ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Кінець XIX—
початок XX ст.



2

83.3(4УКР)
Ф73-1
І-90

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Кінець XIX— початок XX ст.

У ДВОХ КНИГАХ
Книга 2

За загальною
редакцією проф. *О. Д. Гнідан*

Затверджено Міністерством
освіти і науки України

Підручник
для студентів вищих
навчальних закладів

ЧЕРКАСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО
Бібліотека

Київ
«ЛИБІДЬ»
2006

ББК 83.3УКРІя73
І-90

Автори:
д-р філол. наук, професор *О. Д. Гнідан*;
д-р філол. наук, професор *Г. Ф. Семенюк*,
канд. філол. наук, професор *Н. М. Гаєвська*,
канд. філол наук *О. В. Гаєвська*;
д-р філол. наук. професор *М. І. Гнатюк*,
д-р філол. наук, професор *А. Б. Гуляк*,
д-р філол. наук, професор *Л. С. Дем'янівська*;
д-р філол. наук, професор *Ф. Ф. Кейда*,
ст. викладач *В. В. Коляда*,
канд. філол. наук, професор *М. В. Луцюк*;
канд. філол. наук, доцент *Г. І. Марчук*;
канд. філол. наук, доцент *Н. Д. Осьмак*;
д-р філол. наук, професор *В. Ф. Погребенник*;
д-р філол. наук, професор *М. П. Ткачук*;
д-р філол. наук, професор *С. І. Хороб*;
канд. філол. наук, доцент *І. В. Хоцянівська*

Рецензенти:
д-р філол. наук, проф. *О. І. Денисюк*
(Львів. національний університет ім. І. Франка);
д-р філол. наук, проф. *В. І. Кузьменко*
(Київ. національний університет ім. Т. Шевченка)

Затверджено Міністерством освіти і науки України
(лист 14/18.2–447 від 12.03.2004)

Видано за рахунок державних коштів.
Продаж заборонено

Редакція навчально-методичних видань
Головний редактор *В. М. Куценко*
Редактор *Н. А. Симоненко*

ISBN 966-06-0396-7
ISBN 966-06-0398-3 (Кн. 2)

© О. Д. Гнідан, Г. Ф. Семенюк,
Н. М. Гаєвська та ін., 2006

СТЕПАН ВАСИЛЬЧЕНКО (1879—1932)



«Талант мужності, талант співчуття, без яких не буває справжнього письменника, вищою мірою був притаманний цій людині, виявляючись в творчості Васильченка, в його життєвих вчинках... Шляхетність, інтелігентність, відданість обов'язкові — все це було у Васильченка, все це він... проніс крізь роки десятиліття. Ще було в ньому якесь по-юнацькому загострене почуття прекрасного, той вроджений оптимізм, життєрадісність міцної народної натури, що надавали світлого, ствердкуваного характеру навіть тим його творам, в яких відбивалися похмурі картини минулого»[1]

Олесь Гончар

Крутими стежками життя

Зеленіяний красою і любов'ю. У морозний різдвяний вечір 8 січня 1879 р. (26 грудня 1878 р. за ст. ст.) в містечку Ічні, що на Чернігівщині, в родині козака-шевця Василя та Параскеви Панасенків, людей поважаних, роботящих, щирих душею і серцем, народилася п'ята дитина. То був хлопчик, нареченій батьками Степаном, майбутній український письменник Васильченко.

У старій, напівзруйнованій хаті, що потопала в зелені ясенів, сливника та горобини, дружно, у злагоді виростали купані у

[1] *Гончар Олесь.* Учитель з Ічні // Письменницькі роздуми. Літ.-крит. статті. — К., 1980. — С. 82—83.

батьківській любові шестеро дітей: Харитина, Сергій, Оверко, Степан, Єлизавета, Федір (четверо померли у грудному віці).

Шевських заробітків батька не вистачало на утримування великої родини. Його клієнти — селяни з навколишніх сіл і хуторів, люди бідні, звертались до шевця переважно у стужу, коли «морози великі, а хата холодна, харч убогий, та чад, та брак одежі...»[1]. Отож батько зі старшими синами Сергієм та Оверком узимку шевчили, а влітку йшли на жнива — «жати за сніп чуже». Молодші ж довгими літніми днями розкошували на природі: «Стави, майдани, бур'яни, крамні смітники... Забуваєш, було, що є в тебе якась там хата. Мати казала: влітку зовсім діти дичавіють — треба якоїсь принади, щоб залучити їх до хати. В цей час виховання йшло «самопас» — під єдиним доглядом жаркого сонця» [4, *10*].

З сердечною теплотою і ніжністю згадає Васильченко своїх дошкільних «літніх вихователів-доглядачів»: «золотий ранок, ясне сонце, буйні бур'яни..., рушниці з булиги, ставки, пукавки, луки... гамір війни, гудіння паперової змії» та гри «в коней, у ворона, в баштани... в городах на грядках огірків... в чужих садах... в забутих пустках... по глинищах, гойда по деревах... вечірня втома...» [4, *13*].

У такі моменти забувалися недоїдання, злидні, незгоди пастуха чужих овець, батрацька праця на левадах і городах, перша гіркота зневаги до бідності.

«Коли я тепер пригадую ті роки, вони видаються мені за чарівний сон. Читаючи відомий твір Толстого «Детство. Отрочество. Юность» про дитинство, що з таким пієтетом одгукувався про його автор (...), я порівнював його з своїм дитинством, з дитинством сільського... хлопчика, що минало по смітниках і бур'янах, по лісах, по полях, по городах, — без мамок, няньок, часом напівголодне, напіводіте, безпризорне, хоч зате більше нагріте сонцем, все ж воно мені здається в моїй уяві яскравішим, радіснішим, змістовнішим, ніж те графське дитинство, що проходило в золоченій великопанській клітці.

Гарячіше сонце в нашому дитинстві, ласкавіше, голубіше, ближче небо, золотіші зорі, різноманітніший, цікавіший, багатший увесь широкий світ» [4, *13—14*].

Незважаючи на злидні, родина Панасенків жила в мирі — без «брудної лайки чи якого цинічного слова». У хаті витав дух взаємної приязні, доброзичливості й оптимізму. Тут не піддавалися смутку, полюбляли жарт, веселу історію. З теплотою згадуватиме письменник довгі осінньо-зимові вечори.

«Баба пряде вал, мати шиє, дід кошики плете, батько латає чоботи, менші школярі — за книжками. Я теж не гуляю — колишу маленького Андрійка та котка йому співаю. Між роботою баба казки розповідає, батько — байки, дід жартує з школярами, прядка гуде, молоток стукає, цвіркун у запічку цвірчить — в хаті аж гуде. Мати співати любить, як тільки примовкнуть — почне пісні, школярі підтягнуть — знову в хаті аж луна йде» [4, *415—416*].

[1] *Васильченко С.* Мій шлях (Автобіографічні записки) // *Васильченко С.* Твори: В 4 т. — К., 1960. — Т. 4. — С.10. *Далі, посилаючись на це видання, в тексті зазначаємо том і сторінку.*

Від матері й бабусі хлопчик перейняв багато народних пісень, казок, залюбки співав їх в родинному колі, розповідав народні казки і сам складав їх для молодших сестри і брата, які з великою цікавістю слухали фантастичні імпровізації не набагато старшого Степана. Іноді казка уривалась на півфразі. Оповідач і слухачі засипали несподівано і швидко. Другого вечора він «з новими силами починав плести далі перерване фантастичне мереживо, де страшні ситуації несподівано мінялись із смішними. Інтерес оживав. І досі причувається мені придушений, невтриманий наш регіт під рядном і сердитий голос батька: «Та коли ви там замовкнете! Спіть, кажу, а то щоб я Вас не приспав потягом» (ремінь). Ми затихали, проте і мова і сміх ставали напруженішими, більш динамічними» [4, *416*].

Незабутнє враження справили на малого Панасенка пісні та перекази про народних героїв Кармелюка, козака Голоту, Бондарівну. Разом зі своїми товаришами він розігрував цілі сцени, головною дійовою особою яких був Кармелюк. «Пам'ятаю, як у сні, — ми, куткові діти, в бур'яні збудували з булиги будку, потім сиділи з таємничими обличчями потайки щось розповідали про Кармалюку... здається, дожидали його... світ здавався таким таємним і прекрасним» [4, *12*]. (Дитячі враження пізніше знайдуть місце у п'єсі «Кармелюк».)

Батько Степана знав грамоту (вчився у дяка), любив у свято почитати, або послухати, як читає сусід (переважно це був «Кобзар» Т. Шевченка, «Тарас Бульба» М. Гоголя та інші книжки), поважав у людях освіту й заохочував до неї своїх дітей. «Ні землі, ні худоби, ні доброго ремества я вам не залишу після смерті, — казав він, — учіться, діти, та шукайте других шляхів». І діти, справді, після смерті батькової покинули немодне, неживне батькове ремество, порозлітались по світу» [4, *10*].

Атмосфера повсякденної праці високого народного слова прищеплювала дітям добрі естетичні смаки, визначила дальшу дорогу в житті. Мабуть, не випадково, згадував Васильченко, —

«всі мої три брати теж писали різні твори і так само, як і я, ховалися з ними... Навіть старша моя сестра, селянка, що писала з великими труднощами великими літерами, і в тієї я знаходив компіляції з народних пісень, пристосованих до її особистого життя, — в яких виявлялась до деякої міри власна її творчість» [4, *46, 47*].

Українська родина, українська пісня, українська казка виховували почуття національної культури й загальнолюдської моралі, з дитинства закладали живий зародок українства, що розвивався й утверджувався в школах.

1888—1893 рр. Степан Панасенко навчається у п'ятирічній початковій школі в Ічні. «Записався я в неї боязким, соромливим, непомітним хлопчиком, кінчав — кращим учнем, живим, ініціативним, з нахилом до протестантства й навіть до дерзостей, що трохи гурбувало моїх учителів» [4, *12*].

Та володів хлопець ще й поетичним нахилом, підґрунтя реалізації якого закладено вдома. В Ічнянській школі під впливом прочитаних біографій письменників у хлопця з'явилося бажання й самому стати письменником. Мрія закономірна з огляду атмосфери, в якій виростав С. Панасенко:

«Тільки що хлопець научився читати, уже звідкільсь з'явилася у нього в руках Шевченкова «Катерина», тільки научився сяк-так драпати пером — уже завівся в нього свій зшиточок з народними українськими піснями. Далі, коли підріс, почав і сам писати вірші, звичайно, наслідуючи Шевченкові» [4, *67*].

У школі почав свої перші літературні вправи російським віршем — наслідуванням Кольцова.

«Далі, — засвідчує сам письменник, — почалися впливи Кобзаря і Гоголя. Впливи ці були, хоч поза школою, але настільки бурхливі, стихійні, що швидко і назавжди перемогли впливи російські. Отже, впливи народної української пісні, Шевченка, Гоголя — це основні, здається, впливи, під якими я сформувався як український письменник» [4, *48*].

Після закінчення школи Панасенка, як кращого учня, залишили ще на два роки стипендіатом для підготовки до іспитів в учительську семінарію. При школі була прекрасна фундаментальна бібліотека. Два роки він витратив виключно на читання літератури. Світові письменники у російському перекладі — «Вальтер Скотт, Діккенс, дещо з Шекспіра («Король Лир», «Сон в летнюю ночь») читав з охотою, а більшість з примусом. Од деяких класичних творів, як, наприклад, «Дон Кіхот» Сервантеса, тхнуло нудом і цвіллю, і я дуже був засмучений, що не почуваю високого інтересу до цих видатних творів» [4, *49—50*].

Але й світова література, проте, не стала конкуренткою його смаків і вражень «тих літ, коли на печі слухав і плакав од «Наймички» і «Катерини», і до останніх років, коли в новій школі читав школярам «Якби ви знали, паничі...». «Погинеш, Україна...» й інші...

«Пісня, Кобзар і Гоголь назавжди залишаться творами, які не мають «рівних в світовій літературі. Перегортаючи «Кобзаря», я [не] один раз пригадував все своє життя...» [4, *50*].

Упродовж багатьох років Степан Васильченко мріяв написати великий масштабний твір про Тараса Шевченка, і, хоч устиг завершити тільки першу частину задуманої праці — повість «У бур'янах», уже вона засвідчила, як глибоко проник письменник у життя великого Кобзаря, чий подвиг самовідданого служіння народові завжди викликав у його душі синівське благоговійне почуття.

До особи Тараса Шевченка він не раз повертатиметься у своїх статтях.

«Пригадуєш, — писав у одній з них, — що було сказано в нашій літературі про Шевченка, що довелося читати, і бере сумнів: та чи сказано про Шевченка те останнє слово, яке б яскраво освітило цю гору, цю велетенську постать од верху до низу, од хмар до землі, чи зовсім розгадана ця загадка нашого народу?.. Те слово, що освітить нам цю скелю, ще попереду» [4, *79*].

Останнього слова про Шевченка, очевидно, не скаже ніхто. Та слово Васильченка про Шевченка має поважну вагу. Це визнав сам С. Єфремов — після чотиригодинного перегляду кінофільму «Тарас Шевченко» за сценарієм М. Панченка. «Був на пробній виставі фільму «Тарас Шевченко», — читаємо в щоденнику за 30 серпня 1926 р. — Враження можна висловити одним словом — осудовись-ко... Перед нами був не Тарас Шевченко, а поганого тону совітський агітатор, дешевенький і незграбний, як... як сам Панченко, автор сценарію. Вбухано силу часу, сили, коштів і заходів, щоб дати паршивеньку агітку. А автори її мали сміливість думати, що заб'ють нею Європу!».

Такої ж думки дотримувався С. Єфремов і раніше, при перегляді сценарію в рукописі. Потрібно було знайти нового автора, який зумів би «просто, правдиво, але художньо переказати життя Шевченкове». Таким художником на той час, вважав С. Єфремов, міг бути тільки Васильченко. Пораду С. Єфремова Панченко проігнорував, і «з хорошого по суті задуму вийшла звичайна совітська пошлятина»[1].

У серпні 1895 р. Степан Панасенко склав іспити до Коростишівської учительської семінарії — найпопулярнішої в Україні, особливо серед сільської бідноти. Це був єдиний навчальний заклад — «малісінький огник для бідних здібних селянських дітей», до якого приймали щороку 10—12 осіб казенних стипендіатів з Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, Волині, Поділля. Щастя випадало небагатьом. Явно виражені здібності до навчання, працелюбність і значною мірою вдалий збіг обставин допомогли Степанові Панасенку стати одним із щасливих.

[1] *Єфремов С.* Щоденники. 1923—1929. — К., 1997. — С. 396.

Важливість цього моменту усвідомлювала вся родина, родичі, сусіди, куткові діти, що влаштували Степанові урочисті проводи.

«Бога не забувай», «Пам'ятай батька, матір шануй», «Не забувай, з якого коліна вийшов», «Бідними не гордуй, бо сам із таких», — заповідали хлопцеві в дорогу. «Терпляче, з увагою, з покорою вислухую. Це — треба. Зрештою, під'їздить під хату віз, що має везти мене на станцію, я б'ю перед іконами три традиційні поклони, прощаюся, цілуючи калічені старим руки, які вони сором'язливо давали з рукавів. Вилітаю з хати, мов крилами» [4, *14*].

В грудях — смуток, сльози, а понад усе — радість і — гордість за велику відповідальність перед родом — батьками, дідами, найдальшими пращурами.

«Я перший їду до культури, до світла, перший пробиваю ту стіну, що стоїть нам на шляху до того чарівного, такого принадного і такого малодосяжного для нас, бідних селян, іншого світу. Я посланець. Прощай рідне, тепле, безмежне, таке спокійне народне море... Вернуся до тебе, проте вернуся — іншим» [4, *14—15*]. І він дотримав слово.

Степан наполегливо займається самоосвітою; з головою занурюється у семінарське життя. Літературні вправи закинув. Мрія стати справжнім поетом тепер підтримувалась хіба що учителем словесності, який до сліз зворушувався «классными сочинениями» вихованця, що набирали часом белетристичного вигляду [4, *17*]. Юнак перейнятий підготовкою до учительської праці.

«Летюче, невпокійне вчителювання». 18 червня 1898 р. С. Панасенко закінчив семінарію зі званням учителя початкового училища і правами, «той должности присвоенными». У листопаді цього року він направлений у село Потоки Канівського повіту Київської губернії в однокласну міністерську школу, де у старому шкільному будинку під солом'яною стріхою пропрацював чотири роки. Сповнений енергії, окрилений мріями про корисну народові вчительську діяльність, дев'ятнадцятирічний Панасенко з ентузіазмом узявся налагоджувати шкільні заняття, ширити освіту серед селян.

Він організовує вечірні класи для дорослих, згуртовує місцевих аматорів театрального мистецтва, у сільській чайній ставить з ними п'єси І. Карпенка-Карого та інших українських драматургів; влаштовує вечірки в сусідніх селах з деклamаціями, співами, танцями, одна з яких була присвячена шевченківським роковинам.

До школи потяглися не тільки діти, а й дорослі. З ранку до ночі школа гула їх бадьорими голосами.

«Скільки нових вражень, скільки досвіду, скільки переживань дало мені, гарячому юнакові, це, на перший погляд, одноманітне, патріархальне життя, що я мушу в своїх записках спинитись на йому докладніше і тим більше, що тут

уже я був виштовхнутий на той невпокійний, кострубатий шлях, яким довелося спотикатися мені довгі роки. Багато пізніших спогадів стерлись у моїй пам'яті. Спогади ж про учителювання в Потоці й до цього часу в мене свіжі й живі» [4, *17*].

Крім культурно-освітньої роботи Васильченко часто виступав на захист сільської бідноти проти утисків панів та чиновників, постійно долаючи страшний спротив місцевої влади. «Оповідання, що згодом вийдуть з-під пера Степана Васильченка, — писав О. Гончар, — розкажуть, скільки небезпеки чатує на сіяча «розумного, доброго, вічного», в якій гнітючій атмосфері підозріливості, стеження, ворожнечі опинявся молодий учитель, коли він був людиною незалежних поглядів, дружив із селянами, не плазував перед можновладцями»[1].

В нестерпних умовах, що стали нормою тодішнього життя народного учителя, потрібна була міцна духовна опора. Панасенко знаходить її у художній творчості. Роки вчителювання (1898—1904) збігаються з роками ідейно-творчого становлення Васильченка. «Часто після вечірньої праці, коли з школи порозходяться мої гості, я зачинявся в кімнаті, витягував свої зшитки, і писав, писав, гортав сторінку за сторінкою, аж поки не заглядав у вікно світанок... Папір, здається, горів під рукою...» [4, *32*].

Першим твором С. Васильченка був його таємний щоденник «Записки учителя» (1898—1904), куди він заносив «свої учительські жалі та кривди» (своєрідні зарисовки сюжетів майбутніх новел «Вечеря», «Над Россю», «Божественна Галя», «Вова» та ін.), таємні кореспонденції до газети, які «розростались до розмірів огневої статті, а то — вірші про поселенців, що мусять кидати свою Україну» [*Там само*]. Так з'явилася поема «Розбита бандура» (1901), яку Васильченко надіслав до журналу «Киевская старина».

В архіві письменника[2] зберігся один з варіантів початку поеми:

«На горищі у куточку,
Курявою вкрита,
Валялася між клепками
Бандура розбита» [№ 179]

і нотатки автора: «Зміст: молодий вітер в стару хату піддував, торкав струни і грав нові пісні: про долю переселенців» [№ 19].

[1] *Гончар Олесь.* Учитель з Ічні // Письменницькі роздуми: Літ.-крит. статті. — К., 1980. — С. 83.

[2] *Архів С. Васильченка* // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 39. *Далі, посилаючись на архів, зазначаємо в тексті лише номер одиниці збереження.*

Редактор журналу В. Науменко порадив автору надрукувати поему в Галичині. «Вірші я більше нікуди не посилав, проте відповідь редактора дуже мене порадувала. Тоді ж пробував писати українською мовою новели, виробляючи новий стиль. Друкувати не було де, та я й не дуже квапився, «ще вспію, — думаю, — а письменник з мене таки буде». До того, владно тягнуло до себе й живе життя, змушуючи перервати літературні вправи» [4, *32—33*].

Драму «Чарівниця», підписану псевдонімом «Степ. Вечірній» і надіслану у березні 1902 р., спіткала та ж нещаслива доля, що й поему. Проте «Книгарня «Киевской старины» з цього часу сама надсилала Васильченку в глухі села свої каталоги, з яких черпав відомості про українські літературні новини.

«Крамольна» громадсько-просвітня робота вчителя насторожила сільських верховодів, ревнителів усталеного порядку. За Панасенком встановлюють постійний нагляд поліції і забороняють вести заняття з дорослими, працювати з драматичним гуртком. Після опублікованого у губернській газеті «Биржевые ведомости» допису про знущання місцевої влади над сільським парубком Загірним Панасенка переводять до м. Богуслава (осінь 1902 р.). Далі почалося, як розповідав письменник, «летюче, невпокійне вчителювання, що бувало по троє учительських місць мусив міняти на рік» [4, *37*].

Він працює спочатку в Богуславі, потім по глухих сільських школах Київщини (Карапиші) та Полтавщини (Велика Буромка та Драбів), у Задніпровських селах та ін. Відірваність від культурних центрів, відсутність безпосередніх зв'язків з іншими письменниками, атмосфера п'янства, темноти, доносів гнітили й обурювали С. Васильченка. Хотілося крикнути на весь світ, щоб почули усі вчителі: «Так жити не можна!» Усамітнився у маленькій кімнатці при школі і писав свос «Посвящение». «Гнів, образу, гіркоту обурення — все хотілось викласти на папері... Одчув і зрозумів, що треба бути щирим, без жалю до себе одвертим, правдивим, об'єктивним, і що це буде незборна сила. Я порвав написане і, скропляючи часом слізьми, почав наново свій твір так, що, мабуть, щиріше не міг би писати рідному братові...» [4, *36*]. Оповідання опубліковане 1903 р. у «Киевской газете» [№ 349] під назвою «Не устоял (Из жизни народного учителя)».

Цей літературний дебют (російською мовою) пройшов якось непомітно. Про нього не знав і сам Васильченко, терміново переведений у хуторські школи Полтавщини. Більше року носив у грудях колючий жаль і неохоту «посилати свої твори до редакції» [4, *36*]. Аж через рік випадково з уст шкільного товариша Васильченко почув,

що його оповідання надруковане і справило на читачів колосальне враження: «Деякі плакали. Газета ходила потім по руках, поки потемніла» [4, *39*]. Проблеми безправного становища демократичної інтелігенції, порушені у ранніх творах письменника, знаходять глибоку розробку в подальшій його творчості.

Кочівне життя, обструкція вчителя з боку влади, відсутність помешкання та елементарних умов життя виснажували до відчаю. Проте найбільше допікала безправність вчителя, яка вбивала молоді учительські сили, перетворюючи їх на рабів.

> «Скажіть мені, що може доброго зробити для народу отой нещасний, слабий, темний учитель, що мусить бліднути перед усякими Гудзями та кокардами... Забитий, загнаний з вимученим лицем, з боязким хоробливим блиском в очах, завше безмовний, завше покірний. Та чи се ж той чоловік, що сміливо повинен вести до світу, до правди [людей]?.. Хто піде за ним?..» [4, *39*].

Васильченко прощається з учительством і вступає до Глухівського педагогічного інституту (1904), щоб потім продовжити освіту в політехніці або сільськогосподарській академії. Студентський контингент цього інституту становили переважно сільські учителі, загальний розвиток яких був значно вищий, ніж у їхніх наставників-професорів, «засланих у ці Богом і людьми забуті школи, як найменш придатні і талановиті вихованці вищих шкіл». Підтримувати свій престиж такі горе-наставники могли тільки «за допомогою жандармських походів, шляхом погроз, страхання, пригнічення в учнів людини» [4, *66*].

Час був тривожний. Насувалась революційна буря. Подуви свіжого повітря прорвались і до Глухова та порушили затхлий спокій семінарії. Самогубство студента та його передсмертні листи стали своєрідним знаком для живих. Восени 1905 р. студенти висунули ректору низку різних вимог і оголосили страйк. Постановили стояти до кінця, скріпивши постанову «словом честі». Панасенко був одним з його організаторів: виступав на мітингах, складав петиції, захищав студентів. Відповідь керівництва на вимоги студентів затримувалася. Страйкарів з кожним днем меншало, Панасенко не зрадив даного слова. «Кинувши зрадникам-товаришам на останньому з цього приводу зібранні кілька гарячих образливих слів за рабство і шкурництво», Васильченко єдиний, хто кидає інститут і їде знов учителювати кудись на хутори Полтавщини» [4, *41—42*].

Викликані революцією 1905 року сподівання на вільну працю в школі згасали у глухих селах Брусове (початок 1906 р.), Зубан (осінь 1906 — зима 1907), де «нічого не діялося». Відірваність від політич-

ного життя, люта реакція, доноси мучили Васильченка. «Там десь люди єднаються в дружні зграї, — писав він у «Записках учителя», — ведеться боротьба за волю, за права чоловіка... І, певно, радісно робити їм сеє велике і опасне дуже діло... Там життя... А що ж ми, темні, у глухому селі станемо робити?» [№ 26].

Бажаючи змінити тихе й нудне сільське життя на активно-громадянське в робітничих центрах, письменник їде учителювати на Донбас в шахтарське селище Щербинівку (1907). Та не встиг він придивитись, як слід, до того життя, як його за сфабрикованим фактом: «розбійний напад (експропріація)» разом ще з двома вчителями заарештовують і ув'язнюють у Бахмутській тюрмі. Аж через півтора року військовий суд Катеринослава визнав їхню непричетність до справи і повністю виправдав.

У тюремній камері Васильченко не полишав художньої творчості: писав поезії в прозі, записав від осетина Олексія Хостнаєва «серію осетинських казок, які мене вразили буйною фантастикою і особливо своєю надзвичайно красивою будовою. По вишуканості будови я не знаю таких других в світовій народній літературі» [4, *47*].

1908 р. Панасенко вийшов на волю, хворий на гиф. Пролежавши кілька тижнів у бахмутській лікарні, повертається до Ічні. Велика сім'я Панасенків уже розпалася. Батько помер, діти розійшлися по заробітках, в напівзруйнованій хаті лишилася тільки мати. Він заробляє на прожиток репетиторством і літературною працею. В Ічні написано оповідання «Роман», «З самого початку», «Мужицька арихметика», «У панів», «На хуторі», «На чужину» та інші, що почали з'являтися у періодичній пресі з 1909 р., переважно у Київській щоденній українській газеті «Рада» під псевдонімом Степан Васильченко.

Новели його привернули увагу читачів своєрідністю художнього обдарування, любовним зображенням народу та виразним демократизмом в ідейному трактуванні тем і образів. Талант Васильченка зацікавив видавця «Ради» Є. Чикаленка. Він запрошує його в Київ. «...Бачите, — вибачається С. Васильченко, — незадовго перед тим випустили мене з тюрми, і випустили в такому виді, що не тільки їхати до Києва — з хати навіть було соромно вийти — обносився дуже. Прийшлось запрягтись у важке і невдячне ярмо репетиторства, в якому пробув до останнього часу»[1].

З жовтня 1910 р. по 1914 р. Васильченко живе в Києві, працює в газеті «Рада», веде відділ хроніки, театральної критики, публікує

[1] *Васильченко С.* Лист до Є. Чикаленка від 2 вересня 1910 р. // Степан Васильченко: Майстер прози поетичної. — К., 1963. — С. 201.

художні твори. В 1911 р. вийшла його перша невеличка збірка творів «Етюди», до якої ввійшло три оповідання «Роман», «У панів», «Мужицька арихметика». Друга збірка «Оповідання» була готова до друку в 1914 р. у видавництві «Вік». Почалася імперіалістична війна, посилились цензурні репресії, «Раду» закрито, книжку Васильченка конфісковано (вийшла 1915 р.), його самого в чині командира саперної роти мобілізовано на передові позиції західного фронту.

«Це той фронт, — напише він у незакінченому творі «Заворожений прапорщик», — що на сотні верстов од його в тил віє таким огневим вітром. Цілими сірими отарами ідуть на той огонь засмучені люди... Все прості, добродушні лиця, — хижих не видно між ними. Коли випадково попадають до їх у гурт хижаки, — їх все одно тим огняним вітром однесе назад, як одкидним магнітом... Останні з їх затримуються за декілька верстов од фронту в штабах» [№ 838].

Велике співчуття викликала у письменника трагічна доля населення Галичини, на території якої проходила лінія фронту. Спалені села, бездомні, обшарпані люди, голодні діти, що зустрічалися на шляху армії — жива ілюстрація злочинності війни, тягар якої лягав на плечі найменш захищених і найбільш знедолених.

«Знову діти, — читаємо запис в «Окопному щоденнику», — обідрані, змарнілі бігають коло сіл ватагами, як те ворони. Сахару просять чогось або копійку. І скрізь, де тільки ідемо селом або мимо села, — скрізь вони — змарнілі, обідрані, голодні — цілими ватаг[ами]. І скрізь грім орудій, в окопах, під огнем не виходить із пам'ятку ця обшарпана армія — майбутній цвіт Галичини. Солдати дуже жалюють, плачуть» [4, *383*].

На фронті С. Васильченко, крім «Окопного щоденника», написав низку оповідань про жахи кривавої бійні («Чорні маки», «Під святий гомін», «Отруйна квітка», «Русин»), а також драматичний етюд «Не співайте, півні, не вменшайте ночі».

Тільки 1917 р. після лікування в святошинському госпіталі під Києвом Васильченко покинув окопи. Брав участь у військових з'їздах — у Білгороді, Одесі, Києві.

Влітку 1920 р. він як кореспондент разом із капелою «Думка» побував у багатьох містах і селах Лівобережжя. Побачене, відчуте, пережите під час цієї подорожі зафіксував у щоденнику «З піснею крізь вогонь і води»: «Мандруємо ми, — пише Васильченко, — з нашою тихою піснею в огонь і бурю, коли ще до сотні повстанських загонів шумує по нетрях краю, гримлять навкруги події, коли кругом гудуть розмови про свіжі криваві вчинки, про нечувані геройства, про темну зраду».

У формі подорожніх заміток розповідає письменник про те, як капела об'їздила ряд міст і сіл Лівобережжя, виступала в Лубнах, Ромодані, Миргороді, Полтаві, Харкові, Кременчуку, Крюкові. Артисти виступали скрізь: в обладнаних концертних залах у містах, в селах, де естрадою інколи була веранда напівзруйнованого поміщицького будинку, а то й просто неба. І завжди артисти знаходили уважних слухачів — робітників і службовців, червоноармійців, обвішаних гранатами і стрічками патронів (інколи концерти припинялися через наскок банди), селян, які, повернувшись з поля, приходили послухати капелу, забувши про вечерю і відпочинок.

Протягом 1920—1926 рр. Васильченко знову працює на педагогічній ниві — спочатку завідувачем одного з київських дитбудинків, а потім учителем української мови та літератури в Київській школі № 61 імені Івана Франка, поєднуючи педагогічно-виховну діяльність із творчою.

Як постійний керівник і режисер шкільного драмгуртка, він з незмінним успіхом здійснює постановки вистав для широкої громадськості, допомагає у підготовці шкільних стінгазет, в яких вміщувались художні спроби учнів; він був душею учнівських екскурсій по Києву й навколишніх селах, до лісу й річки, на фабрики, заводи; під його керівництвом відбувалися подорожі київських школярів до Канева на могилу Т. Шевченка.

Васильченко використовує всі можливості на те, щоб правда не вмирала і наше слово оживало: завершує цикл «Осінні новели», пише низку оповідань та повістей з сучасного життя («Приблуда», «Червоний вечір», «Авіаційний гурток», «Олив'яний перстень»), три варіанти п'єси «Кармелюк» — чотиридактну драму (1918), одноактну (1924), на три дії (1927). Спеціально для своїх школярів підготував кілька оригінальних дитячих п'єс («Свекор», «Минають дні», «Кобзар» у селянській хаті»); інсценівки за творами Т. Шевченка «Іван Гус» та І. Франка «До світла».

Як учитель, творча натура, Васильченко знаходив шляхи до дитячих сердець, аби утвердити в кожному з них людську гідність і самоповагу.

«Я не буду гадати, хто з вас має силу й талант, щоб не завести в блуд, не буду пророкувати широкий шлях, — звертався він до своїх учнів, — але скажу — хто почуває з вас любов, хто має огонь до рідного слова, гартуйте його, учітеся, і коли в кого справді є та іскра, що зветься талант, вона не згасне — виведе його на широкий шлях. Коли серце ваше горить до рідного слова, готуйтесь» [4, *82*].

Курс уряду на українізацію на початку 20-х років потішив зболене серце письменника. «В школі оживає душа нашого народу, його слово, що було забите й закуте до останніх часів, творче слово». Великі надії покладає на молоде покоління, в якому бачить силу, що «оживить, підніме рідне слово на недосяжні високості» [4, *82*].

Та в міру утвердження більшовицької влади в Україні найчільніші письменники і культурні діячі стають об'єктом постійних нападок та агресивних звинувачень з боку як дрібних слуг тоталітарного режиму, так і чільних його функціонерів. Інтенсивність цього тиску залежала від змін політичної кон'юнктури. Особливо тяжкими виявилися 1927—1929 рр., що передували найстрашнішому за своїми наслідками сфальсифікованому більшовицькими органами процесу СВУ.

Наклепи, доноси, громадські анафеми, арешти, «покаяльні» листи чергових жертв у пресі стали злобою й ознакою дня. Під вогонь всесильної марксистської критики попадали навіть «канонізовано-лояльні» письменники.

«Був на ювілейних зборах в ВУАН в честь Кобилянської, — читаємо щоденниковий запис Васильченка у січні 1928 р. — Враження таке: прохололи трохи од Лесі Українки, вхопились за цю. Бідні критики. Глуха ця братія. Зроду глуха. Ото як буває родиться людина без музичного слуху. Все знає: і теорію, і гармонію, і історію, і шо треба казати про Бетховена, шо про Вагнера, коли треба зневажливо усміхнутися, і міру успіх від уславленого твору [зобразити]... А мажору від мінору не одрізнить. Хоч убий — не одрізнить» [№ 376].

У наступному році, 12 червня, зібралася комісія мови і письменства ВУАН для обрання академіків. «Неказенних» кандидатів в академіки, серед яких було прізвище О. Кобилянської, «одразу одводять, починають паплюжити — самовпевнено, нахабно, ні з чим не рахуючись», — записує очевидець цього дійства С. Єфремов. — Парадоксально, що для одноголосної відставки всіх кандидатур вистачило одного аргументу; «не ув'язався (ім'ярек) з радянським будівництвом, або не бере участи в українському культурному процесі (!)»[1].

Варіанти такого «аргументу» прозвучали і на адресу С. Васильченка («не знайшов себе в революції»), навіть в ювілейних статтях в періодичній пресі, де Васильченка обізвано дрібнобуржуазним письменником з буржуазною ідеологією тощо.

У такій ситуації відсутність ювіляра, рівно ж як і «літературних громадських гузів», на ювілейному святі 1 березня 1929 р. видається

[1] *Єфремов С.* Щоденники. 1923—1929. Запис 12 червня 1929 р. — К., 1997. — С. 773.

цілком логічною. Вшановували Васильченка винятково його читачі: студенти, письменники, робітники, дрібні службовці, вихованці трудшколи і дитбудинків. «Виключна була аудиторія,— записано в автобіографічних нотатках «Мій шлях». — Виключно панували там інтимність і ширість у настрої, виключні, не стереотипні привітання, живі, гарячі. Більшість їх було писаних. Я читав їх після. Ціла злива. Одно другого тепліше; як читав — мов стояв під гарячим душем» [4, *64*].

Таких приємних моментів у Васильченка ставало дедалі менше. Все більше доводилось відбиватись від безпідставних нападів критики за безідейність, безпринципність, аполітизм, просвітянство, хуторянство тощо.

Така «хватана, базарна робота» критиків ставала стіною між письменником і читачем, письменником і видавцями. Вона ускладнювала його і так надто скрутне життя: катастрофічно зменшувались видання його творів, а відповідно і гонорари; відвертались колеги, уникали видавці. Скитання по чужих кутках, без отоплення і світла; напівголодне існування, відсутність стабільної, хай мізерної, оплати учительської праці — все це призвело до загострення хвороби серця, набутої ще під час війни; а відтак і до передчасної смерті, що настала 11 серпня 1932 р. Похований в Києві на Байковому кладовищі.

«Моя творчість ішла у парі з моїм життям, моїми переконаннями»

«Сюжети для своїх творів я беру з сільських та хутірських глибин». Переважну більшість своїх тем Васильченко черпав з українського терену, з життя українського селянства та інтеліґенції. Дитячі роки, юність і молодість дали авторові міцний заряд вражень на все життя. До всього написаного підходив з перспективи суворої правди — не ідеалізуючи дійсності і не прикрашуючи її, ні в якому разі не підпорядковуючи зображене заздалегідь наміченим ідеалам та концепціям.

Васильченко-письменник формувався, розвивався й утверджувався в річищі реалізму, прокладеному вітчизняною літературою XIX ст., під впливом трьох чинників: української пісні, Шевченка і Гоголя. Аналітичний склад розуму, високої проби естетичний смак давали йому, 15-літньому юнакові, орієнтацію у морі прочитаних книг.

Проте він ніколи не був снобом, не «канонізував» упливи на себе першовеличин — ні української, ні російської, ні західноєвропейської літератури, з якими ґрунтовно ознайомився, готуючись в учительську семінарію. Так, він критично і надто безапеляційно висловлювався про фольклорно-етнографічний стиль, представлений Г. Квіткою-Основ'яненком і Марком Вовчком; про сентиментальне бідкання і стогін над селянським горем народницької літератури 70—90-х років; про таких метрів російської літератури, як І. Гончаров, І. Тургенєв, Л. Толстой. Їхні романи, незважаючи на красу, вишуканість, змістовність зображеного життя, на думку Васильченка, були шкідливими для українського юнацтва, бо

> «робили з нас мрійників, прихильників і рабів, лакеїв того класу, життя якого нас так захоплює в творах художників. Ми, зневажаючи своє життя, жалю достойні мрійники, упивалися, досліджували те життя, яке йшло десь понад нами, яке зневажалось й глумилось над нами і до якого нам стежки були заказані» [4, *418*].

Мета ж українського письменника, як вважав С. Васильченко, — показати найбільш близьке і знане читачу життя так, щоб повернути його лицем до власного життя, до близьких йому людей, до рідного народу — народу, який дає ширший, свіжіший, кращий матеріал для художнього втілення, ніж чужий, зледачілий панський прошарок.

Уже в перших творах Васильченко демонструє нову стильову манеру в художньому відтворенні селянського життя — відмінну від народницької (І. Нечуя-Левицького, О. Кониського, Б. Грінченка та ін.), спільну з новітньою школою, представленою іменами М. Коцюбинського, В. Стефаника, Марка Черемшини, О. Кобилянської та ін. З ними Васильченка єднає жанр (його твори мають переважно форму коротких оповідань-новел, в яких до мінімуму зведено етнографічні подробиці, відсутні описи передісторії героя, збільшена роль деталі), соціальна правда; глибокий психологізм, експресивна образність, настроєвість і музика пейзажу, підпорядковані розкриттю екзистенції героїв.

Приналежність Васильченка до нового напряму відзначили майже всі критики. «Висока майстерність, чудова мова, імпресіонізм, символізм, модерний стиль» оповідань Васильченка не уступають новелам «найновіших першорядних європейських письменників, навіть мають щось оригінальне» [4, *56*].

Інші ж поціновувачі піддавали письменника жорстокій критиці за хуторянство і сіреньких героїв, за безвольність і нездатність звільнитися «від чарів сільської літньої ночі» [4, *57*]. Проте всі ці звину-

Бібліотека

вачення Васильченко вважав безпідставними і своїх поглядів на сільську проблему не міняв. Автобіографічні матеріали, щоденникові записи, висловлювання, оцінки, перейняті обуренням на несправедливі закиди критики в аполітизмі, ідейній невиразності. «Вузька тематика, просвітянство, хуторянство, — писав він у «Відповіді критику», — всі ці жупели не лякають мене, бо в собі безпідставні і суперечливі» [4, *414*]. Степан Васильченко ніколи не забував, чий він син, кому зобов'язаний усім прекрасним, добрим, і чесно виконував свій письменницький обов'язок, витративши свій талант «на малювання «з найбідніших — бідних, з найтемніших — темних» [4, *56*]. Село, селянські діти, селянська інтелігенція достойні того, щоб із них брали теми для художніх творів. Вони «більше цікаві і більше дають авторові радощів — служать йому». Тому всі свої творчі сили віддав він своїм «сіреньким героям», бо глибоко вірив «у велике майбутнє українського слова, у його велику красу і силу і вважав за велике для себе щастя бути в фалангах тих піонерів, які дбають за високий розвиток нашого чарівного слова як зброї широких трудящих мас, їхньої зброї і втіхи, джерела радощів» [4, *57—58*].

Селянське життя, народна вчительська інтелігенція, школа, діти — основні тематичні цикли творчості Васильченка — розроблені на відомому з власного досвіду матеріалі. «Моя творчість ішла в парі з моїм життям, з моїми переконаннями. Виходячи од серця, вона в парі з ним завжди контролювалась розумом. Мої болі, обурення, які я мав на своєму життєвому шляху, — вони були часто стимулом до моєї творчості, яку я вважав моєю зброєю до боротьби» [4, *57*].

Устами героїв Васильченка заговорили селяни-бідняки, наймити, їхні діти, народна інтелігенція, які не хотіли миритися з рабським існуванням, боролися за нове, вільне життя, вірили в його швидкий прихід. Хоч які глухі були села, в яких учителював Васильченко, але й там назрівали великі події, протистояння безправ'ю, експлуатації, гнобленню. Як згадує Васильченко в автобіографії, в селі Потоках навіть на весіллях говорили про селянське безземелля, про повстання полтавських селян та про мандри поточан на поселення — події, які справили на письменника велике враження. «Такі розмови були звичайні в мене з селянами».

Сам Васильченко на власному прикладі пересвідчився, як гнітючі обставини самодержавного ладу сковують, глушать сили демократичної інтелігенції, яка щиро хоче служити народові. Серед розкішної природи письменник бачив села, що красувалися в зеленій траві, в білому цвіті садків і залитих сонцем нив. Та вся ця

краса не тішила око тих, що своєю тяжкою працею дбали про неї, збагачуючи її господаря («На чужину», «Дощ», «Відьма», «Мужицький ангел», «На хуторі» та ін.).

Змучені й голодні, селяни шукають землі в чужих краях («На чужину») — вирушають на поселення в Сибір, «туди, де серед диких степів, як кажуть люди, гуляє з хуртовиною мужицька доля» [1, *111*].

Правдивою картиною передреволюційного села є оповідання «На чужину» (1910), в якому з силою стефаниківського трагізму передано душевний біль селянина Жука, змушеного залишати рідну землю, покидати батьківські могили та йти шукати примарного щастя на чужині. З болем він прощається з ясеном на своєму подвір'ї і розмовляє з ним, як з живою істотою, повіряє йому свої думи. На цьому подвір'ї пройшло його дитинство. З цим деревом пов'язане його життя. Він покидає їх, хоч не сподівається знайти щастя на чужині, але й тут, у рідному краї собі не зарадить: хата і цей ясен вже спродані за борги, нема з чого жити. Трагічне передчуття героя передане через його рухи, жести, емоціональну мову. Вночі, коли соловейки сплять, Жук, «мов привид, ходить по двору, по городу, ходить, спиняється, щось думає». Ось він підійшов до ясена, обняв його, мов брата. Прихилився до стовбура сивою головою і заплакав.

> «Прощай, мій товаришу, мій вірний, старий друже!» — тихо промовляє він, мов до живої людини. Потім сів під ясеном, схилився на руку й замислився. Знає Жук, що останній раз сидить він під ясеном; назад він не сподівається повернутися хоч би в гості старий він дуже» [1, *112*].

Тугою оповите останнє побачення парубка з дівчиною у панському садку. «Не сам я їду, — жене недоля, — ти ж знаєш про це. Нехай би я зостався тут, нехай одружилися б ми, — куди б же я лівся тоді з тобою, в чию хату повів би?» — говорить парубок лівчині, прошаючись з нею, мабуть, назавжди.

> «Хіба ж ти не знав, що так воно буде? — крізь сльози вимовляє дівчина, — нащо ж водив, нащо ж з ума зводив?.. Тепер ти поїдеш, мене в славі покинеш, — будуть мене люди обмнпати. Бо хто ж візьме тую дівчину-наймичку, що парубок покинув. Оцілував, омилував та й покинув... Мовчиш і слова не промовиш?» [1, *113*].

Скільки болю в словах дівчини, що звучать у ритмі сирітської мелодії, в речитативі похоронного голосіння.

Символічного звучання набувають в оповіданні образи хрестів, що бовваніють за старою дерев'яною церквою в срібному сяйві місячної ночі,— туди, в той бік, немов похилилися сумні постаті старого Жука, його дружини.

Апогею в зображенні народного горя досягає письменник у закличному малюнкові. В пору буйного цвітіння садів господарі змушені покидати рідне село. Збилися біля возів переселенці, ревуть воли, стиха лунають журні пісні, жіноче голосіння. На цьому тлі пркої розпуки вирізняється образ заплаканої баби, що хотіла б забутися в чарці, розігнати смуток жартівливою пісенькою, але не змогла пересилити себе і тіпалася в риданнях.

В новелі «Дощ» письменник показує життя наймитської сім'ї, яка з ранку до ночі працює на панів, а її малі діти лишаються занедбані й голодні. Крайнє зубожіння селянської родини письменник підкреслює характерними деталями. Родина наймички живе не в хаті, а в темній, вогкій землянці, на дітях її замість білих сорочок — якісь «чорні тенеточки», а самі вони від недоїдання та недогляду стали схожі на «маленькі обідрані бідні примари».

Про селянські злидні розповідає і новела «Мужицький ангел», у якій дається картина життя бідняцької родини. Малий Івашко, не розуміючи, чому у них в хаті така бідність, що навіть на Різдво кутя суха, без меду, йде до церкви просити меду у ангелика, намальованого на старій іконі. Хлопчику здається, що пожаліють не пишні Боги в золотих ризах, а убогий смутний ангелик.

Насичені прогресивними ідеями, яскравими образами і правдою зображення, твори Васильченка мають здебільшого форму коротких оповідань-новел, в яких до мінімуму зводяться етнографічні подробиці, відсутні описи передісторії героя, а кожна деталь, кольорові тони, настроєвість і музика пейзажу підпорядковані розкриттю екзистенції героїв.

Звернення С. Васильченка до малого жанру деякі критики вважали хибою, спричиненою низьким рівнем письменницької освіти. Погляд Васильченка на цю важливу теоретичну проблему — поляр-но протилежний.

«Громадянин надійний критик висунув це своє обвинувачення зовсім не до речі — відповідав на закиди Васильченко. — Пояснення новельного жанру має причину зовсім не в зниженні письменницької освіти. Напхати мішок всяким, яке попаде під руку, ганчір'ям, аби був товстіший мішок, — далеко легше, ніж написати гнучку й різьблену новелу. Справа тут не в тому. Справа в тому гаслі, яке викинуто в останні роки і яке мусить бути обов'язкове в пролетарській літературі: менше розміром, більше змістом. Появлення в останній час «товстих романів» у нашій літературі, є регрес і для читача, і для автора. Товщина твору є сумнівна цінність, швидше — хиба. В своїй творчості я всіма силами борюся з балаканиною... можу запевнити критика, що коли письменник пише свої твори, обмежуючи розмір їх, то справа тут не в малій освіті автора, а швидше, мабуть, у школярській наївності того молодого вченого, який буде запевняти противне» [4, 54—55].

Високий громадянський пафос, щире вболівання за долю простої людини, глибокий психологізм, соціальна наснаженість творів Васильченка — все це дало підстави глибокому знавцю творчості Васильченка Н. Шумило назвати його майстром художнього слова, неоромантиком, неореалістом, що «сповідував власну послідовно здійснювану мистецьку програму з метою пробудження самосвідомості українського народу водночас і поетизував позитивну самобутність національного характеру («На хуторі», «Циганка», «На перші гулі», «Широкий шлях»), й обурювався його рабським пристосуванством («В гемряві», «Московський гедзь», «Обивательські жарти», «Туге слово», «Куди вітер віє»)[1].

Васильченко володіє мистецтвом художньої деталі, багатством кольорових тонів, настроєвим пензлем. І все це підпорядковане завданню розкриття внутрішнього світу героїв.

Оповідання Васильченка якісно відрізняються від традиційно-народницьких: об'єктивно-епічною розповіддю, що впливає на зміну сюжетно-композиційних принципів оповідання; жанровим розмаїттям (новела настрою, дорожні зарисовки, етюди й ескізи тощо). Строгі повіствувальні межі втрачали свою обов'язковість, а «форма душі» оповідача зі всім комплексом його роздумів, спостережень, багатством емоційного світу ставали правилом; переживання героїв висвітлюються крізь призму соціальних причин. Так, в новелах «Дощ», «Мужицький ангел» ідея непридатності, антинародності існуючого устрою подана через розкриття занедбаних доль дітей. Васильченко-новеліст не потребував зовнішніх ефектів. Чутливий до музики слова, він постійно вдосконалював свій літературний стиль, збагачуючи його народною образністю й пісенною ритмікою, незмінно дотримуючись принципу життєвої правди.

Втілюючи свої задуми, письменник звертав увагу на темні сторони селянського життя, акцентував на тих соціальних болячках, які вимагали термінового лікування.

Оповідання «Відьма» (1913), як і аналогічні твори М. Коцюбинського («Що записано в книгу життя») та В. Стефаника («Новина»), розкриває одну з численних трагедій життя бідняків, викликану нелюдським соціальним ладом. Щоправда, в трактуванні порушеної теми цими письменниками є й певні відмінності. Якщо в Стефаника і Коцюбинського страхітливі вчинки батька чи сина мають психологічне обґрунтування, то зображений Васильченком антигу-

[1] *Гундарова Тамара, Шумило Наталя.* Тенденції розвитку художнього мислення (початок XX ст.) // Слово і Час. — 1998. — № 4. — С. 55—66.

манний акт викидання дітей на мороз під час несамовитої завірюхи, подано у морально-етичному плані, характерному для народної казки, різко засуджується через протиставлення беззахисності малят брутальній силі дорослих.

Як бачимо, змальовуючи «безмежне народне море», Васильченко повернув традиційні, вже докладно опрацьовані українськими письменниками XIX ст. теми новими гранями, звернув увагу на ті злободенні питання селянського життя, які ставила дійсність. Художня реалізація цих тем була новаторською, співзвучною новим естетичним запитам і смакам.

«Співучий край, Ічня здавна славилася голосами». У своїх щоденниках Васильченко часто пише про вокальну обдарованість своїх земляків. Був упевнений: співаків лише з Ічні вистачить для будь-якої опери. З пісенної стихії Ічні виріс сам письменник, естетика фольклору якого органічно входила в стиль його літературної творчості. Через багато років, уже ставши визнаним і відомим, Степан Васильченко з теплим почуттям згадуватиме зоряні, співучі ночі своєї Ічні, вірних товаришів, і мрії тих літ, і лукавий зблиск дівочих очей... Назавжди збереже він у серці рідне село й отчу хату, де непорушний народний звичай і турботливе батьківське виховання постійно кликали до добра й духовності, пробуджували в дітях почуття справедливості й людяності, прищеплювали їм поняття національної культури й загальнолюдської моралі. Природно, що серед творів Васильченка про село вирізняється група оповідань про долю талантів з народу. Так, в оповіданні «У панів» (1910) розкриті чарівні візії, що наповнили серце п'яненького скрипаля Ларька під час його сну на старій вербі в засніженому полі. Невибагливі запити народного музики. Він мріє у Святий вечір «розжалобити панів мелодіями своєї скрипки, поїсти в них та ще й грошей дістати». Саме ці картини й проходять у збудженій уяві Ларька під час сну. Вибух емоцій скрипаля розкритий письменником глибоко правдиво. Твір Васильченка за спорідненими характерами героїв, однотипністю художніх колізій, збігами в деталях, однаковою розв'язкою дуже близький до оповідання В. Короленка «Сон Макара».

Етюд «На хуторі» (1915) — це не просто історія про дівчину-наймичку, яка, коротаючи нічний час, виливає свою долю дзвінкими словами пісень. Тут йдеться про високу моральну красу народної душі, яка переживе віки, і не меркне в найстрашніших злигоднях; про чари впливу мистецтва на людину, про його велику

відроджувальну силу. Мовою художніх образів письменник нагадує людям, яким чудовим могло б бути життя, коли б серед чарівної природи володарювала вільна людина.

Казкова літня ніч спустилася над хутором. «Розкошами, красою віє над степом... У яру тихо й сумно. Світить над ним місяць. Вздовж його розтягнулися довгою стрічкою кучеряві верби» [1, *130*]. На тлі такого поетично виписаного пейзажу, що вражає пластичністю малюнка, соковитістю барв, ліричною тональністю, з'являється молода героїня. Вона, здавалося б, повинна була доповнити гармонію. Але її «волохата постать» виступає дисонансом до змальованого пейзажу: «мармурове дівоче личко» з великими очима виглядає з-під жмуту ганчір'я, накрученого на голові, на ній «довга свита підперезана білою ганчіркою, на ногах великі мужичі чоботи, а в руках — батіг» [1, *131*].

Єдиною розрадою дівчини-сиротини є пісня, в неї вона вкладає всю душу, нею мріє про інше, вільне, красиве життя. Дівчина бачить себе єдиною дочкою багатого батька, марить козаком молодим, під яким «грає кінь вороний, а в того коня горять на ногах золоті підкови, срібні вилискують стремена». Засобами пісенної образності Васильченко не тільки розкриває внутрішній світ героїні, а й пройнятий розповідь ліричними інтонаціями. Народну пісню про козака і дівчину, окремі куплети якої подано повністю, а мотив відповідно інтерпретовано, автор використовує як матеріал художньо-стильового оформлення, як прекрасний прийом створення глибинного емоційного підтексту.

Чи не найхарактернішою прикметою оповідань Васильченка є їх ліризм, неповторна емоційна настроєвість. Ця особливість, безперечно, випливає з своєрідного підходу новеліста до теми, вибору специфічних об'єктів художнього дослідження, показу проявів найвищого душевного піднесення позитивних героїв. Письменник тяжіє до зображення високого, поетичного в людині, до відтворення тих моральних порухів, які облагороджують людину, розкривають красу її душі і серця.

В новелі «На розкоші» (1914) ця сама тема подана під іншим кутом зору. Солов'їна пісня в надвечір'ї примусила запаленого та закуреного селянина, стомленого важкою цілоденною працею, забути про все, побачити красу, розлиту в природі. Переродилася його дружина, що прийшла кликати чоловіка до вечері «зразу з її обличчя спливли, мов водою змиті, хатні невсипущі клопоти, а в очах замість буденної турботи засяяло на хвилину щось дівоче, жартовливе». Та знову смутком пройнялися обличчя їх, бо впізнали

«свого» соловейка, який цієї весни покинув їхній поріділий вишняк і оселився у панському саду.

В другому розділі етюда, за принципом поетичного паралелізму, йдеться про оперного співака, що, прибувши в гості до матері, чарує своїм тенором панів. Талановитий селянський хлопець-співак дістає музичну освіту в столиці. Він виступає в опері, в концертах, що відбуваються в розкішних залах панських маєтків, куди немає доступу простим людям. Пани дістають насолоду від чудового співу артиста, а його земляки-селяни, серед них і його мати, можуть почути його лише крадькома, ховаючись у кущах, за огорожею панського саду. Та коли під небо шугнула рідна пісня, коли бадьорий, сильний голос, «немов розірвав якісь пута» і полинув над рідними полями, проясніли обличчя селян, що слухали в сутінках свого земляка.

З оптимізмом у серці. В автобіографічних матеріалах Васильченко неодноразово наголошував на потребі показувати життя своїх персонажів багатогранно, в усіх його проявах, настроях і барвах. Настроєва та кольорова монотонність життя — явище неприродне. Тому і в літературі малювати його одними сумними фарбами Васильченко вважав не тільки недоцільно, а й шкідливо. «Я гадаю, — писав він, — що не слід навмисне гасити бадьорість, життєздатність, радість життя, яка мусить бути в усякому житті, навіть у житті сільської голоти. Усе це аж нітрішки не буде присипляти їхню класову обороноспроможність, — навпаки, буде стимулом до боротьби за світ, за сонце, за красу й радощі в житті» [4, *58*].

Цей оптимізм особливо виразно проявився у творах, що підносять тему народних заворушень 1902—1904 рр. Участь селян у революції 1905—1907 рр. засвідчили пробудження села, його розум і життєву енергію. Цій темі присвячено кращі новели Васильченка: «Мужицька арихметика», «Осінній ескіз», «Чайка», «Фіалки», «На калиновім мості».

Події новели «Мужицька арихметика» змальовані засобами ущипливого гумору. В центрі твору — конфлікт між селянською біднотою і панком-монополь щиком, власником дев'яноста десятин землі, який обплутав лихварською сіткою половину села. Василь Іванович «панок середнього віку, червоненький, з круглим животом» — почуває себе в селі «маленьким князьком». Йдучи вулицею, він «хазяйським оком роздивляється, чи нема де непорядку»; гримає на дітей, зазирає у селянські двори, садки. Панкові приємно ба-

чити, як літній селянин низько вклоняється йому. «Догадується Василь Іванович, чого так хилиться перед ним Литовка: підходить строк векселю, а грошей, мабуть, тонко...» [1, *66*].

В уявленні панка селяни — темні, покірні люди, долею призначені — «хвости волам крутити» та працювати на багатих. Проте сила багатих і темнота та покірність селян лише позірні. У цьому переконався і сам Василь Іванович, коли селяни замість псалтиря, запропонованого їм монополь щиком, попросили книжки «про волю та про землю». Щоб посміятися з селян, монополь щик дає їм для читання задачник Євтушевського. У руках бідняка Антона підручник з арифметики перетворюється в агітаційний матеріал. Умову кожної задачі селяни інтерпретують у контексті конкретного життя і конкретних фактів. «Крестьянин обязался перевезти из города 50 ламп с тем условием, чтобы за каждую доставленную в целости лампу платили ему по 5 коп., а за каждую разбитую высчитывали с него по 1 р. 20 к. При перевозке 3 лампы разбились. Сколько заработал крестьянин за доставку ламп?» [1, *67*].

Задача про перевезення ламп викликає аналогію, «як заробляв Захарків парубок у економії», а потім і висновки: «Не скажу вже, скільки він там заробив, тільки знаю, що як стане так заробляти, то скоро й останньої коняки збудеться» [1, *67*]; задача про поміщицькі володіння нагадує їм про власне безземелля та про потребу відібрати у панів землю. Спроба панка посміятися з селян не вдалася. Даремно намагається він довести селянам, що «в задачникові тільки так пишеться про кого-небудь, аби було над чим рахувати», селяни розуміють, що є два погляди на речі, дві арифметики — мужицька і панська. Вони вірять в перемогу мужицької арифметики над панською, ця їхня віра проявляється в дотепах, у глузливому ставленні до монополь щика. Не витримавши ущипливих дотепів на його адресу, панок змушений тікати від гурту.

> «Знаєте, Василь Іванович! — крикнув Охрім услід монополь щикові, — коли б довелося нам ділити ваші 90 десятинок, то може б таки поділили по своїй, по мужицькій, арихметиці». Василь Іванович зразу спинився, мов його хто сіпнув за полу, повернувся, хотів щось казати. Потім плюнув і мерщій подався до своєї монополії» [1, *70*].

Особливої привабливості новелі надає те, що події в ній передано через призму народного гумору. Написана на основі життєвих спостережень, новела реалістично відтворює настрої селянської бідноти в епоху першої російської революції. Цій же темі присвячено новели «Чайка», «Осінній ескіз», «Фіалки», «На калиновім мості», «Лісова новела», об'єднані у цикл «Осінні новели».

Задуми цих творів виникли у письменника після виходу його з тюрми. Новела «Осінній ескіз» опублікована в 1912 р., начерки «Лісової новели», «На калиновім мості» зустрічаються у записних книжках 1913 — 1915 рр. Закінчив цикл письменник вже в пореволюційний час.

У центрі новел циклу образи українських селян — учасників революційного руху. Такими є три брати-наймити та їхня мати, бідна вдова з новели «Чайка» (в першому варіанті — «Мати»). Три сини в Чайчихи, та виховані на творах Шевченка, вони свідомо обрали терновий шлях — шлях боротьби за справедливість. Кожен із них проходить його чесно, гідно: «Один село проти пана поставив — сидить у Києві, другий не пішов цареві служити — посадили в Катеринославі, а третій, той Андрійко безталанний, все дошукувався правди, поки дали йому правди такої, що тепер лежить у Лубнаних у лікарні, помирає». Жоден із них, навіть під тиском тортур і наруги царських посіпак, на зійшов з нього, не збочив. Сила ідей Шевченка, підтримка матері – сильніші за всякі тортури.

Не радує матір занепащена багатим зятем доля дочки: «Кидай його, дочко, хай він горить з своїм добром. Кидай, бо пустить твій вік на марне... Бери дітей з собою. Якось будемо жити. Оце моя тобі остання, дочко, рада», — радить вона дочці, готова стати на прю з усім світом.

Мати любить своїх дітей, живе їхніми болями, цінить їх вибір та ідеали. Вона вірить у правду синів і Шевченка, портрет якого береже як найдорожчий скарб, прибирає рушником і квітами. Він — спомин про синів і мовби посланець-представник у рідному домі — усіх трьох. Вона не дасть його на поталу дівера, який намірився його знищити:

« — Я йому, острожникові, очі повиколюю! Це ж він дітей твоїх занапастив, це ж вони пішли його слідами до своєї загибелі. Рветься до стіни. Одіпхнула, стала між ним і стіною.

— Се, брате, дурне! Порядкуй у своїй хаті, а не в мене».

Самотня, зажурена, зболена, як відірваний листок, наповнена материнською любов'ю, вона долає безкінечність доріг — від тюрми до тюрми — гнана однією метою — підтримати своїх синів. Дістається, нарешті, до Максима — найстаршого. Із камери, з-за ґрат в'язні бачать жінку, котра «і вчора цілий день сиділа, і сьогодні сидить навпроти тюрми».

Розмову товаришів про ту загадкову жінку почув Максим. Проштовхався до ґрат і

«Крикнув на всі груди:

— Мамо!..

Всі аж кинулись од його.

— Мамо Ковалихо!

Жінка на шляху здригнулась, підвела голову, повела очима по вікнах. Побачила, схопилась, біжить до стіни. Плутається з саквами, руки вгору здіймає, як крила, мов до ґрат летить, зривається. Щось говорить — не чути...

...Упала лицем на шлях, аж сорочка блиснула. Покотились сакви, посипались із саков: хлібець, полотняна сорочка, кілька грушок...».

Ось так і відбулася їхня драматична зустріч.

«Яким хистом слід було володіти, щоб на незначній площі короткого твору зуміти намалювати епоху так розмаїто й опукло, так переконливо й художньо достовірно, — та складна епоха озивається нині до нас гулом революційного потрясіння, що наростає й наростає, шукаючи справедливого соціального виходу, продиктованого невмолимою логікою історії», — захоплювався Євген Гуцало.

Мати з новели «Чайка» — новий для української літератури тип жінки — селянки-патріотки. Любов'ю до синів, співчуттям до революційної справи, за яку вони борються, вона нагадує Марію з однойменної новели В. Стефаника. Обох письменників єднає лаконічний, щирий — нелітературно-навмисний — експресивний стиль, вільне монтування епізодів, що створюють масштабну картину буремної доби.

Привабливий образ молодої революціонерки зустрічаємо в новелі «Осінній ескіз». Селянська дівчина Мотря з дитинства прагне вирватися з темряви. Вона їде в місто до свого дядька друкаря і під його впливом стає революціонеркою. За розповсюдження революційної літератури її заарештовують жандарми і засилають на Північ.

У характері героїні письменник підкреслює стійкість, бадьорість. В тюрмі товариш Мотрі одержує від неї листа. Ув'язнена дівчина знаходить в собі сили розважити, підтримати друга. «Дорогий товаришу, мені з дому написали, що ви теж у неволі. Кріпко-кріпко стискаю вашу руку! Мені поки що не пишіть — я на пересильній. Адміністративно на три роки в Нарим!..» Читаю і чимось свіжим, бадьорим так пре од листа, як вітром з рідного степу... Немов сонце за ґратами засвітило. Не можу радість сховати», — так розповідає про лист Мотрі її товариш.

Молода, повна енергії, іскристої життєрадісності, дівчина гине в засланні. Вона, не вагаючись, віддала своє життя революційній справі, не встигши надивитися на світ, не встигши сказати товаришеві про свою любов. Новела про це юне чисте життя овіяна поетичним настроєм.

У новелах «Фіалки», «На калиновім мості» знайшла своє відбиття романтика революційної діяльності демократичної молоді. Учителі, що вийшли з народу, шукаючи шляхів до кращого життя, приходять до прийняття ідеї революційного повалення старого, експлуататорського ладу.

Протестантські настрої молодих учителів, захоплення, яке викликають у них уперше побачені прокламації, участь в маніфестаціях під час подій 1905 року — все це зображує автор у піднесених, романтичних тонах. В основу згаданих творів письменник поклав факти з свого життя. Зображуючи передових людей села, Васильченко вказує на їх зв'язок з містом. Саме в місті стає революціонеркою дівчина Мотря, між робітничим людом, шукаючи заробітків «в Таврії, в Одесі, по шахтах», пізнають соціальну правду брати-вдовиченки з новели «Чайка». До подій у місті прислухаються революційно настроєні учителі з новели «На калиновім мості».

Реалізм письменника часто забарвлений романтикою, яка особливо відчутна в новелах, що підносять тему нової людини.

Герої новел «Чайка», «Осінній ескіз», «Фіалки», «На калиновім мості» показані в момент романтичного піднесення й активності. Революція сприймається ними як весна людства, як весна в особистому житті. Звідси окриленість, пафос в їх настроях, прагненнях. Майстер психологічного аналізу, Васильченко вміє показати найтонші порухи душі своїх героїв, які свідчать про їх духовне багатство і красу. Зокрема, письменника з повним правом можна назвати співцем юнацького кохання, того ще незголошеного кохання, що лише вгадується, тремтить у блиску очей, мрійливій усмішці. «Світ широкий, а молодість — казка, а в казці чого-чого не буває» — це відчуття юнака-вчителя з новели «Фіалки», характерне для багатьох юних героїв Васильченка. Особливої задушевності, ліризму надають цим творам спогади про щось найдорожче в житті героя або оповідача. Вони використовуються переважно як композиційний засіб — обрамлення (на початку і в кінці).

Зачин створює настрій атмосфери, в якій розгортаються тема, мотивує обставини, які викликають спогади. В новелі «Чайка» мати сидить в хаті з аркушем паперу в руках, з яким ходила до грамотія, щоб лист до сина написав, та не застала. В хаті — пусто і тихо. Мати «спілкується» з своїми синами — то дітьми, то дорослими. Гудіння вітру за вікном, скрипіння ясенів створюють ілюзію присутності її маленьких синів, «що то, пустуючи, по гіллях гойдаються». Її уява малює епізоди життя її синів. Мозаїка спогадів матері складає сюжет твору. Зігріті незгасним полум'ям материнської любові, обра-

зи братів набувають життєвої сили й поетичності. Ліричний зачин новели «На калиновім мості» відтворює настрій оповідача, у якого пісня «Запрягайте коні в шори...» збуджує спогади про юність «з червоними маками-прапорами», з мітингами, маніфестаціями.

Заключна частина ліричного обрамлення — це схвильовані роздуми оповідача, викликані спогадами про пережите. Зазвичай — емоційно висловлений у кінці висновок — це ідея твору. Оптимістичний заключний акорд «Чайки» по праву вінчають шевченківські рядки:

«І буде правда на землі...
Повинна буть, бо сонце стане
І осквернену землю спалить».

Вони містять у собі ідею несхитної, святої віри Чайчихи і її синів у сонячну неминучість цієї правди. Багатостраждальний образ матері Чайчихи — це уособлення споконвічного материнського болю, а відтак — образ України, що віками зазнавала поневолення й рабства, її народу, готового до свідомої жертви за наближення тої правди.

Герой-оповідач («Осінній ескіз»), переборюючи сумні настрої, викликані поразкою революції 1905 року, робить висновок, що «щастя є на світі, радощі... Єсть! — криком кричить у грудях серце, тремтить. — За мурами, за морями, украдене — тільки ти Шукай! Питай! Змагайся...».

Духовна краса героїв, що борються за новий світ, майстерне поєднання мрії і дійсності в розкритті внутрішнього світу персонажів, емоційна схвильованість мови — все це надає творам Васильченка про нових людей того романтичного забарвлення, яке так полонить читача.

«Сільський учитель — се загнаний, зморений чоловік, забитий нуждою». Такого висновку дійшов Васильченко в перші роки свого вчителювання. Художню аргументацію його знайдемо в оповіданнях про учителів і школу. Як справжній художник, Васильченко довіряє переконливій силі образу; як знавець дитячої душі, він відкриває в ній дедалі нові якості. Першою художньою спробою С. Васильченка стали «Записки вчителя» (1898—1905), де в нарисовій, щоденниковій формі, з документальною точністю зафіксовано конкретні спостереження, роздуми автора над долею сільського вчительства, відбито характерні факти власного життя. Назва другого зошита «Записок» «Обшарпана доля (Із життя сільських учителів)», відтак оповідання «Не устоял», «З самого початку», «Гріх», «Вечеря», «Над Россю» та інші дають повну уяву читачеві про становище сільського вчителя, його політичний статус. Ма-

теріал цього щоденника — це своєрідні зарисовки пізніших творів на вчительську тему, опублікованих у 1910—1911 роках у газеті «Рада» та педагогічному журналі «Світло».

Атмосферу оповідань Васильченка про дітей і школу визначають лаконізм, експресія, душевно-теплі інтонації, внутрішня делікатність, що вирізняло його як новеліста на загальному тлі української прози першого десятиріччя XX ст. Доля народного вчителя привертала увагу українських письменників: О. Кониського та Б. Грінченка, які створили образ сумлінного сільського інтелігента — подвижника просвітньої праці для народу. І. Франко та М. Коцюбинський, А. Тесленко та Н. Кибальчич зображували діяльність учителя в соціальному плані, наголошували на цілковитій залежності скромного, беззахисного трудівника від соціально-економічних та політичних умов. Та все ж учительська тема в їхній творчості не стала, як у Васильченка, провідною.

Учитель за фахом за покликанням, Васильченко на собі відчув повний побутовий дискомфорт, політичне переслідування властей і поліції, причіпки шкільних інспекторів; деградацію і фарисейство своїх колег, повністю адаптованих до рабського стану. Все це майже фізично давило і водночас підштовхувало написати повість або оповідання, яке зворушило б вчительське серце. Так з'явилось оповідання «Не устоял» (1903), сюжетною канвою якого є душевні страждання молодого вчителя Василя Григоровича, «не поміченого» місцевим освіченим панством і тому вимушеного повернутися в компанію сільських п'яниць — старости, писаря, крамаря, багатія-мироїда.

Дебютний твір Васильченка був далекий від художньої досконалості (відсутність мотивації вчинку вчителя, прямолінійність його рішень, переобтяженість розповіді неістотними розмовами; розтягненість описів єврейського шинку тощо). Аж через кілька літ оповідання в українській редакції вийшло під назвою «Вова» (1910) — з удосконаленою композицією, чіткішим і стрункішим сюжетом, переконливішим психологічним умотивуванням образу головного героя.

Постійне нервове напруження юнака, самотність штовхнули його в гурток п'яниць. Горілка, карти, п'яне життя, брудні розмови, непристойні анекдоти, нападки на мужика-гадюку — не заспокоювали душу... У хвилини просвітління вона бунтувала. Щоправда, якось непомітно-сором'язливо і без наслідків: «Що я маю спільного з ними — я молодий, жадаючий просвіти, всього прекрасного і чесного в житті».

Подібна доля спіткала учителя Якова Малинку («З самого початку», 1911) — гнучкого широкоплечого хлопця з трохи подзьобаним обличчям, од якого «так несло ще веселою, вахлакуватою бурсою». Яків завзято заходився коло своєї праці, вечорами в класі «загули співи», загомоніли під школою дядьки, по хатах з'явилися новенькі книжки. Та не довелося вчителеві пожинати наслідків своєї праці. У куценьких штанях, позиченому в колеги старенькому сюртуці, необізнаний з світоглядними манерами, Малинка не сподобався поміщиці-попечительці, а отже, змушений був залишити школу.

Письменникові вдалося передати болюче зіткнення щирої наївності молодого вчителя з холодною байдужістю, жорстокою зневагою прислужників старого світу.

Про повну беззахисність народного вчителя, його залежність від начальства, страх утратити посаду йдеться в оповіданні «Гріх» (1912). Серцевиною твору є тривожні сновидіння молодої вчительки Насті Григорівни напередодні екзамену, де буде присутнім шкільний інспектор. Завдяки такому художньому прийому новеліст вдало розкриває потаємні дівочі думки героїні, якій, зрозуміло, не чуже все людське, особливо в чарівну пору весни, але яка мусить приховати свої інтимні почуття.

Своєрідною є будова оповідання. Сновидіння героїні подані в характерній композиційній рамці. Вже на початку знайомства з учителькою впадає в око якась її збентеженість. Неясна тривога Насті, як виявляється, йде від хвилювання перед завтрашньою зустріччю з інспектором і не тільки за знання своїх учнів, а й через те, що «гріховно» її «лице, мов на лихо, шаріло, як калина». Тому й зникли з її столика «каламарчики та коробочки з дівочими чарами», томики віршів та романів, люстерко в квітках, а їх місце зайняли підручники та на стінах з'явилися «суворі голови якихось отців». У снах же розкриваються глибоко приховані почуття дівчини, її інтимні жадання й сподівання, виявив себе отой «Гріх», який вона намагалася притамувати.

