і окуляр “мікроскопа” Коцюбинського-мандрівника! Мимоволі впізнаєш у цих епістолярних нотатках руку майстра пейзажу, шу-

кача краси, неоромантичній прозі якого притаманний саме контраст красивого й потворного. Є такі протиставлення і в описах монастиря, який розчарував письменника (“серед розкішної чистої природи – монастир з його “братією”, святощами та забобонами – здається якоюсь гидкою плямою, смердючою купою гною”).

Восени 1896 р. Віра Устимівна приїздила до чоловіка в Крим. Народження сина загостило бажання М. Коцюбинського перебраться до Чернігова. “Боже, коли б уже звідси, коли б уже! Так мені хочеться бути вже біля тебе, так я вже змучився тою самотою, так мені дорого коштує розлука ота! Особливо, коли знаєш, що й тобі без мене не дуже солодко, що ти потребуєш рідної й близької душі”, – писав він 3 листопада 1896 р. Проте для того, щоб переїхати на помешкання до Чернігова, потрібна була згода губернатора, а той у свою чергу мав дочекатися дозволу від департаменту поліції. Перечікувати, поки спрацює бюрократична машина, Коцюбинському довелося в Житомирі, де він спочатку завідував конторою газети “Вольнь”, а потім працював редактором відділів “Хроника” та “Свет и тени русской жизни” цієї ж газети.

У Житомирі М. Коцюбинський мешкав півроку – від листопада 1897 р. до березня 1898 р., а листів до Віри Устимівни написав близько сімдесяти! У них чимало нарікань на рутину редакційної праці; на видавця Когена, з якого треба було буквально “витягувати” власну ж зарплату; на цензуру... Здається, він і в собі цілком свідомо поселив “внутрішнього цензора”, – недарма ж кілька разів зізнавався Вірі Устимівні, що “Вольнь” – не та газета, в якій варто “виявити себе”. І все ж навіть такий “паршивий орган”, як “Вольнь”, М. Коцюбинський намагався використати для української справи. За-

мовляв статті Б. Грінченку, “проштовхував” на сторінки газети публіцистику Д. Мордовця, в якій зачіпалися національно-культурні теми, втішався, коли в бібліографічному відділі з’являлася інформація про українські видання. Писав і сам. Інколи залишався задоволений – як у випадку зі статтею про П. Куліша, яку згодом передрукували й газети в деяких інших містах Росії (зокрема в Одесі). Якийсь час сподівався написати повість “на тлі газетному”. Зрештою, настав момент, коли Коцюбинському здалося, що його зусилля були не такими вже марними: газета почала краще продаватися.

Проте, загалом, нічого радісного для себе в житомирських буднях Коцюбинський не бачив. Гроші, скрута – одна з постійних тем його листів. За готельний номер “нема чим платити”, скаржитись він дружині; “маю ще лиш на 2 обіда, а тютюну нема” (21 листопада 1897 р.). Близьких людей у редакції не знайшлося, а поза нею... Той, вважаючи себе письменником, набридав Михайлу Михайловичу багатогодинним читанням своїх недолугих писань (В. Кравченко), іншого ніяк не вдавалося застати дома (Г. Мачтет). Втім, знайомство з Г. Мачтетом таки відбулося, і якраз у його домі Коцюбинський почувався досить добре. Часом випадала “культурна програма”: то концерт, після якого “цілу ніч снилась музика, особливо скрипка”, то опера за “Ляльковим домом” Г. Ібсена, то така чудасія, як сінематограф, який привезли в Житомир, щоб показати один лишень сеанс.

Але найчастіше була самотність: “Я тут літерально не маю до кого заговорити щиро, по душі. Хочеш не хочеш – залишаєшся сам в собі, розмовляєш сам з собою. Одні листи твої й до тебе рятують мене”. Писав Вірі Устимівні мало не щодня. Одного разу пожартував: “пишучи до тебе щодня, я мов видаю

другу щоденну газету”. Потребував, крім усього, душевної опори. Певно, мав рацію Микола Чернявський, який писав про “тонку психічну організацію” і навіть “цілком жіночу вдачу” М. Коцюбинського. В його листах – постійні прислухання до себе, своїх настроїв, рефлексії з приводу житейської скверни й “моральних смітників”, втікання у власний світ. “Потіш мене, зогрій, приголуб. Я потребую, – просить він дружину. – ...Я дуже знервований. ...Живучи оддалік від родини, чуєш, як розвивається якась тривога, якась непевність, боязнь несподіваного лиха. ...Я думаю, що ти зліплена не з звичайного жіночого тіста, а з якогось кращого, міцнішого й дорожчого матеріалу”. І в іншому листі – те ж прохання: “Пожалуй свою дитину – Мусю”. Це звична стилістика М. Коцюбинського. Він і Віру Устимівну називає своєю “дитинкою” (а ще: “сонечком”, “серденьком”, “зірочкою”, “любою дружинонькою”, “моїм коханням єдиним”, “голубкою”, – як це відрізняється від любовної лексики і стилістики, скажімо, епістолярію Володимира Винниченка з його рішучими інтонаціями, безапеляційністю, жорсткою, часом навіть грубуватою “маскулінністю”!).

Зрідка у листах М. Коцюбинського пробивається сексуальна пристрасть. Вона злетка захована під тільки їм із Вірою Устимівною зрозумілим “кодом” (на зразок “третього ока”), пригальмована внутрішньою цнотливістю або ж загорнута в емоційно-сентиментальні шати. Інколи виникають “програмові” міркування щодо родинного життя. Суттєвим чинником сімейного щастя М. Коцюбинський називає “духовні інтереси”, “духовну єдність” чоловіка й жінки. Саме в такій єдності – “джерело сили, виносливості і надії на краще” (29 лютого 1898 р.).

М. Коцюбинський досить часто виходить за межі побуту. Він охоче ділиться з дружиною тим, що стосується “святая святих” – власної творчості. Особливо цікавими є кілька начебто принагідних суджень про Мопассана, чию новелу “На воді” Михайло Михайлович із захопленням прочитав у січні 1898 р.: “Яка це гарна, чаруюча річ, скільки в ній поезії, гнучкої думки, блискучих місць і фарб! Чудова річ, варто перечитати”. Через десять років він напише “Intermezzo” – і дехто з критиків стрепенеться: це ж схоже на Мопассана! “Не бійся, що я піду далі реалізму, далі Мопассана, – писав М. Коцюбинський дружині 7 лютого 1898 р., мовби передчуваючи ті зіставлення-порівняння. – Як-не-як, а мені здається, що я маю здоровий смак і знаю межі реалізму”. Що саме вкладав письменник у слово “реалізм”? Як на мене, ключем є згадка про “здоровий смак”, який не дозволить йому, Коцюбинському, вийти за межі того, що він називає реалізмом. Можливо, реалізм розумівся як натуралізм. Віра Устимівна в своєму листі написала, очевидно, щось застережливе на зразок: іти стежкою Мопассана з його пофранцузьки “грайливим” поглядом на чоловічі-жіночі (гендерні!) стосунки – річ ризикована. Декому зі старших сучасників М. Коцюбинського (наприклад, І. Нечую-Левицькому) Мопассан видався “еротоманом”, – як і Вайльда, Андреев, Пшибишевський. Коцюбинський-письменник точно знав, що йому подібні характеристики не загрожують.

Уява переносила його в чернігівську домівку, і він щиро переймався більшими й меншими домашніми радощами й клопотами. Радив “дитинці”, яка якраз чекала народження “дочечки”, пошити “ротонду” (вони не сумнівалися, що це має бути дівчинка, і таки вгадали); просив обов’язково навчати

Юрка рідної чистої мови і не вчити “по-московському, бо як звикне, то трудно буде одвикнути”; переживав за сліпу матір, яка одного разу замість ліків випила отрути і дивом урятувалася...

Домівка для Коцюбинського – це острів спокою і взаємного розуміння.

Він ще не знав, які випробування чекають на його родинний корабель.

Наступна частина листів М. Коцюбинського пов'язана вже не зі службою, а з лікуванням, подорожами, відпочинком. Від 1898 р. він остаточно поселився в Чернігові. Працював у земському статистичному бюро. Щоранку о 9-й ранку біля помешкання Коцюбинських на Сіверянській з'являвся візник, який відвозив Михайла Михайловича і Віру Устимівну на протилежний кінець міста, до одноповерхового дерев'яного будинку, в якому розміщувалося бюро. Земство мало репутацію установи достатньо демократичної, а статбюро навіть вважалось “притулком для політично неблагонадійних інтелігентів”⁶. Коло близьких Коцюбинському людей – адвокат Ілля Шраг, літератори Володимир Самійленко, Борис Грінченко, Микола Чернявський. Що ж до служби, то тут він “не любив висловлювати своїх політичних поглядів”; зі співробітниками був дуже чемний, але офіційний. Служба з'їдала час та сили і була для Коцюбинського тяжкою мукою. Почало підводити здоров'я. Непокоїло серце (“кажуть, у мене порок серця і грудна жаба, – писав він наприкінці 1910 р. з Одеси. – Заборонили втомлятись, хвилюватись, купатись і т. ін.”).

Поїздки на лікування були водночас втечею від суєти й одноманітності. Художня натура М. Коцюбинського потребувала “повноти життя”; їй властива була “невичерпна жадаба зміни вражень”

(М. Могилянський). Листи 1905 – 1912 рр. – це і є калейдоскоп вражень, здобутих у подорожах. Дрезден з його знаменитою галереєю, катання на гондолах у Венеції, антикваріат і живопис у магазинах та музеях Рима, схожий на “циганський табір” Неаполь, Везувій і Помпея, диво-собор у Мілані, Женева і Шільйонський замок – все це було побачено Коцюбинським і бодай коротко описано в його листах та поштівках, відправлених дружині в Чернігів. Маленькі епістолярні “репортажі” мовби зупиняли мить: “Сховався від дощу в Колізеї і тут на камені пишу до тебе, моя дитино єдина...”. Віра Устимівна, прочитавши ці (і подібні до них) рядки, мала пережити ефект своєї присутності в Італії.

Листи 1905 – 1912 рр. досить помітно відрізняються від епістолярію Коцюбинського 1896–1898 рр. Минули роки; багато що змінилося в будинку на вулиці Сіверянській. 1904 року в життя Михайла Михайловича увійшла Олександра Аплаксіна (1880 – 1973), молода співробітниця чернігівського статистичного бюро, – і далі почалася “драма трьох”. 1908 року Коцюбинський мав намір назавжди податися з Олександром на Кубань. Просив знайомого підшукати там роботу, але той несподівано помер. А головне – Віра Устимівна просила зберегти сім’ю. Конфлікт почуття і обов’язку став для М. Коцюбинського – як і для кожного, хто перебував на гострих кутах цього “трикутника”, – не легким випробуванням.

Епістолярій, як чутливий барометр, фіксує всі ці “зигзаги серця”. У листах до Віри Устимівни не стало колишнього молодого вогню – він “перекинувся” на територію іншої душі (Коцюбинський так само акуратно писав і до Аплаксіної; інколи сюжети його листів повторювалися, що й зрозуміло, проте емоційний лад його послань до Олександри Іванів-

ни інший – пристрасніший, поривніший, “молодший”). І все ж, не очуждість є прикметою тих рядків, які відправляв Коцюбинський дружині. У них збереглася повага до жінки, “яка йшла поруч”, і вдячність їй – матері чотирьох його дітей, людині, яка несла на собі нелегку домашню ношу.

Вельми цікавою для розуміння Коцюбинського художника є його невеличка “серія” листів, відправлених із Кононівки влітку 1908 р. Це, як трохи згодом виявиться, був критичний для подружжя момент (таємне стало явним). Але справа не тільки в інтимних перипетіях, а й у тому тлі похмурих обставин столипінського 1908 року, які гнітили душу письменника. Восени він напише “Intermezzo”. У цій новелі йтиметься про страшну втому митця, який прагне самотності. І все ж, імператив обов’язку велить йому залишити розкішні й цілющі, залиті сонцем і музикою сфер степи і повернутися туди, де його чекає “залізна рука города”. Адже так далі жити не можна! І якщо ти митець, то хрест твій – нести бодай краплю гармонії в цей недосконалий людський світ...

Листи з Кононівки є мовби автокоментарем до “Intermezzo”. Вони прояснюють творчу історію новелістичного шедевр М. Коцюбинського, вводять читача в домівку Євгена Чикаленка, а головне – демонструють кардіограму душі письменника, ту “гамсунівську” поезію самотності, якою було оповите його перебування в кононівських полях.

Невдовзі Коцюбинський відкрив для себе Галичину (хоча літературні зв’язки з галицькими виданнями він мав і раніше, листувався з В. Лукичем, В. Шухевичем, В. Гнатюком). По дорозі на Капрі заїздив у Львів, побував у Карпатах, зокрема на січовому святі біля Коломиї. І був захоплений красою карпатського краю, який пізніше подарує йо-

му ще чимало щасливих днів. У Галичині Коцюбинського зустрічали як визнаного письменника з відповідною шаную й почестями. У Чернігові він до такого не звик; там “багато хто... не знав його як письменника і не читав його творів”⁷. У листах згадуються зустрічі з В. Стефаником, В. Гнатюком, О. Маковеєм, – то були приємні години спілкування. Зустрічався також з Іваном Франком. Два роки перед тим Михайло Михайлович виголосив на засіданні чернігівської “Просвіти” реферат про нього, в якому згадував: “В своїй убогій хаті сидів він за столом босий і плів рибацькі сіті, як бідний апостол. Плів сіті й писав поему “Мойсей”⁸.

Тепер же все змінилося – поет був “зовсім хорий психічно”.

У Львові, по дорозі на Капрі, М. Коцюбинський познайомився з В. Винниченком. Той якраз вступив у полеміку з Горьким з приводу видання своїх творів у російських перекладах: Горький обіцяв, що за них візьметься видавництво “Знание”, але щось не склалося, і тепер Винниченко “закипів”. Ну, а вже на острові Коцюбинського чекали нові знайомства, передусім з Горьким, його родиною й гостями вілли.

Листи з Капрі, де М. Коцюбинський побував тричі (у 1909, 1910, 1911 – 1912 роках) – неоціненний матеріал для біографа письменника. На острові він написав новели “Лист”, “Коні не винні” та “Подарунок на іменини”. Капрійськими враженнями навіяні такі твори, як “Сон”, “Хвала життю”, “На острові” (новела “Сон” є художнім віддзеркаленням особистої драми Коцюбинського; тут, можна сказати, присутні і “Чернігів”, і “Капрі” водночас, причому – в різкому неоромантичному контрасті: як Проза й Поезія, Сірість і Краса, Дійсність і Сон). Листи допомагають увійти в творчу лабораторію

митця. Маючи на увазі свою підготовчу літературну роботу, він якось ужив слово “студії”. І справді, безпосередній роботі над текстом у нього передувала скрупульозний збір матеріалу, власне – дослідницька робота, спостереження “на пленері”, численні нотатки, наукові студії. Деякі фрагменти листів до Віри Устимівни читаються як заготовки до новели “Сон” (наприклад, опис блакитного гроту).

“Сон” багато що пояснює в Коцюбинському, його внутрішніх конфліктах. Збереглися зворушливі спогади Ірини Михайлівни, доньки письменника, в яких докладно розповідається про домашню ідилію Коцюбинських, збережену дитячою пам’яттю, а в чомусь і домальовану ностальгією дорослих часів. За твердженням Ірини Михайлівни, батько був улюбленцем усієї родини, і це майже буквально збігається зі спостереженням М. Чернявського: “Коцюбинський... був центром своєї сім’ї, її душею. Багато він давав сім’ї, але й багато мав од неї. Все було пристосоване для того, щоб “таткові”, “Мусі”, як називали його мати й дружина, було гарно жити, щоб не заважали йому, не турбували дрібницями, коли він сам не захоче того. Правда, він дуже любив свою сім’ю, й інтереси кожного члена її – дорослого й малого, – горе й радощі він завжди носив у своїй душі. Але його інтереси – інтереси вищого порядку, як людини вищих здібностей, письменника й поета, – свято зберігалися сім’єю.

Треба дати йому спокій – подбають, щоб спокій був. Треба щось купити йому – буде куплено. Треба придбати елегантську одіж, взуття, білизну – буде придбано. Утомився “татко” буденщиною життя чернігівського, нудотою бюрової праці, хоче поїхати кудись з Чернігова – поїде. Чи до Петрограда, чи до Флоренції... Знайдуться й кошти, й безліч делікатного чуття, й чиеїсь самопожертви, може...”⁹.

Поруч з домом був прекрасний сад – царство декоративних та фруктових дерев і екзотичних квітів. Коцюбинські віддавали йому багато часу й натхнення. Михайло Михайлович любив тут відпочивати, приймаючи сонячні ванни на зеленій трав'яній канапці, яку придумала Віра Устимівна. Та було в тій ідилії і щось обтяжливе для Коцюбинського. Передовсім – одноманітність буднів. Може, не випадково й новела “Сон” починається словами: “Щодня було те саме...”? Може, Капрі, екзотичні місця Європи, згодом Карпати – то була його втеча від спустошливої сили буденщини, життєвого дріб'язку, обивательщини в інший, досконаліший і принадніший світ? Сказано ж: його душа потребувала краси і “невичерпної жадови зміни вражень...” Віра Устимівна це розуміла і, як бачимо, із тонкою жіночою дипломатією вела свою непросту роль.

Як і раніше, М. Коцюбинський у капрійських листах виступає в ролі заочного гіда. Багато з них – це своєрідний путівник по острову. Вони дають можливість перейнятися зачаруванням людини, яка опинилася віч-на-віч із капрійською красою. “Се чудо, а не острів”, “земний рай”, “острів чудес” – захоплювався Коцюбинський, і докладно описував усе, що відкривалося його очам: блакитний та срібний гроти, “дике село Анакапрі” на вершечку гори, кактусові поля, місячні ночі (“час безумства природи на Капрі”), найвищу капрійську гору Монте-Сольяро, краєвид на море, Везувій, який постав перед ним, коли він піднявся до руїн палацу Тиберія... А один лист до Віри Устимівни цілком присвячений флорі Капрі! Чого тільки не зафіксував погляд Коцюбинського: виноград, помаранчі, цитрини, ліси маслин і мушмули, мигдаль, евкаліпти, пальми, дуби, лаври, італійські тополі, кипариси, оцтові дерева, кактуси, агави, герань, “силу троянд”, гранати,

мирт, маки, папороть... І все це описано з прискіпливістю художника, одухотворено його любов'ю до краси...

А йому тепер навздогін дорікають за “гастрономічні переліки”! Вони теж трапляються, проте було б дивно запідозрити нашого героя в якомусь непомірному “раблезіанстві”. Михайло Михайлович, не забуваймо, їхав на Капрі, маючи купу проблем зі здоров'ям, тому й “звітував” Вірі Устимівні про всі подробиці свого життя-буття із властивою йому педантичністю, заспокоюючи тим самим дружину.

Читаючи листи М. Коцюбинського, можна чимало цікавого довідатися про капрійський мікросвіт, епіцентром якого була вілла Горького. Російський письменник поселився на острові ще в 1906 р., невдовзі після свого ув'язнення в Петропавлівці. Родина Горьких орендувала велике приміщення (вілла “Сеттані”), в якому завжди було багатолюдно. “У Горького величезна сім'я, себто у його жінки (Марії Федорівни Андреевої. – В. П.), яка має навіть вже внучку, – писав Коцюбинський. – Все це з'їхалось на літо, і вся villa, яку вони займають, 13 кімнат, набита людьми. Як сіли обідать, то наче в готелі. Живуть вони розкішно, по-панськи, видно, мають достатки. Закликають до себе часто приходять, кататься на човні, але я цього не буду робити часто, мені краще бути самотнім. Та ще приїздять на Капрі Амфітеатров, Бунін, Луначарський і Єлпатьєвський. Значить, ще буде чимало знайомих, дуже цікавих” (16 червня 1909 р.).

З Горьким і його дружиною М. Коцюбинський заприятелював: вони часто вирушали разом на екскурсії, ловили рибу, їздили дивитися, як італійці відзначають свої свята. “Все це для мене спеціально”, – писав Михайло Михайлович додому, додаю-

чи, що він “просто боїться такої опіки” (себто боїться набриднути, відібрати надто багато часу; з іншого ж боку, було в цих його словах і прагнення заховатися у власну самотність; недарма ж так часто нарікає він на те, що люди втомлюють його). Під час свого третього приїзду на Капрі Коцюбинський на настійливе запрошення Горького навіть поселився у його віллі. У листах досить детально описано побут: щоденний режим, обстановку кімнати, картини, що відкривалися за вікнами. На Капрі цього разу було порожньо. Тривала італійсько-турецька війна, яка відлякувала гостей. Хоча від Капрі вона була так само далеко, жартував Коцюбинський, як і від Чернігова.

Горький цікавився родиною Коцюбинського, обмінявся кількома листами з Оксаною, донькою Михайла Михайловича і Віри Устимівни. У Чернігівському музеї письменника можна побачити “велику морську зірку і кілька дуже гарних великих раковин”, – то подарунки Горького дітям Коцюбинського.

Через посередництво Горького почалася співпраця М. Коцюбинського з видавництвом “Знание” та російськими журналами. У 1911–1914 рр. вийшло двотомне видання його “Рассказов” у перекладі М. Могилянського. Журнали “Современник” і “Заветы” друкували нові оповідання українського письменника. Для Коцюбинського це означало, крім виходу на нову читацьку аудиторію, ще й поліпшення своїх матеріальних справ. Видавництво “Знание” сплачувало автору 25 відсотків вартості кожного проданого примірника його книжки. Поява перекладів оповідань М. Коцюбинського спричинилася до зацікавлення українською літературою загалом; на Капрі про неї заговорили. “Все українсь-

ке неначе в моді”, – не без гордості повідомляє Коцюбинський.

Його нові знайомі – родини Буніних, Прахових, видавець К. П’ятницький, письменник Л. Андрєєв, знаменитий співак Ф. Шаляпін. Зрідка М. Коцюбинський дає їм у листах характеристики, і то вельми цікаві. Ось враження від І. Буніна: “він доволі симпатичний, трохи суховатий, як академік, і страшенно працьовитий”. А це – про Ф. Шаляпіна, який припливав на яхті з Монте-Карло погостювати в Горького: “Весь час він то розказував (дуже гарно, художньо говорить), то знайомив нас з новою оперою “Хованщина”. Він... такий милий і цікавий чоловік, що несамохіть вибачаєш йому всякі його свинства”.

Усе частіше в листах виринають згадки про роботу над оповіданнями. Якщо в попередні приїзди на Капрі Коцюбинський більше мандрував і відпочивав, то тепер 7 – 8 годин щоденно він проводить за письмовим столом. Останні два роки життя його були полегшені тим, що “Товариство допомоги українській науці і штуці”, аби вивільнити письменнику час для творчості, виділило йому літературну стипендію (при цьому бралось до уваги й кепське здоров’я Михайла Михайловича). Коцюбинський висилає щойно написані твори дружині – її думка для нього важлива. “Ти єдиний мій критик, якому я вірю і на смак якого я покладаюсь”, – зізнається він, не так уже й рідко змагаючись із власним “самоїдством” і самовимогливістю, яка ставала безжальною.

Якоюсь болісною внутрішньою тривоною й печаллю, душевною втомою оповиті листи письменника 1910 – 1912 рр. Очевидно, це пов’язано з передчуттям свого близького відходу. Збираючись у подорож по Італії, він не втримується від прощаль-

них інтонацій: “Грішно не заїхати до Неаполя, Рима, Венеції, не оглянути ще раз музеїв. Може, ніколи вже в житті не доведеться побувати там” (30 липня 1910 р.). Запис 12 березня 1912 р.: “Треба попроситися з Капрі, з морем і з скелями. Може, назавжди”.

Наприкінці життя йому ще пощастить кілька разів побувати в Карпатах. Найбільше – в чарівному селі Криворівні, куди його кликали М. Грушевський та В. Гнатюк. Наприкінці XIX і на початку XX століть Криворівня була для українських письменників Меккою. Без неї ми не мали б “Тіней забутих предків” – повісті М. Коцюбинського і кіношедевру С. Параджанова та Ю. Ілєнка...

У сюжеті ж епістолярного “роману” залишалася остання галузка – лікарняна. Передчуття не обманули М. Коцюбинського. У листопаді 1912 р. він опинився в київській клініці професора В. Образцова. Листи з лікарні читати нелегко. Терапевт М. Стражеско, який також лікував М. Коцюбинського, 1954 року опублікує в журналі “Дніпро” (№ 9) спогади про свого пацієнта під назвою “Великий життєлюб”. І справді: життєлюбство було фундаментальною рисою вдачі Михайла Коцюбинського. Він і одну з останніх своїх новел – про трагедію зруйнованого землетрусом італійського міста й поступове його воскресіння – назвав цілком у дусі своєї пронизливо-світлої неоромантики: “Хвала життю”.

На коротких листах Коцюбинського, що відбили повільне згасання людини, яку згодом назвуть Сонцепоклонником, зупиняється не буду. В останньому з них є слова: “Здається, що з моїм здоров’ям йде так на поправку”.

Через чотири місяці Михайла Коцюбинського не стало. У вересні 1913-го йому мало б виповнитися 49 років...

Листи М. Коцюбинського хочеться називати "епістолярною прозою". Художник жив у ньому повсякчас – як у героєві його ж таки новели "Цвіт яблуні". Скалки власне художньої прози легко зауважити в посланнях письменника з Криму, Капрі, Карпат. Втім, їх можна перечитувати і як унікальну людську сповідь. Адже що б не писав митець, він завжди сповідається. Перед собою і ближніми. І перед "дальніми" – також.

Примітки:

1. Аплаксіна О. *Сторінки спогадів // Спогади про Михайла Коцюбинського*. – К., 1989. – С. 106.
2. Див.: Коцюбинський М. *Листи до дружини*. – К., 2007. Всі листи письменника до дружини цитуються за цим виданням.
3. Цит. за: Потупейко М. *Михайло Коцюбинський*. – К., 1964. – С. 129.
4. Самійленко В. *Твори*. – К., 1990. – С. 592.
5. Див.: Павличко С. *Пристрасть і їжа // Сучасність*. – 1994. – № 12.
6. Див.: Аплаксіна О. *Сторінки спогадів*.
7. *Там само*. – С. 110.
8. Коцюбинський М. *Іван Франко // Коцюбинський М. Твори: В 7 т.* – К., 1975. – Т. 4. – С. 39.
9. Чернявський М. *Червона лілея // Спогади про Михайла Коцюбинського*. – С. 53.

АРКИ І ШИБЕНИЦІ

“За своїм змістом ідеологічні п’єси Куліша... були криком враженого почуття українця проти більшовизму і виявом розгубленості перед жахом диктатури пролетаріату, що нищить село. Органи диктатури розчавили письменника, але лишився біль і лишилося мистецтво, що втілює біль і протест розчавленої людини”.

Віктор Петров

ВІД ЧАПЛИНКИ ДО СОЛОВКІВ

Сторінки долі (1892 – 1937)

Драматург Микола Куліш жив в епоху колосальних історичних потрясінь. Коли він був підлітком, у Росії прокотилася, довго не вщухаючи, висока хвиля селянських бунтів, революційних заворушень 1905 – 1907 років. Перша світова війна (яка в Російській імперії з часом переросла у війну громадянську) застала його в 22-річному віці, покликавши спочатку на фронт, а потім у криваву січу класових битв... Для творчості доля виділила Миколі Кулішу всього десять років. Наприкінці 1934-го, невдовзі після того, як письменник відзначив свій 42-й день народження, його забрали енкаведисти. Додому він більше не повертався. А через кілька років життя Миколи Гуровича обірвалося на Соловках...

Буремна, сповнена гострих політичних протиріч доба поклала свій трагічний карб на долю цієї обдарованої людини – романтика революції, українського інтелігента, одного з найталановитіших творців “розстріляного відродження” 1920-х, який раніше за багатьох свої сучасників відчув, збагнув, переконався, що молох радянського тоталітаризму

зводить нанівець ціну людського життя, знищує цвіт національної культури, а заодно – поглинає її ідеали його, Миколи Куліша, юності, молодості...

Хлопчик з “українського Техасу”. Влітку 1932 року Микола Куліш разом із молодшим своїм побратимом Юрієм Яновським мандрував степами рідної Херсонщини. Побували вони й у містечку Олешки, де минали отрочтво і юність Куліша, довго блукали просторами неповторного, пропахлого різнотрав’ям і сонцем українського Півдня. Це саме в ті дні Ю. Яновський занотував у щоденнику: “Рівний і прекрасний херсонський степ. Людина, що народилася в степу, живе просто на землі, відчуває себе на ній, а над собою – небо...” Микола Гурович багато згадував, розповідав Яновському про свою степову Чаплинку, пригоди дитячих літ, про молодість, яка розчинилася у вихорі громадянської війни...

Юрій Яновський тоді якраз обдумував своїх “Вершників”. Пізніше ті Кулішеві оповіді оживуть на сторінках цього незвичайного роману, зокрема – в новелах “Дитинство”, “Батальйон Шведа” та “Шлях армій”. Постає малий чабанець Данилко, який живе в поетичному, хай і з гірким присмаком нужди, світі українського сільського дитинства. Отримавши з рук помираючого прадіда чарівний дажкорінь – своєрідну естафету роду, – він вирушає у великий світ, щоб згодом стати червоним комісаром, у якому пробуджується митець, літописець революції.

Саме так було в реальному житті і з Миколою Кулішем. Той, хто хоче уявити світанок його життя, нехай прочитає новелу Юрія Яновського “Дитинство”. Є в ній чимало деталей ранньої біографії Куліша, які “перекочували” на сторінки твору з

отих розповідей літа 1932-го. Є тут згадки про Данилкуву матір, переселенку із Золотоноші: змучена бідунням, вона не раз дошкуляє синові, але й готова йому небо прихилити, – мати, яка вміє так гарно розмальовувати квітками і птахами печі та хати. Є Данилків батько, який “пасе ватагу панських овець”, а неабиякий хист до співу залишає в корчмі – бо пропаща сила! А в новелі “Батальйон Шведа” комісар Данило згадує свої найми і сирітський притулок, – таке було і в Кулішовому житті. І є, звичайно, степ з його буйною красою, пахощами і кольорами, птаством і безмежним небом, що обступає Данилка зусібіч... “Український Техас”, як жартома називав його Юрій Яновський.

Селянський син із Чаплинки, Микола Куліш справді змалку звідав найми, і тільки в дев’ятилітньому віці батьки віддали його до школи. Цей карокий, маленький на зріст, але широкоплечий, кмітливий і впертий чабанець, якого природа наділила чудовою пам’яттю, дивував учительку своїми запитаннями і відповідями. Був жадібним до книжок: перечитав усе, що було в шкільній бібліотеці і в книгозбірнях учителів. Потяг до навчання мав настільки великий, що місцева інтелігенція збрала 100 крб. для здібного учня, і у вересні 1905 року Микола Куліш, якому на ту пору “тринадцятий мишло”, подався в Олешки. Дома, в Чаплинці, залишилися батько з матір’ю, та ще дві молодші сестрички.

Мати через рік померла. Звідтоді довелося Миколі покладатися хіба що на власні сили, витривалість, почуття гідності і на свої виняткові здібності. Квартирував у добрих людей, потім якийсь час мешкав у притулку для сиріт. Згодом його пригорнула родина олешківських інтелігентів Невелів (один із предків її, француз по крові, був покара-

ний за зв'язки з декабристами довічним засланням в Олешки). Дітей тут учили співу, грі на фортеп'яно, віолончелі. Разом із братами Невелями, своїми шкільними друзями, Микола Куліш влаштував музичні й театральні імпрези і сам брав у них участь. На вечірки приходили гімназисти, вчителі... Це був новий для селянського хлопця світ.

Тут він закохався в Антоніну Невель – “власницю чудових доземних кіс, зелених очей з ласкавим поглядом та спокійного, лагідного характеру” (так через багато років напише про свою маму Володимир Куліш, син драматурга¹). Тут навчився грати на скрипці, сперечався з друзями про прочитане, ділився враженнями від Мольєра, Шекспіра, Толстого, Достоєвського...

У 1909 р., закінчивши чотирикласну школу, Микола вступив до 5-го класу приватної гімназії. Саме там починає виявлятися його художній і літературний хист. Куліш видає журнал, до якого сам же пише вірші й малює карикатури. І навіть диригує гімназійним хором! “Був він душею і розумом зовсім не подібний до всіх, кого я тоді знала, – згадувала пізніше Антоніна Куліш. – Такий простий, щирий, вибачливий і зрозумілий до всього, що є недосконалого в людині. Саме це полонило моє дівоче серце”². Мабуть, у цю пору Микола Куліш був схожий на свого героя з “Патетичної сонати” Ілька Югу – романтичного юнака, який жив любов'ю і мріями, що в них відбивалися прекрасні поривання душі.

Влітку 1914 року він вступив на історико-філологічний факультет Новоросійського (Одеського) університету. А невдовзі почалася Перша світова війна.

“Блакитні й червоні мрії мої...” Замість університетських аудиторій – чотири місяці казарм, нав-

чання в Одеській школі прапорщиків. Після її закінчення Миколу Куліша відправляють у розпорядження Головного військового штабу. Але штабне життя не влаштовує його: друзі, з якими вчився у школі прапорщиків, воюють на фронті. Куліш не витримує і просить, щоб його теж відправили на фронт.

Ішов 1915 рік. Під Смоленськом Микола Куліш був тяжко поранений. Смерть чигала зовсім поруч, але доля берегла його. У 1916-му Куліша знову призначають на службу при штабі полку. “Миколу любили в штабі і в полку, – згадувала дружина письменника. – Він писав у польовій газеті такі дотепні вірші на генералів і полковників, що її буквально розхоплювали й у вільні хвилини всі читали й дуже сміялися. Писав він тоді й маленькі одноактові п’єси на “злобу дня”, що їх виконували вояки, переодягаючися, коли треба було, у жіночі одяги, пороблені з простирал...”³.

А тим часом війна йшла до згасання. Солдати російської і німецької армій браталися, розуміючи, що їх використовують як “гарматне м’ясо”. Лютнева революція 1917 року, яка завершилася поваленням самодержавства, остаточно поклала кінець военній авантурі урядів імперіалістичних країн. Заворушення в Росії перекинулися й на армію – там почали створюватися революційні комітети. Делегатом на військовий з’їзд, що мав відбутися в Луцьку, обрали й штабс-капітана Миколу Куліша. Висока революційна хвиля підхопила його, запаливши ідеєю соціального й національного визволення України.

В “Автобіографії” 1921 року М. Куліш писав про себе, що в ту пору він “політично був слабко розвинений. Співчував есерам”⁴. Правда, з програмою РСДРП познайомився ще в Олешках, чи не в

15-річному віці. Мав репутацію бунтаря й політично неблагонадійного юнака, створював гуртки молоді, конфліктував з адміністрацією, за що його, як свідчить сам Куліш, не раз виганяли зі школи. Що ж до пізнішого співчуття есерам, то в цьому не було нічого дивного: саме партія соціалістів-революціонерів у 1917 р. була найчисленнішою в Україні, оскільки її програма відбивала інтереси широких селянських верств. А загалом, 1917 – 1919 роки з їхньою надзвичайно складною мозаїкою партійних програм, зіткненням інтересів різних суспільних станів, революційними катаклізмами, наростанням національно-демократичного руху, тяжкою міжнародною обстановкою в Європі були дуже непростю порою для політичного самовизначення молодого українського інтелігента селянського кореня.

Миколу Куліша, як і багатьох його ровесників, поманили червоні зорі. У березні 1917-го він одним із перших у своєму полку перейшов у революційний табір, працював у полковому комітеті. Подальшу ж хроніку тих незвичайних літ подамо так, як її зафіксував сам письменник у вже згаданій “Автобіографії”. *“На початку 1918 року повернувся в Олешки, де приєднався до групи місцевих більшовиків і лівих есерів. Був обраний головою міського виконкому Ради робітничих, селянських і червоноармійських депутатів. У липні 1918 р. за гетьманщини був арештований і відправлений у тюрму, де знаходився до листопада. У період української Директорії за наполяганням олешківського соціалістичного блоку (більшовики, меншовики, есери) став членом Дніпровського повітвиконкому і завідуючим управлінням народної освіти. В липні того ж року евакуювався в Херсон у складі Дніпровської організації КП(б)У і формував Дніпровський селянський полк (згодом 517 ра-*

дянський стрілецький полк 58 дивізії). З полком брав участь у боях проти денікінців, починаючи з Херсона, Миколаєва і до Києва. У листопаді 1919 був відряджений полковим осередком у тил білих для формування повстанських ревзагонів. Пішки пройшов Київську, Волинську, Подільську і Херсонську губернії.

В лютому 1920 року був членом Дніпровського повітового ревкому і головою повітового раднар-госпу, офіційно вступив до партії КП(б)У в липні 1919 р.”.

Як жаль, що Микола Куліш так і не завершив свій автобіографічний роман “Тимофій Леміш”, розпочатий ним ще в 1918 році! Той самий “кінороман”, про який він не раз писав у листах до друга, письменника Івана Дніпровського; про який згадував у 1932-му під час мандрів з Юрієм Яновським по Херсонщині. Пам’ятаєте рядки з “Вершників”: “Скільки разів у майбутньому, сидячи ночами коло паперу й марно намагаючись схопити образ, що, мов тінь риби, зникав за лататтям, Данило простягав руки й думку до цієї липневої ночі, до прекрасних ночей молодості!” За цими словами, сказаними про літературного героя, чуються зізнання Куліша, співрозмовника Яновського, про його власні творчі муки, про нелегкі пошуки нової художньої форми, яка б дозволила відтворити в слові велетенські історичні струси епохи 1914-1920 років. В одному з листів до І. Дніпровського, маючи на увазі оті свої намагання “схопити образ”, який щезає, не дається до рук, М. Куліш писав: “З моїм романом діло йде туго. Одбиваюсь від старої форми, а нової ще не відшукав. Ламаюся” (лист від 27 серпня 1924 р.). І ще через кілька тижнів: “За роман свій вже забув. А як коли згадаю, то здається мені, що я згадую літа мої молодії. Стелиться позаду шлях зелений,

а на ньому блакитні й червоні мрії мої побиті й розгублені лежать. Вже не вернешся і не позбираєш” (лист від 16 вересня 1924 р.).

Вісімдесят сторінок роману “Тимофій Леміш” згодом загубилися, але цікаво, що один із епізодів, переказаних Миколою Кулішем, ожив в іншому “кіноромані” – все в тих же “Вершниках” Юрія Яновського. Батальйон Шведа, про який ідеться в одній із новел “Вершників”, це, найімовірніше, і є той Перший Український Дніпровський полк, що його в липні 1919 р. формував “батько Куліш”. І час дії в новелі Яновського – теж липень 1919-го! Саме в цю пору йшла на Антанту надзвичайно строката за своїм складом армія отамана Григор’єва, який, приєднавшись до більшовиків, брав Херсон, Миколаїв, Одесу... Тому зовсім не безпідставним є припущення літературознавця Юрія Лавріненка: “Нам невідомо, чи полк Куліша формально належав до військ Григор’єва – Тютюнника, що скинули в море десанти Антанти, але фактично це мусило бути так”⁵.

У далекому 1919-му Куліш ще не знав, що не проза, а драматургія стане його головним покликанням. На все коротке творче життя.

Роздоріжжя. Після громадянської війни Микола Куліш працює переважно на ниві освіти. Організовує дитячі садки і школи, укладає український буквар “Первинка”... А влітку 1922 року разом із дружиною, шестирічною донькою Олею та п’ятирічним сином Володею переїздить до Одеси, де йому кілька років довелося працювати інспектором губернського відділу народної освіти. Завантаженість повсякденними службовими обов’язками була настільки великою, а потяг до творчості ставав таким сильним, що Куліша все дужче тягло до Харко-

ва, тодішньої столиці України, де вирувало літературно-мистецьке життя. У південній же Пальмірі він опинився на роздоріжжі між службою і творчістю. “В Одесі мені холодно”, – писав він на початку 1925 року. Проте саме тут, в Одесі, було завершено першу велику п’єсу – “97”, розпочату ще в Олешках. Вже 9 листопада 1924 р. вона була поставлена в Харкові на сцені театру ім. І. Франка. Успіх її був справді тріумфальним.

Переїзд до Харкова ускладнювався тим, що Куліш був “солдатом партії”, а отже, залежав від рішень губернських партійних органів. Саме з цієї причини в квітні 1925 року бачимо його не в столиці, а в степовому Зінов’євську (колишній Єлисаветград, нині – Кіровоград). Миколі Кулішу доручалося очолити місцеву газету “Червоний шлях”. Вже другий рік здійснювалася політика українізації, і Куліш мав вдихнути життя в цю, як він писав, “напівмертву газетку”. І він таки чимало встиг за свої півроку життя в Зінов’євську. Писав статті й фейлетони, організовував передплату, пропагував українську мову й культуру, – долаючи при цьому скепсис обивателів... А вечорами схилявся над сторінками нових своїх комедій – “Отак загинув Гуска” та “Хулій Хурина”. Життя в Зінов’євську давало чимало матеріалу для творів саме комедійного жанру. “Люба моя, кізячно-болотяна провінція”, – іронізував і зітхав водночас Куліш.

І все ж у серпні 1925 р. Микола Куліш переселяється до Харкова і нарешті дістає можливість зосередитися на літературній праці. Більше того, незабаром він стає однією з ключових постатей у культурному і громадському житті столиці⁶.

Кулішева драма. Коли Микола Куліш із родиною поселився у крихітній квартирці старого дво-

поверхового будинку на Михайлинській площі, у Харкові панувала атмосфера гострих політичних і літературних дискусій. Центральний комітет КП(б)У очолював тоді Лазар Каганович, який відзначався грубим адмініструванням і підозріливим ставленням до української інтелігенції. У вищих партійних колах республіки зіткнулися дві тенденції: якщо Каганович демонстрував жорсткий командний стиль, централізаторство (тобто цілковиту підпорядкованість України московському центру), ототожнював національно-культурні явища з націоналістичними “ухилами”, то такі політичні діячі, як О. Шумський і М. Скрипник, навпаки, намагалися запровадити більш демократичні й гуманні методи керівництва, так чи інакше протистояли великодержавному тиску на права республіки, стосунки з інтелігенцією будували на основі діалогу й співпраці.

Відповідно гарячі дискусії відбувались і в літературному середовищі. У центрі їх опинилися статті і памфлети найпопулярнішого українського прозаїка 1920-х років Миколи Хвильового про шляхи розвитку національної культури. Хвильовий закликав орієнтуватися на високі мистецькі зразки, на класичну спадщину світової культури, на художній досвід “психологічної Європи”. Його ж опоненти були прихильниками “масовізму” й червоної “просвіти”, тобто літератури й мистецтва, зорієнтованих на смаки й запити широких малоосвічених мас. “Європа чи Просвіта?” – так сформулював М. Хвильовий дилему, навколо якої ламалися полемічні списи.

По суті, то була боротьба між людьми талановитими й високоосвіченими, з одного боку, – і агресивною посередністю, з другого (хоча серед опонентів М. Хвильового траплялися й такі привабливі,

самобутні творчі особистості, як Василь Блакитний). Причому та войовнича посередність, прагнучи зайняти командні висоти в літературі, брала собі на озброєння ярлики, які навіщувала на тих, хто обстоював протилежну точку зору; вона все більше переходила до практики політичних звинувачень. Себе ж намагалася виставити єдиним і безпомилковим провідником “лінії партії в літературі”. Прихильники М. Хвильового об’єднувалися в літературній групі ВАПЛІТЕ (Вільна Академія Пролетарської Літератури). Його ж опонентами були лідери організації “Гарт” (Василь Блакитний), “Плуг” (Сергій Пилипенко), ВУСПП (Всеукраїнська Спілка пролетарських письменників; Іван Микитенко). Микола Куліш приїхав до Харкова незадовго до того, як ВАПЛІТЕ почали “обстрілювати” зі “зброї” різних калібрів – від літературних видань до партійної преси.

У квітні 1926 р. до дискусії підключився і сам Сталін. У листі до Л. Кагановича та членів Політбюро ЦК КП(б)У він піддав критиці “комуніста Хвильового” за націонал-ухильництво й акцентував на тому, що метою політики партії в духовній і національній сфері є злиття національних культур у культуру радянську. З цього моменту літературна дискусія набрала виразно політичного характеру, адже йшлося вже не просто про літературу й мистецтво, а про самовизначення долі України. Запитання Хвильового “Камо грядеши?” ставало питанням вибору для всієї республіки, української нації загалом. По суті, йшлося про вибір між незалежністю і залежністю.

Микола Куліш від самої появи в Харкові став на бік М. Хвильового. Саме він після нагінок з боку ЦК партії на Хвильового й ВАПЛІТЕ став президентом цієї організації (з січня 1927 р.). І хоч у своїх декла-

раціях ваплітязни заявляли про те, що “філософською основою” в діяльності їхньої організації “є ленінізм”, що їхньою метою є “активна участь в утворенні соціалістичної культури”, в реальній практиці все було складніше, суперечливіше, драматичніше. Ініціювавши створення ВУСППу як альтернативи ВАПЛІТЕ, ЦК КП(б)У фактично став на шлях розколювання й зіштовхування літературних сил, використовуючи для цього як нюанси ідеологічних позицій різних письменників, так і специфіку їхніх суто особистісних взаємин. Таким чином, суб’єктивно віддані ідеї революції і соціалізму літератори, які цілком щиро вважали себе комуністами, опинилися в дивній і складній ситуації, коли потрібно було захищатися, доводити свою лояльність режимові, публічно розкаюватися і нерідко – під градом тяжких політичних звинувачень – навіть... не вірити самим собі, болісно ревізувати власні вчинки й думки.

Саме так було і з Миколою Кулішем. Період з 1927 до 1933 року був для нього часом душевного сум’яття. Втома, про яку він у 1924 р. не раз писав у листах до І. Дніпровського (пригадуєте його слова про “блакитні й червоні мрії”, які “побиті і розгублені лежать”?) доповнилися складнішими відчуттями й колізіями, викликаними практикою пожовтневих років з її численними “тримасами”. Співець комун, М. Куліш бачив, що “село живе в злиднях, дуже погано й брудно” (лист до І. Дніпровського від 26 липня 1928 р.). Бачив, відчував: множитья партійна бюрократія, яка встановлює все жорсткіший контроль над усіма сферами суспільного життя, включаючи й духовну. Людина розчиняється в масі, стаючи не метою, а засобом для реалізації абстрактних, хоч і грандіозних ідей. У суспільстві – як у мешканців “Санаторійної зони”

М. Хвильового – наростає атмосфера підозріливості й страху, а велика частина української інтелігенції стає об'єктом переслідувань.

На недоладності й викривлення в національній політиці М. Куліш реагував особливо гостро: природні патріотичні й національні почуття його страждали, коли зустрічався з великодержавною пихою чи холоуїством обивателів-малоросів. Він щиро прагнув бачити свою націю дужою, висококультурною і гордою. Але – як було поєднати свою жертовну відданість ідеї соціалізму, на олтар якої покладено молодість, із тими реаліями життя, за якими вже вгадувалася кривава сталінська диктатура? “Я люблю революцію и боротьбу. Я люблю партию – ибо только в ее путях начатки новой жизни (пусть как ни далека от нас эта жизнь)”, – писав Микола Куліш до коханої жінки у травні 1925 року, ще коли жив у Єлисаветграді. І був цілком щирий у цьому своєму несподіваному (з огляду на жанр і адресатку послання) зізнанні.

Він узагалі жив і творив “без брехні і фальші”. Тим гострішою була внутрішня драма цього революціонера, талановитого драматурга, комуніста, людини. Розчарування, викликане тим, що “червоні зорі” починали тьмяніти, поглиблювалося прикрим усвідомленням власної вини, мимовільної причетності до практики впровадження соціалізму, яка оберталася вакханалією терору, війною влади з власним народом. У таких людей, як Куліш, не могли не з'явитися тяжкі сумніви. Проте віра в партію давно заступила віру в Бога! Дії ж Бога оскарженню не підлягають. Значить, так треба; партія не помиляється; шукай помилки в собі, а не в ній...

І Куліш теж мучився, розкаювався, сповідався перед собою і виносив собі суворі присуди. Вже після самогубства М. Хвильового й М. Скрипника

(травень і липень 1933 р.), після страшного голодомору, після морального терору, який звалився на нього після появи таких п'єс, як "Народний Малахій" і "Патетична соната", а також у зв'язку з президентством у ВАПЛІТЕ він картає себе, жорстоко ревізує власну творчість. Про наслідки повідомляв І. Дніпровському так: *"Зараз я, Жане, переглядаю увесь свій партійний, громадський і особливо літературний шлях, здираю з себе всі помилки і жорстоко самокритикуюся. Написав до редакції "Комуніста" листа. Коротко його зміст: $10-7=3$, себто що мені треба викреслити з десяти років моєї літпраці (саме в листопаді 1923 року узявся за "97") сім років, що пішли на "Малахія", "Мину", "Патсонату", боротьбу з ВУСППом і т.д. і т.п., що протягом них я перебував на антипартійних позиціях і ходив шляхами місцевого націоналізму.*

Ти без зайвих слів зрозумієш, що мені не легко це робити, але роблю я це щиро". Цього листа датовано 22 грудня 1933 р. До арешту Куліша залишалося трохи менше року...

У певному розумінні, Микола Куліш був глибоко релігійною людиною. Його релігія – революція, партія, соціалізм. Але в тому то й річ, що Куліш не був звичайним віруючим від соціалізму. Він був митцем, щирим і талановитим художником слова, а значить – і єретиком. Сідаючи за письмовий стіл, він уже не стільки покладався на постулати своєї віри, скільки вслухався в голоси самого життя, ставав провідником тих голосів. Вони починали звучати в його п'єсах, створюючи складну і драматичну симфонію. І виявлялося, що було в ній те, що суперечило плоским постулатам віри, адже реальне життя завжди багатше за його ідеологічні інтерпретації. За письмовим столом Куліш-комуніст відступав перед Кулішем-художником. Проте жили вони

все ж в одній душі, і звідси – драма цієї людини, драма, варта шекспірівського пера.

“БЕЗ БРЕХНІ І ФАЛЬШІ”

Творчість

“На межах революції” (“97”, “Комуна в степах”). Куліш-драматург починається з п’єси “97”, яку він задумав ще в Олешках у 1922 р., а завершив роботу над нею в Одесі в 1924 р. Усе, що передувало цьому творові, було лише пробою пера. 9 листопада 1924 року прем’єрну виставу за п’єсою М. Куліша показав Харківський театр ім. І. Франка (режисер і виконавець ролі Мусія Копистки – Гнат Юра). Успіх вона мала неабиякий. “Про п’єсу говорило ціле місто – в трамваях, на вулицях, навіть на базарі”, – згадував Юрій Смолич⁷.

Драма “97” швидко завоювала місце і в репертуарі багатьох інших українських театрів, хоча початкові наміри її автора були досить скромними: в листах І. Дніпровському він уперто повторював, що писав свою п’єсу “для сільських театрів”, які знемагали від репертуарного голоду, перебиваючись примітивними “малорасейськими” мелодрамами. Микола Куліш – тоді ще інспектор шкіл в Одеській губнаросвіті – враз став знаменитим.

Чим же викликаний був небувалий успіх твору нікому досі не відомого автора? Чому вища науково-репертуарна рада при Головополітосвіті УРСР рекомендувала першу п’єсу Миколи Куліша до постановки всім театрам України?

По-перше, в 1924 р. український театр об’єктивно потребував нового репертуару – талановито написаних п’єс, у яких би відбилася не придумане, а реальне, сповнене пристрастей, драм і надій життя, яке вирувало в Україні після потрясінь 1917 – 1920

років. Воно, це життя, буквально “просилося” на сцену зі своїми сюжетами.

По-друге, такою ж потребою жив і глядач тієї далекої від нас “безтелевізornoї” епохи, для якого театр був одкровенням, можливістю безпосереднього спілкування з мистецтвом слова, акторської гри, режисерської винахідливості.

По-третє (і це, може, найголовніше), сама п’єса Миколи Куліша була мовби гарячим шматком життя – читачі й глядачі знаходили в ній сувору правду про українське село під час голоду 1921 року, колоритні сільські типи, сповнену трагізму соціальну колізію на зламі історичних епох.

Конфлікт у “97”, безперечно, класовий. Такою була реальність, яку змальовував Куліш. У його творі зіштовхуються дві сили – комнезамівці й сільські багатії. Одні (Мусій Копистка, Серьога Смик, підліток Вася Стоножка та їхні спільники) захищають “Совецьку владу, которая за нашого брата стала і стоїть”, як каже столітній дід Юхим. Другі (Гиря, Годований, дід з ціпком) добиваються повернення старих порядків, а з ними – й свого багатства. Втім, є ще й треті, “нейтрали”, які просто дорікають новій владі за те, що “наробили слободи”, а тепер “варити он нічого”. Є й четверті – як секретар сільради Панько: той колись у повстанцях ходив, “волочив патлатих” (“буржуїв”), а тепер заграє з куркулями, по суті – продається, прислужує їм. Революція, громадянська війна були для нього великим і кривавим бенкетом. Будні ж розчаровують Панька. “Революція не йтересна стала”, – робить висновок він, намагаючись якось виправдати свою продажність.

Конфлікт загострюється тим, що розгортається у трагічних обставинах. Голод викошує село; доходить навіть до людоїдства... Сюжет Кулішевої п’єси

мав цілком реальну основу. Голод 1921 року на Поволжі й Кубані був масштабним і жорстоким. З волі Раднаркому українське село стало “донором” для російських областей. 21 жовтня 1921 року В.І. Ленін телеграфував В.Я. Чубарю і Х.Г. Раковському, керівникам уряду й партійної організації республіки: “Сьогодні РПО (Рада праці й оборони. – В. П.) на доповідь про вивезення продовольчих продуктів з України постановила, що, оскільки ви взяли своїми засобами провести навантаження хліба для центру і оскільки воно ледве дорівнює четвертій частині встановленої норми, то, коли протягом трьох днів не буде досягнуто корінного поліпшення справи, ми змушені будемо призначити свого уповноваженого на Україні”.

Не даєте вчасно стільки, скільки вимагається, – заберемо самі. Це називалося: в ім'я порятунку революції...

В українських селах, з яких викачали хліб, теж почався голод.

У Миколи Куліша йдеться саме про цей момент пожовтневої історії. Кульмінацією в його п'єсі є сутічка комнезамівців і куркулів біля церкви – після того, як із повіту прийшла “бомага” з наказом передати з народного дозволу церковні коштовності для закупівлі хліба. Дев'яносто сім незаможників дають свою згоду на експропріацію золотого хреста й чаші. Але боротьба триває, ось-ось спалахне куркульський заколот. Тим паче, що в слобідці Рибальчанській, де відбуваються події, фактично панує беззладдя. Все балансує, авторитет “своєї влади”, яка опирається на найбільшє селянство і на силу, досить примарний (оті селянські репліки: “нароби-ли слободи”, а тепер “варити он нічого”, – вельми красномовні!). У кількох сценах диктатура проле-

таріату – основний інструмент революції – постає як синонім насилля й беззаконня.

Зрештою, й голод у слобідці почався через те, що продзагонівці відібрали в селян хліб. А що сказати про Мусієве проголошення самого себе головою ревкому? І чого більше в його туманних поясненнях – наївності, самовпевненості чи простакуватого селянського лукавства? На запитання Годованого “Та хто вас обрав? Де ви взялися?” Мусій Копистка відповідає, посилаючись на революційну доцільність: “тут і не потребується обирати. Тут так: об’явився – й шабаш. Аби тільки за бідний клас стояв. Такий совіцький закон є...”

Можна сказати, що Копистка діє під тиском жорстоких обставин. Можливо, в нього й справді немає іншого способу вберегти односельців від куркульської розправи. Звідки йому, темному, знати, що самі ці жорстокі обставини й виникли тому, що законом стало насилля. Логіка диктатури витиснула право, про яке час від часу допитуються Копистчині земляки.

Автор п’єси симпатизує Копистці. Привабливість “97”, великою мірою, – у привабливості Мусія, діда Юхима та його онука Васі, Серьоги Смика. Драматург із неабияким знанням селянської натури змалював цих простих українських степовиків, які потяглися до нової влади як до своєї надії. Багато надчим вони ще не задумуються, керуючись швидше настроями, тугою за соціальною справедливістю і ілюзіями. Вони ще тільки зняли хреста з брами й почепили червоного прапора, наївно сподіваючись, як Мусій, що “рихметики і всякої політики” вичаються згодом.

Микола Куліш розумів, що його п’єса “мимоволі вийде трошки агітаційною”. Так воно й сталося. Але тільки до певної міри: надто живими і яскрави-

ми постали зі сторінок драми її герої. Письменник вважав, що його п'єса, в якій дев'яносто сім незможників б'ються “десь далеко від революційних центрів... на межах революції”, повинна мати трагічний фінал. “Фінал може бути тільки один – загибель комнезаможу на селі під час голоду, – писав Куліш І. Дніпровському. – І коли хтось там тепер переробив фінал, то як би він його не переробив – внутрішня будова п'єси буде порушена”.

Авторська воля врахована не була. Науково-репертуарна рада наполягла, щоб п'єса “97” мала щасливий фінал. Глядачам пропонувалося повірити в казковий кінець: у критичну хвилину, коли з Кописткою і його друзями ось-ось розправляється глитаї, голова сільради Серьога Смик повертається в слобідку з продармійцями, які привезли дев'яносто сім пудів хліба.

Це було перше, але далеко не останнє, насилля над драматургом. Мотив його – з тих, якими користувався й Кулішів Мусій Копистка: “Так треба”...

Своєрідним продовженням драми “97” була п'єса Миколи Куліша “Комуна в степах” (1925 р., друга редакція – 1930 р.). Сюжетна інтрига в ній пов'язана з тим, як вирішиться “гамлетівське” питання: бути чи не бути комуні? Як і в “97”, М. Куліш вдався до різкої поляризації персонажів. Зіштовхуються *колишнє* (його уособлюють передусім Вишневий, якому належав хутір, і “червоний куркуль” Ахтительний) – і *теперішнє* (захисниками нового укладу життя виступають у п'єсі комунари).

Комуна у М. Куліша – це щось більше, ніж просто по-новому організований господарський осередок. Це ще й мрія – подібно до “загірньої комуні” в Миколи Хвильового. У суперечках про неї аргументи супротивників комуні, а також тих, хто зневірився в можливості швидко збудувати на місці кур-

кульського хутора “сад соціалізму”, виглядають переконливіше, ніж пафосні декларації дещо розгублених сільських мрійників і романтиків. Ось кілька характерних реплік:

Вишневий (колишній власник хутора, де тепер розмістилася комуна): “Ой, що ж ви зробили... Самі бур’яни. Млин стоїть. Хати не мазані... Казарма, табір – не комуна, тринадцята рота, а не життя! ...І все посохло. І сохне, бачу, що найголовніше – в’яне, сохне людський дух... Тікають!”

Макар (поки що комунар): “Ну її к божій матері, отаку комуна... Казали, трактори будуть, електросвітло, як у райському саду, а вийшло, що до коней іти, то й свічечки уночі нема...”

В комуні що? Робиш, як клятий, і в старцях ходиш, голим тілом світиш”.

Ахтительний (про нього кажуть: “колись був у кулаках, а тепер червоний”): “світиться, думав, соціалізм, аж то грішне тіло. ... Як глянеш отак на нашу комуна з хазяйського боку – просто жаль бере. Голі, босі, грішним тілом світите...”.

Максим (юний комунар): “В комуні вам уже не жити. На тонку пряде”.

Яків (молодий комунар, який мріє стати винахідником): “Не сад соціалізму, а сад чужих досад”.

Хома (“серце” комуни): “Тікають з комуни...”

На тлі цих сумних констатацій досить наївно й декларативно звучать запевнення голови комуни Лавра: “Комуна ми збудуємо! Час і життя та діло наше ще тільки починаються...”.

Микола Куліш, який сам поклав молодість на те, щоб засвічувати “блакитні й червоні зорі”, готовий солідаризуватися з вірою Лавра і навіть із його жорстоко-наївною заключною реплікою: “провина наша – не доби́ли ворога, Химусю!” Але крізь

підкреслену бадьорість фіналу все ж пробивається авторське сум'яття.

Мрія у “Комуні в степах” оповита смутком.

“Україна мусить дати найкращих у світі Марк Твенів...”

Комедії. З Кулішевого сум'яття, з бажання ви-пекти вогнем сатири все, що стоїть на перешкоді Мрії, і бере початок звернення драматурга до комедійного жанру. Талант гумориста був помітний і в перших його драмах. А крім того, Микола Куліш щиро вважав, що “Україна мусить дати найкращих у світі Марк Твенів”.

Усі ці фактори змусили М. Куліша взятися за перо комедіографа й сатирика. Зрештою, почуття гумору, вміння помічати й відтворювати в слові комічне, виявляли себе і в драмах Куліша. Він не-даремно радів, коли йому вдавалися “цирі, живі ти-пи”. Живі – значить, не чужі всьому, що властиве людському життю, в тому числі й усмішці, лукав-ству, слову з перцем, – без усього цього (М. Куліш добре це знав!) годі уявити сільське повсякдення.

Першу свою комедію він написав у 1925 році. Називалася вона “Отак загинув Гуска”. Цей твір був ґрунтовною переробкою ще юнацької п'єси М. Куліша “На рыбной ловле”. Епіграф до комедії – “Табір міщанський, трухлявий, огидний, ой як тебе ненавижду я!” – цілком ясно передає авторські інтенції. Провінційне міщанство, залякане рево-люцією, задушливий світик, у якому бенгальським вогнем палають дрібні пристрасті, пропахлий наф-таліном “канареєчний” побут, убогість і страх при-мітивних душ – ось об'єкт Кулішевої сатири.

Назва нової комедії М. Куліша “Хулію Хурина” (1925 р.) мала нагадати читачам 1920-х років про роман І. Еренбурга “Хулію Хуреніто” (1921 р.). Про-

те сюжетний зв'язок між цими творами суто умовний. Український драматург взяв у російського автора лише сам факт смерті в невеликому місті дивного Учителя Хулію Хуреніто, щоб, відштовхуючись від нього, розгорнути вигадливий, сповнений гри і містифікацій, сюжет. М. Куліш не приховував і ще один очевидний перегук – із “Ревізором” Миколи Гоголя. Курйози, на яких побудовано інтригу “Хулія Хурини”, – це, по суті, радянський варіант тієї провінційної метушні, яку в “Ревізорі” влаштовують навколо персони Хлестакова. Таким перегуком драматург наголошував на “неубієнності” холуйства, чиношанування, хабарництва, запобігання бюрократії перед сильними світу сього, – тільки тепер уже під радянськими вивісками.

Подібній проблематиці присвячувалася й комедія Миколи Куліша “Зона” (1926 р., перероблений варіант – “Закут”, 1929 р.). Оміщанювання, моральна деградація комуніста Радобужного під пером М. Куліша – вже й не казус, а ціла тенденція. Письменника починало мучити питання про спотворення революційних ідеалів. Реальна практика будівництва соціалізму покривала Кулішеві “блакитні і червоні зорі” пеленою.

Складні світоглядні колізії, внутрішні драми письменника відбилися в його наступних творах – “Народний Малахій”, “Мина Мазайло”, “Патетична соната”.

Гомо советікус Малахій Стаканчик (“Народний Малахій”)

Розмову про скандально знамениту колись п'єсу Миколи Куліша “Народний Малахій” (1927 р.) доводиться починати зі з'ясування найбільшої загадки цього твору: Малахій Стаканчик – хто він?

Звичайно, уважний читач п'єси швидко відповість: Малахій – це колишній містечковий листоноша. Мешкає на вулиці Міцанській, 37. Двадцять сім років співав на клиросі в церковному хорі, а коли настала революція – замурувався в комірчині. На світ Божий вийшов тільки “як зайшла непа”. Причому, вийшов оновлений, з “голубою мрією” про соціалізм, яку йому хочеться пошвидше втілити в життя, не зупиняючись навіть перед “реформою людини”. Тому й посилає Малахій Стаканчик свої проекти в Харків, до Ради народних комісарів, тому й покидає домівку з дружиною й трьома доньками, тому й проголошує себе Народним Малахієм...

Але це лише зовнішній, видимий бік образу, змальованого М. Кулішем. Бо хто такий Малахій Стаканчик за своєю суттю? Невизнаний пророк? Фанатик більшовизму? Божевільний? Просто чудій? Новітній містечковий донкіхот? Бунтар проти зужитих суспільних форм? Кожне з цих визначень – неповне саме по собі. Щось залишається невисловленим. Запитаймо себе: які почуття викликає цей герой – зневагу, жалість, обурення, відразу, сміх? І знову відповісти однозначно буде неможливо. Тому що Малахій – унікально багатогранний образ. Недарма ж у суперечках про нього колись було поламаано стільки критичних списів.

У цій багатогранності можна виділити дві домінанти – і тоді суть Малахія вловити буде легше (хоча можливість для різночитань все одно залишиться).

Домінанта перша: фанатична віра. Вчорашній містечковий листоноша, який начитався в комірчині більшовицьких книжок (подібно до Дон Кіхота з Ламанчі, який начитався рицарських романів!), вийшов зі сховку з гаслами, що їх людина кінця 1920-х років бачила і чула щодня багато разів.

Власне, повіривши в “голубу мрію”, він зробив те, до чого його (й усіх інших) закликали поширені пропагандистські гасла. “Повимітав з душі павутиння релігії”, хоч перед тим був “найвірнішим християнином”. Зрікся родинного стану. Навіть канарку, неодмінну супутницю міщанського побуту тих часів, випустив із клітки на волю. І вже його самого не заманиш додому нічим – навіть улюбленою бабкою, в якій дружина Малахія, щоб задобрити чоловіка, виклала з родзинок “зірку п’ятикутну”. “За ради вищої мети” він готовий прийняти смерть. І цього теж вимагав поклик часу – повної підпорядкованості індивідуального життя ідеалові “світлого майбутнього”.

Перед нами, по суті, живе втілення тієї “нової людини”, закликами творити яку була зайнята пропагандистська радянська машина 1920-х років.

Повіривши в заповіді соціалізму, Малахій Стаканчик став їх фанатичним проповідником. Йому нетерпеливись встановити повсюдно рай земний. Але прямувати в “голубу даль”, “до голубої мети № 666006003” заважає... недосконалість людини. Малахій пробує запровадити гармонію, загальне щастя силоміць, але з того нічого путнього не виходить. (До речі, варто звернути увагу на номер Малахієвої мети: він починається з трьох шісток, а 666 – це ж число Звіра, сатанинське число!).

Коли від М. Куліша грізно зажадали пояснень, він, розкаюючись згідно із загальноприйнятим ритуалом 1930-х років, говорив про “певний ідейний злам” у своїй літературній творчості “ще 1926 року”, про “перехід з позиції активної боротьби тодішньої революційної дійсності на позицію надто критичного до неї ставлення”, про свій “песимізм і скепсис”, “опозиційну туманність”⁸...

Усе це правда. У “Народному Малахіїві” дійсно чується Кулішів скепсис щодо голосних обіцянок “голубої далі”. Вчорашні красиві лозунги швидко потьмяніли, прийшло розчарування у способах досягнення “мети № 666006003”. Своїм “Народним Малахієм” М. Куліш сказав те, про що не наважувалися говорити інші: про заміну старої релігії релігією новою, соціалістичною. (Каже Малахій бабі Агапії: “Не до гробу Єрусалимського нам треба йти, а до Ленінового мавзолею, до нового Єрусалиму плюс до нової Мекки – Москви...”). Сказав про небезпеку соціального прожектерства: ідея негайного запровадження соціалізму, з якою фанатично носить Малахій, обертається злом. Накладає на себе руки Любуня, донька Малахія, яка зрозуміла свою цілковиту непотрібність “папонеці”. Санітарку Олю, яка повірила пророцтвам Малахія, можливо, жде те ж саме. І загалом, людина, звичайна маленька людина якось губиться на тлі “грандіозної” – примарної – “вищої мети”. Недарма ж дослідники писали, що однією з головних тем “Народного Малахія” є тема людяності.

Кулішів Малахій уособлює безоглядне реформаторство, за яким – утопізм. З утопізму, власне, й починається драма Малахія Стаканчика.

Ще в античні часи сформувалося переконання, що “будь-яка людська погордливість або зарозумілість, будь-яка зухвала сваволя, в силу якої людина порушує природний стан речей і зазіхає на місце і значення, їй невластиві, фатальним чином караються”⁹. Процитовані слова належать російському філософу С. Франку. Думка С. Франка підтверджена нерадісним досвідом ХХ століття: у спробах під прапором щастя, свободи і справедливості силоміць, через “примусове керування людською поведінкою”, запровадити утопію завжди “ви-

являється моральне безумство”. Ці два слова – “утопія” і “безумство” – С. Франк весь час ставить поруч. П’єсу М. Куліша він знати не міг – разом з іншими видатними російськими філософами В. Ленін у 1922 р. вигнав його за кордон. Але спостереження С. Франка, по суті, багато в чому пояснюють Малахія Стаканчика, крізь фанатичну віру якого в утопічну “голубу мрію” проглядає тінь безумства.

Запалений утопічною ідеєю “реформатор”, такий собі гомо советікус, він бере на себе невдячну роль місіонера, який порушує “природний стан речей”, виявляючи зухвалу сваволю і претендуючи на місце, йому не властиве.

Домінанта друга: донкіхотство. Сказаним, однак, суть образу Малахія Стаканчика не вичерпується. Адже є в цьому героєві Куліша і донкіхотське начало. Як і герой Сервантеса, він кидає усталене й безпечне життя, бунтуючи проти його застиглих форм. Хай там як, а Малахієм керує його мрія, якій він готовий служити безоглядно і саможертвовно. У бунті вчорашнього листоноші є чимало кумедного, але й трагічного – теж. Він самотній, а людська самотність, неприкаяність завжди є драмою. Крім того, Малахій страждає, раз по раз нащтовхуючись на невідповідності між бажаним і дійсним. Якимсь призабутим (може, й справді з часів іспанського ідальго?) ідеалізмом віє інколи від його безуспішних, наївних, чудернацьких намагань усіх зцілити, наставити на путь істинну, – і державних службовців з РНК, і вуличних повій...

Малахій, проте, не іспанський ідальго, а український. Автор дав йому палицю і торбину, мовби згадавши мандрівних наших філософів. Може, натякнув тим самим на традиційне українське мрійництво, що не раз ставало на перешкоді тоді, коли потрібні були цілеспрямованість і спільна воля?

В одному з листів 1925 року М. Куліш написав гіркі слова: *“Не має майбутнього Україна. Бандити ми й отамани. І не прийде після нас нащадок прекрасний... І ляжемо ми трупом безславним і загородимо двері в Європу”*¹⁰.

У “Народному Малахієві” є й ця, болюча для Куліша, тема – тема української долі. У різних редакціях п’єси вона звучить з різною силою. Проте крізь химерну, впереміш із болем, патетику слів Малахія про “нову фавор”, “Преображення України”, про “реформу людини і в першу чергу українського роду” кожного разу чується Кулішеве сум’яття. Це сум’яття виростало зі складних почуттів українського інтелігента кінця 20-х років, який уже бачив, що вчорашні його мрії про “голубий соціалізм”, задля якого він під червоним прапором ішов на революційні барикади, не знаходять продовження в дійсності. Навіть навпаки – обертаються безумством, насиллям над людиною, соціальним прожектерством, витісненням України з України. Але мрія в тому інтелігентові ще жила, на її здійснення він поклав свою молодість, а тепер із жахом бачив, що в наступові безумства є і його, мрійника-соціаліста, провина. Звідси – й сум’яття драматурга, звідси – суперечливість, асиметричність образу Малахія Стаканчика.

“Народний Малахій” з’явився вслід за соціально-утопічним романом Володимира Винниченка “Сонячна машина”, і сучасники помічали між цими творами якийсь зв’язок. “Малахіанство – безперечно – явище, – писав один із критиків 1928 року. – Бо хіба це не факт, що “Сонячна машина”, яка за Винниченком повинна вирішити мирним шляхом проблему класових суперечок, має в собі й елементи малахіанства. Безперечно, так...”¹¹.

Ще прозоріше висловлювався Юрій Смолич: “Тезу “реформи людини” Куліш взяв у... Винниченка. Потреба “реформи людини” – для того, щоб вона стала здатною сприйняти революцію та всі її настанови, – це ж провідна теза винниченківської філософії...”. І далі: “Пригадую, в розмовах про п’єсу (ще в час її написання) Гурович, душачись сміхом, казав, що готує для Бучми роль, у якій йому треба буде гримуватись “під Кирпатого Мефістофеля” (Винниченка)”¹². Разом з тим, як свідчить Ю. Смолич, ставлення М. Куліша до В. Винниченка було подвійним: автор “Народного Малахія” скептично ставився до його філософії і політичної діяльності, але талант Винниченка-письменника поважав. Просто він полемізував із *малахіанством* – соціальним прожектерством, утопізмом, безоглядним реформаторством, в основі якого – наївна (але й трагічна за наслідками) віра в можливість швидкого насильного ощасливлення людства.

Микола Куліш писав свою п’єсу для театру Леся Курбаса “Березіль”. Для громадського перегляду вистава була показана 2 березня 1928 року, прем’єра відбулася 31 березня. Роль Малахія Л. Курбас віддав Мар’яну Крушельницькому, Кума – Йосипу Гірняку. Ще в ході постановки спектаклю навколо нової роботи Куліша – Курбаса розгорілася дискусія. Неабиякий успіх вистави у глядача ще більше розпалив пристрасті опонентів драматурга і режисера. “Хворобливий спектакль” – це, може, одна з найм’якших оцінок тих, хто дивився виставу крізь затемнені політичні окуляри. Незвичайність “Народного Малахія” – п’єси і вистави – була очевидною для всіх. Режисура спектаклю оцінювалася як шедевр: вистава оголошувалася епохальною подією, її мистецький рівень – світовим. І все ж, понад усім цим витала думка про “загадковість” і “не-

зрозумілість” “Народного Малахія”. Характерну глядацьку реакцію зафіксував друг М. Куліша, письменник І. Дніпровський: “Дуже кепсько розуміють цю річ”. І додавав: “Це значить, що ти випередив свою епоху і дав видовище, яке зрозуміють вибачливі наші потомки”¹³.

Нерозуміння породжувало настороженість. Не забарилися звинувачення політичного характеру. Мовляв, Курбас із Кулішем показали живе життя крізь “нерадянські скельця”. В таких випадках Чиновник кінця 20-х років штовхав Художника на переробки. Восени 1928 р. з’являється друга редакція п’єси (і вистави), а навесні 1929 р. – третя. Перші дві редакції не мали суттєвих розбіжностей, у третій же з’явилася сцена (дія 4), коли Малахій Стаканчик потрапляє на завод, і ідейні робітники дуже швидко кількома не позбавленими патетики репліками “побивають” цього пророка-дивака.

Від Куліша і Курбаса вимагалось бути такими, як усі, а для них це був найстрашніший вирок. В останніх словах виступу Леся Курбаса під час театральної дискусії 1929 року чується вже й не різкість, а відчай художника, якого охоронці ідейної чистоти заганяють у глухий кут: “Мертв’яки, – до них слова, – дозвольте мені, живому, жити...”¹⁴.

Микола Куліш міг хіба що повторити ці слова друга.

“Міщанство і українізація” (“Мина Мазайло”)

Розчарування М. Куліша в “голубій мрії” посилювалося наростаючою гостротою національної проблеми. На рубежі 1920 – 30-х років уже було ясно, що політика українізації згортається. Міщанство раділо цьому, ставало войовничо-самовдоволеним. У 1929 р. М. Куліш пише комедію “Мина Мазайло”,

темою якої, за його ж словами, є саме “міщанство і українізація”. Комедію цю свого часу хтось із критиків назвав “філологічним водевілем” – малося на увазі, що суперечки її персонажів точаться переважно навколо української мови. Українізація, що велася з 1923 р., як рентгенівське проміння, висвітлила дражливість питання про те, наскільки українське суспільство готове бути Україною. “Рентгенограма” Миколи Куліша безпомилна: реакція персонажів його комедії на запровадження української мови практично один до одного збігається з тим, що маємо в обставинах незалежної України.

Поспішає змінити своє “невдале” прізвище (на благородне російське) службовець Мина Мазайло, в особі якого бачимо тип “колишнього українця”, малороса за своєю суттю. Як міцно вкоренилося в його психіці, що українське – то “третій сорт”, що відмова від свого, українського, є способом вирватися із “плебейського” стану. І страждає ж, мучиться чоловік, з усіх сил намагається якомога швидше стати Мазеніним – просто як Мартин Боруля з його ідеєю-фікс: будь-що вважатися дворянином. Страждає Мина ще й тому, що його син Мокій вдарився в “українські фантазії”, розкопав навіть, що хтось із його предків був Квачем, – а цього Міні витерпіти вже зовсім несила.

Мокій спочатку зворушує своїм щирим і трохи кумедним за формою захопленням рідною мовою, Хвильовим, Тичиною, Довженковою “Звенигорою”. Але щось у його (і його друзів) комсомольському ентузіазмі є таке, що змушує насторожитись: може, ота запаленість ідеєю “всесвітньої нумерної системи”? Мовляв, навіщо взагалі якісь прізвища, нехай “кожний член великої всесвітньої трудової комуни замість прізвища матиме свого нумера”.

Попередником Мокія у драматургії М. Куліша був “майже комсомолец” Микитко з “Комуни в степах” – щирий, наївний, сповнений революційного ентузіазму хлопець, мова і мислення якого буквально начинені пропагандистськими гаслами. В обох – і в Мокія, і в Микитки – лозунг витискує самостійну думку. Відбувається міфологізація свідомості людини. І уявімо собі: а раптом Мокієві заманеться втілити в життя свою ідею “всесвітньої нумерної системи”? А таки заманеться...

Переполох, який учинився в родині Мини Мазайла у зв’язку з тим, що Мокія відвідав, як каже його батько, “дур український”, втягує у свій вир усе більше дискутантів. З’являється дядько Тарас із його категоричними судженнями. У 1918 році він носив у Києві жовто-блакитний прапор, а тепер веде суперечки з Мокієм, який для нього – “радянський українець”, і особливо – з Мотроною Розторгуєвою, яка спеціально приїхала з Курська, щоб “урятувати” свого племінника Мокія від “українських фантазій”. Тьотя Мотя з Курська змальована М. Кулішем блискуче: перед нами – живе втілення україножерства. Чимало реплік тьоті Моті – це своєрідна класика, варта того, щоб її було занесено в майбутню енциклопедію великодержавної пихи. Ось деякі з її мимовільних “афоризмів”: “прілічнеє бить ізнасілованной, нежелі українізірованной”; “ви серйозно чи по-українському?”; “а хіба селяни – українці?.. Селяни – мужики”; “українська мова – австріяцька видумка”; “та українці – то не руські люди? Не руські, питаю? Не такі вони, як усі росіяни?.. Всі ми перш за все руські люди...”

Прикмети українофобства (починаючи від зневажливо-зверхнього тону до демагогічної аргументації) так точно схоплені М. Кулішем, що й нині, слухаючи недоброчливих до української незалеж-

ності людей, раз у раз упізнаєш у їхніх словах і манерах синдром усе тієї ж Кулішевої тьоті Моті з Курська. Чого варте хоч би її самовпевнене пророкування з посиланням на слова героя булгаковських “Днів Турбіних”: “все це (тобто, українізація. – В. П.) туман, чорний туман... І все це минеться. І я вірю, що все оце минеться. Зостанеться єдина, неподільна СРСР”. Куліш “схитрив”: слово про СРСР як “єдину, неподільну” імперію було, таким чином (устами одіозної героїні) сказано. Те, що в Мотрони Розторгуєвої на язичі, в опонентів М. Куліша було на умі. СРСР був для них просто маскуваням ідеалу “єдиної, неділимої великої Росії”. Куліш це розумів, бачив. І комедію свою він писав як “лінгвістичний гротеск”, покликаний демаскувати новітній, уже в радянській обгортці, синдром великодержавництва. Якщо мати на увазі конкретних адресатів Кулішевих інвектив, то “Мина Мазайло” (як і “Патетична соната”) був “відповіддю на п’єсу М.Булгакова “Дні Турбіних”¹⁵. У цьому своєму опорві “єдинонеділимству” Микола Куліш, між іншим, був цілком солідарний із тим же Володимиром Винниченком, “Сонячна машина” якого викликала в нього бажання суперечки з “малахіанством”.

Подвійне коло Ілька Юги (“Патетична соната”).

Драма, яка виросла з роману. Задум “Патетичної сонати” тісно пов’язаний із давнім наміром Миколи Куліша написати “кінороман з доби війни і революції”. План цього твору Куліш досить детально виклав ще в 1924 р. у листі до І. Дніпровського: “Пишу роман. Тема: син чабана Трохим Леміш живе екстерном, плутається в міщанському болоті, потопає, виринає, ховається за все, щоб не

загинути. Він покохав панночку Марину Пероцьку, яка бавиться ним деякий час, як “оригіналом”, а далі зраджує і кидає, Лемішева любов горить, як курай на степу. Він думає заподіяти собі смерть. Тут настає мобілізація 1914 року: війна. Лемеша забирають в солдати. В окопах Леміш три роки. Він, як стародавній рицар, живе тільки одною любов’ю до Марини. Лірика кохання сплітається з блискавками та чадом війни. Ціла низка малюнків з поля війни. Цілий рядок реальних сцен, де виступають офіцери, солдати, попи, китаїці, галичани, інтенданти, робітники, євреї (це вже з власного досвіду, з власного життя). Далі: революція. Як щепку несе й кидає Лемеша. Він проходить шлях од старої ідеології до нової, комуністичної. Леміш у Червоній Армії. Марина у ворожому таборі. Перекоп. Врангель. Але Леміш кохає, горить і згорає його любов, аж поки Марина не з’являється членом таємної білогвардійської організації, її ловлять. Леміш бере участь у ревтрибуналі. Марину присуджують на смертну кару... Літньої ночі Леміш йде в Чеку і десь там, в заулочку, під землею, власною рукою вбиває Марину. Це фабула, кістяк”⁶.

Опорні лінії цього сюжетного плану в “Патетичній сонаті” збереглися.

“Ми перш за все – ідеї”. Прикметною рисою драми М. Куліша є її поліфонія. Виявляється вона зокрема в багатоплановості конфлікту. Письменник Віктор Петров не випадково назвав п’єси драматурга кінця 20-х років ідеологічними. У “Патетичній сонаті”, де час дії охоплює проміжок між лютим і жовтнем 1917 р., теж є боротьба ідей. Вона пронизує людські долі, великою мірою визначає стосунки між персонажами твору. “Ми перш за

все – ідеї!”, – каже захисниця Української Народної Республіки Марина Ступай. І це справді так. Гострі політичні протистояння 1917 року розводять людей по різні боки барикад. Майже кожен із персонажів “Патетичної сонати” уособлює певну ідею, мрію, зрештою – політичну силу.

Генерал Пероцький – монархіст, який спить і бачить “єдиную-неділімую Росію”.

Його син Андрій, корнет царської армії, вітає Лютневу революцію. В його образі вгадуються риси російського демократа (з характерним холодним ставленням до самовизначення України, оскільки, за В. Винниченком, російська демократія закінчується на українському питанні). Ідею соціальної революції, що її символізує червоний прапор, несе більшовик Лука, а з ним – і кілька персонажів другого-третього ряду.

“Учитель запорозької крові” Іван Іванович Ступай-Ступаненко радіє, що “Україна воскресла”: інтелігент, щира й трохи наївна людина, він понад усе прагне національної солідарності, намагаючись примирити заради України червоний і жовто-блакитний прапори. Кульмінацією ідеологічного конфлікту є сцена п’ятої дії, в якій символом гострого політичного протистояння стає зіткнення двох прапорів. Жовто-блакитний стяг тримає Марина. Червоний – Зінька, модистка в домі генерала Пероцького, а фактично – повія.

Проте час від часу з’являється і третій прапор, Андріївський, – символ російської монархії.

Ось у цьому “бермудському” трикутнику й метається українська доля. “Патетична соната” М. Куліша – саме про це: про болісний пошук Україною своєї долі на роздоріжжях історії.

Трагедія гуманізму. І все ж п'єса М. Куліша не лише відтворює політичні протистояння 1917 року. Літературознавець Ю. Шевельов (Шерех) узагалі наполягав, щоб у центр розмови про “Патетичну сонату” ставили не ідеологічний конфлікт, а тему людини, трагедію гуманізму в обставинах соціально-політичних потрясінь. Адаже, на думку вченого, “єдино значущим був Куліш без політики”¹⁷. Ю. Шевельов має рацію в тому розумінні, що акцентування на ідеологічному конфлікті, на темі української долі звужить читацьку і глядацьку аудиторію Кулішевого шедевр, особливо ж якщо ставити його на сценах театрів інших країн. І якби подібну тезу висловив, скажімо, німецький чи норвезький режисер, з нею неможливо було б сперечатися. Але Ю. Шевельов – історик української літератури, і саме як з істориком з ним у цьому випадку важко погодитися, адже й *поза політикою, поза реальними суспільними, політичними, психологічними обставинами в Україні кінця 1920-х і початку 1930-х років М. Куліша не зрозуміти.* Потрібно враховувати і перше, й друге.

Трагедія гуманізму – поруч із драмою української долі – справді є центральною темою “Патетичної сонати”. Загубленість людини в політичному вихорі, знецінення індивідуального життя в суспільстві, зайнятому грандіозними ідеями, – цей біль Куліша відчувався і в його “Народному Малахіїві”. У “Патетичній сонаті” є сцена, в якій захисники прапорів різного політичного кольору спотикаються об ноги убитого. Хто він – більшовик, монархіст чи захисник УНР, не зовсім ясно. Просто *людина*. Її й у землю закопали нашвидкуруч, поспіхом, так що тепер, пробігаючи, всі спотикаються. Аж поки не витримує хтось із матросів: “чоловік не недокуроч, щоб його втикати отак в землю...” Красномовна сцена!

Ну добре, мовби говорить нам драматург, – хай соціальна революція, хай національне визволення, – а що з людиною? Їй як? Вона – мета чи засіб?

Схоже, що лише засіб. Ось як уявляє собі завтрашнє “благоденствіє” більшовик Гамар (прізвище якого змушує згадати ім'я Яна Гамарника, одного з більшовицьких лідерів у Києві 1917 року): “Буде наш весь світ”, – піднесено, з хворобливим азартом новітнього деміурга-пролетаря звертається цей “солдат революції з простим серцем” не то до співрозмовника, не то до самого себе. “Наш місяць. І вітер наш... Хай ставлять шибениці, хрести... Справляють хай молебні, співають “Отче наш”, – світ, друзі, буде наш! Із шибениць ми зробимо арки. Хрести разом з капіталізмом пронесем і поховаємо на старих кладовищах на зорі соціалізму. А самі рушимо вперед!..”.

Чимось моторошним віє від цих слів, мовлених більшовиком Гамарем між лютим і жовтнем 1917-го. Наш вітер... Наш місяць... Весь світ – наш... Хай навіть так – але ж для чого шибениці й хрести в цьому фанатичному прямуванні до вселенського щастя? З хрестами більш-менш ясно: вони потрібні гамарям, щоб поставити їх на руїнах старого світу. А шибениці? Вони, виявляється, знадобляться для арок! Зручно й просто – *арки із шибениць...*

Це мука Кулішева: чи не розчиняється в революційних бурях гуманістичне начало? Як поєднати дороги революції і дороги кохання, класове й загальнолюдське? Ідеологічний конфлікт ускладнюється тим, що лінія барикад проходить не лише крізь свідомість, а й крізь душі людей. Ілько Юга (у першозадумі твору – Тимофій Леміш), ставши, врешті-решт, також “солдатом революції з простим серцем”, убиває Марину – свою кохану, свою

Мрію, свою Україну. Так йому велить революційний обов'язок.

“Фанатична націоналістка” чи українська Жанна д’Арк? Але хто така у п’єсі Марина Ступай? Коли в 1931 році режисер О. Таїров поставив у Камерному театрі (Москва) виставу за Кулішевою “Патетичною сонатою”, то артистка Аліса Кононєн, яка виконувала роль Марини, тлумачила її як “фанатичну націоналістку”, готову на будь-яку жорстокість, на злочин. Але все одно в її інтерпретації героїня Куліша поставала сильною, яскравою особистістю. В одному з епізодів на початку п’єси Андре Пероцький звертається до Марини зі словами: “Моя Жанно д’Арк...” У ній і справді є щось від Жанни д’Арк. Передусім – саможертвоність в ім’я національної ідеї. Жанна вела за собою французьке військо. Марина – до останку бореться з усіма, хто зазіхає на українську волю. З монархістами, з більшовиками... Навіть російський демократ Андре Пероцький, на чію підтримку покладала надії Марина, виявляється їй не по дорозі – Андріївський прапор йому все ж дорожчий, ніж український. Тому й каже Андре слова, які для Марини є свідченням жорстокого політичного вододілу: “Україну обминемо...”

Марина – воїтелька за національну ідею. Вона хоче “своєї держави”, яку б символізував синьо-жовтий прапор. З уст Марини не раз звучать різкі слова про більшовизм, про ілюзії щодо можливості збудувати українську державу під московським “крилом”: “На московському кумачі України самостійної не вишити...” А це ось – про загрозу більшовицького поневолення: “Хоч ярмо червоним стане, а ярмом не перестане”...

Українська історія давала чимало підстав для подібних висновків.

Красномовними є й репліки Марини Ступай, якими вона гасить наївну національну патетику свого батька. Коли Марина зауважує, що замість мрій українцям потрібнішими були б гармати та кулемети, то це є не стільки виявом її агресивності й войовничості, скільки констатацією сумного факту: традиційна українська мрійливість не раз завжала збудувати “свою державу”.

По суті, Кулішева героїня бунтує проти малоросійства. Вона уособлює той тип вольового, відданого національній ідеї, цілеспрямованого українця, про який мріяли Д. Донцов, Є. Маланюк, О. Теліга та інші представники української політичної думки, діячі національної культури, які болісно переживали поразку УНР. Якщо ж мати на увазі літературних персонажів, поруч із якими Марина Ступай виглядає “своєю серед своїх”, то першою тут слід назвати Ольгу Чорнявську з повісті В. Винниченка “На той бік” (1920 р.), – теж цільну, яскраву особистість, яка у страшній веремії 1918 року саможертвно підпорядковує себе ідеї національного визволення України.

Образ Марини Ступай у “Патетичній сонаті” – це приклад того, як герой виходить з-під влади автора. “Фанатичка” національної ідеї, яка організовує повстання проти більшовиків, член комітету Золотої Булави з підпільною (чеховською!) кличкою Чайка, виявляється трагічним персонажем.

Романтик чи “кат національної ідеї”? Один із конфліктів у поліфонічному творі М. Куліша – це конфлікт Ілька з самим собою. У ньому борються романтик, мрійливий, закоханий у Марину-мрію юнак, – і “солдат революції із простим серцем”, який в ім’я класового обов’язку не зупиниться ні перед чим. Душа Ілька розривається між двома

мріями: Мариною-Україною – і соціальною революцією. Своєрідним втіленням другого “я” Ілька Юги (його “солдатського” начала) є більшовик Лука. “Мій неромантичний друг”, – так називає його Ілько. Цей персонаж нагадує доктора Тагабата з новели Миколи Хвильового “Я (Романтика)”, – так само, як Ілько Юга з його внутрішнім конфліктом нагадує чекіста із роздвоєною душею з того ж твору.

Юга довго не знаходить виходу зі свого “подвійного кола”. Його ваблять революційні зорі, але й світло кохання також. Тільки в тім саме й річ, що класове й загальнолюдське вступають у тяжку суперечність. Та й ідеали соціальної і національної революції Ількові узгодити нелегко. Точнісінько як нелегко було узгодити їх у реальному житті цілому поколінню української інтелігенції – від Володимира Винниченка до Миколи Хвильового, Юрія Коцюбинського і... самого Миколи Куліша. Багато ровесників Миколи Куліша обирали ідеал “червоної України”. Але виходило, що задля нього вони – самі того не бажаючи – змушені були вбити свою Марину з її мріями про “свою державу”.

Ілюзія оберталася трагедією.

Трагедією оберталася і друга ілюзія: сподівання, що арки можна зробити із шибениць. *Адже хіба існує соціальна ідея, навіть найпрекрасніша, найбагородніша в своїй початковій суті, заради якої варто було б платити життям – однієї людини, сотень, а тим паче – тисяч і мільйонів людей? І кому потрібні арки, якщо вони із шибениць?*

У п'єсах Миколи Куліша кінця 1920-х – початку 1930-х років і справді чується “біль і протест розчавленої людини”. Після “Патетичної сонати” він ще встиг написати сповнені політичних дискусій “діалоги” “Вічний бунт” (1932 р.), драми “Прощай, село” (1933 р.) та “Маклена Граса” (1933 р.). У них

знайшли розвиток ті мотиви, які мучили письменника і в попередніх його творах.

Після самогубства М. Хвильового Микола Куліш розумів свою приреченість. Двійники його Луки й Гамаря вже вирішили, що в храмі вселенського щастя має бути і шибениця Миколи Куліша. Його арештували, коли він ішов на похорон Івана Дніпровського, свого друга.

Один із соловецьких в'язнів згадував, що Куліш на Соловках був тяжко хворим і безпорадним: "Славного драматурга Миколу Куліша, зацьковано-го ще на "волі" і згодом засланою і посадженого до другого соловецького ізолятора, у Кремлі ніхто не бачив. Він був хворий на туберкульозу і по суті не жив, а помирав у тому казематі. Уживали ми різних способів, щоб йому якось допомагати харчами або чим іншим, але з того нічого не вийшло, за винятком двох чи трьох разів, коли пощастило передати масло та яблука.

Дарма що наш драматург був тяжко хворий, його не дозволили перевести до госпіталю. До кінця 1937 року був ще живий, і ніхто не може сказати, чи він виїхав з острова у 1937 році. Треба думати, що в зимі 1937–1938 року ще лишався на Соловках і, як був живий, то, мабуть, вивезений 1938 року навесні. Але куди і як – цього не знаю..."¹⁸.

Архівні розшуки сучасних дослідників дали відповідь на питання про загибель М. Куліша. "Особлива трійка" УНКВС Ленінградської області 9 жовтня 1937 р. винесла йому смертний вирок. 3 листопада 1937 року видатного драматурга було розстріляно. Можливо, режисери цього трагічного дійства вважали, що червоні зорі соціалізму після того світитимуть ясніше.

Помилились. Не стало людини – залишилися її біль і мистецтво.

Примітки:

1. Куліш В. На невідому могилу моєму татові у сторіччя уродин // Сучасність. – 1992. – № 12. – С. 124.
2. Куліш Антоніна. Спогади про Миколу Куліша // Куліш М. Твори: У 2 т. – Т. 2. – К., 1990. – С. 707.
3. Там само. – С. 713.
4. Куліш М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 355.
5. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917 – 1933 рр. – С. 644.
6. Про М.Куліша як організатора літературного життя в 1920-і роки див.: Кузякіна Н. Микола Куліш у “Гарті”, Урбіно і ВАПЛІТЕ // Літ. Україна. – 1988. – 4 лют., 11 лют., 18 лют.
7. Смолич Ю. Розповідь про неспокій. – К., 1968. – С. 57.
8. Див.: Ваплітянський збірник. – 2-е вид. – Торонто, 1977. – С. 132-133.
9. Див.: Франк С. Ересь утопізма // Квинтэсенция: Философский альманах: 1991. – М., 1992.
10. Куліш М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 590-591.
11. Цит. за: Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. – К., 1970. – С. 196.
12. Смолич Ю. Розповідь про неспокій. – С. 61-62.
13. Ваплітянський збірник. – 2-е вид. – Торонто, 1977. – С. 224.
14. Курбас Лесь. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. – С. 314.
15. Див.: Шкандрій М. В обіймах імперії. – К., 2004. – С. 338.

16. Куліш М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 495-496.
17. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 339.
18. Підгайний С. Українська інтелігенція на Соловках. Спогади 1933-1941. – Б/м., Прометей, 1947. – С. 82. Про останні роки життя М. Куліша див. також: Кузякіна Н. “Ув’язнений за суворою ізоляцією...”. – Київ. – 1993. – № 7. – С. 117-126.

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ, РОЕТА МАХІМУС

Канон української літератури ХХ століття, за якими б жорсткими естетичними критеріями він не укладався, неможливо уявити без імені Максима Рильського.

Оцінюючи творчий доробок Максима Рильського, літературознавець Юрій Лавріненко, укладач відомої антології “Розстріляне відродження”, наголошував на масштабності й різноманітності зробленого: “Рильський видрукував за свого життя 35 книжок поезії, з чого 31 книжка лірики і чотири книжки ліро-епічних поем. Сюди не входять повні перевидання. Крім того, він переклав з 13 мов понад чверть мільйона рядків поезії; автор кількох книжок статей, редактор незчисленної кількості різних поетичних та етнографічних видань. Оглядаючись на ці гори виконаної роботи, можна дивуватися, коли ж він мав час бути ще й безжурною птицею, мисливцем, богом’ярем-другом? Хто багато працює – той має час... Секрет такого чуда також у тому, що він мав талант до праці, споряджений таким першорядним мотором, як любов. Він любив свою творчу працю так само, як любив жінку, при-

роду, мисливство, життя, – любив для них – не для себе”¹.

Перша поетична збірка Максима Рильського “На білих островах” побачила світ 1910 року, остання – “Зимові записи” – в рік його смерті (1964). Між цими двома датами – колосальна творча дистанція. Дебют поета ще встигла привітати Леся Українка; Рильському ж, у свою чергу, судилося благословляти “шістдесятників”... Творча еволюція Максима Рильського була складною, як складною й суперечливою була доба, в яку він жив. Одне людське життя може вмістити надзвичайно багато: коли Максиму Рильському виповнився ще тільки рік, коронували Миколу II (1896), а в 1964-му закінчилася коротка постсталінська “відлига” – партійні соратники вчора ще всемогутнього Микити Хрущова влаштували “переворот” і відправили Генерального секретаря, який поклав початок розвінчанню культу особи Сталіна, на пенсію. Поміж цими віхами були й селянські “грабіжки” 1905 р., і відомий царський маніфест 17 жовтня 1905-го, яким “спускалися” деякі демократичні свободи, і світова війна, і коротка доба УНР, що завершилася страшною громадянською війною, і українське “розстріляне відродження” 1920-х, і сталінські п’ятирічки, і ще одна світова війна, після якої, – як сподівалися переможці фашизму, – всередині країни настане “потепління”.

За всього свого зовнішнього благополуччя історія Рильського-поета не позбавлена трагізму. Йому довелося бути одним із перших арештантів сталінщини (1931 р.), зазнати брутальних переслідувань після Перемоги. Співцю самотності, втікачу в поетичний Лангедок, блискучому ерудиту-”неокласику” 1920-х, йому накинули тогу офіційного поета, і вона довгий час відчутно сковувала його творчу сво-

боду. Через те й був у творчості Рильського період “ялової землі”, як назвав його дослідник творчості поета Леонід Новиченко. У роки ж війни Максиму Рильському судилося стати трибуном – його голо- сом промовляв нескорений народ. І був ще рене- сансний період “третього цвітіння” поета під час су- перечливої хрущовської “відлиги”: період “Троянд і винограду”, “Голосіївської осені”, “Зимових за- писів”...

Рильський-поет, кажучи словами І. Франка, абсо- лютний “пан форми”. Мало в кого з українських лі- риків зустрінеш таке багатство жанрів, класичних поетичних форм, строфіки й метрики, як у цього романівського чаклуна (батьківське село Романів- ка, розташоване на землях нинішньої Житомир- щини, й справді “правило йому за своєрідну Елла- ду”²). Сонетарій Рильського – з тієї ж золотої по- лиці, що й сонетарій І. Франка та М. Зерова. Разом вони закладали традицію, на яку пізніше опирали- муться поети наступних поколінь, Дмитро Павлич- ко – зокрема й передусім. Унікальною є ліро-епіка Рильського – поеми “Царівна”, “Чумаки”, “Крізь бу- рю й сніг”, “Сіно”, “Сашко”, віршована повість “Ма- рина”, “Мандрівка в молодість”, віршоване опові- дання “Любов”, поема-видіння “Жага”.

В останнє десятиліття свого життя Максим Риль- ський постав передусім як майстер філософської лірики. Його елегії цієї пори нагадують стільники з медом життєвої мудрості. Туга за молодістю, пере- живання маленьких і великих радостей буття, роз- кіш задушевного спілкування з книгою природи, просвітлена печаль віднайденної гармонії зі світом і з самим собою, – ці мотиви визначали характер по- езії пізнього Максима Рильського.