Про нестерпні умови життя сільських учителів, про їхнє напівголодне існування йдеться в оповіданні «Вечеря» (1910). У Святий вечір, коли в кожній селянській хаті готують щедру вечерю, коли навіть бідняки хоч на мить забувають про свою гірку долю, вчителі Петро Недбай та Петльований свою вечерю влаштовують із знайдених під партами цвілих учнівських недогризків хліба, приправлених олією, купленою для приготування замазки. Картина цієї сумної вечері вражає ще гостріше тому, що за принципом контрасту пода-

ються спогади героїв про щасливе дитинство, про хвилювання й радощі, з якими шороку зустрічалося Різдвяне свято.

Героями оповідання «Над Россю» є два антиподи — учителі Воблий і Райко. Письменник, показуючи різні характери вчителів, які й визначили їхні життєві долі, підводить читача до висновку, що обидва герої не зазнали справжнього щастя в житті. Воблий, намагаючись матеріально забезпечити собі старість, багато чого не встиг здійснити, багато чого безповоротно загубив, не даремно його тягне побути в товаристві свого давнього приятеля. У Воблого нема нікого близького — він так і залишився неодруженим, без родини.

Тридцять вісім років віддав Райко учительській праці. Хоч сумлінно виконував свої обов'язки, усю душу вкладав в улюблену справу, проте багато лиха довелося зазнати йому від властей та шкільного начальства. «...Було — кого громада посилає до губернатора — Райка, хто свариться з посередником або з приставом — Райко... Або, пам'ятаєш, якого наробив ти колись тарараму, коли виїздила екзекуція в Григорівку?» [1, *146*], — згадує про діяльність вчителя його давній знайомий. Ніякі утиски не змусили Райка стати на шлях прислужування начальству.

Вісімнадцять разів переводили його з школи в школу через причіпки урядників, попів, інспекторів. Клопоти та злидні ще молодою звели в могилу його дружину, а він сам бідував з маленькими дітьми.

Щиро, правдиво, без будь-яких нарікань, оповідає Райко про своє невлаштоване життя. Ніби казка чи старовинна пісня-дума ллється з вуст старого вчителя — не стільки про себе, як про рідних та близьких, тільки тихий смуток «огортав його спогади, як відлуння в душі од колишніх гострих та пекучих пригод».

У молодості Райко не мирився з беззаконням, протестував проти несправедливості. Та нерівною була боротьба. Щоденні турботи за шматок хліба, безперервні сутички з властями, цькування й переслідування виснажили сили вчителя. І тепер на старість цей добрий, симпатичний чоловік з острахом думає про старість, що наближається, про небезпеку втратити єдиний засіб для існування.

Доля Райка ще раз підтверджує висловлений пізніше болісний роздум автора про те, що безправний, нещасний учитель, який мусить «бліднути перед всякими гудзями та кокардами», який щодня відчуває до себе погорду і зневагу, якому немає «пресвітлої години у боротьбі з нуждою», небагато зможе зробити для себе, для інших у тому страшному світі.

З любов'ю змальовано образ молодого вчителя Ярошенка в оповіданні «Чарівний млин» (1911), де конфлікт соціальний визначає його дії. У старому млині за селом вже не для однієї закоханої пари змололися чари. Та, мабуть, не для вчителя і попівни, хоч люблять вони одне одного. Батюшці не до вподоби «мужицькі» захоплення вчителя. Намагаючись приборкати непокірного вчителя, батюшка почав стежити за ним та писати на нього доноси. Щоправда, досить Ярошенкові було поступитися своїми переконаннями, де й подівся б його гурботи — тим більше, що поруч кохана дівчина, попівна, у якої «тепер усе лице, мов з квіток підібрано». Та вчитель не зламався. Лише одного разу, в хвилину душевної слабості, майнула перед ним спокуслива думка:

> «Скорися батюшці, попали мужицькі книжки, викинь з голови все те, про що марив самотніми ночами — будеш найщасливіший з усіх учителів у повіті. Будеш мати тестя благочинного. А у його коні — як змії, у його фаетони, у його буде тобі царство й панство» [1, *194—195*].

Та в цю мить до вчителя долинули чисті голоси школярів. «Щось свіже, як чиста течія, вливалось у груди з тими співами, і нічні чари гинули, як роса» [1, *195*]. Учитель відчув, що довіку буде вірним другом школи, дітей.

У такому повороті теми Васильченко дуже близький до свого улюбленого письменника А. Чехова. В оповіданні з душевною щирістю йдеться про бідування чесного трудівника, проводиться думка про неможливість розквіту здібностей людини, крах її ідеалів у задушливій атмосфері.

Образи народних учителів постають в багатьох інших творах письменника («Божественна Галя», «Чарівний млин», «Талант» та ін.). Слід підкреслити, що їх трактування у Васильченка відмінне від зображення вчителів у творах О. Конисського, Б. Грінченка, молодого М. Коцюбинського. Нова доба, нові естетичні вимоги.

Про прагнення народних мас до знань, творчості, «про долю того кращого цвіту народного, некоханого, дощами неполиваного, що гнеться з торбами, сонцем запалений, смутний скрізь попід позамиканими брамами мурованих шкіл», розповідає «новелістична повість», як називав її Васильченко, «Талант». Над цим твором письменник працював відносно довго. Чорнова редакція повісті була завершена 1912 р., а опублікована — в 1924 р.

Уже епіграф до повісті, взятий, як зазначає автор, з «газетної хроніки», не тільки допомагає чіткіше окреслити тему, а й створює відповідний настрій. «В селі К. згубила себе з романтичного причинення церковна хористка... Ховати її чином церковним

тамошній священик позрікся. Люди принесли йому домовину з мерцем на подвір'я, поставили перед вікнами, а самі розійшлися. Ховала поліція».

Підзаголовок до повної чорнової редакції твору «Про дні, що минули» вказував на те, що письменник знову обрав улюблений прийом спогадів від імені оповідача — безпосереднього учасника зображуваних подій, людини вразливої, душевної, поетичної, схильної до глибоких роздумів. Звідси та емоційна тональність, яка пронизує всю розповідь.

Учителька початкової школи Тетяна од природи обдарована незвичайним хистом. Вона й співачка у церковному хорі, ревна аматорка любительських вистав і жартівниця-пересмішниця у стосунках з колегами. Не тільки яскравою вродою, а й невгамовною вдачею, прагненням до краси, намаганням нести людям добро, робити їх кращими запам'ятовується ця незвичайна дівчина. «Коли я вперше побачила зі сцени стільки перед собою людей, в мені ніби щось огнем загорілось, я таку силу в собі почула, таку огненну, що аж самій стало радісно і страшно. Здавалось, театр поламаю, всіх людей од землі підійму», — каже Тетяна друзям. В цих словах відчувається її пристрасне прагнення творчого життя. Але всі двері до навчання творчості для дівчини-селянки зачинені. Вона переповнена бажанням розбудити селян театральним мистецтвом, радіє успіхові на сцені, вірить, що пани допоможуть їй розвинути свої здібності.

Тому й було таким гірким і безнадійним те розчарування, що настало незабаром після коротких щасливих днів. Пани по-панському розправилися з довір'ям сільської дівчини: студент нав'язує Тетяні свою «любов», поміщиця, оберігаючи «честь» родича, закриває театр, виганяє дівчину з двору, професори-меценати байдуже відвертаються від неї. Зганьблена панами, зацькована попом, переслідувана передсудами, героїня не знаходить собі місця в житті і накладає на себе руки.

Тетяна загинула, але лишилися її друзі — вчитель Андрій, вчитель-оповідач. Вони організовують багатолюдний похорон Тетяни, який перетворюється на мітинг протесту проти гнобительської влади. Вони вірять у те, що незабаром життя стане світлим, радісним.

«...Вірилось... в свої сили, в свої ясні, радісні прийдуші дні... Розмовляли про те, як будемо колись культуру на села переносити. — Ге-ге! — сміявся Андрій, — пустіть-но мене тільки туди, а я тую культуру на плечах, в кропив'яному мішку додому притербичу!

Реготали:

— В саквах...

— На драбиняку!

— Гей-гей! — гукнув на всі груди кудись у поле, — одмикайте замки, одчиняйте брами, посланці з хуторів ідуть!»

Як це взагалі притаманне Васильченкові, його твір порушує не одну проблему. З повісті постає жагуче прагнення сільських інтелігентів поглибити свою освіту. Письменник поетизує ревних трудівників освітньої ниви, які працю в школі поєднують з громадською діяльністю, мріють піднести культуру рідного народу, зробити її доступною для всіх людей. Ця праця їх зовсім не обтяжує, а навпаки, приносить радість. Все ж молоді вчителі болісно переносять обмеженість своїх професійних знань, мріють про університетську освіту. Вони вірять у власні сили, у світле прийдешнє свого народу.

Повість хвилює читача своєю драматичною тональністю, зумовленою як трагічною долею щирої ентузіастки аматорської сцени, вбитої жорстоким світом байдужості та лицемірства, фарисейства та облудності, так тією соціальною несправедливістю, що неприступними мурами відгородила сільських учителів од здобутків культури, не допускаючи їх у храм освіти й науки.

Весь лад, уся образність творів Васильченка викінчені в пісенному емоційному ключі, що єднає їх з тією настроєвістю, яка була властива «новій белетристиці», репрезентованій М. Коцюбинським, В. Стефаником, Марком Черемшиною, А. Тесленком, Грицьком Григоренком, Дніпровою Чайкою. Настроєвість прози Васильченка особливо виявляється в протиставленні двох світів — вимріяного, поетично прекрасного і буденного, потворного, жорстокого.

Новаторство Васильченка в розв'язанні традиційної теми полягає насамперед у новому підході до трактування образу народного інтелігента. На відміну від багатьох белетристів, які виступали в жанрі різдвяного, «святкового» оповідання, він акцентує на тому, що вимріяні ідеали життя для народу міцніші за спокуси сімейного благополуччя. Взагалі відблиск доби революційного передгроззя характеризує ейний пафос усіх творів прозаїка з життя народного вчительства.

З теплотою і легким гумором про дітей. Васильченко завжди писав для дорослих, але його твори, потрапляючи в коло юних, ставали здобутками дитячої літератури. У його доробку — чимало справжніх перлин про долю сільської дитини, зокрема школяра. Використовуючи досвід І. Франка і Б. Грінченка, М. Коцюбинського й А. Тесленка, Васильченко створив справді класичне оповідання, призначене для юного читача. Теплота в окресленні образу дитини, увага до її внутрішнього світу, наснаження розповіді й описів

світлими гумористичними інтонаціями — такі характерні прикмети цих творів.

Уперше до образу сільського хлопчика-школяра Васильченко звернувся в оповіданні «Роман» (1910). Композиційно твір складається з шести малюнків, у кожному з яких розкрито ту чи іншу рису характеру семирічного Романа. Вже з перших сторінок ми симпатизуємо енергійному, непосидючому хлопцеві з сірими жвавими очима, русявим волоссям на голові. «Поважної ходи Роман не знає поклич його — він підбіжить з підскоком, пошли куди — подасться так, що тільки пісок закурить. Коли сідає відпочити, то вже певно як не на паркан, то на гілляці. На одному місці стояти довго може тільки догори ногами» [1, 59].

Серцевиною твору є показ ставлення Романа до школи. Ще не будучи школярем, він під вікном класу навчився грамоти, не раз підправляв учнів.

З осені Роман теж стає школярем, з охотою береться до науки. Гумором пройняті ті епізоди твору, де показано безпосередність хлопця під час навчання. Звичайно, вільність у поведінці не може довго подобатися вчительці, однак ідейний сенс оповідання в головнішому, суттєвішому. Дуже скоро здібний хлопець відчув безпорадність в опануванні шкільної премудрості. Справа тут не в дрібному особистому конфлікті між учителькою й учнем, який не може вимовити оте злощасне «перепелята», а в глибокому суспільному антагонізмі між шовіністичною політикою царату й природним потягом людини вчитися рідною мовою. Так, у, здавалося б, звичайній історії звичайного сільського школяра письменник зумів помітити й майстерно передати складне протиріччя суспільної дійсності.

Популярності оповідання сприяла також майстерність у розкритті образу головного героя. Роман показаний у динаміці. дії, всі його вчинки психологічно обумовлені, мова його мальовнича, колоритна. Вже тут виразно окреслилися найголовніші риси таланту письменника — чарівна прозорість розповіді, в глибині якої пульсує щира схвильованість автора, вміння обіграти найхарактернішу деталь, надати художньому малюнкові виняткової чіткості. Потрапивши в гнітючу атмосферу механічного незрозумілого зазубрювання, постійних прискіпок учительки, кмітливий малюк стає «болваном» — перепоною, що завершила долю Романа-школяра, стала незрозуміла вимова змалечку зрозумілого слова.

Твори Васильченка про дітей, незважаючи на те, що йдеться в них, буває, й про важке, навіть трагічне, вражають світлою, життєствердною настроєвістю. У такому підході до зображення дійсності

виявлялися ідейно-естетичні погляди письменника. «Показуючи життя своїх персонажів, — писав він у мемуарах, — я вважаю за неприродне малювати їх, їхнє життя одними сумними фарбами» [4, 58].

Одним із найкращих творів Васильченка про будні й свята школярів, про той цікавий період у житті підлітків, коли вони вступають у пору першої юності, є оповідання «Циганка» (1911). Композиційно-сюжетним центром твору є образ Галі, жвавої, веселої дівчини, що ясною зорею пролинула на фоні гамірних шкільних днів, глибоко запавши в серце не одному старшокласникові. Через ставлення до новенької школярки з чорними очима, обрамленими довгими стрілчастими віями, розкриваються образи багатьох її ровесників, адже ж саме вона, «Циганка», внесла бентежне сум'яття в колись дружній гурт. Письменник цнотливо простежує за першими сердечними поривами Галі й Грицька, з гонким художньо-педагогічним тактом здійснює психологічні «розкопки» в юних душах.

Зміст твору, проте, далеко ширший за історію Галі й Грицька. Перед читачем проходить низка картин безжурного буття школярів. Навчання в класі, прогулянки до осіннього гаю, веселий гамір на ковзанці чи засніженій гірці, виконання домашніх завдань, спільне життя на приватній квартирі — кожен з цих епізодів виписаний з тонкою спостережливістю. Письменник уміє помітити й правдиво передати ті деталі й штрихи в характері, поведінці дітей, що вказують на їх вікові, індивідуальні особливості.

Твір викликає також інтерес показом духовного змужніння школярів. Воно відбувається під впливом різних чинників (деякі з них, як, скажімо, схвильоване читання Шевченкової поеми, відтворені, справді, майстерно) протягом тривалого часу. Тому й не здається чимось несподіваним, що недавні бешкетники, закінчуючи школу, бачать себе вже у новому житті. Поєднання щирого ліризму з лукавим гумором надає розповіді неповторного тембру.

В своїх оповіданнях Васильченко завжди звертає увагу на щирість, природність дій, вчинків дітей, на чистоту й шляхетність їхніх помислів, бажань, поривань. Людяний світ дитячої душі виступає в письменника своєрідним критерієм в оцінці відповідних життєвих явищ. Тому так вражає той гострий соціально-психологічний контраст між душевністю дітей і гнітючими умовами їхнього існування, зображений в оповіданні «Дощ» (1912).

Протиприродно, щоб дитина думала тільки про шматок хліба. А трійко малюків наймички ніяк не можуть дочекатися з роботи матері. Тим хлібом, що їм залишила ненька, вони вже й поснідали, пообідали, а вечір ніяк не наближається. Етюд вражає композиційною

довершеністю. В ньому чітко виділяються три картини — короткочасний грозовий дощ, принишклі у землянці виснажені діти, голодне виглядання проїжджаючих шляхом, об'єднані єдиним задумом, поетичним ритмом. Доля дітей особливо чітко — за контрастом — відтінюється пейзажними описами.

Весь твір сприймається читачем як щире вболівання письменника-демократа за знедолене дитинство. Авторська схвильованість майстерно передана за допомогою виразних портретних штрихів, природністю мовної характеристики, недвозначністю громадянської оцінки суспільного явища. З цього погляду оповідання «Дощ» близьке до аналогічних творів Б. Грінченка («Сестриця Галя»), М. Коцюбинського («Маленький грішник»).

Як відомо, спроби психологічного опрацювання традиційних тем помітні вже у Марка Вовчка та Панаса Мирного, проте заглиблення у внутрішній світ героїв, показ дійсності крізь призму їхнього сприймання стає визначальним прийомом для прозаїків початку XX ст., які намагаються передати найтонші резонанси внутрішніх переживань персонажа. А звідси — й акцентування уваги на якійсь характерній ситуації, на стан душі в певний момент.

Герої оповідань «Свекор» (1911) та «Басурмен» (1919) наділені характерними рисами селянської малечі. Це спостережливі, кмітливі хлопчаки, один з яких любить розсудливо «старувати», а другий сперечатися з матір'ю, хоч обидва вони в усьому залишаються дітьми. Новелістові вдалося переконливо розкрити ту сторону дитячої психіки, яка характеризується органічним поєднанням реальних вражень, спостережень із дивовижним світом вигадки. Тонко переплітаючи авторську мову з роздумами хлопчика, письменник уводить читача в розмаїтий світ дитячих мрій, тонко передає блискавичні зміни в настроях дитини.

З новел Васильченка постає картина життя українського села початку XX ст., його соціально-політичне пробудження, визрівання в народних масах волі до боротьби за оновлення життя.

Чимало творів просякнуті протестом проти переслідувань царською владою народних учителів. З оповідань «Вова», «Над Россю», «Чарівний Млин», «Вечеря», «З самого початку», «Гріх» постає галерея образів народних учителів дореволюційного часу. Один з них прибитий безправним, злиденним життям відмовляється від благородних мрій та ідеалів, без надії на краще майбутнє, морально опускається, мириться з долею. Такий учитель Антін Вова («Вова»), що «жадав всього прекрасного, чесного», але, не зумівши перебороти труднощів, з розпачу пристав до товариства п'яниць — писаря та урядника.

Воблий («Над Россю») вислужується перед начальством, дбає лише про свій добробут. Цим людям письменник протиставляє чесних, благородних учителів, які над усе ставлять служіння народові, захист його інтересів. Таким є головний герой оповідання «Над Россю» Райко. «...Було — кого громада посилає до губернатора — Райка; хто свариться з посередником або з приставом — Райко... Або, пам'ятаєш, якого наробив ти колись тарараму, коли виїздила екзекуція в Григорівку» [1, *146*] — згадує про діяльність Райка його давній знайомий. Ніякі утиски не змусили Райка стати на шлях прислужування начальству.

З любов'ю змальовано образ молодого вчителя Ярошенка в оповіданні «Чарівний млин». Батюшка хотів би приборкати волелюбного юнака, одруживши його з своєю дочкою, зробити з нього такого ж сіяча темноти, як він сам. Але постійні переслідування, доноси батюшки не зламали молодого вчителя. Лише одного разу, в хвилину душевної слабкості, майнула перед ним спокуслива думка:

> «Скорися батюшці, попали мужицькі книжки, викинь з голови все те, про що марив самотніми ночами — будеш найщасливіший з усіх учителів у повіті. Будеш мати тестя благочинного. А у його коні — як змії, у його фаетони, у його буде тобі царство й панство» [1, *195*].

Та в цю мить до вчителя донеслись чисті голоси школярів, він відчув, що довіку буде вірним другом школи, дітей.

Як учитель і громадянин, Васильченко вболівав за культуру українського народу, за його мову, що зазнавали переслідувань чиновників. «Вільне, творче слово — це душа кожного народу», — вважав письменник. В Україні «забите було слово — і край лежав сотні років мертвою цеглиною» [4, *82*].

З сумом згадував митець про страшні часи, коли доводилося йти до українського слова «заказаними тернистими шляхами», коли рідне слово «не тільки не пускали в школу, але виганяли з ужитку і казали, що «украинского языка нет, не было и быть не может»; часи зневір'я, коли «слабодухі з наших рядів махали рукою й казали: «нічого з цього не вийде», коли ми не надіялися бачити за свого життя рідної школи» [4, *83*].

У творах Васильченка національно-мовне питання посідало чільне місце. Письменник вірив у підростаюче покоління і все свідоме життя заохочував своїх учнів і читачів вивчати рідне слово, леліяти його, щоб «усім гуртом підняти його на височінь» [*там само*]. Твори письменника («Басурмен», «Увечері», «Свекор», «Дома», «Мороз», «Роман», «Королівна», «Пацанок», «Циганка») і нині виконують цю важливу місію.

У змалюванні дитячих персонажів письменник виявив багато теплоти і спостережливості, його маленькі герої допитливі, наполегливі, життєрадісні, тому привабливі. Характерною рисою таланту Васильченка, що надає його творам особливої чарівності, є поетизація звичайного, повсякденного життя. В новелі «Свекор» центральним персонажем є малий хлопчик Василько, що любить «старувати». Він так входить в роль дорослого, що не помічає жартів батьків, серйозно приймаючи їхню пропозицію одружитись. Уся новела — то жива сценка, овіяна своєрідною поезією родинного життя. Живий образ пустотливого хлопчика Семена виступає в новелі «Басурмен»; тонко розкрито тут своєрідне поєднання фантастики і дійсності, характерне для уявлень дитини раннього віку. Маленьким героям Васильченка властиве здорове життєсприймання, вони виявляють здатність до рішучих дій. Дівчинка Устина з новели «Волошки» не мириться з моральним падінням близьких їй людей. Переживши першу болючу драму, що «несподіваною бурею пролетіла по дитячій душі», йде з дому шукати кращого життя.

Цікаве вирішення підліткової проблеми спостерігаємо в повісті «Циганка», в якій на фоні шкільного життя розгортаються взаємини головних персонажів твору — сина залізничного сторожа, найздібнішого учня Грицька та дівчинки Галі, котру за смугляве личко та темні коси прозвали «Циганкою». З розвитком сюжету тема дитинства в творі «Циганка» переростає в тему формування молодого покоління. Діти підростають, дорослішають, міцніють їхні почуття, стають серйознішими інтереси і прагнення; глобальними бачаться плани на майбутнє; стає усвідомлено-глибшою підготовка до реалізації своєї заповітної мети — людського щастя. «Новий чарівний світ, світ героїв, страждання за ідею, за правду починав розкриватися перед їхніми очима й вабив своєю могутньою красою... А в грудях тремтіло, замирало бажання сміливо вступити у той і жагучий, і страшний, і непереможно привабливий, прекрасний світ...» [1, *181*] — так завершує письменник розповідь про кінець дитинства і початок юності своїх героїв, сповнених життєствердної сили, готових до нового життя.

Нове життя — нового прагне слова. Пореволюційна творчість. Українське письменство початку XX ст., продовжуючи художні традиції попередньої доби, досягло ідейно-художнього рівня багатьох західно-європейських і російської літератур. У статтях, оглядах, навіть у рецензіях на окремі літературні твори, стали порушуватися теоретичні питання про творчий метод, стиль і

форму, яка докорінно відрізняла пролетарську літературу від дореволюційного письменства.

Підтримуючи потребу збагачення і модифікації художнього відображення дійсності усіх рівнів форми і змісту, Васильченко рішуче виступає проти експериментів неокласиків, футуристів, які, наслідуючи європейців, забували про національну традицію. Марксистська критика, вражена алегорією на саме слово «нація», «національна традиція», дорікала Васильченку за «вузьке коло спостережень» і «вузьку» тематику, «сіреньких героїв» і «хуторянство», вимагаючи від нього «великої форми» і «нового змісту».

Добре розуміючи, що від «пустоголового шуму» таких «борців» за пролетарське мистецтво нічого, крім шкоди, не можна чекати, Васильченко в автобіографічних записках «Мій шлях», у листах виклав своє розуміння характеру і завдань літератури, розтлумачив своє «хуторянство» та «просвітянство»: «примітивність, незграбність форми». «Навпаки, — спростовує він, — майже всі критики визнають майже високу майстерність, чудову мову, імпресіонізм, символізм, модерний стиль, що дорівнює з цього погляду мої оповідання до новел найновіших першорядних європейських письменників... Де ж воно те хуторянство? Невже тільки в тому, що сюжети для своїх творів я беру із сільських та хуторських глибин?..» [1, *36*].

Відчуваючи любов до свого народу, керуючись художнім чуттям і здоровим глуздом, письменник зобов'язаний брати сюжети з близького і добре знаного йому матеріалу. Відбивати правду реального життя, схоплювати й пропагувати його внутрішні, визначальні тенденції — цим шляхом Васильченко йде у своїй творчості до смерті.

На матеріалі живих спостережень, винесених з педагогічно-виховної діяльності в одному з київських дитбудинків у післявоєнні роки, виникло оповідання «Приблуда» (1925). Васильченко одним з перших у новітній літературі порушив тему виховання безпритульних дітей, показав те нове у їх свідомості, що свідчило про соціальні зміни, викликані післяреволюційною дійсністю.

Непривабливий вигляд має пристановище для дітей-сиріт: будинок — закурений, обідраний, з побитими-перебитими шибками, дірявим дахом. У кімнатах холодно, діти сплять по троє на одному ліжку, не вистачає ні одягу, ні взуття, щоденною проблемою є шматок хліба. Зримо виділяючи ті злигодні в умовах повної розрухи, автор, однак, підкреслює, що малолітні господарі будинку не опускають рук. Діти намагаються жити по-новому, керуватися принципами нової моралі, нової етики. Особливо яскраво це виявляється у

звичайній історії з безпритульним Мишком, який одностайно був прийнятий до гурту.

Усе оповідання насичене щирим гумором, з теплою усмішкою зображено епізоди буття вихованців, авторська розповідь забарвлена іронічними ситуаціями. Коли діти обідали, то здавалося, що лив дощ: «...шумiло, плюскотiло, тріщали кістки, торохтіли миски. Ніяких розмов, лусне десь по лобі ложка, хтось з малих кусне сусіда за ухо — короткий виск, знову до роботи».

Атмосфера нового життя проймає новелу «Червоний вечір» (1932). Малюючи село перших революційних років, письменник обирає незвичайну ситуацію змагання школярів з забобонами, заперечення того «святкового» настрою, який, здавалося, оповив хати людей густим туманом. В основі конфлікту — викриття шарлатанства якогось доморощеного «святого». Розвінчуючи «чудо», що відбувається біля церкви, автор акцентує увагу на новій свідомості дітей. Нелегко школярам протистояти «дикій», «темній» силі, що зростала протягом віків, все ж таки саме вони тверезо дивляться на життя, бо здобуті в школі знання стали для них незламною опорою у боротьбі проти забобонів.

Повість «Авіаційний гурток» (1925) — цікаве явище української дитячої літератури. Традиційну «шкільну» тему Васильченко розробляє тут у новому аспекті. Він підкреслює потяг дітей до знань, до опанування технікою. Сюжетним стрижнем твору є події, пов'язані з виготовленням учнями літаючої моделі аероплана. Гурток школярів виходить переможцем у поєдинку з скепсисом, недовір'ям, темнотою, а це ще раз засвідчує нездоланність паростків нового життя.

Серед гуртківців письменник вирізняє кількох хлопців — Петра, Матвія, Андрія, яких об'єднує спільна мрія, зближує праця в шкільній майстерні. Якщо перші два образи окреслені дещо однолінійно, то Андрій наділений тими індивідуальними якостями, котрі запам'ятовуються. Палкий, невгамовний, він гаряче реагує на недоброзичливе ставлення до їхнього плану, але у праці над моделлю швидко забуває образи, діло в його руках кипить. Важко переживає він свій необдуманий вчинок, працею спокутує помилку. Мудрим наставником молодих авіаторів зображено вчителя Петра Михайловича.

Повість Васильченка була написана на злобу дня як своєрідна агітація на допомогу розвитку повітряного флоту, тому окремі її місця позначені публіцистичною декларативністю. Проте вона була одним з тих літературно-мистецьких явищ, що відкривали новий

тип людини, вірно передавали життя, настрої і мрії учнівської молоді.

І хоч повість «Олив'яний перстень» (1927) теж написана на «шкільному» матеріалі, однак ідейний зміст її значно глибший від інших творів цієї тематики. На це вказувала назва одного з варіантів — «Гості з міста (Змичка)». Письменник, виходячи з реального життя, намагався втілити в образній формі одне з важливих політичних гасел того часу — необхідність зміцнення єдності між трудівниками міста й села.

Розповідь про незвичні канікули київських учнів — Валі, Віті, Кості в селі під Лубнами, про те нове, що відкрилося міським підліткам у сільському житті, про ширість взаємин з сільською молоддю, про перше юнацьке кохання ведеться Васильченком у характерному поетично-гумористичному дусі. Влучністю спостережень, яскравістю барв позначені картини природи. Малюючи красу літньої ночі, письменник майстерно виділяє найпрозаїчніші реалії шляхом незвичного їх показу. Нам запам'ятовується блідо-зелена листата «шерепа-капуста», яку обмережив місяць «золотими ниточками»; гарбузиння, в якому стоять «калюжки розтопленого золота»; «ряди голованів-соняшників, що розійшлися по межах, мов що загубивши». Часом ці об'єктивні описи переростають у схвильований ліричний відступ: «подивіться, а далі пригадайте, що все це незабаром дивним чином перетвориться в сміх, у радість, у дзвінкі пісні, що все це зацвіте рожами на шічках того марного хлопчика, що «під тином у старій ряднині», блисне в його погаслих очицях тими діамантами, що у світі немає їм рівних. Отоді відчуєте ви таку поезію, що аж серце од неї заб'ється. А особливо після голодного року». У таких описах лірична схвильованість природно поєднується із щирим гумором, ці тональності доповнюють одна одну, надають зображуваним картинам чарівної свіжості й м'якості.

Між горолиною в Бондарихи жартовлива рука бризнула квітами — королевий цвіт, кручені паничі, чорнобривці, майори, нечесані панни, царська борідка. Все це гордовите панство топчеться тепер поміж капустою, по грядках квасолі, лізе на тин, зазирає через ліс у маленьке віконце.

Багато спільного є між пореволюційними оповіданнями «Авіаційний гурток» (1925), «Приблуда» (1925) та повістями «Олив'яний перстень» (1927) і творами, написаними ще до революції. Все ж впадає в око те нове, що відбив письменник тепер. Насамперед — це нова духовна атмосфера тогочасного життя. Ця атмосфера охоплює всіх героїв повісті «Олив'яний перстень»: підлітків міської школи

(Вітя Барановський, син робітника, захоплений технікою, надопевно, майбутній інженер, Валя Ліщина — «відповідальний редактор» стінгазети школи, типовий інтелігент, майбутній учений; піонерка Соня, зайнята «політико-виховною роботою» на селі), сільських дітей і дорослих (красуня Настя Бондар, «шалапутне дівча», в яку по черзі й водночас закохуються всі; її брат Василь — типовий селянин, господар, що вміє шанувати «святий хлібець»). Вона, ця атмосфера, не обминула навіть діда Маркіяна, «глобалізувавши» його думки до міжнародного масштабу. Що затіває Чемберлен, Ліга Націй? — ось проблеми, які займають діда. Ця атмосфера окрилила юних героїв, розширила можливості виявлення їхніх здібностей і талантів.

«Олив'яний перстень» — це перша новітня повість в українській літературі — гімн красі, праці і мудрості життя. Як і всі попередні твори, написана з любов'ю і досконалим володінням теми, а саме: сільського життя, побуту, праці, психології селянина, його душі.

Професійний педагог, патріот і гуманіст, Степан Васильченко уособлює народного учителя, в якому поєдналися проникливий лірик, дотепний митець і досвідчений педагог-вихователь, здатний ненав'язливо, з незмінною доброзичливістю й тактовністю сказати юному читачеві на початку його життєвого шляху потрібне слово у свої творах: оповіданнях, повістях, драматичних творах і сценаріях.

Як художник, Степан Васильченко свідомо ставив своєю метою розвиток шевченківських градицій, поєднавши проникливий ліризм і загострене почуття правди і прекрасного. Шляхетний, принциповий, самовіддано працьовитий, безмежно люблячий Україну, Васильченко все життя трудився в ім'я свого народу. Він став справжнім майстром слова, збагативши українську літературу творами високої проби.

У жанрі біографічної повісті. Значним внеском в українську літературу стала повість Васильченка «В бур'янах». Образ Шевченка, його полум'яне слово завжди були для письменника зразком самовідданого служіння народові. Безприкладний громадянський подвиг поета-революціонера, мотиви й образи його творчості наснажували письменника. «Якось прохали мене написати маленький доклад на Шевченкові дні, тему радили взяти вузеньку — Шевченків словник абощо... Звечора роблю собі свято — беру «Кобзаря», розгортаю... Не написав я того докладу й одного рядка, хоч просидів допізна. Не туди повів він мене, не на ті погнав думки, — погнав могучим вітром, противитись йому було трудно, не хотів противитись. І це не перший раз бувало — візьмеш книжку, якусь

справку навести, знайти потрібний вірш, почнеш читати — вхопить жива хвиля й понесе» [4, *78—79*].

Задум художнього твору про геніального народного поета, розкрити весь погром його революційної діяльності — ці думи заволоділи Васильченком ще на початку 20-х років, коли він на звороті потаток «Кобзар на вулицях і велелюдних базарах», де йшлося про величезний емоційний вплив на слухачів творів Шевченка, виконуваних народними музикантами, зазначив «написати біографічну повість». Десь з 1928 р. Васильченко впритул підходить до реалізації свого задуму. Збереглося кілька варіантів плану такої повісті, які свідчать, що письменник мріяв написати великий твір у п'яти частинах. За одним з варіантів задумана повість «Доля» мала складатися з таких частин: «Бур'яни», «В рабстві», «Слава», «Неволя та недоля», «Живий монумент». Після осмислення заголовків усього твору письменник обирає назву «Широкий шлях», яка найбільше відповідала його задумові. Та, на жаль, йому пощастило остаточно завершити тільки першу частину, відому сьогодні під назвою «В бур'янах». Вона уперше була надрукована вже після смерті письменника, в 1938 р., під назвою «Дитинство Шевченка».

Приступаючи до написання історико-біографічного твору, Васильченко змушений був розв'язувати чимало нових для себе художньо-естетичних завдань, що випливали з самої природи жанру. Складність роботи письменника полягала передусім у тому, що на той час у теоретичному осмисленні проблеми жанрової своєрідності історико-біографічної повісті чи роману було чимало плутанини, та й конкретних зразків творів такого жанру майже не було. Так, оповідання Б. Грінченка та М. Загірньої про Котляревського, Є. Гребінку, Г. Квітку, Т. Шевченка, Л. Глібова, а також про Сократа, Лінкольна, Стефенсона були швидше популярними белетризованими життєписами, ніж художніми творами. Книжки російського письменника В. Авенаруса «Юність Пушкіна», «Гоголь-гімназист», «Гоголь-студент», «Дитячі роки Моцарта», «Молодість Пирогова» були вразливими через фактографізм, описи дрібних подій, відсутність глибшого осмислення діяльності видатних постатей.

Після революції відбуваються інтенсивні пошуки нового розв'язання питань творчої біографії митця. Роман В. Поліщука «Григорій Сковорода» — надто соціологізований — не розкриває життєвий образ мандрівного філософа-письменника. Повісті В. Петрова «Аліна й Костомаров», «Романи Куліша» нагадували західноєвропейські романізовані біографії не дуже високого ґатунку.

Васильченко зумів щасливо обминути ті підводні камені, яких було чимало на шляху створення історико-біографічної повісті. Він не збився на голе обігрування тих подробиць з життя поета, які залишив сам Шевченко чи його сучасники, не піддався оманливим вульгарно-соціологічним концепціям у трактуванні діячів минулого. Відомі факти з дитинства Шевченка у нього отеплені щирим громадянським чуттям, наповнені живим образним змістом, подаються у цілковитій відповідності з духом історії.

В основу сюжету повісті покладено концепцію духовного зростання людини, формування таланту митця, зіткнення обдарованої особистості з ворожим соціальним оточенням.

Славнозвісні Шевченкові слова «історія мого життя є частиною історії моєї батьківщини» стали для повістяра відправним моментом у зображенні першого етапу широкого шляху геніального Кобзаря. Визрівання непокірного, бунтарського характеру майбутнього поета показане в творі як прямий наслідок нечуваного соціального й національного гноблення мільйонів трудівників, як вияв гніву й обурення народних мас.

Образ Тараса — одне з найбільших художніх досягнень Васильченка. Життєва вірогідність, психологічна переконливість, логічна вмотивованість характеризують кожен крок, кожен вчинок хлопця. Виростав Тарас у безпросвітних злиднях та нестатках, як усі кріпацькі діти, однак вже з ранніх літ у його вдачі виявлялися ті риси, що свідчили про природну обдарованість ясночубого, допитливого хлопчика, потім підлітка. Прагнення все зрозуміти, до всього дійти, наполегливість у досягненні мети, вразливість до чужого горя, захоплення мужністю народних захисників, потяг до всього прекрасного — у природі, людині, творчості — виділяли Тараса серед його ровесників.

З психологічною переконливістю розкриває письменник внутрішній світ героя. Всім серцем вбирав Тарас народну біду, у людеи вчився ненавидіти гнобителів. Бачив хлопець, як сумний речитатив кобзарської думи про зруйнування Січі й закріпачення вільного люду на очах змінював настрій слухачів, ніби аж шапки піднімалися на головах чоловіків, полум'ям помсти загорялися очі. Хоч не все розумів зі співу кобзаря, проте й сам переживав щось бентежно-палке. Цей неспокій підлітка виявляється в його гострому погляді, в нічних уявленнях про пожежу панських палат, в наївній помсті кривдникам — панам та цареві (насправді колючим та лапатим будякам).

У повісті наголошується на поетичній обдарованості хлопця. Синьоокий підліток по-своєму дивиться на людей, природу, помічає те, повз чого інші проходять, немов сліпі. Образністю, художньою асоціативністю позначені життєві спостереження Тараса. Ось ховається сонце за хмару, а хлопцеві здається, що воно за лісом спати лягає, «як мати вечорами у свято скидає з шиї дороге намисто, у скриню ховає червону хустку, плахту...»

Закоханий у чари народних мелодій, Тарас тягнеться до пісень. Пісня не раз тамувала гіркоту образи, розгонила, здавалося, гнітючі хмари безнадії, розпачу, притлумлювала душевні болі сиротинаймита.

Пісенний образ «зіроньки вечірньої» асоціювався у нього з милою постаттю вірної в дружбі сусідки Оксани. Так, з тонким тактом йдеться у творі про народження в хлопця чистого почуття, яке зігрівало душу, кликало до творчості.

Гірка недоля людська ятрила дитяче серце. Хоч любив уже змалку до всього приглядатися, блукаючи левадами, полем, гаєм, проте ніколи не пропускав розмов, що точилися між дорослими в короткі святкові години, про лютих панів та їхніх економів, про знущання з кріпаків. Тоді Тарасові день стемніє, «потьмариться сонце, дерево пажуриться-осмутніє».

Відомо, що характерні риси образу реальної історичної особи, типові ознаки епохи часто виявляються в непомітних, на перший погляд, подробицях, деталях, явищах, фактах. Шоб відтворити життєву правду, митець мусить ніби «доопрацювати» ці реалії, піднести їх до художнього узагальнення. З цим нелегким завданням Васильченко успішно впорався. В повісті постає в усіх своїх соціальних складностях, суперечностях закріпачене українське село, наростання гніву й обурення знедолених людей, в ній розкривається духовне мужніння кріпацького сина.

Безперечно, у творі про майбутнього митця потрібно було також уважно дослідити процес кристалізації поетичної натури хлопця. Васильченко показує, що художнє обдарування Тараса зміцніло в живлющому середовищі мальовничих народних обрядів, звичаїв, набиралося снаги від чарівних народних пісень. Хлопець змалку зростає у хвилях щирих, сердечних мелодій. Від батька запам'ятала ся тужлива пісня про чумака, що занедужав у дорозі, тітка збентежила душу гіркими словами про сербина, який намовив дурну дівку отруїти брата; сестра Катря не раз виспівувала легенду про брата й сестру, що, не відаючи про те, побралися, а потім розвіялися по світу жовтим і синім цвітом.

Нестерпно важкий шлях кріпацького сина до знань, до творчості. Страшенно нудною була дяківська школа, проте хлопець з охотою брався до навчання, бо інстинктивно відчував, що за безтолковим зубрінням десь далі ховається справжня наука — «ясна, радісна». Тому таким драматизмом віє від фінального епізоду, коли руйнуються виплекані Тарасом мрії про навчання у маляра, сподівання про особисте щастя. Письменник майстерно передає ту бурю почуттів, що охопила Тараса в цей момент. Біль був таким нестерпним, що не хотілося жити, майнула думка накласти на себе руки. Та перемогла внутрішня міцна сила, що «прагне боротьби... Та гаряча, таємна, невиразна надія, що з нього щось вийде... Мусить вийти...».

Хоча твір залишився незавершеним, хоч у повісті йдеться тільки про дитинство поета-борця, проте ми віримо в його велике майбутнє. Така вражаюча перспективна сила образу, створеного Васильченком.

Повість «В бур'янах» стала одним з перших визначних здобутків української історико-біографічної прози.

Драматургія

На ґрунті народної поезії. До драматичних жанрів Васильченко звертався протягом усього творчого життя, власне, його літературна діяльність розпочалася п'єсою «Чарівниця. Драма в чотирьох діях, частиною перероблена із старовинної пісні (Малюнки давнього)». Васильченко не побачив свого твору-первістка ні в друці, ані на сцені. З листа до редактора журналу «Киевская старина» від 28 березня 1902 р. можна визначити приблизну дату написання — листопад 1901 — березень 1902 рр. У цьому листі Васильченко просить редактора сказати свою думку про драму: «Я не надеюсь, что моя драма может быть пригодна для Вашего журнала, но если сверх ожидания Вы найдете возможным поместить ее в нем, то я покорнейше прошу об этом».

Рукопись эту я посылаю одновременно с этой бандеролью. Рукопись подписана недействительной фамилией — «Вечірній» [4, *333*]. П'єса була надрукована аж у 1959 р. Пізніше, здобувши заслужений успіх як новеліст, повістяр, він знову повертається до драматургії — пише оригінальні драми, комедії, інсценізує свої прозові твори, створює драматичні композиції.

В основу першої спроби Васильченка в драматичному жанрі — п'єси «Чарівниця» — покладено мотиви народних баладних пісень про загублення сестрою з намови парубка рідного брата («Ой, сербине, сербиночку», «Ой у полі криниченька»). Письменник створив драму з життя українського народу за часів національно-визвольної війни проти польської шляхти. Дія п'єси певною мірою поставлена на історичний ґрунт, проте годі шукати в ній якихось конкретних ознак часу. Це романтична драма з характерними особливостями умовного письма, з виразним відтінком мелодраматизму у фіналі. Основна колізія твору тримається на образах Мар'яни, її коханця сербина та брата Олекси. Засліплена любов'ю до сербина, дівчина не зважає ні на чиї застереження. В хвилину переможного повернення козаків вона отруює брата, за що й покарана «людським законом».

Образи дійових осіб наділені незвичайними рисами, їхні вчинки відзначаються зовнішньою ефектністю, мова піднесена, навіть високопарна. В драмі засуджується не тільки чорний вчинок Мар'яни, а й підступність сербина, його зрадництво і боягузтво, натомість в образі Олекси підноситься звитяжність, мужність у боротьбі з ворогами.

Драматург щедро черпає з фольклорної криниці, іноді навіть зловживаючи уснопоетичною образністю. Народні пісні використовуються для мальовничого зображення побуту й звичаїв старого українського села: картини гулянки молоді на Івана Купала, проводів козаків на війну, зустріч переможців. Фольклорні тропи, пісенні мотиви є також одним з засобів індивідуалізації персонажів.

Одноактівку «На перші гулі. Малюнки на одну дію» (1911) автор визначив як жартівливий «малюнок». Справді, перед нами яскравий зразок ліричного водевілю, по вінця сповненого невимушених комедійних ситуацій, іскрометних жартів, дотепів, чарівних народних пісень, прислів'їв, приказок. Стосунки між Оленкою, яка вирвається на свої «перші гулі», і Тимошем, між парубком і батьками дівчини розкриваються в п'єсі на тлі того молодечого гомону, тих дівочих переспівів парубоцьких вигуків, які так колоритно передають атмосферу життя старого села. Свого часу драматург-театрознавець Я. Мамонтов слушно зазначав, що другий план Васильченкових п'єс, який так зближує творчість українського письменника з А. Чеховим та іншими авторами «драм настроїв», «завжди набуває музичного характеру, з яскравим національним колоритом»[1].

[1] *Мамонтов Я.* Українська драматургія передреволюційної доби (1900—1917): історичний огляд // Червоний шлях. — 1926. — № 11—12. — С. 181.

Фольклорно-етнографічний матеріал уведено у водевіль з тонким чуттям міри, огеплено пісенними інтонаціями. Васильченко не тільки пересипає п'єсу пісенними куплетами (як у п'ятій яві, де Савка з щирим смутком співає про «літа молодії», яких не повернути ніяким вороним, чи в дванадцятій сцені, коли з вуличного гамору виривається дует «Ой у полі вітер віє»), а й проймає мову дійових осіб щирою схвильованістю, джерело якої у народній поезії. У монолозі Оленки природно звучать запитальні («Чи я у Вас неслухняна, а чи я лінива? Чи я у Вас у черниці наречена чи, може, десь долі у Вас не маю?..») та окличні («Ой, мамшо, музики!... Ой, мамо рідненька, ой пустіть же мене та ще й швидше!...») інтонації, характерні для народних пісень. Та й сам монолог дівчини непомітно, цілком природно переходить у переспівування мелодії «Чорноморець, матінко, чорноморець», яка долітає в хату з вулиці.

Від фольклору йде й така особливість драматургії Васильченка, як світлий, ніжний гумор. Так, у розвитку дії цього водевілю вирішальну роль відіграють комічні ситуації, що випливають з домагань парубка завести дівчину на вулицю. В дусі численних народних гумористичних оповідань та анекдотів виписані всі діалоги Тимоша з батьками Оленки. Для них властива іронічна двоплановість, емоційний підтекст.

Завдяки прекрасним сценічним якостям п'єса «На перші гулі» міцно ввійшла до репертуару професійних колективів, аматорських гуртків. Вона з успіхом ставилася на кону театру Миколи Садовського в Києві, до неї зверталися аматори й на Україні й поза її межами — на Кубані, Поволжі, Закавказзі, в Сибіру, на Далекому Сході, навіть у Канаді. Українське телебачення в 1969 р. також здійснило екранізацію водевілю.

Героями ліричної комедії «Не співайте, півні, не вменшайте ночі» (1917) також виступають сільські юнаки та дівчата, проте між ними й Оленкою та Тимошем є певна відмінність. Пріся, Горпина, Настя, Максим, Костя належать до тієї групи молоді дореволюційного села, якій пощастило вчитися у міських школах, дістати певну освіту, здобути якусь уже нехліборобську професію. Це відчувається у їхніх взаєминах, розмовах. Щоправда, дівчата й хлопці ще міцно пов'язані з сільським трибом життя (та вони й не хочуть рвати цих зв'язків), перебувають у полоні поетичних народних звичаїв і обрядів. Повінь ліричних почуттів, жарти, дотепи молоді визначають суть цієї світлої комедії, написаної, до речі, Васильченком в окопах першої імперіалістичної війни під гуркіт артилерійської канонади.

Дія п'єси відбувається в чарівну літню ніч, коли перед від'їздом на навчання чи працю друзі востаннє зібралися разом. Їхні розмови, пісні, жарти перериваються співом півнів (три картини твору так і названо — «Перші півні», «Другі півні», «Треті півні»). Їм дуже не хочеться прощатися, їм так шкода цієї неповторної ночі, яку вкорочують своїм співом півні. Взагалі п'єса відзначається майстерністю компонування матеріалу, передачі характерної атмосфери життя учнівської молоді.

«Народною гумореской» назвав Васильченко свою чотириактну комедію «Недоросток» (1913). Справді, розвиток конфлікту, характер трактування дійових осіб відповідають змісту й образності фольклорних гумористичних оповідань, та й, власне, вся п'єса ґрунтується на мотиві відомої народної жартівливої пісні про страждання молодиці, яка втопила свою голову за недоростком. Звичайно, драматург написав оригінальну п'єсу, в якій досить докладно змальовано побут селян, створено реалістичні образи представників різних соціальних прошарків дореволюційного села.

Якщо пісня тільки подає вузлові моменти страждань жінки, яку видали за нелюба, якій багато довелося витерпіти від нього, то п'єса змальовує гипові явища з життя заможного селянства, вказує на причини, що породжують родинний деспотизм, морально спотворюють наділених домостроївською владою багатіїв. Знущання Максима-недоростка над своєю молодою дружиною Мартою письменник пояснює не якоюсь абстрактною патологічною звироднілістю, а причинами соціально-історичного характеру. Випещений, зманіжений у достатках багатої сім'ї, вихований консервативними традиціями патріархального побуту, цей деспотичний, зарозумілий чоловічок по-хижацькому розуміє права «хазяїна» й «чоловіка».

Про майстерність художньої трансформації уснопоетичних образів особливо промовисто свідчить однойменний кіносценарій, написаний Васильченком наприкінці 20-х років. Специфіка жанру не дозволяла змоги докладно спинитися на зображенні дій, вчинків персонажів, проте подані в сценарії штрихи влучні, емоційні, багатозначні. Так, на обличчі недоростка застигли «вираз пихи, розбещеності», його голову прикриває занадто велика шапка. він довгенько регоче, дивлячись на сльози жінок.

Окремі п'єси Васильченка, особливо одноактні, такі як «В холодку» (1914), «Зіля королевич» (1913), за своєю жанровою формою нагадують драматизовані оповідання. Тут занадто широкі ремарки, насичені численними реалістичними подробицями, що мають самодостатнє значення, а також наявне введення в твір

голосів з-за куліс, які виконують композиційну роль видимості масових сцен. У другому з цих етюдів змальовано образ самітньої вчительки Тані, котра, щоб скрасити своє одноманітне життя, лине в чарівну країну мрій, де «зустрічається» з своїм «королевичем». М'яким смутком, елегійною чеховською усмішкою оповитий образ героїні. Та Васильченко завжди оптиміст. В етюд вривається іскристий жарт, викликаний контрастною ситуацією. В найпіднесенішу мить, коли Таня веде розмову з вимріяним красенем, чути стук у двері. Дочка шкільного сторожа Катря, яка теж бере участь у цій своєрідній новорічній забаві, сполохано вигукує: «Таню, це королевич!», а до кімнати заходить знайомий син крамаря, зодягнутий бідно, по-буденному. Далі перед нами проходить низка комедійних сцен, викликаних невідповідністю рожевих дівочих мрій конкретній реальній ситуації.

Ще в дореволюційні роки Васильченко почав працювати над п'єсою про відомого ватажка селянської боротьби Устима Кармелюка. Збереглося кілька редакцій п'єси «Кармелюк» — чотириактна драма (1918), одноактівка (1924), триактна п'єса (1927).

Образ відважного народного заступника ввійшов у свідомість Васильченка ще з дитинства. В автобіографічному нарисі «Мій шлях» письменник розповів про те сильне враження, яке справили на нього почута від батька пісня «За Сибіром сонце сходить» та легенди й перекази про Кармелюка. Саме фольклорні твори й стали для драматурга основним джерелом при написанні п'єс про славетного народного героя.

Розкриваючи образ Кармелюка, письменник у цілковитій відповідності з фольклорною традицією наголошує на таких його рисах, як відважність у боротьбі з гнобителями, справедливість дій, вчинків, тверда впевненість у перемозі народу. Всебічність характеристики героя досягається тим, що Кармелюк, його «розбій» оцінюються не тільки кріпаками, а й переляканим панством. В останній за часом редакції твору Кармелюк показаний у різних ситуаціях.

Картини п'єси переносять нас то до темного лісу, то до мурованого підземелля панського будинку, на чорний економський двір, але скрізь і завжди Кармелюк вражає щедротами своєї душі, витримкою, самовладанням, незламністю. З надзвичайною силою звучить фінал драми. Схоплений панськими посіпаками, скатований, напівмертвий ватажок, побачивши знущання над селянами, нелюдськими зусиллями розриває кайдани, звертається до кріпаків з полум'яним словом, із закликом знову підніматися на боротьбу проти визискувачів.

З одноактної п'єси постає Кармелюк як втілення народного гніву, як караюча рука знедолених селян. Даремно намагаються панки затулити очі чабанові — босому, обідраному чоловікові в старій свиті, який уособлює покріпачений люд. Даремно царські чиновники, показуючи на стоси паперів, хочуть довести чабанові, що Кармелюк — це злодій, розбійник, каторжник, «душепагубник». Чабан рішуче відкидає шляхетсько-чиновницьку брехню «читай не читай — воно мені не потрібне. Це не про нього писано». Для селянина правда — у діях народного оборонця, в його подвижницькій боротьбі проти панства, він, випроставшись, несподівано заводить розмайтим «степовим голосом» популярну пісню про того знаменитого розбійника, який, відібравши у багатого, наділяє знедоленого.

У доробку письменника знаходимо кілька нових форм драматичних етюдів, спеціально призначених для шкільної самодіяльності. Це твори про дитяче життя, композиційно неускладнені, доступні для сценічного втілення. Одні з них написано на самостійні сюжети («У жнива», «Минають дні», «Під Тарасове свято», «Кобзар» у селянській хаті»), інші є інсценізаціями оповідань чи самого автора («Свекор»), чи інших письменників («До світла» І. Франка).

Серед цих етюдів привертають увагу твори, присвячені образові Шевченка, популяризації його творчості. У феєрії-мініатюрі «Минають дні» (1923) колізія основана на темі відстоювання народом пам'яті великого поета від блюзнірських наскоків хулителів його революційних ідей. Царські поліцаї, які намагаються перепинити шлях грудящим до дорогої могили, розуміють роль «поета в селянській одежі» у наростанні визвольної боротьби народу. Клятвою вірності великій справі боротьби за новий світ, за світле майбутнє звучать слова дівчини, звернені до монумента поетові. Дівчина прикрашає могилу Кобзаря червоним прапором, пронесеним на грудях через кордони охоронців буржуазно-поміщицького ладу. Драматург органічно поєднав Шевченків текст з діями і вчинками своїх героїв. Узявши за назву всієї п'єси Шевченкові рядки, акцентувавши увагу на думці поета-революціонера про потребу самовідданої боротьби за волю, Васильченко показав ті нові сили, які в гнітючих умовах ненависного ладу виступали за національну свободу.

Драматична композиція «Під Тарасове свято» (1924) викликає інтерес не тільки майстерним використанням Шевченкових текстів, а й правдивим показом того нового, що з'явилося в пореволюційному селі. Різким дисонансом до нудного читання селянином Михайлом якоїсь церковної книжки звучать голоси школярів,

які декламують полум'яне Шевченкове слово. Варіантом цієї композиції є драматичні сценки — «Кобзар» у селянській хаті», де, як і попередньому творі, школярі виступають носіями й пропагандистами полум'яних Шевченкових ідей.

Дитяча одноактівка «Свекор» (1924) написана Васильченком за сюжетом власного однойменного оповідання. Однак автор не переносить у новий твір відомих уже ситуацій, а, використавши тільки ідейний мотив оповідання, виписує цілком оригінальні сцени. Композиційним центром п'єски є малолітній Василько, що так полюбляє критично оцінювати дії, вчинки старших, давати поради батькові й матері, взагалі повчає всіх у хаті, як потрібно господарювати. Характер усіх зауважень, усіх «старувань» хлопчика свідчить про селянський склад його розуму, вихований віковим традиційним укладом життя хліборобської родини. Комізм ситуацій, що несподівано виникають, змінюють одна одну, випливає з невідповідності розумувань Василька його нинішньому становищу в сім'ї.

Про інтерес Васильченка до всього нового, що з'явилося в житті й мистецтві, переконливо свідчить його звернення до такого нового жанру як кіносценарій. Протягом 1926—1928 рр. він пише низку сценаріїв, як за власними творами («Петруня», «Недоросток», «Оливʼяний перстень»), так на цілком нові теми («Біда», «Не ходи, Грицю, на тую улицю», «Бондарівна»). Письменника полонила думка подати мовою і засобами кіно цілу серію українських народних пісень. Однак реалізувати йому вдалося тільки деякі з цих задумів. У зошитах Васильченка знаходимо розроблені плани таких кіносценаріїв, як «Голота», «Ганджа-Андибер», «Лимерівна», «Морозенко», «Чечітка». Він мріяв створити кілька кіносценаріїв за творами видатних російських та українських письменників, зокрема підготувати до екранізації низку чеховських новел, оповідання В. Короленка «Ліс шумить».

Створюючи сценарій «Оливʼяний перстень», Васильченко поглиблює ідейні мотиви своєї, дещо раніше написаної повісті з життя тогочасної школи. Він акцентує на потягові школярів до суспільно корисної праці, виразніше розкриває мрії підлітків про нове життя. Перед очима Костя і Насті постають привабливі картини майбутнього. В селі виросла красива споруда сільбуду, він весь залитий електричним світлом, вулицями йдуть автомобілі, а на полі тарахкотить трактор. Ці, тепер такі звичні, картини сільського побуту уявлялися тоді героям сценарію, як справжнє чудо.

Сюжет «Бондарівни» оснований на мотиві історичної пісні, куплети якої вносять емоційне напруження в найдраматичніших місцях твору. Дівчина-патріотка рішуче відкидає «любов» пана Каневського, воліє прийняти смерть, ніж терпіти наругу від осоружного. Поетичний діалог, що супроводжує розгортання цього конфлікту, якнайкраще передає драматизм ситуацій, а також характеризує образи персонажів. Рядки народної пісні автор використовує як пояснювальні написи до кадрів фільму. Вони, звичайно, виконують не лише інформативну роль, а й вносять у твір ліричний підтекст, сприяють глибшому ідейному з'ясуванню сутності зображуваних подій. Незважаючи на новизну жанру, на всі труднощі, пов'язані з реалізацією специфічної теми, письменник із справжнім художнім смаком переносить до сценарію все багатство ідей та образів народної пісні, виявляє тонку майстерність у трансформації її мотивів. Сценарій невеличкий за обсягом, але напрочуд місткий. Васильченкові вдалося майстерно передати характерні особливості життя народу під гнітом польсько-шляхетських визискувачів, відтворити колоритні подробиці національних звичаїв, передати непримиренність соціальних суперечностей між селянством і паразитичним панством. Скажімо, пишно одягнений пан Каневський кожним своїм вчинком виявляє такі станові ознаки шляхти, як бундючність, зневагу до простих людей, цинізм, самодурство. Бондарівні ж властиві гордість, високі почуття людської гідності, рішучість у відстоюванні честі.

Випоєна фольклорними джерелами, тісно пов'язана з народним життям, драматургія Васильченка органічно продовжила реалістичні традиції літератури попереднього періоду, внесла чимало нового в сферу художнього зображення дійсності. П'єси видатного письменника сприяли становленню розвитку української ралянської драматургії. Вони з честю витримали іспит часом, а це характерна ознака справжнього мистецтва.

Творчість Васильченка — одне з яскравих самобутніх явищ в українській літературі. Виступивши з оповіданнями, новелами, етюдами, повістями, а також драмами, комедіями, водевілями ще в передреволюційні роки, він зробив вагомий внесок у розвиток реалістичної прози та драматургії.

Добре обізнаний з життям дореволюційного села, Васильченко зумів помітити нові суспільно-історичні тенденції, що характеризували соціальне обличчя селянства в епоху імперіалізму, глибоко розкрити складні соціальні суперечності першого десятиріччя

XX ст. Він був одним з тих письменників, що брали активну участь у подіях 1905—1907 рр., власний життєвий досвід допоміг йому з правдивою вірогідністю показати рух народних мас за своє визволення, національне прозріння трудівників, створити образи нових людей, породжених революційною дійсністю.

Творчість письменника всебічно розкриває думи і прагнення народної інтелігенції, зокрема сільського вчительства. Опрацьовуючи цю тему, Васильченко досягнув значних творчих успіхів. Його твори про тернисту вчительську долю до революції, про подвижницьку працю народних інтелігентів, їхню громадсько-освітню діяльність, участь у визвольному русі — яскрава художня сторінка в літописі життя й боротьби трудящих мас України на початку XX ст.

Світ підлітка-школяра — ще один з об'єктів художнього дослідження Васильченка. «Поезія отроцтва, чистота дитячої душі, її світлі мрії, фантазії, пристрасті, що тільки зароджуються,— це, мабуть, найулюбленіші мотиви творчості Степана Васильченка, — зазначає Олесь Гончар. — До нього мало кому з наших прозаїків щастило так проникливо заглянути у світ дитячої психології, з такою чуйністю, делікатністю, ніжністю доторкнутися до найзаповітнішого в ній, інколи з сумом, а інколи з мудрою усмішкою, з лагідним гумором передати радощі й печалі юної душі, бурхливі пристрасті маленької людини, в примхах, витівках, пустощах якої виражається глибоко пережита відповідь на образи й прикрощі»[1].

Яку б тему не порушував письменник, всюди відчувається світлий гуманістичний пафос, що проймає його творчість. Світлом любові до людини насичені книжки Васильченка. На долю героїв письменника випадало багато і доброго, і гіркого, проте вони навіть у злигоднях не втрачають високих якостей своєї душі, бережно несуть у своєму серці, у своїй пам'яті все те найкраще, що виробив народ упродовж тисячоліть. Так за долями окремих людей, окремих особистостей постає український народ — працьовитий, волелюбний, мудрий, поетичний.

Органічне поєднання світлого усміху з щирими пісенними інтонаціями, майстерність психологічного аналізу, мальовничість у зображенні природи рідного краю надають творчості Васильченка неповторних художніх ознак. Вражає тонка, свіжа асоціативність художнього мислення письменника, запам'ятовується чарівна, барвиста мова його творів, дуже часто ритмічно організована — це ще

[1] *Гончар О.* Учитель з Ічні // Письменницькі роздуми: Літературно-критичні статті. — К., 1980. — С. 82—83.

більше посилює емоційну наснаженість, поетичність оповіді. Нові, свіжі тропи, вишукані фігуральні засоби розширюють коло звичних, традиційних асоціацій, надають прозі письменника глибокого підтексту. Семантичне вагоме слово, пластичність образів, ритмічність, музикальність художньої фрази — такі неповторні прикмети індивідуального стилю Васильченка.

Високе громадянське звучання, світлий гуманістичний пафос, художня досконалість забезпечили творчості Васильченка помітне місце в історії української літератури. «Сучасник Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, — відзначає Д. Міщенко, — він по суті складає разом з ними мистецький тріумвірат, заслугою якого є створення найновішого зразка української класичної новели»[1].

У нашому сприйманні гуманістична творчість талановитого письменника невіддільна від особи самого автора. «Шляхетність, інтелігентність, відданість обов'язкові — все це було у Васильченка, все це він, людина передових демократичних переконань, що самовіддано трудилася в ім'я духовного розвитку свого народу, проніс крізь роки й десятиліття»[2], — таку високу оцінку письменникові-громадянину дає інший наш сучасник — Олесь Гончар. А це ті високі духовні цінності, яким судилося безсмертя.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Васильченко С. Твори: У 4 т.— К., 1959—1960.

Васильченко С. Твори: У 3 т. — К., 1974.

Гончар О. Учитель з Ічні // Письменницькі роздуми: Літературно-критичні статті. — К., 1980. — С. 77—84.

Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — Львів, 1965.

Костюченко В. Степан Васильченко: Літературний портрет. — К., 1965.

Красінова Людмила. Напівзабутий драматург: «На перші гулі» С. Васильченка // Слово і Час. — 1999. — С. 43.

[1] *Мішенко Д.* На рубежі двох епох // Майстер прози поетичної: Степан Васильченко. — К., 1983. — С. 103.

[2] *Гончар О.* Учитель з Ічні // Письменницькі роздуми: Літературно-критичні статті. — К., 1980. — С. 83.

Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. // Проблеми естетики і поетики. — К., 1995.

Курашова В. С. Степан Васильченко // Матеріали до вивчення історії української літератури. Література кінця XIX — початку XX ст. / Упор. Н. Й. Жук. — К., 1961. — Т. 4. — С. 427—441.

Майстер прози поетичної. Степан Васильченко / Упор. М. С. Грицюта. — К., 1983.

Олійник В. Творчість Степана Васильченка. — К., 1979.

Семенюк І., Дем'янівська Л. Історики українського театру // *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619—1919 та інші праці. — К., 2003.

Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). — Івано-Франківськ, 2002.

Хропко П. З виру народного життя (до 100-річчя з дня народження Степана Васильченка). — К., 1979.

Шумило Наталя. Проза Степана Васильченка (питання поетики). — К., 1986.

Шумило Наталя. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX — поч. XX ст. — К., 2003.

АДРІАН КАЩЕНКО (1858—1921)



Нашої заслуги в тім не бачу,
Нашої не знаю в тім вини,
Що козацьку бунтівливу вдачу
Нам лишили предки з давнини...

В. Симоненко

Українська література другої половини XIX — початку XX ст. була письменством державно та політично роз'єднаної нації, розвивалася в умовах жорстоких переслідувань і заборон рідного слова. Істинними невтомними трударями на ниві вітчизняного письменства і великими подвижниками були Іван Нечуй-Левицький, Михайло Старицький, Олена Пчілка, Борис Грінченко, інші митці. А виступ Михайла Драгоманова на літературному конгресі в Парижі 1878 р. з повним правом можемо назвати першим сміливим словом в оборону письменства великого народу, протестом проти шовіністичних зазіхань та переслідувань української літератури «загребущими сусідами», справді патріотичним намаганням піднесення й утвердження міжнародного авторитету, престижу української культури, пропаганди кращих здобутків України в слов'янському світі та Європі.

Літературний процес зламу століть прикметний пошуками нових підходів до художнього осмислення життя, входженням української літератури в європейський мистецький контекст. Творчість українських художників слова цього періоду (Леся Українка, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Олександр Олесь та інші) характеризується енергійним втручанням в сучасне суспільне життя, шуканнями нових мистецьких методів, стилістичною й жанровою різноманітністю, активними спробами проникнення у складний душевний світ особистості, її психологію, мораль.

Неважко помітити, однак, що на письменство цього відносно короткочасного періоду помітно вплинуло широке розпросторення національно-визвольного руху. Незважаючи на жорстокі заборони книг про історію поневоленого народу, недозволи вживати слова «козак», «Запорозька Січ», «воля» і навіть «Україна», історична тематика залишалася в епіцентрі літературного процесу, співіснуючи з темами із сучасного життя. Згадаймо хоча б твори Богдана Лепкого, Андрія Чайковського, В'ячеслава Будзиновського, Олелька Островського, Гната Хоткевича та ін.

Помітне місце в цьому ряду письменників посідає Адріан Кащенко, який часто виступав під різними псевдонімами — А. К., Будій А., Дніпровий М., Тертишний А., А. Торішнии та ін.

Біографія

Адріан Феофанович Кащенко народився 19 вересня 1858 р. на хуторі Веселий Лукашівської волості Олександрівського повіту Катеринославської губернії (нині — Вольнянський район Запорізької області) у дрібномаєтній дворянській родині. Він був останньою (дев'ятою) дитиною в сім'ї Феофана Гавриловича Кащенка — вихідця зі старовинного козацького роду. Свого часу батько майбутнього письменника брав участь у війні на Кавказі і, вийшовши у відставку штабс-капітаном, за віддане служіння російському урядові був пожалуваний дворянським титулом. На віддаленому степовому хуторі Веселому минули дитячі роки Адріана. У спогадах його брата Миколи, який згодом став відомим українським вченим-біологом, доктором медицини, академіком, читаємо: «Ми з Адріаном мовби складали окреме маленьке товариство й між собою були приязні й нерозлучні. В наших спільних іграх заводієм завжди вважався я, бо був і старший, і мав порівняно жваву адачу. Адріан же був незамінним, майже повсякчас на все згодним товаришем — із ан-

гельською поведінкою. Незважаючи на притаманну мені нестриманість і деяку вайлуватість, я зовсім не пригадую, щоб ми з ним коли сварилися. Та й чи це могло бути з його надзвичайно лагідним, спокійним і врівноваженим поводженням. У тих виняткових випадках, коли він у чомусь заперечував мені, то це висловлював так м'яко й діловито, що неможливо було не поступитися перед ним. Він уже з малих літ набув репутацію вдумливого й навіть мовби досвідченого дідуся... Ніколи в жодних дитячих іграх і справах Адріан не виступав ініціатором, але й не відставав від інших, якщо не вбачав у задуманому ділі чогось безглуздого й ганебного»[1].

Восени 1867 р. врівноважений і розсудливий Адріан вступає до підготовчого класу Катеринославської гімназії. Разом з Миколою він живе на квартирі у родичів, разом з ним ходить на заняття. Проте навчання не йшло. Тямущий, працелюбний юнак, що з дитинства звик до порядку, оскільки був вихований по старозавітному, так і не спромігся закінчити гімназичний курс. Очевидно, не зацікавила його офіційна наука класичної гімназії.

Залишивши гімназію після третього класу, Кащенко вступає до Катеринославського юнкерського училища, де, як син відставника-офіцера, навчається безкоштовно. По закінченні училища Адріан отримує офіцерське звання, але золотопогонника з нього так і не вийшло: фах військовика не відповідав, мабуть, сповідуваним життєвим ідеалам. Між тим, у короткочасний період військової служби А. Кащенко активно студіює українську мову, видає перше оповідання, написане по-українськи, розпочинає роботу над драматичним твором. Від рядових солдат-українців він записує чимало народних легенд, переказів, оповідань, які згодом використає у своїй творчості.

Після кількарічної служби «ротним вчителем» А. Кащенко виходить у запас, влаштовується на посаду молодшого контролера Катеринославської залізниці, одружується. Подружжя мешкало у невеликому дерев'яному будиночку, придбаному Кащенком у Катеринославі. Невдовзі раптово померла мати, і Адріан Феофанович забирає до своєї хати з Олександрівська старого безпомічного батька, щоб опікуватися ним до останніх днів його життя.

З Катеринослава А. Кащенка переводять спочатку до Москви, а згодом — аж на Урал, до Пермі, де він служить старшим контролером залізниці з 1904 по 1908 рік. На засніжених сибірських дорогах

[1] *Кащенко М.* Працелюб (Спогади рідного брата) // *Кащенко А.* Оповідання про славне військо Запорозьке низове: Оповідання. — Дніпропетровськ, 1991. — С. 7, 10.

письменник часто зустрічав українців, які з волі російських колонізаторів опинилися тут ще за часів кріпацтва. Чутливий від природи, Кащенко разом із ними глибоко переживав відірваність від рідної землі, мови, звичаїв. Зустрічі й спілкування із земляками згодом послужили матеріалом для оповідання «Перерід»: «Четверте коліно вже тут, у Сибіру, народилося... четверте коліно... це вже сам перерід... Три села з українським переродом безборонним, безпорадним... Мені ввижався вже недалекий той час, коли вмруть останні діди «першого коліна», коли по йому незабаром підуть в домовину сини, «друге коліно», що знає ще Україну хоч через оповідь батьків... і ніхто вже тоді по цих хатах не ридатиме по далекій Україні...» Як бачимо, письменника непокоїть проблема відродження національної самосвідомості українців, хоч він і не вказує шляхів урятування нації від цілковитої асиміляції й ментального геноциду. З творів, написаних у Пермі (оповідання «Мрії і дійсність», «Дим», «Щирі малороси», п'єса «Зоря нового життя» тощо), помічаємо, що провідною організуючою силою національного відродження А. Кащенко вважав українську інтелігенцію. Саме інтелігенція, з його погляду, мусила сприяти виведенню України зі статусу глибокої московської провінції, а народ знову навернути на шлях герцю за волю — основну цінність, що становила його національну сутність. Данило Іванович, герой оповідання «Мрії і дійсність», переконаний: «Не вірю я тому, що український люд тільки здатний на те, щоб обробляти землю. Український народ великий і дужий. Він ще зовсім не жив! Всі сучасні кривди і знущання збудять його нарешті. Він прокинеться і струсить з себе всіх грабаків, що повпивалися в його тіло. І від того величезного руху скрізь по далеких землях розляжеться луна. Я вірую, що Україна знову буде великою і сильною...» Звернемо увагу: оповідання було написане 1906 р.

У першій половині 1908 року А. Кащенко переїздить із Пермі до Петербурга. Виконуючи обов'язки помічника головного контролера у залізничній конторі, він співпрацює в «Громаді» й «Благодійному товаристві видання загальнокорисних і дешевих книжок», відвідує українські вистави, концерти, лекції, займається літературною творчістю, спілкується з українською інтелігенцією в Петербурзі. Адріан Феофанович був настільки завантажений, що навіть не завжди міг приділити належну увагу улюбленому брату Миколі, який у ті часи часто приїздив до Петербурга з Томська, де тоді працював. Можна думати, що великий вплив на формування суспільно-політичних переконань Кащенка мали його зв'язки з Олександром Лотоцьким і Петром Стебницьким — українцями-патріотами, відо-

мими громадськими діячами, письменниками й науковцями, які, за словами С. Єфремова, «...коли неволя посіла була все наше життя... боролися проти реакції... силкуючись розвіяти тумани, що густо накривали українську справу. За часів широкого громадського руху вони виясняли завдання українства, ставили на чергу дня питання сучасності й розв'язували їх відповідно до найкращих традицій та вимагань українського громадянства... перед українською й ... російською публікою на повен зріст ставили українську справу й виховували наше громадянство на гаслах повного національного життя на Україні, творячи велику справу європеїзації українства та підведення під нього широких загальнолюдських основ»[1]. Можливо, це й дало підстави деяким радянським критикам віднести А. Кащенка до «реакційних буржуазних діячів культури й літератури» разом із Михайлом Грушевським, Євгеном Чикаленком, Сергієм Єфремовим, Володимиром Леонтовичем...

Наприкінці 1911 р. А. Кащенко прибуває на Кавказ для служби на будівництві залізниці Туапсе — Майкоп — Армавір. «Кавказький» період життя був не тільки порою небуденного творчого піднесення, а й часом значної активізації культурно-просвітницької діяльності письменника. Він організовує українські літературні вечори й виставки, налагоджує передплату на українські журнали, популяризує біографічні матеріали і твори Тараса Шевченка, розповсюджує книжки, знайомить широкий загал з героїчною історією свого народу за доби Хмельниччини. У квітні 1912 р. письменника було затверджено у званні дійсного статського радника з відповідною оплатою, що практично цілком знімало матеріальні проблеми сім'ї.