Рильський-перекладач створив конгеніальні ук- раїнські версії “Пана Тадеуша” А. Міцкевича, “Ор-

леанської діви” Вольтера, “Федри” Расіна, “Мистецтва поетичного” Буало, “Сіда” Корнеля, “Мізантропа” Мольєра, “Синьої птиці” Метерлінка... Навіть пушкінський “Євгеній Онєгін”, попри невіру скептиків, постав у цілком природному українському мовному вбранні!

У найповнішому зібранні творів М. Рильського у 20 томах, виданому в 1980-х, переклади займають сім томів, тоді як оригінальна поезія – чотири. Ще три томи увібрали в себе літературознавчі праці, присвячені переважно українському письменству, проте й “літературам народів СРСР” та зарубіжним літературам – також. Спадщина М. Рильського – це й мистецтвознавчі дослідження, праці з фольклористики, теорії перекладу, мовознавства, це його публіцистика, передусім – незабутні “Вечірні розмови”... Поету часто доводилося бути оборонцем української мови, яку він хотів бачити дужою і багатою, захищеною від зазіхань українофобів різної масті, ладних принести її в жертву примітивно витлумаченому “інтернаціоналізму”. Рильський був надзвичайно чутливим, коли йшлося про національну гідність. Навіть мимовільна зверхність “старшого брата” у ставленні до української культури, її діячів могла викликати в нього гостру реакцію, як це було в 1960 р., коли Максим Тадейович вступив у публічну полеміку з давнім своїм приятелем Костянтиним Паустовським (див.: “Літературная газета”, 1960, 29 жовтня). У часи “відлиги” він ще встиг докласти зусиль, щоб повніше постала перед світом творча спадщина Миколи Лисенка, щоб “воскресли” із штучного забуття Борис Грінченко, Володимир Самійленко, Олександр Олесь, щоб повернувся до читача творчий доробок М. Зєрова.

Поет-неокласик Микола Зеров жартома називав свого друга Максима на латинський лад: poeta Maximus. Здається, була тут і гра слів. Йшлося про те, що Рильський – поет максимальною мірою.

1.

Стати поетом Максимові Рильському воістину було написано на роду. З малих літ його оточували люди культури. Батько Максима Тадей Рильський (1841 – 1902) був київським “шістдесятником” ХІХ століття – як і мовознавці Павло Житецький та Кость Михальчук, історик Володимир Антонович, композитор Микола Лисенко, драматург і театральний діяч Михайло Старицький, лікар Федір Панченко... Саме люди цього кола заснували “Стару Громаду” – культурницький осередок інтелігенції, який відіграв велику роль у відродженні української нації. На одній зі світлин бачимо малого Максима поруч із батьком і професором Антоновичем. Фотооб’єктив вихопив один із тих моментів, яких у житті майбутнього поета було чимало. Він виростав в атмосфері, де шанувалися інтелект, широка культура, українська ідентичність, демократичні традиції.

Тадей Рильський походив зі шляхетського роду, проте вже в часи свого навчання на історико-філологічному факультеті Київського університету мав репутацію “хлопомана”. Коли наставали канікули, він разом із братом Йосипом мандрував від села до села, вивчаючи побут, звичаї, фольклор. Наслідком “народовивчення” стали статті Т. Рильського з економічних, етнографічних та етнопсихологічних питань, які з’являлися на сторінках журналів “Основа” і “Киевская старина”. Діяльність “хлопоманів” в одних викликала захоплення, а в інших – скепсис, підозри й страх. “По польських панських дворах ім’я Антоновича і Рильського називано як май-

бутніх організаторів нової Коліївщини, як майбутніх Гонти та Залізняка”, – писав Михайло Драгоманов. У поліцейських сейфах з’явилось навіть “Дело об устройстве коммунистического общества”, фігурантами якого були брати Рильські. Все могло закінчитися їх висланням до Казані (з метою “исправления образа мыслей”), проте обійшлося.

Закінчивши університет, Тадей Рильський відмовився від наукової кар’єри і поселився в селі Романівка (нині – Попільнянський район на Житомирщині) в маєтку свого батька. Після його (батька) смерті дозволив селянам розібрати панський будинок, сам же збудував для власних потреб досить скромну хату, заснував школу для селянських дітей, в якій багато років учителював, узявши на себе ще й ношу “спонсора”.

Коли померла перша дружина Тадея Розеславовича, він одружився з романівською селянкою Меланією Федорівною Чуприною (1861 – 1936). Євген Маланюк, посилаючись на свідчення Михайла Мухина, шкільного товариша М. Рильського, писав: “Мати Рильського була взором тактовності, натуральної шляхетності й товариської культури, вона частувала чаєм, як справжня пані дому, і ніхто не відгадав би в її захованні її селянського походження”³. Максим народився, коли його батькові було вже 54 роки. Сталося це 19 березня (н. ст.) 1895 р. у Києві, в зимовій квартирі Рильських на вулиці Тарасівській. Через кілька місяців родина переїхала в Романівку, де й минало дитинство майбутнього поета.

У семирічному віці Максим втратив батька. Зимув 1902 – 1903 р. Рильські провели в Києві, у будинку Антоновичів. Найбільше враження тих зимових місяців – цирк, у якому виступали “вчені” тварини знаменитого дресирувальника Володимира Дурова.

А потім знову була Романівка. Найсолодші спогади тієї пори пов'язані із захопленим читанням безлічі книг і журналів з батьківської бібліотеки, а також хлоп'ячі розваги, дружба з Яськом Ольшевським, “розчинення” в романівській природі... Причому світ фауни і флори відкривався Максиму не лише через безпосередні “контакти”, а й зі сторінок популярних книжок із зоології, які допомагали краще збагнути “нравы животных”. “Взагалі – завше (був) чим-небудь захоплений, – писав про себе (в третій особі) М. Рильський в автобіографії 1924 року. – То проектує збудувати машину для літання, то – захопившись теслярством і столярством – ходить до старого майстра Хведька по науку і носить вічно порубані та порізані пальці, то – і в значно пізнішому часі – носить з садівницькими ножицями та книжками про садівництво і т.д.

Два особливо яскравих нахили, з любов'ю до природи сполучені, – рибальство й полювання...”⁴.

Але крім стихійної “самоосвіти” було й систематичне навчання з домашніми вчителями: Максима готували до гімназії. Своїх наставників – Миколу Трохимовича Голобородька і Вадима Павловича Тутківського – поет пізніше згадував з теплом і вдячністю (М. Голобородьку в збірці “На білих островах” присвячено один із віршів).

Восени 1908 р. Максим вступив до третього класу приватної гімназії В. Науменка. Прийняла його родина Миколи Лисенка (згодом, після смерті композитора, довелося мешкати і в Русових та Юркевичів). “Яка ж то була для мене радість дізнатись – коли мене мали завезти до Києва вчитись, – що житиму я саме в отого Миколи Віталійовича Лисенка, котрий такою напівфантастичною, ореолом слави оповитою постаттю з'являвся інколи перед моїми очима!” – згадував М. Рильський у

1927 р.⁵ Домівка славетного композитора залишить слід у душі поета. Максим не раз бачив, як Микола Віталійович у білій сорочці сидить за піаніно в своєму кабінеті, схилившись при лампі над нотними паперами і похитуючись у такт тільки йому чутним мелодіям.

У царстві музики він не почувався чужим. Коли на Володимирській відкрився український клуб “Родина”, гімназист Рильський “нелегально”, знявши з кашкета герб, ходив на щотижневі клубні вечірки-концерти. Крім музично-вокальних вечорів, у клубі влаштовувалися й серйозні концерти камерної музики за участю М. Лисенка. У програмі – Гайдн, Моцарт, Бетховен...

У домівці М. Лисенка звідав Максим солодких любовних мук: він безнадійно закохався в доньку композитора Галю, старшу за нього на цілих шість років. До того ж, Галя Лисенко вже мала нареченого і невдовзі одружилася. Були, отже, в цій історії і напівдитячі ревності. Загалом, без цього роману перша збірка М.Рильського “На білих островах” не долічилася б багатьох віршів (кілька з них він таки присвятив Г.М. Шило – таким було прізвище дівчини після заміжжя).

Що ж до приватної гімназії Володимира Науменка, до якої ходив Рильський, то це був один із кращих навчальних закладів Києва початку ХХ ст. З-поміж гімназійних учителів М. Рильський найчастіше згадував словесника Дмитра Ревуцького. Станіслав Трабша прищепив любов до античності. Без Надії Новоборської не було б захоплення російською літературою. Добрим словом згадувався і любитель “анекдотичної” географії Єлисей Трегубов (до речі – родич дружини Івана Франка). Одним із найближчих друзів Максима був Михайло Алексєєв, майбутній академік, дослідник зарубіжних

літератур. “Друг мій Міша Алексеєв”, – написав про нього Рильський у своїй поемі “Мандрівка в молодість”. Разом із ще кількома гімназистами-книжниками друзі утворили напівжартівливе товариство “антропофагів”. Саме в ту пору Максим готував і виголошував реферати “Рим и его религия”, “Мотив Ленори в античній поезії”, писав дослідження про Гоголя, в якому під впливом статті В. Розанова доводив, що Гоголь не був реалістом... Гімназії М. Рильський зобов’язаний добрим знанням французької мови, з якої він згодом чимало перекладав.

У 1915 – 1917 рр. Рильський навчався на медичному факультеті Київського університету – на цьому наполягла Меланія Федорівна (можливо, щоб уберегти його від військової служби, адже йшла світова війна?). Втім, медицина була Максиму не до душі, про що він і сам зізнається згодом у поемі “Сіно”: “Я ж був пак медиком, на диво світу всьому, / І хоч “граніт” отой не конче пильно гриз, / Та іноді кістки носив-таки додому, / Свою хазяйку тим лякаючи до сліз, – / І вдруге хоронив ті кості у шухлядці”.

На самому початку 1917 р. Рильський перевівся на історико-філологічний факультет щойно організованого Українського народного університету, але влітку 1918 р. кинув і його, подавшись у рідні краї. Деякий час працював у Сквирській продовольчій управі (яку очолював Іван Рильський, брат поета), в садовому відділі повітового земства, назва якого змінювалася щоразу після появи нової влади. У 1919 р. почав учителювати. Спочатку в с. Вчорайше, потім (аж до 1923 р.) у Романівці, де в будинку Рильських відкрили семирічку. Викладав українську мову, літературу й історію. Разом з братами Іваном та Богданом чимало енергії віддавав драмгуртку, в якому доводилося бути режисером,

актором, декоратором і музикантом водночас. Був у школі й хор – ним керував брат Богдан (“на все він піснею, як ехо, відкликався”, – напише про нього Рильський у поемі “Мандрівка в молодість”).

Протягом 1917 – 1920 рр. перед очима Максима Рильського пройшло чимало бурхливих подій. Він ще навчався в Києві, коли Центральна Рада проголосила Українську Народну Республіку. Потім майже на цілий місяць Київ захопили більшовицькі війська Муравйова, і Максим міг бачити, як розстрілюють будинок Грушевського біля Ботанічного саду, – колись він мешкав зовсім поруч, у родинах Лисенків, Русових, Юркевичів. Пізніше на поклик Центральної Ради до міста увійшли кайзерівські війська, після чого почалася коротка пора Гетьманату.

В час правління П. Скоропадського М. Рильський і полишив Київ, який зовсім скоро стане “сторозтерзаним” (П. Тичина). Громадянська війна застала його вже на Житомирщині.

Вихор буремних подій, проте, не підхопив юнака. Відсторонений від політики, він продовжував жити в своєму світі – вчителюючи, занурюючись у книги, переховуючись від численних “мобілізацій” (одного разу довелося побувати в заручниках у якоїсь із “армій”, що набігали на Романівку). Там же, в Романівці, пережив голод 1921 року.

У монастрої М. Рильського тієї пори відбилися в його поетичних публікаціях на сторінках журналів “Шлях” та “Літературно-науковий вісник” (зокрема у “фрагментах із ненаписаної повісті” “Царівна”, “драматичному малюнку” “Бенкет”), в ідилії “На узліссі” (1918), поетичних збірках “Під осінніми зорями” (1918) та “Синя далечінь” (1922).

До Києва М. Рильський повернувся 1923 року. Професор О. Дорошкевич допоміг йому влаштува-

тися на вчительську роботу в другій Залізничній школі. Викладав також на робітфаці Київського університету і в Українському інституті лінгвістичної освіти. Мешкав Рильський тоді майже на міській околиці, по вулиці Бульйонській (нині – Боженка, будинок не зберігся), там же утворилася і його сім'я (1926 р.). Дружиною поета стала Катерина Миколаївна Очкуренко (1886-1958). Від першого чоловіка в неї залишився син Георгій; у 1930 р. сім'я Рильських поповнилася – народився Богдан...

Максим Рильський був гарним педагогом, але душа його все ж належала поезії. 1920-і роки – зоряний час його творчості. Саме в ту пору вийшли поетичні збірки Рильського “Крізь бурю й сніг” (1925), “Тринадцята весна” (1926), “Під осінніми зорями” (1926 – друге, доповнене видання), “Де сходяться дороги” (1929), “Гомін і відгомін” (1929). В останній крім оригінальних поезій містилися також переклади творів Маларме, Ван-Лерберга, Фета, Брюсова, Анрі де Реньє, Метерлінка, Верлена, Міцкевича. Адаму Міцкевичу в цьому ряду судилося зайняти особливе місце: протягом кількох років М. Рильський змусив “заговорити” по-українськи славнозвісного “Пана Тадеуша” (окреме видання цього твору побачило світ у 1927 р.). Переклади, активна співпраця з видавництвом “Книгоспілка” дали можливість у 1929 р. перейти на творчу роботу.

Літературний Київ 1920-х років був перехрестям великих дискусій, які незрідка набирали й політичного забарвлення. М. Рильський тяжів до кола поетів, яких критика назвала неокласиками. У листі до М. Зерова від 4 квітня 1923 р. він писав: “Я собі як прекрасну мрію малюю можливість працювати укупі з Вами, з пп. Якубським та Филипovichем, коло одного літературного діла. Ачей найшлись би і

ще товариші, котрим не зав'язано очей на ту істину, що коли не брать на свій корабель ні чого з минулого, коли по-коряківському способу “розпаплюжить” усі традиції, то корабель врешті піде до дна. А ми б збудували Арго! Між нами були б досвідчені керманічі – Зерови, і захоплені мрією про золоте руно невідомих берегів Тичини... І це було б мистецтво”⁶.

Це була “школа, а не утруповання, тим паче не організація”, пояснював Рильський згодом на допитах у ДПУ. “Назва виникла випадково. Сталось це на літературній вечірці в Академії, де читалися вірші Зерова, Филиповича, Рильського. Тоді хтось і пустив це слово “неокласики”.

Неокласикам діставалося від авангардистів, заподадливих ревнителів “пролетарського мистецтва”, просто малоосвічених критиків. Лаяли за “відрив від сучасності” і за прихильність до класичних (архаїчних!) поетичних форм. “Рильський нагадує фреску середньовічного монастиря – такий застиглий, задуманий в собі, не співзвучний з нашою епохою” (Яків Савченко)... Збірка “Синя далечинь” – “апофеоз феодальної, панської ідеології” (Володимир Коряк)... “Ви одспівали все, вам нічого сказати...” (Володимир Сосюра)... І ще багато разів у тому ж дусі. Навіть такий тонкий цінитель і перекладач французької літератури, як Валер'ян Підмогильний, і той “вистрелив” по нелюбому неокласику цілою статтею з характерною назвою “Без стерна” (журнал “Життя і революція”, 1927, № 1).

На рубежі 1920 – 30-х рр. нагінки на неокласиків уже нагадували політичне цькування.

Нетривала пора українського Відродження завершувалася. Наставали похмурі часи сталінських репресій. Навесні 1930 р. у Харкові влада влаштувала публічний процес над СВУ (Спілкою Визволення

України). Сорок п'ять підсудних – це вчені, письменники, священники. Відлуння процесу докотилося й до М. Рильського. 19 березня 1931 р. (у день народження!) його арештували за звинуваченням у приналежності до української контрреволюційної організації. Пізнього вечора до помешкання Рильських на Бульйонській прийшли співробітники ДПУ, влаштували обшук, після чого поета конвоєм повели до Лук'янівської тюрми, де він пробув рівно п'ять місяців.

Дивом збереглося кілька віршів М. Рильського, написаних у “бупрі” (будинку примусових робіт, як тоді називали тюрму). Ось рядки одного з них:

*...А тут – стіна глуха й нечула
Та чорний зарис ґрат німих, –
І як ледача балагула
Трясеться зміна днів нудних.*

*У куряві поштар куняє,
Кружляють сотні сонних мух,
І серце бідне забуває
Про радість, боротьбу і рух.*

На допити поета возили в ДПУ, яке за іронією долі розмістилося в тому самому будинку по вул. Інститутській, де колись викладав Микола Лисенко. У матеріалах справи 272 наскрізною є тема СВУ. Чекістів цікавили знайомі Рильського – Олександр Дорошкевич, Андрій Ніковський, Леонід Пахаревський, Микола Зеров, Павло Филипович, Микола Дейнар, Григорій Косинка, Михайло Донець... Літератори, артисти, видавці...

Найчастіше у письмових свідченнях Рильського згадувалось ім'я Андрія Ніковського (1885 – 1942) – журналіста й критика, який наприкінці короткої історії УНР займав посаду міністра закордонних справ (1920). Після повернення з еміграції

Ніковський працював у ВУАН, де займався лексикографією й історією літератури. У 1930 р. був засуджений у справі СВУ. Побіжне знайомство Рильського з Ніковським відбулося ще тоді, коли той працював у “Раді”, а Максим навчався в гімназії. Тепер же йшлося про “вечірки у Ніковського”, яким у ДПУ надавали особливого значення, трактуючи їх як якусь конспіративну, контрреволюційну діяльність. Рильський визнає, що Ніковський його й справді “дуже цікавив” як “блискуче-талановита постать”, дуже освічена й красномовна людина”. “Цей чоловік скорив, полонив мене...”⁷.

ДПУ з’ясовувало світоглядні, громадянські, естетичні позиції самого Рильського. Звичайні божемні розмови тлумачилися як свідомо контрреволюційна діяльність. Йшлося про інтелігентські “разговорчики” на вечірках у когось із приятелів або в київських пивницях. Зводилися вони до критики політики “українізації” як поверхової, далекої від суті “української визвольної ідеї”, нарікань на цензурні утиски й монополізацію літератури; невдоволення тим, що “справжніх українців” відтирають від командних висот; іронізування над крайнощами “марксистського літературознавства” й над “обов’язковою тематикою”, яка нав’язувалася письменникам. Були ще, звісно, й розмови про економічні труднощі, невиплату гонорарів...

Рильському нав’язувалася схема: він став на шлях контрреволюційної діяльності. По суті, його штовхали на шлях с а м о о б м о в и . І Рильському довелося розкаюватися. За зв’язки з “діячами СВУ”, за мріяння про “українську культуру”, за власну “аполітичність” і скептицизм, за “вантаж старих “українських” традицій” і відстороненість від “живої праці серед робітничих мас”, за “відтягування читачьких мас від клясової боротьби”, за “шкідливий

естетизм”, за те, що не дав гнівної відповіді поету-емігранту Є. Маланюку... Вінцем каяття стало зізнання: “Я став знаряддям верхівки СВУ”, а також прохання дати можливість працювати на радянську владу.

Цього було досить, щоб Рильського випустили на волю. Останній слідчий, знаючи, що завтра поета мають звільнити, влаштував на прощання садистські “розваги”: “Ну, что ж, Рыльский... Вы не признаете себя виновным... Но уже принято решение, поедете на 10 лет на Соловки”⁸.

Повернення додому на Бульйонську начебто мало означати щасливий кінець, проте Рильський розумів, який важкий дамоклів меч завис над ним (не кажучи вже про матеріальну скруту, яка в ту пору переслідувала Рильських). Наступного дня, прогулюючись бульваром Шевченка, він знепритомнів... від свіжого повітря. Потрібні були перепочинок, зміна декорацій. Друзі запропонували поїхати до будинку творчості в селі Лука на Полтавщині, потім – у містечко Остер на Десні. Саме там було написано чимало віршів, які незабаром увійдуть до “переломної” збірки поета “Знак терезів”.

Репресивна машина свою справу зробила. Завдання ставилося диявольське: зламати людину, поселити в її душу страх, потребу вічного озирання, саморевізії. Через прийняття радянського катехізісу мала відбутися своєрідна ініціація, посвячення поета українського – у поети радянські.

У розпал репресій М. Рильського більше не чіпали (точніше – не арештовували; хоча для НКВС він усе ж залишався об’єктом підвищеної уваги). Можна уявити самопочування людини, на очах якої зникали в чорному мороці радянського тоталітаризму кращі друзі, – Остап Вишня, Микола Зеров, Павло Филипович... Атмосфера підозрли-

вості й страху аж ніяк не сприяла творчості. Література офіційно трактувалася як частина справи загальнопартійної, фактично – їй відводилася роль ідеологічної обслуги. Колись, розглядаючи перші п'ять поетичних збірок М. Рильського, М. Зеров написав: “Не вміє він тільки писати на замовлення”⁹. Тепер же, в страшні 1930-і, для української літератури настала ера Великого Замовлення. Оригінальна поезія Рильського теж пережила в цю пору спад художньої сили. Зате в повному блиску продовжував жити Рильський-перекладач. 1931 року вийшов том “Французькі класики XVII століття”, який цілком складався з перекладів М. Рильського (“Сід” Корнеля, “Мізантроп” Мольєра, “Федра” Расіна, “Мистецтво поетичне” Буало). До століття від смерті Пушкіна (1937) з'явилася українська версія “Євгенія Онегіна”. 1930-ми роками датовані також переклади “Орлеанської дівки” Вольтера, “Синьої птиці” Метерлінка, “Сірано де Бержерака” Е. Ростана...

З 1935 до 1942 р. М. Рильський завідував літературною частиною Київського театру опери та балету; водночас – очолював відділ поезії в редакції журналу “Українська література”. Одна за одною виходили його збірки – “Київ” (1935), “Літо” (1936), “Україна” (1938), “Збір винограду” (1940). Чимало видань з'явилося в перекладах російською... Влада поклала на Рильського (як і на П. Тичину) тяжку ношу офіційного поета. У 1939 р. він став, кажучи мовою того часу, поетом-орденоносцем. А проте, як пізніше казав М. Хрущов, життя Максима Тадейовича в часи сталінщини не раз висіло на волосинці.

У роки Другої світової війни родина М. Рильського була евакуйована до столиці Башкирії Уфі, яку в той час жартома називали Уфкраїною, оскільки са-

ме там до звільнення Києва від фашистів тимчасово розмістилися українські наукові й культурні установи, редакції газет та журналів. Рильські квартирували в помешканнях місцевих письменників, потім – у кімнатці готелю “Башкирія”. Його зброєю стало перо поета і публіциста. Вже восени 1941 р. країну облетіло полум'яне “Слово про рідну матір” М. Рильського. Його дні заповнені численними виступами на мітингах, зборах, творчих вечорах, на радіо...

Війна, хоч як це дивно звучить, дала літературі ковток свободи. У творах багатьох письменників заговорила вітчизняна історія. Був у цьому цілком зрозумілий прагматичний сенс: героїка предків мала запалювати дух народу, який став на прю з фашизмом. Київська Русь, козацька доба, зрештою – сам величавий стильовий лад літописів і давньоруських поем ожили під пером О. Довженка, Ю. Яновського, П. Тичини, М. Бажана, А. Малишка... Ім'я М. Рильського має бути назване в цьому ж ряду. Один із його архітворів воєнної пори – поема-відіння “Жага”, написана в чи не найтрагічніший момент багаторічного поєдинку з фашизмом – у листопаді 1942 року.

Специфіка становища письменників масштабу М. Рильського полягала в тому, що влада в часи тоталітаризму обрала щодо них політику батога й пирого. 1942 року М. Рильському за кілька поетичних збірок і за поему “Мандрівка в молодість” присудили Сталінську премію першого ступеня (половину суми поет передав у фонд оборони). Наступного року його обрали дійсним членом Академії наук УРСР, прийняли до партії і доручили очолювати Інститут народної творчості і мистецтва АН УРСР. Широко відзначалося 50-річчя від дня народження поета: були нові поетичні збірки й державні нагороди.

А минуло зовсім небагато часу – і на його голову посипалися тяжкі удари. Сталося це майже відразу після переможного завершення війни, коли з'явилися макабричні ждановські постанови ЦК ВКП(б) “Про журнали “Звезда” і “Ленинград”, “Про репертуар драматичних театрів і заходи до його поліпшення” та “Про кінофільм “Большая жизнь” (серпень – вересень 1946 р.). Постанови ЦК ВКП(б) спішно “дублювалися” ЦК КП(б)У; за короткий час їх з'явилося аж три! І кожна “кальонним железом” випікала “український націоналізм”. У випадку з Рильським нищівною критикою все не обмежилось. Як свідчать архіви КДБ, у другій половині 1940-х спецслужби СРСР відвели Максиму Рильському “роль героя, який має трагічно загинути від рук “оунівських убивць” (насправді – від рук енкаведистів). У такий спосіб НКВС планував скомпрометувати ОУН-УПА, а заодно й позбутися поета, який попри все залишався для влади “небажаною персоною”. Рильському, однак, пощастило – його врятував щасливий збіг обставин^{9а}. А далі сценарії диявольської “три” змінилися.

1940-і й наступні роки в житті Рильського важко уявити без купи покладених на плечі безвідмовного Максима Тадейовича громадських обов'язків, сам перелік яких зайняв би довгу колонку.

Директор Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (з 1942 р. до кінця життя; назва цього Інституту, як бачимо, зазнавала змін).

Голова президії Спілки письменників України (1943 – 1946).

Депутат Верховної Ради СРСР від Житомирщини (з 1946 р. і до кінця життя).

Віце-голова Всеслов'янського комітету (з 1944 р.).

Голова Українського відділення Товариства радянсько-польської дружби (1958 – 1964).

Посади нерідко додають титулів і звань, особливо ж якщо їх наполегливо шукають. Максим Тадейович не шукав. Він просто мав колосальний творчий, науковий і моральний авторитет. У 1950 р. за сукупністю праць без захисту дисертації Рильському було присуджено науковий ступінь доктора філологічних наук. У 1958 р. – обрано дійсним членом АН СРСР. За збірки “Троянди й виноград” та “Далекі небосхили” у 1960 р. поету присудили Ленінську премію...

Він був однаково природним – і в академічній тозі, і в куфайці мисливця чи рибалки.

Всі, хто дружив з Максимом Рильським, хто був з ним поруч чи лишень час від часу спілкувався, дружно відзначають абсолютну чарівливість особистості поета – “енциклопедиста свого часу” (О. Дейч), який умів легко і повсякчас поповнювати свої різнобічні знання. При цьому Максим Тадейович не був суто кабінетною людиною. Його дивовижне працелюбство мало, сказати б, “моцартианський” характер; він примудрявся швидко і якісно виконувати величезні обсяги роботи навіть за несприятливих обставин. І залишався тим життєлюбом, який завжди знаходив час і для душевного спілкування з друзями, для улюбленого мисливства й для риболовлі, для “чарочки” й пісні...

Він був легкою людиною, якщо під цим словом розуміти душевну відкритість, уміння слухати співрозмовника, безмежну доброту, людинолюбство й дотепність. “Я вчився лібералізму в Христа, Короленка і Луначарського”, – пожартував якимось Максим Рильський.

Одним із його захоплень були мандри. Друзі й рідні нерідко чули з вуст поета слова: “Мандрівонь-

ка пахне”, – і це означало, що він знову лаштується в дорогу. Не дивно, що в поетичному доробку Рильського чимало “дорожніх” віршів, написаних ним під час відвідин як чужих країв, так і різних куточків любої його серцю України.

Він знався на музиці і сам був непоганим музикантом. У книгах спогадів про М. Рильського не раз згадуються його імпровізації за роялем. Музика часто входила в плоть його поезії, як у тій же поемі-видінні “Жага”. Мабуть, свою роль тут відіграло і дитяче виховання, уроки домівки Лисенка, а водночас і праця в оперному театрі. Не забуваймо, що М. Рильський працював з видатними композиторами, перекладав “оперні арії, хори і сцени, як, наприклад: арію Руслана з опери М. Глинки “Руслан і Людмила”, арію Івана Сусаніна з однойменної опери М. Глинки, пісні Ольги з опери О. Даргомижського “Русалка”, арію Ленського з опери П. Чайковського “Євгеній Онегін” та інші”¹⁰. Свого часу один із музикознавців написав розвідку “Максим Рильський і Борис Лятошинський”, – і такого роду досліджень про творчу співпрацю Рильського з композиторами може бути значно більше.

Рильський любив життя серед природи. Романівка, її світ залишалися його любов’ю до кінця днів. Можливо, саме з думкою про Романівку ще наприкінці 1930-х він придбав будиночок-дачу в Ірпені, з яким пов’язано багато щасливих днів родинного і творчого життя поета. У роки війни там поселилися гітлерівці, і, як свідчать рідні Максима Тарасовича, він ніяк не міг звикнути з тим, що в його садібі хазяйнували непрошені гості. 1951 року Рильські переїхали до новозбудованого будинку в Голосієвому. Це був його “мануар” – “замок-резиденція”, в якому й минули останні тринадцять років життя майстра.

1958 року він втратив дружину. Очевидці розповідають, що попроситися з Катериною Миколаївною прийшов і її перший чоловік Іван Очкуренко. Максим Тадейович обняв його – і обоє чоловіків розплакалися...

Голосіївський дім поета вартий окремої книги. Тут Рильському явилось чимало творчих осянянь. Тут прийшло до нього те саме “третє цвітіння”, яке подарувало українській поезії такі книги, як “Голосіївська осінь” і “Зимові записи”. Тут писалися статті-роздуми, що склали книгу “Вечірні розмови”. Одну зі статей Рильський присвятив молодим поетам – М. Вінграновському, І. Драчу та ін. Тоді якраз гаряче дискутувалася тема “батьків і дітей” – йшлося навіть про конфлікт між поколіннями. А Максим Рильський привітав “плем’я молоде”! І літературний вечір Вінграновського й Симоненка не відмовився провести. Було в цьому щось символічне: син Тадея Рильського, “шістдесятника” ХІХ ст., благословляв українських “шістдесятників” століття ХХ-го.

Наприкінці життя він мріяв написати книгу на зразок сповіді О. Герцена “Былое и думы”. Але задум цей прийшов надто пізно. 1964 року Максима Тадейовича Рильського не стало – він помер від раку в своєму голосіївському домі

2.

Перша збірка поезій Максима Рильського – “На білих островах” – побачила світ, коли її автору виповнилось п’ятнадцять літ. Сталося це 1910 року в Києві. Тільки-тільки почалася доба “нової української лірики” (О. Білецький). Межовим знаком О. Білецький вважав рік 1903-й, з яким він пов’язував кризу народницького дискурсу і, водночас, початок історії українського модернізму (йшлося про

появу відомого маніфесту Миколи Вороного, в якому він закликав письменників “відпочити від безрадїсної дійсності”: “Бажало б ся творїв, де було б хоч трошки філософїї, де хоч клаптик яснїв би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничїстю”) ¹¹.

“Європеїзація української поезії – ось одна з заслуг українського модернізму”, – робив висновок критик, підбиваючи підсумки двадцятиліття 1903 – 1923 рр. Процес європеїзації пов’язувався з творчістю таких поетів, як Леся Українка, Микола Вороний, “молодомузівці” Василь Пачовський та Петро Карманський, Олександр Олесь, Микола Філянський, Агатангел Кримський, Грицько Чупринка... Серед тих, хто підхопив естафету із рук старшої генерації, були Павло Тичина, Михайль Семенко, Майк Йогансен, Василь Еллан, Володимир Сосюра... Ім’я Максима Рильського – з цього ж ряду.

У час появи збірки “На білих островах” він ще гімназист. Один із перших віршів Максима на сторінках газети “Рада” надрукував його опікун доктор Осип Юркевич. Цікаво, що в тих поетичних пробах романівського початківця пробивалися – чи не під впливом Шевченкового “Кобзаря”? – й соціальні нотки. Потім з’явилися публікації в модерністському журналі “Українська хата”. Це не було пов’язано з якимось свідомим естетичним вибором, згадував поет: просто проходив повз будинок, де розміщувалася редакція “Української хати” – зайшов, залишив кілька поезій – їх надрукували...

І все ж пізніші “відхрещування” поета від модернізму, від “Української хати” – річ вимушена. “Білі острови” М. Рильського – це аналог “клаптика неба”, до якого закликав звернути поетичні погляди М. Вороний. Це його, Рильського, порив *in blue*.

Збірка юного київського гімназиста генетично пов'язана з поезією авторів "Української хати". Недарма ж він двічі згадав на її сторінках ім'я "хатянського" поета й критика Микити Шаповала: спочатку взявши за епіграф поетичні рядки Шаповала, потім – присвятивши йому п'ятий розділ збірки (до речі, в першому томі 20-томного зібрання творів М. Рильського і епіграф, і посвята відсутні). Але справа ще й у природі поетичних мотивів та образів, у настроєвій гамі.

У збірці юного Рильського домінує мінорна лірика, добута поетом "з сердечних глибин". Причина мінору – любовні поразки ліричного героя, болісний контраст його *щирості* – і її холодної *насмішкуватості*. Власне, перед читачем постає напівдитяче почуття – може, не так кохання, як рання закоханість з характерним для неї перебільшеним трагізмом, який шукає для себе емоційно сильних, "останніх" слів: "розпука", "одчай", "тяжка журба", "пекучі рани-муки", "плач", "сльози"...

Нерозділене кохання у п'ятнадцять літ може видатися кінцем світу. Так і в збірці "На білих островах": страждання тут супроводжуються милими й наївними юнацькими самокартаннями ("Ах! Я смішний, смішний!"), а водночас і... мимовільною театральністю. Бо що таке, для прикладу, "З очей полялися ридання...", як не позирання в дзеркальце, як не данина певним поетичним взірцям, яких Рильський-гімназист мав перед собою удосталь? Українська поезія перших років ХХ століття була переповнена любовною лірикою заплаканих чоловіків. Про кохання треба було "співати" перечулено і красиво. Трагічна поза, театральний жест, мелодраматичні афекти – чи міг від усього цього "втекти" в своїй любовній ліриці п'ятнадцятирічний гімназист?

У кількох віршах збірки “На білих островах” поет шукає відповіді на питання про феномен життя і смерті (“З моїх думок”), намагається прозирнути крізь імлу майбутнього, щоб угадати свою долю (“Шлях”), задумується над сенсом самопожертви “за свій народ” (“Після похорону”, “Борець”)... Запитань собі самому поставлено чимало. Найчастіше вони в’язнуть у тумані неясних прочувань, уявних альтернатив. Інколи ж просто “гасяться” загальними констатаціями на зразок *“Великих таємниць не розгадать нікому...”*.

Значно пізніше М. Рильський у статті про О. Блока висловить думку, що цей російський поет увійшов у літературу “милими, прозорими, по-юнацьки сумними віршами”¹². *“По-юнацьки сумними...”* У такій формулі є несподіване узагальнення, по суті – парадокс: за Рильським, юнацькому світосприняттю властивий мінор! Щось є в цьому ходові думки цілком особисте, автобіографічне. У кожному разі, про більшість віршів збірки “На білих островах” теж можна сказати, що вони “по-юнацьки сумні”. Ба – нерідко навіть перейняті “похоронними” настроями й пересипані відповідними образами й деталями.

Не станемо гадати, що тут було важливішим – індивідуально-особистісні особливості психології юного автора чи данина певній поетичній традиції з її культивуванням “мрійновтоми” ліричного героя. Виразною рисою поезії раннього М. Рильського є те, що мінор у ній з’являється тоді, коли погляд ліричного героя звернений у себе, коли йдеться про рефлексії й самоспоглядання. Інша річ – вірші, в яких “мікроскоп” поета обертається на 180 градусів, і він (поет) відкриває світ довкола себе. Мінор тоді змінюється... ну, не те щоб мажором, а принаймні світлою осінньою меланхолією. У цьому

сенсі характерними є вірші з другої частини збірки, названої “по-коцюбинськи” (“Intermezzo”), а також із частин четвертої (“Осінні пісні”) та шостої (“З вечірніх мелодій”). У деяких із них вгадується майбутній Рильський – пори його “третього цвітіння”, автор “Голосіївської осені” й “Зимових записів”.

*Люблю похмурі дні, коли крізь сизі хмари
Чуть пробивається проміння золоте
І лле у тумані на землю тихі чари.*

*Люблю я дощу рясний, що гучно з неба
лється:*

*Після дощу того уся земля цвіте,
І ліс, покритий краплями блискучими,
сміється.*

Легко зауважити тут улюблений поетів епітет “золотий”, який зустрічається мало не в кожному його вірші. Імпресії й метафори (“тихі чари”, “уся земля цвіте”) слабко індивідуалізовані, – зате які “живі” в цих рядках дощ і ліс! Тут уже сама природа, що постала в предметно-зримому малюнку, випромінює мажор...

Про особливу роль природи в поетичному світі М. Рильського ще буде сказано, а поки зафіксуємо, що вже збірка “На білих островах” обіцяла явити в недалекому майбутньому поета, який серед животвору флори і фауни, у царстві дерев, птаства, вічна-віч із водними стихіями почуває себе “по-гамсунівськи” своїм.

Про гамсунівський “комплекс” раннього Рильського свідчили також його ідилія “На узліссі” (надрукована в журналі “Шлях” у 1917 р., окремим відбитком вийшла наступного року) та збірка “Під осінніми зорями” (1918).

Популярність Кнута Гамсуна (“дикого самотника”, як назвав його літературознавець Михайло Рудницький) на початку ХХ ст. була просто-таки шаленою. Ровесники М. Рильського зачитувалися його повістями “Пан” та “Вікторія”. Горде відлюдництво лейтенанта Глана, його “ніцшеанський” аристократизм, розкіш самотності серед первозданної природи, магія гамсунівського стилю – усе це знаходило захоплений відгук у багатьох українських прозаїків і поетів перших десятиліть ХХ ст.: М. Коцюбинського (“Intermezzo”, “З глибини”), О. Кобилянської (“Impromptu phantasie”, “Рожі”), В. Винниченка (“Момент”), М. Семенка, Б.-І. Антонича, Є. Маланюка...

Гамсунівські відгомони в ідилії М. Рильського “На узліссі” настільки очевидні, що варто говорити навіть про ремінісценції й цитати з “Пана”. Тут є свій “лейтенант Глан” – “милий самотник” Максим, який живе “у веселій лісовій хатині” разом із вірним псом. Є апологія відлюдництва серед книжок і природи, підсилена поетизацією простих радощів буття... Рідкісний в українській поезії жанр ідилії з її увагою до вічно прекрасної природи і – водночас – до сум’ятливої людської душі якнайкраще надавався для реалізації “гамсунівського” задуму поета. Ідилія генетично пов’язана з античною буколікою, власне – є однією з основних її форм. Звернення до античної традиції, як і використання октави (доведеної до блиску поетами італійського Відродження) було для М. Рильського справою принципу. Восьмирядкова строфа з характерним для неї обов’язковим чергуванням чоловічих і жіночих закінчень, потрійними римами та завершальним римованим двовіршем (а б а б а б в в) давала можливість для новелістичної оповіді з різно-

манітними відступами від головного русла, а також для поетичних афоризмів та іронії.

Композиція ідилії “На узліссі” зорієнтована на число чотири – відповідно до пір року, що видно вже з назв кожної з частин – “Осінній сад”, “Ясні простори”, “Зимові візерунки”, “Весняний стрій”. Наскрізним, таким, що злютовує частини в художнє ціле, є *мотив щастя*. Ідилія “На узліссі” – це відповідь М. Рильського на питання про сенс щастя, причому відповідь ця зорієнтована на певну традицію – від Горація до того ж таки Гамсуна. Ключові слова тут – *природа і самотність*. Втішання маленькими радощами життя, довколишньою гармонією, тихими “бесідами” з книгами, мисливськими й рибальськими удачами, розмовою в тісному гуртку приятелів, згадками про любовні “чари недопитих вин” – ось зміст того життєхвалення, яким сповнена ідилія М. Рильського.

Цілком виразно чується в ній і полемічна нота. “Бурям і турботам” тут протиставлено “тиху пристань мислі і роботи”; “галасові сучасної музики”, “модним вибрикам і крикам” – “старосвітські теми”, а естету Оскару Вайльду – українського “чумака, що варить кашу з салом”! Виклик кинуту: його внутрішній мотив – бажання бути самим собою. І як це часто буває в полеміці, думка, загострюючись, починає тяжіти до однозначності. Нюанси зникають. У приятеля Максима (якого важко відділити від поетового “Я”) раптом з’являється погордливи заратустрівський холод.

*Нехай собі премудрий фарисей,
Його зове: людина без ідей, –*

продовжує полемізувати поет. Мисливські мандри миліші самотнику Максиму, ніж світ людський із його клопотами. Села, що “одбились в лоні вод”, залишаються осторонь від його шляхів:

*До їх він не шукає броду
І до людей, скалічених істот
Не плине через річку світловоду.
Живіть собі, вселенної царі,
Малі на старість, змолоду старі!*

Втім, “приятель з підлісної хатини” знає, що його самота рано чи пізно може змінитися хвилинами, коли серце покличе до громади. Його індивідуалізм не принциповий і не тотальний. У ньому більше молодого жаги самоутвердження, ніж відстояних світоглядних позицій.

Літературознавці, які писали про ідилію “На узліссі”, проминали питання про релігійні мотиви в цьому творі (як, зрештою, і в інших поезіях раннього Рильського). Є тут хвала Творцеві всесвіту, “божеським законам”, за якими й відбувається вічне оновлення природи, здатне дарувати людині відчуття гармонії і краси. Останні три строфи ідилії Рильського переповнені вітальною енергією: радість приходові весни переростає в благословіння життя, “осанну в вишніх”. Від повсякденних супутників рибальського щастя поет переводить погляд у блакить, – і йому відкривається “безмежність неба і краса світів”. Цей перехід від щупака до космосу (скажемо так) у Рильського на диво органічний!

У філософському розмислі про ритми природи й музику блакиті з’являються наказові слова, – проте означають вони не повеління, а дружню пораду й благословення:

*Ні, йди туди, де стежка неясна,
Але зате тремтять на видноколі
Узори дивних і чужих країв,
Де ти не жив, не плавав, не любив!*

“Йди”, “забудь”, “шукай” – ці наказові дієслова є чи не першими знаками того “легкого дидактизму”, що його трохи згодом (у 1925 р.) помітить у

М. Рильського М. Зеров; дидактизму, додамо, зовсім ненав'язливого, а в пізній ліриці поета ще й помітно "притрушеного" сріблом життєвого досвіду й мудрості.

Ідилія "На узліссі" завершується апофеозом Творцеві і вічному пориву людини до незвіданого. У фіналі вона просто-таки випромінює тріумфальне переживання щастя.

А тим часом є в М. Рильського твори, які свідчать про пережиті поетом душевні сум'яття, що мали передусім світоглядну природу (справа ж не тільки в деяких сумних обставинах життя Рильського: скажімо, з квітня до 20 серпня 1916 р. Максим змушений був узяти академвідпустку в університеті, оскільки в цей час хворів на малокрів'я, неврастенію, катар верхівки лівої легені). Маю на увазі передусім поему "Царівна" (Фрагменти із ненаписаної повісті) ("Літературно-науковий вісник", 1918, кн. 4-5) та "драматичний малюнок" "Бенкет" ("Шлях", 1918, № 6-7).

Назву першого з цих творів мотивує епіграф з А. Кримського: "А я так кохаю, кого – і не знаю, – Далеку царівну". Все начебто цілком у душі раннього Рильського: самотній молодик, який у міській кімнатчині перебирає в пам'яті солодкі дитячі (романівські?) спогади, – про рідний дім на краю села, про друга Яська й "молоду Горпину", про забави й перші зблиски любовного почуття, про "ясношумний сад" і самому собі не до кінця зрозумілу тугу юної мрійливої душі... Але тепер, у "Царівні", на першому плані не гармонія, а дисгармонія! Її джерело – відчуття загубленості й чужинності сільського, "природного" юнака в "городі каміннім". Урбаністичний світ різко (жорстко) протиставляється звичному сільському. Місто навіть демонізується – але тільки до того моменту, коли по-

чинається “обживання” героєм нового середовища. Соціологам відомий цей синдром “маргінальної особистості” – психологічно складне перебування людини на межі, на роздоріжжі. Від одного середовища вона вже відірвалася, а в новому ще не прижилася. Звідси – та “боротьба / В моїй душі”, про яку говорить героїня “Царівни” (звісно, у М. Рильського все складніше, оскільки протиставлення міста й села в нього є ще й відлунням добре відомого романтичної літератури конфлікту природи і цивілізації).

Втім, внутрішня конфліктність героя пережитим “сільсько-міським” дискомфортом не вичерпується. “Царівна” – твір романтичний, і колізія між мрією і реальністю тут є визначальною. Туга героя посилюється неприйняттям життєвої скверни, втомою від ерзац-почуттів і пориванням у “надзоряні країни”. Із цього романтичного комплексу переживань постає в поемі видіння прекрасної Царівни, “нетутешньої” Незнайомки, – образ, який змусив Л. Новиченка згадати Прекрасну Незнайомку О. Блока¹³. Блок і справді у художній свідомості раннього Рильського займав помітне місце, що відзначали ще П. Филипович (“Книгар”, 1919, № 22) та М. Зеров (кн. “До джерел”. – К., 1926). “В еротичних поезіях М. Рильського відчувається іноді й вплив О. Блока, особливо помітний в VII-VIII строфах “Царівни” (порівняй з “Незнайомкою””, – писав П. Филипович¹⁴. Щоправда, далі критик уточнював, що йдеться “тільки про зовнішній вплив рафінованої й палкої поезії Блока”.

Еротика згадано, загалом, всує. Яка еротика, коли в поемі мова йде про неземне видіння, “пресвяту Мадонну”, власне – символ! (Такі твори, як поема “Царівна”, давали підстави критикам говорити про зв’язок поезії раннього Рильського з символізмом.

Проблема ця, однак, потребує спеціальної, значно глибшої, ніж досі, уваги дослідників). Порив до далекої Царівни, яка прийшла з чистих дитячих мрій юнака, – це, звісна річ, відторгнення вульгарності, бездуховності, тих “земних” спокус, які в рефлексіях героя ототожнюються з обридливою й примітивною гріховністю. Альтернативою всьому цьому є майже трансцендентна “Нірвана чистої самотності” (Л. Новиченко).

Знову самотність – але як несхожа вона цього разу на “гамсунівську” самотність щасливого в своєму єднанні з природою героя ідилії “На узліссі”!

У певному сенсі антитезою поемі “Царівна” був “драматичний малюнок” “Бенкет”. Якщо “нетутешня” красуня кликала кинути “криваву землю”, щоб здійснитися “далеко од землі”, то в “Бенкеті” всі колізії пов’язані якраз із питанням вибору: боротьба – чи втеча від дійсності? Легко уявити, з яких життєвих джерел поставало це питання для автора “Бенкету”. Карколомні події грудня 1917 року, Крути, кривава муравйовщина в Києві на початку 1918-го – все це було за якихось кілька місяців до публікації твору на сторінках журналу “Шлях”.

Вибір доводиться робити кожному із семи випадкових знайомих, які сховалися в льоху від куль і снарядів. Одні обирають боротьбу, інші – ухиляються від неї. А в епіцентрі з волі автора виявляється Поет, у серці якого “вічно йде війна”. У “Бенкеті” це трагічна постать: вітаючи тих, хто обирає Битву, сам він – зосереджений на власних стражданнях, на мріях про ідеали “вічної любові” й про “світове життя”, злиття з яким дарує безсмертя, – капітулює, зрештою, перед випробуваннями і випиває отруту. Виходить, тим самим підтверджується правда слів Кокотки про те, що серце Поета “ніжне і слабке” і що той, хто втікає з “поля битви”, тяжко

розплачується – губить талант, “як щита Горацій”? Начебто так, от тільки... ця печать неприкаяності й трагізму на чолі Поета; ця його роздвоєність, що виявилася в благословінні героїв – і неможливості для себе іншого вибору, крім смерті....

Ось які альтернативи були знайомі Максиму Рильському у 1918 р.!

Рік 1918-й взагалі варто виділити особливо, коли йдеться про світоглядну й естетичну еволюцію Рильського. Служачи в Сквирі, він активно співпрацював із журналом “Шлях”, який позиціонував себе як орган незалежної думки. Журнал цей з’явився на хвилі демократичного й національного піднесення відразу після Лютневої революції 1917 р. Серед його авторів були О. Олесь, І. Липа, О. Грушевський, Є. Тимченко, М. Філянський, В. Липинський, Х. Алчевська, В. Самійленко, Г. Хоткевич, П. Тичина, М. Чернявський, М. Біляшівський... Входячи в 1918 рік, видавці “Шляху” нагадували про своє кредо: “Нам потрібно, аби дух вільного народу мав би свобідний доступ до найвищих щаблів культури всього людства”¹⁵. Серед пріоритетів називалися також самостійність України; “філософське богошування”, “шування нових форм слова і мислі”; ставлення до політики виключно як до засобу, завдяки якому “кожна нація на жертovníк людської вищої культури принесе всі індивідуальні скарби”. Вельми характерною в цьому програмовому контексті є згадка імені Пантелеїмона Куліша, яке було прапором “Української хати”. По суті, “Шлях” підхоплював програму “хатян” (що не було дивним з огляду на зазначений перелік його головних авторів).

Протягом року Максим Рильський надрукував у “Шляху” з десятків віршів, драматичний малюнок “Бенкет”, кілька рецензій. Ті його рецензії – гострі

відгуки на збірки віршів Олеся Жихаренка, Андрія Бабюка, Віталія Самійленка – цікаві з огляду на естетичні критерії й пріоритети самого Рильського. Ключове слово тут – культура. Власне, Рильський нагадує про потребу культури, освіченості молодих авторів. “Воно б і хотілось нам мати своїх Едгарів По, Метерлінків, Пшибишевських, своїх Маларме, Верленів, Блоків, Інокентіїв Анненських, чи й своїх Рембо або навіть Маяковських, – але чи не замало у нас для такої рафінованої культури ґрунту під ногами? Або – чи не замало поки що талантів?”¹⁶

На передній план виходила, отже, проблема співвідношення *традиції* і *модерну*. “Я не прихильник “примусової модернізації”. Я навіть люблю консерватизм літературний – коли він є стремлінням до абсолютної, “парнаської” досконалості форми”¹⁷. Це було написано, нагадаю, 1918 року.

А 1922 року побачила світ збірка Максима Рильського “Синя далечінь”, яка мовби ілюструвала ці його слова про власний “консерватизм літературний” і про тяжіння до “парнаської” досконалості форми. Даруючи її М. Зерову, автор залишив на титулі поетичну імпровізацію:

Закоханий у вроду слів,
Усіх Венер єдину піну,
Ти чародійно зрозумів
І мідних римлян, і Тичину.
Прости, що я пишу “на ти”,
Як син гаїв і син традицій.

У дні борні і суєти
Ти богопосланий патрицій.

23 грудня 1922 р.

Рідну душу у Миколі Костьовичу Максим Рильський відчув, певно, ще року 1918-го: саме тоді він присвятив Зерову вірш “Сафо до Афродіти”, вклю-

чений згодом до складу збірки “Синя далечінь”. Зеров відгукнувся на другу поетичну збірку М. Рильського – “Під осінніми зорями” (альманах “Музагет”, 1919, № 1 – 3), зауваживши, між іншим, що її автор пише, оглядаючись на російську поезію: “Рильський переживає в собі російську поезію трьох різних фаз її розвитку. У нього помічаємо впливи класичної школи; символістів, що з’єднали новий, почасти позичений за кордоном зміст з ясною і викінченою формою, як Блок та Ін. Анненський, – і нарешті “преодолевших символізм” російських неореалістів”¹⁸. “Поет ще кристалізується”, – резюмував критик.

У “Синій далечіні” процес “кристалізації” тривав. Значна частина віршів збірки – це романтичні польоти уяви мрійливого книжника, залюбленого в антику, в Байрона й Метерлінка, Гайне і Пушкіна, Івана Аксакова й Вальтера Скотта... Уява (роль якої в поезії молодого Рильського винятково велика!) легко переносить поета в Шампань, Венецію, Севілью, Верону... Його герой – все той же мандрівник, якому добре в мисливській хатці, в курені, де випадковий гість розповість, “як бив колись акула в Бенгальському заливі”; він знає, що таке поклик обрію і моря, доріг і “незримих берегів”. Самітник, він ніяк не виглядає аскетом чи анахоретом, оскільки повсякчас щільно оточений міфологічними й літературними героями. Зевс, Афродита, Трістан і Ізольда, Чайльд-Гарольд, Манфред, Кармен, Беатріче, Джоконда, Глан... А ще: кипріди, сирени, кентаври, ероти, тритони, мули... Багатовікова культурна реальність для Рильського була повсякчасним джерелом поетичного натхнення. У нього безліч “співрозмовників”, “вічних супутників”. Книжний світ для нього – не кабінетна схоластика,

а жива, багатоголоса й багатолика, витворена фантазією, дійсність.

Антика, середньовіччя були для нього добре обжитим світом. Взування на класику – принцип. Свою “Царівну” Рильський написав терцинами. У “Синій далечині” зазвучав гекзаметр, причому – маленьке диво поета! – в його ритмах забриніли навіть любовні переживання (вірші “Нашу шлюбну постелю вквітчали троянди пахучі...”, “Грім од-гримів, і солодкою млостю спокою...”). Охоче звертався Максим Рильський до таких поетичних форм, як сонет і октава. Його *епітети* просякнуті духом античності: “Білоодежна Дездемона”, “богоданні звуки”, “ширококрилий дух”, “срібнолукий” юнак, “вогко-гарячі вуста” – з таких і подібних їм мікрообразів і поставала особлива атмосфера “Синьої далечині”. Атмосфера, в якій поєдналися струми класицистичні – й романтичні, погідна ясність славлення молодості й кохання, поклоніння богам, збирання винограду – і тривожний неспокій утікання бентежної душі в якийсь інший, вільний від скверни, оповитий поезією світ. Солодкий світ, як висловиться поет в одному з віршів.

Отже, “Синя далечинь” явила читачам 1922 року поета уяви, володаря поетичної держави, “столицею” якої, можливо, був “співучий Лангедок”. “Я писав про Шампань, де ніколи не був, а виявилось, що значно цікавіше писати про виноград, який сам виростив”, – зізнавався значно пізніше Максим Рильський¹⁹. Зауважимо, однак, що і в “Синій далечині” були не самі лишень романтичні польоти фантазії в далекі епохи Гомера, Шекспіра та французьких “парнасців”. І не тільки Шампань, а й люба поетовому серцю Романівка раз у раз поставала в рядках його віршів; себто – романівський світ з усією його предметністю й конкретикою, з поезією

рибальства (як же без цього!), зі згадками про друзів (наприклад, у написаному гекзаметрами вірші “Сухий шелестить ситняк. Небо синє й ліниве”), з відчуттям простого щастя присутності в цьому земному світі, де є лелеки в небі, веселий гурт приятелів, лоза над водою (“Я знов на драбинчастім возі”). Щось романівське пробивається навіть у такому “античному” сонеті, як “У теплі дні збирання винограду”.

Поет уяви, виявляється, володів чудесною здатністю бути відкритим до тієї “безлічі животвору” (М. Бажан), в оточенні якої й живе людина. Мистецтво вираження у Рильського органічно поєднувалося з мистецтвом зображення, словесного живопису (порівняймо, для прикладу, вільний від предметності, зате експресивно виразний “ясний сад” – і малюнки в “рибальських” віршах поета; ось хоч би цей “лин зелений”, що “воду розсікає, і мало удки не перерива...”). Риса, яка знайде продовження і в пізнього Максима Рильського часів його знаменитого “третього цвітіння”.

Збірка “Синя далечінь” стала подразником для критики початку 1920-х рр. Вона мовби підлила масла в огонь тодішніх бурхливих дискусій про ставлення до культурної спадщини минулого, які виявили гострі розбіжності в розумінні поняття “сучасність”. Революційний максималізм викидав з “корабля сучасності” не лише Гомера, а й Чехова. У “мідних римлян” виявилось чимало опонентів. “Неокласикам” доводилося захищатися й публічно пояснювати свої позиції. Уже в 1923 р. М. Рильський змушений був друкувати в газеті “Більшовик” листа, в якому, реагуючи на закиди класово пильної критики, доводив, що він не син “феодала”; що назва його останньої збірки означає “п о р и в у синю далечінь, у ... море невідомого (не тільки мину-

лого, а й майбутнього)”; що “строга сонетна форма – ... з а в о ю в а н н я людини” і, загалом, “смішно було б думати, ніби людська культура за тисячі літ не дала нічого такого, що могло б тепер людство взяти з собою на сміливий корабель, котрий пливе до будучини”²⁰.

А ось особливо цікавий автокоментар: “Коли вернемось до моїх речей, то справді – дивно читати в 1922 – 1923 рр. про “рибальство”, “спокій” і т.п. Це не значить, що я весь час революції лише спокійно ловив рибу, а тільки вказує на одну особливість моєї психології: я можу одгукуватись ліричним віршем тільки на м и н у л е, на те, що “одстоялось” у душі і може мати прозору форму, питому моїй манері. Інакше писати не можу. В останні часи в моїй ліриці відносно мотивів іде еволюція, і що вона дасть – побачить читач. В кожному разі с у ч а с н і с т ь з а г о в о р и л а ”²¹.

Згодом Рильський писатиме: “1923 рік це рік зламу в моєму внутрішньому житті, бо саме тоді написав я поему “Крізь бурю й сніг” (Автобіографія, 23 березня 1931 р.). Поема дала назву й збірці, що побачила світ 1925 року.

Проте перед тим була ще “Тринадцята весна” – збірка, названа М. Рильським саме так відповідно до його власного поетичного календаря: т р и н а д ц я т а – починаючи від 1910 року, часу появи книжечки “На білих островах”. До неї увійшли вірші переважно 1922 – 1923 років (сама ж збірка “перележала” у видавництві, і тому датована 1926 роком). Тут багато знайомого, передусім – порив до екзотики далеких країв і пафос культури, підсилений настійним “оживленням” духу та образів античності й середньовіччя. Любов до дальнього у М. Рильського залишилася такою ж дужою. Польоти уяви в просторі й часі не знають перешкод. Виразнішою стала

неоромантична туга за морем – морем як символом чистоти, поезії і вічно манливої далечі. У цих пориваннях поета “до моря” переважають абстракції та позачасовість, проте помітний і французький – передусім провансальський – “вектор”.

Є, втім, у “Тринадцятій весні” два несподівані для Рильського вірші (“Вночі в нетопленій хатині” та “Я не можу тебе забути”), у які раптом увірвалася трагічна українська реальність 1921 – 1922 рр., власне – дві моторошні картинки, пов’язані зі щойно пережитим голодом. І мовби продовження їх – болісні рефлексії поета у віршах “Умерли всі – а за одним найтяжче”, “Закружляти в вітрі золотому”, “Мамо, сива мамо”, “Пливуть, живуть високо наді мною”, “Як тінь, як пес, холодна самота”. Чинники тієї болісної зіщуленості не дуже ясні; очевидно лише, що вони – не стільки зовнішні, скільки внутрішні. Моральні саморевізії з категоричними присудами на зразок: “Я жив у млі і впав у злі”, картання себе за “ролі й лжу”, гніт самоти і передчуття того, що час її завершується (звідси вигук: “Мамо – тепла мамо! Люди, люди йдуть!”), візії власної смерті, трагічно загострені гамлетівським за своєю суттю запитанням: “Був чи не був?”, дискомфорт міського, певною мірою – демонізованого, “дна”, – ось зміст тих рефлексій поета, які надавали його збірці “Тринадцята весна” драматичних тонів.

Не завжди солодкою, виходить, була поетова – “гамсунівська” – самота! Можливо, і польоти його уяви були таким собі ескапізмом Рильського, специфічною реакцією на непросту дійсність “за вікном”? Вона, зовсім не сфантазована дійсність громадянської війни і перших літ після неї, таки віддунювала в ліриці Максима Рильського. Одне зі свідчень – поезія “Вікна говорять” (збірка “Тринадцята весна”). Ось що “говорить” у ній “друге вікно”:

Одбира в поросяти дитина

Малай.

Жовта хата. Хазяйка Марина,

А хазяїн – одчай.

Хтось під вікнами ходить, проходить,

Кричить.

Діти родяться, жито не родить –

І колиска скрипить.

Одбирає людина в людини

Життя...

Так і треба, так і треба, країно,

Україно моя!

Де вже тут рибальські втіхи і “співучий Лангедок”! Останню строфу взяв за епіграф до свого колючого “Послання” (адресованого М. Рильському і датованого 1925 – 1926 роками) Євген Маланюк. Взяв, треба думати, зі співчутливо-саркастичною метою, оскільки пафос його віршованого “Послання” саме такий. Маланюк завжди тужив за “Римом”, віддаючи перевагу мілітарному, залізному, вольовому в національній вдачі, – і картав Україну за її “елладність”, себто – за “співучість”, мрійливість, м’якотілість. Дісталось й Рильському: “Ви – лиш рефлекс відвічних хвиль, / Ви – лиш інерція Еллади...” А разом з тим Маланюк цінував поетичну силу “неокласика”, з тією лишень поправкою, що тоді, в 1925 р., вважав її “пропащою” (згодом, навесні 1951 р., Є. Маланюк напише блискучий есеї “М. Рильський в п’ятдесятиліття”, в якому віддасть данину талантові поета, хоча й не відмовиться від своїх колишніх жалкувань з приводу “елладності” Рильського).

Якщо ж повернутися до останньої з трьох цитованих вище строф, то важко не почути в тому жах-

ливому “Так і треба” – крику відчаю поета над своєю “скорбною Матір’ю”. Щось подібне знаходимо і в молодого Павла Тичини – маю на увазі його болісну реакцію на кровопролиття, ту саму реакцію, яку в радянському літературознавстві довго трактували як “абстрактний гуманізм”. У Рильського часів “Тринадцятої весни” – той же “абстрактний гуманізм”, те ж відчуття пережитого жаху, втрати мрії. Національної мрії. Мотив цей (радше навіть не мотив, а емоційний сплеск) у поезії Максима Рильського – поодинокий, проте він був-таки, був...

Трагізм того, про що “говорять” перші три “вікна”, М. Рильський начебто знімає світлом “четвертого вікна”. Цього разу все завершується мажором: “Вплива в імлі суворій // Срібний корабель”. Інтонційно і за символічними значеннями це трохи нагадує відомий фінал поеми О. Блока “Дванадцять”, от тільки “музики революції” в українського поета не чути. Надто вже трагічні візії трьох його “вікон”.

Але повернемося до зізнання Рильського про злам у його внутрішньому житті, ясно відчутий поетом у 1923 р. У чому була суть того “зламу” і яким чином він позначився на поезії автора “Синьої далечині” й “Тринадцятої весни”? Яким постав новий Максим Рильський у збірках “Крізь бурю й сніг” (1925), “Де сходяться дороги” (1929), “Гомін і відгомін” (1929)?

Ключ до відповіді запропонував сам Рильський: “сучасність заговорила”. Почалося повернення з Лангедока. Самітництво й ескапізм змінювалися відчуттям активнішої, ніж досі, присутності в суспільному житті. І разом з тим, поет залишався самим собою; “у своєму образному мисленні... (він) був таким, яким... вийшов із свого вчорашнього дня” (Л. Новиченко). Було б перебільшенням

вважати, що 1923 роком завершувався його п'ятирічний “неокласичний” період. Читач збірки “Крізь бурю й сніг” легко впізнавав добре знайомого йому Рильського – апологета антики і класичних віршових форм. Але було в цій збірці й кілька суттєвих рис, щодо яких можна вжити слово “вперше”.

Передусім – Рильський полемізує! Його поема “Чумаки”, вірші “Як мисливець обережний” та “Човен” – це й розмисел про покликання поета, і маніфестування певних естетичних принципів, і перейнята іронією (загалом – добродушною) суперечка з “невидимими” опонентами. Поета М. Рильський порівнює зі слідопитом-мисливцем, лікарем, суддею, радячи йому вслухатися в “голоси життя людського”, щоб згодом “одягти” життєві колізії в “панцир мислі”. *Позиція споглядання й безсторонності, яка відводиться митцю у вірші, що виконував роль пролога до збірки “Крізь бурю й сніг”, досить вразлива для критики.* Проте крапки автор не ставив: вірш-пролог доповнювався “піснею першою” у поемі “Чумаки” (“Автор міркує про мистецтво”). Тут якраз і починалася полеміка. Опоненти Рильського – “мудронавчені” критики і “нові поети, в панцирі закуті”, у суперечці з якими М. Рильський робив наголос на двох цінностях: *творчій свободі та красі давнього мистецтва.* Він обстоював право поета бути схожим на птицю, що означало – бути самим собою. Бути собою – всупереч несамовитим ревнителю “бунтівничого плуга”, які взялися “цілий світ од ярем увільнити”, і тепер у революційному запалі ладні наставити для неслухняних птиць... нових кліток.

Рильський обходиться без патетики й пафосу, його стиль – спокійний роздум, прикрашений часом м'якою іронією чи й самоіронією:

*Є ланцюги, що їх не можна рвать,
Немов у тілі вен або артерій.
Чи ж сором Марксу Гракхові податъ
Братерську руку? Так от білі двері
Краса в минуле вміє одчинять
І в будуче. Серед шалених прерій
І в тундрі, де сивіє бідний мох,
Нам світять Гейне, Тютчев, Архілох.*

Нагадування про вічне, про красу класичного мистецтва, іронічні застереження стосовно культу “криці та бетону”, що витискують “квітки й соловейків”, щодо гасел технізації мистецтва в середині 1920-х років були злобою дня. Спрощення складного, примітивне, політизоване тлумачення взаємостосунків минувшини й сучасності, навішування ярликів – ось проти чого “збунтувався” Максим Рильський. Якщо, за словами критика Я. Савченка, Рильський досі нагадував “фреску середньовічного монастиря”, то тепер “фреска” заговорила! І це не єдиний випадок, коли поет у властивому йому незлобивому дусі реагував на несправедливі закиди на свою адресу. 1929 року близький до неокласиків професор Борис Якубський несподівано дорікне поетові за те, що він іде “не в ритм з добою”. Максим Тадейович відповів полемічним “самвидавівським” віршем “Коли громаду літерат...”, який не друкувався, зате активно ходив у списках²².

“Чумаки” ж цікаві не тільки своїм іронічно-полемічним духом. Вони сповнені поезії українського чумацтва; тут є розкішні малюнки з життя “допотопних чумаків”, кілька колоритних портретів степових мандрівників; є захоплюючі асоціативні кружляння оповідача довкола різноманітних тем і сюжетів, включаючи й спогади про Романівку, батька, є принагідні рефлексії щодо кохання, Діогена й Містраля, Короленка й Пушкіна... Сюжет по-

еми розгортається за принципом вільної оповідки – тут, звичайно, Рильському стало в пригоді його “інтимне” спілкування з Міцкевичем, чийого “Пана Тадеуша” він якраз перекладав.

Але не тільки з Міцкевичем: досі М. Рильський ніколи так активно не черпав з криниці українського фольклору (у вірші “Косовиця” він, наприклад, щедро використав народнопісенну поетику).

І питома вага іронії не була в нього такою значною.

І дидактичне начало не виявляло себе з такою очевидністю раніше (при цьому, зауважу, воно не переходить у набридливі повчання; йдеться радше про життєві поради бувалої людини).

І до верлібру М. Рильський вдався чи не вперше, чого не скажеш про жанр давно облюбованого сонета...

Збірку “Крізь бурю й сніг” Рильський завершив однойменною поемою. Її можна було б назвати поемою подоланих сумнівів: якщо мати на увазі ту світоглядно-настроєву дистанцію, яка відділяє ліричного “Я” на початку твору – і в його фіналі. Сум’яття, внутрішня зіщуленість, розгубленість змінюються спокійно-сонячним тоном, злагодою з самим собою та світом, прочуванням перспективи руху “крізь юну бурю” (поема “Крізь бурю й сніг” – про рух, рух як виростання особистості і як поступ історії).

Пролог і сім частин утворюють складну – музичну – композицію. Перші три частини – це багатоголосся людського ярмарку, репліки і сценки, за якими вгадується строкатий міський типаж часів НЕПу. Як виявилось, М. Рильському не чужим було ампуа соціального сатирика! Проте в суті своїй він залишився неоромантиком: у поемі багато важить контраст романтичного двосвіття; є тут моторошні,

криваві кольори – але є і (як альтернатива) вітальна сила світлих дитячих голосів, поєднана з несподіваним “тичининським” образом:

Сіє в віщому тумані
Симфонія мускулатур.

Поліфонія поеми – очевидна. А домінуючою в її фіналі стає мелодія радості й надії. Дитячі (янгольські?) голоси М. Рильський вплітав у багатозвуччя, яке видавалося космічним.

Збірка “Крізь бурю й сніг” і справді явила багато в чому нового Рильського. Проте серед тих його нових рис була й небезпека *риторики*, особливо помітна у вірші “Лягла зима. Завіяло дороги”, де поет демонстративно зрікався самотництва на користь гурту і славив новітніх Піфагорів у “вбогих свитках” – сільських юнаків, які “несхиблено, непереможено, прямо” простують “у дальню даль”... Цікаво, що далі йшов заключний вірш збірки, перейнятий якоюсь абсолютною природною, майже вибачливою інтонацією: “Я утомився од екзотики / Од хитро вигаданих слів, – / А на вербі срібляться котики, / І став холодний посинів...”

Ці срібні котики – одне з маленьких поетичних чудес Максима Рильського!

Улюбленим жанром Рильського в другій половині 1920-х рр. стає поема. У збірці “Де сходяться дороги”, як і в попередній, поем аж дві – “Сіно” і “Сашко”. Перша з них багатьма рисами тяжіє до “Чумаків”: тут знову “заговорили” октави, знову сюжет будується на лірично-мемуарній основі з немінучими “зупинками” й асоціативними кружляннями думки, знову раз у раз з’являються принагідні філософські медитації (цього разу – на тему краси жіночої і просто краси), пересипані всілякими книжними пригадками, серед яких спливають імена Мопассана, Словацького, Тургенєва... Основне

ж сюжетне русло складає історія братовбивства, причина якого – земля.

Л. Новиченко справедливо зауважував, що “в будь-якому своєму ліро-епічному творі Рильський залишає поважне місце для самого себе – для своїх сповідей, міркувань, полеміки, жартів, наче мимохідь кинутих з різного приводу афоризмів”. Це так. Він і в поемі “Сашко”, де сюжет будується як історія героя, не відмовляється від лірики, від милих оповідацьких “баляндрасів”. *Ліричний сплеск – жарт – патетика*: цей симбіоз став “фірмовим знаком” М. Рильського. Багато в чому “Сашко” є продовженням поеми “Крізь бурю і сніг”. Тільки тут уже немає криз і сумнівів. Поема “Сашко” знаменувала прийняття і ствердження поетом філософії нового життя.

На щастя, Рильський обійшовся без гуркоту класової боротьби: його вабило не так руйнування старого, як будування нового, і саме ці життєтворчі начала знайшли своє втілення у по-людськи привабливому героєві, Сашкові з передмістя, біографія якого увібрала в себе біографію цілого покоління. Є в ній, звісно, і “скоромовки”, але є й блискуче написані сцени дитячих та юнацьких “трудів і днів”, забав, невинних бешкетів, днів посеред війни (особливо колоритно змальовано багатоголосу теплушку часів Першої світової!). Конкретно-земний Сашко виростає в символ епохи, в “усесвітнього Сашка”, героя часу – але при тому М. Рильський щасливо уникає холодної плакатності. Надмір патетики в нього знімається жартом, отими самими “баляндрасами” – тут у нашого поета просто-таки абсолютний слух! Він і у фіналі обійшовся без пафосу, залишивши своїх оторопілих критиків наодинці з рядками, що закінчувалися словами “Любов і праця”:

*Зітхнімо повними грудьми,
Доволі скиглить і згинаться!..*

– Хто ж ваш Сашко?

Це я, це ми!

– А хто ж то ми?

Любов і праця.

Відповідь абсолютно “позакласова” і “позачасова”! У суспільстві, де культивувалася ненависть, це виглядало мало не як єресь...

Слово “любов” вжито поетом у найширшому значенні, але, певно, включало воно в себе й ті відтінки, які стосуються кохання. Наприкінці 1920-х у М. Рильського раптом зазвучав мотив прощання з молодістю, а водночас – побільшало й інтимної лірики!

Під час громадянської війни і в перші роки після неї в українській поезії помітною була поетизація революційної аскези “сталевого” борця за соціалізм, який в ім’я великої ідеї свідомо зрікається повноти життя. Першою і найбільшою жертвою цього революційного самозречення ставали любов, сфера особистого, інтимного життя молодої людини, яка вийшла на шлях боротьби. Може, найкатегоричніше, “найпрограмовіше” висловився Василь Еллан (Блакитний) – у вірші, назва якого звучить як полемічний виклик: “Після Крейцерової сонати” (написаний цей вірш 22-літнім поетом, членом партії українських есерів, у липні 1918 р.):

Нам треба нервів, наче дроту,

Бажань, як залізобетон,

Нам треба буряного льоту, –

Грими ж, фанфар мідяний тон!

Мідяний тон фанфар у фіналі вірша різко протиставлено тужливій мелодії віоліни, музику маршу – камерним звукам, колективне крокування – самоті, вулицю – домашньому затишкові.

Подібну апологію революційного аскетизму можна зрозуміти, якщо мати на увазі жорстокі суспільні обставини 1918 року, що вимагали від багатьох ровесників Василя Еллана сконцентрованості на боротьбі, цілковитої, без будь-яких розслаблень, відданості справі. Проте мине небагато часу – і стане ясно, що “пам’ять ніжних” неубієнна. В цьому сенсі антиподами В. Еллана були Володимир Сосюра і Максим Рильський.

Поруч з аскетичним віршем “Буря” (збірка “Де сходяться дороги”) Рильський помістив шедевр еротичної поезії – “Поцілунок”. Якщо в першому творі постає суворий, дещо навіть плакатний образ соціальних максималістів, революціонерів із їхнім свідомо культивованим ригоризмом, то в другому – навпаки – змальовується розкіш і радість любовної “боротьби”, яка завершується взаємним відчуттям щастя. Психологічною основою сюжету цього вірша є парадокс поведінки дівчини: вона втікає від охопленого жагою “переслідувача”, відбивається й клене його – щоб, зрештою, зізнатися в бажаності й радості своєї щасливої “поразки”. Цей спалах пристрасті, цей любовний поєдинок належать, здається, самій вічності. Сповнене первісної буйності дійство постає з рядків вірша, в якому є щось від поетики східної любовної лірики. Чи не ота живописність і багатоповерховість образної мови: “уста.., Мов квітка багряна, до мене простягли Свій келих, сповнений солодкої знемоги...” *Уста – мов келих квітки*. Метафора, захована в порівнянні! А білий мрамур ніг, а пахучі трави, що вдарили своїми трунками у темній гушчині лісу, чи, може, древньої пущі...

І бездоганна психологічна точність епітетів: у фіналі несподівано звучить зізнання дівчини перед її “жорстоким переможцем”, а сама ця позірنا чо-

ловіча жорстокість виявляється... ніжністю: “І тихим голосом, охриплим і чудним, вона промовила...” Слово “промовила” додає віршеві урочистості й поетичності, і, як наслідок, еротичний малюнок М. Рильського набуває тієї піднесено-чистої світлосили, яка загалом характерна для інтимної лірики поета. Віршів із подібною, щиро людяною й привабною жагою та відвертістю було небагато в тодішній українській поезії – у ній ще сильним був або ж канон революційного аскетизму, або ж епатаж “аргонавтів” нового, соціалістичного світу, співців “вільного кохання”...

Наприкінці 1920-х М. Рильський уже мав репутацію Майстра. Цьому сприяла і його інтенсивна перекладацька діяльність. Свій творчий час він ділив між оригінальною поезією і “українізацією” зарубіжної класики. У збірці “Гомін і відгомін” (1929) така “роздвоєність” позначилася навіть на її (збірки) композиції: в останньому розділі поет знайомив свого читача з власними перекладами Верлена, Маларме, Метерлінка, Міцкевича, Анрі де Реньє, Фета...

3.

У 1932 р. побачила світ збірка М. Рильського “Знак терезів” – перша після Лук’янівського “сидіння”. Поет заговорив у ній здушеним голосом. Тепер він змушений був рахуватися з “цензором в собі” і писати “правильні” вірші. Протягом 1930-х з-під пера “нового” Рильського їх з’явилося чимало. Поет декларував своє самовизначення відповідно до безапеляційної логіки класових протистоянь. До “бронзи декларацій” додалася політична й соціальна сатира (цикл “На тому березі”). Її об’єкт – буржуазний Захід, наляканий революційним “вітром зі сходу” (“Бенкет”), якийсь штрейкбрехер, готовий

успереч пролетарській солідарності догоджати хазяїну і, зрештою, затаврований власними дітьми (“Страйколом”), міський “блатняк” (“Фінка і фомка – стрункий арсенал...”), Чемберлен (“Про заячу шкурку”)... А ще – “примхи міліардера” й “потіхи томних дам”, лякливі “шипіння” міщан, обережність вченого, що заховався в “нору”, рефлексії “кволого та блідого” поета...

Уже на повну потужність працювала логіка: “хто не з нами – той проти нас”. Тому так багато в радянських поетів 1930-х чорно-білих інвектив. Тому в такій пошані бездумність і сліпа віра: “Так треба? Не питай! Ламай!” (вірш “Заклик”). У класову площину переводиться навіть любов, оскільки вона, замість того, щоб мобілізувати “нову людину” на суспільно-корисні діяння, “пом’якшує й старить” її! “Не під її знамена стануть / Борці, щоб землю оновить!”, – написав якимось автор “Поцілунка”, зрікаючись, по суті, себе самого...

Ритуал часів сталінщини вимагає від Рильського самокартань – і вони з’являються: “А ти, заблуканий, забудь життя двоїсте, / Пісні одспівані одспіваним покинь”. Демонструється силувана радість осягнення нових життєвих смислів, “нової дороги”. Двоїстість, “інтелігентщина” підлягають рішучому осудові. Ще одним сакральним ритуалом було уславлення партії і її вождів, “будівничих нового світу” – представників героїчного пролетаріату, чи хоч би й отих “замурзаних веселих трактористів”, про яких в одному з віршів написав М. Рильський. Індивідуальне життя потрапляє під підозру. Особисте таврується. Натомість глорифікується колективне, масове, публічне. “Я” цілковито підпорядковується “Ми”. Людині пропонується підкоритися магії сакральних дій/слів вождя. Від неї вимагається “віра безкритична” (кажучи словами Лесі

Українки, якими вона коментувала свою пророчу драму “Руфін і Прісцілла”).

М. Рильському доводилося переламувати себе. Апологія класової боротьби закономірно вела до культивування жорстокості і войовничого атеїзму. “Коню, швидше переїдь / Труп господаря свого”, або “Спали пожовклий часословець”, – ці “макси-ми” зовсім не в дусі Максима Рильського, проте вони все ж таки з’являлися з-під його пера! Відлунилися в його поезії й популярні на початку 1930-х заклики до трудових “штурмів”.

Ключовими мотивами в поезії М. Рильського надовго стали звеличання *Нового* (себто – радянського, соціалістичного), глорифікація “нової людини”, власне – надлюдина, мільйоннорукого homo sovietikus, наділеного надможливостями. На зміну тому живому, конкретно-зримому образу, який раніше постав у поемі “Сашко”, прийшли абстракції й плакатні лики. Доба індустріалізації змусила “природознавця” Рильського поетизувати “рух машин”, “вугілля і руду”, циркуль, цифру, гвинт, мотор; славити ентузіазм мас; малювати візії “світлого майбутнього”; скликати “в гущу” всіх, хто затримався в домівках...

Поета силоміць витягли з його келії на майдан, у центрі якого – плаха й трибуна. Вибір же між плахою й трибуною завжди мінімальний.

Можна навіть подивуватися, як в обставинах тоталітарного наступу на внутрішню свободу митця Рильському все ж вдавалося створити такі поетичні перлини, як “На пристані”, “Волосинкою золоченою”, “Гуси”, “У присмерку осінньої алеї”, “Сосни колишуться, чорні, схвильовані сосни”, “Конча Заспа”, “Лірика” (з циклу “Дніпро”), “Бетховен” і “Франко” (з циклу “Постаті”). У них поет, забувши про внутрішнього цензора, знову ставав самим со-

бою. Чимось він нагадував героя “Intermezzo”, який знайшов перепочинок (чи й “політичний притулок”!) у царстві любої його душі природи, у хвилинній ніжності, в тихій розмові з великими світу сього... Що ж до двох сонетів, об’єднаних назвою “Гуси”, то тут маємо пронизливу осінню елегію, союз журби і радості, тужливе переживання відьоту молодості, – цей мотив і цей емоційний спектр легко впізнаватимуться згодом у поезії Максима Рильського часів його “Голосіївської осені”.

А найбільшим поетичним здобутком Рильського в 1930-і рр. стала його віршована повість “Марина” (1933). Задумувалася вона й була розпочата ще в 1927-му. Поет тільки-но завершив роботу над перекладом “Пана Тадеуша”. Ця обставина, напевно ж, відіграла свою роль у творчій історії “Марини”. І справа не тільки в тому, що український поет – за взірцем класика – узявся за малювання повсякдення і типажу польської шляхти (хронотоп “Марини” – це “романтичні” 1830 – 1840-і роки), а й у тому, що при цьому він скористався епічною технікою в дусі “Пана Тадеуша”. Детальний опис побуту, звичаїв, значна питома вага жанрових сцен, вільний плін оповіді, поєднання голосів героїв і ліричних відступів незримо присутнього оповідача – все це є в “Марині” М. Рильського. Проте “Пан Тадеуш” – епопея, а “Марина” – повість; вона “лаконічніша й стрімкіша” (Л. Новиченко). Зокрема за рахунок п’ятистопного ямбу, більш енергійного, ніж александрійський вірш А. Міцкевича.

“Пана Тадеуша” Міцкевич писав у Парижі; “шляхетська історія 1811 – 1812 р.” бачилася йому крізь призму ностальгійного почуття. Творчі ж інтенції українського поета закономірно в’язалися з суспільно-історичним контекстом рубежу 1920 – 1930-х, що не могло не привнести в повість, у зма-

лювання правобережного польського панства соціальною конфліктністю. Недарма ж М. Рильський відштовхувався від узятих ним за епіграф рядків Т. Шевченка *“Неначе цвяшок, в серце вбитий, / Оцю Марину я ношу”* та сюжету з народної пісні, в якій ідеться про втечу з панської неволі хлопця Марка та його коханої дівчини. Темою своєї повісті М. Рильський зробив, як він сам пояснював, “два світи” – польсько-шляхетський і народний, власне, світ українського селянства, – показані в їх антагоністичному протистоянні. Для української літератури від Т. Шевченка до Панаса Мирного це була традиційна тема, тим паче, що драматизм конфлікту будувався навколо “жіночої історії”. Проте долю Марини, почату як історію *жертви*, М. Рильський вивершував як історію *месниці*. У переповненій побутом і “повсякденням” повісті “Марина”, фабула якої тримається на любовній драмі, миготять гайдамацькі вогні! *Дух соціального протесту* в ній – того ж походження, що і в “Гайдамаках” Т. Шевченка. Мав він, очевидно, і джерела особистісно-біографічні: М. Рильський писав про дідів і прадідів представників тієї шляхти, яку він бачив довкола своєї рідної Романівки. Скажімо, риси пана Людвіга Пшемисловського запозичені ним у Вацлава Ржевуського (про це поет писав у примітках до повісті; знаменита своїм романом із Бальзаком Евеліна Ганська з роду Ржевуських мешкала, між іншим, у селі Верхівня зовсім недалеко від Романівки).

У змалюванні шляхти, її забав, “портретів” персонажів М. Рильський уникнув карикатурності, проте іронії, сарказму, сатиричних барв у його повісті вдосталь. Це дуже колоритна галерея: пан Людвіг Пшемисловський з його постійними сентиментальними згадками про власні мандри Аравією

й пристрасстю до жінок та коней; син Пшемисловського Генріх, “крайній демократ”, такий собі – за Шевченком – вільнодумець у шинку, який насправді виявляється нічим не кращим за свого батька; “вольтер’янець” і... шанувальник різок Карпович, себелюбець-самодур, який одного разу звелів гайдукам “арештувати” неслухняного лелеку і прив’язати до колеса-гнізда в панському дворі; пан Замітальський, любитель влаштовувати жорстокі розваги... Ще один ліберал-”народолюбець” у повісті “Марина” – молодий шляхтич Мар’ян Мединський, “польський патріота”, а водночас і українофіл, прихильник відродження Запорозької Січі, витівник-балагула, для якого, зрештою, головне, аби кров не застоюлася в жилах...

Цей “багатофігурний” егоїстичний світ жирування й розпусти М. Рильський змалював з неабиякою живописністю, в’їдливістю, характерністю психологічних деталей і точними подробицями побуту. Але в тім то й річ, що віршована повість має кілька стильових планів. Вельми суттєвою в цьому сенсі є роль оповідача, який “забезпечує” переходи від іронії до лірики, від сатири – до патетики. Присутність оповідача робить епос Рильського ліро-епосом.

Світ український, селянський заселений теж густо, причому автор має особливий смак до натур артистичних, самородків із “низів”. Герої повісті з народного табору змальовані за фольклорно-пісенним взірцем (але з озиранням оповідача на літературні зразки!). Коханий Марини машталір Марко Небаба, який уже самим своїм прізвищем змушує пригадати український фольклор і, водночас, поему С. Гоцинського “Канівський замок”, – це ідеальний лицар. Марина в тексті повісті М. Рильського порівнюється як з Бондарівною, так і з Орлеансь-

кою дівою; автор навіть підносить її над безсмертною Жанною... Літературні асоціації в оповіді про Марину досить часті, і це є однією з характерних прикмет оповідної манери М. Рильського.

Повість має риси балади – і тут знову-таки далася взнаки подвійна настанова автора: на фольклорну традицію, але й на традицію літературну (романтичну) – також. Образ Марини, яка стає забавкою в руках пана Людвіга, а потім – Генріха й Мар'яна, яка потрапляє в схожий на гарем “театр” пана Замітальського і, зрештою, підпалює будинок з панськими гостями, – такий образ незалежно від авторських намірів залишав довкола й певні символічні відблиски. Доля Марини могла нагадати читачеві долю України (тут можлива паралель як із драмою І. Карпенка-Карого “Гандзя”, так і з “Патетичною сонатою” М. Куліша). Втім, мотив національного протестанства в повісті не акцентовано. Концептуально “Марина” М. Рильського витримана в жорстких рамках непримиренності “двох світів”, проте це не якась агітка; це розкішно-майстерний поетичний ліро-епос, споруда досконалої словесної архітектури.

Згідно з задумом поета, “Марина” мала стати першою частиною трилогії про жінку, жіночу долю, показану на вітрах різних історичних епох. Проте час вніс корективи: з-під пера Рильського згодом з'явилося тільки віршоване оповідання “Любов” (вміщене воно в збірці 1940 р. “Збір винограду”).

Загалом у ліро-епосі М. Рильський 1930-х рр. знаходив для себе більше творчої свободи, ніж в інших поетичних жанрах. Тут йому не доводилося славити більшовиків, соціалістичну “переделку человека” на будівництві “Біломорканалу”, “волю Демченко Марії” чи “геній” академіка Трохима Лисенка, як це

траплялося у віршах. Виручали також мемуарність (“Тодось”), інтим (“Дружині”, “В косовицю”, “Лист до загубленої адресатки”), “портрети” (“Смерть Гоголя”, “Шопен”).

Втім, це надто печальна повість – “Поет у часи репресій”...

Під час війни голос Максима Рильського, як уже сказано, знову набув поетичної свіжості й сили. Література воєнної пори покликана була до суто прагматичної мети – духовної мобілізації народу. У тяжку годину випробувань поезія Рильського стала поезією пристрасних інвектив, адресованих напасникам (“Слово гніву”, “Вогонь, залізо і свинець” і ще багато інших віршів), бойовим маршем до походу (“За рідну землю”, “Слово про рідну матір”). В ній озвалися традиції суремної громадянської лірики І. Франка, П. Грабовського, Лесі Українки, Б. Грінченка, націленої на ефект практичної дії. На максимальну мобілізацію духу працювали і ясні формулювання праведної мети, і звертання до цінностей, пов’язаних із захованими в глибинах пам’яті архетипами, і велика сила експресії. Війна дала можливість поетам апелювати до національних почуттів людини. У М. Рильського це особливо голосна й щемлива струна – його розмова з Україною-матір’ю.

Мати ніжна моя! Знай: по бурі тяжкій

Перемога засяє дзвінка і погідна.

Славен буде в народах священний твій бій,

Славен серп твій і меч твій, свята моя,

рідна!

(“Україні”)

Вірші, в яких до України звертаються як до неньки, наприкінці 1930-х, напевно, тлумачили б як якийсь націоналістичний рецидив, війна ж змусила шукати опертя й джерела сили і в цьому синівсько-

му почутті. Знамените “Слово про рідну матір” М. Рильського так само апелювало до сокровенних для українця понять, явищ, імен: земля, степ, Дніпро, сонце, Скворода, “Енеїда”, Тарас, Каменяр, Лисенко, Марія Заньковецька, козацькі походи, Карпати, Путивль, Київ, Канів... Частина неминучої для 1941 р. риторики (ритуальні згадки про “кремлівську ограду”, партію і “російський сміливий народ”) не могла погасити патріотично-українського духу слова Рильського. Написане високим стилем, пронизане образністю невмирущого “Слова о полку Ігоревім”, “Слово про рідну матір” прозвучало як голос українського безсмертя.

Громадянські мотиви в М. Рильського не раз органічно переходять у ліричні (“Колискова”, “Лист”). Душа воїна десь на передовій прагла не тільки високих слів, а й тихої, задушевної розмови, тому легко озивалася на шульженківський “Синий платочек” або ж на рядки К. Симонова “Жди мене”. І на “Лист” М. Рильського – також, адже й він торкався найсокровеннішого. Домівки, ніжного слова дружини, яка залишилася в окупації, синовії усмішки...

Тимчасове перебування поета поза Україною, природно, не могло не спричинити появу в його творчості воєнної пори ностальгійної лірики (“Мое село”, “Сон”, “Видіння”, “Це було у тому місті”). Одним із центральних образів, оповитих тужливим і водночас гордим почуттям, у Рильського є Київ, не лише як домівка поета, а й як осереддя унікальної культури, диво історії, серце нації. Тієї ж пори писалася й поема “Мандрівка в молодість”. “Пишу, крім оборонних (! – В. П.) віршів..., потихеньку, затискаючи тривожне серце, – поему про молодість, яка не вернеться, про друзів дитячих літ, про весну життя”, – зізнавався Максим Тадейович в од-

ному з листів, датованих вереснем 1941 р. “Мандрівка в молодість” – це й справді подорож у часі. “Старому октаволюбу” Рильському став у пригоді досвід “Сашка”, “Марини”, “Любові”. Він створив ліро-епос, на екрані якого постали і романівські “характерники” Денис Каленюк, Родіон Очкур, Ясько Ольшевський, і брати поета Іван та Богдан, і вчителі та “молодь золота” з гімназії В. Науменка, і київська інтелігенція, згуртована навколо українського клубу з Миколою Лисенком на чолі... Неповторна інтонація, в якій поєдналися елегійні нотки, іронія (й самоіронія), зблиски лірики й патетики, доросла усмішка й “перчене” слово. Легкість переходів від однієї стильової барви до іншої. Бездоганий словесний живопис, асоціативні кружляння як принцип сюжетної побудови. Усе це легко впізнавані риси ліро-епосу Рильського. Поета цікавили передусім “дивацькі постаті”, “химерники”, дорогі обличчя, і він виписав їх з великою любов’ю і повагою до людської неповторності.

Серед творів М. Рильського воєнної пори непромінальну вартість має і його поема-видіння “Жага”. Назва її переливається значеннями; найвищий же сенс слова – жага життя і любові. М. Рильський був гарним музикантом. Він і поему свою писав, як композитор – симфонію, у якій окремі теми зливаються, зрештою, в ціле. Поема починається свідченням рідній землі. Такого пристрасного монологу-моління, зверненого до України, важко відшукати в нашій поезії пошевченківських часів. Далі звучать три голоси, що нагадують про самі основи життя – воду, хліб, любов. І ось голоси гаснуть – і відхиляється “завіса минулого”. Візія історії в поемі “Жага” – це візія козацької героїки і революції як акту соціального визволення. У Рильського вона знаходить сміливі поетичні рішення (ідеологічно ж

усе витримано в рамках тогочасних офіційних уявлень). Поет використовує прийом видіння, що дає йому можливість легко переходити від історичних рефлексій до суто ліричних тем (сцена в ірпінському саду з усіма біографічними реаліями родини Рильських). Настає кульмінація: гнів, біль, плач ліричного “Я”; Україна – в огні; звучить “голос прокляття”; з’являється Мати, яка благословляє своє дитя на бій і на перемогу. І тут уже поету знадобилася унікальна образна мова української народної пісні, щоб виразити силу материнського благословення. Мати на хресті, розіп’ята Україна – цей трагічний образ постає у фіналі “Жаги”, але домінує все ж свята віра у неминучість визволення Матері, поєднана з праведним гнівом, заклинанням, жагою любові і ненависті...

Повоєнні роки принесли Максимові Рильському чимало душевних страждань. Початок поклали сумнозвісні ждановські постанови 1946 р., в яких брутально критикувалися М. Зоценко, зарахований до “пошляків і покидьків”, та А. Ахматова, названа “типовою представницею чужої нашому народові пустої безідейної поезії”, пройнятої “духом песимізму, занепадництва” і “застиглої на позиціях буржуазно-аристократичного естетства і декадентства”. Постанови ЦК інспірували появу статей, схожих на публічні доноси (на зразок “Чому літають ластівки?” Л. Хінкулова. – “Дніпро”, 1947, № 12). Доноси ж, у свою чергу, провокували нові, ще більш грізні проробки. Кульмінацією стали нападки з боку тодішнього партійного вождя в УРСР Л. Кагановича, які могли коштувати поетові життя. Тож дивно не те, що з-під пера М. Рильського з’являлися вимучені рядки хвали Сталіну і партії, – дивовижно, що навіть за таких нелюдських обставин він знаходив у своїй поетичній душі слова із золо-

тим запасом справжнього таланту. Справді: “У кожній його книжці другого найтяжчого періоду серед одноденок і фальшивих декларативних речей є живі, чисті, глибокі, перейняті невимученим, а з небес насланим і вільним почуттям, настроєні на позачасову хвилю, невмирущі твори”²³. Їх не так уже й мало. Варто перечитати хоч би “Лист до загубленої адресатки”, “Київські октави”, “Голосіївський ліс”, щоб пересвідчитися: жорстокі часи так і не змогли перемолоти “душу живу” поета.

Атмосфера постсталінської “відлиги” була для музи Рильського ковтком кисню, що й засвідчили збірки “Троянди й виноград”, “Далекі небосхили”, “Голосіївська осінь”, “Зимові записи”. Тут немає звичної для попередніх книг поета політичної “злоби дня”. Тут домінує філософська лірика. Вона переважно елегійна, оскільки вбирає в себе журбу і радість в їх одночасному плині (ефект пушкінської “світлої печалі”!). Чи не головним чинником цієї діалектики почуттів є *туга за молодістю*.

“Старості повів” у різних поетів виявляється неоднаково. У М. Рильського здатність відчувати безжальність часу цілком вільна від гостро-драматичних форм. Його стихія – це стихія філософської зажури й життєвої мудрості. Він може часом зітхнути, як у вірші “Черемшина після дощу”: “Чому звеліти власним почуттям: / “Лишіться!” – не дозволено людині?”, проте віддавати себе у владу мінору – зовсім не в характері поета. Його елегії пронизані сонцем життєлюбства. Це унікальна риса Максима Рильського – інтенсивне й абсолютно органічне переживання щастя, якоїсь, сказати б, буттєвої радості. Радість, яка не шукає причин, насолоджування буттям, своєю присутністю серед живого, гармонія у стосунках зі світом природи – оце і є основа поетового віталізму, його оптимістичного світо-

сприйняття. Певною аналогією може бути сонцепоклонництво М. Коцюбинського, особливо виразне в його “Intermezzo” та “італійських” новелах. Але Коцюбинський любить буйно-яскраву, “яросну” кольорову музику; Рильському ж більше до душі пастельні осінні барви і негучні тони. Із щедрою осінню в його поезії асоціюється й зрілість людини. Власне, Максим Рильський і був неповторним поетом осені, свідченням чого в збірці “Троянди й виноград” є такі його вірші, як “Коли копають картоплю”, “Бабине літо”, “Третє цвітіння”.

Треба було мати творчу відвагу, щоб так поєднати “високе” й “низьке”, як це зробив Рильський у вірші “Коли копають картоплю”. Ну хай уже збирання винограду – воно надихало поетів ще з античних часів. Але така проза сільської цивілізації, як копання картоплі?! Та ще й анафоричні згадки про неї на початку кожної строфи... М. Рильський “возносить” це дійство над конкретним моментом, позначаючи ним ту особливу пору, яка й постає у вірші з усіма своїми прикметами. Дим, що стелеться над землею; вогкувате листя, яке летить з дерев, “наче метеликів рій”; зелені голки озимини; журавлиний ключ у небі, що кличе в невідомі краї “рідною мовою”... Рядки вірша допомагають відкрити світ заново: чого варта хоч би ота “рідна мова” журавлиного ключа!

А ще Рильський-поет – король запахів. Його світ природи переповнений відтінками запахів, вловленими з точністю професійного натураліста. Ось формула осені тієї пори, “коли копають картоплю”:

*Пахне грибами й медом, вогкістю пахне
тією,*

Що, oprіч назви “осінь”, немає імені їй.

В іншому вірші Рильський через запах відтворив мить перед грозою: “Пахне морем і озоном / Від

притихлої землі”... Не буде перебільшенням, якщо скажемо, що в особі Максима Рильського українська природа знайшла одного з найбездоганніших “дегустаторів” (над “букетами” осінніх трунків пізніше чаклуватиме в своїх барокових пейзажних малюнках Євген Гуцало).

Раз у раз у віршах пізнього М. Рильського виринає образ “розумного садівника” (“Порада”, “Перший грім”, “Третє цвітіння”, “Друзі”). Садівник для поета – це приятель дерев і винограду, чаклун, творець краси й гармонії. А сад – “улюблений простір, місце перебування його душі”. Садолюбство взагалі було прикметною рисою М. Рильського. Не дивно, що “з усіх пушкінських образів... найближчими (йому) були саме “сади ліцею”, і з шевченківських “садок вишневий”. При цьому вікно міської домівки поета... виходить у сільський світ саду; міський і сільський колорит несподівано поєднуються²⁴...

М. Рильський не раз повертався до слів Вольтера “Треба доглядати наш сад”. Вони ставали епіграфами; слово “сад” набувало алегоричних відтінків. Проте головне значення залишалося незмінним: сад – це гармонія і краса, це точка прикладання творчих сил людини. Мотив праці як творчості у пізнього Рильського став одним із домінуючих, а вірш “Троянди й виноград”, в якому “сродна праця” славиться як джерело творчої насолоди, вважається візиткою поета періоду його “третього цвітіння”.

У цьому ж контексті доречно сказати й про “виноградолюбство” Максима Рильського. В його ботанічному реєстрі виноград займає особливе місце (див. вірші “Троянди й виноград”, “Війна червоної й білої троянди”, “Виноградар”, “Бригадир”, “Дівчата на винограднику”, “Мова”). У цьому сенсі в поезії Рильського з плином літ нічого не змінилося,

хіба що уявний виноградний Лангедок перемістився в українські землі.

Ботанічні й зоологічні “реєстри” у М. Рильського лукаво виграють несподіваними смислами, оскільки його пейзажні малюнки раз у раз виявляються притчами! Поетична думка в таких віршах, як “Порада”, “Шпаки”, “Лист до волошки”, рухається параболічно: картина природи, змальована з бездоганною точністю деталей, раптом переходить у ліричне переживання, з якого постає “мораль”, “сила”. Давня схильність Рильського до ненав’язливої дидактичної інтонації виявляється в абсолютно елегантних за виконанням, мудро-усміхнених порадах. Хто б міг вгадати, починаючи читати вірш “Шпаки”, в якому йдеться про птахів – “імітаторів веселих”, що завершиться він порадою бути поблажливим: “шануйте друга”, прощайте йому дрібні хиби.