Несхитна віра «в українську справу», осмислення подій лицарської минувшини етносу й пристрасна думка про сьогодення співвітчизників були для Кащенка джерелом творчого натхнення на чужині. У Туапсе письменник закінчує роботу над оповіданнями «Славні побратими» та «Над Кодацьким порогом» і, «поринаючи у згадках минулого», пише свої найбільші твори — «Борці за правду», «Під Корсунем». «У запалі боротьби», «З Дніпра за Дунай», «Зруйноване гніздо». «В історію як полізеш, то береш матеріал для одної речі, а вже десять нових тем просяться, щоб і їх на світ Божий повести. Коли б то було чотири руки та щоб усі заразом писали, так тоді може й вичерпав би усі теми», — зізнавався прозаїк[2].

[1] *Єфремов С.* Історія українського письменства. — К., 1995. — С. 539.

[2] *Інститут* рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського. — Ф. III. — № 533559. — Арк. 3.

Десь на початку 1913 р. А. Кащенко побував в Україні — у Києві та Полтаві. Незабутніми стали зустрічі і спілкування з відомими українськими письменниками Оленою Пчілкою, Євгеном Чикаленком, Панасом Мирним, з діяльним учасником національного руху Леонідом Жебуньовим, педагогом і поетом, редактором полтавської газети «Рідний край», організатором української друкарні, видавцем Григорієм Маркевичем, істориком Левом Падалкою та ін. Підтримка і поради співвітчизників стимулювали белетриста до творчої діяльності, додали йому впевненості у власних силах.

Між тим, уже під час служби в Туапсе письменник подумував про відставку, мріяв оселитися у невеликій хатині в Києві, поблизу Дніпром. Але влітку 1914 р. його переводять на Катерининську залізницю, де колись він починав службу. Отож, А. Кащенко знову опиняється у Катеринославі. Відповідальна посада головного контролера залізниці не заважала йому брати участь у діяльності місцевої «Просвіти», виступати перед різною аудиторією з історичними та літературними доповідями, активно листуватися з діячами української культури й суспільно-політичного руху. Зрозуміло, що на це йшло чимало часу й енергії, тому активність Кащенка-письменника підупадає. Окрім того, белетрист багато подорожував. «З юнацьких літ мене цікавило, чому це люди ніяк не впорядкують так, щоб усі однаково добре жили й усім було вільно, як от у наших запорожців, що не мали ні панів, ні мужиків, ні старців, ні дуків, — писав А. Кащенко в оповіданні «На руїнах Січі». — Загадкою здавалося мені й те, що вибірна запорозька старшина могла керувати такими взятими, волелюбними й запеклими козаками, хоча й сама бутність її на урядових посадах цілком залежала від волі січового товариства; наші ж сучасні урядовці не здатні забезпечити спокій серед громадянства та здобути його прихильність, бодай і мають необмежену владу й повну незалежність од тих, ким керують.

Мов неприкаяний, тинявся я щоліта по запорозьких степах, їздив на руїни Запорізької Січі, перепливав із нестримною хвилюванням Дніпрові пороги, мріяв на скелях Сагайдачного й Хортиці, плавав протоками й лиманами Великого Лугу, лазив попід кручами Микитиного Рогу й Капулівки, схилявся над могилами славних лицарів, марно сподіваючись знайти десь відповідь на свої питання, або хоча б почути правдиве слово про те, як загинула остання вільна українська громада». Роздуми письменника вилилися на папері рядками творів «Про гетьмана козацького Самійла Кішку» і «Про гетьмана Сагайдачного», фольклористичної розвідки «Бусурменська неволя в українській народній поезії» та ін. А наприкінці квітня

1916 р. А. Кащенко віддає до цензурного відомства чи не основну книжку свого життя — «Оповідання про славне Військо Запорозьке низове», над якою він працював у Катеринославі впродовж майже своїх років. Концептуально спираючись на дослідження М. Грушевського, Д. Яворницького, А. Скальковського і фольклорні джерела, А. Кащенко представив широкому загалу своєрідну хрестоматію з історії Війська Запорозького. У доступній формі письменник викладає історію зародження і становлення війська, оцінює діяльність українських гетьманів, розповідає про склад і господарство Січі, козацький одяг, зброю і звичаї, січову церкву й освіту. Чимало уваги приділив белетрист висвітленню складного питання про зв'язки Січі з гайдамацькими рухами, розповіді про зруйнування Запорожжя московським військом, Задунайській Січі тощо. На його думку, «...сила запорожців полягала не в кількості їх: її треба шукати в організації війська, а найголовніше — в ідеї боротьби з бусурманським світом, що висмоктував з України всю кров, а згодом — це й у ідеї боротьби з іншими гнобителями краю, бо тільки це могло об'єднувати запорожців і згуртовувати їх в одне міцне, стале тіло». Книжка побачила світ у лютому 1917 р., коли саме перестала існувати царська династія в Росії і впала монархія. У зв'язку з цим активізується громадсько-політичне життя в Україні: зростають старі й створюються нові українські політичні партії, угруповання, відроджується «Просвіта», сформовується Центральна Рада. Український народ енергійно дошукується національних підвалин, виступає в оборону ідеалів своєї державності. Поза сумнівом, популярна, дохідлива за манерою викладу матеріалу книжка А. Кащенка про Військо Запорозьке відіграла у цьому процесі далеко не другорядну роль.

1917 р. Кащенко засновує в Катеринославі власне видавництво — «Українське видавництво А. Кащенка». Тут переважно передруковуються повторні наклади його творів і першим виданням з'являється історико-етнографічний огляд «Великий Луг Запорозький». «У цьому унікальному виданні... дані, локальні явища місцевої історії та географії постають часткою загальнонародної історії, у перспективі міжнаціональній, значення всесвітнього», — слушно твердить В. Белявєв[1]. Характерно, що в описах Великого Лугу письменник спирався переважно на власні спостереження, особисте сприйняття побаченого під час численних мандрівок. Це, мабуть, і наповнило повістування надзвичайним ліризмом, піднесеністю. Ось, наприклад, одна з пейзажних замальовок:

[1] *Белявєв В.* Вказ. праця. — С. 609.

«А який ранок у плавні! Чи може ж бути щось чарівніше? Небо на сході починає білити — світлішають разом із ним і води протоків та озер, що вночі були темні, як домовина. Далі схід починає червоніти, одбиваючи в собі промінь невидимого ще сонця і посилаючи той відблик на вкриті ранковим туманом води та зарошені дерева й очерети. От блиснули протоки й озера заграли ніжними кольорами ранкової зорі, й, нарешті, крізь віти сумних, похилих верб та стрункових осокорів проглядає сонячне сяйво, граючи золотом спершу на деревах, а далі й на травах, переливаючись самоцвітами в кожній краплині роси, цілує м'які китиці очерету й вимолочує гаптованим килимом озера й протоки Великого Лугу».

Восени 1917 р. А. Кащенко востаннє в своєму житті побував у Києві. Тільки-но одужавши після інсульту, Адріан Феофанович звернувся до Центральної Ради з клопотанням про відставку і пенсію. Але там, високо оцінюючи внесок письменника у справу національного відродження України, йому запропонували попрацювати ще. Відмовити українець-патріот не міг, і наче аж пожвавішав. Та повернувшись до Катеринослава, він злiг у постіль і вже не підводився. Далися взнаки і колосальне перевантаження, і нелюба державна служба, невлаштованість, переїзди, і особиста драма. Микола Кащенко писав: «У своєму сімейному житті Адріан був справжнім мучеником. Із ним не лише повторилася історія Сократа й Ксантиппи, а й ще вона ускладнилася тим, що Ксантиппа неодноразово кидала його, а потім знову поверталася до нього. Й Адріан усе терпів із чисто ангельською покірливістю й ніколи не нарікав на свою долю. Принаймні єдиний раз почув од нього й то не скаргу, а якусь фразу, яка лише опосередковано давала підставу зрозуміти, що він вважає своє родинне життя цілком розбитим. Тільки наприкінці днів своїх (здається, під час переїзду із Петербурга до Туапсе) він зважився влаштуватися незалежно від дружини, хоча й залишив за собою піклування про її матеріальне забезпечення»[1]. Окрім того, письменник турбувався про сина і двох доньок, які жили з дружиною...

Пролежавши довгий час без руху, 29 березня 1921 року Адріан Кащенко помер. Похований він у Катеринославі.

Творчість

«...Поринаю у згадках минулого». Прозова спадщина А. Кащенка налічує близько тридцяти творів — повістей, оповідань, памфлетів, нарисів, що друкувалися свого часу в журна-

[1] *Кащенко М.* Вказ. праця. — С. 13–14.

лах «Дніпрові хвилі», «Рідний край», «Літературно-науковий вісник», збірці «З неволі», в «українському декламаторі» «Розвага» тощо. Разом із поетичними й драматичними зразками, фольклористичними студіями та історико-краєзнавчими оглядами проза становить чи не найпомітніший крок на шляху творчого поступування письменника, відповідно забезпечуючи йому помітне місце в історії української літератури кінця XIX — початку XX ст.

Ім'я Кащенка з'явилося на літературному обрії 1883 р., коли окремим виданням побачило світ його оповідання «Жар-птиця, або З паном не братайся, в прийми не бери і жінці правди не кажи». Цей твір насичений морально-дидактичними настановами, а дійсність поглумачується тут у комічно-анекдотичному ключі. Основним завданням письменник вважав, очевидно, урізноманітнення фольклорних сюжетів, збагачення їх конкретними ситуаціями, наділення персонажа певними індивідуальними рисами. Умілою трансформацією успопоетичних мотивів цікаве й оповідання А. Кащенка про могили-кургани Близнюки, опубліковане в «Екатеринославском Юбилейном листке» 1887 р. Його сюжет загрунтований на каркасі народних легенд і переказів.

Уже значно пізніше А. Кащенко звернувся до художнього моделювання актуальних проблем з сучасного життя. Маємо на увазі відтворення складних взаємовідносин інтелігенції й народу (оповідання «Мрії і дійсність», 1906), показ кричущих колізій між бідністю і багатством (оповідання «Дим», 1906), пошуки особистостей, здатних повести Україну до «національної окремності» (оповідання «Щирі малороси», «За що?», обидва — 1906) і т. д. Помітно, що національна платформа, окреслена у названих творах, не обмежується українським народом, бо письменник порушує також питання космополітизму та націоналізму і, демонструючи переважно просвітительські погляди, ставиться до репрезентанта «нових сил» як до реального типу своєї доби.

Однак основною темою прозових творів А. Кащенка була історія України від початків козаччини, визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького до заснування Задунайської Січі. Наполягаючи на передусім романтичному світобаченні А. Кащенка, П. Єфремов зауважував: «Не сіра буденщина минулого нашого народу його цікавить, не народні маси з їх повсякденними інтересами, турботами і радощами, а епохальні моменти, монументальні фігури та різні історичні ефекти в собі» приковують до себе увагу нашого письменника»[1].

[1] *Юношa В. (Єфремов П.)* Вказ. праця. — С. 943.

Першим твором А. Кащенка на історичну тему можна вважати «дитяче оповідання» «Сіркова слава» (1903). Згодом з'являються такі твори, як «Запорозька слава» (1906), «Сіркова могила» і «На руїнах Січі» (обидва — 1907). З сумом згадуючи славну Запорозьку Січ, белетрист цілком у дусі романтизму різко протиставляє лицарську минувшину нікчемності й мізерності сучасності, коли, на жаль, ні в кого «повчитися громадської справи й вільного життя». У центрі цих оповідань — легендарна постать славнозвісного кошового отамана Івана Сірка, який зажив широкої популярності у народі як безкомпромісний борець проти його національних ворогів, сміливий воїн і талановитий військовий керівник. У численних уснопоетичних зразках відтворено образ козацького ватажка — нещадного до супротивника й чутливого до свого покривдженого люду, його улюбленця, кумира. Саме отаман Сірко, за народними переказами, підписав відомий лист-відповідь запорожців турецькому султанові Мухамеду IV:

> «Ти — шайтан турецький, проклятого чорта брат і товариш, і самого люципера секретар! Який ти в чорта лицар?.. Не будеш ти годен синів християнських під собою мати, твого війська ми не боїмося, землею і водою будемо битися з тобою. Вавілонський ти кухар, македонський колесник, єрусалимський броварник, олександрійський козолуп, Великого і Малого Єгипту свинар, вірменська свиня, татарський сагайдак, кам'янецький кат, подолянський злодюка, самого гаспида внук і всього світу і підсвіту блазень, а нашого Бога дурень, свиняча морда, нехрещений лоб, хай би взяв тебе чорт! Отак тобі козаки відказали, плюгавче!..»

Образ Сірка в оповіданнях А. Кащенка спирається насамперед на фольклорні традиції і романтичні засади художньої атестації особистості. Ідея тут, по суті, підпорядковується образу, на перший план виступають аксіологічні, емоційно-оцінні начала. Письменник окреслює характерну романтичну опозицію: героїка Запорожжя, лицарство козаків — нікчемне животіння їх нащадків. Щоб акцентувати полярність між славним минулим України і гнітючим сьогоденням, А. Кащенко приводить героя оповідання «На руїнах Січі» до могили Сірка. Більше того, з-під землі лунає таємничий голос легендарного кошового. Автор не прагне до історичної правди чи заглиблення у внутрішній світ героя: Сірко виступає своєрідним ясновидцем. Звертаючись до своїх послідовників, які ведуть запеклу боротьбу вже проти «московських недоляшків», отаман пророкує: «...Коли я ще з вами був, то передчував час сконання Січі! Знайте ж: не відкупитися вам ані скарбами, ані землями! Не скарби й землі потрібні цареві Петру, що послав на вас велике військо! Земель у нього —

безмежний обшир... Не треба йому й скарбів. Воля ваша йому очі коле... і по неї послав він те велике військо!» Могила Сірка у Кащенка є патріотичним символом колишньої слави України, покликаним воскресити історичну пам'ять народу. Романтична фантастика, що буквально пронизує оповідання, ґрунтується на міфологічних мотивах пробудження й виходу з могил народних оборонців, героїв, які заснули. Візії-враження, віддзеркалення уболівання автора — ліричного героя надає оповіданню «На руїнах Січі» рис імпресіоністичного світобачення.

З листів А. Кащенка довідуємося, що «мішанину» історичних елементів з «вигадкою» письменник вважає обов'язковою в будь-якому історичному творі. Окрім того, орієнтуючись передусім на молодь, белетрист прагнув збагатити знання українців про їхнє минуле, пробудити національну самосвідомість. Тому його твори органічно сполучають у собі пізнавальні й виховні завдання, актуальні для «української справи». Зауважимо, що проза Кащенка повністю виконала у той важкий час свою благородну місію. При цьому не можна не погодитися з висновком В. Бєляєва, що «А. Кащенко не був ніколи самостійним дослідником-аналітиком вітчизняної історії, лишаючись її активним популяризатором»[1]. На цьому, до речі, акцентували ще сучасники белетриста — В. Біднов та Л. Старицька-Черняхівська. А П. Єфремов писав: «Не знайдете у А. Кащенка і локальної історичної колоритності, певного тавра місця і часу в мові героїв, як, наприклад, у О. Левицького, — того, сказати б так, душку архівів, який іноді робить велике і дуже вражіння на читача, зачаровуючи його, надаючи оповіданню життєвий гон, характер безперечного художнього реалізму... У А. Кащенка цього немає: його історія з других рук...»[2] Незважаючи на це, заслуговує схвалення уже сам факт звернення письменника до мистецького осмислення переломних подій багатостраждальної вітчизняної історії за глухої доби бездержавності української нації. Просте й щире слово А. Кащенка було, сказати б, одним із «механізмів» збереження національної своєрідності етносу. Думається, саме під таким кутом зору мусимо нині й сприймати художню концепцію минулого, висунуту письменником.

Художні дослідження А. Кащенка з української історії продовжило його оповідання «Славні побратими» (1913), яке умовно можна розділити на дві частини. У першій описано штурм коза-

[1] *Бєляєв В.* Вказ. праця. — С. 618.
[2] *Юноша В. (Єфремов П.)* Вказ. праця. — С. 946.

ками польсько-шляхетського замку в містечку Красному на Поділлі, друга ж відтворює настрої повсталого селянства після підписання Хмельницьким Зборівської угоди (серпень 1649 р.), за умовами якої польський король мусив визнавати усі козацькі права, а урядування на значній частині етнічної території України доручалося українській шляхті. Договір, ратифікований сеймом 1650 року, польською стороною не виконувався, що, звичайно, викликало новий вибух народного обурення.

В оповіданні діють гетьман Богдан Хмельницький та його сподвижники — полковник реєстрових козаків Станіслав Морозенко (Мрозовський), козацькі полковники, визначні воєначальники Максим Кривоніс і Мартин Небаба, інші історичні особи. З любов'ю виписує письменник і постаті матері Нечая, його джури Петрика, молодої вдови Прісі Мельниківни та ін. Центральні персонажі твору — полковник Брацлавський Данило Нечай і Вінницький полковник Іван Богун, образи яких уже мали багату традицію в українському фольклорі. На неї й спирається А. Кащенко, моделюючи образи чи не найпомітніших діячів тієї доби.

Тут слід зауважити, що традиції народної культури завжди були вагомим чинником оживлення як тематики, так і поетики літератури. Письменство спирається на усну народну творчість передусім як на глибинну поетико-етичну традицію, повсякчас переосмислюючи її. Саме в такому енергійному сприйнятті традиції продовжується поступування самої національної культури.

Отже, цілком спираючись на уснопоетичну концепцію історичних подій та осіб, А. Кащенко зображує Нечая «орлом», свідомим власної величної місії народного заступника. Показати величезну силу, витривалість, безстрашність Данила, його високі прагнення письменнику допомагає запозичена з фольклору гіперболізація і самохарактеристика героя: «...Гостра шабля — то моя вірна дружина, темний байрак — то моя хата; зелена травиця — то моя постеля». Ватажок змальований не лише як вправний полководець, готовий на смерть битися за всенародну справу. У його грізній поставі помічаємо й звичайне людське щиросердя, якусь душевну розкутість, і здатність по-справжньому кохати. Нечай загинув «серед пекельної січі» від підступної кулі, що влучила під саме серце. Розлючені поляки не дали селянам поховати його по-людському: шматки порубаного тіла полковника «культурники» повкидали в річку. Але Петрику вдалося вкрасти голову свого «названого батька», і побратими героя поховали його за козацьким звичаєм.

Іван Богун помстився польським завойовникам за смерть побратима. А. Кащенко в деталях виписує його переможний напад на ворожий стан. Загалом же, в інтерпретації белетриста, Богун — добрий тактик, який у кожному бою демонструє філігранну військову виучку, безприкладну мужність, одчайдушність і талант воєначальника.

Характерно, що А. Кащенко в цьому оповіданні, прагнучи до максимальної індивідуалізації образів двох національних героїв, вдається до спроби порівняльної характеристики їх:

«Ці два запорозькі ватажки мали кожен окрему вроду і вдачу: Нечай був велетень, що його не всякий кінь видержував на собі; Богун же був не дуже великий, але кремезний і такий дужий, що роздратованого бугая спиняв за роги. Нечай був веселий і жартівливий гультяй. Богун же трохи суворий і гульні не любив. Нечай нічого не страхався і, воюючи, кидався на ворога осліп; Богун же завжди обмірковував, яким би то чином здолати ворога так, щоб і самому лишитися цілим, і не вигубити товариства...

Запорожці дуже любили Нечая за його широ козацьку вдачу і дуже поважали Богуна за його спритний розум. Ніколи не було кращого побратимства для військової справи, як побратимство Нечая з Богуном, бо Богун давав Нечаєві поради, як перемогти ворогів, а той перемагав.

Обидва козаки давно покинули рідні оселі й пішли на Січ, бо тільки там і воля була, звідтіля тільки й можна було допомагати рідній Україні. Не було ні одного повстання, щоб у йому побратими не брали участі. Вони ходили на поляків, на Крим та на турецькі землі, і в тих походах та війнах Богун не один раз рятував свого шпаркого побратима од смерті».

Якщо в оповіданні «Славні побратими» А. Кащенко лише пунктирно окреслює постать Івана Богуна, то у повісті «Борці за правду» (1913) він вдається до серйозної спроби відображення діяльності славетного козацького отамана, що відіграв помітну роль в історії національно-визвольної боротьби українського народу проти польсько-шляхетської експансії. Уже в переддень всенародного повстання Хмельницький доручає Богуну керівництво обороною східних територій України від зазіхань поляків. Вінницькому полковникові часто доводилося вступати в бої з переважаючими силами ворога, та він знову і знову з честю перемагав. «Ой наточив Іван Богун невірам вина. — // Та було ж їх сорок тисяч, а тепер нема», — так оцінювали діяльність ватажка творці усної історії народу.

Богун був учасником більшості вирішальних битв визвольної війни за створення Української Держави, наочно демонструючи всі якості, з яких і викристалізувався хист справжнього полководця. У критичні години польської облоги близ Берестечка козаки проголосили Богуна наказним гетьманом. Його кмітливість і мужність, організаторські здібності сприяли тому, що основна частина козацької

армії у битві під Берестечком не була знищена. У ході блискучої військової операції (березень 1653 р.) Богун ущент розгромив добре озброєну польську армію під орудою Стефана Чарнецького біля містечка Монастирища на Брацлавщині. А його перемогу під містечком Купчиці невідомий автор «Історії Русів» описує так:

> «Богун намагався різними маневрами вивести Поляків у поле на відкритий бій, але успіху в тому не мав, бо тримались вони окопів своїх, не висовуючи голови. Богунові не лишалося інших способів вигнати Поляків з табору, як лише зробити на нього формальний приступ. Але кмітливість його відкрила для того найвигідніші шляхи, і він... розділивши корпус свій на три частини, повелів двом з них приступити з двох боків до табору Польського на світанку і робити фальшиву на нього атаку... а третій частині, з добірних Козаків утворений, підповзти до монастиря і заволодіти ним за всіляку ціну. Та колона під час утвореної від фальшивих колон стрільби і навмисного гвалту пробилася до монастиря і здобула його дуже вдало. а по зробленою нею сигналу наблизились до неї і дві інші колони, і витягнутою на монастирські будівлі артилерією вчинено всередину табору сильну стрільбу на Поляків, і вони, не змігши через це діяти своєю артилерією... приступили були до монастиря з самими шаблями і карабінами, але їх зустрінуто і перекинуто мушкетами і списами Козацькими. Відступ їх назад, всередину табору, супроводжувався також списами від козаків, і вони повернені були в тил величезними купами; решта врятувалась втечею через свої окопи з тим лише, що при собі мали, а обози їхні з усіма запасами та артилерією зосталися в таборі і були багатою здобиччю Козакам та їхній старшині»[1].

Уже після смерті Богдана Хмельницького, в умовах польської окупації Правобережної України, Іван Богун готував народне повстання проти чужоземного поневолення, але був заарештований і ув'язнений. Готуючись до нового походу на Лівобережжя, Ян Казимир намагався використати і авторитет Богуна, але той виношував плани згуртування українського війська для розгрому поляків. І знову — арешт. А 17 лютого 1663 р. славетного народного ватажка поляки стратили.

У повісті «Борці за правду» А. Кащенко з багатьма подробицями прослідковує діяння Богуна на вельми значному часовому відрізку — від початку 1648 р. до розстрілу неподалік Новгорода-Сіверського у 1663 р. Через відтворення героїчної долі легендарного полковника письменник здійснює фронтальний зріз важливих історичних подій, втілюючи в його образі власні ідеали, свою позитивну «програму». Іван Богун Кащенка — це високодостойний представник повсталого українського народу, уособлення його найшляхетніших цінностей і національно-визвольних прагнень. Відмовившись від зобов'язань

[1] *Історія* Русів / Пер. І. Драча — К., 1991. — С. 151—152.

перед російським царем у Переяславі, Богун рішуче заявляє: «Московському цареві я не присягнув, але не через те, що бажав би служити королеві, а через те, що вільному народові, як ми зараз, не личить нікому присягати. Булави од короля я не приймаю, бо вільному народові не личить приймати клейноди з чужих рук».

А. Кащенко показує Богуна досвідченим військовим керівником, розумним і стриманим, спроможним приймати найвідповідальніші рішення, до дрібниць продумувати хід бойових акцій. Так, за його планом козацьке військо виходить з оточення під Берестечком, сам же полковник у кожному бою виявляє хоробрість і кмітливість, загартованість воїна й винахідливість. З часу Берестецької битви, як читаємо у повісті, «...поляки почали клясти Богуна, як найлютішого ворога, а козаки почали дивитися на нього з острахом, вважаючи за характерника, через те, що його не брала ні куля ворожа, ні шабля». В аналогічному ключі Богун змальовується й у сценах битв під Жовтими Водами, Збаражем, Монастирищем, Жванцем, Уманню...

Цікаво, що у повісті А. Кащенка Богун є не тільки одним із сподвижників Богдана Хмельницького, а й його політичним опонентом. Відстоюючи позиції козацької маси, полковник дорікає гетьманові за поступки полякам, за дипломатію компромісів стосовно Речі Посполитої, за небажання «добувати Варшаву» тощо. Це значною мірою посилює драматизм оповіді, увиразнює ідейне спрямування твору. Такій же меті слугує і створена белетристом опозиція Богун — гетьман Тетеря. Як відомо з історії, Павло Тетеря, прийнявши булаву в безпорадного Юрія Хмельницького, потрапив у цілковиту залежність від польської шляхти, що уможливило її нове панування в Україні. Ясна річ, почалися козацькі заворушення, тому Тетеря змушений був утікати до Польщі. Богун у творі Кащенка різко негативно оцінює зрадницьку політику гетьмана Правобережної України: «Що ж це ти робиш, пане гетьмане? Ми з славної пам'яті тестем твоїм, Богданом все життя своє билися з ляхами за волю України і річки рідної крові пролили, поки визволили її з панського ярма... а ти оце знову напустив у рідний край наш польського війська та ще хочеш і панів напустити, щоб знову ярмо на людей наших надіти. Не по правді ти, гетьмане, чиниш і не про Україну дбаєш, а... про власну свою користь!.. Мені однаково чужі й поляки, й московці. Мені любі славні українські козаки, і на їхню силу та на міць українського люду годиться гетьманові спиратися, а не на чужинців». Примітно, що Олександр Соколовський у романі «Богун» (1931) також акцентує на несумісності політичних переконань Богуна й

Хмельницького. Тут тактичні дії гетьмана асоціюються у полковника із зумисним марнуванням часу і мало не з ігноруванням національних інтересів українського народу. Аналогічну думку проводить і Яків Качура в повісті «Іван Богун» (1940). З погляду козацького ватажка, Хмельницький «обважнів», а тому чинить «не гаразд».

Постать Івана Богуна подається А. Кащенком не лише у суспільно-політичному контексті доби, а й у внутрішньому зростанні. Цьому сприяє, зокрема, засіб ретроспективного відтворення подій, до якого він часто вдається. Зображуючи уславленого ватажка, письменник, як і в інших творах, щедро послуговується уснопоетичними мотивами, спирається на романтичні традиції. Не відмовляється повістяр і від сентименталістських фарб. Йдеться, зокрема, про зображення багаторічного кохання Івана й Марини Михнюківни — «шляхтянки українського роду», яка, пройшовши через гарем кримського хана Іслам-Гірея, стає дружиною Богуна й помирає на батьківщині.

Відомо, що цілковите покріпачення й полонізація українців досить швидко стали державною політикою Речі Посполитої. Польські «культурники» вважали кріпаків-українців бидлом, здатним лише до тяжкої фізичної праці, брутально зневажали їхні права і людську гідність. З кінця XVI ст. додається ще одна форма пригнічення українського народу — релігійна. Вона мала, як згодом виявилося, далекосяжну мету. Почалося насильницьке впровадження унії, тобто об'єднання православної церкви з католицькою і визнання верховної влади папи римського. Гоніння на православну віру, на народ, що її сповідував, розгорілося з новою силою. Впроваджуючи політику планомірної та всеохопної колонізації, польська шляхта «цілилася» насамперед в українське православне духовенство. У зв'язку з цим звертає на себе увагу невеличка сцена із повісті «Борці за правду», де А. Кащенко показує паніку серед посполитих під час нападу на їх табір польського війська. Практично неозброєним українським селянам не допомагають навіть благання священика Іосафа. «Збилися українські недобитки з косами біля владики, і той, піднявши хреста, благословляв їх на смерть. Всі полягли косарі, віддав Богу душу разом з ними і владика Іосаф, порубаний шаблями ворогів православної віри».

З історичних джерел довідуємося, як Богун, щоб вирватися з оточення під Берестечком, вирішив спочатку вибити поляків з тилу козаків. Через переправу полковник вивів із табору частину артилерії й піхоти, що викликало замішання з-поміж ватажків селянських загонів, які не знали планів Богуна. Більшість повстанців кину-

лися до переправи, тому декілька тисяч із них загинуло. Отже, це історичний факт. Тому мусимо критично поставитися до висновку В. Бєляєва про, мовляв, «хибні трактування» письменником поведінки селянства, «його завзяття в боротьбі».

При цьому А. Кащенко чимало уваги приділяє відображенню повсталого селянства, що діяло у надзвичайно відповідальний період свого історичного розвитку. У селі Демівці, за повістю, навіть

> «...діти засипали полякам піском очі, жінки й дівчата обливали їх кропом, а селяне рубали сокирами, різали косами й кололи вилами. Цілий день, всю ніч і ще півдня... тяглася ця різанина, поки вулицями потекла кров, як після дощу тече вода, а трупи лежали вже скиртами... Демівці додержали свого слова... всі воїни полягли за рідний край разом з жінками й дітьми».

У фіналі твору «український богатир» Богун виступає уособленням стоїцизму українського народу, що став в оборону власного права на життя. Герой зустрічає смерть без покаяння й розпачу. Характерно, що художні висновки А. Кащенка у повісті «Борці за правду» збігаються з оцінками того ж історичного періоду, репрезентованими М. Старицьким у романі «Руїна» (1899). Душі застрелених жовнірами Чарнецького Богуна і його побратима Довбні линуть «у горішнє царство шукати правди на тім світі» (Кащенко). Богун Старицького, усвідомлюючи, що навколо панує душевна порожнеча, а світ стоїть на порозі моральної катастрофи, починає навіть заздрити померлим: «...ніби круг нього не було більше вже ні людей, ні землі, ні світу, ні неба, а одна лиш чимала, непроглядна темрява. Холод заледенив його тіло і стиснув болісно серце...»

Ще на початку 1630-х років польський уряд приймає рішення про будівництво на правому березі Дніпра міцного укріплення, яке б дозволяло суворіше контролювати козаків, заступивши їм вихід до Чорного моря й Дону. Таким бастіоном стала Кодацька фортеця, збудована під керівництвом талановитого французького інженера Гійома Левассера де Боплана 1635 р. біля гирла річки Самари побли-зу Кодацького порога. «Запорожців одтяли від українського народу, з якого вони черпали свою силу, й крім того, польська залога в Кодаку робила козакам усякі перешкоди в їхніх степових промислах», — писав відомий педагог і публіцист Г. Наш (Никифор Григорів)[1]. 1636 р. козаки під проводом гетьмана Івана Сулими вщент зруйнували Кодак і знищили великий гарнізон польської охорони.

Ця історична подія послужила сюжетним каркасом твору А. Кащенка «Над Кодацьким порогом (Про гетьмана Івана Сули-

[1] *Наш Г.* Історія українського народу. — К., 1993. — С. 107.

му)» (1913). Сам автор визначив жанр твору як «історичне оповідання». Однак така жанрова дефініція видається малопереконливою. А. Кащенко вдався до викладу найважливіших, етапних моментів із життєпису Івана Сулими з метою популяризації серед широкого загалу героїчної діяльності цього українського гетьмана. Окрім того, можна припустити, що письменник, на відміну від, скажімо, А. Чайковського чи Б. Лепкого, активно не використовував історіографічних джерел. Натомість легко помітною є його постійна апеляція до фольклорної «правди». Отже, «Над Кодацьким порогом...» вважаємо белетризованим нарисом історичної тематики. Прагнення автора мислити художніми образами вбачаємо тут насамперед у наявності описів природи і зовнішності героїв. Наведемо для прикладу одну з пейзажних картин:

«З моря вставала рожева зоря, розмальовуючи його безкраю просторінь привабливими кольорами, немов простилаючи перед козацькими чайками рожевий, сріблом гаптований килим. Згодом золоте сонце, не виникши ще з моря, послало свій промінь під небо на білі хмарки й затопило їх рожевим кольором з золотими розводами. Весело глянули і хмарки в блакитне море, як у дзеркало... і не можна було пізнати тепер, де море, а де небо... Нарешті з морської пелени виникло й саме сонечко та заграло по вершках рухливих хвиль щирим золотом. Разом із сонцем прокинулося й море і заграло дрібною хвилею. З півночі подихнув вітерець і, понадимавши на чайках вітрила, погнав їх туди, куди направляли керманичі — на схід сонця».

Композиційно цей невеликий за обсягом твір складається з двох розділів. Центральним місцем першого розділу є розповідь про підготовку і штурм козаками на чолі з Сулимою багатого турецького міста Азова. Як і в більшості своїх творів, А. Кащенко оминає відтворення батальних картин, обмежуючись загальними на зразок: «Вдарили козаки... і до півночі... у місті запалав базар, а на річці піднялися вогнем галери». Детальніше йдеться про тактичні дії гетьмана, його військові хитрощі й нестримне бажання визволити співвітчизників з турецької неволі. Тут же у ретроспективному віддзеркаленні стисло подається історія життя Сулими: участь у славних походах під проводом гетьмана Сагайдачного на Кафу, Трапезунд і Царгород, довгорічна служба галерника у турецькому полоні, обрання кошовим отаманом Запорозької Січі. Важливо, що письменник, удаючись до лапідарних історико-політичних коментарів, пояснює причини невдоволення Сулими польськими «порядками» в Україні. Усвідомивши, що український народ несе на собі тягар національного поневолення, гетьман вирішує боротися з поляками на смерть. Перед штурмом Кодака він веде запорожців на турка, щоб зміцнити козацьке військо, здобувши в Азові озброєння й гроші.

Основним засобом характеристики Івана Сулими А. Кащенко обирає відображення його вчинків. Водночас зустрічаємо тут і подекуди у героїко-романтичних тонах опис зовнішності отамана:

«Велика й могутня була постать запорозького ватажка. Засмалене вітрами обличчя з великими блискучими очима та пишними над ними бровами одбивало завзяттям; довгі вуса й сивий оселедець скрашали те обличчя ознаками досвіду й спокою, а срібна булава, що блищала в його дужій руці, нагадувала всім про велику владу запорозького кошового отамана».

Користується белетрист і прямою мовою. Переважно це монологи Сулими, в яких розкриваються його наміри, викладаються плани бойових дій і т. п.

Сюжетним осердям другого розділу нарису є показ руйнування «несокрушимої фортеці» — Кодака. За версією А. Кащенка, за два тижні перед цією подією на багатолюдному січовому майдані козаки одностайно обрали гетьманом Івана Сулиму. Новообраний гетьман до дрібниць продумав складну операцію, і несподіваність нападу увінчалася тріумфом козацької зброї й запорозького духу. Примітно, що письменник ніби завуальовує індивідуальні риси Сулими, акцентуючи насамперед його гостре усвідомлення фатального впливу Речі Посполитої на українське національне життя. Характерна його промова, виголошена на козацькій раді перед походом на Кодак:

«Неправда панує на Україні!.. Реєстрових козаків усе зменшують, та й тих пани за гайдуків собі мають і примушують допомагати їм наших братів у ярмо запрягати. Нас, запорожців, не визнають за козаків, і як тільки хто піде з Січі на Україну, зараз того пани собі в підданці беруть, церкви православні на уніатські повертають і людей до унії наших утисками примушують. Та ще мало полякам і тієї неправди, так намислили вони вкінчити нас, запорозьких козаків, і для того збудували на нашій одвічній землі... велике замчище... Чи не час нам, панове-брати, нагадати полякам, що козаки вміють не тільки боронити їх, але й за честь і права свої стати?»

Знищивши ненависну фортецю, Сулима звернувся до товариства із закликом визволити всю Україну «з лядської неволі».

У нарисі «Над Кодацьким порогом...» зустрічаємо ряд згадок про найближчих сподвижників Івана Сулими. Таким, скажімо (і це відповідає історичній правді), виступає гадяцький полковник Бурляй, що згодом брав участь у походах Б. Хмельницького й загинув 1648 р. під Збаражем. Прибічником гетьмана показаний і Павло Павлюк (Бут, Михнович), який був активним учасником штурму Кодака. Уже по смерті Сулими Павлюк став на чолі великого антипольського повстання, що спалахнуло влітку 1637 р. і поширилося на Лівобережну Україну. Козаки Павлюка були розгромлені під

селом Кумейками військом польського гетьмана Потоцького у грудні того ж року. Сам ватажок через зраду потрапив у полон і був страчений у 1638 р. Згадки про ці події містяться у широковідомій народній пісні «Про Сулиму, Павлюка, ще й про Яцька Острянина»:

...Силу ж панів перебила
Голота бурлацька,
Та не хтіла в одно стати
Старшина козацька[1].

У цьому ж фольклорному творі оспівується зруйнування Кодака і згадується про страту Івана Сулими («Наробили вражі пани // У Варшаві дива, // Як помирав на майдані // Курінний Сулима»). Характерно, що нарис Кащенка буквально пересипаний виразами з народних дум і пісень: «братів своїх з неволі визволяти», «невольників на білий світ випускає», «на тихі води, на ясні зорі, на рідну Україну» тощо.

Письменник у, так би мовити, конспективному плані розповідає про полонення й смерть Сулими. Намовлені польським коронним гетьманом Конецпольським старшини реєстрових козаків за обіцяні привілеї схопили гетьмана й передали до рук ворога. З-поміж «сполячених» козацької старшини А. Кащенко називає імена Ілляша й Барабаша — реальних історичних осіб. Навряд чи це відповідає істині. Цікаво, однак, що і черкаський полковник Іван Барабаш, і військовий осаула Ілляш (Ілля Караїмович), перекинувшись на польський бік незадовго до повстання Хмельницького, були скарані козаками за зраду поблизу Кам'яного Загону 1648 р.

Смерть Івана Сулими відтворена А. Кащенком у патетичній тональності. Після тривалого перебування у Варшавській в'язниці герой виходить на страту без почуття страху. Душа його сповнена гіркоти від того, що доводиться гинути не в лицарському двобої, а через зрадництво вчорашніх побратимів. Останні слова гетьмана звучать як грізна пересторога усім ворогам України: «Прощайте, панове, та сподівайтесь лиха, бо моя кров вам дурно не минеться!»

В ідентичному ключі написано й нариси, присвячені іншим героям вітчизняної історії: «Про гетьмана Сагайдачного» (1915), «Про гетьмана козацького Самійла Кішку», «Кость Гордієнко-Головко — останній лицар Запорожжя» (обидва — 1917). Однак тут помічаємо більш активне (порівняно з нарисом «Над Кодацьким порогом...») використання

[1] *Історичні* пісні / Упоряд. І. Березовський, М. Родіна, В. Хоменко. — К., 1961. — С. 177—178.

бедетристом уснопоетичних мотивів. Так, скажімо, у творі про Самійла Кішку письменник повністю наводить текст відомої народної думи, в центрі якої — образ цього славнозвісного українського гетьмана, що героїчно загинув на чужині.

Наведемо тут і уривок з народної пісні про Костя Гордієнка, записаної Я. Новицьким наприкінці XIX ст., і донині не опублікованої. Гордієнко був кошовим Запорозької Січі, послідовним противником російської політики в Україні, прихильником гетьманів Івана Мазепи, а згодом — Пилипа Орлика. Ідеалізація героя, властива цьому фольклорному творові, легко помітна і в нарисі А. Кащенка:

...Гордієнко — храбрий молодчина,
Моторний для ворога хлопчина,
На коника вороного спаде —
І попереду, як метіль, мете[1].

Опертя на традиції А. Кащенка помічаємо в повісті Теодора Микитина «Над Кодаком» (1970), у центрі якої — художнє осмислення періоду гетьманування Івана Сулими. Проте, на відміну від Кащенка, Микитин чимало уваги приділяє відтворенню інтимного життя гетьмана — сильного почуття до Катрі. Окрім того, письменник розповідає про жорстокість німецьких найманців, які разом із поляками охороняли Кодацьку фортецю.

У минулому України А. Кащенка цікавили передовсім найгероїчніші етапи, найвідповідальніші моменти, поворотні періоди, коли безупинно вирували суспільні пристрасті, протидіяли різноликі психологічні, соціальні, національні типи, а відтак — глибинно розкривалися людські натури. Свідченням цього є, зокрема, його повість «Під Корсунем» (1913), у якій природно співіснують романтична патріотика й осмислення переломних подій вітчизняної історії.

На початку твору письменник відтворює картини затишного життя сім'ї реєстрового козака Данила Цимбалюка. Уважно придивляючись до побутових деталей, А. Кащенко ніби відтінює у постатях господаря, його дружини Ганни, дочки Прісі й зятя Микити Галагана риси української ментальності: природний центризм, розсудливий оптимізм, потяг до узвичаєних народних ідеалів працелюбності тощо. Ці образи включають і такі психологічно вартісні складники, як звичка розраховувати на власні сили, віра у свою спроможність долати будь-які труднощі, покладатися на здоровий глузд. Таким

[1] *Фонди* Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського. — Ф. 4—2. — Од. збер. 48. — С. 5—6.

чином окреслюється ідилічний мотив заможного родинного гнізда, в якому все було «гарно та любо».

Цю ідилію зруйновують польські гусари гетьмана Калиновського, що зупинилися в Корсуні на шляху до Жовтих Вод.

«Після того дня у хаті Цимбалюка життя повелося невеселе й пригнічене. У дворі, по хаті ходили чужі люде й хазяйнували, як хто хотів. З першого дня у Ганни почали зникати всякі харчі, далі не ставало птичини, а нарешті черга дійшла й до свиней. Ганна плакала й сварилася з уланами, але це було ні до чого, бо вони лаяли її і робили ще гірше... Замість пісень тепер тут (у Корсуні. — *Авт.*) вчувався плач та жалі. З усякої хати жінки й дівчата приносили... свої кривди, образу й ганьбу, що їх зазнали од поляків: по хатах поляки гуляють та пиячать, б'ють і нівечать хазяйське збіжжя... грабують добро, ріжуть худобу».

У своїх оцінках цих подій А. Кащенко, що важливо, ніде не відступає від історичної праади. В історичних документах знаходимо сотні свідчень того, як населення України страждало не лише від необмеженої сваволі магнатів, шляхтичів, старост, підстарост і орендарів, а й від розгулу польських військ, розквартированих по багатьох селах і містечках. Не випадково польське «господарювання» в уяві Прісі асоціюється зі Страшним Судом Божим. Яскравим уособленням загарбницької політики Речі Посполитої на українських землях у повісті Кащенка є не тільки коронний гетьман Микола Потоцький — запеклий ворог, кат українців, а й молодий хорунжий Квіцінський, який «мав Україну за завойовану Польщею землю».

Отже, буремна історія силоміць вривається у мирне життя родини Цимбалюків, затягує кожного з них у вир трагічних подій, змушує визначитися, прийняти відповідальне рішення. Чи не найтрагічнішою у повісті є постать Данила Цимбалюка. Свого часу він козакував, брав участь у визвольних походах Сагайдачного, вправно бив ворога, виручаючи краян з бусурманського ярма. Уже з тих часів козак був переконаний, що поляки — «брати», а тому українцям слід жити з ними в мирі. Через це Данило з осудом поставився колись до тих запорожців, які згуртувалися під прапором Тараса Трясила, і навіть був серед учасників змови проти Івана Сулими. А. Кащенко показує процес входження Цимбалюка в іншу «віру»: зрештою герой усвідомлює, що «...поляки напосілися на Україну, щоб примусити всіх українців стати поляками». Тому, коли військо Хмельницького приходить під Корсунь, Данило вирішує прислужитися всенародній справі. Ніби сповідуючись перед власним сумлінням, він іде до ворожого табору, щоб намовити драгунів-реєстровців перекинутися на бік повсталих українців, власне, перейти до своїх братів. Цю ризи-

ковану місію Данило виконує успішно, але поляки, помітивши, що драгуни переходять через Рось до козаків, розкрили наміри емісара й скарали його смертю. В останні хвилини життя «... Цимбалюк скинувся не на бранця, а на переможця, бо душа його святкувала перемогу й помсту... Свою справу він тепер скінчив — гріх спокутував і помирав спокійно». Виконавши обов'язок перед Україною, старий козак і помер достойно, по-козацьки...

Сюжет повісті А. Кащенка розгортається на тлі історичних подій, пов'язаних із початком повстання Хмельницького. Гетьман, за його ж словами, основне завдання вбачав у звільненні народу від польської кормиги и засилля тих, хто винищував «душу українську». До цієї шляхетної місії долучається й герой повісті «Під Корсунем» Микита Галаган, в образі якого письменник втілив насамперед ідею самопожертви, готовності покласти життя на вівтар Вітчизни. Козак «з діда й прадіда», Галаган здобув добру освіту в бурсі Київського братства, потім брав участь у повстанні під проводом Павлюка, через що позбавився реєстру, поважної спадщини і був записаний «у хлопи» польських панів Вишневецьких. Але «бидлом» Микита не став. Він тікає на Запорожжя, бореться проти ляхів у загонах Остряниці та Гуні, а по десяти роках «змагання за свої права» повертається до Канева вільним міщанином і одружується з Прісею Цимбалюківною.

На початку повісті Микита показаний добрим господарем, для якого мирна праця була «любимим відпочинком». Коли ж до Корсуня дійшли звістки про початок Хмельниччини, Галаган замислюється над власним місцем у збройних змаганнях за волю, своїм обов'язком перед рідним краєм. Слушна година настала. Обороняючи честь Прісі, Микита вбиває шляхтича Квіцінського, що виявляв «звірячу похоть» до неї, й утікає з Корсуня.

Через деякий час читач зустрічає Галагана у війську Хмельницького. Героїко-романтичними барвами виписано сцени, в яких поляки піддають героя жорстоким, «вищуканим» тортурам. І все ж Микиті вдається завести ворога в пастку, що забезпечило перемогу козаків.

Ідейний сенс, основний зміст образу Прісі Цимбалюківни — у відтворенні зовнішньої і внутрішньої краси звичайної українки, її чутливості до глибоких почуттів, її патріотизмі, духовній витривалості, жіночій чистоті. Тому сюжетну лінію цієї героїні письменник насичує романтичним пафосом ідеалізації високоморальної особистості, яка своєю поведінкою і вчинками наочно репрезентує найшляхетніші людські чесноти. У молодої жінки «буяла по жилах козача кров», тому вона, забувши про небезпеку, самовіддано обороняє чоловіка й себе від польських гайдуків після вбивства Мики-

тою шляхтича Квіцінського, з нежіночою мужністю зносить щоденні збиткування й поглум у замку Стефана Потоцького. Навіть польський полковник Друцький визнає: «Таких жінок небагато є на світі». Щоб відвернути від себе хтиві домагання панів, молода козачка випадково знайденою в коморі голкою нівечить чоло і щоки. «Ніщо у цій почварі не нагадувало красуні... і тільки чорні як ніч очі з пекучим докором дивилися на нього (Друцького. — *Авт.*) з сумних руїн колишньої краси». Дізнавшись про цей випадок, Богдан Хмельницький з повагою знімає перед Прісею шапку...

В образі Цимбалюківни А. Кащенко втілює й високу ідею гуманності, людяності нашого народу. Розшукуючи Микиту на рясно вкритому трупами полі, Пріся натрапляє на важко пораненого польського хорунжого Бляся. Це він колись силоміць притягнув її з рідної хати до ненависного замку. Тепер же, побачивши стікаючого кров'ю поляка, українка не зважає на особисту кривду, а прагне допомогти, її серце проймається жалістю до згасаючого молодого життя. Жінка притуляє до спраглих уст хорунжого випадково знайдену пляшечку з вином, а під голову Бляся кладе сідло.

Український народ завжди був противником жорстокості навіть у ставленні до своїх заклятих ворогів, повсякчас виступав проти марного кровопролиття. Ця гуманна сутність народної етики виражена в афористичних висловах типу «Людська кров не водиця — проливати не годиться», «Ой не подобає, панове-молодці, з неживого глумити» тощо. Навіть в умовах жорстокої конфронтації національних, соціальних і релігійних сил українці, як це видно, наприклад, з численних фольклорних зразків, стояли вище міжнаціональної ворожнечі. У той час, коли польська шляхта і «придворні» історики, виправдовуючи дії завойовників, звинувачували наш народ у дикунстві, невігластві, жорстокості, національному фанатизмові, творці усної історії українців висловлювали співчуття загиблим ворогам:

Прилетіли на Вкраїну із Западу гуси,
Погинули на Вкраїні невинної душі.
Погинули депутати шляхетної вроди,
Навіть тая дрібна шляхта, тії хлібороби.
О Боже мій нескончений, що ся тепер стало:
Як то віра, так то віра, а милості мало!
О Боже мій нескончений, дивитися горе,
Що тепера, на сім світі, віра віру бореї..[1]

[1] *Історичні* пісні / Упоряд. І. Березовський, М. Родіна, В. Хоменко. — К., 1961. — С. 521.

У фіналі повісті «Під Корсунем», як і на її початку, А. Кащенко подає ідилічну картину родинного життя Микити й Прісі: тут знову панують любов і достаток. Козак з однією рукою і вродлива жінка з рубцем на чолі, багато перетерпівши на своєму віку, справді заслужили щастя, вони вибороли право на нього. У такий спосіб письменник проводить ідею непереборності й безсмертя українського народу, яка, власне, пронизує увесь твір.

Однією з найтрагічніших подій вітчизняної історії було зруйнування Запорозької Січі — останнього осередку волі й національної непідвладності українців, оплоту самоврядування в краї. Запорожжя — «школа войовничості нескореного ніким народу» (Г. Колісник) — було тим світовим феноменом, саме існування якого ось уже протягом понад двох століть активно осмислюється кількома поколіннями науковців.

На початку червня 1775 р. більш як стотисячне московське військо під командуванням генерал-поручика Петра Текелі за таємним наказом Катерини II, зруйнувавши укріплення й будівлі, несподівано оточило Січ. Росіянам вдалося досить швидко окупувати Запорожжя, чому сприяла неочікуваність нападу й малочисельність січової охорони — тритисячна залога і 20 невеликих гармат. На вимогу «братів» козаки склали зброю...

Січове майно було пограбоване, а церква, курені, пушкарня й скарбниця — зруйновані. Творці й носії українського фольклору справедливо вважали цей підступний акт наступом Москви на життєві інтереси вільного народу, всієї України:

Ой з-за гори, з-за лимана
Вітер повіває;
Кругом Січі Запорозької
Москаль облягає[1].

Практично відразу російський уряд почав репресії з-поміж січової старшини. Найбільше постраждав кошовий отаман Калнишевський. За свідченням історичних і фольклорних джерел, син козацької вдови Петро Калнишевський (1682—1803) потрапив на Січ іще дитиною. Там, пройшовши шлях від козацького джури до кошового отамана, своїм розумом і відвагою здобув славу й визнання, став видатним політиком і воєначальником тієї доби. Відомо також, що після зруйнування Запорозької Січі Калнишевського було відправлено на Соловки, де в жахливих тюремних застінках він провів

[1] *Історичні* пісні / Упоряд. І. Березовський, М. Родіна, В. Хоменко. — К., 1961. — С. 563, 564.

двадцять п'ять років. В указі, підписаному московською монархинею, зокрема, йшлося: «...Вышеозначенных узников Калнышевского в Соловецкий монастырь принять, и в содержании его безвыпускно из монастыря, и о удалении его не только от переписок, но и от всякого с посторонними людьми обращения... и о поступании с ним во всем так, как в ведении Правительствующего Сената предписано»[1]. На Соловках останній кошовий Січі й помер, маючи від роду сто дванадцять літ. Упродовж багатьох десятиліть про Калнишевського писали як про володаря численних земельних угідь, представника інтересів козацької верхівки, вірного слугу Катерини II і російського уряду. При цьому не зважали навіть на факт розправи Москви над ним — довгорічного ув'язнення, не брали до уваги внесок Калнишевського у скарбницю духовної культури українців (зокрема, будівництво церков), його військові заслуги тощо.

«...Запоріжжя було тією силою, яка стримувала процес закріпачення селян на цілій Україні, бо там, в неосяжних степах збиралися втікачі з усієї України... Запоріжжя завжди виступало на захист пригнічених російським царатом та Польщею», — писала Н. Полонська-Василенко[2]. Тому чимало козаків, які не хотіли обертатися на «грязь Москви», втікають із зруйнованого Запорожжя й засновують у турецьких землях Задунайську Січ, подібну до знищеної в Україні. Тут побудовано укріплення й церква, утворено 38 куренів. Проте зовнішньополітична ситуація для українських козаків була вкрай несприятливою. Це зумовлювалося насамперед тим, що султан час від часу вимагав участі колишніх запорожців у походах проти Москви, яка в боротьбі з турками використовувала козацькі формування (Усть-Дунайське військо). Задунайці, звісна річ, не хотіли обертати зброю проти співвітчизників. Розкол з-поміж задунайських козаків відбувся в ході російсько-турецької війни 1828—1829 років. Йосип Гладкий, якому судилося стати останнім кошовим отаманом, разом зі своїми прихильниками, забравши січовий скарб і військові клейноди, перекидається на бік Росії. Турецьке військо у відповідь зруйновує Задунайську Січ. Згодом Гладкий став на чолі так званого Азовського козачого війська, яке розташувалося між містами Маріуполем і Бердянськом. Та січового устрою тут уже не було: колишній кошовий і старшина стали звичайними панами, а рядові козаки — селянами.

Події, пов'язані із зруйнуванням Запорозької Січі і втечею козаків за Дунай, стали історичною основою творів А. Кащенка «З

[1] *Островський Олелько.* Атакування Нової Січі. — К., 1918. — С. 105.
[2] *Полонська-Василенко Н.* Історія України: У 2 т. — К., 1995. — Т. 2. — С. 138.

Дніпра за Дунай» і «Зруйноване гніздо» (обидва — 1914). Об'єднані фактично одним ідейним задумом, персонажами, це оповідання та повість сприймаються як своєрідна дилогія.

«З Дніпра за Дунай», що тяжіє до жанру тенденційного оповідання, являє собою спробу синтетичного художнього осмислення трагічних подій другої половини XVIII ст. В основі його сюжетної організації — відхід запорожців у турецькі володіння, за Дунай. Нескореність і патріотизм козацтва, формування нової генерації борців за волю України, наступність поколінь запорожців — такі тематичні обрії твору, що виявляються посередництвом чергування окремих картин, тематично пов'язаних з останніми роками існування Січі та її знищенням.

Поворотні історичні події А. Кащенко відтворює й оцінює переважно через сприйняття десятирічного Василя Рогози, який разом із старшими братами після смерті батьків потрапив на Запорожжя. Хлопчина, відданий старшим братом Петром на допомогу січовим кухарям, заздрить «запорозькому молодику» Гнатові, який служить джурою у полковника Порохні, і прагне виховати в собі якості справжнього козака. Розповіді про минулу славу, почуті від бувалого козака Очерета (а до нього Василь ставився як до рідного батька), навчили хлопця «шанувати хист і завзяття». Його змужніння починається з пошуку відповіді на складне для дитини питання: чому запорожці змушені кидати свої одвічні землі? Отже, в образі Василя А. Кащенко показав становлення нового покоління захисників Вітчизни, що відбувалося на ґрунті героїчних традицій запорозького козацтва.

Утверджуючи патріотичну ідею, белетрист насичує оповідання символічними струменями. Вирушаючи на чужину, Очерет набиває ладанку рідною землею і разом із Василем вклоняється могилі «щирого лицаря» Костя Гордієнка. У розмовах запорожці з пієтетом згадують Байду і Самійла Кішку, Сагайдачного і Сулиму. До серйозних роздумів спонукає п'ятнадцятирічного Гната Рогозу відвідування могили Івана Сірка. Тут помічаємо звернення А. Кащенка до фольклорних символів природи. Могила Сірка поросла тирсою й пирієм, та з-поміж них нестримно пнуться до сонця барвінок, мак, волошки, «...немов надія на краще, що завжди виникає в людському серці, навіть під час темної розпуки». Як образи-символи гнітючого душевного стану вигнанців сприймаються їхня журлива пісня, що лине над Дніпром, і золотий хрест січової церкви, який поволі зникає з очей запорожців.

За художньою версією А. Кащенка, до втечі за Дунай козаків значною мірою спонукав арешт кошового отамана Калнишевського. З цією метою письменник уводить у твір розповідь «очевидця» — старого діда Лимаря: «Сам з башти бачив власними очима, бодай вони мені посліпли, як кошовий, від'їжджаючи з московського стану на Самарський шлях, на возі, оточеному донцями, обернувся до Січі й перехрестився на святу січову Покрову, а коли він хрестився, так на руках у нього й заблищали кайдани». Як бачимо, автор утримується від власних коментарів, передаючи слово оповідачеві з козацького середовища. У цьому неважко помітити прагнення А. Кащенка до створення ефекту граничної життєподібності зображуваного, що ґрунтується на традиціях української прози першої половини XIX ст.

Важливе місце в оповіданні посідає сцена суперечки між старшими братами Василя Рогози — Петром і Демком. Двадцятирічний Демко відмовляється йти за Дунай, бо має намір одружитися. За традиційним же звичаєвим правом, яким керувалися запорожці, дівчат і жінок на Січ не приводили і у зв'язки з ними не вступали. Тому Петро, який виступає безкомпромісним виразником козацької самосвідомості, називає брата «нікчемним бабієм» і пророкує йому долю кріпака. Позиція старшого Рогози однозначна: «Краще вмерти мені, аніж стати гречкосієм, та ще й кріпаком... Ще, може, ми втечемо та таки будемо козакувати».

Образ Демка Рогози в оповіданні «З Дніпра за Дунай», по суті, затушовується, виступаючи наперед в одному з найбільших творів А. Кащенка — «Зруйноване гніздо. Повість з часів скасування Запорозької Січі». Назва повісті символічна. Сплюндроване родинне гніздо старого запорожця Дмитра Балана, понівечене подружнє щастя Демка й Галі, пошуки козацтвом долі за Дунаєм — це уособлення занепаду українського національного життя, який принесли на своїх закривавлених багнетах натхненні російською імператрицею солдати Текелі. «Жаль за втраченою козацькою свободою збільшувалася в народі... тим, що в краю безпосередньо почали заводитися кріпацькі порядки, які були повним контрастом до тих, які існували за запорозьких часів... Задунайська Січ стала принадою всіх тих, хто не хотів миритися з новими порядками на колишньому Запорожжі», — зауважував відомий історик діаспори Д. Дорошенко[1].

А. Кащенко відтворює у повісті початок тих трагічних для України часів, які В. Будзиновський свого часу назвав «лихоліттям московським». Відразу після зруйнування Січі починається розподіл

[1] *Дорошенко Д.* Нарис історії України. В 2 т. — К., 1992. — Т. 2. — С. 239, 240.

запорозьких земель між Азовською та Новоросійською губерніями, продаж і роздаровування їх фаворитам Катерини II і поселенцям, впроваджується кріпацтво й рекрутчина.

Трагізм зруйнування Запорозької Січі письменник посилює шляхом відтворення глибоких переживань Дмитра Балана — людини з колосальним досвідом визвольної боротьби (був учасником походів під проводом Гордієнка й Богуна), особистості, позбавленої найменших хитань і сумнівів. У його невеселих роздумах — погляд сивовусого запорожця на гіркі обставини, в яких опинилися українці з волі «захожих московських людей». Уже після першої зустрічі з драгунами Текелі, які виявилися профанними грабіжниками, Дмитро говорить: «Нащо вже татари, та й ті ніколи не лишали чоловіка в дорозі без харчів: візьмуть, було, скільки їм треба, щоб наїстись, а останнє лишать подорожньому; отсі москалі неначе й не люде!..» Але не підкорився гордий і волелюбний козак новим порядкам, за що московська «челядь» за наказом управителя закатовує його на брудній стайні.

Підґрунтям ідейно-художньої концепції образу Балана є морально-етична проблема, чітко забарвлена національним змістом, патріотична думка белетриста про передовсім моральну вищість українців перед завойовниками. А. Кащенко художньо деталізує всю глибину національних суперечностей, які закономірно збуджували в українському народі спротив російській колонізації. Письменнику вдалося виділити з-поміж багатьох подій найсуттєвіше — те, чим обумовлений розвиток магістральної сюжетної лінії повісті. Таким визначальним моментом стає прибирання до рук зимівників Балана, Лантуха та Лубяного російськими кріпаками на чолі з князівським прикажчиком. Чужинці починають порядкувати на запорозькій землі, розселяються у господі Балана:

> «Ніч, що вже заходила, спіткала всю сім'ю Балана на дворі, випханою з своєї власної хати. Спати в хаті було неможливо через важкий дух, що його принесли з собою російські люде. Рогоза з Галею й Миколкою пішли на пасіку... Отуманів світ в очах старого козака, і, хитаючись з обурення, мов прибитий, ледве доволікся він до своєї пасіки й упав під куренем на солому... Усю ніч гнітили... думки козака, і всю ніч не заплющував він очей, благаючи Бога, щоб він або одвернув геть цю чорну хмару тяжкої недолі, що нагнітила їх, або прийняв його до себе. Не спали цю ніч і діти старого. Вони до світу просиділи... під куренем, щоб не тільки не бачити того, що робилося в хаті, а навіть не чути нелюбої їм мови тих нещасних та замордованих чужих людей, що мимо своєї волі принесли їм недолю й стали їх ворогами».

Ще більше обурює козаків розпорядження управителя про кріпацьку повинність; змиритися з цим не дозволяли базові моральні принципи козацтва й звичайна людська самоповага.

Твір вибудовується на гострих зіткненнях. Зародження, наростання та розв'язка конфлікту між зневаженими українцями й підступними, жорстокими московитами становить, власне, основу сюжету повісті. Це можна прослідкувати за розвитком опорних подій: смерть Дмитра від московських канчуків; помста за батька Івана Балана і його втеча; катування Демка Рогози за «гайдамацтво» (обороняючи своє добро, вдарив прикажчика), його перебування в пікінерському полку і втеча на Задунайську Січ; рішення Галі Баланівни втікати від кріпацького лиха і хтивих домагань підпанка; повернення Демка за дружиною й сином. У сюжеті увиразнюється й символіка назви повісті: з бажанням відбудувати «зруйноване гніздо» (наскрізний символ), воскресити потоптану волю пов'язані всі перипетії твору.

Привертає увагу своєрідність композиції «Зруйнованого гнізда». Розповідь оправлена тут в оригінальну композиційну рамку: в експозиції — заможне життя на зимівниках старих запорожців, мир, праця, злагода й кохання:

> «Галя ще з дівоцтва була дуже пильна до свого господарства, тепер же, після одруження, ще дужче взялася до нього. Демко охоче допомагав їй у праці коло города й баштана, і хоч був не призвичаєний до того, а проте, скоро почав привчатись до господарювання... а тут у Галі знайшлася й дитинка — маленький син Миколка».

У фіналі ж повісті — картина від'їзду запорожців із родинами на чужину. Примітно, однак, що письменник, залишаючи віру у перспективу героїв, не сповнює фінальних акордів твору мотивом безнадії:

> «Галя не шкоділа тепер за тим, що рідної оселі скоро не видно буде, бо та оселя була місцем її нелюдських страждань. Всі думки молодої жінки линули тепер за море по Дунаю, в ту привітну сторону, де, як розказували... люде ще працювали тільки на себе та жили так саме вільно, як жили колись запорожці понад Дніпром».

Слід зауважити, що аналогічне «обрамлення» має й повість А. Кащенка «Під Корсунем», де йдеться про польське панування в Україні.

В основу сюжетно-композиційної організації повісті «Зруйноване гніздо» покладено хронотоп дороги: весільна подорож Демка і Галі до Самарського монастиря, що пролягає через зимівник давнього побратима Балана — Глоби, й сутичку з «царськими людьми» — драгунами; поїздка до церкви Старого Кодака на хрестини сина Миколки, де молоде подружжя натрапляє на «московського унтера», твердо переконаного в тому, що: «Немає запорожців, не

повинно бути й їхнього вбрання!»; відвідування Дмитром і Демком руїн Запорожжя, яке супроводжується показом глибокого уболівання старого Балана; шлях Демка за Дунай, на якому відбувається його друга зустріч з Пилипом Хведоровим — колишнім запорозьким кошовим, а нині — скарбничим Самарського монастиря; похід задунайців (на чолі з Петром Рогозою) до Базавлуцьких хуторів, щоб визволити Галю й Миколку з кріпацького ярма, коли виявляється розум, кмітливість і хитрість Петра. Такі варіювання у побудові тексту дають А. Кащенку можливість не тільки розширити часово-просторові межі повісті, висунути цілий ряд художніх оцінок, а й значно сприяють індивідуалізації персонажів.

Загалом же, персонажів повісті письменник чітко «розводить» між двома антитетичними таборами, у протиборстві яких і реалізується той непримиренний конфлікт, який є пружиною сюжету. Характери вибудовуються на ґрунті відтворення сильних почуттів, пристрастей і здебільшого шляхом контрастних зіставлень.

Центральне місце у повісті посідає Демко Рогоза. Свого часу він не пішов «під турка» (як це бачимо в оповіданні «З Дніпра за Дунай»), одружився з Галею і став господарювати. Так А. Кащенко протиставляє його брату Петрові, який є втіленням козацької енергійності, активності й непокори. Перша сутичка з російським прикажчиком закінчується для Демка катуванням, і вчорашній хазяїн вирішує більше не обороняти свого господарства, аби тільки жити в хаті й не бути кріпаком. При цьому в інших тонах зображено Івана Балана: він убиває ненависного прикажчика й подається за Дунай. Акцентує письменник і певну пасивність Рогози, його здатність до компромісів. Спроба відмовитися від роботи на панщині спричинила нові тортури; невдалою була і втеча. Демка схопили й відправили в пікінери. «У замордованому пікінері й рідний батько не пізнав би... бравого запорожця Рогозу... Очі йому глибоко позападали, ніс загострився, губи схудли й почорніли, а все обличчя було вкрите синяками від мордування». Таким Демко втікає з Самарі на Задунайську Січ, де й зустрічається з братами. В образі Демка, з нашого погляду, А. Кащенко прагне втілити дидактичну ідею. Відтворюючи драматичні повороти в долі героя, письменник ніби вчить: патріотичні почуття повинні вивищуватися над особистими пристрастями, особливо коли йдеться про загальнонаціональні інтереси.

Розвиток характеру Галі Баланівни проходить у повісті кілька етапів — від романтичного захоплення Демком, відчуття сімейного щастя до тяжкого усвідомлення свого статусу безправної й приниженої кріпачки. Чужоземці примушують жінку виконувати най-

бруднішу роботу, проти волі хочуть видати її заміж. Галя неспроможна усвідомити, як москалі наважуються вінчати жінку «од живого чоловіка». Це, за письменником, не співвідносилося і з приписами християнської моралі, відвічно сповідуваної українським народом. Мужня козачка вирішує позбавити життя себе й дитину. Трагічно звучить сцена переховування молодої матері з немовлям на руках, проте тільки з-поміж вогкого очерету Галя відчула себе вільною й щасливою. Вона навіть не боїться русалок і лісовика, бо окупанти переконали, що люди — страшніші, нещадніші. Перед нами — звичайна українка, яка в ході важких життєвих випробувань зберігає високу моральність. В образі Галі відчувається певна доля ідеалізації, але загалом він не випадає ні зі свого часу, ні із справді шляхетних світоглядних підвалин самого белетриста.

Характерно, що плин часу А. Кащенко старанно відбиває у детальних описах зовнішності своїх героїв. Чи не найкраще це видно у зображенні Галі. Перший її портрет виписаний у народнопоетичній тональності — з використанням постійних епітетів, порівнянь і пестливих слів. Згодом письменник психологізує зображення, поєднуючи портретний опис з ущільненою характеристикою внутрішніх якостей молодої жінки. Останній портрет Галі — фрагментарний, він, власне, відсутній. Натомість письменник передає ніби опосередковану характеристику її зовнішності: «Сердешна молодиця сама приймала муки не менші за чоловіка і за останній день так змарніла, що коли б батько встав з домовини, то вже не пізнав би своєї укоханої дитини».

Портрет у повісті виступає важливим засобом типізації позитивних персонажів. А. Кащенко зазвичай акцентує на найвиразніших деталях їхньої зовнішності. Так, Дмитро Балан — «сивовусий дід» з поораним глибокими зморшками обличчям, а міцного Петра Рогозу боялися навіть січовики, і щоб запанував лад, «...досить було показати йому свого великого та, як довбня, важкого кулака на товстій... руці». Іван Балан — «...зовсім ще юнак, з сухорлявим, майже дитячим обличчям і блакитними веселими рухливими очима», а очі колишнього запорозького кошового Пилипа Хведорова «...світили з-під довгих сивих брів тим вогнем, що грав ще замолоду».

Одним з прийомів характеротворення у «Зруйнованому гнізді» є часові екскурси в минуле героїв (наприклад, Дмитра Балана, Пилипа Хведорова, Демка Рогози), важливе місце у структурі твору посідають розлогі описи зруйнованого Запорожжя, Дикого Поля, Задунайської Січі тощо. Розповідаючи, скажімо, про устрій Січі за Дунаєм, письменник устами одного із запорожців оцінює їхнє ставлення до нового життя: «Яку землю дав нам султан?.. Отсі болота, що ні до чого нездатні? Яка се Січ, що з неї конем не можна виїхати через те, що скрізь вода? Де наші коні? Де наші степи? Які ми запорожці без коней? Рибалки ми тепер, а не запорожці!»

Ніяких коментарів не потребують пісні, які наш народ складав у часи, відтворені А. Кащенком в «Зруйнованому гнізді»:

Москалики, соколики!
Поїли ви наші волики,
А як вернете здорові,
То поїсте ще й корови[1].

Концептуально спираючись на аналогічні фольклорні зразки, А. Кащенко у повісті спостережливо досліджує ставлення Москви до українського населення. Це було насамперед ставлення завойовників, що прагнули «проковтнути» Україну, стерти з лиця землі цілий народ. Патологічний егоцентризм, загребущість, цинізм, хитрість, недалекоглядність — ось визначальні типологічні риси репрезентантів ворожого табору. Російських колонізаторів письменник, на нашу думку, найкраще характеризує через показ прикажчика. Коли старий Балан і Демко заявили, що вони — вільні запорожці, князівський посіпака «...глянув на козаків неймовірно й з посміхом. Він зріс у кріпацтві, знав, що й батько, й дід його були кріпаками, і не міг собі уявити, що на світі були якісь вільні люде, опріч панів». Тут белетрист неначе переконує читача у неспростовності античної мудрості — «Рабство — в'язниця душі» («Animae scrinium servitus»).

Вражаючі вияви суцільно негативного знаходить письменник у вчинках і поведінці безіменного управителя, головне для якого — вибити з козаків «гайдамацтво», підкорити їх. Це він цинічно заявляє волелюбним запорожцям: «Вашого нема тепер нічого... По указу цариці всі ці землі й усе, що на їх є, себто ваше добро, й навіть ваші душі, тепер є власність князя... Ви його кріпаки!». У плані протиставлення українцям розгортаються й образи прикажчика, який будь-що домагається прихильності Галі Баланівни, злого російського «унтера» з випученими очима, тупого, обмеженого кодацького городничого Шостака, для якого головне — випити і поїсти тощо. Зіткнення вихованих на славних запорозьких традиціях українців з представниками «нової» влади значно драматизує зображення, сприяє активізації напруги протистояння, на якій тримається головна сюжетна лінія повісті.

[1] *Історичні* пісні українського народу / Упоряд. М. Січинський. — Львів, 1908. — С. 26.

Значення «Зруйнованого гнізда» вбачаємо передовсім у тому, що А. Кащенко пілніс тут високу ідею непідвладності українців, які самохіть не скорилися поневолювачам, бо справедливо вважали себе державною козацькою нацією, над якою вчинене нахабне історичне насильство.

Дія найбільшого за обсягом твору А. Кащенка — повісті «У запалі боротьби» (1914) — відбувається за часів Хмельниччини. Прозаїк проводить своїх героїв шляхами великого повстання — від перемог під Жовтими Водами і Корсунем до поразки під Берестечком. Ці історичні події, репрезентовані здебільшого в авторських коментарях, послужили тлом для зображення кохання козацького полковника Івана Чорноти і красуні-польки Галини, доньки виходця зі старовинного шляхетського роду пана Януша. Історія цього великого і водночас трагічного почуття стає, по суті, основою сюжетного устрою твору.

Найбільше уваги белетрист приділяє постаті Івана Чорноти, в особі якого представляє одного з активних носіїв ідеї української державності, що не мириться з польською експансією й виношує плани цілковитого «знеможення» Речі Посполитої. З цією метою автор послідовно протиставляє Чорноту Богданові Хмельницькому, який у стосунках з поляками часто йшов на всілякі компроміси. Після невдалого штурму Замостя полковник відверто говорить гетьману:

«Так це ти помстився?.. Добра ж у тебе помста: на мене розлютувався, а вигубив кільки тисяч неповинних людей!.. Тих, що покинули і жінок, і дітей та віддали своє життя тобі до рук... Тих, що, як на Бога, покладали надію на тебе, сподіваючись, що ти виведеш їх з ярма на волю... Геть же від мене, Каїне! Не побратим ти мені...»

Звичайно, у цих докорах чимало слушного, але з окремими категоричними висновками А. Кащенка щодо політичної оцінки Хмельницького погодитися не можна, оскільки вони суперечать історичній правді. Як свідчать дослідження авторитетних українських істориків, гетьман свідомо й послідовно закладав підвалини української державності, силою свого авторитету «пробудив» українців на збройні змагання за національне розкріпачення. На цьому шляху, звісно, не обійшлося без помилок і прорахунків.

Між тим, у повісті А. Кащенка звертає на себе увагу виписана в урочистій тональності сцена в'їзду Хмельницького в Київ на Різдво 1649 р., коли увесь народ зустрічав його, як «українського Мойсея», що звільнив співвітчизників від польського поневолення. Ще до Кащенка цю тріумфальну історичну подію Леся Українка назвала «святом згоди» у замовчуваному донедавна вірші «І ти колись боролась, мов Ізраїль, Україно моя!..» (1904).

Іван Чорнота у повісті А. Кащенка — герой ідеалізований, наділений винятковою відвагою, витривалістю, політичною далекоглядністю. Окрім того, він виступає романтизованим уособленням «доброчесного персонажа любовної колізії» (В. Бєляєв). Іван — син багатого польського пана і звичайної українки, «хлопки» — свого часу здобув добру освіту в єзуїтській школі, але не перейнявся чужими ідеалами, залишившись «українцем у серці». Чорнота бив поляків ще у загонах Павлюка, а після перемоги під Жовтими Водами Хмельницький «доручив йому полковницький пернач». У цьому образі письменник втілює насамперед гуманістичну ідею: Іван врятовує від смерті Галю і її батька — відвертого ворога українців пана Януша, прощає зраду Лейбі, виступає проти марного кровопролиття («ніколи не мордував неузброєних ворогів»; «його відило од крові неузброєних людей»). Чорнота демонструє вищість моралі українця, що веде справедливу боротьбу, над мораллю загарбників, які прийшли на чужу землю з підступними намірами.

«Панове-товариші, славні мої діти... — почав говорити Чорнота з сумом у голосі. — Чи на те ж ми взялися за шаблі, щоб польське добро грабувати? За волю свою й дітей наших ми повстали, не стерпівши кривд, що їх заадавали нам гнобителі наші. От про це треба весь час пам'ятати!» Це — несхитна позиція українського полковника, оборонця скривджених і принижених.

Для повісті «У запалі боротьби» характерна гостра конфліктність. Розкриваючи національні суперечності, А. Кащенко показує, як глибоко проникають вони в інтимну сферу персонажів. Чорнота з першого погляду закохується в Галину і зізнається їй у цьому. Дівчина відповідає взаємністю своєму рятівникові. Життя польської панни після знайомства з Чорнотою набуває нового змісту. Вона втікає від батька, міняє «римську віру на грецьку» і стає дружиною козацького ватажка. Так у повісті утверджуються небуденні духовні вартості, високі морально-етичні ідеали.

Але фінал цього самовідданого кохання виявляється трагічним. Через деякий час в Україну приїздить пан Януш з метою помститися дочці й Чорноті. У відсутність Івана Януш жорстоко вбиває Галину та Христю — жінку-українку, яка колись замінила матір його дочці, виголувала її своїм молоком і виховала. У цій трагічній сцені виразно помітне прагнення письменника до граничного відтворення психологічного стану персонажа. Старому шляхтичу ввижаються тіні убитих жінок, він усвідомлює, що навіть такою дорогою ціною не врятував честі свого роду, а тому й закінчує життя самогубством.

Після смерті дружини Чорнота повністю втратив віру в Хмельницького, відмовився від виконання обов'язків військового обозного і «сам шукав собі смерті на покривавлених окопах». Під Берестечком він потрапив у полон і мужньо загинув.

Як і в більшості своїх творів, у цій повісті А. Кащенко утверджує волелюбність, героїзм і високу духовність українського народу. Водночас письменник з осудом ставиться до виявів людської жорстокості, кровопролиття загалом. Особливо це видно у сцені бою козаків із загоном німецьких найманців:

«Люде, що до сього дня ледве чули про існування один одного, тепер качалися у боротьбі по скривавленій землі і, поламавши всю свою зброю, гризли один одного зубами... І стогне повітря од гомону людського, прокльонів та вигуків розпуки... Не одна німкеня одягне жалобу після сього дня по синові або чоловікові, та не одна й дівчина на Україні заридає гіркими сльозами, почувши, що немає вже на світі її милого козака...»

Отже, тематика більшості прозових творів А. Кащенка пов'язана з героїчною історією українського козацтва. Події і постаті тієї доби чітко групуються навколо двох тематичних центрів — національно-визвольна війна 1648—1654 років під проводом Богдана Хмельницького і зруйнування Запорозької Січі (1775). У цих хронологічних межах письменник і розвиває свою пізнавально-патріотичну прозу — белетризований нарис, оповідання, повість.

Найчастіше А. Кащенко звертався до вальтерскоттівської традиції сюжетобудови: початок твору — зображення героя в дорозі, фінал — детальна розповідь про долі центральних персонажів, переважно історичних осіб. Важливу роль відіграє тут авторська характеристика і романтичне забарвлення у змалюванні позитивних героїв. Переважно у реалістичних тонах зображено негативних персонажів; іноді белетрист вдається до окремих елементів «окарикатурення» їхніх постатей (як, наприклад, у повісті «Зруйноване гніздо»). Слід зауважити, що в деяких творах (скажімо, «З Дніпра за Дунай», «Зруйноване гніздо») «присутність» діячів вітчизняної історії обмежується наявністю їхніх імен, авторськими коментарями й оцінками діяльності. У такий спосіб утворюється історичне тло, сформовується сюжетний каркас твору.

Спираючись переважно на власний досвід в осмисленні історичних фактів, А. Кащенко часто насичував сюжет своїх творів авантюрно-пригодницькими елементами: таємні зустрічі і листи, переодягання і переховування, несподіване врятування героя, небезпечні подорожі тощо. Крім того, у більшості творів письменник детально відтворює душевні поривання персонажів: Нечай — Пріся

(«Славні побратими»), Богун — Марина («Борці за правду»), Чорнота — Галина («У запалі боротьби»), Микита Галаган — Пріся Цимбалюківна («Під Корсунем») та ін. Примітно, що така посилена увага до приватного життя героїв (особливо реальних історичних осіб) часта негативно позначається на глибині художнього віддзеркалення переломних історичних подій, покладених в основу твору, затушовує його чільну проблематику.

Разом з тим письменнику вдалося не тільки художньо втілити провідні закономірності політичного життя України за козацької доби, а й представити життєві позиції різних верств тогочасного українського суспільства. Читач зустрічає в його творах гетьманів, кошових отаманів і запорозьких полковників (Хмельницький, Сагайдачний, Сулима, Нечай, Богун, Кривоніс, Морозенко та ін.), окремих представників рядового козацтва, селянства і духівництва. Справді колоритними у творах А. Кащенка є постаті українського жіноцтва: Галя Цимбалюківна («Під Корсунем»), Христина («У запалі боротьби»), Марина Михнюківна («Борці за правду») та ін. Доповнюють образний ряд творів репрезентанти ворожого табору — польські шляхтичі і російські урядовці.

Образне мислення А. Кащенка спирається на традиції української прози XIX ст. Пошуки нових засобів художнього моделювання дійсності, властиві для літератури початку минулого віку, не знайшли втілення у його творчості. Головне для белетриста — актуалізувати лицарські сторінки минувшини, суголосні, з його погляду, сьогоденню, висунути патріотичну ідею «української окремішності» (Іван Франко) — запоруки повнокровного розвитку поневоленої нації. Саме тому в умовах широкомасштабного ідеологічного пресингу радянських часів, що мав на меті втримати під суворим наглядом духовне життя народу, на твори А. Кащенка було накладено табу.

Сучасник белетриста, член Центральної Ради і відомий український письменник Володимир Винниченко свого часу писав: «Воістину, ми за тих часів були Богами, які бралися з нічого творити цілий новий світ». Своєю «негучною» творчістю до цієї благородної справи прилучився і А. Кащенко. Яскраве свідчення благотворного впливу творів письменника на українську молодь, національна свідомість якої формувалася на початку XX ст., залишив у своєму романі «Третя Рота» Володимир Сосюра: «Потім приїхав на село 3-й гайдамацький полк. Розстрілює каральників, обеззброює німців, тримає фронт проти дончаків... Ви розумієте, як це впливає на підлітка, що начитався Гоголя та Кащенка, змалку марив прозовими образами козаччини... А тут вона жива... Воскресла моя

синя омріяна Україна, махнула клинком, і зацвіла земля козацькими шликами...»[1]

Нині, коли пишуться перші сторінки історії нового тисячоліття, головне для нас, українців — утвердитися на своїй споконвічній землі, щоб залишитися тут завтра, назавжди. Про це мріяв Адріан Кащенко, виступаючи проти політичного і духовного рабства. Саме тому сьогодні його твори знаходять зацікавленого читача.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Дорошенко Д. І. Нарис історії України: В 2 т. — К., 1992. — Т. 2.

Єфремов С. О. Історія українського письменства. — К., 1995.

Історичні пісні /Упоряд. І. П. Березовський, М. С. Родіна, В. Г. Хоменко. — К., 1961. — С. 177 — 178.

Історія Русів / Пер. І. Драча. — К., 1991.

Кащенко А. Оповідання про славне військо Запорозьке низове: Оповідання. — Дніпропетровськ, 1991.

Кащенко Микола. Працелюб (Спогади про рідного брата) // *Кащенко А.* Оповідання про славне військо Запорозьке низове: Оповідання. — Дніпропетровськ, 1991.

Наш І. Історія українського народу. — К., 1993.

Островський Олелько. Атакування Нової Січі. — К., 1918.

Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2 т. — К., 1995. — Т. 2. — С. 138.

Сосюра В. М. Третя Рота: Роман. — К., 1997.

[1] *Сосюра В.* Третя Рота: Роман. — К., 1997. — С. 135.

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО (1880—1951)



«Я був сином робітничо-селянської родини, я з дитинства на собі самому зазнав гніт, приниження, визиск як соціального, так і національного характеру. Я з юних літ проводив боротьбу з цим віковічним злом нашої нації. Я прийшов до Центральної Ради не від царських «канцелярій», не від тихих посад, не від спокійного улаштованого життя, а від плугів, майстерень, підпілля, тюрмів, від життя неспокійного, тяжкого, життя солдата підпільної революційної армії»[1]

В. Винниченко

Біографія: життя, діяльність, творчість

Прізвища В. Винниченка не було серед письменників, розстріляних енкаведистами. Його не катували в сталінських таборах, не доводили до самогубства, але написані ним 14 романів, більше 100 оповідань, 23 драматичні твори, публіцистичні статті, щоденникові записи, листи, понад 100 власних картин (портрети, акварелі, пейзажі, натюрморти) були заборонені і тільки через десятки літ повертаються до широкого загалу читачів і дослідників. В одному з листів Є. Чикаленко виділив дві полярно протилежні групи творів Винниченка. Одна уявлялася йому, «як буває літом у спеку, коли хмара заступить сонце і одна половина степу темна, а друга ясна,

[1] *Винниченко В.* Заповіт борцям за визволення. — К., 1991. — С. 16.

ясна»[1]. Ця антиномія — темінь—світло, добро—зло, щастя—недоля, любов—ненависть — характеризує політичну діяльність Винниченка, його життя і примхливу долю.

«Я благословляю життя...» Володимир Винниченко народився 16 (28) липня 1880 р. в м. Єлисаветграді Херсонського повіту (нині Кіровоградської області) в сім'ї Кирила Васильовича і Євдокії Онуфріївни Винниченків. Змушені тяжкою працею заробляти на шматок хліба, батьки не мали можливості приділяти особливої уваги дітям. Але ті короткі паузи в роботі, заповнені материнською любов'ю і батьківським теплом, робили хлопчика невимовно щасливим. Через десятки літ не забуде Винниченко давно минулі дні, коли поруч з батьком спав під возом на сіні, «яке кололо часом шпичками в бік крізь ряденце. Гарно, затишно, любо до того під теплим, сильним боком тата, що хотілося тоненько, тоненько з захватом і щастям запищати»[2].

Тепло батьківських рук, краса і музика села, в якому пізнавав світ, не раз тривожитимуть його уяву й пам'ять, навіватимуть сум і тугу, радість і щастя, переноситимуть у чудесний, щемливо поетичний, сповнений загадок, сповитий вінком пісень край. «Я з болем пригадую села над Дніпром, старовинні, затишні, де вулички, як коридорчики, а в коридорчиках пахне гноєм, коровами, кропом з городів, квітками від хат. У тих вуличках, у тих селах живуть поетичні люди, які співають, носять старовинну одежу і, патріярхально-чисті, добродушні, чесні, всі говорять українською мовою» [1, *68*].

Серед них — його батьки, які щедро наділили сина чутливим серцем, рідкісним талантом відчувати і творити красу. Це вони заклали в його душу внутрішній голос любові до України, що давав йому силу вистояти, прямо і гідно, не згинаючи колін, коли вистояти було майже неможливо. Знущання пана Бодіска над батьками, свідком якого був маленький Володя, заронили в душу майбутнього письменника ненависть до гноблення, визиску, приниження людської гідності, прагнення встановити справедливість, гармонію, рівновагу в стосунках людини з людиною; визволити з-під панського гніту усіх працюючих, усіх обдурених. Відтоді він мріяв про той час, «коли можна буде схопити Бодісок і, нарешті, визволити з-під них усіх батьків працюючих, усіх обдурених...» [1, *353*]. І він це зро-

[1] *Чикаленко Є.* Щоденник. — Львів, 1931. — С. 244.

[2] *Винниченко В.* Щоденник. Том перший. 1911—1920. — Едмонтон, Нью-Йорк, 1980. — С. 69. *Далі, посилаючись на це видання, в дужках зазначаємо том і сторінку.*

бить — пізніше, після того, як сам перенесе голод і холод, наругу і знущання, переслідування, арешти, тюрми, каторги, гоніння.

Йому нічого не давалося легко. Все, крім блискуче закінченої сільської народної школи, бралося «штурмом, ціною неймовірних моральних, інтелектуальних і фізичних сил. Уже перший серйозний крок у житті Винниченка (вступ до Єлисаветградської гімназії) не обійшовся без проблем. За навчання треба було платити, а грошей батьки не мали. На щастя, виручив старший брат, що служив у друкарні робітником-складачем, поділившись своєю платнею з молодшим.

Перший рік навчання був складний і несприятливий, хоча в гімназії Винниченко був першим учнем. Селянський син, увійшовши до гурту аристократів і багатіїв завдяки своїм розумовим здібностям, став предметом насмішок з боку учнів-паничів. Зневага, глум, зверхність, фізичні розправи були типовими у шкільних закладах Східної України і Галичини. «Найсуб'єктивніші» оповідання І. Франка, Б. Грінченка про дітей і школу, спогади Марка Черемшини, К. Устияновича, М. Яцківа про гімназію, спроба самогубства В. Стефаника у 1-му класі Коломийської гімназії з тієї ж причини — найкращі цьому докази.

Доля Винниченка-учня майже повторює долю старших колег по перу. На насмішки панських дітей він відповідав відкритою демонстрацією свого мужицького походження. Спілкувався з учнями та вчителями виняткова українською мовою, не цурався, в особливих випадках, застосовувати і фізичну силу. Вже в гімназії він почав замислюватися над нерівністю людей; вже тоді усвідомив, що в тому суспільстві єдиним мірилом гідності людини є багатство; вже тоді відчув цинічність заборони материнської мови. Не міг покоритися цій забороні. Надто шанував власну гідність. Не міг перемогти у цій нерівній боротьбі. Усвідомивши це, він не бачить сенсу продовжувати навчання. З першого учня свідомо стає останнім, сподіваючись на виключення. А його залишають повторно у другому класі.

Протистояння триває, тепер уже не в самоті. До нього приєднується група товаришів, організованих у гурток, мета якого — захист прав гімназистів, а ширше — всіх скривджених. Можна вважати, що це була перша школа політичної боротьби, в результаті якої формувався світогляд Винниченка, викристалізувалася головна ідея його життя.

Конфлікт Винниченка з педагогами і керівництвом гімназії вийшов кульмінації у 7-му класі. Сповнений енергії й бажання працювати для народу, в ім'я його свободи і прав, Винниченко покидає гімназію. «Одягнений в просту селянську одежу, з торбинкою за

плечима і палицею в руках іде він од села до села, од економії до економії та придивляється до справжнього людського життя, — писав Ю. Тищенко. — Заробляючи в подорожі на прожиток поденщиною, він старанно занотовує собі все, що бачить. Літо подорожі дає йому стільки знань людського життя, скільки не могла дати за сім чи вісім років гімназія. Помимо знань ця подорож направила Винниченка на той шлях, яким йдучи до сього часу він так уславився не тільки серед українського, а й серед інших народів. Ця подорож дала йому багатий матеріал до письменницької роботи і в той же час дала напрямок цій роботі»[1].

Однорічна мандрівка по Україні не відбила бажання Винниченка стати освіченим чоловіком. Але без свідоцтва про закінчення гімназії двері університету були закриті. Винниченко екстерном складає іспити в Злотополі (1900). Поява в гімназії юнака в селянському одязі шокувала «високу» публіку, українська мова — обурила українофобів, а ґрунтовно вичерпні відповіді — здивували всіх. Свідки екзаменування розповідали легенди про феноменальні знання Винниченка, його поведінку, зовнішній вигляд, манеру триматися.

Блискуче витримавши іспит, він вступає до Київського університету на юридичний факультет (1900). Саме на цей рік припадає створення харківською групою студентів першої в Російській імперії політичної партії РУП (Революційна Українська Партія), програма якої ставить життя і духовний розвій нації у пряму залежність від державної самостійності України.

Ідейні домінанти національної самосвідомості не були однозначними для всіх членів РУП. Одні поділяли і підтримували ідеї соціального визволення, другі скептично ставилися до теорії «соціалістичної революції», не сприймаючи концепції диктатури пролетаріату; треті, заперечуючи диктатуру пролетаріату, відстоювали ідею децентралізації, федеративності, самостійності. Інші ж намагалися обстоювати ідею самостійної, але соціалістичної України. До останніх належав В. Винниченко.

Як демократ, захисник пригноблених, противник царського самодержавства, Винниченко був «запрограмований» на соціалізм. Закономірно, отже, що він став одним з організаторів РУП і активним пропагандистом її програми, за що був виключений з першого курсу університету з забороною проживати в Києві (1902), заарештований і відправлений до Лук'янівської тюрми. За браком доказів Винниченка швидко випустили на волю.

[1] *Тищенко Ю.* Хто такий Винниченко: Біографічний нарис. — К., 1917. — С. 8.

Улітку 1902 р. Винниченко їде на Полтавщину, офіційно — домашнім репетитором дітей однієї поміщицької родини, насправді — для політичної роботи. Він швидко знаходить спільну мову з робітниками і селянами, організовує всілякі зібрання, агітує за єдність у боротьбі за кращу долю. «Знання простого народу, лагідність в обходженні з людьми, — писав Юрій Тищенко, — товариська вдача роблять його на селі улюбленим товаришем парубків і селян, а йому дають змогу ще глибше заглянути в душу їх, ще краще пізнати їх життя. Проводячи час на селі, Винниченко поруч з працею як репетитор і агітатор робить і письменницьку роботу. З-під його пера тут виходять такі річи, як «Біля машини», «Антрепреньор Гаркун-Задунайський» і інші»[1].

Восени 1902 р. Винниченко служить у війську, де продовжує пропагандистську роботу серед солдатів, а вечорами, переодягнений, йде у гурт робітників. Часті відлучення з казарми за умов тотального шпіонажу, культивованого в царській армії, не могли лишитися непоміченими. Перспектива арешту змусила Винниченка тікати за кордон (1.II.1903). Товариші допомогли йому дістатися до Львова, де він ще з більшим завзяттям займається політичною роботою: виступає в соціалістичних газетах з статтями, видає окремі книжечки і прокламації, нелегально пересилає їх в Україну. За чергової спроби перевезти власноруч соціалістичну літературу Винниченка заарештували і привезли знову до Київської тюрми. Нагадали про дезертирство і відправили його у камеру-одиночку, де він просидів півтора року. Знову планує втекти — за будь-яку ціну, будь-яким способом. Та його камера-фортеця така міцна і недоступна, а поліцейська опіка така «любовна», що реалізація плану дорівнювала нулю.

Спроби товаришів організувати втечу Винниченка шляхом переводу в тюремну лікарню також закінчилися безуспішно. Винниченко симулює божевілля, та на тюремне начальство це не впливає. Ще один відчайдушний крок (інспірація повішання), який чудом не закінчився фатально. Його знімають із зашморгу — посинілого і непритомного — і цього разу переводять до лікарні. Втекти не вдалося. Через пару днів повернений в камеру, Винниченко пише свій знаменитий твір «Голота».

1904 р. у Миколи II народився син. На честь царевича було видано царський маніфест про амністію. Проте, замість звільнення, Винниченка забирають до дисциплінарного військового батальйону.

[1] *Тищенко Ю.* Хто такий В. Винниченко: Біографічний нарис. — К., 1917. — С. 11.

рівнозначного, фактично, каторзі. (Свої враження про солдатську службу Винниченко покладе в основу оповідання «Боротьба»). Знову втеча. Знову боротьба, вимушена зміна помешкання (1905).

Наближати час соціальної революції, ігноруючи національні інтереси, чи працювати на користь національного відродження і державності України, ризикуючи вступити в конфлікт з соціалістичними рухами інших держав, зокрема Росії — така дилема стояла перед діячами українського соціалістичного руху і Винниченком зокрема.

Адже загальновідомо, що всі російські політичні сили — від украй лівих до вкрай правих — сприймали Україну як інтегральну частину російських земель, а український рух як штучний, видуманий, другорядний, отже, такий, що не має права існувати самостійно. Така дилема стояла і перед першими сповідальниками соціалістичних ідей, українофілами, які, за влучним висловом сучасників, в одній кишені носили «батька Тараса», а в другій «Капітал» К. Маркса[1].

Пізніше Винниченко застерігав від апеляції до марксизму-ленінізму, коли йшлося про «передові» ідеї матеріалізму, атеїзму, соціалізму. «Ми навіть посилалися на Маркса, не знаючи його учення, — писав він, — не знаючи, що большевизм був не що інше, як послідовний, чистий марксизм, що большевики здійсняли до літери те, що Маркс і Енгельс теоретично викладали в своїому вченню, що вони мало що нового вносили після досвіду Паризької комуни»[2].

Провід Революційної Української Партії у своїх ідейних орієнтаціях віддавав перевагу марксівському соціалізмові, а гасло самостійності України вважав другорядним політичним завданням, що призвело до розколу партії. Через два роки РУП проявила нездатність до серйозних конструктивних рішень і в іпостасі крайової організації приєдналася до РСДРП і, за сумною традицією, розпочала справжню війну проти своїх колишніх колег. На II з'їзді (1905), знесилена розколом, стала під протекторат РСДРП і розчинилася в ній, змінивши основний пункт своєї програми — боротьбу за самостійність України на гасло боротьби за національно-територіальну автономію у складі Росії, активним пропагандистом якого був Винниченко.

«Царський уряд це знав, його жандармерія ганялась за мною по всій Україні, і я мусив майже щотижня міняти фальшиві паспорти й місце проживання, навіть час від часу переїздити з України в Росію. Те саме робили і мої товариші по роботі»[1]. Крім Росії, Винниченко перебував у Франції, Австрії, Швейцарії, Італії, але ніде не засиджувався довго. Якась невидима сила буяла в ньому, спонукаючи йти на смертельний ризик задля користі народу. Бо, «коли я справді хочу послужити народові, його пригніченим, поневоленим класам, коли я, дійсно, соціяліст, і щиро, чесно і послідовно хочу нового життя людей, знищення бруду й нечистоти його, то треба йти до тих, які за це борються, і іменно тоді йти, коли їхня перемога є під сумнівом, коли моя участь загрожує моїм особистим інтересам, коли я можу сподіватися тільки на труднощі, на страждання і, можливо, смерть. Але так померти є честь» [1, 397].

[1] Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. — Львів, 1913. — С. 183.

[2] *Винниченко В.* Відродження нації (Історія української революції. Березень 1917 р. — грудень 1919 р.). — К., 1990. — Т. 2. — С. 107.

Восени 1906 р. Винниченка заарештовано втретє. «І знову — Лук'янівська тюрма, камера, в якій разом з ним — Сергій Єфремов, Юрій Тищенко, Андрій Жук, Володимир Степанківський... Винниченко вчить англійську мову, трохи пише. Суд мав відбутися 12 жовтня 1907 р. Євген Чикаленко, відомий меценат, добився, щоб Винниченка випустили на поруки під заставу в 500 золотих карбованців. Так що коли підійшов день суду, друзі-політв'язні вже перетинали австрійський кордон»[2].

Знов еміграція, тепер уже семирічна. Живе у Львові, Відні, Женеві, Парижі, Флоренції, на о. Капрі, час від часу з великим ризиком, під чужим прізвищем приїжджає на Україну. Він не боявся ні грудношів — своїх незмінних супутників, ні смерті, холодну руку якої відчував на собі не раз. Він ішов, де найважче і найнебезпечніше, красномовним підтвердженням чого є «Довідка», своєрідний реєстр «злочинів» за членство в «Київській громаді», в РУП, за які кілька разів піддавався обшукам у Києві, але безрезультатно. Відбуваючи згодом військову повинність як військовонайманий в 5-му саперному батальйоні в Києві, Винниченко 1 лютого 1903 р. втік з батальйону, через що і був занесений до циркуляра про розшук від 2 квітня 1903 р. за № 3280, за агентурними даними, проживав у Львові, де займався літературною працею.

У липні 1903 р. Винниченка заарештовано на прикордонному пункті Волочиськ із паспортом на ім'я австрійського підданого студента Львівського університету Ярослава Долинського, причому в нього виявилося 3 пуди нелегальної літератури, видання «Української революційної партії».

З огляду на ці факти у серпні 1903 р. Винниченко був притягнений Київським губернським жандармським управлінням до дізнання по 250—252 ст. Уложення про покарання. В тюрмі Винниченко

[1] *Винниченко В.* Заповіт борцям за визволення. — К., 1991. — С. 24.

[2] *Панченко В.* «Бо я — українець» // *Винниченко В.* Раб краси. — К., 1994. — С. 13.

робив спробу самогубства через повішення. На підставі Всемилостивішого Маніфесту 11 серпня 1904 р. зазначене дізнання стосовно Винниченка було припинено.

За відомостями за квітень місяць 1909 р. по Полтаві про Український Союз «Спілка» зазначається, що Володимир Кирилович Винниченко, відомий в організаціях під кличками «Вольдемар» і «Деде», притягувався до слідства, був потім під заставою і перебував за кордоном.

У березні 1910 р. Винниченко входив до складу «Паризької Української Громади»[1].

І в таких неймовірних умовах Винниченко встигав скрізь: вчасно включався в політичну боротьбу; дивував найвибагливіших критиків першими літературними працями; зацікавлював і шокував театральну громадськість своїми незвично-новаторськими п'єсами; тратив моральні і фізичні сили на полеміку з всеросійським читачем і критикою; закохувався і був коханим, зраджував і був зрадженим.

1911 р. він одружується із студенткою медичного факультету Сорбонського університету Розалією Яківною Ліфшиць (1886—1959). Навіть найповажніший особистий крок — одруження — відбувається в еміграції і не мислиться Винниченком поза загальнолюдським, суспільним сенсом.

> «Я хочу, щоб вона (сім'я. — *Авт.*) давала і мені, і громадянству, в якому я живу, користь і благо... І поки що я, особисто, це й маю. Я можу працювати. Я став здоровий, а значить, і більш корисний для других. Моя свобода нічим не зв'язана, і тому я чую себе зрідненим з своєю дружиною. Коли в мене будуть діти, то я зможу свідомо і широ сказати: ми зробили все, що могли, щоб дати громадянству корисних членів. Це є завдання сім'ї, на мою думку, а тому приплітати до неї все те, що уродує її, я не зможу вже. Так я тепер думаю, а що буде далі, не беруся предрікати. Життя більше за нас, таку несподіванку може підсунути, що тільки рота роззявиш»[2].

Він тужить за Україною і цю тугу вгамовує невтомною роботою для неї і заради неї. Довга розлука з Батьківщиною, з своїм народом, відсутність інформації виснажують. Він знову ризикує, тепер уже і життям своєї дружини. Обоє, переодягнені в селянський одяг, з чужими паспортами, перетинають кордон, переїжджають з місця на місце — то в Київ, то в Москву, то в Катеринослав.

[1] *Література* Україна. — 1990. — 25 жовтня.

[2] *Винниченко В.* Лист до Є. Чикаленка від 30 жовтня 1911 р. // *Чикаленко Є.* Щоденник. — Львів, 1931. — С. 241.

У Катеринославі застала їх Перша світова війна. Руїни, каліцтво, смерть, голод, мародерство, погроми справляли гнітюче враження. Надія на швидке закінчення війни не справдилася. Газети безсоромно брехали про незчисленні подвиги російських солдат. Складалося враження, що російське воїнство якесь фантастичне, чародійне: «воно проходить крізь кулі й бомби ворога так же без шкоди для себе, як Христос по водах Генісаретського озера» [1, *81*].

Особливо обурили Винниченка кореспонденції В. Брюсова і О. Толстого за їх великодержавний дух. «Валерій Брюсов до того патріотично вознісся, — записує він у щоденнику 22.07.1914 р., — що в нього все перекрутилось догори ногами. Він навіть у тому, що в німців в окопах знаходять масу всякої літератури (...) — навіть це він ставить їм у мінус. А граф Алексей Толстой балакає і має власмини, розуміється, тільки з офіцерами, та й то, що повище. Шкода, що він по графству своєму і по стану продажного писаки, йому треба тільки восхваляти, не може побалакати з солдатами, з тими, хто на своїх плечах виносить безумство інших. Вони б йому освітили питання і з другого боку. Тоді правда була б інша» [1, *161*].

Цікаво, що, незалежно від Винниченка, Є. Чикаленко в своєму щоденнику зробив подібний запис:

> «Газети були до бридоти переповнені хвастливими оповіданнями про великих фантастичних героїв-козаків, як, наприклад, про козака Кузьму Крючкова, що «одним махом сто душ побивахом». Місцева інтелігенція з захопленням переказувала слова головнокомандуючого, великого князя Миколая Миколайовича, який, начебто, почувши, що Вільгем збирається вже обідати в Парижі, самовпевнено сказав, що він пообідає в Варшаві, а в Берлині піде до виходу і т. д., і т. д. А тим часом по селах потихеньку розказували, що наші солдати цілими ротами здаються в полон»[1].

До хаосу, розрухи, деморалізації військових і цивільних московський уряд окайданив українське політичне життя, заборонивши все, «що можна заборонити. Слово «українець» навіть вважається недозволеним. Міністер закордонних справ С. Д. Сазонов у своїй урочистій промові перед всією Росією назвав нас запроданцями, перед усім світом наші прагнення, наші вистраждані здобутки названо мошенством. Галичина зруйнована, це тепер край старців, які з голоду справді продаватимуть і честь, і мову, і віру, називаючи себе всім, що захочуть володарі становища. Ми всі бадьоримся, будучи

[1] *Чикаленко Є.* Щоденник. — Львів, 1931. — С. 451—452.

разом, а в кожного, мабуть, тяжким передчуттям стискається серце; важка, руйнуюча, шкідлива боротьба стоїть перед нами... І нема тону душі для писання» [Запис за 2.02.1915. — 1, *151*].

Обшуки, арешти, виселення до Росії та Сибіру стали характерною ознакою доби. Русифікація набувала тотального обсягу. Закрита газета «Рада», затримані готові до випуску журнали «Світло», «Літературно-науковий вісник»; конфісковані українські книги, а їх автори та видавці віддані під суд. 9 січня 1915 р. вийшла постанова про припинення усіх українських періодичних видань.

> «Навколо українців та українського питання почалась та й досі триває якась вакханалія, суд і осуд, підшіптування і підморгування, обплутування тенетами хитрих інтриг, навмисне вигаданих чуток, наклепів і легенд, безглуздих та фантастичних, — писав С. Петлюра у редагованому ним тижневику «Украинская жизнь». — За українців увесь час думали, за українців ухвалювали постанови, українцям підсовували й приписували чужі думки і чужі погляди, а проте за ці погляди їх судили, звичайно, безжалісно, і виходило вибито по заслузі. А підсудний увесь цей час, уже цілий рік, мовчить, безсилий навіть заперечити «суддям», сказати про себе правду, відкинути з огидою і бридливістю обвинувачення, які йому закидають. Тим часом хвиля обвинувачень підносилась щораз вище, заливаючи і топлячи культурну роботу, культурні цінності й досягнення»[1].

У цьому ж номері «Украинской жизни» на захист української справи виступив В. Винниченко зі статтею «В чем наша сила?».

У 1914—1917 рр. Винниченко живе нелегально то в Україні, то в Москві, ховаючись від царської поліції і співробітничаючи з московським журналом «Украинская жизнь» (1912—1917). У Москві за нього зразу ж «вхопилась громада, як за свій якір спасіння", — згадував М. Грушевський, — і він дав кілька сильно написаних статей, які зробили тоді сильне враження. Коли стало неможливим видавати українські часописи на Україні, явилась гадка спробувати налагодити український журнал в Москві, де сподівались легшої цензури. На Винниченка рахували як на головну літературну силу»[2].

Тижневики «Украинская жизнь» і «Промінь», навколо яких зібрався цвіт українських громадсько-культурних діячів (С. Петлюра, В. Винниченко, М. Грушевський, С. Єфремов, Дмитро Дорошенко, О. Олесь, П. Тичина, Григорій Чупринка та ін.) ставали на захист української справи, переконуючи, що «українці мають право на те, щоб у час, який вони переживають із рештою населення Росії, число обмежень і жертв було якнайменше, а тим паче, коли

[1] *Петлюра С.* Рік мовчання // Статті. — К., 1993. — С. 169.
[2] *Грушевський М.* Спомини // Київ, 1989. — Ч. 8. — С. 107.

ці жертви нічим не викликані, зайві та шкідливі, як для тих цілей, в ім'я яких змушують їх терпіти, так і для того, хто терпить. Занадто вовго терпіти такі жертви українцям тяжко»[1], — писав С. Петлюра.

Петербург і Москва знову стають українськими культурними центрами. Проте і під час війни царська жандармерія не давала спокою Винниченкові, змушуючи його змінювати місце проживання — то в Росії, то в Україні. Тоді притулок письменник знаходив в містку Є. Чикаленка (1914, 1915, 1916). «В квітні місяці, — писав Є. Чикаленко, — коли зовсім розвеснилось, приїхав Винниченко і прожив у мене з місяць. Він викопав собі «фотель» на березі ріки (провалля) за садибою і, сидючи в ньому цілими днями, писав на великому листі картону, як на столі. Для моціону ж викорчовував щодня по годині дикий вишник у мене в саду, на якому ми потім посадили персики (бросквини), назвавши ту частину саду — «дядьковим куточком», бо до революції Винниченка ми всі в родині (...) називали «дядьком»; після революції вже відверто ту частину саду називали «Винниченковим куточком»[2].

Він багато працює: пише романи, оповідання, п'єси; малює, веде переговори з видавцями, редакціями, театральними діячами про видання своїх творів, про постановку своїх п'єс на російській та українській сценах; полемізує з критиками і читачами, редагує «Робітничу газету»; співпрацює з московським журналом «Украинская жизнь»; бере активну участь у революційних подіях на Україні, в побудові Української Народної Республіки (УНР), цікавиться ходом війни.

Чутки з фронту, газетні публікації, свідчення очевидців засмучують і обурюють його. Він уявляє фронт, де тисячі людей осатаніло й люто, з допомогою науки й техніки, темноти, неуцтва, обману вбивають, калічать себе, і доходить висновку, що ніякі патріотизми і роздмухані настрої того страхіття не вартують таких неймовірних людських жертв. Торжество Росії з нагоди взятого міста Винниченко порівнює з торжеством мишей, які облягли чоловіка, прив'язаного до стовпчика, «загатили собою все поле і радіють, гордяться, що чоловік упав від голоду з стовпчика. Бідні миші, жалюгідні росіяни (...) беруть кількістю, натовпом, загачуванням своїми трупами доріг для ворога (...). А ми, нещасні, тиякані, затуркані, зацьковані хохлики? Ми що? Ми сидимо в норках і вусиками боїмось поворухнути, щоб орел не хапнув. Болить серце обуренною, жалем, лютю на безпардонних володарів шпани» [1, *177*].

[1] *Петлюра С.* Рік мовчання // Статті. — С. 170.
[2] *Чикаленко Є.* Щоденник. — Львів, 1931. — С. 479.

У такі хвилини опускаються руки, огортають сумніви в доцільності літературної праці. Чи варто витрачати сили на нікому непотрібне писання? Все написане раніше тепер здається невдалим, дискредитуючим ім'я українця, приреченим на осуд, сором і ганьбу.

Хотілося вийти на майдан, стати на коліна, покаятись, ступити на новий шлях, дати клятву написати такі речі, за які не буде соромно жодному українцеві. Відчув дух святого хвилювання, тремтіння й завзятість душі, силу і мужність, щоб вийти самому і вивести свій народ на найвищий гребінь України. А якщо на шляху до свободи нації знадобиться життя, він без жаху й жалю віддасть його. Бо «не смерть страшна, а страшно кидати те, чого ще не зазнав. Я благословляю життя, я побожно цілую руки його, я стаю навколішки перед ним і через те приймаю все, що є в ньому» [1, *272*].

На службі Україні

Воєнні невдачі виявили слабкість царського режиму, викликали обурення мас, спровокували революційні виступи. Україна вдруге одержала шанс стати незалежною. Склалася сприятлива ситуація для відновлення в Україні свободи й народовладдя, а відтак і — реалізації споконвічного бажання нації бути вільною.

У 1917—1919 рр. Винниченко — активний державотворець. Він — заступник Голови Української Центральної Ради, голова генерального секретаріату — автономного уряду України; головний редактор «Робітничої газети», один з провідних діячів УСДРП, організатор повстання проти Скоропадського; Голова Директорії (листопад 1918 — лютий 1919) у відновленій УНР.

> «Розбито двері страшних, хмарних льохів. У тих льохах віками ховалось наше золото. Можна брати його, можна виносити на світ і роздавати украденим. Цілі купи лежать його під нашими ногами. Берн, скільки хочеш. Але... чи є ж у нас стільки сили, щоб зразу піднести усе те добро? Чи є стільки рук, щоб поставити їх біля тої тяжкої роботи?» [1, *270*].

Його охопили сумніви, тривога: а якщо не піднесемо? Якщо знову доведеться заховати той скарб? Відродження національної державності — тяжка і копітка річ. Вона потребує надлюдських зусиль, відчаю, гніву і вміння, щоб закласти підвалини будинку, в якому зручно і вільно житимуть нащадки. Він, як завжди, не шкодує сил. «Без сумнівів і вагань вривається енергійний перший міністр України в несамовите шаленство вже легального політично-

го життя, виборюючи власною самопожертвою перші гаранти культурного відродження на основі свобод і прав суверенної нації»[1].

Від банальних дрібниць (купівля столів і стільців для Секретаріату), щоденної суєти сует (прийом представників Тимчасового уряду, зустрічі з іноземними журналістами, переговори з робітничими і солдатськими депутаціями; вислуховування скарг, безкінечні урядові засідання), телефонних та письмових погроз розправитися за «баламутство єдиного руського народу українством» аж до чотирьох Універсалів — така амплітуда роботи Винниченка в Центральній Раді. Одним з кращих моментів життя, молодого, здорового, повного завзяття, віри й чистоти, назве Винниченко той час. «Ніякі труднощі, ніякі перепони не пригнічували, а тільки здіймали дух до крику радісної боротьби. Це було трудне сходження на гору, але з кожним кроком, з кожним зусиллям розгортались все ширші, все могутніші перспективи»[2], повністю скористатись якими, не маючи ні державного, ні адміністративного досвіду, ані фінансових засобів — Центральна Рада не могла.

Фатальною для відродження державності України була помилка М. Грушевського, В. Винниченка, які «самостійність України відкинули, навіть федерації не внесли до програм, а лише дозволили «товаришам підтримувати федеративний устрій Росії». Підпорядкування українських інтересів московським зайшло так далеко, що, всупереч самостійникам і проти прав українського народу, Грушевський, Винниченко і духовно їм підлеглі в II Універсалі Української Центральної Ради 3 липня 1917 р. своєю більшістю голосів поставили навіть автономію України у виключну залежність від дозволу на неї Всеросійських Установчих Зборів, де панувала б за числом голосів московська більшість, і заборонили до того часу переводити автономію в життя, чим паралізували активність належної народові свободи, й самостійності на основі його власного права.

14 грудня 1918 р. гетьман Скоропадський відмовився від влади і з допомогою німців емігрував до Німеччини. 16 листопада повстала вся Україна. 19 грудня кияни урочисто зустрічали нову, народну владу — Директорію.

Винниченко знову на вершині слави, та втіхи і радості від неї чомусь не відчуває. Навпаки. У цьому життєво-державному вихорі так хочеться тиші і пера! Та ба! Він повинен бути на вершині, бо так

[1] *Жулинський М.* Голгофа українця Володимира Винниченка // *Винниченко В.* Заповіт борцям за визволення. — К., 1991. — С. 123.

[2] *Винниченко В.* Відродження нації. — К., 1990. — Т. 1. — С. 138—140.

треба для добра чогось більшого за нього. Та встояти на вершині влади Винниченкові лишилося недовго. Оточена ворогами, Директорія не змогла ні нейтралізувати вороже ставлення держав Антанти, ні зупинити переможного наступу російських більшовиків.

Винниченко вийшов із складу Директорії. Відчув душевну порожнечу і сором. Чим заповнити ту порожнечу? Як звільнитися від сорому, що дряпає душу? «Душа тягнеться до зеленкуватих хвиль, до сонця, тихої вілли, паперу, а щось поза мною велить їхати у Відень, Берн, Париж, доводити, роз'ясняти; їздити, промовляти, приймати чужих людей, говорити про речі, які мені надокучили» [1, *322*].

Навесні 1919 р. В. Винниченко виїжджає за кордон, офіційно — для участі у міжнародній соціалістичній конференції. Зупиняється в Австрії. Нарешті його мрія відпочити, усамітнитися, віддатись творчій праці може стати реальністю. Він «далеко від України, Директорії, партійних комбінацій, безсилих постанов, голосних і смішних виступів, від безпотрібного напруження нервів. Є вже й самота» [1, *323*]. Є й хатина серед лісу — красива і зручна для відпочинку і творчої праці. Але не пишеться чомусь.

Вже четвертий місяць, як він остаточно зарікся займатися політикою. Та ... якийсь сором гризе його душу. Чим надійніше відгороджується книжками і паперами, бажанням зробити щось грунтовніше, спокійніше, гривкіше, тим настійніше спрагло хоче повернутися на Батьківщину. Коли б знати, що Антанта не розбила більшовизму, він, не вагаючись, поїхав би «видирати з нього, що можна видерти з національного боку».

Його думки, душа і серце лишились там, в Україні, де тисячами гинуть люди. Відомості, як чорні круки, прилітають до нього і тривожать сумління. У такі хвилі годі думати про відпочинок і книжки, соромно бути тільки спостерігачем. Він хвилюється, втрачає сон. З якою радістю він поміняв би оцей комфортний будиночок і товариство інтелектуалів «на пошарпаний, брудний, очманілий Київ і пошарпаних, очманілих людей, чия убогість і дитячість у тисячу разів миліші, ніж оця щоденна пристойність, поміркованість, закисла мудрість аристократів «Kurhaus'a» [1, *326*].

28 березня 1919 року Винниченко одержав телеграму з Будапешта. Тиха хатинка пішла на другий план, забута спокійна праця, втрачений спокій і затишок душі. Труба заграла — час вирушати в неспокійний, трудний шлях, повний небезпек, образ, непорозумінь і сумнівів:

«Що рішити? Що боронити? Як віддати себе на те, в успіх чого не віриш? Провадити справу більшовизму? Одягти його в українську одежу? Згармонізувати, нарешті, ці дві великі сили в одну? О, коли б це вдалося і коли б я хоч вірив у те, що вдасться, що нас не роздушать, не знищать і за цю гармонізацію не віддадуть нашою на розтерзання, на глум, на визиск милих сусідів — поляків, кацапів, румунів. І чи не ляже именно на мене значна доля відповідальності за це?» [1, *328*].

Він їде до Будапешта, розмовляє з комісаром закордонних справ Угорської Радянської Республіки Бела Куном (один із засновників і керівників комуністичної партії Угорщини, агент В. Леніна. — *Авт.*); веде переговори через Куна з В. Леніним про повернення в Україну, попередньо виставивши п'ять вимог: самостійність і суверенність Української Совєтської Республіки; український національний уряд з незалежників (ліва фракція УСДРП — *Авт.*), лівих українських соціалістів-революціонерів (фракція УПСР. — *Авт.*), оборонно-наступальний союз проти ворожих держав» [1, *330*].

Він не надіявся на позитивну відповідь ні з боку київського уряду Раковського, ні з Москви: «Малоросійська київська кацапня не дає рішучої відповіді, — записує він 5 квітня, — вона не хоче розписатися в шовінізмі та імперіалізмі. Вона напевне дасть таку відповідь, яка і панування їхнє збереже і комуністичне реноме прикриє» [1, *333*].

Довго і терпеливо чекає відповіді, та замість неї довідується про упадок патріотизму, деморалізацію, занепад дисципліни, нищення комісарами старорежимних чиновників на Україні.

«А наші соціалісти? О глум, о, сміття, о неплачені льокеї гладкої дегенератки! Вони не перестають служити їй, не перестають молити, як милости, ласкавого слова у Денікіна (...). І то ж ніби в ім'я нації, в ім'я нашої державності, в ім'я народу нашого. Бідна наша нація, нещасна та державність! Якої тільки гидоти, бруду, злочинства і сміття не прикривалось і не прикривається її зашарпаними, забрудненими, поганими руками, покровом!» [1, *404—405*].

Винниченко замислюється над пройденим етапом Української Центральної Ради, Директорії. Скрупульозному аналізу піддаються здобутки і прорахунки, що вилились у тритомну мемуарно-публіцистичну працю «Відродження нації (Історія української революції. Березень 1917 р. — грудень 1919 р.)»; виступає з нищівною критикою політики Симона Петлюри та Ісаака Мазепи; декларує свій перехід на позиції комунізму у листі «До класово несвідомої української інтелігенції»; створює у Відні «Закордонну групу українських комуністів» та її друкований орган — газету «Нова доба», нарешті, вибирається на Україну.

Повернення в Україну. 24 травня 1920 р. з паспортом на ім'я Йозефа Сімона у супроводі дружини Винниченко виїхав до Москви. Він ще раз піде на Голгофу. І його політична

інтуїція не підвела. Москва зустріла Винниченка неприязно. Власне, зустрічі як такої не відбулося. Ні зустрічаючого, ні екіпажу, ні замовленого помешкання. 4 години чекали на вокзалі, поки Я. Нечас збивав ноги в пошуках готелю. Гнітюче враження справила духовна атмосфера радянської Росії, де стихія, здається, забила ідею. «Матеріальний щоденний інтерес в образі голоду, холоду, злиднів, підможений старими стихійними звичками, способами думання, виливається в форму руського націоналізму, — читаємо запис у щоденнику за 3 червня 1920 р. — Совєтська влада губить принципи, ідею комунізму, бабраючися в ковбані щоденних клопотів. Перспективи дальші запорошуються, затуманюються, зникають з очей від постійної уваги до ближнього, місцевого, звиклого і необхідного» [1, *430*].

Про перспективи в українському питанні нічого й говорити. Референт Комісаріату закордонних справ в українських справах називав українське питання вигадкою. Російські комуністи видають постанову про належність Донецького басейну до Росії, а декрети Совнаркому орієнтують на великоруський, єдинонеділимівський патріотизм. Аж тепер Винниченко зрозумів напруження, ворожість під час розмови з Чичеріним, Радеком, Каменєвим, Троцьким та іншими, величезну «зайнятість» Леніна і Сталіна, якою вони прикривали небажання зустрітися з Винниченком. Та найприкрішим виявилося «відкриття» про дволикість позиції російських керівників партії та уряду в питанні суверенітету України, права української нації на самовизначення, задекларованого, до речі, на папері В. І. Леніним.

9 червня Винниченко пише «Доповідну записку ЦК РКП», в якій виклав своє розуміння національної політики партії і висловив умови, при яких він дасть згоду працювати в українському уряді. Перед виїздом до Харкова Винниченко робить ще одне «відкриття», яке фіксує 23 червня в щоденнику: «Дивно: коли їм (лідерам РКП. — *Авт.*) здавалось, що я згодився на те, що їм подобається, мені зразу було дано і вагон, і навіть окремий потяг на переїзд до Харкова. Коли ж виявилось, що вони помилились, що я стою на своєму, так нема навіть місця в звичайному поїзді. Доведеться благати, щоб дали змогу виїхати. «Всеукраїнський староста» Петровський має окремий вагон, кухаря, сальон і т. ін. Обіцяв взяти мене з собою» [1, *444*].

Місця не знайшлося. Довідавшись про розбіжності Винниченка з московськими комуністами, Петровський зразу ж утратив до нього інтерес. Метаморфоза, що відбулася на очах у Винниченка з першим українським комуністом і революціонером, справила приголомшуюче враження. Яким наївним був він у трактуванні моральної суті комуніста! А все, виявляється, так просто! Найвища цінність життя — вагони-салони, автомобілі, телефони тощо. Винниченка знову охоплює гнітюча туга, розгубленість, нехіть до життя. Якби не література, то можна було б думати про смерть. Та він літератор і може послужити народу і революції пером. Тільки б вибратися з Москви! «Ці два місяці Голгофи навіки вилічують мене від роздвоювання. Тут, у соціалістичній совєтській Росії, я ховаю свою 18-літню соціалістичну політичну діяльність. Я іду як письменник, а як політик я всією душею хочу померти» [1, *446*].

Та передчасна політична смерть не судилася Винниченкові. Тяжкий хрест політики він нестиме на Голгофу до кінця своїх днів — то змучений, розбитий, розчавлений, то знову прямий, сильний, воскреслий.

Він дочекається виїзду в Україну (25.07.1920 р. і 17.08.1920 р.); ознайомиться з платформою ЦК КП(б)У; напише декларацію про підтримку щойно створеної Комуністичної партії України (УКП); 3 вересня 1920 року буде призначений на посаду заступника Голови Ради Народних Комісарів та народного комісара закордонних справ Української РСР; буде введений до складу членів КП(б)У.

Здавалося, ніщо не віщувало конфлікту. І все ж таки він стався. Більшовицькі лідери не виконали однієї умови — ввести його у члени Політбюро — єдиний орган, як переконався Винниченко, здатний впливати на хід подій, а отже, єдиний, в якому можна було б брати хоч якусь участь у справжній відповідальній роботі. Та Винниченкові відмовили. Залишатися членом уряду, не підтримуючи політику економічної експлуатації України, національного гніту, політичного терору, що набирали дедалі відвертішого характеру, не було ні найменшого сенсу. Залишившись членом уряду, він мусив би своїм іменем санкціонувати акти насильства над українською нацією і брати на себе відповідальність за всі декрети.

Винниченко відмовився від посади, заявивши свій протест проти політики РКП на Україні. Це був виважений, мужній вчинок. Зоставшись в уряді, він мав би окремі поїзди, автомобілі, оплески, овації, гроші, його іменем були б названі вулиці, міста, фабрики, його книги друкувались би мільйонними тиражами і приносили б мільйонні гонорари. «Але моя участь в уряді, — був переконаний Винниченко, — моє підпирання моїм іменем політики Москви на Україні, було б таким самим злочинним поводженням щодо України, яким було підпирання петлюрівцями іменем Директорії політики Польщі на Західній Україні»[1].

[1] *Винниченко В.* Заповіт борцям за визволення. — К., 1991. — С. 48.

Перед виїздом за кордон Винниченко пише листа до ЦК РКП, в якому звинувачує комуністів у дворушництві, брехні, непослідовності, насильстві, шовінізмі. Зустрівшись віч-на-віч з комуністичними лідерами Росії та України, Винниченко жахнувся шовінізму одних і ренегатству других. Він, для котрого соціалістична ідея була синонімом правди, чесності з собою, гармонії слова і діла, побачив, що «большевики» не до кінця більшовики, що, руйнуючи й змітаючи старі відносини й форми життя, вони не все, не до кінця руйнують, що вони про дещо теж тільки говорять, перетворити ж у діло, в акцію те, що говорять, не можуть, не сміють, не хочуть»[1].

Дивовижну послідовність проявляли російські комуністи у переслідуванні українців, що відстоювали духовне і національне відродження свого народу; у топтанні зелених паростків віри у соціалізм; у глузуванні над українським словом та його носіями, у вимозі відповідальних діячів більшовизму, адресованій українським соціалістам, «за право бути дійсними соціалістами платити зрадою своїй національності» і т. д. і т. ін. Брехня — соціалізм і більшовизм! Насильство пана над колишнім рабом тягнеться й далі. Саме слово українське і признання до української національності викликає підозріння в «неблагонадійності».

Чи потрібні такі витрати в боротьбі за соціалістичну ідею, коли прапор тої ідеї скомпрометований, виволочений у багні самими адептами соціалізму? «Для чого, — запитує Винниченко, — в ім'я чого і з якого права ви відштовхуєте нас, українських комуністів, від участі в праці і боротьбі за визволення працюючих мас нашого народу? В ім'я брусилівської «великой, единой, неделимой России?» По праву фізичної сили?»[3]

Ілюзії Винниченка про конфедерацію рівноправних республік, про перемогу над буржуазією всього світу, про соціалізм і комунізм, виплекані впродовж двадцяти літ, утверджені тюрмами, каторгами, вигнаннями, втратами моральних і фізичних сил, рухнули. На жаль, дуже пізно, пізніше, ніж у найупослідженішого прошарку, названого колись Винниченком «сліпим натовпом», — селянства.

Бо це воно, темне, безпросвітне, занедбане Богом і власними проводирями, прийняло на себе перший удар нелюдських більшовицьких експериментів. Це селянство не мирилося із завойовницько-колоніальною політикою російських більшовиків у той час, ко-

[1] *Винниченко В.* Не в усьому чесні з собою: Виривки з непосланого листа до ЦК РКП // Дзвін. — 1991. — № 3. — С. 91.
[3] *Там само.* — С. 93.

ли керівники українського уряду агітували за єдину велику Російську республіку, задовольняючись кісткою від багатого стола у вигляді імпутованого, де-факто, ніколи не визнаного Росією, суверенітету.

Соціалістичні лідери на чолі з М. Грушевським і В. Винниченком так дбали про недоторканність цілісності революційної сили всієї Росії, так захопилися агітацією єднання з російським пролетаріатом і потребою творити спільну російську демократичну Росію, що і не зчулися, як втратили Богом даний шанс побудувати свою власну, незалежну державу.

Не досягнувши рівноваги й гармонії всіх сил, Винниченко категорично відкидає імперсько-феодальну форму втілення комуністичної ідеї, тоталітарну модифікацію її.

Прощай, Україно! Тонкий психолог, досвідчений революціонер-професіонал, талановитий письменник-спостерігач. Винниченко поступово прозріває. Спілкуючись з Каменєвим, Троцьким, Зінов'євим, Радеком, Чичеріним, він не міг не помічати проявів командно-адміністративного правління, обюрократчування партійного апарату, аморальну поведінку лідерів партії, поступове стирання різниці між двома, здавалось би, полярно протилежними поняттями — комуністом і контрреволюціонером.

> «Навіщо битися, голодувати, коли за царських приставів робітникам і бідним жилося принаймні краще, легше, тепліше, ситніше? Де та рівність, коли і в соціалістичній Росії так само панує нерівність, коли один має «кремльовський» пайок, а другий голодний, коли один має все, а другий нічого, і той, хто має все, їздить на автомобілях, бере хабар, нічого не робить, а той, що нічого не має, працює, виснажується в даремних зусиллях проіснувати? Що ж таке, в такому разі, комунізм? В хороших словах? В парадах?» [1, *454—455*]

Повернувшись за кордон, Винниченко ще більше активізує політичну діяльність. Він поселяється в м. Целлендорфі під Берліном (1922—1923), згодом купує хату в селі Рауєн (1923—1925), що стає центром політичного життя української еміграції. Берлінська громада українців обирає Винниченка головою Комітету допомоги голодуючим в Україні. Він організовує і посилає харчові пакунки в Україну, в тому числі молодим письменникам Г. Косинці, В. Підмогильному та ін. Головним своїм завданням Винниченко вважає боротьбу з більшовизмом. З цією метою виступає з статтями в «Новій добі», даючи характеристику двом комуністичним партіям на Україні (УКП і КП(б)У), аналізує їх політику в національному питанні; ділиться враженнями про соціалістичне будівництво в Україні; робить політичні прогнози; самочинно приєднує «Закордонну групу комуністів» до

УКП, аргументуючи причини цього акту; видає брошуру під заголовком «Революція в небезпеці» (кількома європейськими мовами), в якій гостро критикує реакційність національної та соціальної політики московського уряду в Україні і по всій Росії.

Правда про дійсне становище в Україні, повідана Винниченком, була рівнозначна розірваній бомбі для української еміграції. Жах, обурення, гнів — такий спектр емоцій викликала вона в емігрантів. Особливо відзначалися в цьому плані керівники груп закордонних комуністів. Колишні однодумці, побратими по революційній боротьбі, відчули ущемлення своїх партійних амбіцій: і за приєднання до УКП без їхнього відома, і за компрометацію, як їм здавалося, комуністичної ідеї та її ідеологів.

Першим відгуком-протестом була заява керівника берлінської групи українських комуністів Зиновія Висоцького, на яку Винниченко відповів так: «На закінчення, скажу Вам, товаришу, що раніше чи пізніше і Ви особисто, і Ваші берлінські товариші, що тепер виступають проти УКП, всі Ви будете в УКП, коли останетесь українцями і хотітимете бути дійсними, послідовними, чесними комуністами... Шкода мені не зорієнтованих, чесних і чисто ідейних, без утилітаризму товаришів, які йдуть за утилітаристами. Але що зробити? — хай болючим, власним життєвим досвідом здобувають собі тверді переконання»[1].

Співчуття Винниченка мало під собою ґрунт. Досвід укапістів, капебеушників виявився не лише болючим, а переважно й трагічним. Всі вони, в тому числі й адресати Винниченка, З. Висоцький, В. Мазуренко, Анд. Річицький (Пісоцький) у 30-ті роки були репресовані і знищені. Але тоді вони не йняли віри Винниченкові.

Керівник Української секції комуністичної партії в Австрії В. Мазуренко звертається до редактора «Нової Доби» з настійним проханням надрукувати його заяву про розмежування з Винниченком, а також роз'яснити, в інтересах європейської еміграції, пункти незгоди з КП(б)У редколегії газети. Бо, на думку Мазуренка, «безпартійна українська еміграція зараз дуже налякана «Новою Добою», і такі не політики, а прості культурні робітники, як учителі і т. п., бояться повертати на Вкраїну»[2]. Пишучи ці рядки, Мазуренко не

[1] *Лист* В. Винниченка до З. Висоцького від 7 січня 1921 р. // Рукописний відділ Центральної Наукової бібліотеки (РВ ЦНБ) НАН України ім. Вернадського. — Ф. 8. — Оп. 1-а.

[2] *Лист* В. Мазуренка до Пісоцького від 8 травня 1921 р. // ЦДАЖР України. — Ф. 8. Оп. 1. — Спр. 85. — Арк. 9. — С. 4.

ми передбачити, наскільки фатальним для бажаючих повернутися в Україну виявилось «усунення страху до комуністичної влади», і наскільки зменшилося б число жертв, якби повірили Винниченкові і «Новій Добі».

Антибільшовицькі виступи Винниченка в «Новій Добі» роздратували харківський уряд Раковського. З березня 1921 р. V Всеукраїнський з'їзд рад оголошує Винниченка «поза законом», «ворогом народу». Блискавичну відповідь Винниченка було надруковано в «Новій Добі»: «Цим заявляю, — писав він, — що, дійсно, я — ворог цієї банди, яка сміє називати себе представниками народу. Ворогом такого «народу», цебто, реакційної деспотичної олігархії, я є вже 23 роки...»[1]

Слідом за урядом відмовляється від співпраці з Винниченком і сама УКП. Винниченко і «Нова Доба» стають ворогами № 1, що послуговують смерті. Могутні атаки зусібіч з використанням суто більшовицьких методів боротьби, глибокий, принциповий самоаналіз — і Винниченко розпускає Закордонну групу українських комуністів. Відповідну заяву він друкує 22 жовтня 1921 р. в газеті «Нова Доба», після чого її закривають.

Поставивши на Винниченкові тавро зрадника, запроданця, ворога народу, Москва тим самим дала право кожному радянському громадянинові розправитися з ним аж до вбивства і, зрозуміло, наглухо зачинила двері рідного дому — України.

На деякий час Винниченко відходить від політики і займається малярством, літературною працею: пише кілька п'єс і великий роман-утопію «Сонячна машина» (1922—1925), разом із М. Шаповалом створює суспільно-літературний журнал «Нова Україна» (1923), на сторінках якого друкувалися творчі сили еміграції: О. Олесь, Г. Журба, С. Черкасенко, П. Богацький та ін.

Відсутній фізично, Винниченко завжди був зі своїм народом у пристрасному, правдивому і мудрому слові. Він жадібно стежив за розвитком подій в Україні, не пропускаючи жодного моменту, що стосувався національно-державного життя краян.

Особливе зацікавлення викликають молоді таланти в Україні — основа і майбутнє нації. З ними налагоджує зв'язок, публікує в «Новій Україні» твори М. Івченка, В. Підмогильного, Гр. Косинки, Т. Осьмачки та ін.

Вихід українського журналу за кордоном за відсутності такого в Україні «засоромив» більшовицький уряд і підштовхнув створити аналогічний у Харкові, але як протиставлення «винниченківсько-

[1] *Нова* Україна — 1923. — Ч. 7—8. — С. 286.

му», «націоналістичному», про що повідав у передмові до першого номера новоствореного журналу «Червоний шлях» головний редактор Г. Гринько.

Винниченко відповів памфлетом «Знаменна подія!», який опублікував у «Новій Україні». Отже, політичне інтермеццо Винниченка скінчилося. Надто любив Україну, щоб обминати мовчанкою події, що там відбувалися. Він мусив бути причетним до всього, що потребувало його втручання і захисту. Його до глибини душі обурила зверхньо шовіністична відмова Горького Олексі Слісаренку видати роман «Мати» українською мовою.

Винниченко пише відкритого листа М. Горькому, в якому піддає нищівній критиці представника «руської культури», «виразника руської пролетарської інтелігенції», «друга Леніна», великого революціонера й основоположника сучасного комунізму, автора «Буревісника», який допустив дико-валуєвську безтактність щодо української мови і культури. «А що ж би, — запитує Винниченко, — Ви зробили з іншими книжками, надрукованими цим наречієм, коли б мали силу та були послідовним? Заборонили б? Звеліли б на латинську мову перекласти? А з 16 тисячами шкіл, нищих і вищих? Позачиняли б?»

Після такого виступу «бунтівника нового світу і нових відносин між людьми» українці мали би рішуче, наполегливо і невідступно запитати: «Коли з того буревісника визволення поневолених народів, що були колись на Капрі, перевернулись на смішного, анахронічного ворона валуєвщини, коли мали відвагу закрякати оте старе-старе «Не было, нет и быть не может», то майте ж мужність, хоча б в ім'я того ж таки будівництва нового світу, так само голосно і сміливо навести ті дані та мотиви, що призвели Вас на це»[1].

Далеко від Батьківщини Винниченко шукає способів хоч чимось прислужитися їй. Він стає тим дзвоном, який не лише скликає до церкви, а й сам іде до неї. Він засновує журнал «Нова Україна» (1923—1925), стає співредактором його; намагається створити революційно-демократичний союз з українців-емігрантів, та члени його до болю нагадують кремлівських і київських комісарів з їхньою нездатністю «стати вище понад свої амбіції, невиправдана, роздута і хвороблива честолюбність, дріб'язковість і егоїстичність; відірваність від мас і черпання з свого болота мотивів для діяльності» [2, *528*].

[1] *Одвертий* лист В. Винниченка до М. Горького від 20 червня 1928 р. Підготовка публ. і вступ. слово І. Іллєнка // Літературна Україна. — 1990. — 10 травня.

Прояви командно-адміністративного правління, повна централізація влади, комчванство, злодійство, помпезність, брехня, абсолютний упадок морально-етичних норм привели його до страшного своєю правдою висновку: в СРСР явні ознаки тоталітарного режиму і народження фашизму: «З більшовицького червоного яйця, — записує він 17 квітня 1926 р., — на очах вилуплюється фашизм»[1].

Хвиля репресій проти інтелігенції, колишніх його соратників по партії, укапістів, соціал-революціонерів та інших, голод, організований комуністичними лідерами, смерть М. Хвильового і М. Скрипника спонукають Винниченка на героїчний вчинок. Він звертається з відкритим листом до Політбюро КП(б)У з протестом (чи не першим) проти організаторів голодного геноциду української нації — Сталіна і Павла Постишева — реаніматорів «національної єдинонеділимої Росії, старої тюрми народів». «Цей лист викликав різке заперечення на листопадовому пленумі ЦК КП(б)У 1933 р., — пише академік М. Жулинський. — Винниченка охрестили «старим вовком української контрреволюції, його гонорари, які до цього часу надходили йому до Німеччини і Франції з України, конфіскували спеціальною ухвалою Наркомфіна СРСР, видання творів припинилося, книги вилучалися з бібліотек»[2].

Для Винниченка це був тяжкий моральний і матеріальний удар. Та він мужньо переносить його. Не просить, не розкаюється і не припиняє публіцистично-творчої праці. Він пильно стежить за діями РКП і КП(б)У. І диво дивне! Яким би декором не прикрашувалися вони, яким би словоблудством не прикривалися, Винниченко, як рентген, просвічував їх, розгадував і застерігав легкодухих і легковірних від чергової брехні, підступу і фальшу.

Неймовірно, але факт, що на колосальній відстані Винниченко бачив далі, краще і глибше, ніж в Україні сущі. Згадаймо хоч би І з'їзд письменників СРСР. Скільки галасу, шуму, помпи про монолітну всесоюзну письменницьку любов до партії та її вождів! Як легко, швидко і надовго республіканські письменницькі організації дозволили себе загнати в одну соцреалістичну кошару! Скільки паперу пішло під гімн та оди на її честь і скільки життів покошено і доль знівечено — тих, хто по-справжньому любив рідну землю і народ, тих — великих і непокірних, — що ненавиділи і вождів, і кошару.

До останніх належав і Винниченко. «У СРСР відбувається з'їзд всесоюзних письменників, — записує він у щоденник 15 березня

[1] *Фонд* В. Винниченка: Записник. 4.15 // Київ. — 1989. — Ч. 8. — С. 116.
[2] *Жулинський М.* Із забуття — в безсмертя. — С. 146.

1934 р. — самохвальство, самовозвеличування дійсно рекордні. Отут справді наздогнали й перегнали всіх хвальків, брехунів, реклямістів на всьому світі...

Дійсно, якась просто «вакханалія» лицемірства, хамства, самохвальства і дурости на з'їзді радянських письменників. Очевидно, там брехня, підлабузництво, самообпльовування є норма морального поводження — і нікого вона не вражає, і ніхто нею не гидує, інакше поводитись і неможливо, і ніхто нікого не соромиться. Нюдизм морально прокажених» [2, *17*].

Відсутність гонорарів ускладнила життя Винниченків. Незначні заощадження витрачені на купівлю будинку з садибою у м. Мужен на півдні Франції, куди Винниченки переселилися 1934 р. і жили аж до смерті, віддалені від культурних центрів, усамітнені, здобуваючи хліб насущний фізичною працею. «З того часу, — писав Винниченко, — як на Україні скасовано українізацію, як запанував чистий русифікаційний націоналізм і мені було унеможливлено видання моїх літературних праць (...), я мусив звернутися до праці фізичної»[1].

Такий спосіб життя Винниченка громадськість сприймала порізному. Близькі і друзі, що знали дійсний стан справ, співчували і в міру можливого намагались допомогти. Інші ж не прощали «зради», політичних хитань і сумнівів і шукали нагоди дошкулити йому. Прихильники таланту досить оригінальним способом витягали його з мішанського побуту, як це робив О. Олесь в епіграмі (1936)

«Він вже більше не малює,
Перестав писать книжки,
Зеленню торгує,
Сіє моркву, буряки,
Більш в Москву листів не пише,
І поклонів більш не б'є.
Нишить гусінь, ловить миші
І гніздечко собі в'є»[2].

Обоє працювали на городі, в саду до сьомого поту. Від урожаю залежало їхнє життя. Але і в цих тяжких умовах він не байдужіє до України. З болем констатує, що його пророцтво про фатальність політики російських комуністів для української державності справдилося. Тоталітарна, антинародна диктатура РКП, зафундаментована Леніним, еволюціонувала до фашизму під керівництвом учня вождя революції — Й. Сталіна. «Синки Леніна (Гітлер, Сталін, Мус-

[1] *Винниченко В.* Розлад і погодження: Відповідь моїм прихильникам і неприхильникам. Німеччина. Наша боротьба, 1948. — С. 22.

[2] *Невідомі* листи Винниченка до Олеся // Слово і час. — 1992. — Ч. 1. — С. 28.

солині) час од часу бавляться бомбочками. Сьогодні кинув кремлівський «братішка»: склав догоду з «братішкою» берхтесгаденським про ненапад. Бомбочка вигукнула з таким гуком, що старенька Європа роззявила рота і завмерла від страху. Та навіть у Вашінгтоні шибки повилітали, і Рузвельт кинувся з вакацій додому»[1], — так відреагував на іудейський пакт про ненапад Гітлера—Сталіна Винниченко.

Письменник не піддався тій ейфорії, в якій перебували народи Радянського Союзу. Надто добре знав підступну сутність більшовизму і справжнє єство його вождів, про це красномовно свідчить запис у щоденнику за 23 серпня 1939 р.: «Коли б треба було ілюстрації хвороби людства, то хіба цей акт не є одним з придатніших для цієї мети? Де ж, як не в прокажельні, може виникнути така штука, як оця «несподіванка»? Ніяких же слів не може бути для справжньої оцінки вчинку московського синка Леніна. Всяке найбрутальніше слово не досягатиме й чверти належної характеристики. Та мова людська не виробила таких слів, які дорівнювали б до вчинків цих мерзенно-огидних хворих людей»[2].

Життя Винниченка неймовірно погіршується під час Другої світової війни. Не можна без щему у серці читати запис у щоденнику за 13 листопада 1940 р.: «Трошки неспокійно: щодня ми обоє хочемо цілий день їсти. Наше годування бідніє все більше та більше, фруктів уже майже немає, горіхів зовсім не їмо, молока півлітра на двох, пшеницю — економимо, а сама городина, очевидно, за всіх справитися не може. І нам весь час хочеться їсти, смокче і ниє всередині, шлунок ніяких економій, скрут і філософій не визнає»[3].

Він мав можливість поправити своє матеріальне становище і згадати смак влади. На початку війни йому запропонували утворити в Україні маріонетковий уряд на допомогу німцям. Прийняти таку пропозицію — означало б зрадити свій народ, саму суть свого життя. Він відмовився — і був покараний концтабором. Кількатижневе перебування там вибили його з творчої колії на всі воєнні роки.

Після війни Винниченко багато малює, пише, клопочеться про видання своїх творів і постановку своїх п'єс. Та що б він не робив, з ким би не спілкувався, його душа і думи линули в Україну. Навіть незначна звісточка — почута, прочитана — надавала стільки сили і бажання, що, здається, пішки йшов би на Батьківщину: «Війнуло

[1] *Винниченко В.* Записник. — Ч. 28. — 22.VII.1939 // Київ. — 1989. — Ч. 10. — С. 249.

[2] *Там само.*

[3] *Київ.* — 1990. — Ч. 9. — С. 258.

сьогодні Україною від якогось оповідання в «Червоному шляху», який переглядаю. Заболіла вся душа, таким ниючим, ридаючим болем заболіла, що аж сама похолола від страху й здивування. Коли б за один тиждень перебуття на Україні треба було цілий рік іти пішки, з захватом згодився б. І пішли б ми удвох, і яке було б щастя»[1].

Та непомітно підкрадалася старість, а хвороба ніг утруднювала ходу навіть на маленькі відстані. Письменник багато працює. У хвилини відпочинку розмірковує про смисл життя і своє місце в ньому: «Вночі, лежачи без сну в темноті, виразно хтось (підсвідомість?) висунув питання: а що ж ти кінець кінцем мав і маєш від нації, від тої нації, якій ти служив усе життя? Ось кінчилося 70 років тому життю, а що ти маєш? Ти — насамперед, самотній. Є окремі гурт ки чи одиниці, які немовби ставляться прихильно до тебе (та й то, виклади їм свої сутні висновки з того життя, твої так звані переконання, твій конкордизм, який ти в таких грудощах виносив, і ти побачиш, як ці прихильники поставляться до тебе...). А матеріально ти ще самотніший: ти на кінці свого життя сушиш собі голову, чим ти будеш жити? Тепер ти вже думаєш, що треба продавати «Закуток», щоб мати що їсти... Вже тепер розпитуємось, чи приймають французи у свої притулки для старих чужинців? А нація ж шо? А ті її «вірні сини», яких в еміграції до 2-х мільйонів, як же вони дивляться на те, що їхній «найбільший письменник», «літературний геній України», «гордість українського народу», як деякі звуть його, що він клопочеться про те, щоб його прийняли в притулок для старих і калік? А їм що од того? Хай собі йде, куди хоче»[2].

Це був тяжкий і справедливий докір письменника українській суспільності — в еміграції і в Україні, що так гріховно швидко забула за одного з найкращих синів України. Комуністичний режим вибив у цілого народу історичну пам'ять, живцем поховавши у концтаборах, ГУЛАГах, психлікарнях, здавалось навіки. Та тільки здавалось.