Проте алегорії й притчі не є чимось самодостатнім для Рильського. Не менш важливі в його ліриці і захоплені спостережливим оком прикмети життя природи, задушевні “розмови” з осінніми деревами, дощем, зайцями... Небагато знайдеться у світовій поезії таких природознавців, як Максим Рильський, – в цьому сенсі його ім’я (перепрошую за довільний ряд) може звучати поруч з іменами В. Вітмена, К. Донелайтіса, Г. Лонгфелло, І. Буніна...

Традиційно важливою для М. Рильського залишалася й тема “поетичного мистецтва”. У збірці “Троянди й виноград”, скажімо, є кілька віршів, сповнених полемічних нот. Мовби повторилася ситуація середини 1920-х: Рильський захищає класичну поезію! В одному випадку (“Сонет”) приводом для суперечки стали запально-категоричні слова Андрія Малишка: “Сонети куці – нікчому...”

З такою оцінкою “форми, що віки розкрили їй обійми”, Максим Рильський, звісно, погодитися не міг. Тому й написав сонет про сонет, взявши до нього аж три епіграфи. Малишків присуд щодо “куцих сонетів” постав на тлі захоплення О. Пушкіна й І. Франка цією поетичною формою (“Суровий Дант не презирал сонета”; “Живі, грізні, огромнії сонети...”) Ось вам і драматургія епіграфів, що їх так любляв Максим Тадейович! Як колись Іван Франко, Рильський викарбував власну формулу сонета – формула ця варта того, щоб потрапити до літературознавчих словників::

*Сувора простота,
Що слова зайвого в свої рядки не прийме,
Струнка гармонія, що з думки вироста...*

Впізнаємо тут “почерк” неокласика, якому й раніше не раз доводилося обстоювати безсмертну “далечінь стару”, здатну розцвітати “новою весною” (як написав він в іншому сонеті – “Афродіта Мілоська”). І тон Рильського-полеміста впізнаємо: тон розмислу, в основі якого – заочний діалог зі співрозмовником.

Не хочеться, щоб склалося враження, ніби хрущовська “відлига” омила поета якимось чудодійним дощем, після чого він враз став іншим. Ні, таке трапляється хіба з кон’юнктурниками. Рильський же залишився самим собою, не поспішаючи прощатися і з гірко набутиим у попередні роки “соцартом”, з риторикою, яка позначилася на прикінцевих віршах у збірці “Троянди й виноград” (“В Кремлівському подвір’ї”, “Чайка над Кремлем”, “Осіньне сонце”, “Вітчизні”), а також на багатьох одах і посланнях зі збірки “Далекі небосхили” (“Партії”, “Народові”, “Зореувінчана”, “Українському народові”, “Радянська Україна”).

Він багато подорожував – і ті його мандри теж озивалися в поетичних рядках і циклах. Чи не найбільше душевного тепла й образних озарінь – у циклі, присвяченому Білорусії (“На братній землі”), передусім – у сонетах “Міндовгів замок”, “Камінь філаретів”, “Мариля”. І не дивно: в них відбилися миті пізнання місць, пов’язаних із Адамом Міцкевичем, а це був для нашого поета давній, ще з середини 1920-х років, творчий “інтим”.

У “мандрівних” віршах М. Рильського є й грузинські, болгарські, польські сторінки. Найчастіше виринають тут епізоди й герої національно-визвольних змагань народів. Проте мотив свободолюбства в Рильського має не тільки такі відтінки; нерідко він переплітається з мотивами слов’янської єдності й соціалістичної солідарності.

Цікавою за задумом і виконанням була “Книга про Францію” М. Рильського, присвячена “пам’яті автора “Подорожі по Гарцу”, себто Г. Гейне. Поетичні твори в ній змінювалися публіцистичною прозою, мандрівними нотатками, літературознавчими рефлексіями.

...1951 року Євген Маланюк написав, що “несподіванок у творчості М. Рильського вже не буде”²⁵. І помилився. Талант поета виявив дивовижну силу самооновлення. Важко сказати, що було джерелом тієї сили. Можливо, відзначена тим же Маланюком “еластичність” Рильського (не плутати з кон’юнктурністю!). Є натури крицеві, які випробовуються на злам, а є схожі на спокійну начебто річку: як не перегороджуй їй шлях, а вона все одно випростається, зберігши основне своє русло. Далеко не останню роль у здатності таланту Рильського до самооновлення відіграло й те, що був він поетом високої культури, що означало не тільки широкую обізнаність з духовними витворами різних

націй у різні історичні епохи, а й напружену, повсякчасну роботу інтелекту й душі. “Його врятувала любов до природи, до мистецтва, до України”, – із цим висновком Дмитра Павличка важко не погодитись.

Зрештою, навіть такий жорсткий суддя, як Євген Маланюк, у своїй прощальній статті про поета змушений був визнати: “Зі смертю Максима Рильського відходить у вічність історична постать письменника, що був архимаїстром нашої поезії, великим сеніором нашої мистецької культури і людиною щирого серця та виняткового особистого чару”²⁶. Рильському-поету, Рильському-мислителю дісталася дуже непроста місія – не дати затертись тій ватерлінії культури, яку в часи “розстріляного відродження” виразно прокреслили М. Зеров, Г. Нарбут, М. Леонтович, Л. Курбас, М. Куліш.

Змінюються епохи, але ватерлінія та не губиться в імлі часу: її видно з будь-якого берега.

Примітки:

1. Лавріненко Ю. Лірика і ліричний епос Максима Рильського // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К., 1994. – Кн. 2. – С. 95.
2. Там само.
3. Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу. – К., 1997. – С. 315.
4. Рильський М. Автобіографія // Збір. творів: У 20 т. – К., 1988. – Т. 19. – С. 8.
5. Рильський М. Лисенко. Клаптики споминів // Рильський М. Збір. творів: У 20 т. – К., 1986. – Т. 15. – С. 275.

6. Рильський М. Лист до М. Зерова від 4 квітня 1923 р. // Рильський М. Збір. творів: У 20 т. – К., 1988. – Т. 19. – С. 138.
7. Справа 272 (з архіву КДБ). Максим Рильський: написано у в'язниці. Рік 1931-й. // Київ. – 1991. – № 2.
8. Рильський Богдан. Мандрівка в молодість батька. – К., 1995. – С. 20.
9. Зеров М. Літературний шлях Максима Рильського // Зеров М. Українське письменство. – К., 2002. – С. 553.
- 9-а. Див.: Цалик С., Селігей П. Куля в Максима Рильського // Українська мова та література. – 2005. – Ч. 21-23.
10. П'янов В. Визначні, відомі “та інші...” – К., 2002. – С. 172.
11. Літературно-науковий вісник. – 1901. – Кн. 9. – С. 14.
12. Рильський М. Олександр Блок // Рильський М. Збір. творів: У 20 т. – К., 1986. – Т. 14. – С. 28.
13. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1910 – 1941). – К., 1980. – С. 50.
14. Цит. за: Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991. – С. 223.
15. Шлях. – 1918. – № 1. – С. 6.
16. Рильський М. “Сміх Нірвани” Андрія Бабюка // Рильський М. Збір. творів: У 20 т. – К., 1986. – Т. 13. – С. 9-10.
17. Рильський М. “Рідному краю від хворого серця” Віталія Самійленка // Рильський М. Збір. творів: У 20 т. – К., 1986. – Т. 13. – С. 11.
18. Зеров М. Українське письменство. – К., 2003. – С. 263.
19. Воспоминания о Максиме Рильском. – М., 1984. – С. 158.

20. Рильський М. Лист до редакції газети "Більшовик" // Рильський М. Збір. творів: У 20 т. – К., 1986. – Т. 13. – С. 12-13.
21. Там само. – С. 13-14.
22. Див.: Балабольченко А. Рукописи не горять // Вітчизна. – 1991. – № 3.
23. Павличко Д. Мука чистоти // Літературна Україна. – 2004. – 25 берез.
24. Петровський М. Городу и миру. – К., 1990. – С. 265, 267-268.
25. Маланюк Є. М. Рильський в п'ятдесятиліття // Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу. – К., 1997. – С. 310.
26. Маланюк Є. Над могилою Максима Рильського // Маланюк Є. Земна Мадонна. – Братислава – Пряшів – Лондон, 1991. – С. 327, 329.

ОЛЕКСАНДР БІЛЕЦЬКИЙ

(1920-і роки)

1. **Філологічні виднокола “стороннього свідка”.** У критику Олександр Білецький прийшов від університетської кафедри, маючи великий багаж праць з історії й теорії літератури. Нащадок козацького роду, він народився далеко від України, в Казані. Проте з 16-річного віку життя Білецького тісно пов'язалося з Харковом, де він завершував навчання в гімназії, а потім здобував філологічну освіту в університеті. Дебютував у науці ще в студентські роки дослідженням “Легенда про Фауста у зв'язку з історією демонології”, яке було відзначене золотою медаллю. Одне з ранніх дослідницьких захоплень О. Білецького – поезія Симеона Полоцького.

Проте коло його зацікавлень стрімко розширювалося: історія мистецтва, археологія, мови, сучасний театр, література російська, французька, англійська і, зрештою, українська. Надзвичайно широкий діапазон наукових інтересів, феноменальна пам'ять, блискучий ораторський талант, неабияка ерудиція – все це риси образу Білецького-вченого і педагога. Втім, жити й працювати йому довелося в кількох історичних епохах, звідси – разюча супереч-

ливість шляху, пройденого вченим. Тоталітарна доба пригнітила його блискучий таланти: у 1930 – 50-х рр. О. Білецькому дісталася роль речника вульгарного “марксистського літературознавства”.

Наукова і частково літературно-критична спадщина вченого найповніше представлена у зібранні його праць у п’яти томах (К.: Наукова думка, 1965–66) та збірнику “Літературно-критичні статті” (К.: Дніпро, 1990). Яскравій особистості визначного філолога присвячено збірник спогадів та статей “Про Олександра Білецького” (К.: Рад. письменник, 1984), у якому вміщено роздуми й мемуари як друзів та учнів вченого (М. Гудзій, М. Рильський, Ю. Смолич, Л. Булаховський, І. Айзеншток, Л. Новиченко та ін.), так і двох його синів – Платона й Андрія, які також стали видатними вченими. Протягом 1920-х рр. О. Білецький надрукував низку ґрунтовних статей з теорії літератури (“Новітні течії російської науки про літературу”, “Потебня і наука історії літератури в Росії”, “Про одне з чергових завдань історико-літературної науки (вивчення історії читача)”, видав дослідження “В майстерні художника слова”, присвячене питанням психології творчості, а також опублікував фрагменти своєї магістерської дисертації “Епізод з історії російського романтизму. Російські письменниці 1830 – 1860-х рр.” У них він не тільки розробляв конкретні літературознавчі проблеми, а й намічав цілі напрями досліджень на тривалу перспективу.

О. Білецький не входив до жодних літературних організацій, залишаючи за собою право бути “вільним критиком”, погляди якого не пов’язані якимись маніфестами чи “платформами”. “Я, нижчепідписаний, не належу ні до плужан, ні до тих, іже з ними. Я, так би мовити, сторонній свідок”, – не

без іронії казав він¹. Становище “сторонньої людини” в українському літературному житті 1920-х закріплювалося за О. Білецьким його статусом університетського професора, який до української літератури і справді прийшов мовби “збоку”: основним фахом цього вченого-філолога була історія російської та зарубіжних літератур.

Перші літературно-критичні статті О. Білецького почали з’являтися невдовзі після громадянської війни. Присвячені вони переважно тогочасній українській літературі, хоча й про свій “основний фах” критик не забував (див., напр., його статтю “Сучасне письменство Заходу (Р. Роллан, Г. Веллс, Е. Сінклер)” – “Червоний шлях”, 1923, № 9; 1924, № 3, № 6). Протягом 1920-х рр. у журналах, газетах, збірниках часто друкувалися рецензії О. Білецького на нові видання творів М. Хвильового, М. Зерова, Д. Загула, І. Кулика, огляди української поезії, прози та драматургії, розвідки про зарубіжну літературу.

2. “Нова українська лірика”: тенденції та по-статі. До української літературно-критичної класики ХХ ст. можна зарахувати дві синтетичні статті О. Білецького – “Двадцять років нової української лірики (1903 – 1923)” (альманах “Плуг. Збірник перший”. – Х., 1924) та “Проза взагалі й наша проза 1925 року” (“Червоний шлях”. – 1926. – № 2, 3). До п’яти томного зібрання праць ученого потрапила тільки друга з них, та й то в “усіченому” вигляді. Адже писав О. Білецький про таких поетів і прозаїків, як Б. Лепкий, В. Пачовський, Г. Чупринка, М. Хвильовий, М. Івченко, яких в історіях української літератури, виданих в УРСР протягом 1930 – 80-х рр., прийнято було оминати або ж шельмувати. Навіть у збірнику 1984 року (“Про Олександра

Білецького”) Л. Новиченко обережно говорив про “хисткість критеріїв, у згоді з якими визначалося поняття нової української лірики” у “відомій праці” О. Білецького 1924 р.²

А “хисткості” якраз і не було: новою критик не вагаючись називав українську лірику доби модернізму. Межовим же знаком в історії українського модернізму О. Білецький вважав 1903 рік. “З 1903 року можна починати історію українського “модернізму”, – стверджував він, – бо в цьому році, як убачимо, вперше виразно визначився в нашій літературі той перелом, коли вона вийшла на новий шлях”. О. Білецький констатував кризу народницького дискурсу в українській літературі. Колізія двох принципів (перший – “мистецтво служить народові”, другий – “поезія сама собі ціль”) відбилася зокрема в дискусії “старого народника” І. Франка та “молодого поета” М. Вороного, яка нагадала критикові суперечку про завдання мистецтва у добу романтиків і парнасців.

Досить стримано оцінюючи поезію М. Вороного (“типовий еkleктик”, “час поставився без жалю до “краси” Вороного-поета”...), Білецький, разом з тим, віддавав належне його спробам ініціювати “перехід української поезії з села до міста, від банальних переспівів народної пісні, що вмирала у самому народі, й батька Шевченка – до мотивів і форм загальноєвропейської лірики”³.

“Європеїзація української поезії – ось одна з заслуг українського модернізму”, – робив висновок О. Білецький (відзначаючи, до речі, й неабияку роль “старого народника” І. Франка в цьому процесі). Якраз така точка зору вважалася в радянському літературознавстві з його “реалізоцентризмом” хисткою. Цьому не варто дивуватися, адже й саме гасло “Мистецтво служить народові!” протягом

кількох десятиліть входило до компартійної риторики.

О. Білецький цілком прихильно ставився до прагнення “нових поетів” “звільнитися від пут шаблону”. Під таким кутом зору в його статті і розглядається поезія М. Вороного, А. Кримського, Лесі Українки, “молодомузівців” П. Карманського та В. Пачовського, М. Філянського, О. Олеса, Г. Чупринки. Стаття “Двадцять років нової української лірики” – це, власне, невеликі аналітичні етюди, що містять блискучі за своєю точністю характеристики не менш як двох десятків поетів, і серед них – таких яскраво-талановитих, як П. Тичина, М. Семенко, М. Рильський, В. Еллан, М. Йогансен, В. Сосюра... Більшість із них у 1923 р. були ще зовсім молодими. Але і про старших, і про молодших, і про тих, що відійшли у вічність, О. Білецький писав з однаковою принциповістю, помічаючи сильні сторони їх обдарувань і, водночас, не оминаючи слабину.

“Справжніми шедеврами” він називав драматичні твори Лесі Українки, а ось у її ліриці зауважував “розтягливість, прозаїзми”, бідність рим, одноманітність ритму.

Захоплювався раннім П. Тичиною, “найсильнішим дотепер з українських поетів ХХ століття взагалі”. Чотири перші збірки цього поета давали О. Білецькому підстави вважати, що його “талант не тільки українського, але – без ніякої гіперболи – загальноєвропейського значення”. Йшлося, нагадаємо, про 32-річного автора, творчість якого О. Білецький *чи не першим зумів співвіднести з поетичними явищами Європи*. “Поезія Тичини породилася з духу музики”, – читаємо в статті. Проте констатацією безпрецедентної музикальності українського поета критик не обмежується, вбачаючи в Тичині і “чудесного лірика природи”, і “філософа,

десякими рисами близького до Сквороди”, і, водночас, людину, “що вже відчула важку ходу “чугунного Ренесансу”, селянина, який “протестує з глибини душі”, бачачи “неминучу перемогу міста, машини... колективу над персоною”⁴.

О. Білецький проникливо помітив “зіщуленість” поетової музи, ознаки внутрішньої боротьби, проте вирішив, що до 1923 р. та боротьба завершилася виправданням і прийняттям революції. Хоча П. Тичина наступних років не до кінця “виправдає” таку оцінку критика – його “внутрішня боротьба” матиме драматичні продовження, які, зрештою, закінчаться “корозією таланту” (М. Коцюбинська). Якихось принципів застережень поетові О. Білецький не робить, за винятком хіба що досить прозирливого нагадування про небезпеку надміру *раціонального* філософування, яке пригнічує поетичну *стихію*.

Засвоєння “нової релігії” доби у Тичини відбувалось не без раціональних зусиль – він таки змушував себе повірити у правильність та незворотність соціалістичного “катехізису”. Білецький, як бачимо, відчув певну силуваність “планетарної філософії” поета, яка починала сковувати його самого.

Інколи, коли О. Білецький переходить на критичний тон, з’являється його знаменита, відзначена ще Ю. Смоличем, “вольтерівська” іронія. “Це не музика, а дзеленькання дзвоників”, – пише він про “мелодійність” Г. Чупринки. А ось про “безвихідність і безнадійність” любовної лірики П. Карманського, “по серцю якого пройшов гострим плугом відчай, де все в уламках, в руїні, в попелі”, хоча про все це (про муки кохання. – В. П.) говорить з такою афектацією, так елегантно, що, зачитавши книжку, ми вже не боїмося ні за себе, ні за самого поета...”.

У статті про “двадцять років української лірики” органічно поєдналися *аналіз і синтез, панорама* – і невеликі, проте місткі літературні *портрети*. Можливості “бінокля” і “мікроскопа” в О. Білецького забезпечили всебічне висвітлення головного естетичного конфлікту в українській поезії 1903 – 23 рр., пов’язаного з подоланням інерції народницької традиції і спробами модернізації лірики. Соломія Павличко в своїй відомій праці “Дискурс модернізму в українській літературі”, як бачимо, починала там, де зупинився О. Білецький!

3. Проза: старе і нове. Модернізацію красного письменства О. Білецький не зводив до естетики модернізму, розуміючи цей процес ширше і розглядаючи його в контексті тодішніх художніх шукань прозаїків, поетів і драматургів, а також дискусій критиків про нову революційну (пролетарську) літературу. У статті “Про прозу взагалі і нашу прозу 1925 року” він навіть не без пафосу висловив думку, що епоха модернізму завершується. На тлі радикальних гасел “революціонерів” 1920-х О. Білецький із його закликами “читати класиків, та не класиків кінця ХІХ сторіччя, а класиків античних”; з його нагадуваннями про “стару “філантропічну” літературу”, яка пробуджувала “інтерес і співчуття до людської особистості” (на відміну від новомодної зосередженості на “звірячій стихії в людині”), з його констатаціями кризи “художньої прози сучасного Заходу” і такої ж кризи в російській літературі, – такий О. Білецький виглядав як “консерватор”, який обстоює цінності, випробувані часом. Цей його здоровий консерватизм був своєрідною протиотрутою, покликаною нейтралізувати лівацькі “заскоки”, надто ж у питаннях, що стосувалися культурної спадщини, стосунків “пролетарської”

літератури з класичною традицією. Адже атмосфера українського літературного життя була ще розпечена гаслами на зразок того, що його 1919 року виголошував Г. Михайличенко: “Пролетарське мистецтво має перед собою порожнє місце”.

О. Білецький щодо “порожнього місця” дотримувався протилежної думки. Тому, оглядаючи прозу 1925 р. і радіючи зростаючій кількості свідчень “ренесансу українського художнього слова”, він, зокрема, наголошував на актуальності для української прози: а) проблеми сюжету і б) проблеми психологізму. Розливи ліричної стихії в малих оповідних формах, культ безсюжетності (точніше – безфабульності), формалістичні фокуси у поєднанні з мимовільною даниною традиціям народницької белетристики, – усе це змушувало О. Білецького нагадувати про “значення події”, фабули в художньому творі, ба – навіть про призабуте мистецтво авантюрного жанру. У цьому сенсі характерними є його посилання на експерименти російських прозаїків із групи “Серапионовы братья”.

Цікаво, що О. Білецький брав до уваги не лише втрати, які неминуче з’являються, коли до досвіду минулого ставляться як до “порожнього місця”, а й фактор читача як учасника літературного процесу. Таким чином нагадувала про себе проблема історії читача, дослідженню якої О. Білецький у ту ж пору присвятив спеціальні праці.

І психологізм, вважав критик, “засуджено... занадто рано”. Тому й нагадував про художні відкриття “визначних художників” М. Коцюбинського й В. Винниченка, констатуючи, що література рубежу ХІХ і ХХ століть чимало зробила для пізнання несвідомого і масової психології. Прозаїкам 1920-х пропонувалося йти далі, не забуваючи про уроки попередників.

Знову, як і в статті про лірику, О. Білецький подав низку аналітичних мікропортретів молодих письменників, – цього разу М. Івченка, М. Хвильового, Б. Антоненка-Давидовича, П. Панча, О. Копиленка, І. Сенченка, В. Вразливого, О. Слісаренка, Г. Шкурупія, Ю. Яновського, Г. Косинки та О. Досвітнього. Варто акцентувати, що йшлося про авторів однієї-двох книжечок, по суті – літературних дебютантів. Тим важливіше було прозирнути в глибину творчих можливостей кожного.

4. Творче “Я” романтика Хвильового. Центральною постаттю в українському літературному русі 1920-х рр. для критика, без сумніву, був Микола Хвильовий. Йому він відводив роль “основоположника справжньої нової української прози”. Підставою для такого висновку О. Білецького були новелістичні збірки М. Хвильового “Сині етюди” та “Осінь”, які “визначили все коло тем нашої революційної белетристики”. Йшлося про поетизацію “муравлів революції” і загалом драматичну романтику перетворення світу (серед творів цього плану О. Білецький особливо виділяв новелу “Я”, вважаючи, що вона “силою своєю не має собі аналогій в новітній прозі”). Йшлося також про сатиру на “безсмертну” обивательщину, що на неї націлювалося “розпечене перо” письменника. А водночас – не залишилася непоміченою і наростаюча у Хвильового драма втрати романтичного революційного ідеалу. Згодом Дмитрій Карамазов у “Вальдшнепах” кричатиме про “раковину з калом, куди попала революція”. Коли професор О. Білецький писав свій огляд прози 1925 року, цей літературний герой ще не народився, зате мотив розчарування розпадом, виродженням ідеї, яка потрапила до рук “дрібних

людей”, у Хвильового вже звучав, наростаючи, як трагічне крещендо.

О. Білецький, втім, не обмежувався констатацією очевидного. І цікавили його не лише тематологічні аспекти новелістики М. Хвильового. Уже в 1923 р. (стаття “В шуканнях повістярської форми”. – “Шляхи мистецтва”. – 1923. – № 5) він брався за дослідження “повістярської техніки”, “форми”, “літературного майстерства” цього прозаїка. Факт сам по собі знаменний: Білецький привносив у поточну літературну критику дух академізму, що виявлявся, зокрема, у продовженні традицій харківської школи О. Потебні, у використанні теоретико-аналітичного інструментарію російської формалістичної школи. М. Хвильовий, за О. Білецьким, налаштований був на “деструкцію звичної повістярської форми”. Звідси – його (Хвильового) експериментування з “розламуванням” сюжету, ліризацією оповіді, введенням елементів гри й містифікації (наприклад, “оголення” прийому). Цінними були спостереження критика щодо характеру імпресіонізму М. Хвильового, симбіозу різних стильових стихій у його прозі, – причому цінними і в сенсі збагачення методології української літературної критики 1920-х.

5. Початки драми. О. Білецький, як уже сказано, підходив до аналізу українського літературного процесу із багатим запасом знань про західноєвропейську і російську літературу. Це додавало його критичним студіям стереоскопічного ефекту: конкретне явище він бачив у синхронічному і діахронічному зрізах водночас. Пишучи про М. Хвильового, дослідник вдавався до невимушених аналогій і порівнянь з експериментами “Серрапионовых братьев” (В. Каверін, Вс. Іванов, Б. Пільняк та ін.), про-

те при цьому він не вважав, що український письменник щось запозичує чи наслідує. Проблему “впливів” та “запозичень” О. Білецький трактував, роблячи певний жест убік Маркса і його матеріалізму: мовляв, справа не в суб’єктивних “впливах” і “запозиченнях”, а в об’єктивних – соціально-економічних! – чинниках. “Літературна й художня традиція, – кілька разів повторював він у 1923 – 26 рр., – виростає ... з умов соціально-економічного життя”. У творчості ж конкретних письменників зумовлена таким чином традиція здобуває індивідуальне переломлення – звідси начебто й поява типологічно споріднених феноменів.

Чи були ті визнання примату соціально-економічних чинників просто ритуальною даниною матеріалізові 1920-х (який поступово ставав войовничим), чи щирою науковою вірою О. Білецького? Швидше – друге. У всякому разі, вже 1928 року в статті “*Сонячна машина*” В. Винниченка” (“Критика”. – 1928. – № 2) він цілком солідаризується з “марксистською критикою” в її поглядах на європейський роман. (Сама ця стаття, між іншим, вельми цікава: Винниченкова “Сонячна машина” аналізується в ній у зв’язку з розвитком утопії як літературного жанру, звідси – й відповідний контекст, що визначається іменами М. Чернишевського, О. Богданова, Г. Веллса, Е. Сінклера, О. Толстого, Б. Келлермана, Ю. Смолича, О. Вайльда, І. Еренбурга...).

Наприкінці 1920-х О. Білецький, судячи з усього, вже не відчував внутрішньої потреби якось дистанціюватися від “марксистської критики”. Ю. Шельов, який тоді був його студентом, у щойно виданих спогадах стверджує, що “у викладах і Шамрая, і Білецького, і Габель... не було підтягання літератури під марксизм і боротьбу клас”, що “вододіл епох

і світоглядів проліг десь 1930 року”⁵. Це так, проте деякі постулати “марксистського літературознавства” помітні і в більш ранніх працях О. Білецького.

А 1934 року він напише і видасть у Москві монографію “К. Маркс, Ф. Енгельс и история литературы”. Ще через якийсь час (1950 р.) О. Білецькому “за посадою” доведеться робити доповідь на науковій сесії АН УРСР про значення праці Й.В. Сталіна “Марксизм и вопросы языкознания” для радянського літературознавства. Можливо, в усьому цьому був якийсь елемент ГРИ, МЕФІСТОФЕЛЬСТВА, що – за словами того ж Ю. Шевельова – складали істотну частину образу професора Білецького? “Він любив маски і ескапади, і він добре знав можливості й межі відкритої романтиками іронії”...

Здається, в 1930-і рр. О. Білецькому було вже не до іронії. Наставала доба жорстокого підминання естетики ідеологією, – і наукова Муза вченого й критика почала втрачати оригінальність свого “Я”, нагадуючи жінку із запнутим обличчям. “Розкутий науково-критичний стиль мислення О. Білецького став поступово сковуватись кригою вульгарно-соціологічного трактування явищ літератури”, – резюмував із цього приводу автор “Історії українського літературознавства” М. Наєнко (віддавши у своєму дослідженні значно більше уваги невдатним для О. Білецького 1930 – 40-м рокам, аніж зоряним 1910 – 20-м). Починалася драма видатного філолога – драма закріпачення шукаючої думки догматикою та ортодоксією⁶...

А втім, войовничим ортодоксом О. Білецький якраз і не був, як не був він, за слухним зауваженням І. Кошелівця, і “героєм протисоветських барикад”⁷. У часи хрущовської відлиги він ще переживе своє “третє цвітіння”, яке нагадає читачам про його “цвітіння” 1910 – 20-х рр., коли професор Білець-

кий, кажучи словами його студента, “любив свавілля”, себто – бенкет вільного інтелекту.

Примітки:

1. Білецький О. Літературно-критичні статті. – К., 1990. – С. 51.
2. Новиченко Л. Перечитуючи Білецького // Про Олександра Білецького. – К., 1994. – С. 40.
3. Білецький О. Літературно-критичні статті. – С. 21.
4. Там само. – С. 35-36.
5. Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я – Мене – Мені (і довкруг). – Харків – Нью-Йорк, 2001. – С. 154-155.
6. Див.: Наєнко М. Історія українського літературознавства. – К., 2001.
7. Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе. – К., 1994. – С. 127.

ПРО ЖУРНАЛ "АРКА" ТА ЮРІЯ ШЕВЕЛЬОВА

1. Це було в Мюнхені...

Факт з історії української літератури ХХ століття: від липня 1947 р. до травня 1948 р. включно в німецькому місті Мюнхені виходив український "місячник літератури, мистецтва і критики" під назвою "Арка". Видавали його ті, кого лихоліття Другої світової війни закинуло на чужину, – жителі "планети ДіПі", себто таборів для переміщених осіб. Українців серед них було понад 200 тисяч. Усього світ устигли побачити одинадцять номерів журналу. Своє існування він припинив з причин, перед якими література безсила: грошова реформа в Німеччині.

Мистецьке оформлення журналу здійснював Яків Гніздовський, і Юрій Шерех – ідеолог і фактичний редактор "Арки", цим дуже пишався. Щодо номера на обкладинці часопису з'являлося зображення брами Рафаїла Заборовського, знаменитої пам'ятки українського бароко. "Хтивого бароко", як сказав про нього Микола Бажан у відомому триптиху 1929 року "Будівлі". Оскільки "Арка" "стала ніби органом МУРу"¹, то й інтенції її відбивали ідеологію

цієї організації (повна назва – Мистецький Український Рух). *Ad fontes!* Яків Гніздовський, оформляючи числа часопису, не раз використовував трипільську орнаментику й символіку, що теж знаменно. Адже “Арка” відкривала шляхи до світів, близьких і далеких”²; вона брала на себе відвагу розчиняти браму світової культури.

На початку 1948 р. Юрій Лавріненко видав одне число квартальника “Сучасник” – і це мала бути мовби альтернатива “Арці”. Відмінність акцентів самоочевидна: *глибина традиції, висока класика – і злоба дня, хірургічний скальпель публіцистики*. Опозиція, загалом, дещо штучна, бо ж і “Арці” та сама “злоба дня” не була аж геть чужа, про що свідчить перше число часопису, яке відкривалося програмовим словом голови МУРу Уласа Самчука: “Ведені вимогами доби, гартовані вогнем і залізом, гнані за нашу силу і правду, йдемо в світ, дивимось йому в вічі і хочемо віднайти місце, що нам належало колись та що нам належати мусить”.

Високий стиль підкреслював особливу місію *покликаних*. Високі мистецькі “вальори” – передусім. Великий патріотизм – так, але обов’язково той, який висловлюється великим мистецтвом. Утвердження нації через “вивершення української духовності”³...

Тут слід пригадати історію з’яви МУРу, літературного об’єднання, яке утворилося в Баварії наприкінці 1945 року. Подія мала цілком спонтанний привід. Два Леоніди – Лиман і Полтава, яким стало відомо, що саксонське місто Пляуен, де друкувався український часопис “Дозвілля”, потрапляє до радянської зони, загорілися ідеєю вивезти звідти українські шрифти, оскільки в Баварії їх просто не було. “Операція” вдалася. Але щоб не випустити з рук здобутий таким чином скарб, потрібно було ма-

ти спілку письменників, якій би той скарб і перейшов. “Янголом мети” виявився Леонід Полтава, який, щоб порятувати ситуацію, кинувся шукати письменників, котрі б погодилися негайно заснувати літературну організацію. І коло ентузіастів сформувалося досить швидко: Юрій Шевельов, Ігор Костецький, Віктор Петров, Іван Багряний, Юрій Косач, Іван Майстренко... Головою МУРу обрали Уласа Самчука. Проте роль ідеолога об’єднання дісталася Юрію Шевельову.

У спогадах, писаних наприкінці життя, він свідчив: “Я жив ідеєю створити творчу атмосферу навколо письменників, вирвати таланти з мряковиння життя серед обивателів, збудувати палац духу, новий і звужений варіант Платонової республіки мужів розуму й хисту, закласти підвалини для появи, кінець-кінцем, видатних творів слова”. Платонову республіку згадано не випадково: творців МУРу надихала аналогія з Вільною академією пролетарської літератури (ВАПЛіте). Палац духу будувався на фундаменті “розстріляного відродження”. Гасла “вітаїзму”, “психологічної Європи” та “азіатського ренесансу” жили ідеологію МУРу. Можливо, саме тут виток тієї “глибокої конфліктності МУРівського дискурсу”, яка, на думку С. Павличко, вела до амбівалентного тлумачення опозиції “народ – мистецтво”⁴. Літературне повітря Мюнхена, Нюрнберга, Ульма другої половини 1940-х було сповнене флюїдів літературного Харкова й Києва 1920-х рр. Неонародницька імперативність, вимога “стояти на сторожі інтересів нації”, “служити своєму народові” у програмових інтенціях МУРу поєднувалися з вимогою надпартійності, мистецької досконалості, європейськості. Строкатий склад організації означав, що домінанти кожен визначав самостійно. Недарма ж Ю. Шерех у доповіді на

Першому з'їзді МУРу (грудень 1945 р.) ділив письменників, творчість яких він оглядав, на "європеїстів" (Ю. Косач, В. Домонтович, І. Костецький...) та "органістів" (В. Барка, Т. Осьмачка...).

МУР справді-таки був "парламентом літературних опіній". Його естетична амбівалентність не могла не відбитися на сторінках "Арки". Домінанти ж визначалися надзавданням МУРу: *завоювати авторитет у світовому мистецтві*. "Арка" мала стати символом виходу в світову культуру.

Невеликий обсяг "Арки" обмежував можливості знайомства читачів з великоформатною прозою. Найбільший успіх журналу в царині прози – оповідання "Психічна розрядка" Т. Осьмачки, уривки з роману В. Домонтовича "Без ґрунту" і його ж "біографічна новеля" про Ван Гога "Самотній мандрівник простує по самотній дорозі" (публікацію якої не вдалося завершити у зв'язку з припиненням виходу "Арки"), фрагмент історичного роману Ю. Косача "День гніву", оповідання цього ж автора "Коли б сонце раніше зійшло", розділи з роману І. Костецького "Троє глядять у дзеркало"...

Якщо колись буде написано історію українського експресіонізму, то в ній знайдеться місце і для оповідання Т. Осьмачки, сповненого відчуття жаху, спотвореності життєвого простору, в якому панує трагічний абсурд, оскільки "скрізь чути владу колгоспу та його іржавий, прихований і всепантруючий зір". "Психічна розрядка" викликає асоціації з "Санаторійною зоною" М. Хвильового, адже й тут маємо метафору тотального божевілля. 25-літній музикант Гарасим Сокира мріє про "величну музичну композицію па зразок "Демона" чи "Фавста", яка б увібрала безмежне "сучасне українське горе", – а потрапляє до київської Кирилівки, де стає жертвою "психічної розрядки" хворих. Мрія розбивається на

скалки, як кришталевий келих. Дивак-музикант у білій сорочці й білих полотняних штанях, такий собі “сковородинець” колгоспної ери, різко контрастує в Т. Осьмачки “советському барду” Моцюрі, який “не виліз із строфіки Олесевої і другорядних російських поетів”. Натяк на В. Сосюру цілком прозорий. У сцені зустрічі Сокири й Моцюрі чується саркастичний надрив Т. Осьмачки. Між “пролетарським поетом”, для якого чудернацький композитор – “куркуляча душа”, і самим музикантом, якого переповнює туга українського села, – прірва. У поруйнованому селянському світі є місце для пролетарської диктатури, але аж ніяк не для музики: він трагічно-асиметричний, холодний, розлюднений... Т. Осьмачка зривається на крик, його проза раз у раз стає публіцистикою; у фіналі йому тільки й залишається перевести погляд у всипане зорями небо, щоб завершити трагічну історію Гарасима ліричним монологом-молитвою, зверненням до космосу, “вічної правди”, “божественної животворчої сили”. Та ще до берестка па перехресті Чорного шляху і Куцівського, адже “кожне дерево править за прообраз Бога і всього живого”. Проте в цьому відчайдушному монолозі Т. Осьмачка й дорікає Творцю за поруйнований світ, який покинула гармонія...

А поруч із Тодосем Осьмачкою (якому в божевільні 1930-і доводилося ховатися в тій-таки Кирилівці) на сторінках “Арки” зустрічаємо іронічного ерудита Домонтовича-Петрова-Бера. Він і справді “багатоликий” – Віктор Платонович Петров, “шостий у гроні неокласиків”! Перше число “Арки” відкривалося (після програмового слова У. Самчука) великою статтею Віктора Бера “Сучасний образ світу. Криза клясичної фізики”. Розмисел “Естетична доктрина Шевченка” друкувався під ім'ям Вікто-

ра Петрова. А в прозі мали знати В. Домонтовича. Цікаво, що фрагмент роману “Без ґрунту”, вміщений на сторінках “Арки”, легко вписувався в контекст тих полемік, які велися в МУРі. Т. Осьмачка згадував поета Кручину і кепкував над советським бардом Моцюрою, натомість В. Домонтович влаштував карнавал алюзій. У персонажах тих фрагментів, які потрапили до “Арки”, легко вгадувалися поет Микола Філянський (у романі – Арсен Петрович Витвицький), історик Дмитро Яворницький (Данило Іванович Криницький), Сергій Єфремов (критик, який лає модерністів). Рисами Миколи Реріха наділено художника Степана Линника... Микола Філянський теж згадується в тексті, але то вже гра автора, який оповідає історію поета, котрому на початку ХХ ст. випало бути “одним із засновників модернізму в українській поезії”. Проте не голосним, а захованим у собі, надто ж у пору революційних потрясінь, коли перейнятий почуттям “боязкої приголомшености” Арсен Петрович, директор музею в Катеринославі, опинився віч-на-віч із хвилими владями, які з’являлися і зникали в степовому місті. Щось донкіхотське є в героях Т. Осьмачки і В. Домонтовича. І Гарасим Сокира, і Арсен Петрович, який серед безуму насилля звозить до музею книги, картини, меблі, врятовані ним від пограбування й нищення, виламуються зі свого жорстокого часу. Вони втрачають ґрунт, стають загубленими людьми.

У романі В. Домонтовича є цілі сторінки, писані рукою літературознавця та археолога. І чомусь же для публікації в “Арці” автор обрав саме ті розділи, в яких постає атмосфера літературних дискусій модерністів і народників початку ХХ ст. – так, наче йому важливо було відновити тяглість часу, зблиснути

алюзіями, лукаво нагадати про те, що нове – то добре призабуте старе...

А загалом, прозаїків “Арки” більше цікавили часи минулі, свідченням чого є оповідання “Ренесанс” Ю. Тиса, “Медальйон” Ю. Клена, “Страх” Л. Коваленко, проза Ю. Косача... До мемуаристики тяжіють “Останні дні” П. Балея та “Повість про Харків” Л. Лимана. Є й мемуари без претензій на белетристику: спогади Д. Дорошенка про Б. Грінченка й В. Самійленка, “Зустрічі з поетом” К. Гриневичевої (про І. Франка), “Зустріч з Андре Жідом” Ю. Корибута, “З родинної хроніки” В. Чапельського, “Берлін, лютий 1945” У. Самчука, “Мої дебюти” В. Блавацького.

Поезія представлена в “Арці” творами Є. Маланюка, В. Барки, М. Ореста, В. Свідзинського (не друковані раніше вірші з книги “Медобір”), М. Зерова, С. Гординського, Г. Черінь, А. Гарасевича, П. Карпенка-Криниці, Яра Славутича, Л. Лимана, Л. Полтави, В. Лесича, О. Веретенченка, С. Риндика, М. Ситника, І. Роговської, окремими віршами О. Зуєвського, Б.-І. Антонича, О. Лятуринської, Т. Осьмачки, Б. Нижанківського. Здається, саме в поетичній рубриці “Арки” літературна строкатість і виявилася найбільше. Багато чого з надрукованого “потонуло” в часі, проте чимала частина публікацій варта пильної уваги дослідника української поезії ХХ ст. Непроминуће значення мають поетичні переклади, здійснені С. Гординським (Шарль Бодлер), Б. Кравцівим (Р. М. Рільке), М. Орестом (Р. М. Рільке та С. Георге).

І все ж чи не найбільша розкіш “Арки” – це статті про мистецтво, літературу та історію. Часопис, по суті, був дітищем Ю. Шереха, і тим багато сказано. Настанова відкривати шляхи до світів, близьких і далеких, блискуче реалізувалася якраз у царині мис-

тецькій. Журнал охоче друкував розвідки про класиків, але уважно стежив і за новітніми течіями в живописі, музиці, театрі, архітектурі, кіно. Бароко, екзистенціалізму, сюрреалізму, експресіонізму присвячувалися спеціальні дослідження Д. Чижевського, Ю. Косача, І. Вигнанця, або ж, принаймні, огляди, репортажі, інформація про нові з'яви в тій чи тій галузі культури. Не будь "Арки", хто знає, чи були б коли-небудь написані есеї Я. Гніздовського "Гульня на Олімпі. Про Пітера Бройгеля Старшого", "Ель Греко", "Іван Мештрович", "Український гротеск. Про Дон Санча Пансу і його пана, лицаря з Манчі", "Мистецтво підсвідомости". Спеціально для журналу В. Ласовський слав свої "Листи з Парижа про мистецтво", у яких оповідав про враження від Осіннього салону 1947 р. Мистецтвознавчі нариси про Олексу Новаківського, Михайла Бойчука, Юрія Нарбута, як і розвідка В. Січинського про український дереворит XVI-XVII століть, теж призначалися передусім для читачів "Арки".

З першого числа 1948 р. принцип "колективного керівництва" змінився "одноосібним": замість колегії в складі В. Домонтовича, Ю. Косача, Б. Нижанківського, З. Тарнавського і Ю. Шереха часопис відтепер підписувався Юрієм Шерехом (секретарем редакції був Яр Славутич). Напевно, саме головному редакторові належала ідея об'єднувати наступні числа "Арки" якоюсь однією головною темою. Таких чисел устигло вийти три – і то була вершина редакційного мистецтва! Число 2 за 1948 рік присвячувалося творчості Юрія Нарбута (нарис Івана Вигнанця "Юрій Нарбут", дослідження О. Оглоблина "Нарбут-мазепинець", десяток репродукцій робіт художника). Значну частину зведеного номера (3-4) за 1948 р. віддали під матеріали до трьохсотлітнього ювілею Хмельниччи-

ни – і тут успіх був особливо відчутним (праці істориків О. Оглоблина “Золотий спокій” та Б. Крупицького “Богдан Хмельницький в світлі української історіографії”, студія Д. Чижевського “Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України”, в якій з’ясовувалися природа і риси українського бароко, дослідження В. Січинського “Український дереворит XVI – XVII століть”, розділ з роману Ю. Косача “День гніву”, статті Є. Маланюка і В. Петрова про Шевченка, стаття Я. Рудницького “Куліш – редактор Шевченкового “Кобзаря”, репортажі про виставку Марка Шагала в Парижі й про виставку українського живопису в Регенсбурзі...). Такого цілісного, інтелектуально насиченого, продуманого до деталей числа більше не знайти в комплекті “Арки”. Хоча й наступний (останній!) помер скомпонувано добре. Присвячувався він письменникам Католицької онови у Франції. Широким планом представлено творчість Жоржа Бернаноса та Поля Клоделя (ширше коло імен – у статті Ю. Косача “Золота тростина”).

Літературно-критична рубрика забезпечувалася найчастіше статтями й рецензіями Ю. Шереха. Власне, Шерех-критик поставав перед читачами в трьох іпостасях, як і В. Петров. Під своїми головними, найбільш концептуальними статтями він підписувався як Юрій Шерех. Те, що писалося для журнального “конвеєра”, з’являлося під псевдонімом “Гр. Шевчук”. І були ще шпильки під титлом “Camera obscura”: немає сумніву, що автором їх був іронічний Юрій Володимирович Шевельов (Шерех), хоч і “ховався” він під різними криптонімами: “енте”, “ен”, “бн”... Деякі свої програмові доповіді Ю. Шерех друкував у збірниках МУРу, але і в “Арці” він умістив кілька блискучих статей: “Року Божого 1946. Замість огляду українського письменства

1946 р.”, “Етюди про “незрозуміле” в літературі (поезія Василя Барки)”, “Не для дітей” (про прозу В. Домонтовича), “Без металевих слів і без зідхань даремних” (Олена Теліга)”... Все це – цінна спадщина української літературної думки, яка ще чекає на допитливих та ерудованих дослідників. Як, зрештою, і сам феномен “Арки”: він теж потребує всебічного осмислення істориками літератури.

Через багато років, коли “планета ДіПи” стала вже частинкою історії, Юрій Шерех, згадуючи свої зустрічі з Гніздовським, оцінював зусилля редакції “Арки” досить високо: “журнал своїм культурним рівнем випередив інші українські періодичні видання і наближався до кращих німецьких”⁵. Здається, в такому висновку немає особливого перебільшення. Оприлюднюючи художні тексти, оглядаючи й аналізуючи український літературний процес на теренах Європи, “Арка” сприяла кращій організації еміграційного літературного життя. Вона була збирачем та інтерпретатором різноманітної інформації про життя культури в його діахронічному й синхронічному вимірі. Завдяки цьому своєму часопису МУРівці виробляли виразну шкалу естетичних вартостей, яка визначала вектор літературного розвитку. Тим самим знаходила підтвердження декларація щодо виходу в світову культуру.

А от контактів із підсоветською літературою “Арка” практично не мала. Публікації недрукованих віршів В. Свідзинського 1930-х рр. та етюду Ю. Яновського “Наречена” були радше маленькими епізодами в короткій історії “Арки”. Випадок з “Нареченою” міг свідчити, що в Мюнхені знають про ті нагінки, які влаштував Яновському Каганович за його роман “Жива вода”. Були, щоправда, ще іронічні рефлексії Ю. Шереха з приводу “культурної реальності” в УРСР, які час від часу з’являлися в

рубриці “Самега obskura”, – але ж то лише рефлексії! Мабуть, у 1947 – 1948 рр. по-іншому й не могло бути. Починався затяжний період “холодної війни”. Після ліквідації таборів для переміщених осіб багато хто з авторів “Арки” емігрував за океан. Одинадцять же чисел журналу залишилися як духовна реальність, створена українськими письменниками за обставин цілком виняткових.

2. Юрій Шевельов: слайди пам'яті

У виданих незадовго до смерті спогадах (“Я – Мене – Мені... (і довкруги)”) Юрій Шевельов зауважив, що його пам'ять має одну цікаву особливість: вона “пропонує” йому на схилі віку “не фільм, а слайди”. Скористаюся цим образом.

Нещодавно я розшукав стару свою чорно-білу фотоплівку, на яку в серпні 1990-го знімав перший великий приїзд до Києва українського вченого люду із закордоння. Щойно закінчився I конгрес МАУ. І ось наш гурт (чоловік із 20) пливе “Ракетою” вниз по Дніпру до “хутора Брюховецького”. Товариство старих і нових знайомих, яких об'єднують подія, яка щойно відбулася, і господар.

На фотографіях – Омелян і Тетяна Антоновичі, Олег Зуєвський, Богдан Рубчак, два Миколи – Жулинський та Ільницький, Григорій Сивокінь, В'ячеслав і Лариса Брюховецькі, Сашко Кириченко... І – ШЕВЕЛЬОВ. Йому вже за 80, він повільно йде, спираючись на паличку, – старий мандрівник, який об'їздив-обходив півсвіту. Пізніше в “Третій сторожі” я прочитаю його статті про Миколу Ге, який майже два десятиліття мешкав у селі на Чернігівщині. Ге мав українські симпатії, це відомо (його син, теж Микола, в молоді роки мав контакти з Драгомановим-емігрантом). Так ось: одну із тих статей Юрій Володимирович написав невдовзі

після “хутора Брюховецького”, у жовтні 1990 р. Він, виявляється, встиг побувати там, де жив Ге. Так само спираючись на паличку, ходив місцями, аж ніяк не стоптаними українськими паломниками. ЙОМУ БУЛО ЦІКАВО. ВІН ХОТІВ БАЧИТИ ВСЕ НА ВЛАСНІ ОЧІ...

Ви бували на хуторі Миколи Ге біля станції Плиски, що на Чернігівщині? Не в Канаді чи Франції, не в Ісландії (подумаєш – одна зупинка літаком, як сказав би Райкін), – а за дві сотні кілометрів від Києва, де мешкав видатний художник Микола Ге, ім'я якого “безпідставно цілком приписане до мистецтва російського”, адже він “був однією з центральних постатей українського мистецтва другої половини попереднього століття, якщо не просто центральною”⁶. Так казав Шевельов...

І ось ми йдемо берегом Дніпра, розбившись на людські острівці і так розмовляючи. У кадрі – двоє: Юрій Володимирович і Сашко Кириченко. Сашко тоді працював у Верховній Раді, в апараті комісії з питань культури та духовного відродження. Звідки було знати, що він, такий юний і світлий, відійде першим, – раніше за Зуєвського, Шевельова, Антоновичів?

Шевельов говорив мало й іронічно. Коли він жартував, у нього з'являлося щось дитяче. Він внутрішньо сміявся. Зовсім не уявляю Шевельова патетичним. Патетика якщо й існувала для нього, то хіба як об'єкт іронії.

А ось іще один кадр: цього разу фотографуємося гуртом; Шевельов чомусь знизує плечима, – щось його в цю мить запитують...

У тих “хутірських” розмовах часто згадувався Конгрес. “Наші”, “материкові” були трохи спантеличені виступами гостей із “діаспори”. Наукова правда гостей з-за кордону тоді ще багато чим шо-

кувала, – але справа не тільки в цьому. Було щось і поза словами. Може, мимовільне учительство “діаспорян”, мимовільне “месіанство”? “Ось бачите, а правда таки наша!” – це, здається, не говорилося, але відчувалося обома сторонами – і в групі “Ми-1”, і в групі “Ми-2”, кажучи іронічними словами Шевельова.