У 1949 р. нова еміграція звертається до Винниченка як учасника революційної боротьби за відродження державності і свободи, автора чотирьох Універсалів, першого Голови уряду Української Народної Республіки поділитися своїми думками про колишні перемоги і причини поразок. Винниченко пише унікальну працю «Заповіт борцям за визволення» (1949), в якій осмислює уроки української

[1] Цит. за: *Костюк Г.* Володимир Винниченко і його доба. — Нью-Йорк, 1980. — С. 202.

[2] *Там само.* — С. 272—273.

історії; аналізує роль і завдання української еміграції в побудові незалежної України, прогнозує її майбутнє, дає поради молодим.

Він відчуває наближення смерті. І, як завжди, хоче бути «чесним з собою», передати нащадкам знання і досвід свого життя. «Коли мій «Заповіт» сприйметься хоч у частині його прихильно і дієво борцями за визволення, коли тези його зійдуться з їхніми й, може, чимось доповнять їх, я буду вважати, що недаремно витратив час і сили за висловлення його»[1].

Він сподівається і вірить, що його поради, його остання сповідь-заповіт прислужаться в еміграції, а ще більше там, в Україні. «Бо там безупинно, невмируще по всіх каторгах та ізоляторах неволі, у всіх душах мовчки і грізно лунає та сама всебічно-визвольна:

«Ще не вмерла Україна, і слава, і воля!..»[2]

Він спішить завершити почате, сказати те, що не міг або не встиг сказати. Він пише, пише, як згадує його дружина.

«по 6—7 годин, а весь остаток часу думає, готуючи матеріали до наступного дня. Його будиночок давним-давно готовий, і він у ньому працює (будиночок у саду, складений з ящиків. — Авт.). При найслабшому сонці в ньому тепло, як в оранжереї. Для своїх сімдесяти років В. дуже молодий і навіть і тепер подобається молодим жінкам. Звичайно, його репутація письменника грає в цьому потягу немаловажну роль. Недавно в Парижі ставили українською мовою його п'єсу «Закон», і всі артистки були ним захоплені. У нього зовсім біла голова і дуже молоді очі і порівняно зі мною мало зморшків. Та фізичних сил у нього небагато: будь-яке зусилля викликає біль в голові і горлі. Ходити швидко він не може, та ноги його в цьому році краще служать, ніж в минулому. Головна його хвороба не артрит, хвороба артерій, та ж, що і в англійського короля. З цією недугою можна жити дуже довго, але потрібне спокійне в усіх смислах життя. Як його добитися при бурхливому темпераменті борця і політика?»[3]

Спокій Винниченка залежав не тільки від його темпераментного характеру, радше, не так від нього, як від суспільно-політичних обставин і людей — диригентів цих обставин. Це вони не давали йому спокою на Батьківщині, заздрячи його популярності, таланту, славі, його політичній активності та історичній ролі.

Стара еміграція успадкувала цю сумну традицію, завдавши нестерпного болю в його останній ювілей. Можна уявити настрій Винниченка, змушеного через пресу звернутися до людей не з подякою за вшанування його праці, а з виправданнями.

[1] *Винниченко В.* Заповіт борцям за визволення. — К., 1991. — С. 121.

[2] *Там само.*

[3] *Винниченко Р.* До двадцятиліття з дня смерти. — Мельбурн, 1971. — С. 11—12.

10 серпня 1950 р. в газеті «Українські вісті», що виходила в місті Новий Ульм, Винниченко друкує «Маленьке пояснення» своєї громадсько-політичної діяльності. Це була його остання письмова розмова з громадськістю.

6 березня 1951 р. Винниченко помер.

«Він помер несподівано, — розповідала дружина, — у тихий вечір весняний, під квітучим деревом. Коли я положила його голову на подушку, — перші краплі дощу і білі пелюстки почали падати на його обличчя. Обличчя його було прекрасне. Ми положили його на Мужеиському кладбищі, де він буде лежати до того часу, поки Україна не зможе прийняти його до себе»[1].

Минуло понад п'ятдесят років, а В. Винниченко так і залишається на чужині. Та є надія, що, вслід за його багатогранною спадщиною, вдячні нащадки перевезуть в Україну і прах того, хто заради добробуту і волі нації прирікав себе на Христові муки, свідомо жертвуючи найдорожчим — своїм життям.

Художня творчість В. Винниченка

У світовій літературі мало знайдеться імен — рівновеликих в історії народу і культури. В. Винниченко — один із тих, для кого політика і художня творчість ішли поруч. У цьому його сила, слабкість і неповторність.

Сповнена драматизму, утвердження, протистояння, боротьби політична біографія Винниченка віддзеркалюється в художній. Не випадково один з перших дослідників творчості письменника П. Христюк застерігав від спокуси замінити літературно-критичну розвідку політичною публіцистикою[2]. Як виявилося, це застереження було не безпідставним. Майже 60 років Винниченко-політик, опонент комуністичних комісарів Києва і Москви, так опанував свідомістю літературознавців, а через них і громадськості, що для Винниченка-письменника не залишалося місця. А між тим Винниченка-художника і Винниченка-політика зумовили одні соціально-історичні чинники. «Різниця є тільки поміж окремими етапами Винниченкового світогляду та те, на якому з цих етапів Винниченко-художник виступає яскравіше від Винниченка-політика, або навпаки»[3].

[1] *Винниченко Р.* До двадцятиліття з дня смерти. — Мельбурн, 1971. — С. 18.

[2] Див.: *Христюк П.* Письменницька творчість В. Винниченка. — Харків, 1929. — С. 24.

[3] *Лакиза І.* Про новий роман В. Винниченка «Сонячна машина» // Життя й революція. 1928. — Т. 4. — С. 106.

Перше оповідання російською мовою «Народний діяч» не прийняте до друку через художню безпорадність. Така ж доля спіткала і другий твір, поему «Повія», запропоновану журналу «Киевская старина». Збитий сюжет: зведення паничем дівчини-наймички, її поневіряння по наймах, зросійшена мова, версифікаційна невправність — вагомі підстави для відмови в публікації. І тільки на третій раз щастя усміхнулося Винниченкові.

«Киевская старина» оголосила конкурс на кращий художній твір. Винниченко подав оповідання «Сила і краса», яке сподобалося Є. Чикаленкові і С. Єфремову. Вони й переконали В. Науменка опублікувати оповідання, що й було зроблено 1902 р.

Дебют Винниченка був тріумфальний і міг би зрівнятися хіба що з дебютом Марка Вовчка чи В. Стефаника, різниця лише в тому, що самобутні таланти його попередників визнали зразу, всі і назавжди, тоді як критики В. Винниченка, від першого і до останнього твору, давали суперечливі, часом полярні, а то й взаємовиключаючі оцінки.

«Талант чи випадковість?» — так назвав свою рецензію, вміщену в «Літературно-науковому віснику» (1903), Іван Личко. Оповідання було написане такою вправною рукою, що мимоволі закрався сумнів: «Чи не випадковість це, що молодий, нікому не відомий автор проявив у своєму першому творі щось таке, що привертає увагу? Чи початкуючий це, чи вже на першому кроці умираючий талан, а можливо, й зовсім не талан»[1].

Наступні оповідання Винниченка, що друкувалися в «Киевской старине», «Новій Громаді», «Літературно-науковому віснику» (1902—1906), склали першу збірку «Краса і сила» (1906), куди, крім оповідання, що дало назву збірці, входять «Заручини», «Контрасти», «Антрепренер Гаркун-Задунайський», «Голота», «Біля машини», «Мнімий господін», розбили сумнів першого рецензента.

Прочитавши оповідання «Краса і сила», Леся Українка дивувалася, як міг критик сумніватися в талановитості молодого письменника. «Талантливый человек может случайно наделать промахов в своем сочинении, но бесталанный не может случайно проявить то, чего у него нет. Только талант мог создать эти живые фигуры, эти естественные диалоги и, в особенности, эту широкую, яркую картину ярмарки, на фоне которой разыгрываются воровские похождения героев...»[2].

[1] *Личко І.* Талан чи випадковість? // Літературно-науковий вісник. — 1903. — Лютий.

[2] *Українка Леся.* Твори. — Харків, 1927. — Т. 12. — С. 283—284.

Художня практика Винниченка-новеліста підтвердила життєстійкість малої прози, її гнучкість і здатність до суттєвих модифікацій. Суб'єктивізація розповіді, підсилення авторської «присутності», зміни традиційної структури епічної розповіді, часових ритмів, нарощування енергії конфлікту, вихід на вселюдські проблеми — ті нові якості Винниченкового оповідання, що стали містком до освоєння романного жанру.

Читачі чекали від нього ще «щось більше» і щось «краще», про що М. Коцюбинський відверто й щиро сказав самому Винниченкові: «Стежачи за Вашою літературною роботою, я все сподівався від Вас чогось великого, дужого, що спалахне і заблищить як вогонь на нашому сірому літературному полі... І так бажається, шоб для того найкращого, що ще затаєне у Вас, знайшлись відповідні умови»[1].

Коцюбинський добре знав ціну «відповідних умов», бо сам був змушений замість улюбленої письменницької роботи заробляти на шматок хліба у статуправлінні. Винниченко був одним з небагатьох, хто жив виняткова за рахунок літературної праці. Оповідання не забезпечували й мінімуму. Це знали близькі друзі письменника і намагалися допомогти. Серед них — Євген Чикаленко, славнозвісний патріот, меценат, усі зусилля і життя якого віддані на вівтар відродження України. Він звертається до видавців і редакторів журналів, розкриваючи «секрети» достатків Винниченка, якому «треба з чогось жити, бо тепер він, пишучи досить багато по наших журналах, заробляє не більше всього 50—60 рублів на місяць, на які ледве можна прожити самому, а вже коли чоловік схоче завести сім'ю, то хоч з голоду помирай»[2].

Спроба редакції «Літературно-наукового вісника» допомогти через «Комітет науки і штуки» підвищити гонорар, не увінчалася успіхом. Винниченко не хотів залежати від будь-якої сторонньої інституції чи окремого мецената; образливо було збирати милостиню. У відповідь — відмова від допомоги і порада Комітетові оцінювати художній твір, а не матеріальний стан письменника.

Є. Чикаленко, С. Єфремов настійно радили Винниченкові писати «сценічні», тобто традиційні п'єси, та він щоразу відповідав, що «не хоче писати п'єс для втіхи публіки, не хоче підроблятись під її смак, а хоче своїми п'єсами боротись з старими, уже віджилими установами громадянства, хоче проводити нові ідеї, нову мораль»[3].

[1] *Лист* М. Коцюбинського від 29 жовтня 1909 р. // Рукописний відділ Інституту літератури (РВІЛ) НАН України. — Ф. 7. — Ч. 548. — Арк. 2—3.
[2] *Чикаленко Є.* Щоденник. — Л., 1930. — С. 121.
[3] *Там само.*

Написані ним п'єси: «Дизгармонія» (1906), «Щаблі життя» (1907), «Великий Молох» (1907), «Матерів» (1909), «Чужі люди» (1909), «Базар» (1910), хоч за них належав найвищий гонорар, але і вони не змінили матеріальний стан письменника. Винниченкові п'єси не були схожі «на теперішній український репертуар, але ж і для сцени вони зовсім непридатні»[1].

Українські письменники XIX ст. пов'язували почуття з побутом, обставинами, історією, тоді як письменників XX ст. цікавив стан душі і його залежність від стану тіла. Такі колізії дістали назву психопатологічних. «Вони є, безперечно, природним висловом розвитку поважного інтересу для питань про любов між людьми, — писав І. Свєнціцький, — що не глядять на неї тільки з боку хвилевого вдоволення, або з нескромної цікавості, або, накінець, для розбухання притупленої яростї. Найяркіший вислів цього інтересу, інтересу для психологічного паралелізму в явищах любові, себто захоплення питання про рівнолежність почувань любові і певних переживань тіла, в українському письменстві дав Винниченко»[2]. Коцюбинський прекрасно розбирався в європейській літературі, шляхах її розвитку і впливі на українську літературу, бо й сам зазнав його. Тому і не пов'язував свої ідеї Винниченкові, не фетишизував канони і безглуздє політикування в мистецтві, а з притаманною йому делікатністю і тактом застерігав від надмірного вживання жаргонізмів і вульгаризмів, що шкодять художньому творові і псують загальне враження.

На цю ж хибу вказував Винниченкові і М. Вороний. Відзначивши відхід від «старої» школи письма, новаторство порушуваних проблем, Вороний побачив «розхристаний стиль і грубувату нечисту мову» оповідань Винниченка, що «справляє часом навіть неестетичне враження»[3].

Марксистська критика, як і М. Горький, у найкатегоричніший спосіб вказала Винниченкові на неприпустимість так писати про революціонерів і членів партії. Такі звинувачення Винниченко вважав несправедливими. Адже кожний його твір — це результат напруженої роботи мозку, серця, нервів. Це глибокі студії життя збуреної епохи, коли кожний, хто називався революціонером, уявляв себе героєм; коли душа була піднесена до зразків Радіщева і Перовської.

[1] *Чикаленко Є.* Щоденник. — Л., 1930. — С. 92.
[2] *Свєнціцький І.* Винниченко (Спроба літературної характеристики). — Л., 1920. — С. 5.
[3] *Вороний М.* В. Винниченко. Твори. Кн. IV // Літературно-науковий вісник. — 1912. — Т. XII. — С. 179.

Результат цих студій був несподіваний навіть для самого Винниченка, який побачив дизгармонію між навколишнім реальним світом і образами, створеними юнацькою фантазією, дизгармонію в самому собі:

«Я почував себе моральним злочинцем — я ходив до проституток, любив іноді випити, доводилось із-за конспірації брехати своїм товаришам, бути нечесним з найближчими людьми, робити часто несправедливі і брутальні вчинки (...) Я побачив, що більшість моїх товаришів теж не святі, що їх щоденне і партійне життя не відповідає високим взірцям революціонерів попередніх часів. Так з'явилася п'єса «Дизгармонія»[1].

Чесність, гармонія з собою — ось та нова мораль, яку проповідував Винниченко у цій і другій («Щаблі життя») п'єсах, і яка так роздратувала громадськість. «Не було майже ні одного українського органу, який би мене не вилаяв, не було людини, котра, зустрівшись зі мною, не розпочинала суперечки»[2], — писав Винниченко.

Підсумковою можна вважати рецензію С. Єфремова — глибоку, об'єктивну, високопрофесійну: «Бути чесним з собою — ось та присадкувата капличка, з якої д. Винниченко збирається весь світ охопити (...). «Бути чесним з собою» — го хто ж проти цього хоч слово скаже, але ось де лихо — все життя людське в цю формулу не втулиш, бо людина не живе ізольовано, як Робінзон на безлюдному острові, а тисячами ниток зв'язана з іншими людьми і потрібно не лише особисту, а й громадську мораль установити»[3].

Тлумачення критикою «чесності з собою» як пізнання свого «я» в найнесимпатичніших проявах Винниченко вважав упередженим, поверховим і викривленим. Бажаючи поставити всі крапки над «і», він студіює філософські праці Ф. Ніцше, А. Бергсона, М. Бертеля. Його цікавлять наукові і творчі пошуки невропатолога і психіатра з Австрії Вагнера фон Яурега; історика християнства, семітолога з Франції Ернеста Ренана; письменника-модерніста з Польщі Станіслава Пшибишевського та ін.

Їхній вплив на Винниченка не викликає сумніву, особливо це стосується романів «Чесність з собою» (1911), «Рівновага» (1912), «Заповіт батьків» (1913), де порушено проблеми кохання, моралі й етики, свідомого й підсвідомого, інстинкту й розуму тощо. Усі три вийшли спочатку російською мовою і наробили багато галасу у все-

[1] *Винниченко В.* Про мораль пануючих і мораль пригноблених (Одвертий лист до моїх читачів і критиків) // Наш голос. 1911. — Ч. 11—12. — С. 412.

[2] *Там само.*

[3] *Єфремов С.* Літературний намул. — К., 1908. — С. 17.

російському масштабі. Заходами Арцибашева романи вийшли у московському видавництві «Земля». Винниченко одержав найвищий тоді в Росії гонорар — 2500 крб.

Вихід романів Винниченка російською мовою був прикрою несподіванкою для української громадськості. Прихильники його таланту відчули себе зрадженими, інтелектуальна еліта обурилася, друзі малювали драматичну перспективу письменницькій долі Винниченка і застерігали: «Я певний, що коли Ви перейдете на російський грунт, то тільки собі на шкоду, — писав М. Коцюбинський. — Письменник (поет, белетрист) не може безкарно змінити мову: вона помститься. Не гнівайтесь на мене за одверто сказане слово; мені здається, що я маю право на се як людина, що, може, найбільш цінить Ваш талант і любується ім, як дорогим скарбом нашого народу»[1].

Зрозуміло, що написане ним далеко не всіх задовольняло і далеко не всім подобалося, а відповідно і сприймалося. Есдеки образилися за шельмування соціалістів і революціонерів і за дискредитацію самої соціалістичної ідеї; цнотливо-моральні не прощали Винниченкові «порнографії», його бунту проти старої моралі; українофіли прагнули сатисфакції за зраду, «перехід на російську сторону»; читачі з усталеними поняттями про любов, мораль і шлюб проповідь нової моралі Винниченка сприймали як наругу над їх святими почуттями.

Монолітність негативних оцінок роману «Чесність з собою» (1911) була дивовижна — від друзів до ворогів; від рядового читача до поважного критика; від приватного листа, розмов у кулуарах — до розгромної статті і пасквіля з неодмінними синонімами до його імені: ренегат, відступник, захисник реакції, негідник, мерзенний сутенер, підголосок захисника філістерства і т. ін.

Першими читачами (українського варіанту) роману був М. Грушевський, тодішній редактор «Літературно-наукового вісника», і Є. Чикаленко. Враження від прочитаного твору Є. Чикаленко записав у «Щоденник» за 30 січня 1911 р.:

«М. С. Грушевський, як казав мені, справді написав з приводу цієї повісті Винниченкові — чи не можна вже перемінити тему, бо «прочія частини тіла ображаються».

Прочитав я цю повість. Дієві особи її все знайомі люди: герой — сам автор, потім фігурують: М. Порш, С. Петлюра, Пшанський, Юркевичі, батько й сини, а жінок не знаю, — та й думаю, що це не живі люди, а видумані автором, бо про таких я не читав, і не чув, хоч прожив уже півсотні років.

[1] *Лист* М. Коцюбинського до В. Винниченка від 31 грудня 1909 р. // РВІЛ НАН України. — Ф. 7. — Ч. 549. — Арк. 3.

Господи! До чого може дописатись людина! Всі жінки в повісті тільки й думають, тільки й роблять, що віддаються любимим і нелюбимим і просто навіть незнайомим молодим і здоровим мужчинам у номерах: по грубому, але справедливому вислову В. П. Степаненка (співробітника «Киевской старины». — Авт.), всі жінки в повісті «рвуться до бугая»[1].

Російські та українські критики, ніби змагаючись між собою, не шкодували слів, виразів, оцінок, висновків — ядерних, страшних, знищувальних. Мирона, головного героя роману, називали типом анархіста-індивідуаліста, «чесного тільки з собою» і такого, що слухається лише інстинктів. Критики механічно переносили ті якості на самого письменника.

Численні критичні відгуки глибоко вразили Винниченка, але ніскільки не похитнули його переконань, не змінили його філософсько-естетичних засад нової, покликаної суспільними умовами моралі.

Залишаючись «чесним з собою», Винниченко намагається пояснити читачам, розтлумачити своє розуміння концепції нової моралі. Він пише брошуру «Про мораль пануючих і мораль пригноблених (Отвертий лист до моїх читачів і критиків)» (1911) і звертається до критиків-марксистів (вони мали найбільше претензій) з проханням точно і чітко сказати, на яких підставах звинувачують його в проповіді голих звірячих інстинктів, апології здичавіння, розпусти, полової насолоди, утіх тіла, проституції, сутенерства, насильства, шахрайства, ошуканства; філістерства, буденщини, анархізму; просить пояснити, що вони розуміють під словами «відступництво», «ренегатство».

«Коли я відступився від моралі пануючих, — то це правда. Коли ж се відступництво торкається того, в що я вірив і вірю — соціалізму, боротьби за нього, руху вперед, то нехай вони мені покажуть, де й коли називав я соціалістичні ідеї «прісними», де я називав життя «грою в рулетку», де я кликав до песимізму, рівнодушності, як се говорять і роблять герої О. Міртова, Гіппус, Шеталя й інших, до компанії яких зачислив мене д. Львів. Нехай вкажуть хоч один твір, де я сказав: «Ні, боротись неможливо — згасимо наші ліхтарі й підемо в пітьму, яка всіх рівняє!»

(...) Можливо, що я помилявся, можливо, що я заблудився (...), але я ні разу не гасив свого ліхтаря! І коли ви вірите, що я шукаю, коли ви переконані в тому, що я збився з правдивої дороги, то покажіть же мені, покажіть правдивий шлях, виведіть на нього мене й тих, хто заблудився разом зі мною!

А коли й самі ви також шукаєте і ще не знайшли, то — замість даремних криків і злоби, почнемо спільними зусиллями шукати наш шлях»[2].

[1] *Чикаленко Є.* Щоденник. — Л., 1931. — С. 190.

[2] *Винниченко В.* Мораль пануючих і мораль пригноблених (Одвертий лист моїм читачам і критикам) // Наш голос. — 1911. — Ч. 11—12. — С. 416.

Першим, хто відгукнувся на крик душі Винниченка, був знову М. Коцюбинський.

«Дорогий товаришу! — писав він. — Не відповідав на Вашу картку тому, що хотів перше почитати Вашу брошуру (...). Ще затим прочитати її, я собі думав: навіщо писати відповіді критикам, чи полеміка з ними придасться на що? Чи не краще белетристові лишитися белетристом, ніж виступати в невдячній ролі коментатора власних творів? Але, познайомившись з книжкою, признаюсь, що Ви добре зробили (...). В кожному разі сталося добре, що Ви висловились вже, зайняли певну позицію перед читачем, і тепер легше йому буде розібратись у тому недостойному ґвалті, який знявся з приводу останніх праць Ваших»[1].

Та однодумців Коцюбинського було дуже й дуже мало, тому і після звернення Винниченка до читачів і критиків прірва між ним і суспільством, що виникла в процесі захисту права особистості жити власними інтересами, розумом і совістю, не зменшилася.

Читачі і критики не сприймали ні його пояснень, ні його виправдань з тої причини, що

«всю свою аргументацію Винниченко основував на штучному поділі моралі на мораль пануючих і мораль пригноблених, забуваючи, що мораль може бути тільки одна на всіх, що множество моралів — це основа теперішнього світу, що правда і брехня — це теперішні дві морали, а не «нові» (...). З якоюсь несолідною задерикуватістю автор звертається тільки до критиків і читачів-марксистів, до «своїх» людей, до «своєї» групи, а не до всіх людей. Ми бачимо, що творчість і філософія Винниченка не має нічого спільного з філософією пролетаріату, з інтересами і стремліннями його»[2].

М. Сріблянський відчув у тоні листа Винниченка презирство до читача і самовдоволену свідомість фізичної сили, хоч є у ньому страшенно багато серйозного, важного.

Частина українських ура-патріотів сприйняла участь Винниченка в російських видавництвах, зверненнях до російських письменників як образу національної честі і гідності. Великий письменник, на їх думку, не повинен проявляти таке рабське приниження перед росіянами, бо це, мовляв, ганьбить і принижує всю націю.

Впродовж двох років на сторінках періодики (переважно в журналі «Українська хата» і газеті «Рада»), російських часописів публікувалися листи читачів, памфлети, рецензії літературних критиків, відповіді читачам і критикам Винниченка.

[1] *Коцюбинський М.* Винниченкові В. з Капрі 20 грудня 1911 року // РВІЛ НАН України. — Ф. 7. — Ч. 552. — Арк. 1—2.

[2] *Сріблянський М.* В. Винниченко. О морали господствующихъ и морали угнетенныхъ (Открытое письмо моим читателям и критикам) // Українська хата. — 1912. — Кн. III—IV. — С. 240.

Відбиваючись від гнівних звинувачень критики читачів, Винниченко втягується у численні суспільно-політичні процеси і літературні дискусії, в результаті чого маємо таке розмаїття жанрів: інвективи, памфлети, листи, заповіти тощо. Грандіозну, безпрецедентну полеміку викликав роман «На весах жизни» («Рівновага»), в якому «змішані чисто художні, публіцистичні та сатиричні елементи, ще й з невеличкою домішкою іноді полемічного душку. Це все негативні сторони роману, а поза тим незвичайно інтересні ескізи емігрантського життя, що виявляють гарного оповідача»[1].

Єдність художнього і публіцистичного стилів І. Свєнціцький вважав природним для Винниченка. Як і в Л. Толстого, в українського письменника співдіють почуття і розум, творчість і проповідь, мистецтво і мораль.

> «Як митець, — писав дослідник, — Винниченко відчував всю чудову красу життя: він розказує про його радість і біль, він майстерно малює усю велич дрібних змагань людини із безліччю противенств та пересуває перед очима нашої душі хвилясту путь людини, що прямує до якоїсь мети через ями неповодження та гребені удачі.
>
> Як мораліст-суспільник він знає тільки тайні сторони нашого життя. Він задержується тільки біля гидоти, не для її поширення і поглиблення, але щоби її в будучині усунути з людського життя. Тільки отсим великим суспільницьким співчуттям горю страждучої людини, що — зірвавшися раз зі свого щабля — летить в безодню зневіри і безпутства та потопає в смердячому багні вирождення тілесного і розпусного зледачіння духовного, можна пояснити кількаразове повертання Винниченка до теми проституції і сифілісу»[2].

Ця тема — нова в українській літературі. Природно, що до неї і критика, й читачі поставилися упереджено і вороже. Крім звинувачення у порнографії, частина українців сприйняла вихід романів російською мовою в Росії як перехід письменника у «ворожий табір», як зраду. Справа ускладнилася ще появою листа Винниченка до російських письменників в газеті «Рада» за 20 жовтня 1913 р. У ньому Винниченко виступив проти спрощено-карикатурного зображення українців російськими письменниками і зневажливо-грубого, некультурного відношення до української мови: «Завше і скрізь «хохол» трошки дурний, трошки хитрий, неодмінно лінивий, меланхолійний і часом добродушний, — писав Винниченко. — Про інші прикмети людської психіки у «хохлів» з цих оповідань зовсім і не

[1] *Сріблянський М. В.* Винниченко. На весах жизни: Роман. Моск. из-во «Земля» // Українська хата. — 1912. — Кн. V. — С. 304.

[2] *Свєнціцький І.* Винниченко (Спроби літературної характеристики). — Л., 1920. — С. 24.

чуть. Більш як 30 міліонів їх, і така дивна нерухомість і однобічність в розвитку. Що не постать, то або тюхтіюватий дурень, або дурнуватий ледащо, або лінивий пройда. І рідко-рідко — це недалекий, сентиментальний, але не злий простак, як от «хохол» М. Горького»[1].

Звинувачення — спростування, профанація — професійний аналіз, бульварна лайка — високий стиль — все це йшло в нерозривній парі, переплiталося, створюючи атмосферу бурхливої епохи, загального суспільного настрою і рівня естетичного мислення.

Переможців у цій дискусії не було та й не могло бути, «бо дуже багато суперечливих тем і проблем ставив письменник, дуже швидко мінялись часи, дуже продуктивно працював В. Винниченко, а критика не спроможна була встигати за ним»[2]. Особливо це стосується малої прози — знакового культурного явища великої сили та історичної ваги, що відзначалася не лише своїми художніми достоїнствами, величезним соціальним звучанням, а й своєю новизною.

Мала проза

Український народ створив для себе дві речі, якими має право пишатися: велику літературу і велику музику. Найвищим досягненням літератури початку XX століття, явищем великої сили та історичної ваги була мала проза, що відзначалася не лише своїми художніми достоїнствами, величезним соціальним звучанням, а й своєю новизною.

Понад сто творів малої прози написав В. Винниченко і видав окремими збірками. Наведемо окремі з них:

«Краса і сила» (1906), до якої ввійшли: «Краса і сила», «Заручини», «Голота», «Антрепренер Гаркун-Задунайський», «Біля машини», «Контрасти», «Мнімий господін».

«Дрібні оповідання». Книга II (1907): «Дим», «Темна сила», «Хто ворог?», «На пристані», «Уміркований» та «щирий», «Раб краси», «Малорос-європеєць», «Голод», «Честь», «Ланцюг».

Третя книжка оповідань (1910): «Момент», «Глум», «Рабині справжнього», «Записна книжка», «Купівля», «Комедія з Костем», «Щось більше за нас», «Зіна».

[1] *Винниченко В.* Одкритий лист до російських письменників // Рада. — 1913. — 20 жовтня. — Ч. 240.

[2] *Ніковський А.* В. Винниченко (Літературний нарис) // *Винниченко В.* Вибр. твори. — К., 1926. — С. 8.

Твори. Книга IV (без дати): «Дрібниця (Моє останнє слово)», «Студент», «Кузь та Грицунь», «Таємна пригода», «Чудний епізод», «Тайна».

Твори. Книга V (без дати): «Історія Якимового будинку», «Промінь сонця», «Федько-халамидник», «Маленька рисочка», «Чекання», «Таємність», «Виривок з споминів».

У малій прозі Винниченка тісно переплелись українська і європейська традиції, що й зумовило значною мірою своєрідність як стилю, так і проблематики її. Винниченко більше «драматизував» свою прозу і поглиблював її психологізм, збагачуючи тим самим жанр реалістичного оповідання.

Вже перша збірка Винниченка відкрила нові горизонти в дослідженні таємниць людської душі, «темних» інстинктів і підсвідомих імпульсів, людської особистості. Приналежність Винниченка до нового літературного напряму, свіжість, оригінальність відображення життєвих явищ були відзначені і критикою, і читачами:

> «І звідкіля ти такий узявся? — так і хочеться запитати добродія Винниченка, читаючи його новели, яких в отсій книжці («Краса і сила». — *Авт.*) зібрано сім. Серед млявої, гонкоартистичної та малосилої або ординарно шаблонової та безталанної генерації сучасних українських письменників раптом виринуло щось таке дуже, рішуче, москулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, що не сіє крізь сито, а валить валом, як саме життя, всуміш, українське, московське, калічене й чисте, як срібло, що не знає меж своїй обсерваці і границь своїй пластичній творчості. І звідкіля ти взявся у нас такий? — хочеться по кожнім оповіданню запитати д. Винниченка»[1].

Зміна епох потребувала нової, якісної зміни у суспільній, філософській, естетичній думці. Після Панаса Мирного та Василя Стефаника уже неможливо було писати про внутрішній світ людини, як про речі самозрозумілі; їх треба було відкривати заново кожного разу як поєднання живих і змінних елементів. Не відкидаючи традиції попередників і сучасників, Винниченко прагне до дальшого розширення і поглиблення меж і можливостей реалізму, до неореалізму як синтетичного методу, здатного відтворювати ірреальне в реальному, символ у конкретному.

У статтях «В пошуках нової краси» (1902), «На мертвій точці» (1904) С. Єфремов розглядав два напрями українського символізму, пов'язані між собою загальним світоглядом, але різним способом вираження. Перший репрезентований О. Кобилянською, Г. Хоткевичем, В. Стефаником та іншими, не байдужими до суспільних

[1] *Франко І.* Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і сила // ЛНВ. — 1907. — Річн. X. — Т. XXXVII. — С. 139.

інтересів; другий — погруз у безпредметному туманному містицизмі особистого характеру. С. Єфремов застерігав молодих письменників від надмірного захоплення однією стороною людської природи — естетичним почуттям, бо замість людини виходить якийсь естетичний апарат, пристосований виключно до спеціальної й односторонньої діяльності.

З урахуванням таких змін у відображенні дійсності було висловлено чимало суджень про наступ «останньої фази чистого реалізму», про «психологічний реалізм», про «психологічно-символічну школу» і «тенденції до символічного трактування життя»: про «пейзаж з настроєм»; про всепоглинаючу модну увагу письменників до «індивідуальної психології», про появу великої кількості творів, у яких організуючим началом виступила думка, лірико-філософський роздум, сповідь; про посилену увагу до проблем екзистенціальних.

В. Винниченко, що стояв у центрі політичних, соціальних та естетичних проблем бурхливої доби, не міг не стати на новий шлях мистецького оформлення їх і прикладав немало зусиль, щоб бути незалежним від побутовізму і хуторянства. Не перериваючи зв'язку з традиціями, Винниченко збагачує малий жанр як формою, так і змістом. В епоху, коли відносна стабільність суспільних стосунків «людської комедії» XIX ст. змінилася вибуховим драматизмом епохи грядущих революційних катаклізмів, Винниченко вважає необхідним зайняти більш активну, дійову, оціночну позицію. Закономірно, що відбувається «переозброєння», своєрідна інтенсифікація художньої мови. Відтворюючі завдання змінюються «виражальними». Всебічне живописне відтворення світу видається надто пасивним, споглядальним. Виникає потреба в освоєнні дійсності у формах містких, економних, здатних підкреслити авторське осмислення глибинної суті явища, насиченого дійовою авторською оцінкою.

Через певні історичні обставини тема села в українській літературі здобула значно ширше і глибше переосмислення, ніж у будь-якій іншій європейській. У контексті світового мистецтва українська література початку XX ст. з більшою, ніж раніше, повнотою виявила свої особливі акценти в інтерпретації людського, соціального «матеріалу».

Вже у перших своїх оповіданнях письменник показав тодішню епоху, насичену соціальними суперечностями, сміло й оригінально відтворив назрівання соціальної еволюції, революційний рух 1905—1907 рр. В яскравих образах письменник подав цілу серію прикладів того, як аграрний та індустріальний капітал заволодів селом, руйнуючи старий побут, сприяючи росту й загостренню соціальних

конфліктів. Тема, звичайно, не нова в українській літературі. Достатньо згадати твори І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка, на яких можна крок за кроком простежити весь процес економічного розвитку, в результаті якого селянин перетворювався на бідного робітника-пролетаря. Та оповідання Винниченка відкрили нові горизонти в дослідженні таємниць людської душі, «темних» інстинктів і підсвідомих імпульсів людської особистості.

Приналежність Винниченка до нового літературного напряму, свіжість, оригінальність відображення життєвих явищ були відзначені і критикою, і читачами. При розбіжності думок усі критики наголошували на тісному зв'язку Винниченка з демократичною літературою і принципово нових рисах його ідейної і художньої позиції, гармонії зрілого реалізму з яскраво вираженою революційною романтикою. Все це дало підстави Лесі Українці зачислити Винниченка до нової, народженої на початку XX ст., течії неоромантизму.

Типологічний аналіз оповідань Винниченка «Голота», «Біля машини», «Контрасти» і «Ткачі» Гауптмана, зроблений Лесею Українкою, показав, що для обох письменників людина з юрби — це не бутафорський атрибут, як у старих романтиків, не манекен для примірки костюмів, пошитих з «людських документів», як у натуралістів, не витягнена з натовпу і поставлена в штучну групу для художніх студій, як у російських реалістів, а залишена в своєму середовищі на першому плані.

Неоромантики вважали, що ні в природі, ні в житті ніщо не народжується другорядним. Кожна особистість — суверенна, кожна людина — герой для самої себе і частина середовища щодо інших. Нападки на неоромантиків за їхню зневагу до натовпу не мають під собою грунту. Бо справжній неоромантик «презирает не самую толпу, т. е. не личности, составляющие толпу, а тот рабский дух, который заставляет человека добровольно причислить себя к толпе, как к чему-то стихийному, поглощающему индивидуальность, приносящему ее в жертву инстинкту, стадности»[1].

Детальний аналіз усіх оповідань збірки «Краса і сила» привів Лесю Українку до висновку про високий художній рівень творів Винниченка, що не поступається західноєвропейським зразкам. (На жаль, стаття Лесі Українки не була закінчена і за життя не друкувалася. Судячи з мови оригіналу, вона писалася для журналу «Жизнь», в якому співпрацювала Леся Українка і який був закритий 1906 р.).

[1] *Українка Леся.* Винниченко // *Українка Леся.* Твори: У 12 т. — Харків, 1927. — Т. 12. — С. 283—284.

Про гідну презентацію Винниченком української літератури в європейському масштабі говорили й інші критики, зокрема І. Кончіц:

«Винниченко з'явився на полі українського письменства раптово, яко результат невидимої творчості, і це ще раз свідчить про невпинний розвиток національної душі. В творах його сконцентрувалась вся сучасна Україна, але думка письменника виходить далеко за обрії офіціального українства, він найбільше від усіх письменників ввів українську ідею в русло загальнолюдських стремлінь, на довгі роки поновивши ідеали нашого суспільства, від нього першого серед українських письменників ми почули речі, які звикли чути від чужих, — цим він відразу поставив нашу літературу на один щабель з іншими і показав, що одяг, в яку одягають з милости українство (літературу та життє) різні псевдоприятелі, не годиться також і для українців, правда, маючи на увазі меншу їх частину, а не тих, що й досі вважають розмальовані горшки та гопак за найгострішу національну зброю»[1].

Заслуга Винниченка, на його думку, полягає в глибині психологічного дослідження, майстерності відтворення внутрішнього світу героїв, їх переживань, сумнівів, хитань:

«Як психолог, — продовжує критик, — він може стати в рівень з Достоєвським, Гамсуном, Гансоном; всю свою здібність письменник вживає на те, аби, розкриваючи душу народну, віднаходити в ній дорогі перлини-самоцвіти. Це може робити не тільки великий психолог, а також і чоловік, перейнятий високими ідеалами любови та справедливості. І якими маленькими в порівнянні з Винниченком здаються інші препаратори народньої психіки, кажучи не тільки про нашу літературу, а й світову! Навіть М. Горький, що придбав світову популярність за розкриття душі соціального низу, не показав і десятої частини, що дав Винниченко»[2].

Порівняння психологізму Винниченка з психологізмом Ф. Достоєвського, як нам здається, має під собою грунт. Своєю творчістю російський письменник відтворив безмір страждань приниженого й ображеного людства і невимовного болю за ті страждання. Водночас Достоєвський мужньо боровся проти будь-яких проявів насильства. Роздвоєність терзала його, ставши джерелом мстивої насолоди і хворобливою формою визнання безвиході мук для письменника та його героїв.

Життєвий і літературний шлях Достоєвського був одним із найглибших варіантів трагедії, змістом якої є притлумлення і спотворення людської душі дійсністю, ворожою для генія, свободи, мистецтва, краси. У творах цього найсуб'єктивнішого письменника з їх тривогою і страхом перед хаосом і тьмою життя зафіксовано скор-

[1] *Кончіц І.* Володимир Винниченко (Ескіз) // Українська хата. — 1910. — Ч. 3. — С. 170.

[2] *Там само.* С. 171—172.

ботну історію великої, але хворої стражданнями душі, що вичерпала свої мрії і сподівання молодості, душі, що полюбила біль, бо нічим стало жити, а значить, нічого любити, крім болю.

Незважаючи на блискучу обізнаність Винниченка з творчістю Достоєвського, Толстого, Чехова, світогляд українського письменника бере свої витоки з Шевченка. Тому дорікання за «російський спосіб мислення» не мали підстав. Він зазнав упливу українського середовища і традицій, мав свій погляд на життя і письменницький темперамент, отже, і зовнішні форми вияву їх:

> «Він не так обережний і ніжний в розваженні станів людської душі — як Достоєвський, він не завсе видержує міру митця в описах низів і дниш людської маси — як це чинить Горький, він, наконець, не вміє навіяти на читача легіт суму із дрібкою іронії — в чому такий майстер Чехов, — писав І. Свєнціцький. — Так, але за те скрізь видко, що Винниченко всюди є самим собою — перш за все здоровим і сильним мущиною, ширим і діяльним громадянином та своєрідним українським письменником»[1].

У малій прозі Винниченка відбились імпресіоністські віяння того часу; його по праву можна вважати предтечею українського імпресіонізму. Винниченка цікавить незримий процес духовного становлення особистості, усвідомлення нею соціальних зв'язків у суспільстві, пробудження в людях громадянського почуття відповідальності за все, що відбувається.

Винниченко знов і знов повертається до людини, заглиблюється в її дух і почуття, щоб з'ясувати, яка вона, ця людина? Який її моральний потенціал? Які уявлення має про себе та інших, про минуле і теперішнє — про історію? Чи задумується вона про майбутнє, чи відчуває відповідальність перед ним, перед дітьми й онуками?

З винятковою зосередженістю і послідовністю Винниченко від оповідання до оповідання аналізує все нові й нові аспекти проблеми людського буття. В одних оповіданнях у центрі його роздумів — світовідчуття людини «нормально» байдужої, душа якої наглухо закрита, як і для неї закриті відповідно всі враження життя («Таємність»). У других — він роздумує про вічну ілюзію «всезнайства», з якою живе і помирає людина, не здогадуючись про свою нікчемність («Момент»). У третіх — досліджує звичайний психологічний стан людини, позбавленої єдиного і так необхідного їй співбесідника, якому могла б і захотіла розповісти про найголовніше в своєму житті («Дрібниця»).

[1] *Свєнціцький І.* Винниченко (Спроба літературної характеристики). — Львів, 1920. — С. 43.

Майже кожний із винниченківських героїв шукає свою формулу щастя і повноти життєвідчуттів; чим масштабніша письменницька думка, тим більший людський матеріал охоплює вона, тим більше зв'язків і відносин вбирає в себе. Гідний продовжувач психологічної інтелектуальної прози другої половини XIX ст., Винниченко водночас був новатором, який геніально передбачив чимало із шляхів розвитку світової літератури. Звернення до творчості Винниченка виявляють корені таких літературних явищ, як екзистенціалізм (Камю), інтелектуальний театр, «філософський реалізм»; пошуки Винниченка в галузі «неореалізму» й «універсального психологізму» знаходяться в руслі різноманітних віянь в українському й світовому театрі і кіно.

Не перериваючи зв'язку з традиціями, Винниченко вніс багато нового в інтерпретацію теми села:

> «...У Винниченкових творах не бачиш зовсім того улюбленого українського села, яке по трафарету можна було змальовувати в двох варіаціях: або Шевченкове радісне, захоплене і ідеалізоване «село і серце одпочине...», або Грінченківське тужливе і гірке:
>
> Убогії ниви, убогії села,
> Убогий обшарпаний люд...»[2]

Сам письменник добре розумів потребу відходу від побутовізму та хуторянства. В оповіданні «Краса і сила» він, мовби іронізуючи над письменниками етнографічно-побутової школи, дає портрет Мотрі, декларуючи нову манеру письма:

> «То була краса, що виховується тільки на Україні, але не така, як малюють деякі з наших письменників. Не було в неї ні «губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто», ні «підборіддя, як горішок», ні «шок, як повна рожа», і сама вона не «вилискувалась, як маківка на городі», «чорна, без лиску товста коса, невисокий, трохи випнутий лоб, ніс тонкий, рівний, з живими ніздрями, свіжі, наче дитячі губи, що якось мило загинались на кінцях, легка смага на матових, наче мармурових щоках і великі, надзвичайно великі, з довгими віями темно-сірі очі, з яких, здавалось, дивлячись, наче лилося якесь тихе, м'яке, ласкаве світло, — то була й уся краса сієї дівчини»[2].

Герої цього оповідання постають перед нами з уже повністю сформованими ідейно-моральними засадами, котрі згодом перевіряються життєвими ситуаціями. Емоційна, майже не залежна від поводів реакція на них — основна форма втілення ідейно-моральної проблематики.

[1] *Гермайзе О.* Рання творчість Винниченка на тлі громадського життя // *Винниченко В.* Вибр. твори. — К., 1927. — С. XXVI—XXVII.

[2] *Винниченко В.* Краса і сила // Твори: У 26 т. — Х.; К., 1928. — Т. 1. — С. 9. *Далі, посилаючись на це видання, зазначаємо у дужках том і сторінку.*

В усіх оповіданнях, починаючи з першого, можемо відзначити лаконічність у відтворенні передісторії персонажів, відсутність розгорнутих деталізованих об'єктивно-нейтральних відображень соціальної дійсності. На початку твору письменник, зазвичай, знайомить читача з історією почуття, настроями свого героя, а також із тим, як ставляться до нього оточуючі, й аж потім повідомляє зовнішні прикмети та окремі штрихи його біографії. Так відбувається наше знайомство з Ільком Чубатим, Андрієм Голубом і Мотрею Чумарченко («Краса і сила»), Ганенком і Семенюком («Заручини»), Гликерією («Контрасти»), антрепренером Гаркуном-Задунайським з однойменного оповідання, з героями оповідання «Голота», Гудзиком («Біля машини»), Сидором Івановичем («Мнімий господін») та ін.

На відміну від прозаїків 70—90-х років XIX ст. Винниченко показав, що психіка людини — сумарна, що людські пориви складаються з великої кількості малих величин, різноманітних і дрібних складових мотивів. Те, що ми грубо називаємо «хвилювання», «каяття», «страх», «ненависть», «любов», «жаль», «туга» тощо, є тільки приблизним вираженням складного процесу, лише рівнодіючим багатством сил.

Відкинувши народницьку етнографічно-селянську манеру письма, Винниченко сміливо впровадив нові мистецькі засоби, дав соціально-різноманітний типаж із своїм поглядом на нього і новим трактуванням сільської теми, зокрема процесу пролетаризації села.

В оповіданнях «Біля машини», «Голота», «На пристані», «Хто ворог?», «Раб краси» та інших відображено не тільки бідне селянство і сільський пролетаріат, куркульство і поміщики, а й (уперше в українській літературі) революційну інтелігенцію, що веде пропагандистську роботу серед бідноти і ремісників.

Якщо в творах попередників відображалися окремі моменти збіднення села, економічне розорення цілого класу, нові умови залежності й експлуатації, то в інтерпретації Винниченка цей процес є колосальною загальною системою соціально-економічної еволюції.

Неухильно зростаюча проблемність існуючої дійсності певним чином відбивається й на оповіданнях Винниченка, які стають проблемними. «Так багато зачепив тем з відносин наших часів, — писав О. Грушевський. — Так багато пробудив надій на дальший блискучий розквіт видатного літературного таланту. Все це надає особливого значення літературній діяльності Винниченка серед сучасних молодих письменників»[1].

[1] *Грушевський О.* З сучасної української літератури: Начерки і характеристики. — К., 1918. — С. 161.

Людина в оповіданнях Винниченка показана в різних ракурсах і масштабах. Письменник розглядає і ту сферу життя людини, в житті якої вступають все нові, але вже достатньо реальні поняття: революція, соціалізм, соціал-демократ, політв'язень, і ту, де особливо чітко вимальовуються події духовного світу, де герой постає перед читачем як залежний від оточення і в той же час самостійний, з своїм цілісним світом — вагомим, незвичайним і складним.

Винниченко створює достатньо зриму картину внутрішнього світу, не пояснюючи його. Уяву про вроду Мотрі дістаємо спочатку через враження й «поцінування» Ілька, що до приходу дівчини перебував у напівсонному стані. Від несподіванки «здригнувся», подивився на неї, «проти волі задивився на красу її», і, нарешті, вже вкотре, остаточно впав у полон її чарів:

«— Та-а-к... — протягнув Ілько, не зводячи з неї очей і прислухаючись, як у грудях у його щось то захолоне, то зомліє з одного погляду в її очі, в той глибокий, чаруючий погляд.

— Га? — мов прокинулась Мотря. — Що ти кажеш?

— Нічого... Чого ти така? Та й гарна ж, їй богу! — перебив себе Ілько» [1, *10*].

Заданість письменника націлена не на аналіз — усебічний, повний, що докопується до першопричин, — а на відтворення внутрішнього життя, яскравого і багатогранного.

У Винниченка все — живе, чуттєве й емоційне: люди, предмети, природа:

«Тихо-тихо в Сонгороді. Тихо в йому, як і дощик січе день і ніч, як і сніг тріщить під ногою, тихо й тоді, як соловейко заливається піснею-коханням по садах, по гаях, по зелених дібровах. А надто тихо в літній робочий день. Тихо на вулицях із плетеними тинами, тихо на головній вулиці з неодмінною поліцією, управою, й будинком про арештантів, тихо коло крамниць на базарі, — скрізь тихо. Вийдеш на головну вулицю, що гін на троє тягнеться з одного кінця міста до другого, подивишся праворуч — тихо, пусто й нікого нема, куди не глянеш — тихо, пусто, тільки вітер тихенько шелестить та грається листям» [1, 7].

Майже в кожному з своїх оповідань Винниченко відтворює особливу стильову атмосферу. А для створення її використовує багаторазове повторення побутових, портретних чи пейзажних деталей, що помагають прояснити інтелектуально-психологічний стан персонажів. У сонну тишу занурений весь світ, в якому живе злодій Ілько, звиклий «працювати» в нічну зміну, світ малий, домашній, і світ великий, той, що знаходиться за межами його дому.

«Винниченко зчиняє бунт проти цього мертвотного спокою, — писав О. Гермайзе. — проти цієї пустоти, повільности, застою. І в спокійному провінціальному побуті він шукає невтомних з'явищ і лю-

дей, що могли б зрушити оту тишу провінціального задоволеного блаженства, отой монотонний плескіт осіннього набридливого дощу»[1].

Домінуючу тональність винниченківського твору, стильове і смислове забарвлення визначає вже перша фраза: «Тихо-тихо в Сонгороді». Тиша в даному випадку — не тільки деталь пейзажу. Цей образ, узятий в контексті, бере участь у створенні символічного плану оповідання і трактується філософськи широко й узагальнено. Сонгород — це своєрідний прообраз України і символ сонливого лінивства її мешканців. У тишу занурені не тільки вулиці, будинки, фігури перехожих, а й душі героїв, які живуть, як уві сні, і сприймають відповідно навколишній світ, який, здається, також перебуває в стані сну й афазії.

Г. Костюк назвав оповідання «Краса і сила» кордонним стовпом, який розмежовує дві літературні епохи, два стилі: неоромантичний і критичний (психологічний) реалізм. Такої ж думки дотримувалися майже всі критики: «Було щось свіже, стихійне, оригінальне й талановите в цьому письменникові, — писав О. Гермайзе, — що не йшов утертим шляхом української народницької літературної традиції, а впевнено ступав на нову, освітлюючи те, куди рідко заходила увага українського белетриста, трактуючи так, як того Винниченків літературний попередник не міг трактувати»[2].

В оповіданнях першої збірки письменник сміливо й оригінально відтворив назрівання революційної бурі; в яскравих образах показав руйнування старого побуту, деморалізацію суспільства і деградацію особистості. Вперше в українській літературі злочин, проституція, злодійство, ошуканство трактуються як «робота», щоденне заняття, спосіб життя, ні у автора немає ні крихітки жодної сентиментальності, — писав І. Франко, — він не обурюється, не сердиться ані на тих людей, ані на суспільність, що їх зробила такими. Се все у нього натуральна річ»[3].

З точки зору форми оповідання Винниченка — значний крок уперед у розвитку жанру, їм властиве почуття міри і художній смак, точність літературного стилю і поетичність фрази, філігранна техніка. Більшість оповідань невеликі за обсягом, з обмеженим колом персонажів. Стрижнем оповідання часто є психологічна колізія;

[1] *Гермайзе О.* Рання творчість В. Винниченка на тлі громадського життя // *Винниченко В.* Вибр. твори. — К., 1927. — С. XXX.

[2] *Там само.* — С. VII.

[3] *Франко І.* Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і сила // ЛНВ. — 1907. Річн. X. — Т. XXXVII. — С. 276.

сюжетні зв'язки послаблені; форма удосконалена; зміст — осмислення філософії життя, філософії краси і моралі. Філософії — не книжної, бо що

> «можуть сказати тут Канти, Лейбніци, Гегелі для цих людей... Яка тут філософія, коли тебе пече сонце, мочить дощ, мучить голод, кривдять люди... Яка тут, спитатись, може бути філософія, коли твоє життя складається з одних неприємних переживань?.. Який тут може бути категоричний імператив, коли в тебе категорично вимагає черево їсти?.. Філософія життя, філософія моралі, краси... Ні, ти дай таку філософію, щоб я міг навчити цих людей бути щасливими... А їх мільйони, тисячі мільйонів!» [1, *151—152*].

Критика одностайно відзначала збільшення ваги внутрішньопсихологічних конфліктів, зумовленого глибшим проникненням у внутрішній світ людини, увагою до кожної психологічної мотивації її поведінки, поглибленням особистісного начала в оповіданнях Винниченка. Водночас спостерігаємо і посилення конфліктного, звернення до все гостріших, драматичних ситуацій, іноді нарочиту їх заданість: експериментальність заради перевірки самих морально-духовних засад героя, запасу його душевних сил.

Можна виділити різні ступені поляризації конфлікту. В оповіданнях, наприклад, про сільських пролетарів-заробітчан («Біля машини», «На пристані», «Хто ворог?», «Голота», «Раб краси» та ін.) переважає конфлікт-протиставлення, конфлікт-розмежування, конфлікт-сутичка, конфлікт-боротьба.

Герої цих оповідань, як раніше герої «Бориславського циклу» І. Франка — селяни, вигнані голодом, холодом, нестатками і безвихіддю з рідної хати, йшли на бориславські нафтові промисли з надією заробити грошей, щоб повернутися назад до землі, до хліборобської праці, до відкупленої своєї хати і відповідного, усталеного вже способу життя... Та шлях назад майже неможливий. І жодний з них не повернувся додому. Промислова паща втягала в себе одного за одним, з жадністю дракона пожирала, нівечила душі, калічила фізично, перегризала горло і не відпускала.

Заробітчани Винниченка блукають великими просторами України, скривджені долею, безнадійно нещасливі, принижені і, здається, безповоротно пропащі, доведені до відчаю, нікому не потрібні:

> «Обкрадені, обідрані тими, хто має силу обідрати, вони йдуть продавать себе, свої сили, своє здоров'я, своє тіло, сором, любов; воии йдуть найматься до ситих, розпутних, *ледачих* людей, які мають землю, гроші, але які не обробляють сеї земли, бо мають другу роботу: їсти, пити і розпутничать.
> Сі засмажені стомлені люди є ті, котрим всі говорять «ти», котрих всякий поліцай строго зупиняє і з важністю говорить:

— Стой! Куда идешь? Що несешь? На заробітки? Какие заробітки? Говорі голоснєй!.. У! Мурло!.. Пошлі вон!» [2, 71].

Їх багато. Тисячі. По степах, полях, яругах. Групами, поодинці, натовпом — як повноводна ріка в час повені — всі такі різні і... такі однакові. Гликерія-мільйонерка («Контрасти») була здивована, які вони:

«темні, худі, похмурі і всі наче одного якогось сірого кольору, нема ні білявих, ні чорнявих — усі сірі. З балки виступає декілька мужчин у брилях і в гнідих чумарах, і один з них, невеличкий чоловічок, в широких вибійчаних штанях з вузькою, довгою латкою на всю калошу, підходить ближче, й, уклонившись, скидає бриля. Гликерія придивляється й розуміє тепер, чого всі вони однакові: на бороді, на вусах, на бровах, у зморшках лиця, навіть на віях у чоловіка, як на бур'яні край шляху, лежить густо сірий порох, що навіть засох йому на губах чорненькою ниткою. Тільки на тім'ї волосся виразно чорніє (виділення наше. — *Авт.*).

Вона переводить очі на других і бачить, що й ті всі покриті порохом з ніг до голови, так що видко навіть крізь розхристані, брудні, товсті сорочки сірі груди» [1, *138*].

Смирні, добрі, байдужі до всього навколишнього світу, сповнені єдиним бажанням — поїсти. Обпечені сонцем, звідусіль гнані поліцією, обідрані до голизни, замордовані нескінченними степовими дорогами, вони, здається, втратили людську подобу. Життя зламало їхню волю, упокорило натуру і залишило сили тільки на «боротьбу» з паразитами. Ніхто з них і в гадці не має про хоч якусь мізерну непокору, протест, бунт, — бур'ян край шляху, припалий дорожним порохом, непридатний навіть для корму худобі.

Письменник знайшов точне, з глибоким підтекстом порівняння («як бур'ян край шляху») для характеристики заробітчан, більшої частини українського суспільства, відкиненої на узбіччя життя цим же суспільством, придатних тепер уже виключно для контрасту, для вирізнення ваги і розкоші меншості. Весь арсенал художніх засобів «працює» на розкриття чи не найболючішої проблеми початку XX ст. — масового зубожіння робочого люду, його духовного збідніння.

Традиційний для оповідання 70—90-х років конфлікт (герой — антигерой) — відсутній, хоча принцип групування персонажів зберігся повністю. Маємо дві соціально-антагоністичні групи: багаті — бідні, розкіш — жебрацтво, але жодна з них не може бути ні героєм, ні антигероєм, їх дороги двічі перетинаються, але не конфліктують, навпаки, на якусь мить вони знаходять спільну мову, щоб знову розійтися по різні боки прірви, яка навіть у мить зближення ніскілечки не стала меншою.

Композиційно оповідання побудоване так оригінально-цікаво, що виключає традиційний аналіз. Маємо тут конфлікт з безпосередньою взаємодією сторін, з паралельним їх розкриттям, який не виконує притаманну йому функцію рухати сюжет — бо й сюжету в канонічному вигляді немає, та й художній конфлікт оповідання винесений «за куліси» — прийом, часто вживаний Винниченком і новелістами початку XX ст. — О. Кобилянською, В. Стефаником, Марком Черемшиною, Л. Мартовичем, А. Тесленком та іншими, коли у ролі «антигероя» виступають сильні світу цього, соціальні умови, суспільний лад. Тільки тут Винниченко показав себе новатором. У «Новині» В. Стефаника, у «Чічці» Марка Черемшини, «В городі» А. Тесленка відсутні живі репрезентанти соціальних умов, тоді як у Винниченка вони не тільки наявні, а й показані в соціальному, психологічному і моральному ракурсах.

Ускладнення конфлікту сприяло модифікації жанру оповідання, яке нагадує фрески. Заглиблення в морально-психологічні витоки найприкметніших колізій часу помітне як на позитивному, так і на негативному його полюсі, зокрема й у розмаїтті соціально-психологічних типів, часто суперечливих, неоднозначних характерів, що є носіями ідейно-естетичного ідеалу письменника.

Поглиблена увага до психології негативного персонажа поєднується з прагненням Винниченка уникнути плакатності, чорно-білої конфронтації. Винниченків «антигерой», що перебуває на негативному полюсі художнього конфлікту, — це не ідеологічний класовий ворог, а, переважно, тип соціально-психологічний, висвітлюваний у його неприваблівій моральній сутності.

Впродовж тисячоліть живе гуманістична традиція вдосконалення суспільної моралі за допомогою художнього впливу. Ще Плутарх у біографії Некія заявив, що для його «Порівняльних життєписів» важливі факти, що сприяють розумінню моральності людини і її характеру. Бо, на думку Плутарха, не завжди, навіть у найславніших діяннях, «бывает видна добродетель или порочность, — но часто какой-нибудь ничтожный поступок, слово или шутка лучше обнаруживают характер человека, чем битвы, в которых гибнут десятки тысяч, руководство огромными армиями и осады городов»[1].

Такі ниші вчинки здійснює кожний герой Винниченка, життєві принципи якого розминаються з мораллю. Гудзик («Біля машини») одружується з дочкою монопольщика з меркантильних інтересів; «за надзвичайно великі зуби, за косі очі, за 28 літ своєї доч-

[1] *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. В 3 т. — М., 1963. — Т. 2. — С. 395.

ки, «модиски», батько дає великі «викупні». Всі знають, що він її люто ненавидить і що з величезною охотою «запхнув би її в піч паровика, якби дали вперед гроші».

Він не виплачує вчасно робітникам платню, позичаючи їм за великі проценти ними ж зароблені гроші; управляючий економії («Кузь та Грицунь») зменшив видачу гарячої страви до двох (замість трьох) разів на день, а хліб став давати такий, що його треба було два дні вимочувати перед тим, як їсти. Він не тільки не задовольняє вимоги заробітчан покращити харчування робітників, а й розправляється з ними: «Управляющий весь одразу налився кров'ю, — підскочив до Кузя, розмахнувся й зо всеї сили ударив його по лиці.

— Грабіж?! Ось тобі грабіж! Вон, сукин син! Женіть його нагаями, бунтовщика!» [4, *131*].

Панич Янек («Біля машини») перейнятий одним клопотом — затягати до себе в спальню все нових і нових дівчат-наймичок. Живий товар йому постачає Гудзик. «Перейшли на другий бік машини. Гудзик ще одвертіше почав показувать Янекові всі вдачі дівчат, ще злорадніше повертав їх на всі боки перед ним і навмисне хльоскав нагаєм, як на коров на базарі» [1, *363*].

В оповіданні «Голод» відтворена страшна картина насильства офіцера над голодними селянами, насильства, що викликало солодке захоплення «пані з мрійними очима».

Посилення людинознавчої уваги до негативного полюса конфлікту, психологічних деталей, мотивів поведінки того чи іншого персонажа допомогло відкрити, чіткіше побачити невичерпні поклади складних переходів, варіантів, якостей і властивостей, що не піддаються однозначному поцінуванню. Такі негативно-позитивні персонажі, що важко, через труднощі, сумніви, вагання і помилки щукають свого місця в житті, роблять сильний вплив на читача саме уроками своїх знівечених доль, суворим моральним самосудом; висвітлюють згубні наслідки внутрішньої нецільності, моральних компромісів, прагнення стати осторонь загальнонародної долі.

«Люди кишіли. Для чого? Так собі просто кишіли, та й годі, без мети й без роботи. Вся ж мета, вся ж робота їх була в тому, що всі вони... ждали. Кишіли і ждали, кишіли і ждали. Вдень вони рухались мляво і тупо, ніч же... Ох, ті ночі безкраї, задимлені ночі! Ночами горіли їм більше пекучі вогники туги і суму, ночами їм падали найбільші сльози у серце. Вони ж їх любили, ці ніжні й пекучі вогники суму і туги. Та дим забивав їх, ці ніжні вогники, і тупо кишіли ті люде і ніччю. Хмуро темніла у тьмі жовторотая скриня, тягуче свистіли круг неї самотні закутані люди. Ночі, безкраї задимлені ночі плили над несплячими. А небо, читачу, те небо, де живе справедливість і правда, кара неправді, — те небо, читачу, байдуже темніло й мовчало» [«Дим». — 2, *22*].

Конфлікт між героями різдвяної казки «Дим» Назадом і Вперед — це конфлікт між минулим і майбутнім; темрявою і світлом; правдою й обманом; справедливістю і кривдою; повноцінним життям і моральною смертю, одним словом — в центрі конфлікту знаходяться і нові соціально-моральні колізії, продиктовані часом, і «вічні» питання про смисл людського існування, про відношення індивідуума з світом, суспільством, з історією, — отже, загальні проблеми людського буття.

Цікаве в цьому плані оповідання «Голота», високо оцінене І. Франком та Лесею Українкою. Завжди самокритичний до своїх творів, Винниченко не соромився признаватись про свою заповітну мрію поїхати в Україну, щоб на реальному грунті написати щось на зразок «Голоти».

У цьому оповіданні, на думку Лесі Українки, в повному обсязі погосований головний принцип новоромантичної школи: глибина психологічного дослідження, майстерність відтворення внутрішнього світу героїв, їхніх переживань, сумнівів, хитань.

Винниченко прекрасно змалював «історію душі» не тільки головних героїв оповідання «Голота» (Килини, Андрія, Трохима), а й другорядних, навіть епізодичних.

«В. Винниченко взяв об'єктом свого спостереження великий натовп людей, 12 осіб робітників економії, та зате всього його вивчив і розчленив, і вияснив особистість кожного члена в її сутності і в її ставленні до оточуючих. Від цього не знищується колективний характер життя і діяльності цих людей, але представився в новому світлі, і навіть несвідомі вчинки так освітленого натовпу набули повного значення і викликають свідоме відношення до них читачів. І ні одну з цих особистостей не можна назвати другорядною в технічному значенні цього слова. Найбільш залежні, підлеглі в суспільному значенні особистості займають у повісті самостійне місце, мають незалежне, «суверенне» значення»[1].

Переказ «Голоти», де акцент поставлено не на подіях, а на переживаннях і думках дванадцяти робітників, не тільки важкий, а й не може дати адекватного уявлення про те, що хотів висловити автор. Усе відбувається в глибині свідомості, мовби зачиненої на багато замків.

Витративши сили на чужій роботі, бездомний, нікому не потрібний дід Панас тяжко хворий, але й померти спокійно не може. З наказу прикажчика його мусять відвезти у волость, бо «економія — не лікарня». «Голоті» зрозуміло, що везти діда у такому безнадійному стані все одно, що свідомо прискорити його смерть. Зважитися на такий гріх важко, та іншого виходу нема.

[1] *Українка Леся.* Винниченко. Твори: У 12 т. — Харків, 1927. — Т. 12. — С. 290.

Дідові, що став на Божу дорогу, однаково: «хай везуть... все одно... чи тут, чи там...» Знищений жорстоким середовищем, Панас мовби символізує собою майбутню долю кожного з 12 робітників «чорної кухні», кожний з яких мріє про краще життя. Та надто багато перешкод до здійснення її: політичний і соціальний гніт, недосконалість людської природи з її хворобами, тваринними інстинктами, злобою, жадібністю тощо.

Залежність від середовища розглядається письменником насамперед під кутом зору нерівноправного становища людей у суспільстві:

«Ну, а ти, а я, а ми всі тут? Та ж худоба, та й годі! — сумно констатував дід Юхим. — З ранку до вечора, змалечку до сивого волосу тиняєшся по наймах, з роботи не вилазиш, та ще й радий, що з голоду не здихаєш. А разом з тим і Маринка, і ти, і я — люди. Понімаєш: не худоба, а люди. О!.. А чого? Бо ти ще Бога маєш. А не вір у Бога, то й виходить, що ти нікоторої разниці з волом або конякою не маєш. А це вже зовсім... обидно. От багатому — друге діло. Багатому панові Бога не треба. Йому й так видно, що він не коняка. Він собі знає й бачить на кожному місці, що він людина, бо живе не так, як худоба. От того-то пани так і не дуже-то вірять у Бога. А нашому брату треба вірити, треба держатись за Бога, бо як одірвешся, то й буде, що ти, що віл — усе одно» [1, 244—245].

Письменника цікавлять у цьому випадку не соціальні причини нерівноправності, а та морально-психологічна атмосфера, в якій вона існує. Автор навмисне підкреслює: всі мешканці «чорної кухні» живуть у нестерпних умовах; всі приречені на стан робочої худоби:

«...Що ти, або я? — міркує вголос дід Трохим. — Худоба та й усе! Для чого ти живеш, для чого я — нікоторого понятія нема... Або от наша Маринка? Подивись на неї — ну, для чого вона живе? До чого? Навіщо? Залякане, засмоктане (...) Усяке її штовхає, усяке її шпига, з роботи не вилазить, голодне, холодне, забите, чорне... Кому воно, нащо воно? Собаці, та й то краще, отже, їй-богу, краще: та хоч і виспиться, і полежить, і пограється, а ця... вона хоч ласку чию бачила? Без батька, без матері, байстря... живе тут собі з милості. А для чого живе воно?» [1, 244].

Не краще живеться й Софійці, дівчині без притулку, без захисту, без надії. Її веселість, горілка — це своєрідна маска від людських образ і зневаги, це втеча від самої себе. Почуття зневаженої і скривдженої людини — це природний її стан. З нього виростають самокартання і дорікання, оправдання і відчай, зневага і насміх. Вони сягли такої напруги, що розвихрена психіка її хоче забутись, – і тоді вона, перериваючи потік болючої думки, сміється і п'є горілку. Течія почуття відвертається вбік, щоб знову повернутися до основного русла — до кривди. Сміх стає «болісним», тремтяча рука розхлюпує горілку, не доносячи до уст. Тепер ніщо не заважає вивер-

нути, здавалося б, надійно прихований від людського ока сердечний біль, представлений письменником цілісно, іманентно, в процесі саморуху і саморозвитку («голосно, здригаючись, заридала») — як історію скривдженої душі.

Горда, красива, недоступна Килина не хоче Софійкою бути, не хоче, щоб її «якась паскуда прилюдно по морді била та шлюхою очі випікала...», не хоче, щоб її діти, як Маринка, під стусанами виростали. Вона хоче жити по-людськи. В її душі ще жевріє надія на Андрія, котрий ніяк не насмілиться попросити дозволу в батьків на одруження з наймичкою. Не допомогла й ультимативна форма розмови з Андрієм: «Хіба я живу? Га?.. А я жити хочу!.. І буду жить! Продам себе, шлюхою стану, а буду жить! Чуєш? Коли пропадать, так знать, за що пропадать!.. А ти мені що? Що ти мені?.. Не мала я таких хазяйських синків? Ого!.. Всі ви ласі... Знаю... До Халабуди піду, до чорта, а так не буду жить... І плювать я на вас усіх хочу!.. Ненавиджу я вас... Кожному з вас хочеться на дурничку поживитись, а ти собі — як знаєш... Ну, то й я ж знаю!» [1, 262].

Крах надій на заміжжя заставили Килину продатися офіцеру й виїхати в місто; дід Юхим розпиячився на нінащо, старого Панаса відвезли і, може, помер у дорозі, вигнаний з економії Андрій за крадіжку, до котрої не причетний. Тільки становище Маринки не змінилося — таке ж безпорадне і безнадійне.

«Голота» — це сама Україна з її «чорними кухнями», в котрих смажиться у власнім соку український люд, — писав І. Кончіц, — в котрих випікаються і сила, і краса, і сором, і любов. «Голота» — порождення соціально-економічних умовин, що утворюють «чорні кухні» — це нутро економій, котрі густо вкрили всю Україну. «Чорні кухні» тепер отчизни поневоленого, голодного люду, або швидче — тюрми, з котрих люди не можуть визволитись, бо не в силі зломити грати соціально-економічних відносин. Капіталізм йде по трупах, проводячи яскраву диференціяцію: з одного боку ті, «що живуть весь вік у світлі, в щасті», з другого — живуть в темній конурі без просвітку»[1].

Творча фантазія Винниченка невіддільна від його феноменальної спостережливості, котра постійно переймається питаннями: чому? Яким способом? Завдяки якому законові?

Куди прямує його країна? Хто винен у злигоднях його народу? Як домогтися перебудови суспільних відносин?

Дошукуючись прихованих, віддалених причин певного повороту подій і вияву в поведінці персонажів об'єктивних законів, Винниченко водночас зберігає їх внутрішню свободу, своєрідність, непе-

[1] *Кончіц І.* Володимир Винниченко (Ескіз) // Українська хата. — 1910. — Ч. 3. — С. 174.

редбаченість, без чого персонаж не може бути «живим». Він показує людей, що вирізняються своїм темпераментом, інтелектом, волею, активністю; людей, побачених у реальних, сучасних йому обставинах, детермінуючи вчинки героїв психофізіологічними причинами, як це спостерігаємо в оповіданнях «Момент», «Глум», «Рабині справжнього», «Купівля» та ін.

Розглядаючи проблеми людини, її місце і призначення на землі з позицій високих етичних категорій, Винниченко не зводить її до безпорадної маріонетки в руках долі. Він полишає за нею право вибору, право на «самовизначення», навіть на протест, боротьбу і смерть. Нескореність і незнищеність людини й людяності — основа основ усього філософсько-етичного світогляду Винниченка. Переконливе підтвердження того, що без цих шляхетних поривань людина просто «не відбудеться», становить оповідання «Глум», в якому Винниченко показав трагедію духовного спустошення людської особистості перед страхом смерті.

Знайомство з героєм оповідання відбувається у момент критичної переоцінки життя і тяжких роздумів про смерть, викликаних недавньою подією в тюрмі (стратою в'язня), і листом коханої, цитатою з якого починається оповідання.

В центрі оповідання — класична психологічна ситуація: життя кінчається, а відповіді на головні питання — для чого, в ім'я чого народжується, живе і помирає людина — герой не знаходить.

В минулому товариш Семен Новогрудцев напав на поліцмейстера, був заарештований і чекав каторги. В камері ніхто його не любив: за те, що цілими днями сидів на вікні і перегукувався з кимось за вікнами жіночих камер, і за тривалий крик, що «перешкоджав заніматись», і за відчинені вікна, «що напускали холоду в камеру», і за те, що «ліз усюди, де його треба і не треба було» [3, *33*]. Одного разу його взяли на суд і в камеру більше не повернули: «Семена Новогрудцева присуджено на смертну кару і просто з суду одведено в «покійницьку» [3, *34*].

Письменник показує, як у зв'язку з наближенням смерті міняється ставлення героя до дійсності, до предметів, що оточують його, до людей; як багато з того, що ще так недавно цікавило й приваблювало його, втрачало інтерес.

Іншими очима дивиться автор листа на Семена Новогрудцева, фіксуючи тепер кожний його рух, жест, позу, зміну зовнішнього вигляду, його поведінку. Зазнають кардинальних змін його суто фізичні відчуття: тепер для нього приречений на смерть був кимось іншим, особливим, дивним і таємним:

«І те, що він обережно ступав через розбиті нашими ногами намерзлі калюжки; і те, що черевики були в нього з біленькою дірочкою й порудилими задками; і те, як він рухався, хитав нам головою, посміхався. Все здавалося недійсним, абсурдним, страшним. І ми з якоюсь зляканою приязню, з якоюсь занадто похапливою й серйозною повагою вклонялись йому, а деякі навіть підходили й здоровкались з ним, і нам видно було, що лице було напружено-уважне, занадто серйозне й трохи злякане (...).

Він був страшною хвилюючою таємницею, до якої тягнуло несвідомо, вперто, якоюсь силою, більшу за індивідуальну волю» [3, *36*].