Журнал “Україна” невдовзі після Конгресу надрукував інтерв’ю з Юрієм Володимировичем (1991, № 3). Своєрідне мотто до нього – слова Олеся Гончара: “Після геніального Потебні Харків дав другого геніального лінгвіста, ім’я якого – Юрій Шевельов, і я радий, що мені випала честь слухати його блискучі лекції упродовж п’яти моїх харківських студентських літ”. Слова і сам факт сповненої пієтету згадки студента Гончара про професора Шевельова запам’яталися. Як відомо, пізніше ставлення О. Гончара до Ю. Шевельова різко зміниться. Два факти в цьому сенсі особливо красномовні: 1) невідзначення “Третьої сторожі” Шевченківською премією (комітет тоді очолював Гончар); 2) “Невигадана новела життя” у книжці О. Гончара “Катарсис” (2000) – Шевельов постає тут принаймні як боягуз, який, залишившись в окупованому Харкові, міг допомогти колишньому своєму студентові, ув’язненому гітлерівцями на Холодній Горі, але не зробив цього.

“Дивуюсь, звідки в нього стільки патологічної злоби до моєї творчості?” – так починається “Невигадана новела...”. Гончар, із запізненням прочитавши давню статтю Шевельова про “Таврію” і “Перекоп”, звісно, перебільшував: за злобу він прийняв іронію. Важко позбутися думки, що Гончара й Шевельова посварили нашіптувачі Олеся Терентійовича. Адже ще в 1991-му все було інакше. Пригадуєте: “Після геніального Потебні...”?

Наступний мій “слайд” – з весни 2000-го року. Про це я писав у “Листах з Нью-Йорка”⁸. “У метро зустріли (з Леонідом Куценком. – В. П.) Юрія Шевельова. Це ж треба – у цьому Вавилоні, в цьому різнокольоровому стовповиську ви заходите у вагон сабвею – і в цю саме мить у цьому саме місці бачите перед собою того, кого в попередньому листі згадано серед зірок УВАН. Професор Шевельов. Філолог зі світовим ім’ям. ...Він сидить на лаві біля вікна, спираючись обома руками на ціпок. Професору 91 рік. Кажуть, що він любить їздити в кіно. Дивиться тільки класику, яку знає цілком професійно. Живе самотньо, продовжує багато працювати; старість не поглинула його іронічності й пам’ятливості.

Він запрошує до себе в гості. “Але мусите мені задзвонити, бо я зараз не знаю свого календаря, треба подивитися.” Це означає, що професор Шевельов віддає перевагу ритму й розміреності. Мабуть, розмірений ритм є запорукою довголіття...”

З Юрієм Володимировичем ми зустрілися 8 травня і провели разом цілий день. Сталося ось що: в УВАН несподівано зателефонував виконуючий обов’язки Генерального консула у Нью-Йорку Сергій Погорельцев: “До Вашингтона буде їхати мікроавтобус, можете, якщо бажаєте, скласти товариство професорові Юрію Шевельову, якому Віктор Ющенко має вручити Шевченківську премію-2000”.

До Вашингтона – чотири години їзди. Отже, чотири години розмов. Тоді ще не було книжки “Я – Мене – Мені...”, – і вийшло так, що в наша розмова сприяла “озвучуванню” її. Говорилося багато про що. Про Віктора Петрова, якого Шевельов добре знав. Юрій Володимирович чомусь наполягав на тому, що Петров ніяким радянським розвідником не

був. Сміючись, переповідав оповідання Петрова-Домонтовича “Князі” – про архіпильного вчителя тов. Портянка. Згадував Маланюка, і теж дещо іронічно. Зайшлося і про Гончара. І тут Юрій Володимирович повторив те, про що згодом я прочитав у його спогадах: якби мені треба було назвати п’ять моїх кращих студентів різної пори, Гончар був би в цій п’ятірці. Про “Невигадану новелу життя” Шевельов знати не міг, але якби й знав... Мені здається, що марнота людська в такому віці, коли стоїш перед вічністю, обходить стороною.

Розповідав Юрій Володимирович і про свою бібліотеку. Виявляється, він подарував її Японії! Не пригадую, які при цьому називалися резони, але ось уже на вечорі пам’яті Юрія Володимировича, одразу після його смерті, Іван Дзюба теж згадував про королівський дарунок Шевельова японцям, називаючи цей малозрозумілий нам, в Україні суцим, вчинок професора далекоглядним.

У посольстві України був цілий Вавилон. Шевельов довго сидів на якомусь дивані, очікуючи невідомо кого й чого, і його спокій, вік і відстороненість помітно контрастували з посольською веремією. Власне, складалося враження, що про нього забули, – чи, може, просто вирішили, бачачи нас із Леонідом, що все гаразд, професором є кому опікуватися.

А все одно було прикро. Премію вручали якось похапцем, ніби між іншим. Вручивши ж, знову забули, і коли всі побігли на фуршет, нам довелося шукати якогось бутерброда і для Шевченківського лауреата. Шевельов тим, однак, не переймався.

Далі – “слайди” з “Листів із Нью-Йорка”. Гостини у Григорія Костюка. “Він живе на околиці Вашингтона, і ми таки побували в гостях у Григорія Олександровича. Разом із його сином Теодором, Юрієм

Володимировичем Шевельовим, президентом УВАН Олексою Біланюком, професором Альбертом Кіпою. Григорій Олександрович пережив уже кілька інсультів, осліп, йому важко говорити – проте треба було бачити його мало не дитячу радість, коли йому тиснули руку “Юра” (Шевельов), Олекса Біланюк, Альберт Кіпа.

Професор Шевельов, давній Костюків друг, по дорозі до Нью-Йорка сидів у мікроавтобусі притихлий і, здавалося, приголомшений зустріччю. “Природа знущається над людиною різними способами, – сказав, зрештою, із сумно-іронічною філософською інтонацією. – Довго жити не варто. А понад 90 років, як ось ми з Костюком, просто непристойно”.

А потім узявся розказувати, що в Голландії ніхто не заперечує, коли людина іде з життя добровільно. “Тут таке не прийнято... Уявіть собі: автор зі своїми ровесниками їде до Голландії, і там вони ставлять крапку. Це міг би бути навіть зовсім непоганий кіносюжет”, – несподівано завершив свою думку професор, і ми всі разом засміялися, згадавши, що професор Шевельов любить кіно...

До Нью-Йорка повернулися десь о третій ночі. У мікроавтобусі Юрій Володимирович, здається, так і не подрімав, – мовчки сидів, зіпершись двома руками на ціпок. Як у сабвеї. Приїхавши, ми провели його до помешкання, а наступного дня прокинулися із запитанням: як там Юрій Володимирович? Треба потелефонувати, але чи не зарано для нього?

Шевельов нас випередив. Подзвонив в УВАН, і своїм іронічним голосом запитав у пані Оксани Радиш: “Ну як там мої “-енки”? Прокинулись?”

Цей “слайд” останній. 12 квітня 2002 р. Юрія Володимировича не стало. У моєму блокноті виписані його слова: “Не нарікатиму на Бога, що він мене

забрав у небесні чертоги, бо я виконав свою місію, яку сам створив для себе”...

Примітки:

1. Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я – Мене – Мені (і довкруги). Спогади. – Харків – Нью-Йорк, 2001. – Т. 2. – С. 75.
2. Там само.
3. Арка. – 1947. – № 1. – С. 1.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
5. Шерех Ю. Поза книжками і з книжок. – К., 1998. – С. 190.
6. Шерех Ю. Третя сторожа. – К., 1993. – С. 185.
7. Див.: Гончар О. Катарсис. – К., 2000.
8. Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 139.

ГУСИ-ЛЕБЕДІ Й МОРОЗИ 1921 РОКУ

(Про автобіографічну діалогію
Михайла Стельмаха)

Дійшовши свого полудня віку, Михайло Панасович Стельмах написав повість про власне дитинство – “Гуси-лебеді летять...”. Роботу над нею письменник датував 1963 – 1964 роками. Проте спогади про все, що було відчуте і пережито в ранні літа, які проминули в селі Дяківці (тепер це Літинський район Вінницької обл.), пам’ять про рідних і односельців, про події, що пройшли колись перед очима, видно, взяли в полон надто сильно. Отож у 1966 році з’явилася ще одна автобіографічна повість – “Щедрий вечір”, у якій знову ожили добре знайомі читачам герої попереднього твору.

Можна сказати, що за роботу над оповіддю про дитинство Михайло Панасович узявся, досягнувши свого творчого піку. 1961 року Ленінською премією була відзначена його трилогія про долю українського села (“Велика рідня”, “Кров людська – не водиця” та “Хліб і сіль”). Того ж року вийшов у світ роман “Правда і кривда” – соціально гострий твір, який спричинився до голосних дискусій, оскільки в ньому поставала драма нашого села, затиснутого в лещата жорстокої адміністративної системи з її

зневагою до людини, вікових моральних цінностей, будь-якої творчої ініціативи. Але суперечка йшла не лише навколо проблематики, пов'язаної, як тоді казали, з наслідками культу особи, а й навколо самих творчих принципів письменника. Схильність М. Стельмаха до різкої, зіпертої на фольклорну традицію поляризації персонажів (з одного боку – “боги”, з другого – “наволоч”), високий образний лад, зорієнтований на широке використання метафоричної мови, гіперболи, символіки, великих планів зображення, – все це не залишалось непоміченим критикою, змушуючи її водночас говорити не тільки про сильні сторони роману, а й про “продовження достоїнств” (тобто слабини): перенасиченість філософією, інколи – художню невиправданість патетичних слів, надуживання “казковими” сценами...

Пафос “Правди і кривди” цілком сутолошний атмосфері хрущовської відлиги; в його основі – ствердження самоцінності людської особистості, мудрості селянського морального досвіду, в якому чільне місце належить доброті й красі стельмахівських “пророків”, “мислителів” і “мадонн”, гаряче неприйняття всякого насилля над людиною, убоління за хлібороба, на якого слід би молитися, а не упосліджувати його.

Звичайно, читач повістей “Гуси-лебеді летять...” та “Щедрий вечір” мимоволі впізнавав у діалогії цілий ряд художніх мотивів “Правди і кривди”. Мабуть, у кожного митця є коло його улюблених ідей, з якими він не розлучається, розвиваючи їх у різних своїх творах. Олександр Блок називав такі наскрізні, найбільш дорогі автору ідеї його “длинной мыслью”. Була така думка і в Михайла Стельмаха, письменника дуже послідовного у своїх симпатіях та антипатіях, зосередженого на болісних перипетіях

долі українського села першої половини ХХ століття. Його устами говорив хлібороб, який протягом віків витворив надзвичайно колоритний лад життя зі своєю мораллю, звичаями, якщо хочете – зі своєю естетикою, педагогікою, етикою. Поет доброти і краси, він був невідступним, коли мова заходила про долю непроминутих духовних цінностей народу, не раз зневажуваних, витискуваних штучними заміниками. Це тепер у школах почали вивчати народознавство, це тепер спалахнув широкий інтерес до традиційної культури, – але ж були й інші часи, коли те ж колядування й щедрювання, інші народні свята й обряди потрапляли в немилість офіційну, оголошувалися чимось непотрібним і патріархальним.

У діалогі М. Стельмаха чується полемічний виклик, адресований тим, хто зневажає духовний спадок поколінь. Звинувачення у “патріархальщині” і “сентиментальності” не лякали письменника. Цікаво, що пристрасне слово на захист сентиментальності прозвучало не тільки зі сторінок повісті Михайла Стельмаха “Щедрий вечір”, а й – трохи згодом – зі сторінок роману Олеся Гончара “Твоя зоря”. Мабуть, обом доводилося чути, що українці, мовляв, надто мрійливі й сентиментальні і що ці риси відчутно позначилися на прозі самих письменників – Стельмаха та Гончара.

Відповіді Михайла Стельмаха і Олеся Гончара дуже схожі. Так, “маленька богиня совісті” Ліда Дударевич (“Твоя зоря”) запитує дипломата Заболотного:

“– Кириле Петровичу, ми сентиментальний народ?”

І тут же викладає свій погляд:

“По-моєму, хай уже краще бути сентиментальним, аніж черствим та бездушним.

– Я теж такої думки, – згоджується Заболотний.

– А мама взагалі вважає, що сентиментальність – це просто ніжність душі, пам'ять, любов...”

Нема сумніву, що з такою позицією солідарний і сам автор “Твоєї зорі”, який довіряє найсвітлішим героям свої сокровенні думки.

А Михайло Стельмах своє розуміння сентиментальності виклав у ліричному відступі (після розповіді Михайлика про мамину поетичну вдачу): “Цієї уваги до всього доброго, красивого вділила мати й мені. І я теж, як свята, очікую того дня, коли грім розморожує сік у деревах чи коли не зіллям, а хлібом починає пахнути жито. І як досадно буває, що таку любов дехто вважає пережитком чи сентиментами. Я й досі впевнений, що холодноокість збіднює і світ, і душу навіть дуже розумним людям”.

Звичайно, сентиментальність не зводиться лише до ніжності й антибайдужості. На український національний характер вона кладе печать тієї перечуленої розслабленості, яку так дошкульно щмагав, скажімо, поет українського зарубіжжя Євген Маланюк. Але зрозуміла й логіка М. Стельмаха та О. Гончара, надто у контексті реального наростання серед молоді тенденції прагматизму, накочування хвиль жорстокості й душевної глухоти, примітивізації ідеалів, зведених часом до рівня роботоподібних персонажів відеобойовиків. Можливо, сучасному юному читачеві Стельмаха Михайлик видасться таким собі “інопланетянином”, екзотичною людиною з іншої епохи. Але хай не поспішає сьогоднішній його ровесник дивитися на хлопчика з подільського села зверхньо чи погордливо: у Михайлика можна багато чого повчитися: селянської ґрунтовності, від батька-матері засвоюваної муд-

рості, щирості й відкритості душі, усього того, що протистоїть “хворобі віку” – холодноокості.

Лад сільського життя з його естетикою, педагогікою й етикою Михайло Стельмах показував не в якомусь законсервованому стані, а в складній історичній динаміці – під колючими вітрами часу.

Колючі вітри часу...

У діалогії йдеться про 1921 – 1922 роки. “Я мало тоді стрічався з скарбами людського духу, та гріх було б гудити ті часи – вони були по-своєму прекрасні”. Ці слова читаємо на перших сторінках повісті “Гуси-лебеді летять...”. І хоч вони дещо суперечать об’єктивному змістові повістей, де скарбів людського духу явлено якраз немало, проте з другою частиною авторського зізнання читач діалогії мусить-таки погодитися, навіть якщо якомусь сучасному Михайликові з книжкою Михайла Стельмаха в руках і непросто буде уявити 1921 рік як “по-своєму прекрасний час”.

Не забудьмо, що герой М. Стельмаха – хлопчик дев’яти-десяти літ, що дві повісті про нього – це автобіографічна проза. А коли доросла людина згадує своє дитинство, на її устах з’являється елегантний усміх. Хіба не про вічні чари дитинства, які не вивітрюються з літами, так поетично писав у романі “Жан-Крістоф” Ромен Роллан: “О солодкі спогади, благодатні видіння – все життя будуть вони супроводжувати нас дзвінким, співучим роєм!.. Подорожі, які здійснюєш дорослим, великі міста, розбурхані океани, небаченої краси пейзажі – ніщо не відіб’ється в душі з такою безпомильною точністю, як ці прогулянки дитячих літ чи невибагливий куточок саду, що його ти дитиною, притулившись до вікна, розглядав іноді крізь затуманене твоїм подихом скло...” Та не забудьмо, зрештою, що Стельмахів Михайлик налаштований на казкове сприй-

няття світу, це поетична душа, яку “видіння казки” не раз бере на свої крила.

Звичайно, українське село 1921 року жило нелегким життям. Громадянська війна. Практика воєнного комунізму з її методами примусу. Продрозкладка, якою нова влада, підмінюючи економічні механізми управління адміністративними, реалізувала на селі казармену соціалістичну модель. Гостре соціальне розмежування, підсилене недовірою більшовиків до різних верств селянства, з-поміж яких у свої спільники вони брали лише найбільш убогу частину. Все це разом склало основу великої драми українського хліборобства. Ідеї експропріації, встановлення справедливого розподілу на основі диктатури пролетаріату визначали дії влади. Лише в березні 1921 року означився перехід до нової економічної політики. Продрозкладку змінив натуральний податок. Хоча не за горами вже була й сталінська колективізація з її трагічними для села, для всього нашого народу наслідками. Сотні тисяч таких, як Маланка Волик з повісті М. Коцюбинського “*Fata morgana*”, мріяли про землю, але змушені були ловити руками марево.

Час надій, класових зіткнень, ілюзій...

Головні розчарування й трагедії ще попереду. Зрозуміло – для малого Михайлика багато що з тих історичних реальностей залишилося “за кадром”. Та й у середині 60-х років, коли писалася диалогія, мало кому вдавалося вийти за рамки тодішніх узвичаєних розумінь, насаджуваних ідеологічних міфів. Подолати існуючі в літературі табу, пробитися до правди, показати масштабніше справжні реалії буття було дуже й дуже непросто.

Непросто це зрозуміти й сучасному читачеві, адже наприкінці століття він живе у світі інших реалій, йому, на відміну від героя диалогії (та її автора),

відомі гіркі наслідки того “великого соціального експерименту”, який розпочався у жовтні 1917-го. Цілком можливо, що в нього інша шкала світоглядних цінностей. Час нинішніх розчарувань і критицизму стосовно практики творення “світлого майбутнього” накладає відбиток на сприйняття і художню інтерпретацію М. Стельмахом перших революційних літ, але в нас немає підстав вважати, що насправді все в тому Михайликовому подільському селі було не так, як показав нам письменник. У нього, письменника, погляд на речі обумовлений його конкретним життєвим досвідом. Він малює людей і обставини так, як він їх побачив, запам’ятав, зрозумів. І було б дивним намагання накинути схему сьогоднішніх уявлень і розумінь на ситуацію чвертьстолітньої давності, тим паче – за сумнозвісним чорно-білим принципом. Життя завжди багатше за будь-які схеми. І в кожного своє право: у письменника – сказати те, що бажає сказати, у читача – посперечатися чи прийняти.

Отже, яким постає світ Михайликового дитинства у діалогії “Гуси-лебеді летять...” та “Щедрий вечір”?

Тільки-тільки відлягувала громадянська війна. Через село хвилями прокочувалися червоні козаки, гетьманці, січові стрільці, петлюрівці, пройшло, відступаючи, військо Пілсудського. У лісах іще блукають ті, кого голова комнезаму дядько Себастьян називає бандитами. З Херсонщини прибивається виснажена жінка з дитиною – там голод. Про голод у південних селах говорять дядьки у своїх стихійних “політбесідах”, згадуючи і про підступну “загрянницю”, Антанту, розруху. “Розщот панам” вони вже дали – поміщицькі маєтки, економії розгромлено, ще “коли настала революція”. Незаможники тепер

ведуть суперечки про землю; їм якраз нарізають ділянки з колишнього панського поля.

На сторінках діалогії час від часу звучать репліки щодо, так би мовити, особливостей моменту. “Таке врем’я настало, – каже дядько Себастьян, – одні проклинають, а інші живуть ним”. По-своєму оцінює зміни, що настали в селі, дід Корній: “...всі дуже нервеними стають та все життя чогось не цінують”. Цікаво коментує розвиток подій церковний староста, який до нової влади ставиться недовірливо, причому деякі його критичні репліки влучають у ціль досить точно: “...колись усі були люди, а тепер стали – куркулі, середняки і злидні”; “...що було моїм, то було моїм, а тепер ніхто не добере, де моє, де твоє, а де наше”. І всі, здається, сходяться на тому, що живеться погано: про розруху говорять незалежно від того, хто до якої верстви належить, – чи то попада, яка нарікає, що “тепер не життя настало, а один розор”, чи то жінка з голодного краю, яка заламує руки від розпачу: “...коли вже цей розор закінчиться?”

Розор – і разом з тим “по-своєму прекрасний час”...

Читач діалогії М. Стельмаха мусить помітити дві вельми важливі особливості оповіді про життя подільського села. Воно побачене очима сповненого поетичних візій хлопчика, але в тім-то й річ, що з-за спини Михайлика раз по раз визирає... Михайло Панасович. Бачення середини 60-х років, коли писалися повісті, накладається на бачення 1921 – 1922 років, коли відбувалася дія. Дитячий погляд коригується дорослим. Звідси – поява ліричних відступів, виголошених цілком “дорослим” голосом. Звідси – і малоприродність деяких сцен, думання і мови Михайлика.

Для психології дитини Михайликового віку загалом характерна схильність говорити “як старий” – наслідуючи старших. Але юного героя діалогії заносить інколи на такі патетичні висоти, що в читача починає перехоплювати дух і він запитує себе: і це говорить, так думає дитина 9-10 років?! Красива метафора полонить автора, заради неї він ладен навіть пожертвувати природністю ситуації.

І не лише заради красивої метафори. Той Михайлик, якого ми бачимо в діалогії, міг би подарувати чимало словесних витворів збирачу мовних скарбів: він так і сипле прислів'ями, рідкісними слівцями. Часом захоплюєшся ними, але часом і дивуєшся тим, що демонстрація золотих лексичних розсипів виглядає як самоціль, як щось не вельми органічне у Михайликових устах.

Дорослий голос відкрито звучить і в ліричних відступах; нерідко це справді поетичні, яскраві монологи, проте можна навести чимало прикладів, коли однозначність, закладена в них, сьогодні викликає внутрішній спротив. Михайло Стельмах, як було сказано на початку, тяжіє до різкої поляризації персонажів, і це друга особливість оповіді, на яку хотілося б звернути увагу. Дослідники його творчості не без підстав зауважують, що тим самим М. Стельмах продовжує фольклорну традицію, яка веде гостро розмежовувати правду і кривду, сили добра і сили зла. Персонажів діалогії “Гуси-лебеді летять...” та “Щедрий вечір” теж легко поділити на “ангелів” і “чортів” (як жартома колись висловився критик І. Світличний стосовно героїв роману “Правда і кривда”).

Михайлик, його мати та батько, дід і баба, попова наймичка Мар'яна, дівчинка Люба, кобзар Левко, майстер на всі руки дід Дем'ян, ну і, звичайно, дядько Себастьян – це полюс добра. А полюс зла –

улізливий кар'єрист Юхрим Бабенко, “скупий рицар” дядько Володимир, дядько Сергій з його “темною душею”... До внутрішніх драм, суперечливих характерів, до діалектики душі М. Стельмах – принаймні, в автобіографічній діалогії – якогось глибокого інтересу не виявив.

Чи не єдиний виняток – історія з “бандитом” Порфирієм, який прийшов до дядька Себастьяна здаватися. Селянин, Георгіївський кавалер, відзначений за хоробрість самим імператором, роботящий хлібороб, власник тихого хутірця, до якого в 1920 році добралися “недалекоглядні (!) продагенти, які мало не на кожного селянина дивились як на куркуля чи прихованого ворога”, пригрожуючи непокірним “оперативною трійкою”, – ось хто такий цей Порфирій, обібраний, принижений, загнаний тяжкою образою в ліс. Сцена його покаяння справляє, може, найсильніше враження в повісті “Гуси-лебеді летять...”.

Але зате як плакатно виглядає в цій же сцені дядько Себастьян! Тонка і людяна душа, тут він приймає каяття якось картинно, з волі автора прибравши невластиву йому прокурорську позу.

За цим епізодом вгадується реальна драма, зумовлена гострими соціальними суперечностями, і саме як драму й подає письменник історію з Порфирієм. І все ж мовби якась незрима сила підштовхує автора до однозначних висновків-присудів: про продагентів, які прикладами висадили двері Порфирія і вимели з усіх засіків зерно, сказано майже вибачливо – “недалекоглядні”. Затє сам Порфирій – “бандит”, “вовкулака”.

То, може, і шолоховський Григорій Мелехов “бандит”? Сказати так – означало б спростити “Тихий Дон”, закривши очі на реальні трагічні колізії, які відбито у ньому. Та тільки-но ми наблизились до

Порфирія, аби зрозуміти, яка правда рухає його вчинками, як недоречною стала звична схема, недоладним – слово “бандит”. Усе виявляється значно складнішим. Можливо, що й дядько Сергій став би зрозумілішим, якби ми про нього дізналися більше... Або: промайнула на якійсь сторінці іронічна згадка про молодого поповича, якого “революція витурила з якогось київського інституту”. А чим він, той попович, поганий? Може, вже тим, що – попович?

Концепція “чортів” і “ангелів” неминуче передбачає однозначність. Але ж реальна українська історія 1918 – 1922 років була далека від неї! Скажете, Михайликові все могло являтися і в чорно-білих кольорах. Ну, а що ж досвід Михайла Панасовича, котрий визирає із-за спини свого героя? Час від часу його роздуми про далекі громи громадянської війни з’являються в ліричних відступах, але і в них – однозначність. Скажімо, після епізоду побиття гетьманцями (гайдамаками “в німецьких залізних черепах”) сільського старости Шевка автор у ліричному відступі оглядає минуле з висоти прожитих літ, мовлячи: “Недовго протрималось на чужій зброї оте сузір’я дрібних карликів, яке, дорвавшись до влади, забуло, що надворі стоїть двадцятий вік. Напхане злобою, затавроване братовбивством і торгом землі батьків, це сузір’я дрібних карликів подалось на смітники чужих богів не світити, а гавкати й гарчати на землю батьків, по якій уже в ясній задумі ішов ясний ранок...”

Хай так: орієнтацію на “зовнішні сили” у своєму “Заповіті борцям за визволення” осуджував і В. Винниченко. Але ж і більшовицький режим в Україні був підпертий чужими – муравйовськими – багнетами. І чому гріх братовбивства покладено лише на одну сторону? Що ж до “гарчання” українсь-

кої еміграції “на землю батьків”, то, по-перше, не така вона вже була й однорідна, та пореволюційна еміграція. А, по-друге, “гарчання” адресувалося не “землі батьків” (прочитайте хоча б вигнанську поезію Євгена Маланюка – і ви переконаєтеся в цьому), а новій владі, що зовсім не одне й те саме. Та й “ясна задума нового ранку” не викликає особливого піднесення...

У середині 1960-х все уявлялося однолінійніше, жорсткішою була межа поділу, – тому й писав М. Стельмах про “безсмертне крило червоного прапора” і “лицарів революції, які шаблями видобували новий світ”, з поетичним пафосом, захватом. Лише невеличка частина тодішніх українських дисидентів пробивалася до критичніших оцінок. Хоча й вони, як правило, не виходили за рамки концепції соціалізму з людським обличчям, пов’язуючи реальні біди України зі сталінським спотворенням ленінської моделі соціалізму. М. Стельмах у дисидентах не ходив, хоча... У повісті “Гуси-лебеді летять...” є й зізнання про “нечисту силу”, яка “розбирала та не прощала мої книги і в кожному рядку вишукувала ворожі прояви, різну апологетику, збочення, селянську обмеженість, селянські дрібно-власницькі тенденції і ще якусь погань”.

До речі, тоді ж, у середині 60-х, депутат Верховної Ради СРСР Михайло Стельмах разом із Андрієм Малишком та Георгієм Майбородою звернулися із запитом до ЦК КПУ з приводу політичних арештів у середовищі молоді української інтелігенції. Ризикував, отже. Хоч і розумів, що нащадки Юхрима Бабенка можуть не порохуватися з визнаним авторитетом.

Звичайно, революція породила і тип такого ідеаліста, як дядько Себастьян. Із того ж числа романтиків революції, мабуть, і Василь Блакитний, і Ми-

кола Хвильовий, і багато інших репресованих наших земляків. А якщо брати літературний ряд, то поруч зі Стельмаховим героєм могли б стати Чубенко (“Вершники” Ю. Яновського), Клим Синиця (“Лебедина зграя” В. Земляка), Мамай (“Древляни” В. Близнеця)...

В етичному кодексі Михайла Стельмаха чільне місце (а може, й головне) відведено чутливості до краси і тому, що кобзар Левко називає душевністю. Легко помітити, що моральні достоїнства героїв діалогії випробовуються саме цими критеріями. Наче узагальнюючи цей принцип, хтось із селян формулює дорогу авторові думку так: “Один має душу, як птицю, що під хмарами літає, а другий – мов квочку, що тільки на своїх яйцях сидить”. Знову – чіткий “вододіл”. Звісно, всі симпатії автора віддано тим, хто ладен зрозуміти красу в усіх її виявах.

Візьміть хоча б того ж дядька Себастьяна. Клопотів ген скільки: нарізає біднякам поміщицьку землю, ганяється за “бандитами” в лісах Кипорового Яру, воює з підступним Юхримом Бабенком. А все ж цей “рудий одчайдух” не зачерствів, його душа прагне вирватися з буденності. Коли селяни розбирали собі добро з панської економії, дядько Себастьян привіз додому... піаніно. На вершечку його хати – дерев’яний лелека, який скликає птахів. І навіть старовинну кам’яну плиту одного разу побачив Михайлик у дворі дядька Себастьяна. Хтось із завзятих сільських господарів поцупив ту плиту з кладовища, а голова комнезаму врятував її, відвіз у Вінницю – історикам. І мистецькі вироби діда Демка він захистив від здирницьких податків повітового інспектора Юхрима Бабенка, застерігаючи співрозмовників (та й нас із вами) від прагматизму: “Горе було б нам, якби душа, пробачте, застряг-

ла десь біля кендюха... гріх красу обкладати податками..."

Дядько Себастьян – захисник краси, як і Михайликів тато, котрий служив на крейсері “Жемчуг”, а тепер став лісником. Як і Михайлик та дівчинка Люба. Ці діти одного разу рятують безпомічну зранену куріпку, в той час як (знову протистояння!) недобрий дядько Сергій убиває кізочку.

Але найбільша захисниця краси – Михайликова мати. То вона, жінка-берегиня, навчила сина любити роси, калину, ранковий туман, розквітлого соняшника...

За Стельмаховими творами можна вивчати українську народну естетику і народну педагогіку. Скільки лайливих слів прозвучало у 1960 – 1970-і роки на адресу патріархальщини, якій різко протиставлялася сучасність, а Михайло Стельмах залишився вірним своїй любові до народного обряду, звичаю. Він наче продовжував те, що колись давно розпочав Михайло Максимович (1804 – 1873), видатний історик, фольклорист, природознавець, письменник, автор книги з народознавства “Дні і місяці українського селянина”. Згодом – уже в часи відносно недавні – цю тему підхопив Олекса Воропай (1913-1968), автор двотомного дослідження “Звичаї нашого народу” (Мюнхен, 1958).

Своєрідним підручником з народознавства є і Стельмахова диалогія. Перечитайте хоча б ті сторінки повісті “Щедрий вечір”, на яких Стельмахові герої, мовби священнодіючи, справляють своєрідні ритуали, продиктовані традицією зустрічання Святвечора. Убога хатина Михайликових батьків прикрашена вишитими рушниками й кетягами калини, три хлібини й грудка солі на столі, святешні страви у мальованих полумисках – від куті до вареного бобу. Батько поглядом дякує матері за її ста-

рання, виносить кожної страви корівчині, а потім, узявши до рук бич од ціпа, стає на порозі, щоб покликати на кутю самого Мороза, Сірого Вовка... Далі – не забарилися й колядники зі звіздоношею, “березою” й міхоношею, “козою” й “дідом”...

Багато в тих ритуалах призабутого, такого, що непросто відроджувати, повертати до життя.

Є щось язичницьке і в тому, як селяни з книжок М. Стельмаха ставляться до землі, оранки, сівби, до насіння й дерев, з якими вони розмовляють, як із живими. Таких сцен чимало в діалогі про Михайликове дитинство. Письменник не промине нагоди, щоб показати, як жінки тіпають коноплі, прядуть, тчуть, вибілюють полотно: як урочисто проводжають плугатарів у поле на оранку; як закликає й лікує шептуха; як майстровито роблять свою справу гончар чи стельмах. Призабута тепер естетика праці селянина завжди відтворюється М. Стельмахом з великою любов'ю і поезією. Він – пристрасний оборонець ладу сільського життя, всього доброго і красивого, що витворено досвідом українського селянина протягом віків.

Подорослішавши, Михайлик (чия мрія стати письменником таки збулася) мав підстави сказати про пору власного дитинства як про “по-своєму прекрасний час”. Передусім тому, що, попри тяжкі нестатки, звідав він і радість спілкування з людською добротою і красою, вбираючи в свою душу отой самий лад хліборобського життя, хай і порушений гострими соціальними катаклізмами. “Гусилебеді летять...” і “Щедрий вечір” дають багатий матеріал для засвоєння секретів народної педагогіки, яка у нас як слід не вивчалася. Хоча саме вона, думаю, лягла в основу педагогічних озарінь великого українського вчителя Василя Олександровича Сухомлинського, який за наріжні камені виховання

мав культ матері, праці, рідного слова. Недарма так часто на спадщину В. Сухомлинського посилається автор дослідження “Народна педагогіка” (1985) М.Г. Стельмахович. А могли б у цій праці бути і цілком органічні посилання на автобіографічну діалогію М. Стельмаха, адже письменник цілком солідарний з учителем Василем Сухомлинським.

Правда, в атмосфері одвічних педагогічних істин, якими, спеціально над тим не задумуючись, живуть дорослі персонажі діалогії, вривається і дещо нове, із “залізним” присмаком. Час жорстоких класових сутичок накладає свій карб на настрої, уявлення людей. Пригадаймо ще раз репліки про те, що “всі дуже нервеними стають та все життя чогось не цінують”, що “колись усі були люди, а тепер стали – куркулі, середняки та злидні”. Знецінення життя у грізних вихорах громадянської війни, культивування нетерпимості – ось перед якими випробуваннями постала народна педагогіка. В історії є моменти, коли класове начало домінує над загальнолюдським, – і наслідки такого домінування трагічні. Бо “кров людська – не водиця, проливати не годиться”, – як співає сліпий Андрійко в іншому Стельмаховому романі (“Кров людська...”), явно ризикуючи бути запідозреним в “абстрактному гуманізмі”.

Абсолютизація класового принципу веде до роз’єднання, ігнорування загальнолюдських цінностей, до намагання виправдати сьогоденню несправедливість завтрашньою доцільністю, якимись вищими цілями. І ця нова “педагогіка” таки пускає свої паростки в людських душах. Ось дівчинка Люба каже Михайликові про їхню родинну кривду:

“– В нашого діда Революція гарного коня забрала, а взамін поганого дала.

– Бо так треба було, – кажу я словами дядька Себастьяна, і дівчинка погоджується зі мною”.

Дуже показова сценка! Так треба задля революції – і все.

Або: “таке врем’я”, мовляв, і нічого не поробиш. І Люба, бачите, безмовно погоджується, хоча природно було б замислитися не стільки їй та Михайлику, як тому ж голові комнезаму – а в чому смисл цього “так треба було”? Сьогодні забрали коня, бо “так треба”, а завтра? “Ще дуже бідні ми. Та все одно маємо вчитися: так революції треба!” – каже дядько Себастьян, і йому не заперечиш. Учитися слід, тільки чому про революцію мовиться як про якусь самоціль, ніби людина – для неї, а не навпаки?

А іншого разу дядько Себастьян, слухаючи Михайликову розповідь про Тараса Бульбу, запитує: “А він, Тарас Бульба, за нас чи проти нас був?” І тут же додає: “...Хочу, щоб і ти в такий час знав, хто за кого стоїть: за нас чи проти нас”. Справді, у такий час – час суспільного зламу – історія нерідко ставить питання руба. Але мусимо бачити й те, чим обертається така жорстока історична необхідність. Обертається отим безапеляційним – він за нас чи проти нас? Дядько Себастьян, здається, далекий від логіки наступних років: хто не з нами – той проти нас. Навпаки, він може збагнути того ж Порфирія, він протистоїть демагогічній архіпильності Юхрима Бабенка. Та все ж і в ньому живе небезпечна всевиправдовуюча логіка: “так треба для революції”. І ті уроки “класової” педагогіки падають у дитячу Михайликову душу.

Може, звідси якраз і бере початок відзначена нами раніше схильність до однозначності, деяка прямолінійність авторських присудів, помножена на фольклорну традицію різкого протиставлення пер-

сонажів? Так, надто вже карикатурним виглядає інколи Юхрим Бабенко. Прозаїк надмірно шаржує його: “заверещав... висолопивши язика... як побитий пес... квасолисті ніздрі” – ці штрихи лише послаблюють серйозність сутички дядька Себастьяна і Юхрима, якого голова комнезаму наприкінці діалогії зовсім уже по-казковому перекидає упоперек коня і привозить на громадський суд...

Кожний час, казав Генріх Гейне, дає читачам “нові очі”. Можливо, через десяток-другий років автобіографічну діалогію М. Стельмаха читатимуть по-іншому, під кутом зору тих питань і розумінь, що їх визначить досвід нових читачів. І це природно. А нині, коли з часу написання діалогії минуло чверть століття, а її авторів виповнилося б вісімдесят, ми відкриваємо для себе світ дитинства, явлений письменником з могутньою, багатою художньою снагою. “Гуси-лебеді летять...” та “Щедрий вечір” увійшли до великої бібліотеки творів української літератури про дитинство. На полицях цієї уявної бібліотеки – “Історія Уляни Терентіївни” П. Куліша, оповідання І. Франка, новела Ю. Яновського “Дитинство”. Тут і “Зачарована Десна” О. Довженка, і “Блакитна дитина” А. Дімарова, “Звук павутинки” В. Близнеця...

Широко розкрита до добра й краси душа може промовити допитливому розумові і щирому серцю. Передусім про потребу любові до рідної землі, пісні, матері, до коренів роду і народу, до всього доброго, що було витворено поколіннями і що мусить бути взяте кожним у життєву дорогу.

1992 р.

ПІСЛЯ "СОБОРУ"

Доба Петра Шелеста (першого секретаря ЦК КПУ в 1963 – 1972 рр.) закінчувалася під знаком масованої критики роману Олесь Гончара "Собор", інспірованої партійними чиновниками. Хроніка і механіка цієї кампанії досить детально розкрита в книзі Віталія Коваля "Собор" і навколо нього" (К., 1989). Найбільше старався Олексій Ватченко, перший секретар Дніпропетровського обкому КПУ, який запримітив у романі (можливо, з допомогою наближених до його тіла навуходоносорів) "очорнення радянської дійсності", наклеп на "людей праці" – "чудових радянських трудівників", а також "замилування старовиною". Серед причин Ватченкового гніву називається й таке: він упізнав себе в антигероєві роману Володзьці Лободі! Принаймні у Дніпропетровську йшов поголос про те, що партійний начальник області, як і Лобода, здав свого батька в будинок для старих. Українська народна мораль подібні факти осуджувала. До того ж у Зачіплянці, задимленій робітничій околиці, змальованій О. Гончаром, вгадувався заводський район Дніпропетровська, вотчини Ватченка. А тут ще й

різке протиставлення робітничої Зачіплянки – номенклатурним “юшкоїдам”...

Висновок О. Ватченка був прологом до партійного розносу “Собору” – “ідейно порочного... шкідливого і пасквільного твору”. Перед своїм виступом на пленумі ЦК КПУ 29 березня 1968 р., де прозвучав цей убивчий вердикт, О. Ватченко начебто спеціально літав до Москви радитися з Л. Брежнєвим. Така його “домашня заготовка” була ударом і по П. Шелесту, оскільки в Кремлі могла скластися думка про ідеологічне *неблагополуччя* в республіці. Кампанія 1968 – 1969 рр. за своїм сюжетом мало чим відрізнялася від подібних розносів сталінських часів. Організовувалися “листи трудящих”, замовлялися рецензії з потрібними ідейними “наличками”, проводилися збори трудових колективів, на яких письменника лаяли за “відрив від життя”. Від самого ж автора в таких випадках вимагалися каюття й самокритика. Проте О. Гончар не тільки не зрікся “Собору”, а ще й, полемізуючи з любителями ярликів, публічно назвав “Собор” твором “не менш патріотичним, ніж “Прапороносці” (ці слова прозвучали у промові О. Гончара, виголошеній ним на ювілейному вечорі з нагоди власного 50-річчя). Духом непокори сповнено було також ефектне протиставлення “*маленьких вельзевулів*”, які “сумують за минулим, днями сваволі, коли можна було цькувати безкарно”, – і “*червоних коней мистецтва*”, на яких “вельзевули” хотіли б накинути “хомути своїх убогих уявлень”¹.

Вистояти у скрутний час письменнику допомагали численні листи підтримки “з народу”, від читачів. Що ж до партійних органів і спецслужб, то вдаватися до репресивних заходів стосовно титулизованого й популярного письменника вони не стали, обмежившись морально-психологічним тиском та забо-

роною згадувати “Собор” – так, ніби цього роману в доробку О. Гончара й не існувало зовсім.

“Щоденник” письменника, виданий “Веселкою” в 2002 – 2004 роках, дає можливість простежити за рефлексіями автора “Собору” з приводу ситуації навколо його роману. Лихі передчуття з’явилися відразу після публікації роману в журналі “Вітчизна”: “Почуваю довкола себе зграю літературного вороння (серед них і ті, хто вважався друзями). Не каркають ще, але жадібно вичікують: коли ж буде сигнал? Коли буде команда викльовувати йому очі?” (25 січня 1968 р.). Невдовзі з’явилися чутки, що папа римський нібито висунув “Собор” на Нобелівську премію. За два дні до пленуму ЦК ця тема виникла і в розмові О. Гончара з П. Шелестом, який роману тоді “ще не читав”, проте “тенденційної лободинської дезінформації” про твір мав достатньо. Хмари сповзалися. А далі був той-таки пленум, на якому й прозвучав Ватченків вердикт. У “Щоденнику” цей день описано так: “Ватченко, дніпропетр(овський) юшкоїд № 1 (200 кг живої ваги!) мішав із землею “Собор”. Обжера, сквернослов, батькопродавець... На нього й не дивую.

А П. Ю. (Шелест)! Позавчора сказав мені, що, оскільки книжки ще не прочитав, то говорити про неї на Пленумі не буде (сам пообіцяв, я його про таку “милість” не просив!). І... зламав слово. Виступив. Підтримував дніпропетр. обжера. Отже, слово, поняття честі не існує для інших. ...

В залі жадали крові” (29 березня 1968 р.).

Того ж дня, дізнавшись про екстраординарну подію, О. Гончара покликали на розмову секретарі Спілки письменників “К-ко, П-ко, Зар-ний” (очевидно, Козаченко, Павличко, Зарудний). “Очі розжахані, Дм. блідий, в широму переляці. Не вони мене, а я їх мусив заспокоювати, щоб прийшли до

тями”, – нотує в щоденнику О. Гончар. Пікантності ситуації додавала та обставина, що через три дні мало відзначатися 50-річчя Гончара. Ювілейний вечір таки відбувся, проте про вручення письменнику зірки Героя Соціалістичної Праці вже не могло бути й мови. Затримувався навіть тираж “Собору”. А журнал “Дружба народів” на прохання “українських товарищей” взагалі змушений був відмовитися від публікації роману.

“Щоденник” фіксує болісну реакцію О. Гончара на цькування, на “моральне гвалтування людей”, яких змушують виступати проти “Собору”, не цураючись погроз; на звільнення “неслухняних” з роботи, виключення з партії. Прикрість викликають факти малодушності тих учорашніх друзів, які, не витримавши тиску, “зрікаються самі себе”. Та й сам письменник у цей час відчував неабиякий пресинг: “вже півроку чи й більше живу під тиском в тисячу атмосфер. ... Від часів Кагановича література не знавала таких озлоблених цькувань” (записи 1 і 7 травня 1968 р.). У партійних кабінетах чекали від Гончара каяття – він же, знаходячи моральну підтримку в сотнях читацьких листів, зробив інший вибір: не поступатися перед “вельзевулами”.

31 травня 1968 р. у неофіційній обстановці, на катері, а потім на острові відбулася зустріч О. Гончара і ще кількох письменників із П. Шелестом. М. Бажан, Л. Новиченко, П. Загребельний “стали в обороні “Собору”. Проте “антисоборна” кампанія після того не вщухла, тим паче, що до неї підключилися й деякі московські видання (стаття М. Федя в “Известиях”). Загалом позиція П. Шелеста в історії з “Собором” виглядає двоїсто. З одного боку – дипломатичні жести перед автором роману, а з іншого... Статтю М. Федя П. Шелест читав ще в гранках, нотує О. Гончар, – “і щось навіть додав”. Партійний

мундир зобов'язував Петра Юхимовича триматися лінії, не “підставлятися”. Спрацьовували “рефлекси”, азарт солдата партії, який звук ламати ідеологічно підозрілих (є такий запис у “Щоденнику” – П. Шелест начебто сказав комусь про Гончара: “Зламаємо!”).

Про характер Гончаревих рефлексій свідчить мимовільний асоціативний ряд, який постає зі сторінок “Щоденника” 1968 року. Образи й теми – велими промовисті. “Чорні птахи” Ван Гога, галич, яка навалювалася на художника в його кошмарах. Самогубство Маяковського. Мовчанка Пастернака у відповідь на запитання Сталіна, чи міг би він поручитися за Мандельштама. Мотиви написання М. Рильським “Пісні про Сталіна”. Китайські хунвейбіни з їхніми дадзибао – і “китайська” Ватченко-ва область... Якась зловісність вбачається в трагедіях високосного 1968 року. Вбивство Р. Кеннеді. Загибель Гагаріна. Пожежа у Видубицькому монастирі, в якій згоріли старовинні книги та ікони. “Танковий комунізм” у Чехословаччині (до встановлення якого, згадаємо принагідно, доклав рук і Шелест). А ось готовий сюжет для ненаписаного оповідання: “Арістофан, підкуплений ворогами Сократа, висміяв його в комедії “Хмари”. Сократ прийшов дивитись п’єсу-пасквіль. Був великий наїзд з островів, всі питали: де ж він, осміяний? Покажіть! Тоді Сократ встав (сидів у першій ряду) і стояв протягом усієї п’єси, висловлюючи цим зневагу і до п’єси, і до публіки. Оце сила духу!” (1 травня 1969 р.).

Про ДУХ, ДУШУ в “Щоденнику” сказано чимало. Це взагалі одна з постійних Гончаревих тем. Виявляється, комуніст Олесь Гончар був глибоко віруючою людиною. І справа, звісно ж, не в тім, що його зворушувала духовна музика Бортнянського чи

краса Домського собору, – справа у постійному спілкуванні із Всевишнім, у схилянні перед християнськими цінностями.

Нотатка, зроблена 4 березня 1968 р.: “Ісус Христос, цей тесляр із Назарета, молодий мислитель, застається ось уже 2000 літ і де а л о м духовної краси. І що знала історія могутніше за його наскрізь гуманне вчення?” Завершивши роботу над романом “Циклон”, Гончар ішов до Софійського собору подякувати Марії Оранті. Богоматері й Богу він адресував найурочистіші слова свого діаріуша. Християнська Діва Марія – “символ чистоти і всього найлюдянішого” (28 листопада 1970 р.). “Богоматір, Спаситель – навіть якщо брати це просто як символ, ідею, і то ця ідея безмірно вища, гуманніша, моральніша, ніж усі оті вульгарні натовки про наш мавпячий родовід” (22 серпня 1970 р.). Не раз нотував думки про сенс і значення віри, вбачаючи своє завдання як митця в тому, щоб підтримати в людині її дух, “упевнити у вірі” – так, як робили це творці біблійних саг. Він багато подорожував, і в мандрах тих автора “Собору” теж не покидала потреба у відкритті для себе духовної краси...

Десь до 1970 року тема набігу “вельзевулів” на “Собор” поступово сходить зі сторінок “Щоденника”. Мовби підсумовуючи пережите, 2 листопада 1969 р. О. Гончар намагається проаналізувати причини того, що сталося: “Тепер, з відстані, все ясніше стає, хто був справжнім організатором кампанії проти “Собору”, надихачем всього того дикого цькування. Можливо, що й не дніпропетровський сатрап був ініціатором. Установа (КДБ. – В. П.). Почерк і “кадри” – її. З помсти за 1967, коли ти виступив проти репресій і процесів. Коли відмовився взяти участь у тій ганебній “Комісії”, що мала готувати “матеріали”. Отже, “Собор” був тільки причіп-

ка. І тільки цим, закулісним, можна пояснити всю скажену лють, піну ненависті...”

Настане час, коли архіви СБУ підтвердять або ж спростують цю версію письменника.

Природно, всі очікували, чим відповідь тепер Гончар-письменник. Яким буде його наступний твір?

Після “Собору” з’явився “Циклон”.

Це було повернення О. Гончара до історії студбату і долі Богдана Колосовського (див. його роман “Людина і зброя”, написаний у 1958 – 1959 рр.). Кінорежисера Колосовського, alter ego автора, показано тепер в обставинах 1960-х років. Разом із молодим оператором Сергієм Танченком він готується до зйомок художнього фільму про “чорну одісею оточення”, себто – про 1941-й рік, трагедію студбату, концтабір на Холодній Горі у Харкові. Війна постає у спогадах і рефлексіях самозагубленого, схильного до філософування Богдана Колосовського (він – історик, і це дає автору можливість для образних проєкцій у часи античні, а заодно й козацькі). “Чорна одісея” відтворюється й водночас осмислюється з чвертьстолітньої висоти. Минуле перетікає в теперішнє, щоб стати кінореальністю 1960-х.

Гончарева війна починалася в його прозі з переможного походу армій країнами Європи, з “Прапороносців”. У “Людині і зброї” письменник звернувся до свого студбатівського досвіду. Так було: з університетських аудиторій О. Гончар, Д. Білоус, Д. Бакуменко, І. Мукомел, як і сотні інших харківських студентів з вулиці Вільної Академії, йшли на Холодну Гору, де розташовувалися тоді військові казарми, а звідти – на фронт. А далі був жах чи не найбільшого в ХХ ст. оточення, трагедія Південно-Західного фронту та його командувача М. Кирпоно-

са, загибель тисяч необстріляних юнаків на берегах Росії, в місцях Тараса Шевченка й Івана Нечуча-Левицького. Д. Білоус якось згадував свою першу бойову розвідку з гранатами за поясом – було це біля того самого села Семигори, в якому жила знаменита Кайдашева сім'я. Воєнні історики не вельми охоче писали про той страшний “котел”, та й белетристи до О. Гончара, здається, не бралися за цей пекучий матеріал...

У “Циклоні” Олесь Гончар узявся написати про найболючіше в історії своєї війни. Про полон. Ракурс – суто гончарівський: роман, як і фільм Колосовського, мав бути “роздумом про незнищенність людини”. Ці слова Сергія Танченка є ключем розуміння авторського задуму. Дещо патетичний Сергій ще каже, що мріє зняти фільм про Світло. Колосовський уточнює: якщо так, то “хай це буде стрічка про внутрішнє світло людини”². Діалог режисера й оператора важливий тим, що йдеться про серцевину Гончаревої естетики. В “Щоденнику” він якось – уже поставивши крапку в “Циклоні” – записав: “Дехто вважає, що в усій історії культури точиться безперервна боротьба між світлом і тінню. З одного боку – генії світла, що вірили в силу добра, гармонію сфер, порядок (Платон, Гете, Бах), і з другого – генії, прихильники тіні, ті, хто сприймав світ як хаос, безладь, де панує сліпа випадковість (Геракліт, Бетховен, Сартр)” (3 лютого 1970 р.). Чи доводиться сумніватися, що письменник Олесь Гончар бачив себе по той бік, де Світло?

Такий це був художник. Ярлик “пізнього соцреаліста”, начеплений на нього скептиками доби постмодернізму, мало що пояснює. Він тільки спрощує складне. Соцреалізм орієнтував літературу на змалювання “третьої дійсності”, себто – уявної, бажаної, пов’язаної не з минулим чи теперішнім часом,

а зі “світлим майбутнім”. Естетика ж О. Гончара передбачала пошук краси в реальному житті. Це нагадує принцип, колись сформульований щодо своєї творчості Іваном Франком: “Метою моїх творів ... (є) поперед усього віднаходження поезії і краси в... ненормальнім житті”. Навіть неприваблива з вигляду квітка може подарувати солодкий нектар. Гончара-художника якраз і цікавив нектар життя, і, як на мене, залежало це не від приписів соціалістичного реалізму, а від природи митця, його свідомих та інстинктивних творчих установок.

У “Циклоні” чимало страждань і негідників; на його сторінках трапляються страшні натуралістичні подробиці, що передають жах смерті, – як ось у цій батальній сцені: “курилися вирви, людські нутрощі позависали на куцах, в місиві землі, бруду і крові знівечено лежали всюди рештки тих, що недавно були ще людьми. ... Ти йшов поміж тіл, біліли плями облич серед чорноти розверзнутої землі, і враз зупинився: дівчина лежала якась, медсестра. Масляччя колінних суглобів стирчало з кривавого м’яса біле, аж голубувате...” Щось подібне можна зустріти в Е.-М. Ремарка, Р. Олдінгтона, Віктора Некрасова чи Василя Бикова. Проте Гончара все ж більше цікавить Світло. Його патетичний реалізм має на меті пошук тих духовних сил, які дають людині снагу, щоб навіть у найжорстокіших обставинах зберегти людське, ВИСТОЯТИ.

Про це – “Циклон”.

Звичайно, історія з “Собором” не могла не озватися в ньому. О. Гончар писав про “чорну одіссею” студбату, про Холодну Гору і її бранців, про дівчат-полонянок, закинутих у німецькі середньовічні замки, – але хіба міг він абстрагуватися при цьому й від щойно пережитої ним навали “вельзевулів”, коли так само треба було шукати в собі сил, щоб не

поступитися, вистояти, не зрадити “червоних коней мистецтва”?

Малопомітна начебто, а все ж красномовна деталь: Богдан Колосовський мріє зняти фільм про Овідія, вигнаного імператором Августом в степи й безлюддя. Ця тема живе в Колосовському: поет у конфлікті з владою; туга заслання, який місячною доріжкою лиману повертається подумки з неволі “знову на південь, до білих статуй та оливкових гаїв”... В одному з епізодів режисеру Колосовському доводиться вислуховувати такого собі цензора-добровольця Верещака, який запримітив щось підозріле в інтересі свого старого знайомого до Овідія і його “античної Колими”. Згадки про Колиму в часи Брежнєва – річ рідкісна; однак у “Циклоні” така згадка зустрілася, до того ж у контексті, який давав читачеві простір для алузій.

Після “Собору” Гончар, отже, написав роман про людей, які протистоять неволі, полону. Найяскравіші його сторінки – це якраз ретроспективна, воєнна частина твору. Мотив незнищенності людини в ній є ключовим; саме навколо нього “вирощується” художній кристал твору, вбираючи в себе історії Богдана Колосовського, Івана Решетняка і його Катрі, Шаміля і Прісі, месника Байдашного, сліпої дівчини-полонянки Марусі... Поєдинок людського й нелюдського – ось головний нерв воєнної частини “Циклону”. В авторський фокус потрапляють передусім чинники незнищенності й опору: “прихований закон побратимства”, який спрацьовує на Холодній Горі, “народна опіка над полоненими”, життєва чіпкість і непоказне геройство Решетняка (схожого цією рисою на толстовського капітана Тушина), Катрина любов, Богданова покликаність вижити, щоб розповісти нащадкам про “ночі оточенські” й “планету Холодної Гори”, зреш-

тою – просто інстинкт життя. Цей тяжкий поєдинок, у якому людина випробовується “на розрив”, пропущено крізь пам’ять і роздум Богдана Колосовського. Оповідь часом ведеться від першої особи, щоб раптом “перемкнутися” на епічний авторський тон; на “кіномислення”, в потоці якого зринають кадри майбутнього фільму. У них можна впізнати стилістику українського “поетичного кіно”. І не дивно: “Циклон” писався в час розквіту цього мистецького явища (між іншим, у розмові вуйни Домініки і артистки Ярослави згадується режисер, який “позаторік фільмував старовинну церковцю в Климівцях та й богів покрав”; натяк, звісно, на “Тіні забутих предків” і Сергія Параджанова, химерника й колекціонера, за якого Ярослава намагається заступитися: “Він гарну картину зробив. ...А богів прихопив, мабуть, з любові до мистецтва. У вас вони струхлявіли б у невідомості, а він зробить їх набутком широкого мистецького загалу...”).

Ніби на екрані, постають перед нашими очима кінокадри, виростаючи часом у символи й метафори.

Схожа на мадонну Катря, “смагляволиця мандрівниця з дитям на руках”, йде до свого Івана Решетняка на Холодну Гору.

Панорама: солдати – “духи війни, невагомі ельфи Півночі” – перевдягаються серед хурделиці, стрибаючи серед снігу в самій білизні.

Великий план: полонений – і його “погляд, зморений чесністю”.

Чорні соняшники у сцені загибелі Шаміля.

Місячна ніч; лут; голі дівчата “у відчаї обіймають по острову коростявих коней”, щоб урятуватися від неволі.

Сліпа Маруся шукає дорогу з Німеччини додому, в Україну.

Мамай, який усміхається зі стіни сільської хати...

Так, "Циклон" – кінороман, у якому кіномова збагатила оповідні прозові форми. До О. Гончара щось подібне робив Юрій Яновський. У "Майстрі корабля", "Чотирьох шаблях", "Вершниках"... Як і в "Майстрі корабля", у "Циклоні" сюжет також будується на тому, що герої обдумують майбутній фільм, "перетоплюючи у творчість" добре відомий їм життєвий матеріал. Друга частина роману О. Гончара майже цілковито присвячена кінотворцям – Богданові Колосовському, Сергієві Танченку, карпатському самородку Ярославі... Але, на жаль, патетика стає тут нестерпною. Проблеми з індивідуалізацією голосів героїв – очевидні. Авторський голос відчутно домінує як у прямій мові, так і у внутрішньому мовленні персонажів. Через те монологи, діалоги, репліки зливаються в патетичний трактат про мистецтво, яке... вимагає жертв (роман завершується загибеллю Сергія Танченка). Водночас автора все більше захоплює думка про "золоті естафети", що зв'язують покоління, і він "монтує" війну – і циклон у Карпатах. Унаочнити "естафету людського" має поява серед рятівників військових молодого капітана Решетняка, сина того самого Івана Решетняка, який колись на фронті порятував Богдана Колосовського...

Надмір пафосу.

Сповзання в репортаж.

Замість прози – стиль газетної передовиці ("З найкращого боку показали себе солдати..."; "Держава не шкодувала потерпілим допомоги. ...Життя входило в звичну трудову колію..."; "Військові й цивільні стоять вишикувані, свідомі

виконаного обов'язку, слухають слова народної вдячності...”).

З неприродного пафосу народжується фальш. Важко без усмішки читати рядки про українських емігрантів з Канади, які “першими із-за океану вітатимуть Леніна, привітають червоні прапори на рідній землі”, або ж про Ярославиного дядька Яцька, який на “останні свої заощадження” (!) приїхав з-за океану провідати рідні краї.

І коли Колосовський радить Ярославі перед зйомками разом із “хорами Бортнянського” та “поемами Одержимої” згадати ще й “червоний вересень тридцять дев'ятого”, – це теж фальш.

“Циклон” розколюється на дві половини. Сміливий і художньо виразний у сюжетній ретроспективі (війна, молодість Колосовського, “чорна одіссея” оточення, Холодна Гора, окупація, поневіряння дівчат-остарбайтерів), у “кіношних” і “циклонних” розділах він блякне, сповзає справді-таки в соцарт. Амбівалентність – разюча. І тут, напевно, варто говорити вже про печальний ефект “внутрішнього цензора”, який залишив свій карб на творчості багатьох письменників доби Щербицького.

...Володимир Щербицький, Олексій Ватченко і Олесь Гончар навечно поселилися на центральній алеї Байкового кладовища. Поруч із собором, за яким похований ... Михайло Грушевський.

Історія любить парадокси.

Часом з їх глибини прозирає печальна іронія...

Примітки:

1. Цит. за: Коваль В. “Собор” і навколо нього. – К., 1989. – С. 56.
2. Усі цитати з роману “Циклон” подаються за виданням: Гончар О. Циклон. – К., 1970. – Серія “Романи й повісті”. – Вип. 6.

"МИ МИСЛИМО РАЗОМ ЗІ СВОЄЮ ЕПОХОЮ..."

Комусь із героїв Юрія Трифонова належить точно сформульована думка про те, що "людина – це нитка, яка протяглася крізь час, найтонший нерв історії, який можна відщепити і виділити і – по ньому визначити багато що". Через книжки й статті Леоніда Миколайовича Новиченка можна пізнавати "біографію" української радянської літературної критики – нитка його творчості протяглася через півстоліття, починаючи від кінця тридцятих. Для людини мого покоління ("пропущеного", як його інколи не зовсім справедливо називають, маючи на увазі те, що юність народжених у 1950-і рр. прийшла на роки застою) те півстоліття – ціла епоха, між "полюсами" якої колосальна історична дистанція. У статті "Тичина і його час: незайві доповнення" ("Радянське літературознавство", 1989, № 3) Л. Новиченко, згадуючи й передумуючи літа минулі, переглядаючи "колишніі случаї", не дарма послався на слова класика європейської критики Ф. Брюнетьєра: "Ми мислимо разом зі своєю епохою, і епоха пише разом з нами".

Ну а коли тобі судилося жити, мислити і страждати в кількох епохах? Це ж зовсім різні “температурні режими”: рік 1937-й... 1947-й... 1956-й... 1972-й... 1989-й... Репресії... розносні кампанії, по-ра “жорстких приписів” і “суворої історичної доктрини”... “відлига”... нове “закручування гайок”, “мертві води застою”... плюралізм і гласність... І все це переломлено в одній людській долі – тим більш непростій, коли це доля українського літератора.

Обсяг зробленого Леонідом Новиченком – неабиякий: від перших книжечок про Павла Тичину й Максима Рильського, виданих ще на початку 40-х, – до двотомника “Вибрані праці”, який вийшов до 70-літнього ювілею вченого й критика. Важко назвати скільки-небудь помітний твір української літератури радянського часу, який би не став предметом дослідницької зацікавленості Л. Новиченка у його численних критичних оглядах, статтях-портретах, які є, по суті, маленькими монографіями про творчість таких письменників, як А. Головка, О. Довженко, В. Блакитний, О. Влизько, Є. Плужник, М. Бажан, М. Ірчан, О. Гончар, Л. Первомайський... У своїй сукупності праці Л. Новиченка складають його індивідуальну історію української літератури (жаль, що з якогось часу “історії” стали в нас виключно продуктом “колективної творчості”). Є тут свої вершини: “Поезія і революція” (1956), “Про багатство літератури” (1959), “Не ілюстрація – відкриття!” (1967), “Український радянський роман. Стислий нарис історії жанру” (1976), “Поетичний світ Максима Рильського. 1910–1941” (1980), “Тарас Шевченко – поет, борець, людина” (1982). Характерно, що всі ці студії народжувалися протягом останнього тридцятиліття – рубежем для їх автора, як і для нашої науки про літературу в цілому, став 1956 рік, XX з’їзд. Саме в цей час писа-

лася праця, що її часом називають класичною, – “Поезія і революція”.

Дуже цікаво й повчально чигати Новиченків “пролог” до його нової, вже згадуваної статті про Павла Тичину. Адже це свого роду діалог із самим собою, зіставлення своїх давніх і теперішніх оцінок тих творів Тичини, які виявилися особливо міцним горішком для літературної критики (“Золотий го-мін”, “Скорбна мати”, збірка “Замість сонетів і ок-тав”). І, водночас, це чесне намагання розібратися в тому, що саме зумовлює істотні розходження в су-дженнях однієї й тієї ж людини з одного й того ж приводу. Судженнях, висловлених у різну пору: тридцять, десять років тому...

Цей момент сьогодні, у час складних переоцінок і передумувань пережитого, має, крім усього, сер-йозний *e t u c h n u й* сенс. Адже нинішні наші дис-кусії (і “дискусії”) не раз змушують замислитися над питанням про те, як нам ставитися до помилок і суперечностей наших класиків і “некласиків” ми-нулих часів, як відділити кон’юнктуру від щирого, але драматичного й небездоганного пошуку істи-ни, політиканство кар’єристичного зразка – від трагічної безвиході людини, пов’язаної мертвими вузлами політичних, психологічних, життєвських обставин.

Особисто мені важко прийняти холодний мак-сималізм, який не бажає виймати ключі історизму, якому однаково: що кон’юнктура й політиканство, що болісний пошук істини чи трагічна безвихідь. Написав же хтось із сучасних безапеляційних про-кураторів, що Павло Тичина – “двірцевий поет”. Написав же Юрій Черниченко іронічні слова про Довженкову “Поєму про море”, так ніби лебедина пісня художника, чий опір сталінізмові був чи не найдужчим (кажу про українських письмен-

ників), – то всього лиш банальний “відгук”, викликаний бажанням якомога швидше “оспівати” й “уславити”. Ще хтось уїдливо нагадує: пісню про “орла” Сталіна написав не хто-небудь, а сам Максим Рильський...

Мимоволі думаєш: ану, якби його, отого безгрішного апостола, та на місце Тичини чи Рильського? Краще б уже поламав голову над питанням “чому?”, поміркував над дивною логікою появи і “величального співу” і покаянь, над природою тієї атмосфери “інфернального жаху та ірраціональності”, збагнути яку допомагає, наприклад, написаний ще перед війною і видрукуваний у нас лише торік роман А. Кестлера “Сліпуча пітьма”. Як важко дається ще багатьом із нас діалектика, яка живуча наша сформована роками й десятиліттями схильність до “чорно-білого” мислення! Долати її непросто, але намагаймося все-таки збагнути витворену сталінізмом атмосферу ірраціональності: світ немовби перевернувся; правда змішалася з брехнею; запанували страх і одномислення; особистісне начало ослабилося; від людини, притиснутої тягарем догматів, вимагалася віра – і вона в багатьох була. Віра, яка, поєднавшись зі страхом, змушувала в критичні хвилини зрікатися самого себе. Такими, принаймні, уявляються сьогодні контури тих обставин, у яких з’являлися і форсовано-величальні тони, і розкаяння в неіснуючих гріхах.

Минає час – і виявляється, що бачення “тодішнє” не збігається з баченням “теперішнім”. Чим не привід для самоаналізу, а то й полеміки із собою? Із недавніх публікацій такого характеру можна назвати... ну, хоч би мемуари К. Симонова “Очима людини мого покоління” (“Знамя”. – 1988. – № 3-5) і нотатки Ю. Барабаша “Розмова по щирості з самим собою” (“Літ. Україна”. – 1987. – 10 верес.), у яких

критик “сьогоднішніми очима” перечитує кілька “крамольних” віршів Ліни Костенко, що тридцять років тому викликали в нього, тоді ще молодого, але вже такого “металевогоголосого”, ряд гострих (і, як виявилось, необ’єктивних) закидів.

Нечасто, зовсім нечасто трапляються в нашій критиці подібні “розмови по ширості”: значно частіше чути отой справді-таки металевий голос безгрішних апостолів. Кому потрібні такі нотатки-самозізнання? – запитує себе і Ю. Барабаш. Самому авторові? “Може, й так, і я не соромлюся зізнатися в цьому, бо не втомився мислити...” Та справа не тільки в цьому: “Може, й усім нам корисно, бо-дай час од часу, перечитувати самих себе і говорити з самим собою по ширості. Якщо хочемо всерйоз осмислити власний шлях. Якщо маємо внутрішню потребу і мужність озирнутися назад, щоб сказати правду у вічі не тільки комусь там, а знову ж таки самим собі”.

Ніяк не зайве нагадування про етичний кодекс критики, той самий, навколо якого, пригадується, років десять тому в “Літературній Україні” велася ціла дискусія.

Ось і Леонід Новиченко, який теж “не втомився мислити”, наче підхоплює думку свого колеги: “За тридцять з гаком років, не раз і не два ґрунтовно обдумуючи певні питання, можна ж таки щось змінити чи вдосконалити в їх трактуванні! Найголовніше, зрештою, – момент істини, наближення до нього, а все привхідне – бог з ним...”

Наближення до естетичних істин, робота в критиці, як згадував Л. Новиченко в одному своєму інтерв’ю, почалася в нього “перш за все з цікавості до таємниць художності”, із прагнення “зазирнути у внутрішній “механізм” твору, докопатися до взаємодії життя і образу”. Думаю, що саме увага до

дива художності навіть у роки, коли туман догматизму був найгустішим, нерідко рятувала критика від вульгарного соціологізування і схематизму, свідченням чого є, зокрема, його глибока стаття 1944 року “Правда нашого часу”, в якій іде мова про філософську поему П. Тичини “Похорон друга”.

Диво художності спонукало Л. Новиченка одним із перших в українському літературознавстві замислитися над проблемою різноманітності художніх форм і стилів. Тоді, в другій половині 50-х, стилі й форми були ще майже неторканою аналітиками сферою: критиці попередніх часів украї важко давалася гармонія соціологічного та естетичного підходів до художніх явищ. Новиченку ж значно послідовніше й ґрунтовніше, ніж багато кому, вдавалося витримати той принцип, в основі якого лежить погляд на “соціологізм як Аріаднину нить для естетичного аналізу”. Сказано з афористичною точністю, і ці слова варті запам’ятовування: йдеться-бо про методологічні “ключі” літературної критики.

Мовби продовжуючи давні й принагідні спостереження О.І. Білецького, свого вчителя, над стильовими аспектами молодшої української прози, що про них ішлося у відомій історикам української радянської літератури статті “Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року”, Л. Новиченко окреслив широку картину стильового розмаїття в нашому письменстві 1920 – 1960-х років (стаття “Стиль – метод – життя”). Причому вичерпності характеристики трьох основних стильових тенденцій, їх “особливих прикмет” дослідникові вдалося досягти через те, що він визначив науково обґрунтовані *критерії* стильового розмежування. Головний із них – співвідношення об’єктивних і суб’єктивних елементів. Закономірності їх комбінацій і визначають характер стильових течій. Цікаво, що до аналогічних ви-

сновків майже водночас із Л. Новиченком приходив і О. Соколов, автор відомої “Теорії стиля” (1968).

Таким чином, розроблялася теоретична основа для наступних студій стильових явищ, у тому числі й для вельми активних у минулому десятилітті літературно-критичних дискусій про стильові пошуки української прози.

Жага пізнання дива художності, секретів поетичної творчості виявляється у постійному інтересі Л. Новиченка до яскравої творчої індивідуальності. Як на мене, його дослідницька думка найбільше розкошує не так в оглядах чи навіть проблемних статтях, де все-таки важче уникнути тиску часу, а то й просто моменту, як у розвідках, де ідеться про логіку творчого поступування письменника – хай то буде Павло Тичина чи Євген Плужник, Микола Бажан чи Максим Рильський, Олесь Гончар чи Леонід Первомайський.

Щодо Тичини і Рильського, то це постійні супутники-співрозмовники критика. Передвоєнний “портрет” автора “Сонячних кларнетів”, написаний Л. Новиченком, – то було, так би мовити, лише перше наближення до поета. Монографію “Поезія і революція” я вже згадував.

Про Павла Тичину Л. Новиченко писав не раз, і завжди йому було що додати до сказаного раніше, завжди знаходилися приводи для самоуточнень, більш повного і об’єктивного аналізу художніх явищ. Передумування на новому витку пізнання історичних та естетичних істин того, що було одного разу збагнуто, – це в натурі Новиченка-дослідника.

Ось пише він про Тичину: “Не ясновидець, який все відразу зрозумів., а жива людина з гарячою кров’ю, здатна і на геніальні прозріння, і на прикрі,

хай тимчасові, ілюзії...” А хіба те ж саме не сто-сується й критика?!

Доповнення про “національну тему в Тичини 1917–1918 років, а також про “непомерлу книжку” поета “Замість сонетів та октав”, що їх робить Л. Новиченко у новій статті, справді-таки не зайві. Як багато коректив до давніших оцінок змушує зробити істориків літератури вже сама ідея пріоритету загальнолюдських цінностей над класовими! По-новому постає зокрема така проблема, як революція і гуманізм; зрозумілішими і по-людськи ближчими у світлі сьогоднішніх уявлень стають як тривога П. Тичини з приводу “кривавих, катастрофічних “дисонансів” історії”, так і його вболівання за національну долю України. “Золотий гомін”, “Скорбна мати”, поезії збірки “Замість сонетів і октав” – це, як пише Л. Новиченко, діалог Тичини із соціалістичною революцією: “діалог полемічний, часом гострий, але не принципово заперечливий”.

Ось воно, вічно молоде диво художності, яке – згадаймо чудесний вірш Миколи Бажана про італійське мистецтво – “більше непокоїть тайною, ніж пізнаванням радує”. Але все ж таки радує і пізнаванням! Прирошуються наші історичні знання, слабшає тиск стереотипів і догм, наукова думка здобуває свободу, точніше вказує дорогу для естетичного аналізу Аріаднина нитка соціологізму...

Передумування власних оцінок, як бачимо, відбувається по лінії їх “потепління”, пом’якшення, і це характерно. Напевно, і в блискучій з багатьох поглядів праці “Поетичний світ Максима Рильського” щось сьогодні не до кінця влаштує автора. Маю на увазі передусім його надміру суворі судження про київських неокласиків, про М. Зерова, принагідно – про М. Хвильового... Але зате скільки в цій же праці дослідницьких прозрінь, як тонко просте-

жено в ній поетичну історію Рильського – історію мрійливого одинака, який складно, у драматичних пошуках себе, рухався назустріч ідеям і умонастро-ям нової дійсності, виростаючи в поета громадянсь-кого. Якщо перший свій підступ до поезії М. Риль-ського критик назвав “Повістю про поета”, то напи-сана через сорок років монографія – це таки “до-слідницький роман”, не інакше. Сюжет його – при-годи душі, думки, таланту, показані в їх соціально-психологічній і естетичній визначеності.

Є тут теми, з приводу яких Л. Новиченко висло-вився чи не першим (напр., український симво-лізм). Є надзвичайно цікаві й продуктивні методо-логічні підходи, пов’язані із залученням широкого арсеналу знань про людину і суспільство, що його дають передусім філософія, соціологія, психологія. Завдяки цьому навіть традиційне до банальності питання про часткові формальні чи тематичні впли-ви Л. Новиченко зумів розглянути у значно глиб-шому аспекті: пізнаючи “літературну самосвідомість” поета, він міркує про “всю сукупність літе-ратурних контактів, зв’язків, імпульсів, орієнтацій і відштовхувань”. Так з’являються в розмові про Рильського імена не лише Шевченка, Пушкіна та Міцкевича, а й несподівано з першого погляду – Лермонтова, Байрона, Фета, Тютчева, Брюсова, Блока, І. Анненського, Гамсуна, П. Куліша, Лесі Українки, Олеся...

Спілкування з поетичним словом геніїв загост-рює у критика чуття таланту. Не дивно, що саме Леонід Новиченко не раз виявлявся тим першим, хто радісно (але й вимогливо) озивався своїм сло-вом на появу небуденного молодого пера. Прагнув зазирнути углиб творчих можливостей дебютанта, допомагав йому краще збагнути себе, привертав до його імені увагу... Так було з І. Драчем, Л. Талалаєм,

В. Затуливітром... Зібрати б усі ті статті, видати, до-лучивши до них і ще багато чого з того, що писало-ся то як передмова, то як вступне слово до публікації якогось перекладного твору. Назву лиш те, що згадалося одразу: статті про прозу Ч. Айтматова і про роман А. Карпентьєра “Розправа з методом”, про книжки Янки Бриля і про роман Яна Козака “Адам і Єва”, “портрети” П. Дорошка і П. Бейліна, недавні роздуми про поезію В. Базилевського і “Ясу” Ю. Мушкетика...

Присутність Новиченка добре відчутна в нашій літературі ще й тому, що його науковий, творчий досвід так чи так позначився на “літературній самосвідомості” українських критиків кількох поколінь. Думаю, ні В. Фащенко, ні В. Дончик, ні М. Ільницький, ні А. Макаров, ні М. Жулинський, ні В. Брюховецький, ні М. Стрельбицький, ні критики з числа моїх ровесників не стануть заперечувати, що вони – кожен у свою пору – чимало здобули для себе у “школі” Леоніда Миколайовича Новиченка. Траплялося, навіть читаючи статті своїх колег, раптом помічаєш у них щось “новиченківське”, щось від його манери нюансувати думку, вдаючись при цьому по допомогу до дужок і лапок; розважливо-плавної, з добре відпрацьованим ритмом, інтонації; образних спалахів, метафорики; дотепних запозичень зі сфери суміжних стилів мовлення, і навіть від лексичних новацій (ужив якимось Л. Новиченко білоруське слово “недохопи” – іншим сподобалося, підхопили...).

Та головне, звісно, не в зовнішніх стильових прикметах, а в шляхах пізнання істини, в тому, що зроблено для авторитету рідної культури. Іван Драч колись сказав дотепно і точно: “Леонід Новиченко завжди шив для української літератури сорочку на виріст”. І справді: до українського художнього сло-

ва він незмінно підходить з високою міркою, орієнтуючи його на “вічні партитури”, прагнучи бачити слово наше в колі інших культур талановитим і гідним.

1989 р.

ВІД ІСТОРІЇ НОВЕЛІСТИКИ – ДО ТАЄМНИЦЬ ХУДОЖНЬОГО ХАРАКТЕРУ

Восьмикнижжя Василя Фащенка

Земне коло професора Василя Васильовича Фащенка замкнулося влітку 1999-го, на його 71-му році життя; все, що дано йому було зробити в науці, – зроблено, неминучу крапку поставлено, отже, є сенс спробувати поглянути на доробок вченого як на ціле. На щастя, головні ідеї В.В. Фащенка не залишилися розсипаними по малотиражних журналах і збірниках. Він написав і видав вісім книжок; майже всі вони вийшли у Києві; одну монографію переклали російською мовою для московського видавництва “Советский писатель”.

Ось це Фащенкове восьмикнижжя: “Новела і новелісти” (1968), “Із студій про новелу” (1971), “Відкриття нового і діалектика почуттів” (1977), “У глибинах людського буття” (1981), “Характеры и ситуации” (1982), “Павло Загребельний” (1984), “Герой і слово” (1986), “Вибрані статті” (1989). А крім того, В.В. Фащенко був співавтором підручника “Українська радянська література” (разом з П.П. Кононенком), укладачем антології українського оповідання, головним редактором наукового

збірника “Вопросы литературы народов СССР”, автором передмов до поважних зібрань творів О. Гончара, П. Загребельного... Все це, зрештою, зафіксовано в бібліографічних покажчиках його праць, тому перейдемо до розмови про найголовніше – про книги професора Фащенко.

Першими серед них були два томи, присвячені дослідженню української новелістики 1920 – 1960-х років, – своєрідна літературознавча діалогія Василя Фащенко. Захистивши в 1958 р. кандидатську дисертацію (“Новели Олеся Гончара”), він зосередився на студіях “короткого” жанру. Нова праця писалася як докторська дисертація. Захищена вона була в 1970 р., напередодні 40-річчя Василя Васильовича (за неписаним правилом, у віці, молодшому за 40-літній, докторами філологічних наук ставати в ті часи було ніби як не прийнято!). Невдовзі одна за одною вийшли монографії “Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917 – 1967)” та “Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання”.

В. Фащенко завжди відзначався повагою до дефініцій, тому й “діалогія” розпочинається зі з’ясування суті основних термінів. Що таке новела, які її основні жанрові прикмети і в чому відмінність від оповідання? Якихось штучних кордонів між цими різновидами “малої прози” дослідник не вибудовує, наголошуючи хіба що на тому, що оповідання охоплює “ширше коло життєвих зв’язків” і відзначається “вищим ступенем деталізації у розкритті характерів”. Новела ж – це “зосереджуюча мить”, у якій, як у краплі води, віддзеркалюється життя¹.

Читаючи В. Фащенко, постійно бачиш його увагу до дослідницької думки попередників: він аналізує великий масив праць, щоб, зрештою, прийти до синтезу, до виділення й остаточного формулювання

найсуттєвішого. Цей процес можна було б назвати пошуком і добуванням “нектару”, тобто квінтесенції думки – задля того, щоб складне й часом запутане сказати просто і ясно.

Ця ясність мислення і вислову; вміння узагальнити, добути “кубічний корінь” з великого за обсягом матеріалу; додати до відомого нову грань; культура стилю з його тяжінням до образності, інколи – пафосного ладу, напевно, так чи так пов’язані з великою аудиторною практикою Фащенко-педагога. По суті, всі його книги, починаючи з перших, “пропущені” через студентські аудиторії, через спецкурси й наукові гуртки. На них немає відбитку “чистого” академізму. Дослідницьке начало легко підпорядковувалося педагогічним потребам. Викладацька ж робота йшла на користь науковим студіям. Лекції Василь Васильович читав усмак, вони не були для нього якимось обтяжливим обов’язком; “писані слова” були в ладу зі словами усними – такий собі “закон сполучених посудин”!

Вже значно пізніше, у своєму останньому інтерв’ю, В. Фащенко так коментував цей симбіоз суто наукового й педагогічного начал у своїй роботі: “Думку, хоч би якою була, можна було перевірити, тільки дивлячись в очі слухачів. Це унікальна лабораторія для наукових студій. І тим, хто цього не знає, не варто писати посібники студентам – для них ті писання залишаться сліпими і глухими. Бо момент істини – в діалозі”².

Теоретичним питанням у книзі “Новела і новелісти” приділено загалом небагато місця. Тут постає передусім історія жанру, переломлена в творчих індивідуальностях М. Ірчана, Ю. Яновського, О. Довженка та О. Гончара. “Панорамне” бачення поки що поступається у В.Фащенко мікроаналізу. Фігурально кажучи, з “мікроскопом” він

почувається впевненіше, ніж із “біноклем”. Можливо, тому значна частина його першої монографії віддана персоналіям. По суті, це етюди, в яких досліджується новелістика кількох помітних українських письменників 1920 – 1960-х рр.

Перечитуючи сьогодні давні праці В. Фащенко, мусиш абстрагуватися від неминучої риторики, яка була даниною тодішнім типовим уявленням про революцію, соціалізм, “нову особистість”, а також про такі явища літератури, як творчість М. Хвильового чи модерністські течії. Риторика помітна в аналізі змістових аспектів тих творів, які потрапляли у поле зору дослідника. Проте – на щастя! – В. Фащенко зосереджувався переважно на жанрово-стильових питаннях. Його висновки щодо індивідуальної поетики провідних українських новелістів якраз і складають чи не найцінніше з того, що є в “диалогії”.

У тому ж таки інтерв’ю 1998 року Василь Васильович зізнавався, що “потяг “слухати” новели” у нього, певно, був іще з дитинства: “Я тоді ще не знав давнього визначення цього жанру: на вигляд – мале, для почуття – велике. До того ж, саме в шістдесяті з’явилася потужна хвиля унікальної новелістики як виклик бадьоро знебарвленому слову. І, природно, виникла потреба простежити курс цього жанру від 1920-х до 1970-х років. У названих... двох книжках немає повної історії – не тільки через заборони на певні імена, а й через мою власну зашореність. Хоча про поетику досліджених митців, здається, дещо сказано не так уже й недолуго”.

Остання ремарка вельми характерна: в ній погляд на самого себе з віддалі в тридцять років.

Поетика О. Гончара, Ю. Яновського, Г. Косинки, О. Слісаренка, Остапа Вишні, О. Довженка досліджена у працях В. Фащенко і справді вельми ґрун-

товно. Уважне вчитування в текст твору, “вслуховування” у слово, скрупульозний мікроаналіз художніх деталей – це стихія Фащенко-дослідника. Він любить точний науковий інструментарій, тому спеціально з’ясовує питання про стиль та його складники; відштовхуючись від “Теорії стилю” О. Соколова – визначає критерії розмежування стильових течій в українській новелістиці, щоб потім перейти до живої художньої практики 1920 – 1960-х років.

Тепер, наприкінці ХХ ст., можна, звичайно, зауважити, що картина розвитку новелістичного жанру в “диалогії” – неповна (бракує М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Івченка та ін.), але давайте не забувати, скільки постатей, скільки блискучих талантів було “табуйовано” наприкінці 1960-х – на початку 1970-х ! Та й до того ж: у монографії “Із студій про новелу” є розділи про Г. Косинку й О. Слісаренка, і це чи не перший “великий план” у нашому літературознавстві, яким показано цих письменників.

Ну і, звичайно, заслуговує на увагу інтерпретація В. Фащенко української новелістики 1960-х рр.: тут він багато про що і про кого писав першим. В. Дрозд, Д. Герасимчук, Вал. Шевчук, А. Колісниченко, Р. Іваничук, О. Гижа – ці письменники тоді ще тільки утверджувалися в літературі, і В. Фащенко раніше за інших взявся розглядати їх творчість у широкому контексті “академічної” проблематики, поєднуючи можливості теоретичного і літературно-критичного підходів.

У 1970-і роки інтереси Василя Фащенко, вченого і критика, були зосереджені на проблемі художнього відображення особистості в тогочасній українській літературі. Саме цьому питанню присвячені його монографії “Відкриття нового і діалектика почуттів” та “У глибинах людського

буття”, які разом складають своєрідну “диалогію” дослідника.

Як і належить, В. Фащенко починає зі з’ясування сутності ключових понять: “особистість”, “людина”, “характер”, “індивід”, “індивідуальність”. У літературно-критичній практиці ці терміни нерідко змішувались, у ряді випадків – взаємозамінювалися. Фащенко-літературознавець був ворогом приблизності – він тяжів до всебічного обстеження предмета, для чого постійно, активно і, що важливо, ефективно залучав у сферу філологічних студій ті знання про людину, які дають філософія, психологія, педагогіка, соціологія, публіцистика. Це давало йому потрібну глибину бачення, методологічний, а певною мірою – і методичний ключ до аналізу людинознавчого “арсеналу” сучасної прози.

У подібному “стикуванні” літературознавства з суміжними науками, загалом кажучи, завжди є потенційна загроза перетворення філології в таку собі милу, слухняну і наївну Попелюшку. Так воно і стається в тих (не таких уже й нечисленних) статтях, автори яких із видимим смаком цитують популярні праці психологів та філософів, з азартним блиском в очах безтрепетно – і самодостатньо, без ясної стратегічної цілі, – розкласифікують відповідно до “позичених” схем літературний матеріал, не помічаючи, що в цьому філологічному “турманстві” є чимало від моди, до якої додається ще й естетична глухуватість такого розтиначи текстів.

В. Фащенко, багато в чому першим беручись за нові в нашому літературознавстві завдання, передусім прагнув до того, щоб здобутки інших наук поставити, у доброму розумінні цих слів, “на службу” філології. Такий підхід плідний, оскільки він до-

помагає тонше і глибше пояснити сучасну людину – героя літератури, ґрунтовніше розібратися в сутності нових життєвих конфліктів і соціальних типів, у самих психологічних “механізмах” буття, веде до осмисленішого пізнання літературою своїх художніх можливостей, до урізноманітнення й відточення її інструментарію.

У працях В. Фащенко детально розроблено одну з найфундаментальніших у літературознавстві категорій – категорію характеру. Ясно, що у трактуванні В. Фащенко це – естетичне поняття, а якщо так, то “як відображена конкретно-цілісна істота, художній характер включає в себе всі рівні та аспекти теоретичних розрізень: людина, індивід, індивідуальність, особистість, каркас особистості”³.

У характері людини, як в іншому місці образно висловиться В. Фащенко, є “ядро” і “оболонка”, і формуються вони в процесі реального буття людини як соціальної істоти. Причому цей процес руху характеру практично безупинний.

Як на мій погляд, сьогодні В. Фащенко дещо уточнив би себе, залишивши більше місця для біологічного, ірраціонального в людині, бо ж його ставлення до того, що сам він називав “біологізаторськими тенденціями”, було, може, аж занадто жорстким (звідси – полеміка з ідеями З. Фрейда тощо).

Своєрідну типологію характерів і ситуацій у всій їх строкатості й мінливості В. Фащенко демонструє у тих розділах “диалогії”, в яких він виступав більшою мірою як критик, оглядач сучасного літературного процесу, якому – хоч він і не забуває про головну, верховну свою мету, – все ж хочеться якомога докладніше зупинитися на тому чи тому творі, розглянути його всебічно, висвітлити й пояснити якусь характерну тенденцію, що визріла в літературі в останні роки. Широкий масив романів

і повістей, написаних художниками слова різних національних літератур, представлено тут вельми щедро.

Чи не найоригінальнішим у “диалогії” є розділ про поетику характеротворення. В. Фащенко зупиняється на розгляді основних засобів творення характеру – “видимої мови душі” (а, значить, і художнього портрета), внутрішнього монологу, не власне прямого мовлення, діалогів. Скільки характерних деталей із сучасних творів потрапило на екран аналітичного “мікроскопа” В. Фащенко! Завзято й аргументовано відкидає він приблизність і зужитість, усім пафосом своїх мікростудій голосуючи за творче дерзновення художника, за розширення й урізноманітнення спектра засобів психологічного аналізу в українській прозі. У конкретному застосуванні методика Фащенко-критика не раз чудово виявляла свої можливості, зокрема – в літературному портреті “Павло Загребельний”.

Психологізм літератури – центральна тема у творчості В. Фащенко 1970-х років. Чи не найбільшим одкровенням у нашому літературознавстві став центральний розділ його монографії – “Зображально-виражальна стихія слова” з характерною структурою: “Психічні стани”, “Видима мова душі”, “Діалог і монолог”, “Внутрішнє мовлення”. Замикає цей ланцюг глава “Мотиви і вчинки” з останнього розділу книжки.

Надзавданням же філологічних студій В. Фащенко завжди була турбота про художнє багатство рідного письменства, літературознавче “забезпечення” його.

Творчим піком В. Фащенко була середина 1980-х років. 1985 року дві його книги – “У глибинах людського буття” та “Характери і ситуації” – були відзначені Шевченківською премією. 60-річчя вче-

ного було увінчане ювілейним томом “Вибраних статей”; трохи раніше побачила світ монографія “Герой і слово”. А далі... далі сталося те, про що у щойно виданому в Одесі збірнику “У вінок пам’яті про Василя Васильовича Фащенко” Микола Ільницький написав так: “Шевченківська премія 1985 року увінчала, але, на жаль, начеб завершила активну літературознавчу діяльність Василя Фащенко – принаймні в очах читачів”⁴.

Заключна ремарка в цій цитаті – “принаймні в очах читачів” – цілком доречна, і ось чому. У своєму останньому інтерв’ю (кінець 1998 р.) Василь Васильович, відповідаючи на моє запитання про те, як він сприйняв “переоцінку цінностей”, що почалася в літературознавстві з другої половини 1980-х, процитував Г. Маркеса: “Я не пишу, я думаю”.

На цих словах варто зупинитися, оскільки в їхній загаковості є своя мудрість. Я не пишу, я думаю... У статтях В. Фащенко останнього десятиліття часто зустрічається слово “діалог” – здається навіть, що воно стало улюбленим, сокровенним його словом, сповненим важливості не лише наукової, а й моральної. “Думаю” в устах В. Фащенко означало “веду діалог із самим собою”. Передумую історію літератури. Шукаю відповідей на старі-нові питання. Сумніваюся. Сперечаюся з собою. Уточнюю себе. Стверджуюсь і утверждаюсь, якщо злегка перефразувати слова одного “смиренно-м’ятежного” українського поета.

Повніша відповідь на моє запитання була такою: “Так звану “переоцінку цінностей” я зробив у своїх статтях, яких набралось на книжку, та немає кому видати. І та переоцінка стосувалася не головного – поетики, а словесних стереотипів, які виражали форми часу. Задумав я написати конспект лекцій з літератури за 40 років. Це діалог із самим собою.

Книжка повинна була б мати оригінальний вигляд. Ідею гаряче схвалив мій учень Борис Дерев'янка, можливо, мав намір і підтримати, та нагло був розстріляний найманими вбивцями. Тож, як казав Маркес, я не пишу, а думаю. Ясна річ, перед студентами, яких щороку більше сотні мене слухає; виходить, що ненаписана книга слухається, ідеї роздаровуються – навіщо їх забирати з собою?”

Ці слова писалися В. Фащенкою за рік до завершення його земного життя, отже, прощальна нотка в них цілком зрозуміла. Тут мимоволі згадується один відчайдушно-стоїчний вірш Івана Франка, в якому йдеться про “ненароджених дітей” поета, себто про те, що не написалося, не встиглося (у Франковому випадку – під тиском вічних обов’язків, внутрішнього імперативу інтелігента-українця, який знає, що мусить тратити себе не на “вічне”, а на страшну буденну, чорнову, невдячну роботу задля витягування своєї нації з історичного болота).

У випадку з Василем Васильовичем маємо те, що сам він в одній зі статей середини 1990-х назвав “вічною драмою пізнання й самопізнання”. Він передумував себе, переконуючись у тому, що істина – це той світлячок, який мерехтить завжди попереду. Звідси його прагнення з’ясувати деякі основоположні речі, звідси потяг до філософування на вічні теми.

У цьому сенсі дуже характерною є стаття В. Фащенка “Щаблі до істини”, надрукована 1996 року в кіровоградському журналі “Вежа”. “Що таке правда, що таке істина?” – з цього питання вона починається, а завершується висновком про те, що правда – це суперечність, що шлях до неї так само суперечливий і можливий він лише через діалог. Світ художній не тотожний світові реальному, бо він є наслідком діалогу митця з дійсністю, отже – це

світ, перетворений митцем, створений заново. “Письменник, – пише В. Фащенко, – творить художню реальність, яка є відкриттям його правди про людське буття і справедливість”⁵.

Все це, зрештою, природно і закономірно: пізнаючи світ, людина переконується у його невичерпності, неоднолінійності. Так і з критиками: ось і той же Франко у своїх поглядах на літературу йшов від однозначності й імперативності – до неоднозначності, амбівалентності, якою, зокрема, були позначені його відносини з модернізмом. А перечитайте дві книги Л. Новиченка про М. Рильського (до речі, офіційного опонента В. Фащенко у 1958 році). Написані в різний час – у 1970-і та наприкінці 1980-х – вони засвідчили ту ж тенденцію: тон і присуди Л. Новиченка м’якшали, оцінки ставали всебічнішими, а отже, об’єктивнішими, особливо ж коли йшлося про українських неокласиків.

Так і у В. Фащенко: його рефрен щодо діалогу – це рух убік неодновимірності. У 1990-і рр. дослідник явно віддавав перевагу естетичним, а не соціологічним підходам, цікавлячись передусім дивом художності, яке вабило його вже в книжках про новелістику. Про це свідчать і статті дослідника про М. Хвильового та Т. Шевченка, і його програма з курсу української літератури ХХ ст., і, зрештою, кандидатські дисертації, написані під керівництвом професора Фащенко. Складається враження, що чимало своїх ідей – як завжди оригінальних і цікавих – він просто роздаровував своїм аспірантам, як садівник яблука.

Мені особливо жаль, що нездійсненим залишився задум В. Фащенко написати свій курс лекцій з історії української літератури за 40 років. За нього цього ніхто зробити вже не зможе. Можна хіба що

втішитися тим, що курс цей “розсосередився” в конспектах сотень студентів різної пори, пішов у шкільну практику, дав імпульс новим ідеям учнів Василя Васильовича, зрештою – так чи так віддунився і в тому восьмикнижжі, про яке зараз іде мова.

В останні десять років В. Фащенко рідко звертався до жанрів літературної критики, проте коли, беручи інтерв'ю, я запитав його про “найсильніші читацькі враження останнього часу”, – то виявилось, що, як і раніше, як і завжди, Василь Васильович “в курсі” літературних новинок, про які він має свою думку. Ось його відповідь: “Ви будете сміятися, але найсильніше враження у мене з лікарні, де я перечитав романи “Я, Богдан” П. Загребельного, “Прощай, зброе!” Е. Хемінгуея, “Покаянні псалми” Д. Павличка, а також відкрив для себе новелістичну “Вдовушку” О. Жовни, “Листя землі” В. Дрозда, химерні повісті Валерія Шевчука, дивовижний текст “Не-Ми” Ю. Гудзя, “Польові дослідження з українського сексу” Оксани Забужко. Остання, як ніхто в українській літературі, передала синтаксично розвихреним монологом самокатування в жорстоку добу недолюбленої жінки, хоча дивно, що ерудована героїня нічого не підказала чоловікові з мистецтва кохання індусів чи китайців, якщо вже українець в інтимних стосунках був такий нетямковитий”.

Але всі ці свої літературно-критичні спостереження В. Фащенко залишав переважно для усного жанру, для діалогів з аудиторією, для бесід із ближніми. Тепер, завершуючи це слово про вчителя, мені хотілося б назвати Василя Васильовича діалогічною людиною – себто відкритою для інших, здатною чути не тільки себе, сумніватися й вічно оновлюватися.

Можливо, саме ця якість лежала в основі його лекторського, ораторського успіху. Я добре пам'ятаю ту атмосферу думання, розмірковування вголос, яка була прикметною рисою лекцій професора Фащенко. Добре пам'ятаю також те дивне відчуття, яке залишало в мене, студента 1970-х, читання книжок і статей Василя Васильовича: від його писаних слів ішла якась енергія, думка поставала перед тобою в емоційному, образному ореолі; після того читання тобі, зеленому студентові, й самому хотілося писати, у тебе з'являлося солодке відчуття ладу і гармонії...

Це слово – гармонія – якось особливо пасує до образу професора Василя Васильовича Фащенко. І не має значення – чи світ самостворювався, чи то був грандіозний проект Всевишнього, а все одно – кожному з поколінь дісталася нелегка місія досотворювати світ, вносити в нього краплю ладу й гармонії. Василь Васильович був щасливою людиною: він чимало зробив для того, щоб залишити цей світ (а значить, і філологічну науку як його частку) упорядкованішим і досконалішим на величину власного наукового і людського таланту.

2000 р.

Примітки:

1. Див.: Фащенко В. *Новела і новелісти*. – К., 1968.
2. Фащенко В. *Я не пишу, а думаю...* // *Літ. Україна*. – 1999. – 7 січня. *Всі посилання на інтерв'ю – за цією публікацією.*
3. Фащенко В.В. *Відкриття нового і діалектика почуттів*. – К., 1977. – С. 20.

4. Ільницький М. Василь Фащенко, яким я його знав // У вінок пам'яті про Василя Васильовича Фащенко. – Одеса, 2000. – С. 72.
5. Фащенко В. Щаблі до істини // Вежа. – 1996. – № 2. – С. 154.

СКОВОРОДА, ШЕВЧЕНКО, ГОГОЛЬ: ВЕРСІЇ ЮРІЯ БАРАБАША

Одна з найбільш відомих монографій Юрія Барабаша (“Коли забуду тебе, Єрусалиме...”), яка 2004 року була відзначена Державною премією України імені Т. Шевченка, уперше побачила світ у літературознавчій серії з характерною назвою “Харківська школа”. Не йшлося в цьому випадку про якусь наукову школу з виразно окресленими ознаками: вочевидь, малася на увазі радше біографічно-сентиментальна пов’язаність авторів із Слобожанщиною, з університетським Харковом... У цьому сенсі праці Ю. Барабаша ідеально надаються для зазначеної серії. Адже й родом він із Харкова (рік народження – 1931-й), і філологічна стежа його починалася саме там, в одному з найстаріших на теренах України університетів. Пізніше (1960 – 1961 рр.) редагував слобожанський літературний журнал “Прапор”, на сторінках якого друкував перші свої статті. З Харкова ж таки Юрій Барабаш поїхав до Москви, куди його запросили на посаду заступника головного редактора “Литературной газеты” (1961 – 1965 рр.).

Скאלося так, що літературну й наукову роботу вчорашньому харків'янину довелося поєднувати з “відповідальною партійною” (1965 – 1973 рр.), а згодом – з адміністративною та державною, що засвідчує навіть побіжний погляд на “формулярний список” Ю. Барабаша. У 1975 – 1977 рр. він очолював Інститут світової літератури ім. О. М. Горького АН СРСР; потім шість років працював на посаді першого заступника міністра культури СРСР, на межі ж андроповсько-черненківської та горбачовської епох (1983 – 1986 рр.) був головним редактором газети “Советская культура”.

При цьому Ю. Барабаш – на відміну від непоодиноких “землячків”, які, потрапивши до столиці, швидко ставали, як казали в шевченківські часи, “тоже малороссами”, – завжди залишався повпредом української культури. У його працях, виданих у Москві ще за радянських часів, йшлося головним чином про українське письменство (див.: “Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики” (1968), “О народности” (1970), “Знаю человека...” (1989)). У наступні ж роки головними героями літературознавчих студій Ю. Барабаша стали М. Гоголь, Т. Шевченко, В. Винниченко, Є. Маланюк, В. Барка, В. Сосюра...

Власне, з другої половини 1980-х починається “новий” Барабаш, який, пройшовши через жорсткі самооцінки свого попереднього доробку, істотно збагатив інструментарій наукового аналізу, зокрема – за рахунок арсеналу компаративістики. “Оглядаючись назад, на все зроблене мало не за півстоліття, оцінюю себе тверезо і жорстко, – зізнавався він в одному інтерв’ю 1998 року. – Я собою незадоволений. Звичайно, кортить пожалітися: мовляв – виховання, віра в ідеал, ідеологічна обробка, інші суворі чинники доби... Так, було й одне, і друге, й десяте,

але то, як кажуть прагматичні американці, твої, голубе, проблеми... Але спокутувати гріхи ніколи не пізно. Так чи так, більшість із понаписуваного мною до 80-х років мені не хочеться нині не те що перевидавати (втім, ніхто й не пропонує, як правду сказати), а й перечитувати, ба часом навіть і згадувати; хіба децицію із суто методологічних праць, та й то просіявши крізь густе сито.