У змінах характеру і світовідчутті Винниченківського героя вирішальне значення має майбутнє — неминуча страта. До певного часу поведінка Новогрудцева нічим особливим не відзначалася, принаймні так здавалося Оповідачу. Та подих смерті насправді кардинально змінив, перевернув його духовний світ, атрофував необхідні для звичайного людського існування почуття, вчинки і реакцію і, врешті-решт, позбавив можливості жити. Життя в його найбільш драматичних і трагічних колізіях усе далі відходить від зовнішнього буття і все більше входить в глибину душі, в тишу і зовнішню нерухомість інтелектуальних переживань — в такому ключі написане оповідання «Глум», в якому абсолютно все — речі, пейзаж і навіть час — «психологічне». З цієї точки зору центральним персонажем оповідання є не так Семен Новогрудцев, арештант, тобто конкретна людина певного соціального стану, як почуття людини, поставленої в специфічні умови, які і спричинилися до зміни світовідчуття, внутрішнього обрису та основ характеру. В дослідженні цих незворотних зрушень, у надрах душі героя вирішальну роль відіграє образ смерті, що деформує свідомість і мозок людини.

Винниченко не прагнув показати всебічно життя, що не склалося, сукупність невирішених чи вирішених не так проблем. Він вирізняв і пильніше досліджував два полярно протилежні типи ставлення до смерті: тих, хто живе «під знаком смерти», і тих, хто не задумується над нею.

В одних творах факт смерті відтворений для того, щоб оголити проблему відчуження, самотності людини, дослідити причини, що заважають їй чути і розуміти ближнього («Кумедія з Костем», «Федько Халамидник», «Студент», «Чекання»), в інших — його інтерес зосереджується на психологічному стані людини, яка шукає смерті, оскільки життя зломило її й вилібрало сили протистояти злу, насильству, соціальній і «природній» несправедливості.

Герой оповідання «Дрібниця» робить висновок на користь смерті тільки тому, що, «будучи куркою», хотів літати.

«Під моїми ногами нема нічого твердого, круг мене чадні тумани розпусти, брехні, нікчемности. Я висів на бур'янинці, це була малесенька любов до тих Стьоп, Мойсіїв, Каргів. Вона обірвалась, і я мушу падати. Без любови жити не можна. Хто може, хто здатний на це чуття, той твердо стоїть на землі.

Я хочу померти ввечері, коли заходить сонце і тихо пада на землю сум неба. Хай простить мені сонце моє існування на землі. Хай простить мені сум, що поцілую його тихим, прощальним поцілунком.

А в людей ні сам прошення не прохаю, ні їх прошати не берусь. Так мусить бути» [4. *98*].

У самогубстві герой бачить єдину залишену людині можливість свободи дій і волевиявлення. Цей своєрідний протест проти фатального вибору долі, «лінії» життя, проти чиєїсь злої волі, що спонукає людину проходити свій шлях від народження до смерті, лежить в основі багатьох творів Винниченка, герої яких на собі зазнали вплив ідей Ніцше про зверхлюдину. Та сама особистість героя виявляється настільки невиправдано ницою, що єдиною патологічною формою протесту проти несправедливості буття для героя стає самогубство, відповідно формулі Ніцше: «Якщо життя не вдається тобі, то удасться смерть». Але трагедія посередності полягає і в тому, що слова Заратустри в Ніцше перетворюються для неї в маску клоуна, далеку від справжнього буття сильної талановитої особистості.

Самогубство героя «Дрібниці» таке ж безглузде і жалюгідне, як його життя. «Що таке самогубство?» — запитує герой «Дрібниці» і малює таку картину його:

«...Провалля, безодня, темні тумани, гнилі та вогкі, кублами снуються по мокрих обвалах. Вгорі далеко ясніє шось, шо — невідомо: може, країна засипана квітками, сонцем залита, може, те, шо зветься щастям, може, просто звичайний обивательський ліхтар. В туманах, над безоднею, в жахливій самоті висить людина, судорожно, цупко держачись за паршивеньку бур'янину й уперто задираючи голову догори. Видно, шо довго вже вона висить тут: сліди від ніг у каменю повибивані, видно, лазила довго з бур'янини до бур'янини — висять вони поламані. І раптом дмухнув вітер, камінчик скотився, ударився в паршивеньку бур'янину, та хруснула, тріснула — і зірвався чоловік, і полетів у безодню, в темні й таємні тумани. Через шо ж він зірвався? Що зломилась бур'янина? Ні, того, шо не стояв він на ногах, шо була під ним безодня, а круг його самота і тумани, темні та вогкі. Чорт мені в бур'янині, коли круг мене земля та цілі дерева? А над безоднею і бур'янина до життя прив'язує» [4. *7—8*].

Винниченка можна вважати одним з найбільш ранніх опонентів екзистенціалізму, що набагато випередив саме це вчення з його положенням про кінцеву абсолютну свободу, здобуту через самогубство. За Винниченком, людина не може переступити через себе, свою несвободу в смерть, тому його герой не наважується зразу на самогубство, а свідомо відтягує його, піддаючи скрупульозному пси-

хоаналізу свій намір у щоденниковому записі: «Моє останнє слово» — такий підзаголовок має оповідання «Дрібниця» й охоплює період «льоту» героя, що відірвався від бур'янини і летить у прірву вічності.

Смерть фізична і духовна, про яку розповідає Винниченко, це ще і нагадування про те, що життя його героя проходить з великим відхиленням від істинно людських норм: «Порожденний під кущиком у бур'яні, серед плазунів, хіба міг я дістати від них далекий зір, стремління вперед, інстинкт неспокійної, невгамовної боротьби. Навіщо він плазунам і паразитам!» [4, *9—10*].

У різних героїв відхилення від норм життя має свою причину: приховану в міщанському, позбавленому творчого неспокою благополуччі, чи в цинічно байдужому егоцентризмі, чи в убогому одноманітному конформізмі, а чи в односторонньому підпорядкуванні низьким почуттям, або в «чистому» розумові.

З темою смерті пов'язані і роздуми про швидкоплинність часу, про зв'язок з майбутнім, про час історичний і космічний, об'єктивний і суб'єктивний. Його персонажів цікавить не тільки неминуча зустріч зі смертю, а й минуле і та трагічно-незавидна суть людського буття, де однаково — життя і смерть — дрібниця. Не може людина, гнила, самотня, для якої плазування між туманів у бур'янах було етапами, прожити мудро і змістовно. Для такої людини

«не треба бачити перед собою далекі простори, не треба великого сумління, це навіть шкодило б у боротьбі за... бур'янинки з другими плазунами. Озираючись на своє проповзане життя, я з посмішкою бачу, як цей закон гарно здійснився на мені: кожний мій рух, кожна моя акція фатально починалась з дрібниці й кінчалась нею» [4, *9*].

Винниченко показує, як і в чому конкретно проявляється вплив «ваги» часу минулого і майбутнього на життя людини тепер, на її зір душі і бачення світу. В такому приблизно аспекті розглядається ця проблема в оповіданні «Глум», де всепоглинаюча зосередженість на смерті призвела героя до смерті ще до його страти. Це видно з майстерно змальованої в імпресіоністській манері картини:

«І я бачив: він сидить... Ні, це не так, він не сидить, не лежить, не ходить, не стоїть. Він єсть там. Самотній біля цього кишіння людей, таємний, особливий... Ні, він не сам, з ним є шось Друге. Вони вдвох: Воно і він. Чуття смерти і він. Чорне, тупе, непохитне, з роззявленою пащею Воно стоїть над ним і методично холодно-кам'яно дивиться йому в душу. Неодступне й фатальне, від нього не можна сховатись ні в минулому, ні в сучасному, ні в згуках, ні в фарбах. Воно скрізь. Коли в душі несміливо підводить голову Думка й хоче подивитись в будучину, Воно зараз же роззявля пащу, одрива їй голову й одкидає кудись в чорну безодню. Найменший, найнепомітніший, яка тільки хоче жити, воно зараз же одгриза голову й одкидає в безодню. Смерть не любить думок.

І в душі валяються погризені трупи їх, гниючі, задубілі, смердючі. Від них іде сморід і чад, проходить в очі, й очі блищать гнилим фосфоричним блиском, а сіре лице стає трупним, землистим.

Він пручається, одверта душу в інший бік, але Воно стоїть вже там і жде з розявленою пащею, невблагане, невідступне» [3, 40—41].

Це не просто опис клінічного випадку — це відчай особистості, позбавленої свого першорядного значення на шкалі цінностей, символічне відображення відчуття краху смислу в житті. Все живе омертвлене і відкинене в безодню. Вбита думка. Не залишилось ніяких можливостей для протесту — хіба що збожеволіти.

Письменник передає стан гострого відчаю людини, зумовленого вірністю антропоцентричного бачення світу, що породило відчуття мертвої пустоти навкруг і безпорадність самої особистості. Для повнішого вираження складної гами почуттів тривоги і страху Винниченко використав символіку й винятково ускладнені метафори, емоційно забарвлений опис страшної, противно-гидкої невидимо-присутньої смерті.

Автор не тільки поглиблює відтворення внутрішнього світу героя, а прагне якомога повніше і виразніше показати психологічний стан у той момент ситуації, коли емоції, почуття, відчуття персонажів особливо загострені.

Увага автора концентрується винятково на відображенні кризисного моменту життєвого шляху, але весь цей шлях не показується, відсутня розгорнута і повна психологічна характеристика персонажа до і після кризової точки. Головне — передача стану особистості в тяжкій для неї ситуації. Якщо епізоди минулого і виникають у тексті (переважно в пам'яті героїв), то лише для того, щоб краще вирізнити трагізм ситуації, в якій опинився персонаж. Часто простір зміщується, відбувається суб'єктивізація хронотопу. Весь предметний світ і явища соціальної дійсності оповідання стають, насамперед, засобом розкриття трагедії особистості, підсилюють і поглиблюють одночасну передачу критично-екстремальної ситуації та її емоційно-суб'єктивну авторську оцінку.

Ілюстрацією цієї думки може бути фінальна сцена зустрічі Семена Новогрудцева з його нареченою Кларою. Автор листа (оповідач) — організатор і свідок тої зустрічі. То він, дивлячись «у вовчок», стенографічно передає все побачене: його лице, страшне і сіре, з фосфоричними очима і ненависним, диким з мукою поглядом, його грубий, божевільний рев; її голову і злякані від жаху очі, що дивились здивовано,

«болісно приглушені чимось несподівано незрозумілим і безмежно болючим (...). Вона ж стояла сама, покинута, біла, в широкому пальті, з жахливим здивуванням. Стояла мертво й не сміла торкнутись його, не сміла взяти його від того маленького, гидкого, що реготало з нас і глузувало тут перед лицем Смерти й Любови.

— Семеночку, — ледве прошепотіла несміло, скорботно.

Безсило розплюшив очі, виплюнув буре і, здавивши руками виски, захитав головою. І страшно між рук визирав його тупий, придавлений ніс і мертвозаплющені очі» [3, 50].

Це був уже збожеволілий від страху живий труп.

Оповідання «Глум» — своєрідний протест Винниченка проти страт і терору, що культивувались царським урядом після поразки революції 1905 р. «Жах страти», в чеканні якої живе Семен Новогрудцев, це нещадний експеримент, так би мовити, на останню перевірку істинності переконань героя, його морального потенціалу та ставлення до оточуючих і самого себе. Цю перевірку герой не витримав. Згубним виявилося знання точного дня страти.

Аналіз переживань героя дав змогу письменникові переконливо і вражаюче відтворити потрясіння душі приреченої на смерть людини. Смерть і трагічно-болюче чекання її — це нагадування про те, що життя має грунтуватися на зовсім іншій основі, більш розумній і людяній, це нагадування тим, хто може ще щось виправити і змінити, тим, у кого є майбутнє. Не випадково Автор листа під свіжим враженням від глуму смерті над людиною, її почуттями й ідеалами мовби застерігає від нього себе і кохану:

«Ах, як хочеться зірватись, шарпнутись і вирватись з цих цупких обіймів гада, одірватись від цього недавнього, притулити образ твій до себе і забути... й забути те, що дужче за Кохання, те, що більше за Славу, більше за Смерть, більше за Думку! Те огидливе, маленьке, пошле, що, як злодій, прокрадається на банкет Щастя й розгонить всіх, як Деспот і Владика. Те огидливе, маленьке, що ми згорда зневажаєм і що хилить до землі найгордішу голову... Темне, маленьке, брудне... Кохана! Як це смішно і страшно! Ти сміешся?» [3, 32].

В оповіданні «Глум» Винниченко розмірковує про фатальне значення смерті й можливі межі наближення до неї людини. В ньому проводиться думка, яку пізніше підхопить Л. Андрєєв у «Рассказе о семи повешенных».

«Велик ужас казни, когда она постигает людей мужественных и честных, виновных лишь в избытке любви и чувстве справедливости, — здесь возмущается совесть. Но еще ужаснее веревка, когда она захлестывает людей слабых и темных. И как ни странно покажется это, с меньшей скорбью и страданием я смотрю на казнь революционеров, подобных Вернеру и Мусе, нежели на удавление этих темных, скорбных главою и сердцем убийц — Янсона и Цыганка. Даже последнему, безумному ужасу неотвратимо надвигающейся

смерти могут противопоставить Вернер — свой просвещенный ум и закаленную волю, Муся — свою чистоту и безгрешность... а чем могут отозваться слабые и грешные, как не безумием, как не глубочайшим потрясением всех основ своей человеческой души»[1].

Герої Винниченка шукають відповіді на питання про смисл життя, доцільність існування людства. Винниченко розглядає смерть як частину неминучої і гіркої правди про життя. Думати про смерть в ім'я життя — такий зміст оповідань Винниченка екзистенціональної проблематики. Наслідуючи ідеї Ніцше (поєднання соціокультурних і біологічних начал у людині), Винниченко детермінує вчинки героїв також і фізіологічними причинами, як це спостерігається в оповіданнях «Глум», «Рабині справжнього», «Купівля», «Момент» та ін.

Герої оповідання «Момент» свідомо вибирають шлях, сповнений смертельних небезпек, заради життя і щастя в ньому. Тюремний Шахерезада, від імені якого ведеться розповідь, і його випадкова знайома, соратниця по боротьбі Муся, нелегально переходять кордон. Обоє знають про рівень ризику, в якийсь момент навіть упевнені, що гинуть. Та це ще не зараз, тому й ставлення героїв до цієї неминучої фатальності кокетливо-байдуже («стало страшенно смішно: я — мертвий»). За кілька миль від кордону можна собі дозволити «пожартувати» зі смертю.

«Я — будучий мертвяк. Лежу десь в якому-небудь ярі, дикому, порожньому, наді мною небо, на виску маленька чорна ранка, а над ранкою кружка сидять такі ж самі блискучі, зеленкуваті мушки й ніби ворожать, заглядаючи у неї, туди, всередину, де оселилась смерть. І лице моє теж зеленкувате, тверде... А на скелі якійсь сидять чорні, великі, таємні ворони і ждуть чогось» [3, *9*].

Намальована уявою героя картина смерті — невизначено-невиразна. Шосте чуття «пророкує», що таке може трапитися «десь», «в якому-небудь місці», де вісники смерти (таємні ворони) «ждуть чогось»... Завершує недокінчену думку голос кучера: «Як надокучило носити голову на плечах, то йдіть (...).

Я посміхнувся» [*Там само*].

При наближенні до кордону йому «якось стало холодно і завмирало серце», в грудях робилося «якось тісно, нудно, неспокійно». Герой охоплений тривогою, передчуттям кінця, наближення якого він фізично відчуває. Настрій раптово змінюється. Верби, поле, ліс, тин сприймаються ним, як живі істоти. Любі, добродушні, невередливі верби мовби прощаються з ним. Йому стає жаль їх, насправді ж — себе. Борється з страшним передчуттям (криво посміхається

[1] *Андреев Л.* Собр. сочинений: В 3 т. — СПб., 1911. — Т. 2. — С. 417.

вербі), але, прикритий рядном (для конспірації), «здавався собі грузом, який везуть уже від кордону» [3, *10*].

Повільна їзда з частими зупинками, людина на возі, з ніг до голови вкрита рядном — ілюзія катафалку з живим трупом. Візник «з гострим, ніби мертвим, носом і чорно-сивими, наче посипаними попілом, підстриженими вусами» [3, *11*] доповнював цю ілюзію.

В дусі своєї філософської концепції Винниченко формулює художні принципи, примушуючи героїв проявлятися тільки в «ситуації», тільки в даний момент. Для нього важлива ситуація, а не наперед точно визначений характер, оскільки апріорної людської природи не існує. Тому, підкреслюючи свою об'єктивність, непричетність до долі персонажів, письменник дивиться на них мовби збоку, не ототожнюючи себе з ними. Так само збоку, по-новому, руйнуючи старі уявлення, він бачить і майстерно відтворює весь оточуючий світ героя.

Винниченко звільнює себе від пояснень, розгорнутих роздумів про переживання героїв, їх душевний стан. Він очевидний з поведінки, мови, інколи навіть міміки героїв.

Доїхавши в безпечне місце, герой «Моменту» побачив прекрасну панну, що сиділа в повітці, на соломі, в подвір'ї контрабандиста, і від несподіванки «закам'янів». Її врода, вишуканий міський одяг ніяк не єднались з місцем знаходження. Захоплення, ніяковість, розгубленість очевидні без прямої назви його станів:

— Можна ввійти? — ні з того, ні з сього промурмотів я. Очі панни ще більш поширились, потім швидко пробігли по мені і бризнули сміхом.

— О, будь ласка! — галантно повела вона рукою круг себе і, навіть, посунулась трохи по соломі, ніби увільняючи мені місце. А очі її зо сміхом і з цікавістю дивилися на мене» [*Там само*].

Винниченко дедалі більше залучає мистецтво підтексту, недомовленості того сокровенного, що приховано в свідомості і серці персонажів. Він спонукає читача самого додумати невисловлене (не кажучи вже про невитлумачене), як це зробили би класики реалізму. Весь діалог героя з панною побудований на глибокому підтексті за парадоксальним принципом: ніжна, тендітна, юна панна, котрій впору насолоджуватися життям, кохати і бути коханою, свідомо прирікає себе на дискомфорт, смертельну небезпеку, на що навряд би наважився і чоловік.

Герой, який присвятив себе високій меті, що само собою передбачало аскетизм, потрапляє в ситуацію, коли найменший, необдуманий, неправильний крок може коштувати життя, закохується. Це солодке почуття зародилося з першого погляду, поступово охопило

його всього: «Вона ставала все ближчою і ближчою мені. Здавалось, ми давно-давно колись разом жили десь, потім розлучилися, а тепер знову зійшлись» [3, *17*]. Чим ближче був кордон, тим менший ставав шанс вижити, тим ближчою й дорожчою ставала вона:

«Рішуче, я знав її, ми десь жили разом. Може, вона була колись веселою берізкою, а я вітром? Вона тремтіла листям, коли я співав їй в тихий вечір пісню вітра? Хто скаже, що ні? Може, ми були парою колосків і близько стояли один коло одного? Хто його зна, але я знав її давно-давно» [3, *18*].

Винниченко не коментує і не пояснює нічого. Попри те, атмосфера, настрій передані чітко, і так само чітко сприймаються переживання героїв і напрямок їхніх думок. Вони перейшли кордон, пережили «щастя крові, мозку, нервів, кісток (...), найвище щастя народження не з сліпими, а з одвертими, видющими очима душ» [3, *26*]. Що чекає їх у майбутньому, цих випадкових супутників, що зазнали момент великого щастя, якого вистачить на все життя?

«Щастя — момент. Далі вже буденщина, пошлість. Я знаю вже. Саме найбільше щастя буде мізерним в порівнянні з цим. Значить, зовсім не буде. Так мені здається, так я зараз чую от тут... — вона показала на серце.

І, криво посміхаючись, дивилась на мене великими благаючими очима підстреленої лані.

Я розумів її, я розумів її моєю невідомою тугою, цією великою журбою, що народилась чогось в грудях, розумів її всією налиплою на мою душу буденщиною. Розум дивувався, протестував у глибині душі, але я мовчав» [3, *27*].

У кожного з них за плечима своє життя, кожен піде своєю дорогою, зв'язаний минулим, і чекатиме майбутнього, визначеного цим минулим. Образ дівчини зостанеться в душі героя назавжди. Не зникає щемливе почуття вічної невимовленості життя, коли зустрічаєш прекрасних людей, котрі навіть не задумуються про те, які вони, і просто обдаровують нас душевним багатством, любов'ю до цього неповторного моменту. Їх любов — не просто щастя — а справжнє життя, для якого народжується кожний з нас. Любов-щастя — момент, продовжений у вічність пам'яттю героїв.

Моральної гідності набуває людина тільки тоді, коли визначить гягар моральних вимог і відповідно до них будує своє життя. Історія, за Винниченком, безперервне і неуникненне пояснення теперішнього. І тільки така людина спроможна вистояти й перемогти супроти всіх перепон, включаючи й загрозу смерті.

В багатьох оповіданнях Винниченка ми зустрічаємося з героєм, що перебуває в кризовому стані, в стані своєрідного приголомшення душі. Письменник прагне всіма доступними йому засобами підкреслити протиставлення людини, що живе, «як усі», яка жи-

вотіє в одноманітній повсякденності, з її свідомістю, почуттями і баченням життя, людині, котра під тиском надзвичайних для неї обставин, у стані особливого психологічного настрою вимушена вийти за межі цього «нормального» існування.

В оповіданні «Чудний епізод» йдеться про те, як бурхливий потік життя химерно переплів високу красу і гидку потвору, низькі й високі ідеали, багатство душі і пустоту.

Характерною ознакою оповідання «Чудний епізод» є його масштабність. Окремий епізод має такі глибокі корені, що розкриває фундаментальні закони суспільства і людської психології. Під його пером епізод випадкової зустрічі Оповідача із скульптором-проституткою стає цілим світом і відкриває велику Істину нероздільності краси і потворства, гармонії і дисгармонії водночас.

Маючи невимовної вроди дружину, Оповідач ніяк не міг збагнути, чому, володіючи таким багатством-красою, він не відчував повного щастя. Чому завжди любування вродою дружини оповите сумом, тугою, бажанням ридати гарячими сльозами?

«Навіть тоді, як обняв її вперше, як задрижало її тіло в моїх руках, навіть тоді сум не зник з мого серця. Я це напевне знаю, він не зник, він тільки сховався від полум'я жаги.

А Наталя й досі не знає, чому так сумно, так тужно, так болюче-солодко дивитись на красу» [4, *100*].

Чогось явно бракувало тій красі. Він це відчуває, та боїться відкрити те «щось», а може, й не хоче. Наталя була така гарна! Але їй надокучило бути святою.

«Годі! Мені треба грошей, от і все, — цинічно заявляє вона. — Ідеали, шукання, великий дух і подвиги можеш лишити у себе. Це мені не підходить. Так, так! Що? Не ждав?

Я таки не ждав. А може... а може її ждав, бо чого ж так сумно, так тужно стискувалось моє серце раз-у-раз, коли я дивився на красу її тіла?» [4, *160—161*].

Вичерпну відповідь на своє питання він одержав при зустрічі з іншою жінкою, страшною потворою — полярною протилежністю Наталі, жахливим створінням, що викликало страх.

В розмові з нею мимоволі згадував красу Наталі. Та згодом спіймав себе на тому, що його бездоганно красива дружина не має того ніжного, глибокого погляду, тої теплої, доброї інтонації в розмові і того особливого дотику рук, від якого стає тепло в грудях.

На очах у читача проходить психологічний процес пізнання й осягнення суті потворства через красу і краси через потворство. Побачивши недокінчену скульптуру жінки, герой завмер від зачудування:

«Це була надзвичайно огидлива жінка, така огидлива, що не можна було одірвать очей. Це було щось вражаюче, щось несподівано приваблююче,

жахливе й разом з тим повне якоїсь таємної туги, солодкої, смокчучої, якоїсь тихої печалі» [4, *167*].

Щось до болю знайоме було у тій фігурі. Його погляд зупиняється на очах, на висохлих від розпусти і мук грудях, на викривлених щелепах, скривлених губах і ... «Мене раптом немов ударило в мозок. Яка схожість з Наталею!

Я схопився з стільця й розтеряно став дивитись на ідіотську роботу. Що за дурниця! В чому? Де? Що за нісенітниця?!» [4, *168*].

Було важко допустити, щоб у такому страховищі побачити схожість з Наталею. Чим довше вдивлявся в ту «мару», тим виразніше відчував теплоту, легкість, блаженство від якоїсь незвичайно-дивної краси й гармонії. Єднання краси й огиди в одній фігурі, в кожному з нас. Аж тепер він зрозумів,

«чого навіть в найчистішії хвилини раювання з Наталіної краси моє серце стискувалось невідомим тужним сумом, чого хотілось оплакувати когось чи щось гарячими сльозами, і чого в тих сльозах і ніжність була, і радість, і журба, і безнадійність» [4, *172*].

Винниченко — майстер у відображенні людей мистецтва, захоплених ідеєю. В оповіданні «Олаф Стефензон» порушено важливі проблеми: натура і твір мистецтва; суб'єктивність художника і те, що обмежує її царство; теорії в живописі і творча практика; внутрішні умови плодотворної творчості, художник і глядач. Тут відгуки і різні тлумачення суті мистецтва і його ролі в суспільному житті: «Мистецтво одбиває на собі психіку свого часу. Швидше міняйте техніку, швидше удосконалюйте її, кидайте старе, воно не витримує конкуренції, давайте способи малювать економніше і швидше», головне, швидше [7, *24*].

Тут виявились передбаченими в їх головних загальних тенденціях імпресіонізм, постімпресіонізм, різні тлумачення та критика нових шляхів у мистецтві. Олафа не задовольняє те, що художні виставки світу наповнені квіточками, пейзажиками, голими жінками і портретами, бо це мистецтво не людей, а якихось учених псів, мистецтво лакеїв, що розважають вередливого пана. Мистецтво, на думку Олафа, повинне малювати людину і людське.

В малюнках Олафа теж нема того, що можна назвати тільки людським. Та в них є

«стремління до того, стремління дати не тільки високу техніку, а й високий людський матеріял. Людина — це рух, це думка, радість, печаль, мрія, страждання, надія. Техніка? Форма? Давайте її сюди, давайте найкращу, найдосконалішу форму: імпресіонізм, примітивізм, натуралізм, чорт-біс, все, що може найкраще окреслити людину, давайте все сюди! Але ж людське обкреслюйте, а не собаче!» [7, *26*].

Насичене думкою, оповідання хвилює безпосереднім обрисом свого головного героя, драматизмом його долі, романтичним мотивом конфлікту між покликанням художника і любов'ю до жінки, і разом з тим зберігає в собі дещо загадкове, невичерпне, вічне.

Оповідання «Олаф Стефензон» через завісу всього сущого, розірваного різким і широким рухом, показує раптом найтрагічніший ідеал.

Оповідань, в яких герої витворюють власний світ, де панують закони рівності, добра і краси, можна назвати багато: «Краса і сила», «Момент», «Раб краси», «Заручини», «Кузь та Грицунь», «Олаф Стефензон», «Хома Прядка» та ін. У цьому уявному світі вони почувають себе людьми. Протиставляючи уявний світ героїв дійсності, письменник у такий спосіб ставить соціальну проблему неспівмірності морального і творчого потенціалу праці їхньому соціальному становищу. Основним конфліктом, через який розкриваються характери Винниченківських героїв, є конфлікт між їхнім духовним світом і навколишнім середовищем.

Василь з оповідання «Раб краси» — обдарована, емоційно вразлива людина. Доля не особливо пестила його, як, зрештою, й інших заробітчан, які вже другий тиждень під відкритим небом, стомлені й голодні, чекали наймачів. Та всі злигодні Василь переносив стійко, не зважаючи ні на голод, ні на глузування заробітчан з їхнього до непристойності обідраного одягу, ні на гріховно довге безробіття. Дочекавшись ночі, він

«сідав десь на горбику й виймав з-за пазухи якусь паличку, яку довго й ніжно обтирав рукавом свитки. Потім приставляв її до рота, зітхав, і від палички в тужливу, ніжну ніч котились з хурчанням ще більш ніжні, більш тужливі згуки. Про що він грав, тужливий син степів і праці? Хіба він знав? Хіба те знав нічний вітрець, син неба і степів?.. Один з них грав, бо так було потрібно, а другий радісно підхоплював ці згуки, грав ними і котив до сумно-схиленого жита. І жито журно слухало ті згуки, хиталось колосом і м'яко шепотіло з вітром, згуками і Василем» [2, *108*].

Творча практика Винниченка відкривала нові безмежні горизонти в дослідженні вічних начал моральності. Не без зв'язку з ними відкриттями і досягненнями філософії, психології, біології очевидним стає те, як багато незрозумілого, нерозгаданого заховано в надрах внутрішнього життя людини, наскільки консервативними є основи людської душі, як мало піддаються вони прямій дії зовнішнього середовища, і як непросто складаються взаємовідносини особистості з навколишнім світом.

Трагедія Василя «запрограмована» була вже при народженні. Богом даний талант він не може реалізувати. Володіючи безцінним

духовним багатством, він постійно стоїть на межі голодної смерті. І хоч не хлібом єдиним живе чоловік, але ж і без хліба прожити не можна. Можливо, тому так сумно, мрійно, ніжно звучала мелодія в саду про щось бажане, хороше й недосяжне?! «І гонкий дрожачий сум, як павутина над пожовклою стернею, літав од них в повітрі й обвивався круг серця. Згуки зітхали, й зітхання те помалу переходило у тихий плач, повний жалю й журби» [2, *126*].

Мінорний фінал оповідання з відкритим сюжетом ще більше підкреслював драму душі героя, марність його надій, приреченість його долі. Мимоволі спадають на думку оповідання Степана Васильченка «На хуторі», «У панів», «На розкоші», «Талант» і його поетично-афористичне узагальнення про становище народних талантів: «були вони, всі ті таланти рідного люду, ті найулюбленіші діти свого смутного краю, як і цеє вбоге й забуте дівча (героїня з оповідання «На хуторі». — *Авт.*) — люди з найбідніших бідні, з найтемніших темні, були наймитами у чужих людей і пасинками в долі»[1].

Вільна, гармонійна і сильна людина, вільне кохання і шлюб, вільна наукова і мистецька творчість, нова мораль і етика — головні проблеми, що їх порушує Винниченко у своїх творах.

Оповідання «Раб краси» В. Винниченка і «На хуторі» С. Васильченка писалися в час повного і безроздільного панування капіталу, що сприяло краху попередніх устоїв суспільства, пристосуванню всіх економічних і соціальних структур, політики, ідеології й культури до потреб монополістичної буржуазії. У цьому зв'язку більш відкрито і цинічно виступали антилюдяність, аморальність, користолюбство. Людина, особистість, окремий індивід цінний не сам по собі, а як елемент, необхідний для добре відпрацьованої системи: виробництво — споживання — прибуток. Суто утилітарний підхід до оцінки особистості став знаменням часу, відбився на поведінці людини, ввійшов у побут.

Стосунки між людьми стають функціональними, спираючись на холодний розрахунок. Людина потрібна іншій людині тільки для «справи», для досягнення якихось практичних, меркантильних цілей. Дедалі важче і рідше розуміють один одного близькі люди: чоловік і дружина, батьки і діти, коханці, рідні, друзі. Дедалі гостріше відчувають відчуження, все частіше спалахують конфлікти, викликані порушенням душевних і духовних контактів.

Зв'язки між особистостями виявляються вкрай слабкими і легко рвуться, що спричиняє страждання і біль. Парадокс у тому, що кожний з них усвідомлює блюзнірство, підлість, бутафорність «щирості» стосунків, але кожний продовжує грати взяту на себе роль у цьому великому театрі життя.

[1] *Васильченко С.* Оповідання. Повісті. Драматичні твори. — К., 1988. — С. 54.

Багатий купецький син Фомушка («Заручини») у розмові зі студентом відверто зізнається:

> «Сказать бы, пригласил меня какой другой студент, я бы ничего, потому я с студентами всегда, и это мне не удивительно. Но вы... Если бы другой, так я прямо подумал бы, что, значит, либо денег занять хочет, либо к певицам поехать на мой счет желает. Потому какой я им товарищ? Если бы, скажем, у меня не стало денег, рази б они были со мной так, как теперь? Да, как раз! Они думают, что я этого и не вижу. Ха-ха-ха! А я вижу это отлично...» [1, *104*].

Він не має ілюзій і щодо своєї майбутньої дружини:

> «— Ведь я отлично знаю, что она выходит не за меня, а за мой капитал... Отлично вижу!
> — И женитесь?
> — И женюсь... А почему женюсь? Потому что нужно...» [1, *104*].

Позитивну оцінку «Заручинам» за оригінальність композиції, новизну проблеми і художню майстерність дав І. Франко: «І автор розводить перед нами картину товариства студентів та купчиків, що зійшлися на заручини, характеризує весь той світок «умеренности и аккуратности», в якім за рожевими заслонами скромного доброго виховання та ідеалізму криється брудота та рафінована розпуста»[1].

Різке загострення некомунікабельності, відверта купівля-продаж всього і вся стали нормою міжособистісного спілкування («Контрасти», «Ланцюг», «Історія Якимового будинку», «Таємна пригода» та ін.). Навіть у тих рідкісних випадках, коли вдається досягти повної гармонії в любові, в сім'ї, вриваються зовні страшні сили і ламають те тендітне щастя. Це може бути смерть («Федько-халамидник», «Історія з Костем»), тюрма («Краса і сила», «Босяк», «Дрібниця», «Зіна» та ін.), безробіття, злидні, невпевненість у завтрашньому дні тощо.

Склалася безпрецедентна ситуація: з одного боку, ніколи ще особистість так не потребувала людського тепла, сердечності в стосунках — єдиному пристанівку, в якому вона надіється заховатися від ворожого нелюдського світу, а з другого, — ніколи не було так важко реалізувати цю потребу. Така суперечливість, породжена потворністю соціального розвитку, зробила тему сім'ї, шлюбу, любові, псевлаштованості людини своєрідним невралгічним центром, больовою точкою в літературі і викликала до себе загострений інтерес

[1] *Франко І.* Новиня нашої літератури: Володимир Винниченко. Краса і сила // ЛНВ. — 1907. — Річн. X. — Т. XXXVII. — С. 140.

письменників і читачів. Ця тема знайшла відбиток в оповіданнях Винниченка, в яких особисте життя стало плацдармом боротьби за людину і людські цінності. Такий поглиблений підхід до звичайної для психологічного оповідання тематики виводить його за межі побутописання. Оповідаючи про перепетії особистого життя окремого індивіда, Винниченко піднімає його до рівня епохального конфлікту — дегуманізації соціальних й інтимних стосунків, приниження значущості і цінності Людини.

Тема народження і формування української людини нового типу постійно хвилювала Винниченка і була однією з провідних ідей багатьох його дореволюційних творів. Пригадується трагікомічна ситуація двох студентів, що потрапили в небезпечну пастку, з якої їх рятує хитро розіграна одним із студентів записна книжка («Записна книжка»); незабутній трагічний кінець відданого народу студента, спровокованого до підпалу селянських хат («Студент»); вражаюча картина смертної кари («Промінь сонця»); героїчна смерть непомітного, тихого, добросердого політичного в'язня Піні, який, жертвуючи своїм життям, допомагав товаришам утекти з тюрми («Талісман»); глибокий, психологічно вмотивований образ босяка, що під впливом обставин перероджується на відважного й самовідданого борця проти зла російського режиму («Босяк»); складний образ Вадима Стельмашенка, людини великого розуму, шляхетного серця й самопожертви («По-свій»); галерея жіночих образів — вродливих, героїчних, аморальних, прибитих життям. «Ця розмаїтість чоловічого і жіночого типажу в прерізних психологічних аспектах їх побутово-соціального вияву, — зазначає Г. Костюк, — це людинознавча панорама української людини початку XX сторіччя. — Це другий ваговитий і майже не вивчений внесок В. Винниченка в українську літературу»[1].

Неухильне зростання проблемності існуючої дійсності певною мірою позначилось на його сатиричних оповіданнях. Пильна увага до потреб дня, широкооб'ємні синтетичні задумки; проблемна широта; складна жанрова структура, заглиблення в національний генезис типів — такі риси сатиричного оповідання В. Винниченка.

Викриваючи основи експлуататорського суспільства, сатирик користується прийомом історичних проекцій і зміщень, широких узагальнень, гротеску, ефективним художнім засобом — маскою: в розповіді, побудові фраз, у лексиці. Ховаючись за спину своїх ге-

[1] *Костюк Г.* Світ Винниченкових образів та ідей // Слово і час. — 1990. — Ч. 7. — С. 19.

роїв, Винниченко міг цілком вільно розповідати про все на світі. З проблемою масок найтісніше пов'язана така ознака сатиричного стилю Винниченка, як стилізація і пародіювання. Адже, змінюючи маску, письменник мусить не лише «перевтілитися» в героя, а й опанувати його лексикою, мовною манерою.

Завдання не з легких, та Винниченко впорався з ним віртуозно, оскільки досконало володів мовою різних соціальних, культурних і професійних прошарків суспільства, тонко відчував його відтінки і майстерно використовував її комічні можливості.

Винниченко міг в одну мить ввійти в образ вуркагана, злочинця, бюрократа, солдата, суспільного діяча, фельдфебеля, «патріота» та ін. Він дає можливість вибалакатися своїм героям і тим самим саморозкритися. Вони без кінця говорять, дають розпорядження, виголошують промови, гості і не можуть зупинитися:

> «Да-а, дєлішки могуть поправиться! — говорить із надією Сидір Іванович. — Я вже тєто обдумав. Потому узять на разсужденіє з таким хвактом: горчиця как дробная єта штука і частая, она ето прийдьоть у живот і здєлаєть... всьовозможноє разположеніє. Как, примером сказать, кушав борщ, кашу і шось іщо — скажем, варєники... От она ето и расположить усьо по своїм местам... Усякий предмет на свойо место... О! От і пойдьот тада... А вже када жнвот в хорошем настроєніє, тада і всякое всьовозможноє єто... й голова, і прочее тоже в спокойствие пойдуть. Живот, єто насамперьод... А то от єто... мурчаніє» [«Мнімий господін», 1, *387*].

Це скаржиться фельдфебель, для якого бурчання в животі стало альфою й омегою його існування.

А ось інтелігент, «поміркований» патріот-українець пише листа: «Ідемо, балакаємо про українські газети і, не криюсь, приємно-таки було держати в кишені українську газету і не прислухатись, чи не біжать за тобою арештувати. Воно, що й казать, усе приємно, коли воно дозволено, коли написано скромно, не задиркувато і по-українському-таки. Воно й про Недоторканого не можна сказати, щоб він соціалістом був. Гріх не сказать про його, тільки вже надміру любить Україну. А нам, українцям, воно якраз і не до лиця. Нам більше треба політикою брать: там промовчати, там ухилитися, там потанцювати під дудку дужчих. Од того голова чи ноги не одпадуть, а гляди, й пощастить у чомусь» [«Уміркований» та «ширий», 2, *90—91*].

Убивча іронія В. Винниченка спрямована проти псевдопатріотизму, політичного дворушництва української інтелігенції, яка так глибоко і надійно заховала в серці любов до України, що витягти її на світ білий та ще й у несприятливий час, та ще й під загрозою арешту, — неможливо.

Не більше користі й від «щирого» українця, що не приховує своєї любові до «неньки»-України і при нагоді та без нагоди афішує цю любов: го вишиванкою зі стрічкою, то підкресленим несприйняттям людей, які не розмовляють по-українськи чи не дотримуються українофільської платформи.

Винниченкові вдалося поєднати непоєднуване: буденне і «вічне», комедійне — ексцентрику душі героїв, не буфонаду, не гру з дійсністю, а власне ексцентрику душі — її суперечності, її постійне перебування між комедійним і трагічним, із іронією, яка знаходить вихід в анекдотичних ситуаціях: «Недоторканий і тут не кається. Перелаявся зо всіми товаришами по тюрмі. «Геть, — кричить, чортова кацапня з наших українських тюрем! Чого поналазили сюди?!» «Ну, й ідол, скажи на милость» [2. *102*].

Сприяє іронічності й двошаровий діалог: читач знає справжній стан речей — герої сприймають усе всерйоз, що надає сказаному зовсім іншого змісту:

«— А! — кричить. Так он ви які? За жандармом?.. Революціонери.
— Врьоте!.. Ми не звалі его!
— Брешіть ви самі! Ось дивіться, селяни. Бачите, як друзья народу уступаються за вас? Бачите, як вони боряться з тими, хто боронить вашу національну честь і душу. От привели пса на мене.
— Позвольте, господін... В чом тут дело? — почав було жандарм. Та де там: і слова скажений не дав нікому сказать.
— Беріть! Беріть мене! — кричить. — Я не боюсь ніяких жандармських лап! Ми зможемо постояти за ідею... Арештуйте нас, хапайте, тирани. Пане Самжаренко, ходім! Кацапня предае нас в «руки правосудія» [2, *100—101*].

Через комічне Винниченко відтворив трагічне становище України й українців в умовах національної і соціальної неволі. В оповіданні «Антрепренер Гаркун-Задунайський» дано яскравий символічний образ України:

«Я подивився на «Малоросію». То була друга половина тої «любопитної» пивної. Над дверима рундука, на яких біля клямки чорніла масна пляма від рук, висіла вивіска, що показувала: «Номера для прыезжающых «Малоросії». Стіни цеї «Малоросії» були облуплені: вікна, що дивились своїми зеленими од часу шибками на вулицю, наганяли якийсь сум і нудьгу. Чого її названо «Малоросією» й що в ній було «малоросійського» — невідомо. Хіба через те, що хазяїном її був єврей і на двадцять хат навкруги не було ні одного «малороса» [1, *165*].

Україна, якою вона була, є і буде — ось тема, яка була його пафосом, керувала ним від перших рядків і до кінця письменницької роботи. Україна була головним предметом і постійним джерелом його творчості. Він пройшов і проїхав її зі сходу на захід, з півдня на північ, знав її ліси і ріки, знав її пісні й науку: вийшов з провінції,

вчився в столиці: був солдатом, емігрантом, наймитом-заробітчанином, засланцем і в'язнем: політичним і державним діячем.

Йому добре знайомі тюремні камери і карцер, небезпека підпільної роботи. Непересічна індивідуальність, Винниченко не відгороджувався, не забував вражень цього великого і складного життя, а ввібрав у себе і зробив своїми. Йому не треба було, як декому з колег, навмисне вигадувати нещастя, події. Він був активним учасником драми з народного життя, тому в його творах не знайдемо легковажних і фальшивих слів. Його твори — правдиві і чесні.

Уже в перших рецензіях і статтях про Винниченка відзначалася жанрово-типологічна різноманітність його творчості. Говорилося про оповідання, написані у традиційній манері (з біографіями героїв, розлогі портрети і психологічні характеристики) та оповідання, що поєднували «старі» і «нові» прийоми відображення (підкреслена увага до зміни настрою, сфери «чистої» психології: алегоричного смислу, символічного підтексту тощо). Зв'язок із традицією та її модифікація простежується не тільки в багатстві соціальної, етичної, філософської проблематики, а й у жанровому багатстві (ескіз, спогад, етюд, казка, нарис, психологічна студія: оповідання-настрій, гумористично-сатиричне оповідання, оповідання-портрет тощо).

Винниченко — автор гостросюжетних творів і побутових, підкреслено статичних сцен. Часто сусідують оповідання, написані в строго об'єктивній манері, коли в центрі подій знаходиться автор-оповідач, який вільно спілкується з читачем, відверто вклинюється в розповідь, коментує події, оцінює героїв і їхні характери («Дим», «Різдвяна казка», «Мнімий господін», «Робота», «Раб краси», «Хто — винен?» та ін.).

Оповідання, що межують із мелодрамою, чергуються з гумористично-сатиричними («Суд», «Малорос-європеєць», «Антрепренер Гаркун-Задунайський», «Уміркований» та «щирий» та ін.). До цього слід додати величезне стилістичне багатство, коли кожне окреме слово, кожний звук максимально змістовий, а разом вони створюють відповідну тональність твору. «Вечір. Пристань. Дніпро задумливо плюскає легенькими хвилями об берег, і маленькі човники злегка гойдаються на них, наче граються» («На пристані»). Це — початок оповідання, справедливо названого письменником ескізом. Мелодія його спочатку ледве чутна, сумна. Поступово зловісно згущаються фарби, підсилюючи трагізм і силу звучання:

«Сонце червоне, як засоромлена дівчина, ховається за високий чорний димар і лукаво виглядає з-поза його одним оком. Але на березі вже тінь. Брудні, з полупленими стінами і якимись наче нашвидку повиковиряними вікнами

єврейські «заїзди» і «номера», з похиленими покрівлями, з обідраними двери ма щільно стоять один коло одного понад берегом і, здається, що хтось кинув їх тут і забув» [2, *69*].

Головну партію цієї мелодії виконує пейзаж. Сповнений динаміки й експресії, він відіграє композиційну (обрамлює оповідання), ідейно-естетичну функцію, ліризує й психологізує персонажів. Тривожний, похмурий Дніпро, захід сонця, ніч, покинуті забуті будівлі гармоніюють з людьми — заробітчанами, також, здається, забутими Богом і людьми, скривдженими долею, не спроможними вирішити насущні питання людського буття.

Та трагічну безвихідь автор «пророкує» пейзажем, що завершує твір:

«Стає все темніше й темніше. Далеко нагорі жовтіють городські вогні і нагадують, що там живуть самі довільні люде, що там живуть ті, які забрали і розум парубка, і сили його, і честь цих дівчат, і щастя всіх цих змучених, стомлених людей, забрали собі і розкошують в тих спокійних, гарних домах, не на голій земл й не за недогризеним шматком чорного хліба.

Балачки стихають. Дніпро задумливо, журливо плюскотить об берег хвилями і, темний сам, здається, знає долю цих чекаючих людей і хмуро хмуриться од неї» [2, *85—86*].

Наступ темноти і журливий настрій Дніпра ніби передбачують неминучу біду, нещастя заробітчан, перспективу безвиході й поневірянь, а оповідання сприймається як символ неминучої трагедії народу.

З роками головним в оповіданні Винниченка ставав не сюжет, а етичний зміст, психологічний аспект повіствування; фінал втрачав звичайну функцію — несподіваність — і пов'язувався з психологічним станом персонажа, з внутрішньою боротьбою чи крахом життя героя. Роль автора, в порівнянні з І. Нечуєм-Левицьким, Б. Грінченком, І. Франком, також змінилася: автор ніби зник, а якщо і був присутній, то в іронічній чи співчуваючій ролі.

У багатьох оповіданнях розповідь ведеться від першої особи, і сам оповідач — це також характер, образ, тип («Антрепренер Гаркун-Задунайський», «Дим», «Малорос-європеєць», «Зіна», «Кузь га Грицунь», «Таємність», «Талісман», «Хома Прялка»). Зрозуміло, що така розповідь має радше ліричний, ніж епічний характер. Одначе підкреслений ліризм часто поєднується з максимальною об'єктивністю. Ось чому таке оповідання сприймається як суб'єктивна лірична сповідь — з одного боку, і як узагальнена картина побаченої дійсності — з другого. Ось чому оповідання, в яких Винниченко, здавалось би, пише про себе самого, розповідають про життя українців початку XX ст.

На відміну від інших новелістів свого часу Винниченко дещо більше «драматизував» свою прозу і поглиблював її психологізм, відмічуючи тим самим реалістичне оповідання. Діалог, пряма мова персонажів, роль автора, сюжет видозмінювалися таким чином, що можна було показати внутрішнє життя людини «відкрито». Здійснити це в малій прозі надзвичайно складно. Справедливості ради треба сказати, що Винниченкові не завжди це вдавалося, свідченням чого є пошуки письменника, позначені відкриттями і втратами, де невизначеність і багатозначність окремих психологічних експериментів і повіствування в цілому часто народжували затуманений зміст, невизначеність форми. Відкритого показу душевного стану героя в таких випадках немає, натомість виступає загадковість внутрішнього світу і якоюсь мірою його недоступність.

Внутрішній монолог, що дозволяв, скажімо, В. Стефаникові, М. Коцюбинському найбільш повно, інтимно показати мінливий і непередбачено складний потік індивідуальної свідомості, Винниченко замінює авторським монологом, — усезнаючим голосом автора. Цей монолог мовби вбирає всі елементи відображення; оцінка не додається до відтворюючої картини життя ззовні, а виникає зсередини:

«Вбито було одного, того якраз, що ніс «флаги», себто гілля з червоними хустками й стьожками, а ранено дві баби й хлопчика.

«Слово малороса-європейця» «машинним робом» було сказано «старій нашій Неньці-Україні». В той вечір я розпрощався з ним і через те не знаю вже, які «слова» він далі говорив селянам і яке «слово» сказали йому селяни» [2. *142*].

І все ж Винниченко, як М. Коцюбинський і Л. Мартович, великого значення надавав відтворенню в кожному окремому випадку особливої, оригінальної точки зору як головних, так і другорядних персонажів. Ось чому уява про того чи іншого героя Винниченкових оповідань виростає з перехресного колективного погляду на нього.

Прекрасною ілюстрацією до сказаного може бути оповідання «Голота» з широкою системою точок зору: «Заручини», «Антрепренер Гаркун-Задунайський», «Талісман» та ін.

У цих оповіданнях знаходимо багату систему повіствувально-композиційних форм, що допомагають створити різні сторони внутрішнього світу людини, його душевних станів. Превалює психологічна розповідь від третьої особи, яка дає можливість вільно розпоряджатися часом — довго зупинятися на аналізі швидкоплинних психічних станів і дуже коротко інформувати про тривалі події, що слугують в оповіданні сюжетними зв'язками.

В «Таємній пригоді» головний герой Довгаль, попередньо здобувши для себе паспорт, виїжджає у велике місто й оселяється на «шумній вулиці». Гуляє кожного вечора — і на все це вистачило два абзаци. Далі оповідач переключає увагу з деталей-подій на деталі-почуття, що в загальній системі розповіді підвищує питому вагу психологізму. Довгаль зустрічає жінку, яка запрошує його на побачення в готель, сама пропонує себе, залишаючись цілковитою загадкою для нього. Психологічний стан Довгаля, який триває декілька секунд, викладається на 2 сторінках. Психологічне досягає тут небувалої деталізації і вичерпної повноти:

«Розуміється, Довгаль був рішуче приголомшений. Головне, що це все вийшло так несподівано; він міг би поводитись далеко солідніше, розумніше, ну хоч би трохи вільніше, якби це все було не так раптово й надзвичайно. Але тут... Ця женщина рішуче не була повією. Вона не була й розпусницею, це — ясно, навіть похотливою не була вона. Щодо грошей... Ну, це просто почувалось, що, якби він хоч натякнув їй про це, вона б, не довго думаючи, дала б йому по фізіономії. Так уже зо всього почувалось: так що ця думка ні разу й не стала перед ним серйозно.

Що ж то за чорт? Що ж за людина? Чого їй треба було? Шпик? Але ж вона сама сказала, щоб не розпитуваться ні про що?» [4, *144—145*].

Нарешті, психологічна розповідь від третьої особи дає можливість відтворити психологію багатьох героїв, що за іншого способу викладу зробити проблемно, чи й зовсім неможливо.

В оповіданні «Талісман» авторський текст «представляє» 12 епізодів. У кожному з них — побут, дії, вчинки арештантів. Якщо зважити, що Винниченко був політичним арештантом, тікав неодноразово з тюрми, то ці епізоди можна вважати документальними. Елементи документальності сприяли поглибленню реалізму малої прози, збагачували новими формами вираження її змісту.

Вільно взяті картини розміщено таким чином, що читач поступово осягає і соціальний зміст подій, і моральне обличчя персонажів, і позицію автора. Всі 12 картин об'єднані відкрито вираженим відношенням властивого для Винниченка персоніфікованого оповідача, в ролі якого найчастіше виступає сам автор — носій творчої концепції оповідання, точки зору на світ, закладеної в ньому. Діалоги, розмови подані як ілюстрації до сказаного оповідачем. Біографії, типи, долі подаються в узагальненому авторському викладі, а не в конкретному «сценічному» відтворенні. В кожному з 12 епізодів діє кілька персонажів. Доля звела їх завдяки побутовим реально-соціальним обставинам, а не внутрішнього потягу, продиктованого рухом думки, волі, почуттів. Безперечно, що це виробило і закріпило в автора певну традицію сюжетного мислення звичайними, «природними» ситуаціями, звичайним предметним оточенням, де все могло стати темою.

Специфіка розповіді в «Талісмані» полягає в тому, що авторська емоція, вклинюючись у визначені фабулою, сюжетом та образами героїв смисл, вступає в складне співвідношення з ними, внаслідок чого створюється свій особливий змістовий ракурс.

У процесі розвитку сюжету розповідна манера автора невичерпна; він невідступно йде за героями, щедро висловлюючи своє ставлення до них: саркастично-викривальне до одних (анархісти); співчутливе до других (Піня); спокійно-об'єктивне, безпристрасне — до третіх (арештанти, яких повністю захопила ідея повного самоуправління); «Ми хочемо хоч у тюрмі бути вільними! Кожний за всіх і всі за одного. Геть правительство! — От яка була їхня платформа» [6, *2—3*]; іронічне — до четвертих (Залатаєв).

Смисл оповідання розкривається дедалі глибше відповідно до того, як від фабульної і стильової значущості переходимо до змістовності всієї образної системи твору.

Впадає в око «багатогранність» головних героїв, наділених різними характерами, поставлених в однакові умови (тюрма). Створивши для них екстремальні умови (підготовка втечі і втеча з тюрми), Винниченко з віртуозністю чарівника відтворює метаморфозу в поведінці і характерах героїв.

«Аристократ» Сердюков не витримує випробування, виявляє своє жалюгідне боягузтво, неспроможність пожертвувати собою заради товаришів. Це йому випав жереб першому вилізти з підкопу, вбити вартового і дати можливість утекти всім іншим. «Сердюков якось порив» часто й мовчки потиснув нам руки і, ніби впавши додолу, поліз у дірку підкопу. У мене ще довго після того, як зникли в дірі його ноги, стояло перед очима його гарне, розумне лице, оживлене якоюсь непотрібною гримасою посмішки» [6, *238*].

Ганебно злякавшись, Сердюков моментально втрачає не тільки «красиве, розумне обличчя», а й людську подобу. «У цей час якраз виліз із дірки Сердюков. Він мав дикий, трохи божевільний вигляд. Весь у землі, з розчухраним волоссям, з бігаючими очима, задиханий» [6, *239*].

Полярно протилежна зміна відбулася з Пінею. Народившись у бідній селянській родині, здається, тільки для того, щоб над ним знущалися, Піня сказав собі:

«Знаєш що, Піню, ти мовчи! Ти найменший, найпослідній чоловік у світі і ти собі мовчи та посміхайся. Так буде лучше. Тебе б'ють по голові, а ти собі посміхайся. Тобі дають разом з Шариком вилизувати миски, вилизуй собі.

Єсть люди більші, багатші, дужчі, єсть менші, слабші. Ти ж, Піню, найменший, найбідніший, найслабший» [6, *210*].

І ось цей «найменший», «найслабший» чоловік на очах виростає до розмірів Гуллівера, коли в ньому пробуджується почуття людської гідності, з'являються умови і ситуації для його підтримки.

«Найпослідніший» — стає першим; «найбідніший», як з'ясувалося, володів таким безцінним багатством, якого вистачило на всіх товаришів-союзників; «найслабший» дістає силу Самсона; «найбоязливіший» — здійснює героїчний вчинок — ціною власного життя здобуває волю для інших: «Пізніше нам переказали з тюрми, що староста Піня був убитий в ту ніч прикладами винтовок. Він із такою силою обхопив разом з рушницею ногу вартового, так мішно уп'явся зубами в тіло, що троє дозорців не могли одірвати його. Прийшлось приглушить його, але, приглушуючи прикладами, не розрахували сили ударів і вбили» [6, *243*].

У цій метаморфозі героїв — авторська емоція як реакція на те, що здійснюється, емоція різноманітних відтінків, залежно від того, кому вона адресована, але постійна в своїй якості здивування, інколи сумного, часто злого, або просто контрастуючого.

Пройшовши сувору школу життя (наймитування, тюрма, солдатчина, політична еміграція, карцер, концтабір), Винниченко, як ніхто інший з українських письменників, відтворив у своїх оповіданнях спектр пережитого ним. Найболючіші сторони всіх прошарків українського суспільства знайшли яскравий вираз в його творах. Закономірно, що він одразу став одним із найпопулярніших письменників не тільки на Україні, а й у Росії. «Кого у нас читають? Про кого скрізь ідуть розмови, як тільки річ торкається літератури? — питав захоплений М. Коцюбинський і відповідав: — Винниченка. Кого купують? Знов Винниченка»[1].

Не тільки чергова книжка оповідань, роман чи повість, а й кожний окремий твір — п'єса, фейлетон, лист, звернення — не проходять повз увагу читачів і критики. Винниченка люблять, у нього вірять, бо знають — його могутній творчий потенціал невичерпний. Він порадує читачів ще не одним геніальним твором.

За обсягом відтворення й охоплення життя оповідання, здавалось би, не може конкурувати з великими епічними жанрами. Роман, який з винятковою точністю і майстерністю розкриває

[1] *Лист* М. Коцюбинського до В. Винниченка від 31 грудня 1909 р. // РВІЛ НАН України. — Ф. 7. — Ч. 549. — Арк. 12.

індивідуальні характери, цікавий насамперед можливістю показати своїх героїв у розвитку їх власних доль і доль історії. Оповідання ж часто показує свого героя в якийсь момент руху, воно не має тривалості романного часу. Загальні історичні долі віддзеркалюються в особистостях героїв. Деякі літературознавці стверджують, що оповідання менше, ніж якийсь інший жанр, визначається загальним політичним станом тієї чи іншої країни. Та це тільки ілюзія, позаяк розвиток оповідання, як і всіх інших жанрів, не безвідносний до сучасності і до всіх тих вимог, які висуває перед художником час.

Не без впливу новаторських пошуків Винниченка і не без зв'язку з утвердженням у літературі жанру оповідання і нових принципів відображення, відкритих у межах цього жанру, в творчості багатьох письменників початку XX ст. доволі чітко проявилися тенденції до всебічного, поглибленого пізнання духовного світу в його суперечностях і складностях, які інколи важко пояснити.

Герої Винниченка вирішують хвилюючі проблеми — визначення шляхів народу і людини в переломну добу, проблеми вибору й відповідальності, моралі і насильства, любові і смерті, узгодженості індивідуальних доль і волі особистості з суспільними законами — драматично, часто ціною життя. У трактуванні цих проблем Винниченко має свій, новий, оригінальний підхід.

Він, як ніхто інший, пов'язує драматичне боріння духу, висоту проблем з найглибиннішими процесами народного життя. Багато письменників зачіпали ту ж тематику, відображаючи події сучасної їм епохи. Та не всі витримали випробування часом, не всі залишили політичний слід у художній культурі, стали органічною частиною духовного життя мільйонів людей.

Могутній уплив творів Винниченка обумовлений тим, що масштабність пізнавального і соціально-історичного їх змісту зливається з чародійною силою художнього слова. В живописно-безмежному художньому світі Винниченка гучно б'ється пульс життя, рухається в драматичних конфліктах бурхливий потік людських доль і характерів, відтворено напружені пошуки думки, зіткнення пристрастей та емоцій.

Багатогранність таланту і діяльності Винниченка зумовили його вагомий внесок у модифікацію і дальше збагачення структури малого жанру. З геніальною чутливістю врахував він нові віяння, пов'язані з реформою жанру оповідання не лише в українській, а й у світовій літературі.

Мистецтво великої епічної форми

Романній творчості Винниченка — а це величезний своєрідний материк, 14 великих епічних полотен — судилася непроста доля. Добре відома широкому читачеві на початку століття (йдеться про 7 романів, написаних В. Винниченком до еміграції 1920 року), гостро засуджена критиками-марксистами, і не тільки ними у 20—30-ті роки, а далі похована у «спецхранах» і послідовно замовчувана понад півстоліття, вона поступово, хоча й дуже повільно (це діють, мабуть, колишні табу), повертається до нас сьогодні. В тому, як читач чекає і миттю розхоплює скупі тиражі книг письменника — нехибне свідчення того, що найважчий іспит — іспит часом він витримав. Це стверджує і ще один досить характерний факт. Про жодного з українських художників слова не писалося в останні десятиріччя стільки досліджень — монографій, розвідок, статей, дисертацій, дипломних студентських робіт, як про Винниченка. Парадоксально, але дослідження про митця з'являються частіше, ніж перевидаються його твори.

З відстані у майже сотню років вже добре видно, що без творчості митця фатально неповною буде не тільки історія нашої літератури, а й розуміння історії суспільної, історії нації. Ми не зрозуміємо болючих шукань, прагнень і гірких помилок інтелігенції, яка в хаосі революції і особливо тяжкої реакції після неї втрачала свої корені, традиції, втрачала гармонію існування.

Все це розкривав Винниченко у романах першого періоду творчості — «Чесність з собою», «Рівновага», «Заповіт батьків», «По-свій» і «Божки», «Хочу!», «Записки кирпатого Мефістофеля», які разом з новелами й повістями становили широку епопею життя всіх суспільних верств України початку XX ст.

Написані в традиційній манері європейського психологічного й інтелектуального роману, при всій реалістичності і навіть натуралістичності, ці романи були модерністськими творами за своєю глибинною суттю. Новим у них було все — і проблематика, і поетика: епатуючі, незвичні ідеї, експериментальність образів і сюжетних ситуацій, динамічна, фрагментарна і штрихова стилістика. Все це й викликало довкола них бурхливу полеміку на початку століття.

Другу групу романів Винниченка складають утопічні і пригодницько-авантюрні твори (1924—1950), написані в еміграції. Це «Сонячна машина», «Поклади золота», «Нова заповідь», «Слово за тобою, Сталіне!» (останній поєднував риси романів обох типів). Два твори —

«Вічний імператив» (1936) і «Лепрозорій» (1938) — ще й досі неопубліковані і знаходяться в архіві письменника у США[1]. Незавершеним залишився чотирнадцятий, історичний роман «Хмельниччина», збереглися назви ненаписаних творів: «Роман боротьби», «Хроніка великого зрушення» та ін., які мали скласти багатотомний «Роман мого життя» — художню історію України першої половини XX ст. Коли більшість романів другої групи вже видано сьогодні в Україні і за кордоном, то першої лише починає свій новий рух до читача.

Перший роман — «Чесність з собою» (1911) — був написаний Винниченком у дуже короткий термін двомісячного «самоув'язнення» в квартирі товариша у Львові. Твір вихлюпнувся з душі як відбиток одного з найтяжчих, найпохмуріших періодів російської історії, — часів реакції після погрому революції 1905—1907 років.

Після хвилі кривавого терору, що прокотився на теренах України: масових страт без суду і слідства, розправ по селах за допомогою каральних військових загонів, козацьких сотень, чорносотенних банд у містах, заслань і каторги для десятків тисяч людей, причетних до революції, хвилі вимушеної політичної еміграції прийшла ще глухіша пора реакції в суспільній та індивідуальній свідомості. Втрата політичних орієнтирів, віри в суспільні цінності струснули свідомість мислячої, «ідейної» людини, інтелігента передусім, змінивши й деформувавши її. На зміну вчорашнім «богам» — високим ідеям соціальної і національної свободи, суспільної справедливості, відродження — приходять «божки»: індивідуальна свобода в її штірнерівськи-ніцшеанському вияві, перегляд моральних і етичних норм з позицій сильної особистості, «надлюдини», замість ідеї відродження країни — теорійка «відродженства» (яку Винниченко художньо розкривав у дилогії «Божки» і «По-свій»). Вістря уваги виразно перемістилося з проблем суспільних до особистісно-індивідуальних. Всі ці тенденції часу — здрібнілість ідеалів, дизгармонійність буття і болючі пошуки гармонії, прагнення чесності із собою і відобразив Винниченко у своїх перших романах.

В періодиці (журналі «Українська хата», газетах «Рада», «Речь» та ін.) одразу по виході роману «Чесність з собою» розпочалася гостра полеміка, що нерідко переходила в досить брутальну лайку, грубі інсинуації проти автора, на якого переносилися риси його героїв. У полеміку втягається й Винниченко. Він пише брошуру «Про мораль пануючих і мораль пригноблених (Одвертий лист до моїх

[1] Уявлення про ці твори може дати монографія С. Погорілого «Неопубліковані романи Володимира Винниченка». — Нью-Йорк, 1981.

читачів і критиків)», 1911, листовно звіряється друзям, намагається пояснити свою позицію. Винниченко пристрасно заперечує проти багатьох несправедливих звинувачень, зокрема в декадентському песимізмі («Нехай вкажуть хоч один твір, де я сказав: «Ні, боротись неможливо — згасимо наші ліхтарі й підемо в пітьму, яка всіх рівняє!»). Він ніколи не гасив свого ліхтаря. Він шукає — і радить, коли збився з дороги, а його опоненти також шукають і ще не знайшли, «то — замість даремних криків і злоби почнемо спільними зусиллями шукати свій шлях».

Із «серйозних» критиків прихильно відгукнувся на роман М. Коцюбинський, який, проте, не радив вступати в полеміку з критиками: «Чи не краще белетристові лицатися белетристом, ніж виступати в невдячній ролі коментатора власних творів? Але, познайомившись з книжкою, признаюсь, що Ви добре зробили... В кожному разі сталося добре, що Ви висловились вже, зайняли певну позицію перед читачем, і тепер легше йому буде розібратись у тому недостойному ґвалті, який знявся з приводу останніх праць Ваших» (лист М. Коцюбинського до В. Винниченка з Капрі від 20 грудня 1911 р. // Рукописний відділ Інституту літератури НАН України).

Ще більше підлило масла у вогонь те, що перші три романи — «Чесність з собою», «Рівновага» (1912) і «Заповіт батьків» (1913) спершу вийшли російською мовою у московському видавництві «Земля». До звинувачень у шельмуванні соціалістів і революціонерів, у дискредитації самої соціалістичної ідеї, в неморальності й «порнографії» додалися звинувачення в образі національної честі й гідності, в рабському запобіганні перед росіянами, зраді, приниженні і т. п.

Друзі також бояться, що Винниченко стане російським письменником. Застерігає Коцюбинський: «Я певний, що коли Ви перейдете на російський ґрунт, то тільки собі на шкоду. Письменник (поет, белетрист) не може безкарно змінити мову: вона пометиться. Не гнівайтесь на мене за одверто сказане слово: мені здається, що я маю право на се, як людина, що, може, найбільш цінить Ваш талант і любується ім, як дорогим скарбом нашого народу» (Лист М. Коцюбинського до В. Винниченка від 31 грудня 1909 // РВ ІЛ НАН України).

Суворіше й аргументованіше застерігає від переходу на російський ґрунт давній друг, меценат, перший читач і критик Є. Чикаленко. Винниченко відповідає йому широким листом, особливо виділяючи два моменти: зовнішній, життєво-практичний, і внутрішній, світоглядний.

«Ви пишете, що я стану російським письменником. Скажу широ: велика спокуса до того. Тим паче тепер, коли на мене чомусь в Росії починають звертати увагу. Ось тижнів три тому я дістав запрошення від нового товариства російських письменників «Содружество» взяти участь у їхніх збірниках. Мені — одна з найвищих плат (300—400 крб. за аркуш)... Потім єсть якесь «Всеросійське бюро», яке розсилає по 250 газетах оповідання і статті відомих літераторів. Туди я також дістав запрошення. «Земля» гонить, щоб я швидше готував переклади III і IV т. своїх оповідань. «Знание» повторює своє запрошення. Перед мною розгортається широке російське море. Серед лайок, якими мене обсипали ортодоксальні моралісти, я читаю часом у російській пресі таку прихильну критику, якої ніколи не чув од своїх. Мало того — там не тільки хвалять чи лають — починають розбирати, що найбільш мені потрібно. Я бачу свої хиби і дефекти, я вірю критикам (деяким), і це мене навчає. Я вже не кажу про матеріальний бік — я дістаю гонорар за свою працю, а не філантропію «Фонда запомоги», яка болюче ріже мою гордість і жагуче бажання бути на своїх ногах. Спокуса дуже велика...»

Сповідаючись, пояснюючи, Винниченко з високою гідністю розкриває найзаповітніше — свою позицію письменника національного: «...Навіть тоді, — пише він, коли від якого-небудь «свого» бачу явне бажання просто образити мене, напакостить мені, прикрившись плащом «критики», — навіть тепер я розумію, що теперішні «свої», теперішні проводирі українського народу — ще не народ, що моє діло — бути чесним і щирим, не вважаючи ні на що. Моє діло служити тим, які дали мені життя, служити всім своїм життям, служити так, як я по щирості і розуму вважаю за найкраще. І через це, мені здається, я ніколи не буду російським письменником. Можливо, що я років на два, на три одійду од української преси, можливо, що таки наберусь одваги і порву з ЛН Вісником раз на все, можливо, що ні з одним українцем (інтелігентом) я не схочу мати діло, але перестати бути сином свого народу, перестати служити тим, кому я хочу служити — цього не буде... Бо це є та точка, в якій чесність з собою (гармонія чуття і розуму) приросла до мене. От через що, Євгене Харламповичу, я не можу бути російським письменником». (Лист В. Винниченка до Є. Чикаленка від 23 липня 1912 р. // *Чикаленко Є.* Щоденник. С. 314—317.)

Персонажі роману «Чесність з собою» — люди різних поглядів, політичних орієнтацій: проповідник «релігії соціалізму» Сергій Кисельський, старший Кисельський, батько Сергія, — поміщик-землевласник; Сергієва дружина, також соціалістка, Дара Михайлівна — «товаришка Дара», сестра Сергія Віра — «ідейна баришня», соціалістка та ін. Тут, у домі Кисельських, з'являється й робітник Тарас Щербина, який, повернувшись із заслання, шукає зв'язків з політичними колами, зокрема з анархістами; його сестра Оля-панчішниця. Нарешті, центральна фігура роману, колишній репетитор

дітей у домі Кисельських, а нині просто квартирант, художник-аматор і також, звичайно, соціаліст, — але особливого толку, автор і проповідник теорії «чесності з собою» Мирон; його сестра-повія Маруся; «партійні товариші» Іона, Рисецький, Кит і Петро — приятелі старих і молодих Кисельських.

Якщо представники старшого покоління мають ще певний соціальний статус (Кит — генерал, що особливо, до сказу, обурює пролетаря Тараса) і чимось займаються, десь служать або хоча б грають на біржі і таким чином здобувають кошти для своїх родин і для себе, то молоді у більшості своїй повністю декласовані й позбавлені будь-яких ділових, професійних інтересів, постійної систематичної роботи — крім гри в політику, в революцію, чи, точніше, в «ідейне життя».

Кращі, більш сильні і чесні герої невпинно шукають себе, шукають корисного, суспільно-значущого діла, точки прикладення сил, мучаться сумнівами, переживають власні душевні драми, страждають через духовну порожнечу, неврівноваженість, сум'яття... «Ідейні» погляди сплітаються з пристрастями, статевими потягами, «обожненнями» осіб протилежної статі, навіть відхиленнями від норми, всілякими збоченнями...

Здійснюючи глибокий психологічний розтин душі інтелігента — та й не тільки інтелігента, а мислячої, «ідейної» людини початку століття взагалі, — В. Винниченко висвітлив, і напрочуд зримо й виразно, ті тенденції, про які говорили представники філософської й релігійної думки часу, зокрема автори розгромленого Леніним збірника «Віхи» (1909). Про подібне змальованому В. Винниченком фантасмагоричне буття і неодмінно супроводжуючий його фізичний і моральний розлад особи говорить, зокрема, у статті «Творча самосвідомість» дослідник літератури й суспільної думки О. М. Гершензон:

> «Що робила наша інтелігентська думка останні півстоліття? — запитує автор, — я говорю, звісно, про інтелігентську масу. Купка революціонерів ходила з будинку в будинок і стукала в кожні двері: «Всі на вулицю! Соромно сидіти вдома!» — і всякі свідомості висипали на вулицю: кульгаві, сліпі, безрукі, жодна не лишалася вдома. Півстоліття товчуться вони на площі, голосячи й лаючись. Вдома — бруд, злидні, безлад, але господарю не до цього. Він на людях, він рятує народ — так воно легше й цікавіше, ніж чорна робота вдома. Ніхто не жив — всі робили (чи вдавали, що роблять) громадську справу. Не жили навіть егоїстично, не раділи життю, не насолоджувалися вільно його радощами, але уривками хапали шматки й ковтали, майже не розжовуючи, соромлячись і разом прагнучи, як жадібний собака. Це був якийсь дивний аскетизм, не зречення від особистого чуттєвого життя, але зречення від керівництва ним. Воно йшло само собою, через пень-колоду, понуро й судомно...

> В цілому інтелігентський побут жахливий, справжня мерзота запустіння, ні найменшої дисципліни, ні найменшої послідовності навіть у зовнішньому; день іде невідомо на що, сьогодні так, а завтра, з натхнення, все догори ногами; неробство, недбальство, гомерична неохайність в особистому житті, бруд і хаос у шлюбних і взагалі статевих взаєминах, наївна недобросовісність у роботі, в громадських справах невтримна схильність до деспотизму і цілковита відсутність поваги до іншої особи, перед владою — то погордливий виклик, то покірливість, — не колективна, я про неї не кажу, — а особиста. І в цей час свідомість, відірвана від своєї природної справи — виховання волі пізнаною істиною, вела нездорове, химерне життя».

І — висновок: «Ми каліки тому, що наша особистість роздвоєна, що ми втратили здатність до природного розвитку, де свідомість росте одночасно з волею, що наша свідомість, як паровоз, що відірвався від поїзда, помчала далеко й мчить навмання, залишивши поза увагою наше чуттєво-вольове життя. Російський інтелігент — це перш за все людина, яка живе поза собою... Ніде у світі громадська думка не владарює так деспотично, як у нас... Думати про свою особистість — егоїзм, непорядність, справжня людина лише та, яка думає про суспільне... Нікому не спадає на думку, що не можна людині жити вічно знадвору, що саме від цього ми й хворі суб'єктивно і в діях безсилі...»[1]

Роман В. Винниченка «Чесність з собою» великою мірою художньо увиразнює ці думки. Тут у багатьох варіантах людських доль — сюжетних ліній — і показане це життя «поза собою», ніби-то, хоча тільки «нібито» в інтересах суспільства. Розмови, постійні інтелігентські з'ясування стосунків, виявлення взаємних точок зору на певні явища (наприклад, на обурливу поведінку Мирона), колективні «судилища» з вивертанням душ, безконечні ходіння одне до одного, здебільшого щоб висловити своє обурення чи схвалення, — ось суть цього громадського життя. Як нудний одноманітний рій комах, крутяться персонажі роману в тісній площині свого суспільного кола, дзижчать-сперечаються, зіштовхуються, закохуються, іноді — гинуть. Дехто, не загіпнотизований божевільною пустою круговертю, протестує проти подібного життя, хоча цей протест нічого не міняє ні в самій інтелігентській круговерті, ні в довколишньому світі.

Ось вчорашній робітник Тарас після завершення страйку, який зазнав поразки, виступає біля заводських воріт. Інтелігентське словоблудство викликає у нього неприйняття, відразу — це його

[1] *Гершензон М.* Творческое самосознание // Вехи. Интеллигенция в России. Сб. статей. 1909—1910. — М., 1991. — С. 85—94.

відчайдушна спроба вирватися з безконечної словесної павутини, зайнятися дійсно корисною справою.

«Його слухають з сміхом і страхом. Але є й співчуваючі. Одного разу, зустрівши Кита і Рисецького на зібранні аптаторів, він прийшов у надзвичайну лють і, коли б не вдержали робітники, напевне трапилося б нещастя.

— Робити, нікчемники! Робити!!! — кричав він, задихаючись. — Представники робочого класу? Я вам покажу! Геть!!! Робітника обдираєте та ще в представники його лізете? Іди сюди, виломай руки на моїй роботі, тоді й представництвуй! Вчителі! Я вас навчу, почекайте трохи. Гіпнотизери!

Рисецький до того був наляканий, що не з'являвся з того часу ані на одному зібранні...»

Не менш відверто висловлюється Тарас у листі до Віри Кисельської — дівчини «грохи з ганчем», але активної соціалістки: «Віро! Я з Вами бачитись не хочу. Чуєте Ви це, чи ні?.. Та й взагалі, припинили б Ви вже свою «діяльність» серед робітників. Страйк програно, причому Ви навіть не догадуєтесь, скільки людей занапастили. Представники! Займайтесь собі своїми «духовними» дільцями по темних куточках, толкуйте про «гармонії та рідність душ» і отримуйте оренду з мужиків. Це більше пасує до Вас, аніж втручання в життя робітників».

Засудженням схоластичного кабінетного умоглядства, лицемірного в своїй суті, соціальних учень «благодійників» і «рятівників» людства, звучить у романі і лист-заповіт «робітника Тараса Щербини», прочитаний Мироном і адресований «В університеті раді професорів і всьому «громадянству» від того, що разом з собою зірвав авдиторію студентів».

«Вся ваша скарбниця духа, — пише Тарас, — є не більше, як скринька з засобами для задоволення тіла... Хіба служіння душі, цивілізації, прогресові не дає вам спокійних палаців, чудових коханок, розкішного вина, автомобілів, аеропланів? Хіба вам часто трапляється жити в халупах і гризти власні пальці з голоду?.. З жалю і милосердя пташата прийдуть до тих, хто бабрається там, унизу, й будуть їх вчити, наставляти, будуть просвітати їхні темні душі й гіпнотизувати різними благами, небесними й земними. Вони обіцятимуть при соціалізмі все те, що самі мають тепер. За це будуть називатись представниками тих, що бабраються там, унизу. І широ не помічатимуть, що всі вчителі й представники здебільшого вже зараз мають те, що обіцяють тим, кого вчать, у майбутньому соціалізмі. О ні, вони навіть за це героями назвуться і їм поставлять пам'ятники. Вони не побачать своєї брехні. Ні-ні, вам це не вигідно, вам тепло й зручно під вашим гіпнозом».

Тарас застерігає — і в його словах відлунюють гнівні політичні інвективи Шевченка: «Але слухайте! Є такі, яким уже занадто незручно стає!.. Бережіться! Коли вони побачать всю брехню, коли

новонароджена думка їхня спалахне пламенем-вогнем почуття, вони не задовольняться піснями про велику культуру й соціалізм».

Про ганебність, фальшивість свого становища безробітної соціалістки, яку утримує праця селян в економії тестя, говорить і Дара. І всій цій брехні й лицемірству і у великому, і в малому протиставляється в романі рятівний принцип (ідея, теорія) чесності з собою.

В чому ж теорія «чесності з собою» полягає? Характерно, що в романі, на відміну від драми «Шаблі життя», не сам герой витлумачує свою теорію, а близькі йому люди: Дара, Тарас, які зацікавились її основними постулатами. Теорія постає тут як уже відома, що має і своїх прихильників, і противників. Але тільки Мирон пробує прив'язати її до життя, випробувати, т. б. мовити, на практиці, — хоча результати цього досить сумнівні. Крайні ситуації, в яких ця теорія застосовується, безкомпромісність і жорстокість її дії свідчать, що це не віднайдений, нововідкритий органічний закон життя, а ще одна умоглядна догма, що падає на людину як меч карающий. Та й сам Мирон не може її дотримуватись з такою ж послідовністю й твердістю, як декларує. Наприклад, з'ясовуючи явище проституції як певної громадсько-раціональної, корисної установи («Ти йдеш до проститутки, як до лікаря», — тлумачить Мирон Тарасові), стверджуючи, що цей найдревніший фах такий же потрібний і звичайний, як усі інші, а до повії слід ставитися з повагою, навіть створити профспілки повій, — він для сестри Марусі, яка потрапила до публічного дому через матеріальну скруту, має зовсім інші підходи, тони й думки. Розкривається це в такій ситуації: Маруся, яку він забрав до себе додому, щоб пожила спокійним, чистим життям, «не ковтала болота день і ніч», хоче повернутись назад у будинок розпусти. І Мирон переконує її:

«— А все ж таки підожди, Марусю. Га? — тихо сказав Мирон. — Не йди... Повчишся трохи, екзамен здаси (на вчительку. — Авт.). Разом робити будемо. А там покохаєш когось, родина буде, діти...

Маруся швидко подивилася на нього. Почервоніла.

— Розуміється. Це ж тобі потрібніше за все. Подумай. А підеш, швидко не вирвешся й ніколи дітей не матимеш... Нашо ж це? Адже ж б'ється у тебе серце, як уявиш, б'ється ж, Марусику? Славетно б зажили... Хорошими б їх (Марусиних дітей. — Авт.) зробили, сильними, чесними... Справді, хороша, не треба».

Є в романі ще два моменти, дві рішучі акції в плані «нової моралі». Про першу — вбивство матері — говорить Дара, заодно роз'яснюючи Тарасові саму ідею «чесності з собою».

«...Чесність з собою, це — нова мораль. Розумієте? Все старе треба відкинути. От тобі життя, дивись, живи і роби свої власні висновки. Ці висновки,

думки доведи до почуття. Коли доведеш, тоді мусить з'явитись вогонь... А вогонь цей є воля, котра й дає акцію. Чим повніше ви доведете вашу думку до почуття, тим палкіший буде вогонь... Він спалює всі забобони, і людина вже цілком інакше дивиться і робить...

— Кажуть, він матір свою отруїв. Також, мабуть, з чесності з собою? — похмуро, злісно кинув Тарас.

— Напевне! От і з матір'ю. Вона була цілком недоумна. Розумієте, стара, недоумна, хвора... Ні до чого не здатна, словом. Нікого вже не впізнавала і лише мучилася. Він узяв і отруїв. Розумієте, довів думку до почуття й отруїв. А от ні ви, ні я цього б не зробили!.. От ми й не чесні з собою, не дужі, не цільні. Зрозуміли? А він новий, цільний. Інший!»

Друга акція, яку здійснює герой роману, — пограбування Кисельського. Селяни принесли платню за оренду — дві тисячі, всі близькі Кисельським люди, домочадці в першу чергу, знають про це і навіть були свідками суворої розмови пана з мужиками (він не хоче зменшити орендну плату). Водночас Мирон розуміє і безвихідне становище Тараса, якому Кисельські дали прихисток у своєму домі, його родини (батькові й самому Тарасові слід негайно лікуватися, молодшій сестрі Олі загрожує проституція — становище утриманки багатія Салдієва). Це логічно породжує план «експропріювати експропріатора» — інакше кажучи, пограбувати господаря дому Кисельського. І він здійснюється напрочуд легко й просто, не викликаючи у Мирона ніяких мук сумління (їх зазнають лише Тарас та його богомільна матір, що боїться гріха).

Отже, в плані особистісно-індивідуальному принцип чесності з собою сприймається як синонім цільності, послідовності, гармонійної єдності розумового і чуттєво-вольового життя. Але як теорія суспільна, керівництво до дій чесність з собою може виправдати будь-яке насильство. С. Єфремов з цього приводу писав: «Бути чесним з собою — то хто ж проти цього хоч слово скаже, але ось де лихо — все життя людське у цю формулу не втулиш, бо людина не живе ізольовано... а тисячами ниток зв'язана з іншими людьми, і потрібно не лише особисту, а й громадську мораль установити!»[1].

В романі багато смертей, зокрема самогубств (теж знамення часу). Гинуть слабкі, роздвоєні натури, які не знайшли виходу і чесно пішли з життя. Помирає смертельно поранений Тарас. Стріляється Віра, залишивши записку такого змісту: «Розсунула покрови й побачила себе, свою негідність, мерзенність і непотрібність. Більше також брехати собі не можу, жити гидко, помираю». Знаходять сили виходити на нові рівні духовного пошуку натури сильні,

[1] *Єфремов С.* Літературний намул. — К., 1908. — С. 17.

життєздатні, здорові (феномен сили завжди відігравав велику роль в художньо-етичній концепції Винниченка). Дара і Мирон саме під час трагедії з Вірою, тяжких переживань її батьків і рідних (пригнобленій Семен Васильович, обезуміла Катерина Андріївна, непритомний Сергій) порозумілися щодо взаємних почуттів і, сповнені щастя, прагнуть нового життя. Всі їхні експерименти над собою, своїми ближніми виявились непотрібними, жалюгідними перед справжнім, жагучим — і здоровим почуттям. Вітальні сили, стверджує митець, перемагають і утверджуються навіть у світі втрачених, здевальвованих духовних цінностей.

Дара в кінці роману неголосно й задумливо говорить:

«Е, годі! Трупи? — Нехай трупи! З трупів виходить життя! Все одно, нехай звідки хоче виходить, аби життя! Жити хочу! Жити, Мироне, робити, творити й руйнувать. Правда? Годі! Трупів не воскресить. Помагай живущим. Цілуй! На трупах цілуй! Міцно, радісно!

Мирон подивився на неї, радісно спалахнув і міцно жагуче обняв...

— І якомога швидше їдьмо звідсіля.

— Так? — вона трохи одхилилась. — Якомога швидше! Нові місця, нові люди, все нове. К чорту старе! Годі! Працювати й жить! А тепер цілуй! Цілуй, мій ясний, цілуй скажено, несамовито, на злість всім трупам, всьому гнилому, брехливому, старечому. Цілуй!»

Заплутаний вузол інтересів героїв роману «Чесність з собою» продовжує розгортатись у романі «Рівновага», проблематика першого знаходить тут своє продовження й розвиток у дещо іншій модифікації. Теорія «чесності з собою» переростає тут у закон рівноваги. Одна з героїнь роману, емігрантка і колишня революціонерка Мері, з'ясовує його так:

«Все — дурниці! І революції наші, і соціалізм, і моралі, і мужчини, любові, сухоти, смерть. Все це — тільки незначні коливання життя. Є в мене одне порівняння. Бачили ви, Танюк, як коливається гаряче повітря в степу? Ці гремтячі вічні хвилі? Над могилами особливо. Бачили? Ось так і життя. Вічно коливається, а одно з його коливань — це одно якесь наше століття. Правда, краса в цьому і... втіха? Прогрес, рух наперед. Куди наперед?.. Нехай мені по щирості скажуть: чи менша стала в нашому столітті сума страждань відносно радощів людських?.. Яку маємо ми, кажучи по щирості, підставу сподіватись цього? Ніякої. Який же тоді поступ? Є поступ у цього гарячого повітря? Уперед чи назад рухається воно? Нічого подібного. Рухається, от і все. То вгору, то вниз, то вліво, то вправо. А ось є пункт, від якого воно не може піти і до якого вічно поривається. То є до рівноваги. І більше, Танюк, нема нічого».

Коли теорія «чесності з собою» в основному торкалася моральних і етичних проблем, внутрішнього життя людини, була тісно пов'язана з її поведінкою, стосунками зі світом — то теорія рівноваги трактується автором як одвічний світовий, космічний закон. І

людські долі теж у масі своїй визначаються ним і підлягають йому. Думається, що В. Винниченко зверненням до закону рівноваги не прагнув підкреслити фатальну статичність, непорушність буття, а скоріше хотів наголосити постійність і вічність руху і змін, закономірність чергування звершень, злетів і падінь. (Цей момент краще символізує російська назва роману — «На весах жизни».) Винниченко стверджує: з глибин занепаду й мороку, навіть трагізму життя обов'язково підніметься, виросте щось нове і прекрасне. Через страждання, самотність людина прийде до радості взаєморозуміння. «Краса в цьому... і... втіха...» — як резюмує його героїня.

Мері, яка вважає себе вповні об'єктивною — через тяжку форму туберкульозу вона не сподівається вже ані «росту», ні «прогресу», про все судить «як людина, яка вже ні до чого не здатна і на все дивиться збоку» — пояснює це далі так:

> «Що її (об'єктивність життя), справді, обходять всі ці «вічні питання» великомучеництва, моралі, заповіді? Для неї — це тільки рух світової енергії, якої одпущено для рівноваги ось стільки на страждання, а ось стільки на радощі. Називайте, мовляв, як хочете — злом, добром, богом, дияволом. Але... коливайтеся. Називайте революцією, реакцією, капіталізмом, соціалізмом. Як хочете. А від рівноваги не втечете. Як хто-небудь тут заплакав, то хтось там уже засміявся. Один здихає, зате інший родиться. Не можна. — рівновага... Цікава, властиво, машинка. — це життя...»

Додаючи, що так і з людиною, і з світами, вона пояснює:

> «Ось ми, наприклад, емігранти. видерли у нас шматок так званої душі, позбавили громадського життя, утворили порожнечу по одним боці, ми і схиляємось в інший. А як природа не любить спокою і надмірного відхилення, то й заповняє нам порожнечу, — кому картами, кофе, вином, коханням, кому богом, кому сатаною... Інакше... догори ногами полетиш (ті, що відбирають собі життя, «полетіли догори ногами, не зуміли заповнитися...»)».

Власне кажучи, весь роман «Рівновага» і розкриває ці болісні судомні спроби емігрантської інтелігенції «заповнити» життя, віднайти точку опори, ґрунт, рівновагу. Без цього — жахливі польоти «догори ногами» — їхні смерті, самогубства.

Персонажі роману певною мірою співвіднесені з героями «Чесності з собою». Сильний і самобутній, моментами жорстокий Хома — певна аналогія Мирона (психологічні, і то досить огидні й брутальні експерименти над своїми ближніми — Аркадієм, Танею); Таня, з її чарівністю й людяністю, душевним здоров'ям, пристрасністю, жадобою повноцінного життя й самовіддачі, подвигу — варіант Дари. Добрий, непристосований до життя і слабкий Шурка, з його вмінням порозумітися з робітниками, з глибоко прихованими сексуальними збоченнями та породженою ними неврастенією, нагадує

Тараса Щербину. Обидва і кінчають життя однаково: самогубством (Тарас підірвався на бомбі, Шурка повісився). Є тут і там образи новій: брутальна й простолінійна, хоч і не позбавлена здорових людських почуттів і понять, Маруся («Чесність з собою») і витончено-цинічна розбещена Аннет; є, нарешті, строкаті, розрізнені родини: Косоротових («Рівновага») і Кисельських («Чесність з собою»).

Та в «Рівновазі» бачимо й дещо суттєво відмінне. Це виразно передана загальна атмосфера політичної еміграції, де інтелігент — український, російський, головне — ідейний, колись партійний — нині нікому не потрібний, жалюгідний, всім чужий. Відчуженість від свого народу, від того ж «пролетаря», за долю якого він ратував і боровся, тут ще поглиблюється відірваністю від батьківщини. Роман буквально пронизує екзистенційна тема людської самотності і смерті, — як виходу з трагічного в своїй безцільності й непотрібності буття. Таня про емігрантів з жалем і болем говорить:

> «Раніше, бувало, вони мене тільки сердили, плювати хотілося... А тепер, бачу, йдуть вулицею росіяни, сподні в них обшарпані, обличчя виснажені, кричать, ревуть, махають руками. Раніше це лютило. А тепер шкода... Ось на зібраннях, наприклад. Лютилась було так, що ходити боялася, щоб не дати кому по пиці. А тепер бачу, що це просто змучені, знервовані, голодні люди. І ці інтриги, пльотки, пиха, розумованість їх, усе це вже не так сердить...»

Ось одна конкретна й виразна картина емігрантського життя. Між членами різних партій (постійна риса партійного життя) точиться невпинна боротьба, тим лютіша, чим дріб'язковіша, чим менше значення для загалу, а тим більше «експлуатованого робітництва» вона має.

«На зібраннях групи чомусь кидалася в очі дрібна, хвороблива чванливість «генералів». Вузькість фракційних чвар робила жалке враження якоїсь незлічимої, застарілої, брудної хвороби, наприклад, чесотки, яку хворі тільки роздратували чуханням. Меншовики, більшовики, отзовісти, легалісти, антицекісти... Таня недобре розбиралася в тонкощах фракційних різниць і з зібрань виходила завжди з головним болем і з таким почуванням, з яким виходять з побачень з хворими або ув'язненими близькими людьми». Згадаймо, як Мирон («Чесність з собою»), до якого Тарас Щербина звертається з проханням познайомити з анархістами, з іронією уточнює: «Вам яких: середульців, безначальців, комуністів, індивідуалістів?» — добре розуміючи, що в тонкощах програм, їх різниці робітник не розбирається, то й не суттєві вони для нього. Ці фракційні чвари — теж один з моментів заповнення пореволюційного, зокрема емігрантського, буття.

Безробіття, напівголодне існування, невлаштованість, відсутність сім'ї (а здебільшого й поваги до сім'ї, її природної, нормальної функції) роблять цих людей істериками, неврастеніками, збоченцями, пияками. І ось уже на зміну партійним фракціонерам приходять сатаністи, бандити з групи «Гуляй-Душа», далі — клуби самовбивць, «ліги вільного кохання». Процес руйнування, розкладу особи, її моралі дедалі поглиблюється: однією з кінцевих сцен роману є згвалтування «матової дівчинки» Лади двома сатаністами. І, можливо, саме через це герої роману так жадібно й спрагло шукають чогось справжнього, — в першу чергу кохання, рятуються в ньому, лікують ним свої хворі душі, що заблукали у мороці нерозв'язаних проблем. Не змігши осягнути соціальної правди і гармонії, вони інколи знаходять її для себе особисто. Прекрасні сторінки присвячено в романі коханню Мері й Олександра. Потрясінням і очищенням стало кохання для Хоми й Тані, які врешті повертаються додому, на батьківщину, вірячи у те, що знайдуть там свою долю, своє щастя.

Такий же «лікувальний» сенс має для людської душі у Винниченка єднання з природою, хоча б доторкування до неї у спогадах, думках, давніх, але живих імпресіях. Наприклад, Таня порівнює паризьку зимову сльоту, яку «навіть ліхтарям неприємно освітлювати», із зимовим пейзажем в Україні: «А на Україні сніг — наче товстий килим з білого пуху накрив цілу землю. Комори, голуб'ятня, клуня в білих шапках, насунутих на самі очі... Дерева стоять важкі такі, поважні, їм тепер не можна розмахувати гіллям, треба сніг підтримувати. Сад зовсім інакший, ніж літом, незнайомий, урочистий, суворий. Ні цвіркотіння, ні співів».

А ось і ще один спогад героїні: «От так перенестись би на Україну, на Дніпро, а Дніпро теплий, голублячий. Сонце палає і пісок, як черінь гаряче напаленої печі. Лягти у видовбаний човник на м'яку, пряну, запашну постіль з лугового сіна, заплющити очі й віддати всю волю ніжному колисанню старого Дніпра. Розплющити очі на хвилинку: теплий вилиск, сіра блискавка чайки, щось блакитне далеко вгорі. І знов жовта пітьма, хвилі любовно колишуть човник-колиску».

Ці пейзажні зарисовки, які з'явилися в жанрі роману у Винниченка вперше, говорять нам, що виписав їх художник-маляр (а Винниченко і був ним, створивши понад 100 художніх полотен — пейзажів, портретів), — з усією точністю малюнка, найтоншими відтінками барв, ніжною ліричністю і якоюсь дитинною безпосередністю відчуття. Дивовижна спостережливість Винниченка, його увага до деталі доповнюють зорові враження відчуттями пахощів,

руху, асоціативними давніми уявленнями (човник — м'яка дитяча постіль-колиска, сніг — білі шапки, насунуті на самі очі).

Через цей постійно існуючий «закодований» у душі казково-прекрасний, сповнений якогось глибинного значення світ людина торкається душею вже не тільки іншої душі, а й Всесвіту — і знову ж таки очищається, бо все інше, дрібне й брудне, одступає від неї, займає своє справжнє незначне місце, викликає вже не жах і сум'яття, а сум і біль за людину зі змученою, а то й хворобливо-спотвореною душею... Мабуть, не можна було краще увиразнити всю примарність, дріб'язкову несправжність, безладну метушню політично-емігрантського життя (й особистого, й тим більше «громадського»), ніж показавши її на тлі одвічної краси й величі Божого світу...

Ущербність життя інтелігента-революціонера в еміграції підкреслює ще одна риса. Порівнюючи з іншими романами, в яких герої живуть і діють на батьківщині, тут майже відсутня їх соціальна «закоріненість», — так, ніби з рідною землею персонажі втратили й «родову» пам'ять, прямий генетичний зв'язок зі своїми рідними, із суспільством, в якому живуть, соціумом, який їх сформував. Але вони завжди несуть у своїй душі відбиток того розірваного чи збереженого зв'язку. І особливо виразно відчувається ця втрата зв'язків у «Рівновазі». Абсолютно незбагненні, незрозумілі з цієї точки зору і Мері, й Олександр, і Шурка, і Аркадій, і Адольф, і Стамескін, і Аннет... Нерідко образи цих персонажів оживають у нашій уяві тільки в силу літературних паралелей і асоціацій (з творами Винниченка в першу чергу). І цей своєрідний вакуум довкола них особливо виразно розкриває суть поняття **емігрант** — людина без батьківщини, без свого національного ґрунту, без роду-племені.

Детальніше розкрито в романі минуле Тані й особливо Хоми. Саме спогади минулого пояснюють «тотальний» скепсис Хоми, його жорстоке експериментаторство — перевірку товаришів, їх поведінки, їх вчинків «на справжність», «на щирість». В свою чергу, й вони хочуть з'ясувати, звідки у Хоми гроші. Таня врешті прямо питає його про це:

> «— Я одержав спадок від батька, — пояснює він, — його вбили мужики. Кулак був селянський. Тисяч сорок награбував папаша...
> — Позвольте, — живо сказала Таня. — Це може ті гроші... себто...
> — Еге, це та моя ніби експропріація... Ось ці гроші й помогли мені...»

Таня, яка дещо раніше оповідала Хомі про свій метод «підходити» до малознайомих людей («Коли зустрічаєшся з людиною, то треба уявити собі когось із близьких. Коли жінка, то мати чи сестру, подругу, коли мужчина — батька або брата. І тоді з'являється

зовсім інше відношення до людини»), вислуховує його зізнання з почуттям ніяковості:

«— Коли підставити, наприклад, батька... — з ледве помітною іронією почав він тихо. — Останні б сказати враження... Засучені, косматі руки, а в руках віжки... А під віжками засічений на смерть брат. За революцію. Образ дійсно того...»

Друга близька Хомі людина — «приятель, товариш дитинства Андрій Калениченко... Дуже близький був, ближче може і не було і не буває. Все життя укупі, в партії, в засланню, в тюрмі... І оказується провокатор. І весь час він мене саджав...». Третього удару зазнає Хома від жінки:

«Теж дуже близька... — розказує він Тані. — Після тюрми я втік за кордон і хотів її виписати, а вона... зійшлася з тим жандармом, що вів мою справу... Грош, розкіш, вигоди. Так і написала...
Хома... глянув просто в серйозне, збліде обличчя Тані...
— Бачите, метод може і гарний, та наслідки були б інші...»

Послідовна детермінованість людської вдачі, поведінки людини її ближчим соціумом, як це характерно для реалізму, зруйнована тут самим письменником: він говорить, що одні й ті ж чинники можуть діяти і прямо, й від супротивного, зломити людину чи зробити більш сильною, озлобити або породити потяг до добра — і то в тисячах варіантів, непередбачених відтінків, — формуючи єдину неповторну людську душу. На цю індивідуальну неповторність, екзистенційну суть людини і робить ставку Винниченко. Хоча реалістична ретроспекція, використана в даному випадку письменником, прагнення відповісти на всі «чому» і «як», безперечно, поглиблювали психологічну характеристику персонажа, Винниченко не робить з неї постійного художнього прийому. Він здебільшого не простежує передісторії життя своїх персонажів в дусі великої прозової форми XIX — початку XX ст. І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, М. Старицького, Б. Грінченка, І. Франка. Фрагменти, шматки, епізоди минулого випливають у розмовах (наприклад, Хоми й Тані, Мері й Тані), суперечках, спогадах, душевних сповідях та ін. Вони динамічні, яскраві й завжди забарвлені настроєм оповідача.

У прекрасному і загадковому оповіданні «Олаф Стефензон» Винниченко устами свого героя звертається до художників: «Мистецтво одбиває на собі психіку свого часу. Швидше міняйте техніку, швидше удосконалюйте її, кидайте старе, воно не витримує конкуренції, давайте способи малювати економічніше і швидше».

Цю стрімку динамічну манеру Винниченко і демонструє в своїх романах. Та докорінно міняючи темп і ритм романної оповіді, він

не робить із цього самоціль. У нього є, кажучи словами все того ж героя Олафа Стефензона (до певної міри alter ego автора),

«...стремління дати не тільки високу техніку, а й високий людський матеріал. Людина — це рух, це думка, радість, печаль, мрія, страждання, надія. Техніка? Форма? Давайте її сюди, давайте найкращу, найдосконалішу форму: імпресіонізм, примітивізм, натуралізм, чорт-біс, все, що може найкраще окреслити людину, давайте все сюди! Але ж людське обкреслюйте, а не собаче!»

І справді, Винниченкова романна проза поєднала в собі риси різних художніх систем. Ми віднаходимо тут все: широку імпресіоністичну метафору і «штриховий» портрет, експресивно-«нервові» діалоги й монологи, екзистенціальні мотиви. Новоромантиком представляла Леся Українка ще молодого митця в незакінченій статті «Винниченко». А сучасне літературознавство, зокрема Н. Шумило, узагальнюючи, твердить: «Винниченко розвивав український модернізм на ґрунті неореалізму».

Велику романну дилогію В. Винниченка склали «По-свій» (1913) і «Божки» (1914) — твори, які з усією повнотою і виразністю продовжували розкривати особливості епохи, що настала після поразки революції 1905—1907 рр. Композиційний центр романів — образ українського поета і соціал-демократа («есдека») — щоправда, опального, бойкотованого — Вадима Стельмашенка. Лінія цього героя в романі — це лінія моральних і етичних проблем, тісно сплетених із проблемами політичного життя, що нерідко ними зумовлені, на їх ґрунті виникають й існують.

Поет Стельмашенко з'являється в рідному місті, прибувши із заслання — «просто з Сибіру», — й одразу опиняється в гущі міського життя з усією його складністю, неоднозначністю, розмаїттям проблем, інтересів, орієнтацій, типів. Увага переноситься з одного соціального середовища в інше, нею охоплені не тільки кола інтелігенції, а й міщанства, купецтва, робітників, люмпенів. Усе це дивовижним чином переплітається і взаємодіє, утворюючи об'ємну картину міського життя.

На поверхні цього багатоликого и рухливого життя кілька яскравих, детальніше виписаних постатей: члени родини поміщика Модеста Микульського (дружина Діна, сестра Олеся, мати, брати Юрій і Анатолій), друзі, знайомі — Водосвятський, Савчук, Клим Піддубний та ін. Серед них особливо яскраві постаті «новітніх діячів», чиє політичне й ідейне кредо письменник поступово розкриває перед читачем. На прикладі цієї родини й близьких до неї людей В. Винниченко докладно простежує ті нові тенденції, які виникли в суспільному житті.

Перша й головна серед них — це загальна активізація національних інтересів, які заступають і витісняють колишні соціальні гасла й змагання. У дилогії показано, — як зазначав П. Христюк, — як старе, аполітичне й культурницьке українофільство перетворюється «у войовничий, активний, політичний націоналізм», так зване «відродженство»[1].

Вся родина Микульських (крім старшого сина Анатолія) більшою чи меншою мірою «заразилася» українством. Анатолій Аркадійович обурюється цими дивними, немудрими й випадковими, як йому здається, метаморфозами:

«Він зупинився перед портретом батька і з непорозумінням потиснув плечима: діяч, спаситель «Неньки-України»! Подумати тільки собі, скільки значіння може мати в нашому житті випадковість. Через що старий на старість літ зробився таким завзятим «українцем», як вони люблять тепер себе називати? Через те, що якийсь дурень сказав йому, що його прадід був близькою людиною до гетьмана Дорошенка. Це зовсім замакітрило голову старому, і з того часу зайшло якесь божевілля у всіх Микульських»[2].

Поряд з Микульськими «смішать людей» й інші романтики національного відродження — наприклад, Іван Михайлович Серединський. Автор устами Олесі характеризує його, як і старого Микульського, з іронічно-незлобивою посмішкою:

«Чудовий, прекрасний чоловік, ідеаліст, романтик, старий холостяк, банківський чиновник, який все своє жалування віддає на громадські національні справи. Це — аскет, для якого всі цінності грішного світу містяться в одному — Україна. Хто б не був, анархіст чи народник, поет чи швець, аби це був свідомий українець, і він є брат і друг Івану Михайловичу. Він передплачує всі газети-журнали, яких би вони напрямків не були, хоч би навіть чорносотенські... Українець не може написати чого-небудь, що було б на шкоду народові. Кожен українець завжди може знайти у нього поміч... Він так само вірить в перемогу добра, себто українства, як в те, що, сівши на звошика, можна доїхати до свого банку...» [8, *180—181*].

Змальовуючи галерею подібних типів і тим самим відзначаючи, що рух за національне відродження нерідко мав «смішний» і «химерний» характер, В. Винниченко з болем і жалем розкриває і причини цього явища — страшну й тривалу деформацію національного почуття, нещадно придушуваного й знищуваного протягом століть. Та й виникають всі ці деформації у відповідь на прояви дикого російського шовінізму в Україні, прояви жорстокої великодержавницької,

[1] *Христюк П.* Письменницька творчість В. Винниченка. — Харків, 1929. — С. 88.

[2] *Винниченко В.* По-свій // Твори. — Т. 18. С. 28. *Далі, посилаючись на це видання, зазначаємо в дужках лише том і сторінку.*

імперіалістичної політики великоруського капіталу, що намагався найбрутальнішими методами денаціоналізувати народ України, знищити інтелігенцію, не дати українській буржуазії й поміщицтву державно, конституційно укріпитись у себе на батьківщині.

Ось картина дикої розправи, що її вчинив бойовий загін монархічної організації «Двохголовий орел» — «орлята» — над українською інтелігенцією у її клубі:

Раптом по залі пронісся страшний пронизуватий свист... Настало щось подібне до якоїсь безглуздої, дикої катастрофи. За першим свистом, сигналом мабуть, по всіх кутках залн свисти, й зараз же за цим загрохотіли стільці, зачувся вереск і істеричний крик жінок, звуки ударів, стогони, крики на поміч. Серед піднятої публіки в різних місцях з'явились голови в чорних масках, які хутко повертались на всі боки, а круг їх робились круги й публіка прожогом одлітала від них. В руках таких людей в масках були довгі товсті жгути з резини, якими вони били всіх круг себе, не розбираючи ні жінок, ні дітей.

— Бий мазепинців! Ура! Бий мазепню!» [8, *328*].

Тож під час коротких відлиг, нетривалих і незавершених відроджень він набирає хворобливих, інколи комічних, а здебільшого трагічних форм.

«Погром революції 1905 року, — пише П. Христюк, — був погромом наростів українського національного відродження, що забуяли були під час революції. Але знищити процес відродження царат не спромігся, бо національно-визвольні змагання різних кляс українського народу викликала, розуміється, не агітація Недоторканих, а розвиток капіталізму на Україні. Тому, знищений у своїх зовнішніх проявах, національний рух пішов у глибінь життя і саме в часи темної царської реакції в бувшій Росії набрав тієї сили, що виявилась пізніше, під час буржуазної революції 1917 року...»[1]

І справді, життя змінювалось, спочатку повільно, далі впевненіше й активніше виходила на кін молода українська буржуазія (яка, звичайно, на первісній своїй стадії викликала мало симпатії). Поступово цей неухильний рух «хазяйського колеса» — капіталістичного нагромадження — зливався з національною ідеєю, яка запліднювала його, набирав чітко усвідомлених форм, відбувався процес, характерний для всіх старих європейських капіталістичних країн.

На зміну дивакам, наївним культурникам, смішним у своєму патріотично-національному пуританстві, приходять нові діячі типу Скалозуба Водосвятського, які «по-європейському» брались до діла.

[1] *Христюк П.* Письменницька творчість В. Винниченка. — Харків, 1929. — С. 88.

Хто вони такі, ці новітні герої (або, точніше, «антигерої»)? В. Винниченко досить докладно й виразно змальовує їх образи — від портрета й манери поводитись до поглядів, світобачення, всієї життєвої поведінки. Ось один з них: син станового пристава, політичний перевертень і авантюрист — Микола Водосвятський. Хапуга, злодій, людина без честі й совісті, навіть без самолюбства. Колись він перебував у соціал-демократичній партії, але швидко «отверезів» і почав проповідувати теорію «діла, а не слова» — за «американським принципом».

«Я за те й люблю американців, що в них чисто інстинктивна огида до ілюзій, — говорить він, позуючи. — Це люди акції, а не балачок. А у нас тільки слова, слова й слова. Замість того, щоб діло робить, ми собі вигадуємо якийсь пролетаріат, соціал-демократію, соціалізм і мелемо ерунду» [18, *13*].

Після революції Водосвятський має три «діла»: цілком видужати від «пролетаріату» (справжніми інтересами якого ніколи не переймався), служити «українській національній ідеї» (як він вважає за потрібне, тобто собі на користь), а також стояти в обороні «всякого культурного життя і приватної власності» [8, *83*]. Прилюдно зрікшись усіх своїх «пролетароманій», «соціалізмів», «класових всяких дурниць», він рішуче прилучається до руху «відродженців».

Так окреслено квінтесенцію його нової віри: «...В йому не було сльозливої сентиментальності народницького табору... не було солоденьких фраз про рівність і братерство, не було мішанини домашнього соціалізму, етнографії, археології. Тут питання ставилось виразно, точно, по-європейському. Нація — це організм, де всі частини його на місці. Нема нації без голови, без буржуазії. Для відродження організму треба насамперед відродити, утворити, розвити й укріпити його буржуазію...» [8, *84*].

Зміна політичної орієнтації у цього діяча супроводжується повною зовнішньою метаморфозою, що Винниченко показує досить саркастично: років сім тому, у час революції, «в соціалістах», Водосвятський «ходив чистим босяком, в якійсь драній чорній «косоворотці, в викривлених черевиках, з розкудовченим волоссям, в якомусь страшному капелюсі. На лиці телячий захват, в очах задерикуватість гімназиста, з папіросою в зубах, в кишенях прокламації, на устах цілі кулемети революційних фраз. Словом, типичний «товарищ» [8, *88*]. Тепер це респектабельний буржуа, одягнений за останньою англійською модою (навіть «котьолок»).

Це не лише талант мімікрії пройдисвіта й пристосуванця, палке бажання хоча б зовні уподібнитися буржуа, втиснутися в лави багатих (герой милується собою, розмовляючи з Микульським, тішиться виглядом своїх добротних черевиків, костюма тощо).

Головне для вчорашнього «босяка» й нинішнього респектабельного національного діяча Водосвятського — розбагатіти, будь-якою ціною добути гроші. Він настирливо агітує Юрія Микульського, який збирається віддати свій маєток на соціалістичну партію, змінити орієнтацію. «Він не міг допустити такого божевілля!.. Чоловік виразно, ясно для самого себе не має ніякого відношення до соціалізму, весь своїм способом думання, симпатіями, звичками, становищем єсть типичний відродженець і не хоче, уперто, безглуздо, не хоче признати цього!» [8, 85]. Анатолій розуміє, що Водосвятський мав намір затягти Юрія у «відродженство» й на нього потягнути... цей самий «цілий маєток».

У романі «Божки» В. Винниченко наголошує ще на одному моменті. Є у політичній програмі новоявленого «відродженства», цього зручного засобу для Водосвятських поповнити свій капіталець й укріпити громадянський статус, один дуже характерний пунктик — підкреслення повної легальності цієї течії щодо царського уряду. Ось уривок із розмови «новітнього відродженця» з Анатолієм Микульським:

«— Вибачайте, — перебив Анатолій, — а як ставиться до нього адміністрація, уряд?

— Ну, уряд... Уряд переслідує, як все українське... З цього боку, звичайно...

— Так що ви думаєте, що цей рух вважається нелегальним? Вроді соціалістичного?

— О ні, не думаю... Наші завдання зовсім в іншій сфері... На мою думку, урядові нема ніяких підстав відноситись до нас вороже. Звичайно, нас проголошують сепаратистами й таке інше. Це — дурниця. Ніяких сепаратизмів ми не маємо на думці, нам ходить тільки о вільний національний розвиток» [8, *87*].

Репрезентує цей омріяний шлях і Скалозуб — постать набагато вагоміша за Водосвятського. «Бувши чоловіком багатим, власником многих тисяч десятин землі, заводів і копалень, він прапор своєї европейськості ніс досить певною рукою, взявшись нібито довести, що українці — «не тільки мужики», а й пани, «по-европейськи одягнені». До «відродженства» він прийшов не через революцію чи гру в соціалізм, а через течію, близьку до чорносотенської.

Поряд з цими діячами — поет Ганжула, який прагне «показати капітні, що дійсно ще не вмерла Україна». Газетка «Відродження», створена й підтримувана такими, як Водосвятський, і редагована Ганжулою, багато пише про буржуазне відродження України, використовуючи «традиції історичної України, гетьманів, булави. Січі

Запорізької, козаків, бунчуків», що обов'язково «приваблюватиме маси» — адже все це так люблять гімназисти, лавочники, семінаристи, дрібненькі поміщики з козаків» [8, *86*].

У рухові «відродженства» соціаліст В. Винниченко не побачив раціонального зерна. Відродження нації бачилося йому по-іншому, іншими уявлялися й борці за цю велику справу. Висміявши ідею наївного культурництва і «своєї правди в своїй хаті» як архаїзм і хуторянську заскорузлість, він з іще більшою огидою відвернувся від ідеї розвитку української національної буржуазії, «мозку нації»: по-перше, через соціалістичну ідеологію, а по-друге, через непривабливість постатей перших діячів із цієї верстви. Згадаймо, як І. Тобілевич (Карпенко-Карий) незадовго перед Винниченком змальовував перших представників земельної буржуазії — це люди з авантюрницькими нахилами, безчесні, наскрізь аморальні, бездуховні, ворожі рідній землі, як «нещасна безводна хмара». За те, що І. Тобілевич прогледів позитивний історичний сенс цього класу, його критикував Я. Мамонтов у 1931 р. Прогледів, чи, точніше, відкинув саму думку про позитивний сенс цього явища через сім років і В. Винниченко — «дзеркало» необуржуазної України.

Більша частина вчорашніх соціалістів у дилогії зовсім зрікається політичного чи громадського життя. Адвокат Клим Піддубний (роман «Божки»), розповідаючи Вадимові Стельмашенку про зміну суспільних орієнтацій, малює досить сумну загальну картину духовної апатії, яка настає після кривавих розправ і репресій:

«Той застрелився, того розстріляли, тому закатали каторгу, той сам собі її учинив, женившись на фурії... Той просто покинув усе, чому поклонявся, а тепер живе філістером. Аж дивно, як у людей багато нахилу до філістерства... Соціалізми постарілись. Це вже скучно й не модно... У нас тут, коли хочеш знати, царює національна справа... Це, брат, теж ідейність, і якраз на наші часи. Багато не коштує, в Сибір за неї не заслють, а все ж таки ніби страдалець за правду, за добро і прогрес...» [8, *50*].

Образно характеризуючи сучасний суспільно-політичний момент, Піддубний вживає символічний вираз «по-свій». На запитання співбесідника, що він означає: зраду, ренегатство? — Піддубний роз'яснює:

«Тепер всяк по-свій стає... Це, брат, як грають у нас хлопці в свинки, то, як вийде замішанина та всі зіб'ються в одну купу, та переплутають місця, то кричать: «по свій!» — по свій бік, значить, ставай... Зраджують своїм, а тут просто кожний займає своє природне місце. Сортировка, одним словом. В революцію кожний себе соціалістом називав. Всі тоді збились в купу, а тепер всяке свій бік займає. От і все...» [8, *51*].

І, звертаючись до поета — колишнього засланця, з іронією додає: «Та й ти сам... Ти що, власне, пишеш у своїх віршах? Повний, цілковитий індивідуалізм? Яка ж тут класова солідарність і тому подібне?..» [8, *123*].

Так, вихор революції, який струснув країною, ущух, і суспільство, безмежно диференційоване, розколоте на тисячі й мільйони уламків, окремих часточок, несподівано-химерно поєднаних між собою, стихає, стабілізується — «осідає». Осмислюючи цю нову реальність, В. Винниченко звертається до сутнісних, визначальних основ усього, що відбулося з людиною. Він звертається до проблем моралі й етики. В дилогії «По-свій» — «Божки» з образом Вадима Стельмашенка, з розкриттям його внутрішнього життя, його болісної еволюції і пов'язана низка цих проблем.

В першому романі передісторію життя героя виокреслено в сюжетну лінію, «сюжет у сюжеті» — «Із записок Вадима Стельмашенка», де оповідається про недавнє перебування героя на засланні, в Сибіру.

Умови перебування «політичних» тут досить вільні: живуть вони своєрідною «комуною», ходять одне до одного в гості, до безконечності сперечаються. Одружені пари живуть сімейним життям, дехто думає одружуватись, вінчатись і чекає на це дозволу. Часом «політичні» кидають безплідні суперечки, які ведуться «у задусі, в диму» цигарок, — і йдуть у тайгу, на річку. Зустрічаються з селянами. Тим більше, що у Сибіру зараз теж весна, на річці паводок, який «селяни теж прийшли подивитись. Але вони естетичний бік справи поминали, — іронізує Стельмашенко-поет, — Бідні матеріалісти: вони обмірковували, як швидко зійде лід, щоб можна було ловити рибу. Я довго балакав з Федотом...». Цю гривалу й приязну розмову Вадима з селянами помічає Наташа, героїня подальшої історії.

Вона також заслана «за політику», але постає як людина невизначеної політичної орієнтації, що любить підхоплювати чужі думки. «За що вона пішла на заслання — й досі не знаю, — міркує Вадим. — Треба буде розпитати її». Відчутною є зневага цієї «соціалістки» до «мужиків» й палке, просто-таки хворобливе прагнення особистого щастя, любові. Підкреслюються портретні деталі: Наташа негарна, відштовхуюче негарна, потворна. Жаліючи дівчину, герой інколи говорить їй компліменти. «Наташа все сміливішала», убого кокетувала, жалюгідно шукала уваги героя... І ось нудне й беззмістовне існування, необхідність спілкуватися все з одними й тими ж людьми, духовна самотність приводять героя до зближення з цією некоханою, непривабливою, недалекою дівчиною. Більше того — герой

підводить під свою поведінку відповідно до ідеології соціаліста певну базу. В щоденнику він записує:

«Мені вчора прийшла одна думка в голову. Ми, революціонери, соціалісти, жертвуємо спокоєм, молодістю, всім життям за ідею справедливості, за бажання помогти ображеним і знедоленим, ми такі гуманні з людськістю, чому ми такі жорстокі з одиницями, чому ми байдужі до щастя, навіть не щастя, а невеликої, скромної радості найближчих своїх товаришів? Невже то правда, що щастя людськості буде куплено стражданням людей? Чи то необхідно? І знов: чому любов, пошану ми даємо тим, хто й так уже має багато, — гарним, розумним, здоровим і через те щасливим? І через що ми караємо тих, які й так покарані, — негарних, нерозумних, недужих, нещасливих?»

Бажаючи суто по-інтелігентськи допомогти цій спраглій душі, герой, долаючи внутрішній супротив, стає коханцем дівчини.

«Але чому б я не міг так само пожертвувати собою для Наташі, як жертвую для тих Наташ, які звуться народом, — теоретизує він. — Чому б я не міг, наприклад, дати їй хоч на місяць-два те, чого вона ніколи не мала й не матиме — кохання?.. Це зігріє хоч на момент життя... А головне, це б її підняло у власних очах!» [8, *136*].

Та події розгортаються не так, як гадається Вадимові. Зблизившись із Стельмашенком і завагітнівши від нього, Наташа хоче народити дитину й наполягає на шлюбі, а відчуваючи його небажання, дедалі відвертіше грає роль «жертви». Складається традиційна неприваблива колізія: зведена й покинута дівчина і жорстокий «аморальний» спокусник. І в цьому — характерна деталь! — чималу роль відіграє вся колонія «соціалістів», які, не бажаючи навіть вислухати Вадима, беруть сторону Наташі, настоюють на тому, щоб поет «покрив свій гріх», звінчавшись, а Наташа щоби відстоювала до кінця «свої права». Саме через це ситуація вкрай загострюється.

Упевнившись у небажанні Вадима зв'язувати з нею життя (про це не було мови, як і про народження дитини, і Наташа прийняла ці умови, свідомо сходячись із поетом), дівчина кінчає життя самогубством — топиться. Підштовхнули Наташу до страшної акції, безперечно, «вболівальники», що своїм співчуттям і жалощами поставили її у безвихідно-ганебне, по суті, становище. Вадиму цими ж людьми оголошено обструкцію, його навіть поставлено поза партією і циркуляр розіслано всім осередкам, визнано злочинцем. Оповідаючи про всі події згодом братові, Вадим найбільше обурюється лицемірною мораллю людей, які оголосили себе вільними від буржуазних умовностей, а по суті живуть у повній відповідності з ними. «Тут страшенно цікавий світогляд. Чи той, світогляд сам по собі нецікавий, звичайнісінький, ветхий світогляд, а цікавий у тих, хто повстав проти всякої ветхості...» [8, *40*]. Повільно й болюче Вадим приходить до усвідомлення, що всі вони вірно служать «одному з божків тої ветхості», всі «негармонійні» і аж ніяк не нові люди з новою мораллю.

Тут знову підкреслюються основи Винниченкової теорії «чесності з собою» — теорії цільності, гармонійності людського світовідчуття, а відтак послідовності в діях, поведінці — теорії, яка у тих чи інших формах, — сюжетних перипетіях, характерах — проходитиме в усіх романах В. Винниченка.

Якщо у сюжетній лінії з Наташею демонструються різновиди нещирої здеформованої моралі, то у лінії з Тепою — Степанидою Рибацькою — показано повну аморальність, породжену відчуттям уседозволеності багатої заводчиці й домовласниці. (В дім Рибацьких повертається Вадим.) Про особливий кабацько-святенницький «стиль» життя Рибацьких розповідає Вадимові мати: «Це був не дім, а страшна ковбаня. Один день тут служили молебні, кадили ладаном, шаруділи ризи попів і всі балакали шепотом. На другий день весь будинок дрижав од танців, п'яного реготу, бійки, сварок. Всім заправляла Степанида, — сластолюбива, розпутна, свавільна...» [«По-свій», 8, *69*].

Тут процвітають дикі вчинки й розваги — як, наприклад, «жарт» із батьком Вадима: старому показали листа, де йшлося нібито про страту сина, після чого Стельмашенка розбив параліч. В домі стріляють і убивають. «Та їм що? — сумно-приречено говорить мати. — Поліція вся у їх же п'є. Чорна сотня така, що пошукать тільки. Штаб їхній тут. Цей Стьопка — то їхній перший варивода. Союз руського народу тут...» [8, *70*].

Колись Стьопка Рибацький розправлявся з революціонерами, про що «з приємністю» хвалиться перед Вадимом: «Пам'ятаєте, Вадим... як вас? Так, Трохимович! Пам'ятаєте, як я раз вас «балакнув» на Андріївській, коли ви прокламашки таскали? А це я був!..»

Тепер і «прокламашки», і «соціалістична фабрика» викликають у нього лише глум, зневагу — минулося, часи не ті... Але якщо до соціалістичної ідеї Степан Рибацький ставиться з насмішкою, то до національної — з ненавистю. «Стьопка ж, як і Тепа, хоч і був зроду українець і навіть називав себе «малоросом», але до всього українського відносився з такою ненавистю, з якою можна відноситись тільки до того, що сам жорстоко й несправедливо образив» [8, *75*]. На їхній фабриці українство переслідувалось також з особливою ненавистю. «За одну розмову по-українському в стінах фабрики накладався штраф. На стінах скрізь вивішено оповістки: «Разговоры на малороссийско-украинском наречии строго воспрещаются» [8, *101*].

Рибацькі — перевертні на російський лад, тож не дивно, що хочуть бути «святішими за папу римського», — де треба й не треба доводять свою «руськість». Так, Тепа пильно стежить, щоб у її мові не було українізмів, щоб не звучала вона «по-одеськи». Степан вживає слова «покацапистєє»; замість «неужто» говорить «няужто»...

Імперська російська політика, великодержавний шовінізм усіх рівнів призводять до спотворення, хворобливої вразливості національного почуття. І те, що зростаюча українська буржуазія шукає більшої свободи у діях і послуговується національною ідеєю, використовуючи її в своїй стратегії й тактиці, нічого, по суті, не міняє. Гнучкість такої стратегії дуже добре демонструють у дилогії В. Винниченка Рибацькі й Водосвятський.

Хочеться наприкінці ще раз підкреслити символіку назв, таку характерну для романістики В. Винниченка, символіку, що завжди увиразнює ідейну суть творів. Вище ми зупинялися на назві першого роману-дилогії — «По-свій» (по свій бік ставай, займай належне тобі, а не чуже місце). Назва другого — «Божки» — означає зміну орієнтирів у суспільстві.

Коли в часи бурхливих катаклізмів свідомість було спрямовано на служіння великим богам — загальному благу, ідеї суспільної справедливості, у часи зляканого затишку після придушення народних рухів вона стала служити божкам — дрібним теорійкам, дрібним справам (серед них новоявленим фетишам на кшталт не відродження, а «відродженства»). Про це досить виразно говорить Вадим Стельмашенко, який також відійшов від політичної боротьби і носить у душі свого «божка» — спокуту перед батьками (якби він займався родиною, а не революцією, батька б не паралізувало і вони не дійшли б до такого принизливого стану — життя з милості у своїх же кривдників і гнобителів Рибацьких).

У 1916 р. Московське книговидавництво письменників підготувало й опублікувало у серії відомих збірників «Земля» (існувала протягом 1911—1917 рр.) новий роман В. Винниченка «Хочу!». Про саме видавництво і зокрема його роль у виданні творів В. Винниченка літературознавець Г. Костюк пише: «Тут співробітничали такі визначні тогочасні російські письменники, як Ф. Сологуб (до речі, один з кращих перекладачів російською мовою творів Т. Шевченка), О. Блок, І. Бунін, Б. Зайцев, А. Серафимович, О. Купрін, Л. Андрєєв, М. Арцибашев, Є. Чиріков та ін.». Видавництво вперше опублікувало кілька його (В. Винниченка. — *Авт.)* романів: «Чесність з собою» — 1911 р., «Рівновага» («На весах жизни») — 1912 р., «Заповіт батьків» («Заветы отцов» — 1914 р.)... У цьому ж

видавництві протягом 1914—1916 рр. вийшла в російських перекладах вибрана збірка творів В. Винниченка у 8-ми томах»[1].

Поліфонічний і складний роман «Хочу!» містить у собі витоки Винниченкової філософії буття і творчості і водночас є, можливо, найбільшою мірою автобіографічний (в морально-емоційній площині). Є твір і своєрідним містком між традиційним романом XIX ст., з його розлогим епічним сюжетом, виписаністю людських доль (принаймні в певних часових межах), і романом новітнім, що становить безчасове занурення в людську психологію, її неповторну індивідуальну сутність, в особистісну «правду життя». Чи не вперше в українській «великій» прозі (повістевій, романній) ми маємо тут і виразний «ухил» від соціальної та соціально-психологічної типовості до неповторно-індивідуального, особного, своєрідного: до самосвідомості, її болісної, а інколи й трагічної гонитви за невловимим сенсом власного буття. Зіштовхуючись з іншими, суміжними чи протилежними правдами, герой В. Винниченка невпинно осмислює питання: «Для чого живу? Чи так живу? Чого хочу? Чи можу поєднати своє «хочу» з іншими людськими прагненнями?»

Шукаючи відповіді на ці вічні «прокляті» питання, кожен з персонажів творить власний міф (як твориться він і довкола кожного). Цей ухил у бік «особистісної міфологізації» у романі «Хочу!» вміщено в рамки життєвої вірогідності, він дуже далекий від будь-якої притчевості й найменших ознак інакомовлення, що й давало підстави критикам розглядати його в межах психологічного реалізму.

Що ж відбувається в романі? Молодий талановитий петербурзький поет Андрій Халепа через трагічну ситуацію — замах на самогубство (що сталося через розчарування в життєвих цінностях, повну й болючу «сенсовтрату» — хоча його коханка вважає, що через нестерпні, дикі ревнощі) — зближується з українською родиною Сосненків. Батько, Андрій Степанович, палкий українофіл, приїхав до Петербурга через операцію дочки Олени. Несподівано для Халепи в його спустошену й роз'ятрену суперечностями душу входить новий — український — світ, світ незвичних ідей, поглядів, почуттів. Дізнався герой і про дещо нове для себе самого. Андрій не знав, що його рід — старий і славетний український рід.

Поступове повернення Халепи до своїх українських джерел, своїх родових коренів витворить у душі його світ нових бажань, перенесе з Петербурга на степовий придніпровий південь України і

[1] *Костюк Г.* В. Винниченко та його доба. Дослідження, критика, полеміка. — Нью-Йорк, 1980. — С. 37.

змусить врешті остаточно порвати зі своїм колишнім приятельсько-ворожим творчим довкіллям: поетесою і зрадливою коханкою Лідією Барановою, продажним критиком Костяшкіним, всім їхнім білялітературним, снобістсько-мистецьким гуртком (Катя, Оглоблін, Пеліканов, ін.). Згодом цей гурт під проводом Ліди (Лі) поженеться за Андрієм на його нововиднайдену батьківщину — Україну, помчить у пошуках не примарного, а справжнього, повноцінного життя.

Назва роману, як і завжди у В. Винниченка, символічна, і означає вона прагнення саме такого, гармонійного життя.

Варто наголосити, що в романі «Хочу!» героїв одне від одного відрізняє, робить неповторними, своєрідними особистостями не характер (в основі якого соціальний тип як основоположний чинник художнього часопростору в довинниченківській епіці), а «нитки» бажань, хотінь, безмежних індивідуальних їх комбінацій. Діти одного історичного часу, однієї — середньої — суспільної верстви, близькі за побутом і звичками, вони носять у собі всю сокровенну таємницю буття, ту душевну сутність, яка найвиразніше виявляється в їхніх бажаннях. І чим пристрасніше у людини це хотіння, чим більш вистраждане й послідовне воно — тим більшою є надія, що воно підпорядкує собі інші. Ось як пише про це Халепа Ліді в одному із своїх листів-сповідей (вони відіграють особливу, ключову чи ідейну роль в художній структурі роману):

«...Як я міг не хотіти жить? Як! Та це ж (життя. — *Авт.*) найбільше благо і радість... Хай я ніколи не зможу дізнатись, навіщо потрібно було моє існування — хай так, але що з того. Я благословляю життя і за те тільки, що маю його, я дякую комусь і за те, що ще двадцять літ буду жити...

Я весь співаю, Лідо! Говорю тобі з любов'ю й захватом. Я співаю від цього, а найбільше від однієї речі і від того, що пізнав закон життя. Закон життя усякого: людини, мікроба, блощиці й планети — хотіння. Хочу! — от що співає, дзвенить, гукає, стогне, шумить, всяко виявляє себе в природі. Коли я хочу уявити собі тепер життя в образі, то бачу над землею, над цими селами й городами мільйонову сіть ниток, переплетених, перехрещених, злитих в товстезні канати, заплутані у вузли, млявих, напружених, коротких, довгих. Це — хотіння, інтереси, прагнення людей. Хто не може хотіти, той не може жити.

...Ще зовсім недавно я посміхався, слідкуючи за одним, незрозумілим мені «хочу». А тепер я під владою цієї сили. Я бачу усмішку, яку викличуть у тебе мої слова, але з тим більшою гордістю й болем я хочу сказати: я люблю мій народ, мій забитий, занедбаний народ, мою Україну, ніжну, сумну, скорбно-співучу. Воістину як блудний син приходжу я в батьківський дім, але не в той дім, що блищить огнями, що пишається розкошами, питоми та яствами, а в хатину убогу. І від того ще пекучіше мій сором, ще болючіша любов, ще невгамовніше моє бажання покрити свій гріх невільний і відлити життя своє тому, хто дав його мені...

...Моя свідомість в гармонії з моїми хотіннями, а це теж змушує мене і сповнює гордою радістю...

Я знаю, що блаженні алчущі й жаждущі правди, тих є царство небесне.

Я знаю, що хотіння є життя й тому: блаженні багато, люто, нездійснимо хотящі, бо тих є життя вічне» [20, *131—135*].

І справді, сфера «хотінь» героя роману всеохопна — «вони пролягають в царині громадського, творчого, любовного (чи, як із гнівом відзначали критики В. Винниченка, — «статевого») життя». Письменник послідовно підкреслює, що в людині з суспільними «хотіннями» в сфері громадській — лідерові, творцеві — такі ж само закономірно сильні й переживання, потяги статеві: перше невіддільне від другого.

А руйнівну, непідвладну людській волі й розуму силу цього потягу зображує Винниченко у ситуації, що склалася між Ніною, молодшою дочкою Сосненка, та Тимофієм Миколайовичем — чоловіком її старшої сестри Олени. Безпринципно-цинічний кар'єрист, брутально-егоїстична людина, Тім руйнує її життя, доводячи до думки про самогубство, тримає в своїй волі. Лише випадковість (співчутливе втручання Андрія Халепи), а згодом війна, яка переплутала і зібгала всі людські долі, підкоривши їх величезній хвилі державного «хотіння», ослабила й розв'язала цей «гордієв вузол».

Є в романі й «хотіння» соціального плану: утопічна, але сильна, пристрасна мрія Петра Сосненка (революціонера, в'язня Петропавлівської фортеці, помираючого від сухот) про фабрики «вільної праці». У мріях молодого революціонера вимальовується одна з кардинальних Винниченкових ідей трудового впорядкування суспільства — ідея так званої колектократії. (Це — за Винниченком — третя форма стосунків між продуктивними відносинами й виробничими силами, відмінна і від соціалізму, і від капіталізму, форма, де відсутні наймана праця і експлуатація людини людиною.)

У цей же багатий на творчі (зокрема романні) здобутки період було написано В. Винниченком і роман «Заповіт батьків» (завершений 1914 р. в Арєнцано, Італія).

В проблематиці твору на перший план винесено моральну й етичну теми, зокрема ті їх аспекти, що пов'язані з проблемами сексуального плану, зокрема із статевим життям людини. Порушені В. Винниченком у п'єсі «Щаблі життя», романі «Чесність з собою», вираженіше чи блідіше проходячи на маргінесі багатьох інших творів, у «Заповіті батьків» вони посідають центральне місце. Інтерес до цієї проблематики обумовлений не лише суб'єктивно письменницькими (літературна мода), а й певними об'єктивними причинами: зокрема політичною реакцією, що сильно відбилась на суспільній свідомості.

Як художник, глибокий обсерватор людського життя, Винниченко не міг не бачити хворобливої однобокості, усіченості образу інтелігента-революціонера, взагалі «ідейної» людини, як її малювала «партійна, ідейна» література й публіцистика. З позицій людської цілісності, гармонійності, зрівноваженості він багаторазово нагадує, неймовірно епатуючи цим «ідейного» читача, що людина не живе одними ідеями й «класовою боротьбою», що вона є й біологічною істотою з усіма притаманними їй фізіологічними потребами і процесами, вибухами темпераменту — найглибшою основою всілякої індивідуальності.

І саме в романі «Заповіт батьків» сконденсовано проблеми, пов'язані з цією прихованою, тіньовою, «другою» стороною людської натури.

В центрі твору не революціонер-соціаліст, а поміркований, заглиблений у себе і свій фах, стримано-сором'язливий, доброзичливо-симпатичний молодий лікар Петро Семенович. Саме цього героя автор, піддавши серії тяжких випробувань, що йдуть у всезростаючій градації, примушує прийти до нових ідей громадського впорядкування життя у сфері моралі.

Повернувшись після студіювання медицини у німецьких професорів, Петро Семенович несподівано дізнається про трагедію у власній, цілком добропорядній обивательській сім'ї: молодший брат, гімназист випускного класу Данько, заразившись у публічному домі, захворів на сифіліс. Ситуація не нова й не оригінальна, але, розходячись концентричними колами, вона набуває дедалі більш зловісно-трагічного характеру. Данько, виявляється, заразив і їхню вихованку, дівчину-сироту Тоню, таємно й глибоко закохану у Петра. Втративши всяку надію на щастя взаємності, в одчайдушному пориві, що нагадує самогубство, самознищення (тут і зневага до себе, й ненависть до всього світу), Тоня йде «працювати» у публічний дім.

Ця перша хвиля страждань, знівечених молодих доль потрясає Петра й без останку втягає у свій вир, змушує думати у непередбачуваному напрямі, шукати пояснень усьому, що відбувається, шукати виходу (а мріялося ж тільки рятувати від страждань, лікувати «чужих» хворих).

Спочатку вихід мислиться Петрові по-житейськи просто й конкретно: вилікувати Данька, забрати з будинку розпусти, вилікувати, прилучити до порядного життя Тоню (освіта, робота). Та огидний брудний вир затягнув обох уже досить глибоко, вразивши не лише їхні тіла, але й душі. Найбільше вражає героя роману не слабка воля, психічна надламаність цих душ, а суспільна реакція на факти

падіння молодої людини: презирство, огида, страх і ненависть, а ніяк не співчуття, на яке розраховував Петро (принаймні в освічених, інтелігентських колах). Гнати від себе, а якщо можна б, і нищити — ось лейтмотив громадського настрою щодо «жертв аморальності» — хоча більшість лише цілком випадково уникла такого ж болісного й тяжкого становища.

Не менш сильна й друга хвиля трагічних переживань героя, пов'язана з позасімейною лінією, а саме: знайомство лікаря з високоповажною родиною Гарбузенкових (батько-суддя й дорослі син та дочка). Саня Гарбузенкова, примхлива, екзотична зовнішністю й поведінкою, захоплює Петра Семеновича. Він відчуває себе закоханим і упокореним. Та це кохання аж ніяк не спокійне й не ідилічне: Саня, як і її брат Міка (Микола), як і батько, не раз вражає і прикро дивує Петра неврівноваженістю вдачі, «дикими» вибриками... Насторожує лікаря і дивний, хворобливий і «ніби знайомий» розріз очей, конвульсивно-істерична реакція дівчини на дратуючі її факти — як і неврастенія Міки, дивацтва (спорідненість з котом) старого Гарбузенкова... І ось спостережливість, звичайна пильна лікарська спостережливість, приводить до небажаного висновку: старий Гарбузенків хворів у свій час на венеричну хворобу, і у дітей тяжка фізична й психічна спадковість... Тут уже не випадковість, тут із фатальною закономірністю реалізується біблійна, світова одвічна істина: «гріхи батьків падуть на голови дітей».

Так, страшний заповіт батьків з усією неухильністю спадає на дітей. Жахаючись і вболіваючи за долю коханої, Петро Семенович розкриває їй все (потрібно лікуватися, і то негайно!), провокуючи тим самим скандальний розрив із сім'єю Гарбузенкових. Розрив супроводжується новим від'їздом героя за кордон — для поглибленого вивчення хвороби і її наслідків, а в першу чергу, засобів лікування. Проте, повернувшись, Петро розуміє, що просто лікарем він уже не може бути: йому потрібно збагнути масштаби цього суспільного лиха і як таке його лікувати — впорядковувати життя, щось у ньому змінювати, насамперед — суспільну мораль.

В. Винниченко декларує в романі (устами героїв) альтернативні рішення: одне — вирішення проблеми «у соціалістів», а друге — придумане його наївним героєм. Перший шлях, так переконливо обгрунтований старшим братом Петра соціалістом Михайлом, звучить дуже знайоме: «Проституція, — говорить Михайло, — наслідок ненормальних соціальних відносин... і може зникнути тільки тоді, коли причини, що породило його (зло. — *Авт.*), зникнуть...» Сьогодні ми знаємо, що це «розв'язання» проблеми по суті не вирши-

ло її, а загнало в глибоке підпілля й оголосило «неіснуючою» — як «неіснуючими» були у нас національні проблеми й багато інших, що не піддавалися спрощено-класовим, догматичним підходам. Та не менш нереальною, утопічного є й «теорія» Петра.

Герой пропонує на новій моральній основі перебудувати ставлення громадянства до факту проституції і до проституток. Він проповідує рівноправність проститутки з усіма іншими членами суспільства, виходячи з того, що інститут проституції корисний. Пояснюючи свою думку Тоні, Петро говорить:

> «Тепер же дивись, як стає можливим якщо не зразу знищити, то принаймні з успіхом боротися з цим злом... А перша умова для цього, щоб ми визнали необхідність цього не на підставі якоїсь там іншої «душі» чи проповіді, а на підставі логіки й необхідності. А логіка каже, що ви робите нам (проститутка чоловікові. — *Авт.*) послугу. Робите, робите! Хай вона брудна, важка, навіть протиприродня, а все-таки робите! Коли до вас віками ходять .. і коли нас мільйони, то, значить, громадянство має потребу в вас, в вашій послузі. І воно мусить це визнати! А тепер що ж далі, коли є послуга, то ніякої ганьби не повинно бути. Хай ця ганьба лягає на громадянство в такій самій мірі, як і на вас, бо ми тут рівні...
>
> З категорії пропащих ви переходите в категорію звичайних людей, що обслуговують громадянство. А тоді ви маєте цілковите право на захист себе. Тепер сміливо можете балакати про якийсь ваш протест. А практично ви маєте можливість вийти звідси (з будинку терпимості. — *Авт.*) й на волі бути рівними нам. Далі, ви можете виходити заміж і мати дітей. Є ж це в Японії... Далі, коли ви знаєте, що рівні, ви вже не дозволите... іти до вас з хворобами... Ви не дозволите вашим хазяйкам тримати вас у рабстві...» [22, *146—147*].

Ідея підняти соціально, а потім і морально «ушляхетнити» повію, як уже зазначалося, мала своє суспільне підґрунтя. Соціалістична мораль, що зреклася моралі християнської, яка відкинула разом з іншими буржуазними інституціями й «буржуазний шлюб», «буржуазну сім'ю» як одну з форм неволі, дала тяжкі результати. Коли хвиля політичної активності пішла на спад, серед значної частини суспільства, зокрема молоді, запанували содомітські настрої, розгнузданість, еротика («ліги вільного кохання»). Статистика 1908—1915 років зафіксувала хвилю самовбивств (особливо серед молоді) через венеричні хвороби. Ця сфера життя привертала в той складний час увагу багатьох письменників (Купрін, Арцибашев, Каменський), і ті з них, чия творчість не позбавлена була «ореолу суспільного» (вираз О. Блока), думали про її впорядкування.

Проте утопічний варіант виходу із становища, який пропонує герой Винниченка і з яким він ганебно провалюється на публічній лекції (головне — перестає вірити своїм словам сам), теж нездатен розв'язати ситуацію.

Майже водночас із Винниченком своєрідне втілення мрії Петра Семеновича показує О. Купрін у відомій повісті «Яма». З відразою змальовує митець «будинок Треппеля», де німкені-повії своїм «ремеслом» збивають чималий посаг (отже, мріють стати і жінками, й матерями), а женихи в далекій Німеччині терпляче чекають на них. Усе тут по-німецьки чисто і стерильно, клієнтів оглядають з метою убезпечитись від хвороб, нема ні п'яних дебошів, ні лайки, за що німецькі посестри так відверто й гнівно засуджують повій «руських», які до того ж оплачують зі свого тяжкого заробітка «котів-коханців». І дивно: в «Ямі» найбільш неприємно вражає саме цей моторошно охайний і впорядкований заклад.

Герой роману Винниченка «Заповіт батьків» після викладу своїх теорій, засуджений, зневажений суспільством (надто необережний він був із близькими впливовими людьми, зокрема з суддею Гарбузенковим), не здобувши правди для всіх, знаходить її для себе: одружується з Антониною і разом із нею відправляється на заслання. І саме тут, як це не парадоксально, «у сірому халаті, серед паразитів, бруду, глибокого пониження людини, серед кишущого страждання» він знаходить радість. «Часом же мені буває так радісно та легко, що я... боюсь, чи не хвороба це. Та це не так». Це — очищення стражданням, милосердям і жертовністю. Паралельно лінію краху всіх подібних теоретичних «розумувань» письменник простежить у своїй драматургії.

У 1917 р. в «Літературно-науковому віснику» (К., кн. 1—5) вийшов друком новий роман В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля»; одночасно уривок з роману друкувався в журналі «Промінь» (М., ч. 1—2, 3—4). Наскільки популярним був у цей час Винниченко-романіст, свідчать багаточисельні подальші публікації: в 1926 р. паралельно у двох харківських видавництвах «Рух» і «Книгоспілка», повторно у «Творах» письменника 1928 р. Виходить роман і у серії «Літературна бібліотека» у 1928, 1929, 1930 роках. Вийшов роман і російською мовою в авторському перекладі у зб. «Земля» (М., 1917, зб. 20), згодом, у 1922 р. — у Берліні та в харківському видавництві «Пролетарій».

Літературна критика одразу зауважила випуск нового роману і розцінила його як новий етап у творчості письменника, позначений, зокрема, глибшим психологізмом. В анонсах на роман відзначалося: «Прекрасна аналіза, барвисті малюнки розпаду протиріч зневіреного інтелігента і буржуазної сім'ї». Рецензували роман у 20—30-х роках Ол. Грушевський, М. Жученко, Арсеній Мерич

(псевд. Августи Даманської), Я. Айзеншток, І. Очинський, Ю. Шерех, Ю. Косач, А. Юриняк, Р. Багрій-Пікулик, І. Качуровський. А в «Підручнику історії української літератури», 5-те вид. (Х., 1930) Ол. Дорошкевич присвячує романові «Записки кирпатого Мефістофеля» окремий розділ.

Географія критичних виступів також напрочуд широка — Київ, Харків, Берлін, Нью-Йорк, Детройт, Мюнхен, Новий Ульм, Едмонтон. Діаспорна критика представлена іменами першорядних дослідників. Романістика Винниченка на початку століття стала світовим явищем.

Звичайно, відзиви були неоднорідні. Поряд з аргументованими висновками, зробленими на підставі аналізу роману, звучала й різка критика (переважно на адресу автора, його політичних поглядів).

Радіє появі роману «Записки кирпатого Мефістофеля» автор «Історії українського письменства» С. Єфремов. Окреслюючи творчий шлях письменника-романіста, акцентуючи на його експериментаторстві й моралізаторстві, він говорить: «Що́ подужає у Винниченкові — чи талант художника, чи безталання моралісти — таке питання ставив він кожною своєю новою річчю. Був і небезпечний симптом: криза затягалася і все з більшим страхом примушувала дивитися на борсання дужого таланту в лещатах кволої тенденційності»[1]. І додає, підкреслюючи перевагу письменника поряд з «манірними модерністами»: «...Щирість шукання добру подавала надію на те, що вихід таки знайдеться. І от, оповідаючи справді страшні речі про "задимлених" людей, як у цілій низці останніх романів ("По-свій", "Божки", "На вагах життя" і т. ін.), Винниченко позбувається потроху моралізаторства і **сатирична нотка** (виділення наше. — *Авт.*) все дужче бринить в його манері... На ній вже цілком засновано останні його твори, як, напр., "Записки Кирпатого Мефістофеля". Винниченко стає вже над своїми героями, придивляється до них збоку, як стороння людина і обсерватор, і замість моралізувати, як робив раніше, пише сатиру»[2].

І справді, прихована, ненав'язлива іронічно-сатирична нотка постійно звучить у романі, починаючи із заголовку. Центральний герой твору — «знаменитий оратор, тонкий адвокат, психолог» — Яків Михайлюк і є отой доморощений («кирпатий») дух зла, що розкривається не так у злочинах (хоч є й вони), як у дрібних пакостях.

[1] *Єфремов С.* Історія українського письменства. — К., 1995. — С. 577.
[2] *Там само.* — С. 578.

Записки кирпатого Мефістофеля

Сюжет твору розвивається кількома лініями, і всі вони пов'язані з жінками. В цьому плані «Записки» схожі на відомий роман Г. де Мопассана «Любий друг», хоча кар'єри за допомогою жінок Яків Михайлюк і не робить. Жінки йому потрібні, сказати б, для душевного (і тілесного) комфорту. Перша лінія — це зв'язок із Сонею, дружиною колишнього товариша по партії і революційній боротьбі Сосницького. Зв'язок, що розпочався кілька років тому, і Михайлюк давно до нього збайдужів. Але у його стосунках з цією сім'єю є два цікаві для нашого героя моменти: малий Андрійко, в личку якого він пильно шукає своїх рис, і, коли здається йому, що знаходить — відчуває ніжну радість, любов до дитини... І другий — дедалі більша залежність від нього Сосницького (великий картярський борг). Тут уже в героєві прокидається радість іншого порядку. «Мені приємно заманути чоловіка на саму гору, — смакує подумки він, — і зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очах, поширених надією й захватом, блискає жах — є найкращий... От за це ще можна багато дати: коли ти так запануєш над ним, що він уже й не помічає того»[1].