Книжок про Сковороду і Гоголя, статей останнього десятиліття я не соромлюся. Мало? Що робити... Тепер лишається одне: наостанку, скільки там тобі відпущено Богом, чесно “працювать, працювать, працювати” і, коли пощастить, “в праці сконать” – краще від Франка не скажеш”¹.

Перечитуючи на свіже око книги Ю. Барабаша 1950 – 1970-х рр., легко зауважити, принаймні, дві риси, характерні для його дослідницького почерку. Передусім – схильність до теоретичних “розправ” і узагальнень: навіть оперативні літературно-критичні судження про книжкові новинки нерідко поставали в обладунку міркувань методологічного характеру. Небезпека нормативності, естетичного імперативу справді давалася взнаки, а проте очевидними були й намагання дослідника вийти за явно тіснуваті рамки “теорії” соцреалізму, надто ж у працях про О. Довженка, де Ю. Барабаш пристрасно захищав романтичний “сектор” радянської літератури. Ба – висловлював навіть майже єретичну думку про “певну автономію романтики всередині нашого творчого методу”, про “елементи не лише стильової, а й методологічної своєрідності таких митців, як Довженко”². Писалося це, не забуваймо, в часи домінування в радянському літературознавстві ідеологічно забарвленої концепції “реалізоцентризму”. Барабаш же, хоч і з обмовками, намагався

надати прав громадянства й умовним художнім формам.

Він часто й охоче вступав у полеміку – і це та друга риса, яка з часом нікуди не поділася. Побувавши в 1970-і рр. у ролі “ідеологічного бійця” від естетики, він згодом багато чого переглянув у власній методології, і це відкрило досліднику шлях до оригінальних наукових концепцій, пов’язаних у першу чергу з творчістю класиків – Г. Сковороди, М. Гоголя й Т. Шевченка. На працях Юрія Барабаша останніх двадцяти років я й зупинюся докладніше, залишивши осторонь детального огляду такі його книжки, як “Поет і час” (1958), “Крилатий реалізм” (1961), “Чисте золото правди” (1962), “За” и “против” (1965), “Я есть народ” (1967), “Довженко” (1968), “О народности” (1970), “Вопросы эстетики и поэтики” (1973, Державна премія РСФСР ім. М. Горького 1976 року), “Алгебра и гармония (О методологии литературоведческого анализа)” (1977), “Мировой революционный процесс и литература наших дней” (1979).

Знакову роль у поверненні Юрія Барабаша до україністики відіграв Григорій Сковорода, якому присвячено монографію “Знаю человека...” (М., 1989). Тепер, у доповненій автором українській версії вона має назву “Дух животворить”. Ще 1972 року, напередодні 250-літнього ювілею українського любомудра, Барабаш надрукував на сторінках журналу “Москва” статтю про Сковороду-поета, яка мала добрий резонанс, передусім – в Україні. Два авторитетні відгуки є можливість процитувати. Цікаво, що і Олесь Гончар, і Леонід Новиченко в листах до автора статті, не змовляючись, відзначали, що йому вдалося скрупульозно “реставрувати” епоху Сковороди. “Стаття Ваша в “Москві” –

блискуча з багатьох поглядів, – писав Л. Новиченко. – І знаєте, що я помітив? Що Ви до певної міри смакували відстояне вино минувшини, старої, але невмирущої культури, навіть старих, похованих, рідкісних, але тим і цікавих джерел”³.

Зрештою, про “відстояне вино минувшини” йшлося і в листі О. Гончара: “Немовби автор (Ю. Барабаш. – В. П.) виштудіював у Києво-Могилянській всі науки та ще й далі пішов. Цікаво, з любов’ю, з тактом, з проникненням. Уявляю, як багато дасть ця робота читачам і для зрозуміння образу самого Філософа, і його епохи також”⁴.

Стаття 1972 року виявилася прологом до книги “Знаю человека...”, в якій Ю. Барабаш узявся за широке дослідження спадщини Сковороди. Щоб відтворити конкретику й “аромат” XVIII століття, він і справді використав величезну кількість джерел. Історичні екскурси адресувалися передусім російському читачеві, якому треба було пояснювати, що являла собою українська освіта часів Сковороди і зокрема Києво-Могилянська академія; що таке шкільна драма або ж низове бароко; звідки “взялися” Д. Бортнянський і М. Березовський; яким чином доля Харкова пов’язана з козацькою історією; як на українських теренах зароджувалася традиція мандрівництва і хто її розвивав (тут читачеві пропонувалися сюжети про Іллю Турчиновського, “пиворізів”, Василя Григоровича-Барського, Климентія Зиновієва...). Втім, для українського читача перебудовних часів цікава розповідь про епоху Сковороди теж мала привабливість новизни. Внутрішні полемічні установки дослідника помітні й цього разу: сума викладених ним фактів відкривала в чомусь, може, й несподівану Україну – підім’яту Петром I та тими, хто посів російський престол услід за ним, проте

все ж не знищену культурно; самотутню і... неубієнну, хоч і змушену віддавати свою “донорську” кров культурі російській.

Феномен Сковороди, отже, поставав не лише як унікальне явище генія, але й як породження доби. Це висновок, але й засновок – теж: Григорій Сковорода – “переходова постать”, яка “завершує українське бароко і знаменує перехід до нової літератури”. Юрія Барабаша особливо цікавили поворотні моменти в історії життя нашого філософа, власне – пригоди його душі, часом химерна логіка конфліктів зі “світом” і втеч назустріч самому собі. Нічого не пропущено: ні навчання в сотенному містечку Чорнухи на Полтавщині та в Києво-Могилянській академії; ні перебування Сковороди в Єлисаветинському Петербурзі, де йому довелося бути півчим у капелі, що звеселяла серце імператриці; ні поїздка в Токай з ексклюзивним статусом “напівсекретаря-напівкомпаньйона” генерал-майора Ф. Вишневського; ні вчителювання у Переяславі, Ковраї, Харкові... Крізь дослідницький “мікропоскоп” розглянуто й усе, що пов’язане з мандрами Сковороди Слобожанщиною. Звісно, річ не в географії та специфіці самих маршрутів, – хоча з житейсько-біографічної точки зору важливо й це, – а в тій “подорожі в глибини людського серця”, яку здійснював філософ, у його “духовному мандрівництві”, пов’язаному з пізнанням себе та людини як такої.

Невтоленність духу, інстинкт свободи, вічний пошук “формули щастя”, – ці мотиви і ціннісні доміанти Григорія Сковороди привертають увагу Ю. Барабаша найбільше. Недарма ж ключовим у його розмислах про любомудра є слово “**дух**”. Це особливо помітно в доповненій українській версії дослідження, де автор уточнив деякі акценти,

роблячи притиск не стільки на “полум’яному соціально-критичному пафосі” творів Сквороди, скільки на його моральній програмі. Розкрити її сутність допомагають зіставлення, зокрема паралель “Скворода – Достоевський”. Обоє – і український філософ, і російський письменник – вірили, що найвищим сенсом людського існування є моральне самовдосконалення. З цієї позиції Ф. Достоевський, як відомо, різко полемізував з М. Чернишевським, що відбилосся, між іншим, у контроверсійному протиставленні апокаліптичних “снів” Раскольникова у фіналі “Злочину і карі” – снам Віри Павлівни (роман М. Чернишевського “Що робити?”). Соціалістичну за своєю суттю утопію Чернишевського Достоевський “побивав” моторошною антиутопією-застереженням. І спрямовувалося те застереження проти самопевненого нігілізму “математичних голів”, готових нав’язати людству утопічну схему, що потребуватиме великого кровопускання. Пафосу радикальної (кривавої) зміни суспільних обставин Достоевський якраз і протиставляв ідею морального самовдосконалення. Історія “гордої людини” Раскольникова завершується його, Раскольникова, християнським смиренням. Та й узагалі: Достоевський – це апологія християнських моральних цінностей. І хіба не “сходився” він у цьому з Григорієм Савичем?

Деякі висновки Юрія Барабаша в цьому аспекті звучать приглушено. Здається, твердження щодо “наївності”, “ілюзій” та “утопій” Сквороди, перейшовши з попередньої версії праці в нову, часом суперечать пізнішим формулам Барабаша, – але то вже річ, може, й немінуча: як не як, два десятки років, що минули з часу виходу книги “Знаю человека...” до моменту її саморедагування, – надто ве-

лика дистанція, щоб не виникли бодай якісь суперечності з самим собою. Процес пізнання не має завершення, тому, коли Ю. Барабаш у розділі, присвяченому Сквороді й Руссо, пише про неприйняття Сквородою *сomme*, “світської обцини”, про його застереження щодо знівельованої “рівної рівності”, про сквородинівські передчуття “втрати індивідуального”, це зовсім не обов’язково сприймати як якусь модернізацію філософа. Просто спадщина Сквороди надається і для такого прочитання.

Типологічно-порівняльні зіставлення у праці Ю. Барабаша надзвичайно цікаві. Це його дослідницький “коник”: несподівані зближення “далекого”, що мають ефект інтелектуальних провокацій. Потрібен неабиякий науковий такт, щоб не захопитися “впливологією” і не спростити складне, щоб індивідуально-неповторне не принести в жертву спільному чи схожому. Ю. Барабаш у цьому сенсі демонструє просто-таки філігранний аналіз. Тому Гоголь, Шевченко, Толстой, Достоевський, Руссо виявляються зовсім не випадковими “перехожими” на тих дорогах, якими ходив Григорій Скворода. Наявність типологічних збігів засвідчено десятками захоплюючих сюжетів, проте Ю. Барабаш, як правило, не обмежується констатаціями. Він осмислює і природу цих збігів. Певні перегуки й паралелі (розбіжності – також) виникали незрідка у зв’язку з “наукою про щастя”, яку напружено осмислювали всі – і Скворода, і Руссо, і Достоевський, і Толстой. Щастя, його чинники й виміри – це, здається, центральний мотив у дослідженні, що й логічно, адже і в етично-філософській системі Сквороди він є вельми суттєвим. А в контексті мікродослідження “Скворода і Го-

голь” принципово важливою є думка про дух бароко, що “непокоїв” уми і душі обох українців.

Тут, власне, Юрій Барабаш підходив до наступної своєї праці, присвяченої Гоголю і його зв’язкам з українською культурою (див.: “Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков”. – М., 1995). Оригінальність її починається з прагнення автора пізнати витоки Гоголя. Ні Ю. Манн, ні М. Хралченко, ні І. Золотуський, ні чимало інших дослідників Гоголя цього зробити не змогли б, навіть якби дуже того хотіли: для цього треба знати український “етнокультурний простір” не збоку, а зсередини. Ю. Барабаш якраз і показує (з винятковою скрупульозністю!) ту життєву етнокультурну конкретику, з якої виростав великий письменник. Батьківський дім, Кибинці з домашнім театром Д. Трощинського, українська театральна культура XVII – XVIII ст., “місцерозвиток” і освітні заклади, мовна атмосфера, фольклор – усі ці чинники й обставини представлено Ю. Барабашем так, що М. Гоголь постає величезною мірою як геніальне “дитя” української культури.

При цьому вчений не спрощує проблему, про що свідчить його вельми характерний висновок: “Гоголь належав двом національним культурам, а не літературам; але творчість його, передусім та її частина, яка пов’язана з українською тематикою і матеріалом, російська за мовою, в той же час багатьма своїми особливостями (в тім числі, до речі, й мовними) закорінена в українські літературні традиції, справила і справляє сильний вплив на подальший розвиток цієї традиції; у цій своїй якості вона постає як реальний факт і фактор історії української літератури”⁵.

Цілком оригінальною є й розробка Ю. Барабашем проблеми “Гоголь і українське бароко”. Від-

штовхуючись від ідей Д. Чижевського щодо природи й місця бароко в українській культурі, Ю. Барабаш шляхом порівняльно-типологічного аналізу доводить факт абсолютно органічного зв'язку прози М. Гоголя з українськими бароковими явищами (інтермедія, вертеп, проповідь тощо). Ця концептуальна думка підтверджена численними зіставленнями й паралелями, причому важливо й те, що Ю. Барабаш своїм дослідженням демонструє широкі можливості “наукової прози”: його цікаво читати; це не занудне літературознавство, в якому панує академічний холод. Ні – жива, пульсуюча думка автора здатна захопити як дослідницькою логікою, так і інтелектуальною пристрастю, з якою шукається істина.

Шукається, між іншим, нерідко із запереченням канонів: достатньо послатися хоч би на висновок Барабаша про “гоголівське бароко”, який означає, що “в Гоголя пріоритетна роль належить... не реалізму, а бароко”; що “гоголівське бароко – не метафора, це саме бароко з його основними прикметами, тільки бароко в неповторно індивідуальному варіанті”...

Після монографії Ю. Барабаша дослідникам уже важко буде абстрагуватися від українських витоків Гоголя – і це, може, найголовніший результат його праці, яка публіцистичні тези й гасла переводить у суто наукову площину. (Щоправда, сам Ю. Барабаш через три роки після виходу книги “Почва и судьба” констатував, що в російській пресі не з'явилося жодної рецензії на неї і навіть жодної згадки – “дарма що вона хутко розійшлася”. Причин дві: тихий бойкот теми українськості Гоголя на просторах російського гоголезнавства й “очевидний брак інтересу до україністики з боку російської наукової опінії”⁶. Зазначу, однак, що

праці, в яких наукові ідеї Барабаша не залишено без уваги, згодом усе ж почали з'являтися; прикметний у цьому сенсі великий науковий життєпис "Гоголь. Труды и дни: 1809 – 1845" Юрія Манна. – М., 2004).

Творчість Миколи Гоголя залишилася для Ю. Барабаша об'єктом дослідження і в наступні роки. Тільки тепер уже поруч із Гоголем був Шевченко. "Мені б хотілося... написати низку студій, де б спадщина Гоголя і Шевченка розглядалася у порівняльно-типологічному аспекті", – ділився літературознавець своїми планами в тому ж таки інтерв'ю 1998 р., маючи на той час "у запасі" кілька публікацій з теми, яка його цікавила. І ось 2001 року у харківському видавництві "Акта" побачила світ праця під назвою "Коли забуду тебе, Єрусалиме...", якою Барабаш підсумовував свої порівняльно-типологічні студії над Гоголем і Шевченком. Справді, все пізнається у порівнянні: взаємна "підсвітка" допомогла увиразнити обличчя кожного з двох геніїв. Ю. Барабаш, по суті, продовжив почате у книзі "Почва и судьба" дослідження модифікацій українського в Гоголеві, – але цього разу його завдання розширилося. Структура монографії вибудувалася навколо кількох основних тем.

Перша – антиномії національної самосвідомості (саме так названо розділ, яким Ю. Барабаш розпочинає своє студії над Гоголем і Шевченком). Проблема архіважлива; стежка до неї ходжена й іншими дослідниками, проте рідко кому з них вдавалося бути об'єктивними. Надто уражена комплексами сама рецепція цього питання. Заважають політичні, національні, емоційно-психологічні "протуберанці" проблеми, що незрідка штовхають літературознавців на шлях заангажованої публіцистики, упереджених висновків. Праця Ю. Барабаша –

один із небагатьох щасливих винятків: думка автора не виходить із берегів об'єктивно-наукового аналізу.

“Чиї ми діти?” – ось перше питання, перед яким ставить своїх героїв Юрій Барабаш. Ідеться про родовід, про самоідентифікацію, яка в нащадка козацького полковника Остапа Гоголя супроводжувалася “родовим патріотизмом”, що давав імпульси національним емоціям (часом вельми бурхливим, як про це свідчать листи Гоголя до Максимовича 1830 рр.). У Шевченкові ж, чиї предки були людьми посполитими, – запорожцями, гайдамаками, чумаками, шевцями, хліборобами, – жило глибоке і природне почуття, в якому поєднувалося особисте, родове – з національним. Це не були спорадичні спалахи, як у Гоголя. Тим паче, що з часом – і то досить рано – українська душа Миколи Васильовича роздвоїлася. Питомий український менталітет вступив у болісну суперечність із нав'язаною самому собі місією імперсько-великоросійського патріота й апологета православної Русі. Теза, загалом, не нова, проте новим є шлях до неї, як багато в чому новою є й сума аргументів, з яких вона випливає.

Принциповим є також постійне врахування еволюції, світоглядної, особистісно-психологічної й естетичної динаміки, що нею супроводжувалися життя і творчість двох українців. Ніякої застигlosti; люди – як ріки, казав Л. Толстой. І як, зрештою, несхожі ці дві еволюції, – в одному випадку душі роздвоєної, закомплексованої, схильної до “психологічних борсань” (Гоголь), у другому – цілісної, хоч, звісно, й не завмерлої раз і назавжди в певних формах і пріоритетах.

У Шевченковій поезії на повну силу звучить мотив національної самокритики, – у Гоголя він ледь-

ледь вгадується, пише Ю. Барабаш. І це лише одне з численних підтверджень тих відмінностей, які раз у раз виявляють себе, коли Гоголь і Шевченко опиняються поруч. Насправді ж їх (відмінностей) – безліч, що й демонструє дослідник, розглядаючи особливості бінарної опозиції “батьківщина – чужина”, а також дискурс “бусурменства” у творчості великого прозаїка – і великого поета. З одного боку – бачимо Шевченків україноцентризм; його рішуче неприйняття російської імперськості, наповнення опозиції “своє – чуже” виразним національним змістом. У другому – поглинання України – “Руссю”, загострення національних антиномій, посилення ролі малоросійського чинника, що в поєднанні з наростанням раціональних, проповідницьких тенденцій вели Гоголя-художника до духовної катастрофи.

Юрій Барабаш нічого не спрощує. Драму Гоголя він не зводить до якоїсь однієї причини. Його праця розкриває цілий спектр “трагічних дисонансів” у Гоголевій душі. Чи не вирішальною в цьому сенсі виявилася колізія “художник – проповідник”, яка, між іншим, згодом знаходитиме несподівані аналогії ще не в одній письменницькій долі (від В. Винниченка до Б. Олійника!). Можливо, в цьому мимовільному пориванні митця до проповіді теж є щось питомо українське?

Загадки геніїв на те й загадки, щоб завжди залишати не до кінця проясненим таємниче ЩОСЬ. Напевно, тут і справді міг би бути не зайвим психоаналітичний уключ, що про нього нагадав Василь Пахаренко в рецензії на монографію Ю. Барабаша “Коли забуду тебе, Єрусалиме...”⁷. Тільки ж у нас так багато аматорів від психоаналізу, а відповідним фахівцям не завжди до снаги братися за справи

літературні, за тонку матерію художньої творчості...

Зіставлення у Ю. Барабаша не ведуть до естетичних протиставлень. Він аж ніяк не зазіхає на ієрархію мистецьких вартостей на тій лишені підставі, що цілісність начебто ліпше, ніж роздвоєність. Вищувати Шевченка за рахунок Гоголя – це не Барабашів рівень (то дехто з його московських опонентів по-снобістськи кривився: Гоголь і... Шевченко? Неспівмірні величини!). Він узагалі не любить жорстких, однозначних присудів. Як дослідник він уміє насолоджуватися розгадуванням складного, таємничого. Той же дискурс “бусурменства”: хто ще брався за з’ясування всіх значень слова “німець” у Т. Шевченка? І взагалі: які комбінації конфесійних, етнічних, соціально-моральних смислів виникають у Гоголя й Шевченка, коли йдеться про Московщину й Польщу, про “москалів”, “жидів”, “ляхів”?

Тут знову важливим виявляється чинник еволюції, змінюваності оцінок, симпатій та антипатій. Саме під цим кутом зору Ю. Барабаш веде мову про “полонофобію” Гоголя й коригування пізнім Шевченком його ж таки гострих висловлювань про “ляхів”; про переважання соціально-психологічного критерію над етнічним у “єврейському питанні” і несподівану близькість підходів до нього з боку Гоголя й Шевченка. І знову: Барабаш враховує безліч нюансів; його цікавить складна система притягувань-відштовхувань, а не казуси.

Ще одна тема Барабашевих порівняльних студій – історизм, історичне мислення Гоголя й Шевченка. Дослідник вступає у принципову дискусію з Г. Грабовичем, чия позиція кваліфікується як “гіперкритичний антиісторизм”. Ю. Барабаш же вбачає в Гоголевих творах (зокрема в “Страшній

помсті”) “двоєдність міфу та історії”. І навіть більше: він узагалі не погоджується з уявленням про історизм та міфологізм як принципівих антиподів, наводячи серйозні аргументи щодо можливості “перетікання міфологічного часу в історичний і назад”. Ця методологічна ідея стає в пригоді Ю. Барабашу й тоді, коли він розглядає містерію Т. Шевченка “Великий льох” – твір, у якому постає містика історії, не більше й не менше!

Методологія Ю. Барабаша мене особисто переконує більше, ніж підходи Г. Грабовича. У нього, Барабаша, сказати б, більша зв’язка ключів, тому й шанси відчинити двері до таємничих лабіринтів у нього більше, ніж у його опонентів, озброєних хай і великим, але ж єдиним ключем міфологізму. Наприкінці розділу “Страшна помста” у трьох вимірах” Ю. Барабаш з’ясовує релігійно-етичні аспекти помсти в обох героїв його дослідження. Так з’являється в монографії тема Шевченкового й Гоголевого християнства, вкрай звульгаризована в радянському літературознавстві. Насилля як спосіб відновлення справедливості – що з цього приводу думалося Гоголю й Шевченку? Як співвідносилися їхні трактування і візії з християнськими ідеалами? Цікавими в цьому сенсі є зіставлення двох редакцій “Тараса Бульби”. У другій із них “думка про особливу історичну та релігійну місію українського козацтва дедалі помітніше витискується ідеєю російського месіанства, топос України – топосом “Руси”. Що ж до жорстокої помсти, “люті”, то їй тепер “надано легітимного статусу”. З цього автор робить ще один висновок: “у спробах примирити “страшну помсту” з християнськими заповідями Гоголь не був вільний від зовнішніх чинників і кон’юнктурних міркувань”. В останні роки письменник вийшов на шлях проповіді християнських

моральних вартостей, проте його риторика виявилася перенасиченою ортодоксально-конфесійними й офіційно-патріотичними тонами. Ще одна внутрішня колізія, яка тільки посилювала душевну хисткість, роздвоєність, а далі й творчу вичерпаність Гоголя.

Іншою була еволюція Шевченкових уявлень про помсту й насилля. Його моральна ідея рухалася (хай і суперечливо) вбік загальнолюдських християнських цінностей – вбік від соціального максималізму (апологія “сокири”!), національної та конфесійної нетерпимості. Пережиті в часи вимушеної солдатчини страждання з їх очищувальною силою стимулювали цей процес: “Саме в роки страждань у Шевченковій душі й у його творчості любов долає ненависть, непротивлення і прощення – жагу помсти”. Втім, уже й після заслання були в Шевченка “зигзаги”, коли він повертався до начебто остаточно пережитих гайдамацьких емоцій. Що ж, “зигзаг” був, але його не варто плутати з вектором”, – резонно уточнює Ю. Барабаш.

Цілком самодостатнім є розділ “Випадок Хмельницького” (так само виглядають, зрештою, й інші частини дослідження, не перестаючи, однак, бути частинами діалогу). Суттю своєю він тяжіє до попередніх міркувань автора про історизм Гоголя й Шевченка. Критичне ставлення поета до фатального вчинку гетьмана 1654 року загальновідоме. Ю. Барабаш показує “випадок Хмельницького” з усіх боків, нагадуючи, що реальний, історичний Хмельницький – то сфера наукового пізнання, а не поетичних візій. А що Гоголь? Він у цьому контексті (втрачені шанси української історії, доля Богдана) знову постає “замкненим, інтровертним, згубно роздвоєним”; відчуття утраченої “вольності”

і “національності” в нього загнане глибоко всередину...

Нарешті, є в дослідженні Ю. Барабаша ще кілька вельми цікавих сюжетів. Російськомовні повісті Т. Шевченка – і “гоголівське” начало в них (численні посилання на Гоголя, ремінісценції, моменти глибокої типологічної близькості). Блискуче проаналізовано з цього погляду повісті “Портрет” М. Гоголя – і “Художник” Т. Шевченка. Не може не звернути на себе увагу вміння дослідника вводити в основний сюжет, так би мовити, “позасюжетні елементи” та сюжетні відгалуження. І всі вони, припасовані до ладу, створюють ефект, хай дозволено буде так сказати, дослідницького симфонізму. Скількикома гранями обернув Ю. Барабаш тему мовного вибору Шевченка-поета і Шевченка-прозаїка! І якими несподівано доречними виявилися його “заходи” в сферу Шевченкового живопису; як екзотично і, водночас, умотивовано виглядає екскурс в історію ставлення Гоголя до художників-назарейців...

Ю. Барабаша приваблюють евристичні підходи до, здавалося б, “затертих” тем, можливості перечитування відомих текстів (чимало нового, скажімо, йому відкрилося у випадку з російськомовними повістями Т. Шевченка). Своє дослідження він завершив міркуваннями про реалізм – власне, про те, що ні Гоголь, ні Шевченко не вписуються в стандартну формулу реалізму (нагадаю, що в праці “Почва и судьба” йшлося про феномен гоголівського бароко). Може скластися враження, що наприкінці праці “Коли забуду тебе, Єрусалиме...” її автор простягає руку майбутнім дослідникам, що він залишає племені молодому й незнайомому свої інтелектуальні пропозиції. “Що далі?” – так названо післяслово. Замість підсумків – погляд у пер-

спективу. А там – ціле гроно нових дослідницьких сюжетів: християнство Гоголя й Шевченка; психологічна структура їх особистостей; роль демонології у творчості поета і прозаїка і т.д. і т.п. Частину цих завдань Юрій Барабаш, за звичкою, залишає, певно, і для себе самого. Так було завжди: в кожній новій його книжці легко помітити зародки наступної. Уже після таких фундаментальних досліджень, як “Почва и судьба” та “Коли забуду тебе, Єрусалиме...”, побачила світ книга Ю. Барабаша “Тарас Шевченко: імператив України” (2004). У ній відлунюють деякі наукові ідеї вченого, розгорнуті в попередніх дослідженнях. Але багато чого сказано вперше...

Корпус праць Юрія Барабаша останнього двадцятиріччя – це, без перебільшення, українська літературознавча класика. Постаті, творчі й людські обличчя Григорія Сковороди, Миколи Гоголя, Тараса Шевченка після їх появи стали ближчими і зрозумілішими. Про це можна говорити як про певний підсумок українського вченого, якому випало випробувати себе зтяжним московським “сидінням”.

Примітки:

1. Барабаш Юрій: “Не відверну лиця...” Інтерв'ю. Розмову вів В. Панченко // Літ. Україна. – 1998. – 21 травня.
2. Барабаш Ю. Довженко. Некоторые вопросы эстетики и поэтики. – М., 1968. – С.19.
3. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф. 842. – Оп. 1. – Спр. № 63.
4. Там само. – Спр. № 21.

5. Барабаш Ю. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. – М., 1995. – С. 83-84.
6. Див.: Барабаш Ю. “Не відверну лица...” // Літ. Україна. – 1998. – 21 травня.
7. Див.: Пахаренко В. Два пути к украинскому Иерусалиму // Вопросы литературы. – 2004. – № 6.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

- Айзеншток І. 313
Айтматов Ч. 382
Аксаков І. 278
Аксаков С. 32, 117
Алексєєв М. 252
Алчевська Х. 276
Амфітеатров 199
Андрєєв Л. 192, 201
Андрєєва М. 199
Андрієвський В. 183
Андрієвський О. 87
Андрій Первозванний 39
Анненський Ін. 277, 278, 381
Антоненко-Давидович Б. 320
Антонич Б.-І. 270, 331
Антонович В. 52, 249
Антонович О. 335, 336
Антонович Т. 335, 336
Аплаксіна О. 184, 187, 194
Арістофан 364
Архілох 286
Асадовська-Хлистова М. див. Заньковецька М.
Ахматова А. 302

Б

- Бабюк А. 277
Багрянний І. 327
Бажан М. 261, 280, 325, 363, 374, 379, 380
Базилевський В. 382
Байрон Дж. 278, 381
Бакуменко Д. 366
Бакунін М. 58

Балей П. 331
Бальзак О. 140, 296
Барабаш Ю. 13, 23, 376, 377, 398-416
Барвінок Ганна 123
Барка В. 328, 334, 399
Бах Й. 367
Бейлін П. 382
Бер В. див. Петров В.
Березовський М. 402
Беренштам 54
Бернанос Ж. 333
Бетховен Л. 251, 367
Биков В. 368
Белінський В. 114, 125
Біланюк О. 340
Білецький А. 313
Білецький О. 87, 265, 312-323, 378
Білецький П. 313
Білик І. 58
Білоус Д. 366, 367
Біляшівський М. 276
Блавацький В. 331
Блакитний В. див. Еллан В.
Близнець В. 354, 359
Блок О. 268, 274, 277, 278, 284, 343, 381
Богданов О. 322
Бодлер Ш. 331
Бодянський О. 28, 37, 38, 41, 120
Бойчук М. 332
Боплан Г. 120
Боржковський В. 187
Борисов І. 36, 39
Борисов О. 107, 108
Боровик В. 185-187
Бортнянський Д. 364, 402
Ботев Х. 74

Брокгауз Ф. 28
Брадке 34
Брандер 132
Брежнев Л. 361, 369
Бриль Я. 382
Брюсов В. 255, 381
Брютеньер Р. 129, 373
Брюховецька Л. 335
Брюховецький В. 335, 382
Буало Н. 248, 260
Бубка Т. 86
Булаховський А. 313
Бунін І. 199, 201, 306
Бурже 129
Бучма А. 231

В

Вайльд О. 192, 271, 322
Валуєв П. 44-52
Ван Гог 328, 364
Ван-Лерберг 255
Варсонофія 28
Ватченко О. 360, 361, 364, 372
Велес Г. 314, 322
Веретенченко О. 331
Верлен П. 133, 255, 277, 292
Вигнанець І. 332
Винниченко В. 99, 133, 148, 191, 196, 230-231,
235, 237, 241, 242, 270, 319, 352, 399, 410
Вишневецький Я. 69
Вишневський Ф. 403
Вишня Остап 259, 387
Вінграновський М. 265
Вітмен В. 306
Влизько О. 374
Вовчок Марко 114-117, 121

Воздвиженський С. 82
Вольтер 248, 260, 305
Вороний М. 135, 266, 315, 316
Воропай О. 355
Вражливий В. 320
В'яземський П. 45

Г

Гагарін Ю. 364
Гайдн Й. 251
Галаган Г. 5, 23
Галагани 67
Галкін М. 107
Гамарник Я. 238
Гамсун К. 270, 271, 381
Ганська Е. 296
Гарасевич А. 331
Ге М. 67, 68, 335
Гейне Г. 129, 278, 286, 308, 359
Георге С. 331
Геракліт 367
Герасимчук Д. 388
Герцен О. 45, 265
Герцль Т. 175
Гете Й. 367
Гижа О. 388
Гірняк Й. 231
Глинка М. 264
Гнатюк В. 195, 196, 202
Гніздовський Я. 325, 332, 334
Гоголь М.В. 15, 24, 33, 36, 96, 99, 106, 110, 116,
120, 125, 225, 253, 399-401, 405, 408-415
Гоголь М.І. 25
Гоголь О. 409
Голобородько М. 251
Головко А. 374

Головнін О. 49
Гомер 279, 280
Гончар О. 337, 344, 360-372, 374, 379, 385-387,
401
Горацій 271
Гординський С. 331
Гордієнко К. 16
Горленко В. 64, 67, 68-70
Горленко Й. 69
Горобець В. 19
Горький О. 196, 199, 200
Гоцинський С. 297
Грабович Г. 174, 177, 411, 412
Грабовський М. 115, 120
Грабовський П. 32, 299
Гребінка Є. 92
Григор'єв 211
Григорович-Барський В. 402
Гриневичева К. 331
Грінченко Б. 56, 60, 61, 88, 187, 190, 193, 248,
299, 331
Грушевський М. 202, 254, 372
Грушевський О. 276
Гудзій М. 313
Гулак-Артемовський П. 117
Гуцало Є. 305
Гюго В. 58

Г

Гудзь Ю. 395

Д

Данилевський О. 11
Данте 16
Даргомижський О. 264
Дашкович В. 82

- Дейнар М. 257
Дейч О. 263
Дейша В. 182-200
Демченко М. 298
Де-Мельян 65
Дерев'янка Б. 393
Дзюба І. 339
Діккенс Ч. 116
Дімаров А. 359
Діоген 286
Дніпровський І. 210, 215, 217, 222, 231, 235, 242
Добролюбов М. 125, 130, 136
Довженко О. 107, 233, 261, 359, 374, 375, 386,
400
Домонтович В. див. Петров В.
Дондуков-Корсаков О. 52, 54
Донелайтіс К. 306
Донець М. 257
Донцов Д. 241
Дончик В. 382
Дорошенко Д. 331
Дорошкевич О. 254, 257
Дорошко П. 382
Досвітній О. 320
Драч І. 265, 381, 382
Дрозд В. 388, 395
Достоевський Ф. 75, 140, 160, 161, 207, 404, 405
Драгоманов М. 27, 53, 54-58, 124-125, 129, 165-
167, 250
Дубинський Ф. 8
Дурилін С. 60
Дуров В. 250

Е

Едіп 78

Еллан (Блакитний) В. 213, 214, 266, 290, 291,
316, 353, 374

Енгельс Ф. 323

Еренбург І. 224, 322

Ерн В. 34

Ефрон І. 28

Є

Євшан М. 123-124, 171-172

Єлпатьєвський С. 199

Єфремов С. 88, 99, 136, 330

Ж

Житецький П. 53, 54, 249

Жихаренко О. 277

Жід А. 331

Жовна О. 395

Жолкевський 69

Жуковський В. 28

Жулинський М. 335, 382

З

Забелло Г. 68

Заборовський Р. 325

Забужко О. 395

Загребельний П. 363, 385, 395

Загуд Д. 314

Залеський Б. 8-10, 13

Заньковецька М. 60, 107, 300

Зарудний М. 362

Затиркевич Г. 107

Затулівітер В. 382

Земляк В. 354

Зеров М. 247-249, 255, 257, 259, 273, 274, 277,
309, 314, 331, 380

Зиновіїв К. 402

Золотуський І. 406
Золя Е. 126-127
Зощенко М. 302
Зуєвський О. 331, 335, 336

І

Ібсен Г. 133, 190
Іван Великий 38
Іваничук Р. 388
Іванов Вс. 321
Івченко М. 314, 320, 388
Іллєнко Ю. 202
Ільницький М. 141, 168, 335, 382
Ірчан М. 374, 386

Й

Йогансен М. 266, 316

К

Каверін В. 321
Кавунник-Велланський Д. 29, 32
Каганович Л. 213, 214, 302, 334, 363
Каїн 54
Каленюк Д. 301
Карий Гнат див. Тобілевич І.
Карпенко-Карий І. 298
Карпенко-Криниця П. 331
Карл XII 13, 20
Карманський П. 137, 266, 316, 317
Карпентьєр А. 382
Катерина II 122
Катков М. 125
Квітка-Основ'яненко Г. 105, 110, 113, 115-117
Келлерман Б. 322
Кеннеді Р. 364
Кестлер А. 376

Киреєвський П. 36
Кирпоніс М. 366
Кириченко С. 335, 336
Кисіль М. 65
Кіпа А. 340
Кістяківський О. 53-54, 56
Клен Ю. 331
Клодель П. 333
Кобилянська О. 133, 136, 148, 270
Коваленко Л. 331
Коваль В. 360
Коген 189
Козак Я. 382
Козаченко В. 362
Козачковський А. 69
Колісниченко А. 388
Колумб Х. 120
Комаров М. 61, 185
Кониський О. 56, 60, 87, 88
Кононенко П. 384
Коонен А. 239
Копиленко О. 320
Корибут Ю. 331
Корнель 248, 260
Короленко В. 286
Корш Ф. 62
Коряк В. 255
Косач Ю. 327, 328, 331-333
Косинка Г. 257, 320, 387, 388
Костенко Л. 377
Костецький І. 327, 328
Костомаров М. 38, 47-49, 54, 64-76
Костомарова Т. 66, 68
Костюк Г. 339
Костюк Т. 339
Котляревський І. 117-118

Коцюбинська І. 197
Коцюбинська М. 317
Коцюбинський М. 133-134, 148, 182-203, 270,
304, 319, 347
Коцюбинська О. 200
Коцюбинський Ю. 184, 242
Кошелівець І. 323
Кравців Б. 331
Кравченко В. 190
Крагельська-Кисіль А. 64-66, 68, 71
Кримський А. 188, 266, 273, 316
Криницина М. 107
Кропивницький М. 59-60, 107
Крупницький Б. 337
Кулик І. 314
Куліш А. 207, 211
Куліш М. 204-243, 309
Куліш Ол. див. Барвінок Ганна
Куліш О. 211
Куліш П. 7, 17, 35, 36, 38, 49, 58, 67, 74, 81, 92,
109-124, 158, 182, 190, 276, 298, 333, 359, 381
Курбас Л. 231, 309
Куценко Л. 338

Л

Лавріненко Ю. 211, 245, 326
Ласовський В. 332
Левитський М. 188
Леметр 129
Ленін В. 220, 228
Леонтович М. 309
Леопарді Д. 74
Лепкий Б. 314
Лермонтов М. 381
Лесич В. 331
Лиман Л. 326, 331

Липа І. 186, 276
Липинський В. 276
Лисенко Г. див. Шило Г.
Лисенко М. 56, 248, 249, 251, 257, 300, 301
Лисенко Т. 298
Лінниченко 67
Лонгфелло Г. 306
Лоріс-Меліков М. 59
Лукич В. 195
Луначарський А. 199
Лятошинський Б. 264
Лятуринська О. 331

М

Мазепа І. 5, 11-15, 16-24, 33, 68, 73
Майборода Г. 353
Майстренко І. 327
Макаров А. 382
Маковей О. 187, 196
Максимович Г. 28
Максимович М.В. 39
Максимович М.О. 6, 8, 10, 27-41, 355, 408
Максимович Ол. 28
Максимович О. 40
Маланюк Є. 241, 250, 259, 270, 283, 308, 309,
331, 333, 339, 345, 353, 399
Маларме 255, 277, 292
Малишко А. 261, 306, 353
Мальований Т. 188
Мандельштам О. 364
Манн Ю. 6, 7, 10, 25, 406, 408
Маркес Г. 392, 393
Маркс К. 322, 323
Мачтет Г. 190
Маяковський В. 277, 364
Метерлінк 248, 255, 260, 277, 278, 292

Микитенко І. 214
Микола І 33
Микола ІІ 246
Мирний Панас 58, 87, 88, 296
Мировичі 69
Михайличенко Г. 319
Михайловський М. 59
Михальчук К. 53, 249
Містраль 286
Міхновський М. 62, 187
Міцкевич А. 9, 10, 31, 74, 121, 247, 255, 286, 292,
295, 308, 381
Могилянський М. 194, 200
Мольєр 207, 248, 260
Мопассан Г. 133, 192, 288
Мордовець Д. 66, 70, 71, 190
Моцарт В.А. 251
Мукомел І. 366
Муравйов М. 45
Муравйов 254
Мухин М. 250
Мушкетик Ю. 382

Н

Надеждін М. 31, 33, 36
Наєнко М. 323
Наливайко С. 69
Наполеон 30, 76
Нарбут Г. 309, 332
Науменко В. 251, 252, 301
Невель А. *див.* Куліш А.
Некрасов В. 368
Некрасов М. 125
Нечуй-Левицький І. 61, 78-100, 103-106, 124-
126, 192, 367
Нижанківський Б. 331, 332

Ніковський А. 257-258
Новицький 44
Новиченко Л. 247, 274, 275, 284, 289, 295, 313,
315, 363, 373, 377-383, 401
Новаківський О. 332
Новоборська Н. 252
Нордау М. 133

О

Образцов В. 202
Овідій 369
Отлоблін О. 332, 333
Одоєвський В. 28, 30, 31
Олдінгтон Р. 368
Олександр II 45, 55
Олесь О. 248, 266, 276, 316, 381
Олійник Б. 409
Ольшевський Я. 251, 301
Орвелл Дж. 71-72, 75-76
Орест М. 331
Осьмачка Т. 328-331
Очкур Р. 301
Очкуренко І. 265
Очкуренко К. 255, 265

П

Павличко Д. 247, 309, 362, 395
Павличко С. 137, 318, 327
Павлов М. 29
Палій С. 5, 15-16, 19-24
Панч П. 320
Панченко Ф. 249
Паперник М. 107
Параджанов С. 202, 370
Пастернак Б. 364
Паустовський К. 248

Пахаревський А. 257
Пахаренко В. 410
Пачовський В. 137, 266, 314, 316
Первомайський А. 374, 379
Петефі Ш. 74
Петро І 11, 13, 14, 16, 20, 23, 122, 402
Петров В. 204, 236, 327, 328, 329, 333, 334, 338
Петров О. 65
Пилипенко С. 214
Пильчиков Д. 56, 87
Писарев Д. 80-81, 125, 136
Підмогильний В. 78, 255, 388
Піلسудський 340
Пільняк Б. 321
Платон 367
Плотнір Ф. 61
По Е. 277
Погибка П. 185
Погодін М. 36, 38
Погорельцев С. 338
Подолінський С. 58
Полоцький С. 312
Полтава А. 326, 331
Потебня О. 53, 86, 321, 337
Прахови 201
Пугачова А. 107
Пушкін О. 9, 10, 14, 25, 28, 33, 35, 121, 248, 260,
278, 286, 307, 381
Пчілка Олена 53, 61
Плужник Є. 374, 379
Пшибишевський С. 192, 277
П'ятницький К. 201

Р

Радиш О. 340
Райкін А. 336

Раковський Х. 220
Расін 248, 260
Растреллі 102
Ревуцький В. 296
Ревуцький Д. 252
Ремарк Е.-М. 368
Рембо А. 277
Реньє А. 255, 292
Реріх М. 330
Решетников 125
Рєпніна В. 14-15
Рильський Б.М. 255
Рильський Б.Т. 253, 301
Рильський І. 253, 301
Рильський Й. 249
Рильський М. 245-309, 364, 374, 379, 394
Рильський Т. 249, 265
Риңдик С. 331
Рільке Р. 331
Роговська І. 331
Розанов В. 253
Роллан Р. 314, 346
Ростан Е. 260
Рошкевич О. 124, 127, 152
Рубчак Б. 335
Рудницький М. 270
Рудницький Я. 333
Русови 251
Руссо Ж.-Ж. 404, 405

С

Савченко Я. 255, 286
Садовська 107
Садовський М. 60, 107
Саксаганський П. 107
Самійленко Віт. 277

Самійленко Вол. 43, 186, 187, 193, 248, 276, 331
Самчук У. 326, 327, 329, 331
Сартр Ж.-П. 367
Свидницький А. 106
Свідзинський 120, 331, 334
Світличний І. 350
Селецький П. 14-15
Семенко М. 266, 270, 316
Семенов-Тяншанський П. 52
Сенченко І. 320
Сивокінь Г. 335
Симоненко В. 265
Симонов К. 300, 376
Ситник М. 331
Сіземський А. 187
Сінклер Е. 314, 322
Сірко І. 20
Січинський В. 332, 333
Сковорода Г. 34, 300, 317, 400-415
Скоропадський П. 184, 254
Скоропадські 67
Скрипник М. 213, 216
Скотт В. 116, 278
Славутич Яр 331, 332
Слісаренко О. 320, 387, 388
Словацький Ю. 288
Смолич Ю. 218, 230-231
Собеський Ян 19
Соколов О. 379
Сократ 364
Соловйов С. 38
Сосюра В. 255, 266, 291, 316, 328, 399
Срезневський І. 114
Сталін Й. 76, 214, 246, 302, 323, 364, 376
Старицький М. 60, 61, 102-107, 249
Стельмах М. 342-359

Стельмахович М. 357
Стефаник В. 133-134, 148, 196
Стражеско М. 202
Стрельбицький М. 382
Сухомлинський В. 356, 357

Т

Таїров О. 239
Талалай Л. 381
Тарнавський З. 332
Тарновські 67
Твен М. 224
Теліга О. 334
Тимковський Р. 29
Тимковські 28
Тимченко Є. 186, 187, 276
Тис Ю. 331
Тичина П. 233, 254, 260, 261, 266, 276, 277, 284,
316, 317, 374, 375, 378-380
Тобілевич І. 61
Тобілевичі, брати 60
Толстой А. 170, 182, 207, 322, 405, 409
Толстой Ф. 68
Трабша С. 252
Трегубов Є. 252
Третьяков П. 68
Трифонов Ю. 373
Троцький Л. 76
Трощинський Д. 405
Тургенєв І. 58, 80, 85, 114, 125, 288
Тукальський Й. 69
Турчиновський І. 401
Тутківський В. 251
Тютчев Ф. 30, 286, 381
Тютюнник 211

У

Уваров С. 69

Українка Леся 74, 99, 182, 246, 266, 293, 299,
316, 381

Ф

Фащенко В. 382, 384-396

Федь М. 363

Фет А. 255, 381, 292

Филипович П. 255, 257, 259, 274

Філянський М. 266, 276, 316, 330

Флобер Г. 182

Франк С. 228

Франко І. 59, 61, 62, 74, 92, 124-138, 140-180,
196, 247, 252, 299, 307, 315, 331, 359, 368, 393, 394

Фрейд З. 390

Фундуклей І. 38

Х

Хвильовий М. 213, 216, 233, 241, 242, 314, 320-
321, 328, 353, 394, 380, 387, 388

Хемінгуей Е. 140, 395

Хінкулов А. 302

Хмельницький Б. 23, 38, 69, 70, 412

Хмельницька Г. 70

Хмельницький Т. 70

Хом'яков О. 32

Хоткевич Г. 133, 136, 276

Храпченко М. 406

Хрущов М. 246, 260

Ч

Чайковський П. 264

Чапельський В. 331

Черінь Г. 331

Черниченко Ю. 375

Чернишевський М. 127, 322, 403
Чернявський М. 185, 191, 193, 197, 276
Чехов А. 182, 280
Чижевський Д. 83, 332, 333, 405
Чикаленко Є. 195
Чубар В. 220
Чубинський П. 52, 54, 56, 87
Чуприна М. 250, 253
Чупринка Г. 266, 314, 316, 317

Ш

Шагал М. 333
Шаляпін Ф. 201
Шаповал М. 267
Шахматов О. 62
Шевельов Ю. 237, 322, 323, 325-341
Шевченко Т. 5, 14-24, 39, 54, 65, 68, 82, 106, 113,
115, 122, 123, 131, 296, 315, 329, 333, 367, 374,
381, 394, 399, 401, 405, 408-415
Шевчук Вал. 106, 388, 395
Шевчук Г. див. Шевельов Ю.
Шекспір В. 73, 207, 279
Шелест П. 360-364
Шеллінг Ф. 29-30
Шенрок В. 109
Шерех Ю. див. Шевельов Ю.
Шило Г. 252
Шкуркіна-Левицька Т. 183
Шкурупій Г. 320
Шолохов М. 351
Шраг І. 193
Шульгин В. 53-54
Шумський О. 213
Шухевич В. 195

Щ

Щапов 125

Щербицький В. 22, 372

Щоголів Я. 61

Ю

Юзефович М. 54

Юнге К. 68

Юра Г. 218

Юркевич О. 266

Юркевич П. 84

Юркевичі 251

Юценко В. 338

Я

Яворницький Д. 330

Якубський Б. 255

Яновський Ю. 205-206, 210, 211, 261, 320, 334,
354, 359, 371, 386, 387

Яцків М. 136

Зміст

Випадок Мазепи	5
Михайлова гора	27
“Діамант дорогий” на роздоріжжях історії ..	43
Загадковий Костомаров	64
Дві повісті Івана Нечуя-Левицького (“Хма- ри”, “Кайдашева сім’я”)	78
Голохвостий іде!	102
До історії української літературної критики (П. Куліш, І. Франко)	109
Любов і боротьба адвоката Рафаловича (По- вість Івана Франка “Перехресні стежки”) ...	140
”Мені краще бути самотнім...” (Михайло Коцюбинський у листуванні з дружиною) ..	181
Арки і шибениці	203
Максим Рильський, poeta Maximus	245
Олександр Білецький (1920-і роки)	312
Про журнал “Арка” та Юрія Шевельова	325

Гуси-лебеді й морози 1921 року (Про автобіографічну діалогію Михайла Стельмаха) ...	342
Після “Собору”	360
”Ми мислимо разом зі своєю епохою...”	373
Від історії новелістики - до таємниць художнього характеру. Восьмикнижжя Василя Фашченка	384
Сковорода, Шевченко, Гоголь: версії Юрія Барабаша	398
Іменний покажчик	417

Наукове видання

Володимир Євгенович Панченко

Неубієнна література

Дослідницькі етюди

Головний редактор

Тетяна Терещенко-Конончук

Художнє оформлення

та комп'ютерна верстка

Дмитра Мазуренка

Редакторсько-коректорська підготовка

Світлани Залозної

Підписано до друку 19. 02. 07.

Формат 84X100 1/32. Папір офсетний.

Друк офсетний. Обл.-вид.арк. 19, 3.

ЛТД "Твім інтер",

03039, Україна, Київ, просп. Голосіївський, 7, пом. 109.

E-mail: tviminter@yahoo.com

Свідоцтво № 3366 від 25.01.93.

Віддруковано ЗАТ "ВПОЛ". 03151, Київ, вул. Волинська, 60

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру

серія ДК № 752 від 27.12.2001 р.

Зам. 7-546.

Панченко В. Є.

П16 Неубієнна література: Дослідницькі етюди /
Худож. оформ. Д. В. Мазуренка. – К.: Твім
інтер, 2007. – 440 с.
ISBN 966-7430-38-3

До видання увійшли літературознавчі розвідки, присвячені переважно українським класикам. Феномен “неубієнної літератури” автор розкриває, заглиблюючись у таємниці яскравих творчих особистостей, – Т. Шевченка, М. Максимовича, М. Костомарова, П. Куліша, М. Старицького, І. Нечужа-Левицького, І. Франка, М. Коцюбинського, М. Куліша, М. Рильського...

У низці студій досліджуються важливі сторінки історії української літературної критики.

Для студентів-філологів, учителів, а також усіх, кого цікавить доля української словесності.

ББК 83.34УКР6