І вже зовсім огидною є його зла гра з іще одним «колишнім», навіть керівним товаришем — «оцим обгризеним Нечипоренком», що перебуває у крайній матеріальній скруті. Як уважно-насмішкуватого фіксує Мефістофель риси й вираз обличчя змученої людини, те, яку «на його синюватих, голодних губах грає запобіглива і в той же час вибачлива усмішка старого ідейного інтелігента» (товариші грають у карти, поруч — накритий стіл). «А щелепи йому (Нечипоренкові. — *Авт.*) десь аж корчить і хочеться кинутись, виючи, на їду...» З такою ж внутрішньою злою насолодою оглядає він одяг колишнього товариша: «неохайний, обшарпаний піджачок», «вишивана сорочка з якоюсь стьожкою», «руді халяви чобіт». І все це «серед нас, серед наших ретельно поголених облич, бездоганних комірців, строго виглажених бриж на штанях, лякерованих черевиків...» [21, *7*]. «А колись же, — довершує свій аналіз Михайлюк, — він царював на мітингах, і ця скудовчена борідка, ці пасмочки на потилиці викликали повагу. Неохайність і вбогість одежі були потрібні, необхідні. Колись робітники на пам'ять вчили прокламації, написані цією рукою, що тепер так несміло й злодійкувато посилає у рот на виделці смачні гриби» [21, *8*]. Саме колишньому товаришеві — безробітному, до якого незабаром мають повернутися із заслання «жіночка і двоє діточок» — пропонує Михайлюк брудну роботу лжесвідка в судовому процесі, де сам він виступатиме як адвокат. Обуреність Не-

[1] *Винниченко В.* Записки Кирпатого Мефістофеля. — К., 1926. Книгоспілка, т. XXI. — С. 6.

чипоренка герой коментує: «Нема нічого більш зворушливого, як оця настовбурченість чесності. З самого початку свого падіння». Соня Сосницька з обуренням відзначає: «...Ти з усього смієшся і удаєш з себе розчарованого, але робиш це для того, щоби замазати свою бездушність і моральну порожність, і через те ти і жорстокий... і багато іншого, ще гіршого...»

Іронічно сприймає Кирпатий Мефістофель і свій новий «роман» з Клавдією. Жінка швидко опиняється у повній владі Михайлюка — крім одного моменту: всупереч його бажанню хоче народити дитину. «Коли вона це каже мені, я настільки не допускаю такої можливості, що спочатку просто не розумію її», — обурюється герой. І все ж попри всі умовляння, заперечення, заходи дитина народжується. І тут Михайлюк іде на прямий злочин: пробує убити небажану дитину морозним повітрям, розчинивши над немовлям вікно. Замах не вдався, як не вдалося героєві й одружитися з дівчиною-піаністкою Білою Шапочкою — своїм недосяжним ідеалом.

Закінчується роман майже ідилічно — і по-міщанськи банально. «Мої справи йдуть добре, — звіряється герой у епілозі. — Маю двох помічників, гувернантку, велику квартиру, успіх у картах. Клава — хороша женщина і я задоволений, що вона моя жінка. Але як вона тепер живе, я не знаю... Вечорами... сиджу з Мікою в кабінеті. Я оповідаю йому казки, з яких він особливо любить одну: про маленьку любу дівчинку Білу Шапочку» [21, *308*]. Для Михайлюка казки скінчилися: запанувала буденність, обивательськи комфортна, така, що цілком задовольняє його егоїстичну натуру.

Сучасна критика (В. Хархун) відзначала риси «ніцшеанства» героя: ніцшеанські погляди на жінку, сім'ю, життя. Безперечно, ця модна і впливова на початку століття філософія відбилася на психології, способі мислення, поведінці персонажа. Як незаперечним є й те, що «кирпатий Мефістофель», — здрібнілий «ніцшеанець», Übermensch серед обивателів.

Роман, мабуть, найбільш «читабельний» з усіх творів цього жанру у Винниченка. Інтригуючі сюжетні лінії, що сходяться на постаті його егоцентричного героя — «колишнього революціонера, вдатного й хитрого адвоката, знавця людських душ»; наскрізний психологічний аналіз, внутрішні монологи-саморозкриття героя, відверті діалоги, наскрізний «київський» фон подій — все це робить роман непересічним художнім явищем, живим та цікавим і сьогодні.

У 1922—1924 рр. Винниченко створив «Сонячну машину» — перший український утопічний і фантастичний роман, що мав великий, просто-таки небувалий успіх у читача. «Її читають, —

писав М. Зеров. — як ні одну українську книжку, як не читали навіть загальнорекомендованих та обов'язкових Коцюбинського та Нечуй-Левицького...»[1]

Чим пояснити секрет такої популярності? Критика підходила до цього питання по-різному. Радянські критики пояснювали успіх твору буржуазно-міщанською ідеологією автора відтак до питання додавалася спроба окреслити громадянське і політичне обличчя автора, його ідеологічні позиції. Літературні диспути розгорялися й переходили на шпальти газет, що змусило врешті взяти участь у дискусії самого автора — В. Винниченка, який виступив з «Одвертим листом Дрібного Буржуя» (назва статті полемічна й іронічна, адже звинувачували митця переважно в тому, що він став на дрібнобуржуазні ідеологічні позиції, догоджає смакам дрібнобуржуазної читаючої публіки і т. п.).

М. Зеров у згаданій статті обстоював іншу думку, підкреслюючи, що «успіх «Машини» у читача природніше з'ясовувати її художньою стороною». Це ж відзначав і О. Білецький. «Самий той факт, — писав він, — що з'явився великий роман (загалом щось понад 800 сторінок у трьох томах), написаний письменником з великим літературним досвідом, хіба не є він вже подією в нашій сучасній літературі! Інтерес до новинки ще зростає по тому, як на обкладинці ми прочитали: утопічний роман! Перший за весь час існування нашої літератури!»[2].

Розгортаючи думку про те, що «у нас ніколи не було великого роману з елементами авантюри і соціальної фантастики», а на шляху фабульного загострення українська література робить перші несміливі кроки. М. Зеров визначив й інші прикмети твору. Позитивні — гострота сюжету, динамізм розповіді, широта охоплення суспільних тенденцій життя; негативні — відсутність глибокого психологічного аналізу, психологічної характеристики образу (це ми бачили в попередніх романах).

Серйозним недоліком твору критик вважав заміну такої характеристики засобами «мальовничої виразності та зовнішнього руху». «Зовнішні їх (героїв. — *Авт.*) ознаки нотуються так дбайливо і так часто, що можна подумати, ніби авторові важно було подати тільки вказівки для кінорежисера... Рух і міміка панують у романі»[3], — пише М. Зеров.

[1] *Зеров М.* «Сонячна машина» як літературний твір // *Зеров М.* Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 435.

[2] *Білецький О.* «Сонячна машина» В. Винниченка // Критика. — 1928. — Ч. 2. — С. 31—43.

[3] *Зеров М.* «Сонячна машина» як літературний твір // *Зеров М.* Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 445—446.

Проаналізувавши на доказ своєї правоти багато сторінок роману, М. Зеров підводить підсумок жанровій характеристиці твору: «В «Сонячній машині», — писав він, — ми маємо соціальний роман із певним ухилом у бік соціально-політичних прогнозів, ускладнений авантурно-детективними мотивами і влитий в тісну для авторського задуму форму кінематографічного сценарію»[1].

Але коли М. Зеров і О. Білецький розглядають «Сонячну машину» з позицій естетичних, як роман, то П. Христюк вбачає в ньому передусім політичне явище і пояснює його появу також причинами політичними — розривом В. Винниченка з батьківщиною і виїздом за кордон. Гостро засуджуючи автора — митця й політика, він пише: «Режим пролетарської диктатури видається йому нестерпним, національна політика (що її проводила Комуністична партія) — неправильною, і він знову виїжджає за кордон. На початку дуже різко виступає там проти політики Комуністичної партії (не лише національної): заявляє, ніби пролетарська революція в Росії і на Україні перебуває «в небезпеці» через отой «олігархічно-більшовицький» режим...

В основі отакого нерівного поступування В. Винниченка як політика лежить, на нашу думку, неприйняття ним пролетарської революції, і то не лише в Україні і в Росії — через отой, мовляв, «олігархічний режим», а взагалі відкидання того факту, що капіталізм ввійшов уже в добу інтернаціональної, світової пролетарської революції, — відкидання революційної Марксової теорії пролетарської диктатури, зокрема в розв'язанні національного питання в Україні. Виходить він і досі не з позиції пролетарської революції, розглядає його не як одне з завдань цієї революції, а навпаки, міряє ним пролетарську революцію і приймає її остільки, оскільки вона розв'язує його»[2].

Обурення критика поширюється й на полемічний «Одвертий лист» Винниченка. Гостро викриваючи «непролетарську основу» Винниченкової утопії, П. Христюк подає таку характерну примітку: «В «Одвертому листі Дрібного Буржуя», — пише він, — В. Винниченко робить особливий натиск на те, що «Сонячна машина» є образ, символ.

«Сонячна машина», — зазначає Дрібний Буржуй, — є величезний образ, символ усіх тих утопічних та злочинних прагнень, що, починаючи з утопійників Сен-Симона, Фур'є, Овена, переходячи через наукового фантаста Маркса і кінчаючи практичним мрійником Леніним, експериментувалися на території... СРСР... Всі оті мудрощі Овенів, Марксів, Ленінів, всі оті... заповіти... «кожному по потребі», «хто не працює, той не їсть» і таке інше, що служили метою всіх ваших революцій, убгав в образ «Сонячної машини»...».

І критик робить остаточні висновки:

«Та хоч і як захоплено виступає тут «Дрібний Буржуй», однак він неспроможний переконати, що Винниченків «образ-символ» — «Сонячна машина» — є пролетарський образ-символ. Образ-символ пролетарської революції, пролетарської диктатури і соціалізму мусить бути класово-чітким, кришталево-чистим, вогненно-революційним, натхненним незламною, залізною волею робітничої кляси до боротьби, до праці і перемоги. Такий образ може мати своїм творцем Маркса і Леніна, а не утопійників Сен-Симона, Фур'є, Овена і не здеклясованого, чужого пролетарській клясі інтелігента доктора Рудольфа Штора (як це робить В. Винниченко)»[1].

Посилаючись на праці Маркса і, особливо, Леніна, критик з «чистих пролетарських» позицій гнівно засуджує «непролетарського» В. Винниченка і такого ж «непролетарського» його героя, що насмілився ощасливити людство не єдино правильним шляхом «жорстоких клясових боїв проти капіталістів», реформістів та інших, а шляхом фантастичного винаходу. Викликає незадоволення критика й те, що в романі надто багато уваги приділено зображенню «гордих принцес та графівен» (Елізи й Труди), сцен кохання і незвичайним детективним пригодам, «що мають на меті приспати почуття клясової свідомості серед робітництва», «даючи розвагу буржуа, міщанинові, філістерові»[2].

Про що ж оповідається у творі? Фінансовий король Німеччини Фрідріх Мертенс, голова об'єднаного банку і фабрикант гумових речей, тримає в своїх руках всю Європу, підпорядкувавши собі правлячі династії, політичні установи, дрібний капітал тощо. Він претендує на корону Землі, а відповідно його дружиною й королевою Землі має стати принцеса Еліза, остання паросль збіднілих родовитих володарів країни. Батько не хоче цього нерівного з аристократичного погляду шлюбу, але, затиснутий фінансовими лещатами, не може відстояти дочку й кінчає життя самогубством. Він заповідає красуні-дочці нещадну, безкомпромісну помсту.

[1] *Зеров М.* «Сонячна машина» як літературний твір // *Зеров М.* Твори. В 2 т. — С. 447.

[2] *Христюк П.* Письменницька творчість В. Винниченка. — С. 160—161.

[1] *Христюк П.* Письменницька творчість В. Винниченка. — Харків, 1929. — С. 173—174.

[2] *Там само.*

Довкола осиротілої принцеси закипає новий вир боротьби, який особливо підсилюється після пропажі з кімнати Елізи фамільної реліквії — корони Зігфріда. В ній аристократія Німеччини вбачає життєво вагомий для себе символ — запоруку відродження правлячої династії, а отже, і свого власного. Умовою переговорів з Мертенсом Еліза й ставить віднайдення корони.

Починається детективна гарячка. Шукають корону всі: від найманців Мертенса до революціонерів-«інаракістів». Події розростаються, сягають і вшир, і вглиб: перед читачем проходять картини війни, окупації, сцени в хімічній лабораторії і в будинку для божевільних, розкривається політичний терор соціалістичного «братства», героїзм діячів організації «Інарак», діяльність фанатиків-руйнівників і вчених-дослідників, які прагнуть осчастливити людство. Події охоплюють Німеччину, Францію й... увесь світ, точніше сказати, це — Європа між двома світовими війнами.

У цьому велетенському часопросторі чимало персонажів. Між ними нерідко утворюються любовні трикутники (на відміну від гармонійного любовного союзу, вони ніби символізують хитку складність, неврівноваженість людських стосунків): принц Георг — Еліза — доктор Рудольф Штор; банкір Душнер — графиня Труда — Макс Штор; Марта-Пожежа — Мертенс — Еліза та ін.

У кінці роману, змусивши головних героїв твору пережити справжній катарсис, очищення, одних — страхом (Мертенс), інших — любов'ю (Еліза, Труда, Рудольф і Макс Штори), автор ставить їх на чолі оновленого, перетвореного світу. Отже, новий світ характеризують такі сили, як творчий розум, організаційна енергія людства і одвічна сила кохання, що олюднює й заплідніює його. Саме ці сили, за Винниченком, і виведуть людство з жахіття вічної братовбивчої боротьби — з безодні війн, кастових і класових сутичок, з безодні ненависті й дисгармонії у світ гармонії і щастя.

Ось погляди вченого-винахідника Рудольфа: «Я не вірю, — каже він, — що трупами, вбивствами, смертю можна творити життя. Нелогічний абсурд. Терор — це самовбивство для тої самої ідеї, яка його вживає. Я... не політик, і нічого на політиці не розумію, але я певен, що люди можуть і повинні порозумітися не шляхом боротьби, насилля й самознищення, а шляхом розуму, науки і праці». «Я служу істині й науці», — стверджує Рудольф.

Етичні проблеми пов'язані в романі переважно з жіночими образами — принцеси Елізи й графині Труди. Обидві героїні мають непересічні, сильні характери, подібні яким ми зустрічали і в інших творах письменника. Еліза — горда, гострого розуму й сильної волі

дівчина; вона — втілення краси, енергії, активності, волі до перемоги, її філософія проста і ясна. «Життя є боротьба, — каже вона. — В боротьбі перемагають дужчі, цебто найкращі. Мусить бути воля до здобуття, до нормального життя». Долаючи кастові, моральні та етичні упередженість, вона врешті знаходить своє щастя (хоча їй і доводиться вести болісну боротьбу із собою) в коханні до доктора Рудольфа Штора — геніального вченого, доброї людини й... сина лакея.

Такою ж сильною, непересічною натурою, що ненавидить компроміси, усіляку фальш, є й Труда. Вона прагне чесності, правди, гуманності у суспільних відносинах. Думки її у пошуках цілісності, гармонійності сягають у світ природи.

«Звірі далеко кращі за людей, — розмірковує вона. — Насамперед, звірі страшенно правдиві. Вони не брешуть... А рівночасно вони моральніші за людей, без якого порівняння. Наприклад, не продаються одне одному, не обдурюють, не понижуються, не підлещуються, не зраджують. Вони вільні, незалежні, вони, вони роблять так, як думають і почувають».

Думки її повертаються до самої себе:

«Ах, як остогидло їй брехати, брехати вічно всім і собі, брехати... Все є брехня... Брешуть у газетах, у книжках, брешуть в одежі, брешуть у відносинах, брешуть у молитвах, у коханні, у ненависті, в усьому, в усьому... Вона більше так не може. Вона хоче повної свободи, щирості, безпримусовості от такої, яку мають звірі, птиці, квіти, комахи...»

І Труда не лише балакає, — відзначає критик, — але дійсно щиро шукає нової правди, нової моралі». Проте, на превеликий жаль, героїня не як соціалістка чи комуністка, але як шляхетна аристократка, і в тих шуканнях потрапляє, кінець кінцем, в табір сонцеїстів, у табір тих, хто будує нове, безкласове суспільство. «Характерно, — стверджує П. Христюк, — що образ Труди, як і образи доктора Рудольфа Штора і принцеси Елізи, намалював В. Винниченко любовно, надзвичайно теплими фарбами»[1].

Загальний висновок критика щодо роману такий: «Попри безперечні мистецько-формальні, а почасти й ідеологічні досягнення, зокрема «Сонячна машина» і погужні впливи буржуазної сучасної літератури на Винниченка, зокрема детективних і фантастичних романів, що мають на меті приспати почуття класової свідомості серед робітництва, скерувати суспільну увагу від питань класової боротьби в бік фантастичних технічних винаходів (які, мовляв, одразу принесуть «щастя» всім) і дати розвагу буржуа, мішанинові, філістерові».

[1] Христюк П. Письменницька творчість В. Винниченка. — Харків, 1929. С. 192.

Грунтовно розкривається тут винниченківська суспільно-політична система поглядів, яку він назвав «конкордизмом» і всебічно з'ясував у двотомній етико-філософській праці з такою ж назвою[1].

На задум другого великого епічного полотна, роману «Покладі золота», вважає Г. Костюк, вплинули два чинники: пекуча туга за Україною[2] і деякі факти особистого життя. «Є дані, — додає С. Погорілий, — що Винниченко був необачно втягнений у якусь берлінську авантюру піднятя затонулих у Білому морі кораблів. Це й могло бути тим поштовхом, каталізатором, що згодом вилився в роман»[3].

Разом з обдумуванням проблематики твору йде обдумування назви, яка завжди у Винниченка відбиває «ядро ідеї». Відзначивши, що «контури задуму» в процесі творчості стають ясніші, «рямки розсуваються», автор записує: «Здається, можна дати назву романові «Загублений рай». Усі, вся Європа, всі кляси й усі її члени тужать за тим раєм, з якого вигнав їх бог війни з вогненно-гарматним мечем. Кожен тужить за тою чистотою, незайманістю, яка була в нього. В кожного та чистота, той рай були різні, часто ворожі одні до одних, але вони були, як такі, чи здається, що були, і кожний знову-таки тужить по-своєму за загубленим» («Щоденник» від 22 травня 1926 р.). Отже, в основі задуму — антитетичність біблійного раю й «Загубленого раю» Дж. Мільтона. Але, очевидно, саме через збіг назв В. Винниченко змінює заголовок роману, і незабаром він згадується в «Щоденнику» як «Поклади золота»[4].

Ця назва також символічна, хоч і не така прозора, як попередня. Сам автор бачив і підкреслював цю символічність: «Не скарб, а золоті поклади в землі України. Складається на символ. Очевидно, треба в символах узяти всю річ»[5]. І справді, внаслідок пережитої

[1] *Конкордизм* (від лат. concordia) — погодження, згода. «Конкордизмом ми називаємо систему лікування та реорганізації сил сучасного людського організму (чи то індивідуального, чи то колективного), сил як фізичних, так і психічних, систему, базовану на рівновазі та погодженні тих сил» (В. Винниченко, «Конкордизм». Т. 1. С. 55. Машинопис, 1938–1945). [Прим. взято з монографії С. Погорілого «Неопубліковані романи Володимира Винниченка». — Нью-Йорк, 1981. — С. 67.]

[2] У «Щоденнику» від 22 травня 1926 р. (ч. 15) В. Винниченко писав: «Солодко і болюче задзвеніла туга. Шостий рік еміграції, оком не кинути, не заскочити й на місяць, на один день, не дихнути степом, пекучим днем, простором» (С. 152).

[3] *Погорілий С.* Неопубліковані романи Володимира Винниченка. — Нью-Йорк, 1981. — С. 31.

[4] На початку жовтня 1926 р. роман «Загублений рай» було завершено. Потім протягом кількох місяців щоденно по 4–5 годин автор опрацьовував його. 29 січня 1927 року «Загублений рай» має вже нову назву: «Поклади золота». — *Погорілий С.* Цит. праця. С. 34.

[5] *Винниченко В.* Щоденник. Т. 1. — С. 151.

трагедії поневірянь головний герой роману зрозумів одну просту істину: справжні поклади золота — душа рідного народу, та невичерпна глибинна духовність, з якою людина зв'язана тисячею ниток. І втрата цього зв'язку є її найбільшою трагедією. Тож шукання загубленого раю, тих невидимих оком покладів золота — джерел своєї духовності, основ її, свого справжнього я — є першорядною потребою людини, якщо вона прагне повноцінного життя, а не просто існування.

Визначаючи тему твору, письменник зазначав у «Щоденнику»: «В кабінеті обдумування роману. Тема: прагнення щастя і чистоти після революції. Шукання гармонії з собою і оточенням після струсу, перетурбацій. Стремління серед руїн моральних, фізичних і матеріальних знайти рештки колишнього устійненого, тривкого. Закон усього живого — прагнення щастя й добробуту. Але він кристалізується в різних середовищах по-різному, набираючи найхимерніших індивідуальних форм. Ідеал щастя, по суті, індивідуальний»[1].

Дія роману відбувається у Франції (Парижі) в 20-ті роки XX ст. в середовищі української еміграції. В цьому плані твір має чимало точок зіткнення з романом з емігрантського життя «Рівновага» — зокрема в плані передачі загальної атмосфери часу й середовища, хоча характер зображуваних подій тут, так би мовити, легший, світліший, не такий похмуро-напружений — відповідно до жанрових законів авантюрно-пригодницької прози.

Підсумовуючи враження від роману, дослідник С. Погорілий зазначає: «Задум роману «Поклади золота» — показати, як спустошена богом війни та вихорем революції людина жагуче прагне свого втраченого раю, як вона тужить, шукаючи шляхів до нього, до згармонізування себе з оточенням, з собою. Для цього автор узяв трагічну дописну сторінку життя, що його діяльним учасником він сам був»[2].

Розповідь у романі ведеться здебільшого засобами імпресіоністичного письма (імпресіоністичний пейзаж, екстер'єр й інтер'єр, а особливо плинний, рухомий, штрихово-фрагментарний портрет), з широким використанням іронічно-сатиричних моментів (картини побудови соціалізму в СРСР) та моментів ліричних, з психологічним аналізом побудників людських дій, усього душевного життя людини. Безперечно, у 30-х роках роман справив би глибше й сильніше враження на українського читача, проте й нині він зберігає своє пізнавальне й етико-естетичне значення. В українській

[1] *Винниченко В.* Щоденник. — С. 151.

[2] *Погорілий С.* Неопубліковані романи Володимира Винниченка. — Нью-Йорк, 1981. — С. 39.

літературі він започатковує зовсім новий тип психологічного детектива: європейські майстри цього жанру, такі як Ж. Сіменон, прийшли в літературу дещо пізніше.

Цікавою є історія спілкування В. Винниченка з харківським видавництвом «Рух» з приводу видання роману. В цілому рухівці з інтересом і захопленням ставилися до творчості В. Винниченка. Це було перше видавництво, яке вступило з письменником-емігрантом у правові відносини, запропонувавши йому у 1926 році видати повну збірку його творів і скріпивши цю пропозицію угодою[1]. Г. Костюк з цього приводу зазначає: «Очевидячки, новий роман Винниченка завдав великого клопоту харківським цензорам. Цілий рік читали вони, а РУХ мовчав. Нарешті, 30 вересня 1929 року «Покладів золота» вернулися з копією негативної рецензії. Що ж не сподобалося радянському партійному наглядачеві за літературою?

В рецензії, яка зберігається в архіві Винниченка, читаємо: «Тут картається ціла система нашого життя, весь ідейний зміст наших провідних думок... Про чекістів автор говорить в романі, як про розбешених садистів, і тим у нього вичерпується вся характеристика їх...» Та ще й поряд з такою характеристикою «Винниченко подає цілу низку типів білоемігрантів... які, хоч являють собою дно білоеміграції... змальовані як люди повнокровні, людяні і, хоч своєрідно, але моральні...». Словом, типи ці «своєю людяністю і душевною м'якістю та щирістю просто-таки викликають симпатію і співчуття». А звідси висновок: «Наша радянська суспільність... таких «Покладів золота» не прийме»[2]. Так на десятиріччя роман з передмовою Г. Костюка став архівним набутком Винниченка.

У червні 1935 р. В. Винниченко починає обдумувати наступний фантастично-пригодницький роман, про що з'являється кілька записів у «Щоденнику» із зазначенням різних назв: «Бог-Іванище», «Радіо-Гармата», «Господь Бог-Іванище» і, нарешті, «Вічний імператив».

У січні 1936 р. роботу над твором було завершено. «Так, робота закінчена сьогодні, як і гадалося, — записує автор. — Ще раз перечитати, дещо виправити та й бути вільним. Але від чого бути вільним? Від роботи — так, але чи від клопоту, сумнівів, гадань, побоювань, надій? Треба звільнитися й від цього... Треба заздалегідь обкутати себе в такий шар вати філософії, щоб той удар невдачі, який спаде на мене, не відчувався ніяким болем...»[3].

[1] Див. кн.: *Костюк Г.* Про «Покладі золота» // *Винниченко В.* Покладі золота. — Нью-Йорк, 1981. — С. 11.

[2] *Винниченко В.* Щоденник. — С. 19.

[3] *Там само.* — С. 15.

Що ж являв собою цей новий твір?

Оригінальну побудову роману, його жанрову природу визначив С. Погорілий: «Вічний імператив», — пише він, — роман-трактат, написаний ніби з позиції того далекого майбутнього, неозначеного часу III тисячоліття, коли подорож на Марс стала рівнозначною сучасній прогулянці до Фльоріди... Винниченко дав своєму творові підзаголовок «Історичний роман майбутнього». «Вічний імператив» — великий коментар від першої особи-оповідача з радіяльними монологами та діалогами персонажів. Він є ніби роман-кінофільм, що передається з світової центральної станції, і, оскільки кордони країн — придавній анахронізм, твір має загальнолюдську тему»[1].

Дослідник робить висновок: «Твір виразно ідеологічний і написаний на заздалегідь визначену тезу: у конфлікті двох Іванищ (капіталізм-комунізм) появляється третя сила — акордизм» (Акордизм — спосіб людського життя, побудований на повній гармонії «Я» і «Ми» та на харчуванні лише сирою рослинною їжею. Скрізь і для всіх Земля — Велика Мати)[2].

У сюжетній тканині роману є немало спільного з «Сонячною машиною» — і мотив гонитви за секретним винаходом, і мотив розходжень з ідеологічних міркувань у межах однієї сім'ї.

Проте, крім верхнього, подійного, шару, є в романі і глибинний, філософсько-етичний зміст. І саме він має значний інтерес. Це — стосунки між людиною й суспільством, «Я» і «Ми», індивідуумом і громадою. Ці проблеми давно й глибоко хвилювали В. Винниченка, він їх осмислював — ширше чи вужче — у творах різних жанрів. Роздуми над цими філософськими питаннями викликали до життя суто винниченківську теорію «чесності з собою», згодом — конкордизму.

Гармонію між цими двома полюсами — закон природи, «вічний імператив» — порушено новітніми деспотами, які, уявивши себе богоподібними, прагнуть підпорядкувати людство своєму мізерному, схоластично-казарменому уявленню про щастя, безжалісно деформуючи й знищуючи на цьому шляху саму Людину. Підсумовуючи думки про роман, С. Погорілий пише:

> Індивідуальність ще не викристалізувалась, як на неї вже впав великий тягар наростаючої нівеляції людини XX ст., викривлення закону природи. Примітивні й жорстокі диктатори, ніби в ім'я Іванищ, роблять найдивовижніші насильства над індивідами-Іванами, знищуючи їх мільйонами.

[1] *Погорілий С.* Неопубліковані романи Володимира Винниченка. — Нью-Йорк, 1981. — С. 40—41.

[2] *Там само.*

Тим часом життя стверджує, що лише вічний імператив гармонізує людину, добровільно, без підкорення поєднує інтереси особи й колективу. Самогубство короля Франсуа III, добровільний ризик Моріса своїм життям та жертовна діяльність професора Брена — жива ілюстрація до цього.

Задум і виконання роману є логічним завершенням великої ідеї захисту особи, добровільного злиття її особистого інтересу з інтересом колективу»[1].

Продовжує лінію розвитку утопічного, соціально-пригодницького і філософського в своїй основі жанру роман «Лепрозорій» (український варіант — «Прокажельня»).

Написаний у 1938 р. за рекордно короткий час — шість місяців — твір, як і попередній, несе в собі застереження проти тоталітарних режимів — комунізму й фашизму — нівелюючих і спотворюючих людську особистість. Але цим не обмежується завдання автора: в ньому ще раз утверджується ідея конкордизму, що мусить прийти на зміну дискордизму, світова гармонія на зміну дизгармонії. Інакше кажучи, в романі значно підсилене й увиразнене позитивне начало.

«Порушення рівноваги між людиною і природою, а також зміна способу харчування викликали непомітну тяжку хворобу дискордизму — духовну проказу тілесних і соціальних організмів. Людина втратила щастя. Земля стала планетарним лепрозорієм: багаті — горішні прокажені, бідні — нижчі. Революції лише міняють місцями прокажених і збільшують гніт»[2].

В образну систему роману В. Винниченко ввів й історичні постаті (Сталін, Гітлер), даючи загальну класифікацію прокажених. У «Щоденнику» він записує: «Читання «Лепрозорія». Поміркувані прокажені шукають способу укоськати буйно-прокаженого (Гітлера. — *Авт.*)... І те, що якийсь один прокажений... має змогу послати сотні мільйонів на катування і смерть, хіба не є найкраще свідоцтво тим самим нещасним сотням мільйонів, що вони страшно хворі? І чи не є ще більшим свідоцтвом те, що вони цього не бачать і не хочуть, та й не можуть побачити, якщо й показати їм?»[3].

Не позбавлений роман і конкретного політичного звучання там, де говориться про зародження фашизму в центрі Європи, й ставлення до цього в Радянському Союзі. Цю символічну картину, як центральну ідею роману, автор підкреслює знову ж таки у «Щоденнику»: «Сполоханий, розворушений лепрозорій не може заспокоїтись. Тепер він особливо ятриться в центрі Європи. На півночі лепрозорію

[1] *Погорілий С.* Неопубліковані романи Володимира Винниченка. — Нью-Йорк, 1981. — С. 67.

[2] *Винниченко В.* Щоденник. — С. 194.

[3] *Там само.* — С. 285.

турбуються прокажені, що там у центрі станеться щось таке, що зачепить інтереси прокажених на півночі. Тому вони послали одного із своїх, такого, що особливо вміє дбати за інтереси прокажених на півночі Європи, щоб він помирив прокажених у центрі її».

Наприкінці роману «Лепрозорій» один з його героїв, старенький письменник Клод Барбон (alter ego автора — В. Винниченка), передаючи свій заповіт людям, говорить: «Так от. Скажіть їм: нема більшої, нема почеснішої, нема високодушнішої й прекраснішої мети та сенсу існування як окремих людей, так і цілих націй, ніж творення щастя. Не сили, не могутності, не панування, не розкошування, а щастя. Розумієте? А колегам моїм, письменникам і митцям, перекажіть, що нема вищої, цікавішої теми для їхніх творів, як щастя. Багато писалось і пишеться романів на всякі теми. Кохання, злочинства людей, слава і так далі. Багато і я попсував цими темами паперу. Але найбільше мені соромно за те, що не насмілився взятися за цю найпогрібнішу тему. Та й дурніших тем не боявся, а перед цією був страх... бути смішним»[1].

Останнім значним і великим епічним полотном В. Винниченка був відомий сьогодні українському читачеві публіцистичний роман «Слово за тобою, Сталіне!»[2].

Твір написано було письменником за дев'ять місяців 1949 —1950 років, точніше: розпочато 26 листопада 1949 р., а завершено 26 червня 1950 р.

Розглядаючи роман у 1981 р. серед неопублікованих, С. Погорілий говорить про твір так: «Слово за тобою, Сталіне!» — це, за словами автора, політична концепція в образах. Тема роману — колектократія. Підтеми: а) термітизм, б) брат на брата»[3].

Сьогодні можна тільки подивуватись, як довго і старанно замовчувався роман, де було виведено — з надією на позитивні зміни — постать «вождя всіх народів».

У центрі твору українська родина Іваненків: брати Марко, Степан, Сергій і Євген, їхні дружини, діти. В роки революції брати були членами партії есерів, згодом троє з них перейшли до лав Комуністичної партії, а Євген прийняв сан священика. В історії сім'ї є страхітлива таємниця: в часи голодомору 1933 р. Марко брав участь у харківській змові — замахові на Дев'ятого — члена ЦК Компартії. Степан захистив тоді Дев'ятого власним тілом. Слідство

[1] Див у кн.: *Погорілий С.* Неопубліковані романи Володимира Винниченка. — С. 105.

[2] *Винниченко В.* Слово за тобою, Сталіне! // Вітчизна. — 1989. — № 6—7. (*Далі, посилаючись на цей журнал, в дужках зазначаємо номер і сторінку.*)

[3] *Погорілий С.* Неопубліковані романи Володимира Винниченка. — С. 105.

у справі братів (усіх, а не лише Марка) тривало рік, супроводжуючись нелюдськими тортурами. Лише через рік було винесено вердикт, згідно з яким Марка відправлено до Сибіру на двадцятилітню каторгу, а інших помилувано.

Але пильний нагляд з родини Іваненків не знято. Шоб легше було його здійснити, братам запропоновано переселитися до Москви. Тут Євген продовжує бути священиком, Сергій працює в Інституті хімії, поєднуючи фахову працю з добросовісним виконанням обов'язків «сексота» —секретного співробітника, донощика МДБ. Найвища посада — у Степана Петровича: він прямий працівник МДБ (відділу особливого призначення або Осназу) і член Верховної Ради СРСР.

Дія роману відбувається у найстрашніші репресивні 30—40-ві роки — часи, коли все мисляче, творче, незалежне поступово й все більш масово переселялося в «заборонену зону» Радянського Союзу — всезростаючий архіпелаг ГУЛАГ. Страх, відчай — і за себе, й за дітей — охоплює людину, стискує у своїх лещатах суспільство. Здійснюється невпинне й послідовне маніпулювання свідомістю, деформація її, — адже все це, всі жорстокості, утиски, ломка моралі й етики людини в цілому здійснюється нібито із величною метою: наблизити світле майбутнє —соціалізм, комунізм. Отже, які можуть бути сумніви у правочинності всього здійснюваного? Мільйони людей виховувались і перевиховувались у переконанні, що це — єдиний правильний шлях до того омріяного майбутнього.

Цій двоєдиній психології — віри й страху — присвячено в романі чимало художньо тонких і глибоких спостережень. Дружина Степана Петровича — Катерина — не може позбутися непевності й жаху, коли її чоловік іде на прийом до начальника таємного відділу МДБ Миколи Сидоровича Бєлугіна — Колечки (з таких відвідин і починається зав'язка роману): «Але знаєш, Стьопочко, — говорить вона,—я щоразу, як ти гуди йдеш, не маю спокою. Ну, що ти зробиш: не маю!» [6, *45*].

І Степан Петрович, заспокоюючи її і себе, рятується думкою про необхідність всього, що з ним (і ними) відбувається, порівнюючи твориме «Колечкою» з Божественним Провидінням (все одно уникнути не можна, отже, слід тільки надіятись і вірити).

«Чи робить ширий релігійник докори Богові за те, шо шось, мовляв, не так з ними зроблено? Чи чула ти коли-небудь од нашого бідного Євгена, щоб він критикував свого Бога чи священнослужителів?.. Колечка є священнослужитель Сталіна, значить, усе, що робить Колечка, потрібне, необхідне, святе... Вірою вбивається всякий страх!» [6, *45*].

З-під тяжкого преса страху, тотального стеження одних за іншими годі вивільнитись. Усесильний Степан Петрович перебуває під постійним контролем і вдома: «Відчинивши двері, він трохи не звалив з ніг Дуняшу (хатня робітниця і таємний наглядач — сексот. — *Авт.*)... Дуняша, почервонівши аж до шиї, поспішно поставила карафку на столик...» [6, *46*].

Подібні явища, як щоденні й злободенні прояви «радянського способу життя — найморальнішого в світі», змальовували А. Рибаков («Діти Арбата»), Ю. Домбровський («Факультет непотрібних речей»), О. Солженіцин («Архіпелаг ГУЛАГ», «В колі першому», «Раковий корпус») та ін.

В. Винниченко — талановитий і проникливий їх попередник, глибокий психолог і обсерватор людського життя, хоч і жив за кордоном, помилився мало в чому — хіба що в обсягах чи глибині зображуваної суспільної прокази, а відтак у ступені здеформованості людської моралі. Нашому читачеві важко повірити, наприклад, у те, що «оброблена» у відповідних органах Дуняша аж так знітилася, коли Степан Петрович застав її за виконанням «відповідального доручення» — стеженням за високопоставленим господарем дому. Як правило, до цієї «праці» залучалися люди, які охоче й навіть запобігливо виконували її.

В романі В. Винниченка представники старшого покоління ще можуть — і сміють! — відверто говорити з молоддю (сповідь Степана Петровича перед небогою), кидати ширий ретроспективний погляд на прожите життя, висловлювати сумніви щодо виправданості політики вождів.

«Ех, Марусино моя, — розмірковує Степан, — колись і я, і твій батько, і убитий нами Марко, всі ми були ясними наївниками. Ми теж, повірivши Москві, хотли творити нове життя, соціалізм в Україні й по всьому світі, ми, як тисячі інших соціалістів... теж повірили, шо Ленін, Троцький, Сталін... перемогли в собі інстинкт панування, насилля, шо їхня мета була справді будування щастя на землі» [7, *79*].

Думається, якщо дядько і спромігся б на таку відвертість, то небога (безперечно, комсомолка) гостро заперечила б, засудивши такі думки. Непереконливо виглядає і така деталь: шахтарі говорять про існуючий суспільний лад Радянської України як про «режим». Думається, цього слова годі на радянській території у вільному вжитку просто не існувало, був лише «наш рідний радянський соціалістичний лад». Ці невеличкі деталі свідчать, що В. Винниченко одержував матеріал з других рук і не міг уявити собі силу унітарного мислення в той період у тоталітарній державі. Але тим більше

враження справляє сила уявлення митця, глибина його художнього проникнення в психологічну суть того, що відбувалося. До О. Солженіцина, до його документально вивіреного «Архіпелагу ГУЛАГу» змальовує В. Винниченко концтабірну систему для тисяч і тисяч ні в чому комислячих, систему неймовірно жорстоких катувань під час допитів повного фізичного й морального нищення людини в державних таборах смерті, захованих у сніговіях Сибіру й Крайньої Півночі.

Молодий Марко Іваненко, помираючи там, повідомляє начальству, що володіє державної ваги таємницею, яку розкриє тільки комусь із своїх братів. Стрімко починає розгортатися сюжет: Степана Петровича після розмови з Белугіним відправляють до Сибіру одержати таємні відомості. Ось перші враження від сибірського концтабору: колона в'язнів серед засніженої тайги:

«Степан Петрович раптом побачив у лісі... якісь чудні істоти, які рухались у снігу серед дерев: чи то були якісь величезні, різноманітні птиці з обшарпаним пір'ям і кострубатими круглими головами, чи якісь інші тварини з обдертими шкурами: поставлені на дві задні ноги і перетягнені на поясі?.. У круглих головах цих істот немовби людські чи мавпячі обличчя, зарослі сірою шерстю з застиглими крапками очей серед неї. Того ж моменту зачувся різкий крик, і істоти рвучко, перелякано зарухались, то махаючи сокирами, то соваючи пилками, то тягаючи гілляки дерев» [6, 49].

Це вже знайома сучасному читачеві картина «лісоповалу», що його здійснюють обморожені, погано одягнені, голодні, напівмертві люди, згодом описана учасниками подібного «трудового виховання» письменниками В. Шаламовим, О. Солженіциним та ін. В. Винниченко проник в сибірські буревії письменницьким оком набагато раніше, і яскравість його малюнку антрохи не менша.

Сюжет розгортається: відбувається підготовлена конфіденційна зустріч Степана Петровича з помираючим Марком (у палаті таємно присутній наглядач, якого представляють як другого тяжкохворого в'язня — адже не можна дозволити братам спілкуватися сам на сам).

Варто звернути увагу і на опис палати, де відбувається зустріч:

«Повітря було густе, повне теплого, задушного смороду, в якому головну роль грав запах йодоформу. Підлога була така брудна, що тільки по звуку під ногами посередині палати можна було догадатись, що вона була з дерева... Біля лампи висів портрет Сталіна в уніформі генералісимуса: з добрим, привітним усміхом батька» [6, 51].

Начтабору підводить Степана до ліжка і — малесенька затримка — старший брат не пізнає молодшого, колись чорнобрового, з палкими очима, чубатого красеня.

«Вийшла, очевидно, помилка: на ліжку з-під сірого лахміття випиналась якась чужа сива кучма волосся над жовто-пергаментним обличчям, в якому не було нічого подібного до обличчя Марка...

— Але ж це... не мій брат!..

— Ні, ні, це він, не сумнівайтесь. Іваненко Марко. Як же!

У цей момент сива голова рухнулась і з-під опуклих повік глянули темні очі. І Степан одразу пізнав Марка» [Там само].

Між братами відбувається дивовижна розмова, і Марко оповідає братові про нібито існуючу таємну організацію термітів[1], які підгризають і невдовзі знищать будівлю існуючого ладу. Марко передає навіть «матеріали»:

«В покарлючених, жовто-сірих пальцях, немов у залізних гаках, обтягнутих пергаментом, була затиснена товстенька рурка паперу, перев'язана мотузочком. Степан Петрович поспішно взяв її, поклав собі в кишеню хутра й наставив очі на пергаментну чужу страшну машкару, що... лежала з заплющеними очима і жовтими гаками пальців на ковдрі. Яке моторошне чоло, як у тисячолітніх мумій, чоло того самого Марка... І вмить погляд Степана Петровича зупинився на чомусь сіренькому, що повільно рухалось на пергаменті чола, то була велика воша. Горлом Степана Петровича пройшла судорога огиди...» [Там само].

Роздумуючи над стилем Винниченка-романіста, С. Погорілий характеризує подібні деталі опису так: «Воша — натуралістична деталь карцерного інтер'єру, що символізує його мерзенність. Це засіб контрасту для сильного враження. І Винниченко не боїться його застосовувати, навіть часто вживати. Наприклад, занурювання Катерини головою в дірку клозетної ями, мордування спрагою після оселедця вже гяжко побитого Степана Петровича (лизання вологої землі), напади пацюків на нього в льоху, екскременти на підлозі, де мусить сидіти людина тощо... Взагалі в поетиці Винниченка натуралістичні деталі мають важливе, переважно контрастне, значення.

Адже навіть щось огидне має естетичну вартість. Ще в бароковій українській літературі (XVII—XVIII ст.) його охоче вживали також для контрасту, що породжував естетичне переживання, хоч і негативне, але сильно вражаюче»[2].

Концтабір — це жахливий, мерзенний світ, де людину знищують фізично й морально, це щоденна, щохвилинна велетенська катівня,

[1] *Терміти* — образ, що його підгрунтям є справжні терміти, загадкові комахи, які величезні будівлі вигризають, немов кавуни всередині, і лишають до часу незачепленою тільки зверхність. Будівля від найменшого штовхана падає і розлітається на порох». — Примітка С. Погорілого. — С. 109.

[2] *Чижевський Д.* Поза межами краси. — Нью-Йорк, 1953. Цит. за кн.: *Погорілий С.* Неопубліковані романи Володимира Винниченка. — Нью-Йорк, 1981. — С. 120.

де все людське й людяне винищується дотла, де панують голод, страх, біль і, хіба що у найсильніших, — пекуча ненависть до мучителів. Саме під знаком цих почуттів і відбувається зустріч братів, саме їх виражає Марків укус брата в щоку — слабка помста перед загибеллю. «Марко гине від смертельного удару схованого наглядача. Затяжне братовбивство закінчилося цією грубою акцією. І ось брати лицем до лиця: «Вся борода її (голови Марка. — *Авт.*) була червона, в крові, очі були розгорнені чи то люттю, чи болем, але не рухались і нічого не бачили. Степан Петрович теж перестав кричати, і його лице теж було залите кров'ю, що стікала з ран од зубів Марка». Одержавши у такий спосіб від брата відомості про термітів (один час В. Винниченко хотів назвати роман «Сталін і терміти» або «Терміти»[1], але відмовився від цієї назви), Степан Петрович стає, за наказом начальників, тією людиною, що мусить виявити їх.

Так починається ознайомлення героя з життям різних суспільних груп, «осягнення конкретної дійсності — радянської дійсності кінця 40-х — початку 50-х років із конкретними місцями розгортання подій (Москва, Кремль, Київ), з реальними героями, передусім із одним невигаданим — Сталіним»[2].

Щодо реальної основи роману автор у передмові зазначав: «Зроблено цю працю з найбільшою об'єктивністю, якої вимагає велика мета всіх людей — мир на землі. Події, дійові особи, картини буденного життя в Радянському Союзі представлено в ній на підставі документів, на свідченнях багатьох живих людей, на загальновідомих фактах і на особистому досвіді автора»[3].

І справді, вже йшлося про точність зображення табірного життя «політичних» у Сибіру, підтвердженого згодом письменниками — в'язнями цих таборів; точність у зображенні наскрізної системи політичного доносництва («сексотства»).

Не менш точними й виразними є замальовки «великопанського» чи «великокняжеського» буття першого секретаря ЦК Компартії України (навіть «царський» район Києва — Печерськ, Липки, — з його казково-мальовничими пейзажами-краєвидами на Дніпро і Задніпров'я обирали собі нові володарі); як і трущобно-подільського життя «гегемона»

[1] М. Жулинський з цього приводу пише: «Термітизм — це художній символ, який сприяє образному втіленню ідеї... Інша річ, наскільки естетично він, цей символ, діє в самому творі. Надуманість його очевидна. Як і образна реалізація» (Спектакль, розіграний задля ідеї... // Літ. Україна. 26 липня, 1990 р.).

[2] *Жулинський М.* Спектакль, розіграний задля ідеї... // *Там само.*

[3] *Винниченко В.* Оповідання; Слово за тобою, Сталіне!. Роман: Чорна Пантера і Білий Медвідь. П'єса. — К., 1999.

робітничого класу... Знайомі картини постають при зображенні автором першотравневого свята, із сяючими обличчями молоді, ревом гучномовців, бравурною музикою, санкціонованими виступами «діячів», чітко визначеними маршрутами колон і завченими гаслами... І тут же страшним контрастом до цих чітко організованих святкових радощів напівголодне і холодне існування робітничої родини Юхима Біленка (п'ятеро в одній кімнаті), трагікомічне заучування малим, голодним і сопливим сином робітника Гавриком «Гімну» Радянської України із сарказтичними коментарями до нього матері. Таких сцен чимало, і виписано їх художньо переконливо.

Міцно цементуючи сюжет, В. Винниченко зв'язує його ще однією ниткою (без цього розмовна «нескутість» Степана Петровича виглядала б неприродно). Справа в тому, що з дорученням вистежити «термітів» (інакомислячих, або, за радянською термінологією, «ворогів народу») відправляє героя на Україну — у «саме гніздо термітизму» — не лише його безпосередній начальник Бєлугін, а й член Політбюро Дев'ятий. Останній — з метою дізнатись, який настрій панує в народі, яке справжнє, а не закамуфльоване ставлення трудящих мас до радянської влади і партії.

«—Викрий нам не тільки термітів, — говорить він Степанові Петровичу, — а й те почуття, що є в термітів (і не в термітів) до нашої влади. Організації термітної може і не бути... Наші офіційні органи... щоденно подають нам звідомлення, але я їм не вірю. Я не знаю, що в них правда, що неправда. І ніхто не знає. І самі ті, що роблять ці звідомлення, не знають... Чи відбивають вони дійсний стан речей у Союзі? Я пам'ятаю звідомлення перед війною (та й під час неї) і пам'ятаю, скільки в них виявилось потім неправди. Нам треба, Степане, правда, яка б вона не була! Нам треба знати, на що ми спираємось, на щось міцне чи на... будівлю, підгризену термітами?.. Пройди до інтелігентів, робітників, селян, партійних, безпартійних, до всіх: що в їхніх душах?»[1].

Цей момент дійсно психологічно обґрунтовує сміливу поведінку Степана Петровича, який вступає в гострі суперечки, запрошує до себе і сам ходить у гості, навіть у вагоні з малознайомими людьми влаштовує щось на зразок прес-клубу чи диспуту. Сміливість думки, розкутість її трохи не приводять героя до несподіваної смерті (теж переконлива деталь): запопадливі сільські й районні власті (партійне керівництво вкупі з міліцією) ув'язнюють Степана, катують його і напівмертвого відпускають, коли з'ясовується істина.

[1] *Винниченко В.* Слово за тобою, Сталіне! // Вітчизна. — 1989. — № 6. — С. 62—63.

Темою своїх розмов із співбесідниками герой обрав ідею колектократії — такої організації праці, яка піднесе багатократно добробут трудівника. Заодно утверджується й мир на Землі, бо колектократія — це мирне й вільне змагання трьох суспільних, соціальних систем — двох існуючих, капіталістичної й соціалістичної, і нової колектократичної. І ось тут, у викладенні цих нових теорій, В. Винниченка дещо зрадило почуття художньої міри, а відтак і художньої правди. Публіцистичний елемент починає явно превалювати, дискусії опонентів перетворюються на втомливі лекції Степана Петровича, на детальне роз'яснення ним суті своїх теорій. Сюжет втрачає притаманну романістові легкість, саморуйнується; інтерес читача до подій слабне.

Це вже відзначала критика, даючи водночас і пояснення такому явищу. Так, М. Жулинський писав, що, по-перше, художній символ термітизму, «який сприяє образному втіленню ідеї», дещо надуманий і естетично не ефективний[1]. По-друге, зазначав критик, він не може беззастережно погодитися з професором Григорієм Костюком, який вважає, що читачі роману «Слово за тобою...» побачать, як у ньому логіка мистецтва перекреслює логіку соціології. Або, точніше, як соціологічна концепція в процесі образного мислення стає лиш допоміжним композиційним засобом в осягненні мистецької правди (*Костюк Г.* Володимир Винниченко та його останній роман. У кн.: Володимир Винниченко. «Слово за тобою, Сталіне!»: Політична концепція в образах: Роман. — Нью-Йорк, 1971. — С. 61).

М. Жулинський підсумовує: «Ідея колектократії, яку письменник задумав реалізувати в системі художніх образів, підпорядкувала розвиток характерів героїв твору, вона диктує розвиток сюжету, по суті, залишаючи дуже мало простору для вільного — у межах романного життя — розгортання характерів і подій. На цьому роман дуже програє, і це письменник відчував, усвідомлював. І треба віддати йому належне: на цю жертву він ішов свідомо, виношуючи надію вкотре уже отверезити світ на порозі самогубства від нової — уже термоядерної війни і подати раціональну ідею вселюдського замирення і взаєморозуміння»[2].

В кінці роману, як відомо, Дев'ятий, приймаючи удар на себе, викладає на Політбюро, а точніше, особисто Сталіну, висновки

[1] З цією думкою можна сперечатися. Адже те, як швидко й безболісно розпалася КПРС, основа радянського ладу, свідчить, що будівля її наскрізь прогнила.

[2] *Жулинський М.* Спектакль, розіграний задля ідеї... // Літ. Україна. — 1990. — 26 липня.

Степана Петровича й обґрунтовує політичну доктрину колектократії. М. Жулинський наголошує, що «заради цієї сцени, заради проголошення «визволення трудяших од експлуатації і визволення світу від страхіття війни...», по суті, й творився цей останній у творчій біографії письменника роман[1]. І Сталін, рішення якого всі напружено чекають, говорить: «Дев'ятий порушив дуже важливе питання. Ми повинні його обміркувати. Коли саме це буде, через тиждень чи через рік, ми цього тепер не можемо сказати. І яке саме вирішення ми винесемо, так само наперед ніхто не скаже. Хай секретаріат роздасть нам усім копії його промови. Сьогоднішнє засідання закінчено»[2]. Отже, думки, викладені Дев'ятим, змусили Сталіна замислитися».

Але чому саме Сталіна, цю страшну, криваву фігуру XX століття, робить Винниченко арбітром у вирішенні таких значущих для цього питань? Можна погодитись з М. Жулинським, що «письменник плекав надію заінтригувати Сталіна цією ідеєю трудової колектократії», що він пропонував йому «новітню роль Месії, надіючись, що ця роль імпонуватиме непомірно честолюбному «вождеві всіх народів»... Проте сказане не означає, що Винниченко не бачив одіозної суті цієї фігури.

В. Винниченко бачив й інше: величезну силу й цілеспрямованість Сталіна, як і немалий авторитет його після перемоги нашої країни над фашизмом. І він робить висновок: всі шляхи добрі, коли ведуть до миру й добробуту трудящої людини, і навіть тиран, який, задовольняючи своє надмірне честолюбство, піде по цьому шляху, немало прислужиться добрій справі. Безмірно вірячи в людину, притаманний їй потяг до творчого звершення, а не руйнації, він на схилі віку проповідує, відкриває те, що відкрилося йому самому — шлях до щастя. В «Заповіті борцям за визволення», написаному 1949 р. і вперше опублікованому в 1991, Винниченко, підсумовуючи свої роздуми про справедливий суспільний лад, трудовлаштування (колектократію), писав: «От з цією концепцією виступило українське ім'я перед світом. Ті з українських борців за визволення, які хочуть визволити свою націю не смертельним для неї способом, повинні уважно, совісно проаналізувати спосіб колектократії. І ті, які б прийняли його, і які з усією жагою ширили його серед інших націй, ті найкраще б збивали усі наклепи на нашу націю, ті робили б українське ім'я гідним пошани й довір'я. І може, ім'я «українець»

[2] *Жулинський М.* Спектакль, розіграний задля ідеї... // Літ. Україна. — 1990. — 26 липня.

[2] *Винниченко В.* Слово за тобою, Сталіне! // Вітчизна. — 1989. — № 6. — С. 146.

стало б символом борця за всесвітній мир, за знищення насилля народів над народами, за свободу і мирне співжиття всіх націй світу. І зробити таким українське ім'я в міжнародній опінії — це створити сприятливу атмосферу для вирішення питання самостійності української нації».

Драматургія

У 1929 р., коли ім'я В. Винниченка ще не зникло з літературного й театрального горизонту України, Ю. Смолич, виступаючи як рецензент-театрознавець, писав: «Значення цього драматурга для українського театрального мистецтва таке велике, що, не перебільшуючи, можна говорити про його командну ролю в цілому великому етапі українського театру. «Європеїзація», «європейський театр», «вихід українського театру на світову арену» — ці... вислови зв'язуються, звичайно, насамперед з ім'ям В. Винниченка»[1]. Відзначивши величезну популярність драматурга, той факт, що літературне ім'я його «широким аншлагом оперізує український театр», критик робить висновок, що силою таланту свого, оригінальною мистецькою манерою В. Винниченко «посів по праву місце духозбудника нової для українського театру культури», підготував плідний грунт для цього широкого і довшого процесу європеїзації. Він став першим урбанізатором його...»[2].

І це було закономірним виявом духу часу: «Син складного процесу — змагання старої, феодальної, селянської України з новою, міською, необуржуазною Україною — В. Винниченко і став виразником урбаністичних тенденцій нової генерації української суспільності».

У драмі В. Винниченка на перший план виходять міські проблеми, сюжети, типи; село з'являється лише тоді, коли треба простежити генезу українських типів або різкий контраст між селом і містом, а часто зовсім зникає. «Міською українська п'єса стає у В. Винниченка і формально, і ідейно», — робить висновок Ю. Смолич, і емоційно завершує свій огляд:

«— Місто! Місто! Українське місто! — криком кричить вся драматична Винниченкова творчість, просуваючи в театр і через театр це бойове гасло.

[1] *Смолич Ю.* Нові п'єси Винниченка // Критика. — 1929. — № 4.
[2] *Там само.*

Робітник, дрібний буржуа, зросійщений селянин, пан і підпанок, молодий український інтелігент, революційний міський актив, новонароджений український капіталіст, поміркований просвітянин, інші та інші — ввесь ансамбль розмаїтої, різномасної міської громади портретною галереєю соковитих типів, у цілій натуралістичній недоторканості, проходить через усі Винниченкові п'єси. Всіх їх дбайливо колекціонує драматург, зав'язує між ними їхні особисті, міжродинні, міжкласові, міжгрупові взаємини і цементує цю, на перший погляд, майже курйозну іноді суміш на єдиній конструктивній основі — місто!

Сміливим конкістадором-завойовником в'їхав В. Винниченко в зросійщене на Україні місто і проголосив його — українським містом»[1].

Це спостереження є справжнім ключем до розуміння низки проблем Винниченкової драматургії. Міська проблематика визначила тяжіння митця до інтелектуального театру, до «інтелігентського рафінованого психологізму», хоча цю тенденцію Смолич у дусі свого часу рішуче засуджує як позначену відходом від пролетарського світогляду в бік «деморалізованої дрібнобуржуазної інтелігенції».

А поет М. Вороний, виступаючи як театрознавець, відзначав загальну зміну завдань, що постали перед сценічним мистецтвом на зламі століть, особливо в перші десятиліття XX ст. Коли старий тенденційний натуралістичний театр був кафедрою, школою життя, «любовно повчав» (Дж. Рескін), то новий керувався виняткова естетичними законами, виступаючи проти накидування йому моральних, політичних та інших завдань. «Відповідно сьому завданню, — пише дослідник, — прийшлося наново перебудувати театр не тільки з боку ідейного, а й технічного. «Retheatraliser le theatre» — лозунг, під яким виступили новатори. З'являються нові театри: Московський художній театр, Художній театр у Мюнхені, Театр-студія в Москві, стилізовані постановки Гордона Грега в Англії, стилізовано-класичний театр М. Рейнгардта в Берліні, спроби стилізації Мейєрхольда в Петербурзі і різні «Le theatres intimes»[2] на Заході». І додає: «Різко і ясно окреслити всі ці галузі театру досить трудно. Можна поділити їх хіба на дві визначні течії: неореалістичну, що вже більш-менш знайшла свою форму, і загальносимволічну, що не вийшла зі стадії шукання»[3].

[1] *Смолич Ю.* Нові п'єси В. Винниченка // Критика. — 1929. — № 4.
[2] *Споріднені театри* (фр.).
[3] *Вороний М.* Театральне мистецтво і український театр // *Вороний М.* Твори. — К., 1989. — С. 332—333.

Щодо першої, то головні засоби цього театру Микола Вороний визначає так: реальна до найменших дрібниць обстанова і дотриманий настрій у виконанні. «Символічна течія, — говориться щодо другої. — виходить з тієї тези, що не театр повинен давати трактування п'єси, не він повинен зображати її в закінченому вигляді, бо він не може відповідати за правдивість свого трактування, а сам глядач. Театр дає тільки натяки, таємничі настрої, відгадати їх — се завдання глядача. Обидві течії — неореалістичну і символічну — єднає одна спільна риса: «відкидання натуралістичних методів старого театру»[1].

На шляхах нових художніх шукань початку століття, зазначав критик, покладаються надії на Винниченка, Лесю Українку, Старицьку-Черняхівську, Черкасенка, — авторів, від яких українська драматургія може сподіватись чогось певного і кращого, ніж те, що часто змушені були грати артисти.

Першим в цьому ряду поставлено ім'я В. Винниченка. І першою ластівкою неореалістичного репертуару була його драма «Брехня». («Хоч постановка її та гра артистів були далеко не під стать нашим силам, тим не менш автор мав успіх і п'єса стала репертуарною» — писав М. Вороний). Саме цій «першій ластівці» присвячено статтю критика «В путах брехні («Брехня», п'єса В. Винниченка)», що їй передувала інша, теоретична розвідка — «Драма живих символів». М. Вороний вважав, що названа п'єса якнайкраще репрезентує новий напрямок у драматургії: «...Власне неореалістична течія в драмі і звертає мою увагу. До неї належать такі імена: Ібсен (в другім періоді своєї творчості), Пшибишевський, Виспянський, Гауптман, Чехов і, оце недавно, до їх грона прилучився наш В. Винниченко. Вони утворили нову концепцію драми, дали їй іншу будову, характер». І конкретизує: «Нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план»[2].

Відповідно до завдань поглибленого психологізму змінюється і вся структура п'єси: усуваються широкі монологи, як і монологи-сповіді чи розповіді про події минулого життя героїв, превалює

[1] *Вороний М.* Театральне мистецтво і український театр // *Вороний М.* Твори. — К., 1989. — С. 388.

[2] *Там само.*

діалог як форма більш динамічна, що сприяє водночас передачі перебігу й зміни почувань. Відкидаються ефекти мелодраматичні (кричущі події, розв'язки типу deus ex machina[1], клінічні деталі при хворобах, всілякий зовнішній комізм і драматизм), натомість поглиблюється передача внутрішніх настроїв, психологічних конфліктів, протистоянь і ефектів. Перспектива дії зберігається, і «завіса» опадає в ту мить, коли драматична колізія досягає найвищого ступеня.

Завершуючи загальнотеоретичні міркування, автор зазначає, що п'єса Винниченка «Брехня» і була першою спробою автора утворити таку драму в нашій літературі.

Що забезпечило сценічний успіх п'єси в Україні Наддніпрянській і в Галичині? Звичайно, насамперед «цікава проблема, порушена автором, і оригінальна драматична концепція, так не подібна до всього того, що мали ми в драмах інших авторів до цього часу»[2]. Справді, проблема, піднята В. Винниченком у драмі, цікава й значна, хоча й не нова. Насамперед, це проблема типова для кінця віку і суто інтелігентська: зіткнення розуму і моралі, їх взаємозв'язаність і взаємозумовленість. Чи загальноприйняті і старі як світ християнські моральні норми (не бреши, не перелюбствуй) варті уваги мислячої людини, чи це лише умовність, фікція, зручна для унормування людських відносин?

Носієм «нової моралі» у п'єсі є молода, сміліва, темпераментна жінка з середньобуржуазних верств Наталя Павлівна — представниця того досить розповсюдженого інтелігентського типу межі століть, що несе в собі елементи «бісівського» анархізму, філософії «надлюдини», непідлягання загальноприйнятим нормам життя і поведінки. І хоча Наталя Павлівна не береться вирішувати, скажімо, вищих, суспільних проблем, а обертається в сфері вузькоінтимній, сімейній і любовній — в ній виразно проявляються всі ознаки типу. А перша й основна серед них — це прагнення й уміння маніпулювати чужою душею.

В орбіті Наталі дві душі, якими вона вправно і лагідно маніпулює в ім'я власного душевного комфорту. Надійність і самоповагу, одержану в сімейному союзі з Андрієм Карповичем, доповнює почуттєва радість, зблиски іскристого кохання, здобуті в стосунках з молодим поетом Антоном (Тосиком). Та сталося непередбачуване:

[1] «Бог з машини» — несподівана поява персонажа, який допомагає розв'язати драматичну ситуацію, поставити все на свої місця.

[2] *Вороний М.* В путах брехні («Брехня», п'єса В. Винниченка) // *Вороний М.* Твори. — К., 1989. — С. 412.

життя зіштовхує героїню з людиною, яка не визнає її влади, її розумових викладок, — її вищості. Іван Стратонович, помічник Андрія Карповича, виявивши внаслідок випадковості «закулісний» душевний світ Наталії Павлівни і розчарувавшись у жінці, яка викликала у нього раніше повагу і таємне поклоніння, стає месником за всі крутійства її, брехню, самовпевнену зверхність. Право розпоряджатися чужою душею, карати й милувати він бере віднині на себе і з нещадністю, рівною силі больового потрясіння, відразі до крутійств розуму, доводить цю душу до загибелі.

М. Вороний висловлював думку, що цей герой — постать ірреальна, «живий символ» душі героїні. «Іван Стратонович, — писав критик, — ніби наперед знає всі думки і почуття Наталі Павлівни. Він, як у книзі, читає в її душі і уміє найдошкульніше торкнутись всіх її болючих місць, як не потрапив би цього зробити ніхто інший. Тося вона може одурити сміхом, заспокоїти пестощами, перед Іваном Стратоновичем всі її «фокуси» і «трюки» розбиваються, як перед скелею, вона почуває себе зламаною, знищеною вкрай, як перед грізними докорами власної совісті. Очевидно, утворюючи постать Івана Стратоновича, автор мав на увазі другу половину душі Наталі Павлівни — сильну і дужу, що не відбилася на її зверхній вдачі і, перебуваючи в потенції, подає свій виразний голос в моменти особливого зворушення, хитання її совісті, як той кантівський «категоричний імператив», той моральний закон, що незалежно від волі людини має над нею свою безумовну силу; в Наталі Павлівни він нищить всі її плани самоодурення, всю її хитро збудовану апологію брехні»[1]. З М. Вороним не погоджувався Я. Мамонтов: «З цим не можна погодитись, — писав критик, — насамперед через те, що Іван Стратонович надто натуралістичний і заплутаний інтригою кохання і тому нічого не може символізувати. Хіба-таки можливо, що символ — хоч би й живий — викрадав листи, видавав векселі і говорив мовою типового резонера?»[2]

Близькі до «Брехні» за проблематикою і стилем й такі психологічні мелодрами, як «Закон», «Натусь», «Memento» — у них знову умоглядна, а через те й антилюдяна ідея піддається випробуванню життям, і під впливом його простих і одвічних законів (напр., закону батьківства), на яких засновані й закони моралі, терпить крах, саморуйнується.

[1] *Вороний М.* Твори. — С. 419—420.

[2] *Мамонтов Я.* Українська драматургія передреволюційної доби (1900—1917) // *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619—1919. — К., 2003. — С. 400, та інші праці.

Двадцяте століття почалося під знаком осмислення життя. На другий план відійшли яскрава й соковита характерність, притаманна критичному реалізмові, відображення побуту, звичаїв, типової психології (в українській драматургії широко й повно репрезентованих творчістю І. Франка, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького та ін.). Як слушно зауважував російський бетрист Л. Андреєв, «повстав новий герой: думка — людська думка, в її стражданнях, радощах і боротьбі, — ось хто істинний герой сучасного життя, а отже, ось кому і першість у драмі»[1].

В. Винниченкові випало завдання досліджувати духовний світ людини в рамках неореалістичної психологічної драми (і мелодрами) початку XX ст. Саме в цей час і в цих жанрових формах художник раз у раз зіштовхує думку (ідею) з безпосереднім глибинним почуттям, ніби просвічуючи одне одним. І раз у раз показує, що життя керується не логікою умоглядної схеми, розуму, а чуттям, в основі його не раціональне, а ірраціональне. Більше того, «розумнегідник» («ум-подлец», за виразом Ф. Достоєвського) страшний тим, що заради «розумних ідеалів», умоглядних ідей раз у раз вершить насильство над життям[2].

Коли героїні п'єс «Брехня», «Закон» прагнуть маніпулювати поведінкою, вчинками своїх ближніх, то герой «Memento» художник Кривенко наважується маніпулювати самим життям — життям власної, хоча й народженої всупереч його волі, дитини. Герой владно переконує матір її, Антонину, що дитина не може народитися нормальною, обов'язково буде дегенеративною, а через те й повинна загинути. Утверджуючи свою «розумну волю» (чи так звану ідею «розумового дітонародження»), він всіма силами змушує жінку перервати вагітність. Борючись за ще ненароджене, але ніжно й радісно очікуване життя, слабка й нервова Антонина насмілюється все ж гостро заперечувати коханому, бо серцем відчуває нелю-

[1] *Андреев Л.* Письма о театре // Шиповник. — СПб., 1914. — Кн. 22. — С. 232.

[2] Інтуїтивні геніальні здогади й передбачення таких митців, як Ф. Достоєвський, В. Винниченко, продовжують розвивати й досліджувати митці і вчені наступних поколінь. На рубежі XX і XXI століть О. Якимович у статті «Пансіон мадам Гайар, або безумство розуму», аналізуючи роман сучасного німецького письменника Патріка Зюскінда «Парфюмер», пише: «...Поставлене питання про довір'я самому розуму (а не питання про лихо нерозуму). Ця проблема виникла не випадково, це не мода і не capriccio, у неї є і своя передісторія, і свій підтекст, і своя перспектива... Мабуть, не доведеться нам перейти в XXI століття з твердженням, ніби «сон розуму породжує страхіття». Доведеться до нього зробити виноску: невпинна активність розуму, що витісняє все чуже для себе, призводить до тих же наслідків, що й непробудний сон» // Иностр. литература. — 1994. — № 2. — С. 228, 230.

дяність, злочинність його міркувань. У відчаї вона навіть пропонує Кривенкові позбавити життя й себе — разом з дитиною. Але фантастична ідея занадто захопила свідомість героя — і він убиває крихітне життя, за відсутності матері навмисне застудивши дитину на холодному зимовому вітрі. Та одночасно з підготовкою акції знищення цього несвідомого «шматка м'яса» починається душевний розлад, занепад самого митця: він пиячить, відмовляється від участі у виставці, врешті знищує своє художнє полотно. Надто страшною виявляється за своїми наслідками ця «розумна акція», трагічне «memento» для всіх — і учасників, і свідків її, надто великим тягарем падає на людські душі, деформуючи і руйнуючи їх. Злочин і мистецтво, як стверджує стара істина, виявились несумісними.

За згущеністю ситуацій і проблем, широкою амплітудою характерів драма «Щаблі життя» посідає одне з важливих місць у драматургії митця. Саме тут з'ясовується одна з центральних етико-світоглядних ідей В. Винниченка — ідея «чесності з собою» (як і в однойменному романі письменника). На початку століття її вдало схарактеризував Я. Мамонтов: «Чесність з собою є не що інше, як моральний індивідуалізм, що може погоджуватись з чесністю соціальною (моральним колективізмом) і може ворогувати з нею. Як бачимо, цей принцип, що викликав безліч непорозумінь, нарікань і філістерських дотепів серед українського і російського громадянства, зовсім не новий: етичний індивідуалізм з великим блиском був проголошений Ф. Ніцше і має багато талановитих репрезентантів у мистецтві, а в галузі драматичній його репрезентовано таким колосом, як Г. Ібсен. Ідеологічна близькість В. Винниченка та Г. Ібсена в окремих питаннях часом доходить навіть до тотожних виразів»[1].

Близькість Винниченка до Ібсена розкривається ще в одній складній психологічній темі, характерній для кінця століття. Трагедія дітей, що успадкували хвору кров батьків і яким загрожує спадкове божевілля, стала темою багатьох драматичних творів зламу століть («Примари» Г. Ібсена, «Перед сходом сонця» Г. Гауптмана, «Блакитна троянда» Лесі Українки). В п'єсі В. Винниченка «Пригвождені» (1915, інша назва — «Розп'яті») на неї спирається вся драматична колізія.

Дійові особи у п'єсі «Пригвождені» — сім'я професора Лобковича (батьки і шестеро дітей, четверо на сцені і двоє поза нею), їхні родичі й друзі — представляють широкий спектр для тонких

[1] *Мамонтов Я.* Українська драматургія передреволюційної доби (1900—1917) // *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619—1919. — К., 2003. — С. 397.

психологічних студій. Діти професора під загрозою спадкової психічної хвороби, вона передалася двом з них через покоління. Невідома подальша доля інших дітей. Мати розкриває цю моторошну правду синові Родіону напередодні його одруження з красивою, здоровою, сильною жінкою (тип самовпевнених, вольових, сміливо-жорстоких жінок, який зустрічається майже в кожній п'єсі В. Винниченка) Калерією Прокопенко. Син прагне з'ясувати до кінця страшну правду:

«Родіон (*тихо, хрипко*). Але ж батько — здоровий?

Устина Марківна. Та звичайно... Але сестри, які вдались у нього, Марія та Олімпіада, вони не здорові...»

Мати відкриває цю таємницю зовсім не з бажання застерегти сина, не з вищих міркувань, якими керуватиметься Родіон (не дати «плодити дегенератів», «засмічувати людство»). Вона проводить цей експеримент над сином зі значно прозаїчнішою й реально-конкретнішою метою: схилити Родіона віддати свою частину батькової спадщини сестрі, у якої не склалося сімейне життя, і якій треба все починати спочатку. Розрахунки матері вірні: юнак дедалі глибше проймається страшною правдою, її можливими наслідками. З винятковою психологічною майстерністю розкриває Винниченко подальший процес прискореної віднині саморуйнації, самознищення героя.

Агонію Родіона посилюють і прискорюють «доброзичливці» з його оточення: кожен зі своєю егоїстичною правдою. Бо не всі ідеї й погляди, декларовані у п'єсі, хоч і слушні, одержують підтримку в житті, як, наприклад, ідеї «пробного шлюбу» (щоб не бути потім трагічно «пригвожденими» до сімейного воза, розіп'ятими на сімейному хресті), «чесності з собою», спланованого «розумового дітонародження», — про що говорить у палких монологах Родіон:

«Родіон (*до Калерії*). ...А тепер хіба можливий наш союз, про який я стільки... Союз рівних, творящих, будуючих свою любов, свій шлюб? Хіба це тепер можливо? Яка ж тепер рівність, творчість, коли буде страх, жалість. Брехня кожну хвилину! Та це ж буде те саме розп'яття!»

І далі:

«Я — божевільний! Чуєте? Божевільний, наслідственно хворий!.. А я хотів творити життя, любов, сім'ю!.. Я! Я? Хотів родити «сильних, здорових, нових» дітей!.. Почуваєте ви цей жах?»

П'єса «Пригвождені», як і більшість драматичних творів Винниченка, мала свою театральну історію, вона йшла в Москві і Петербурзі у відомих театрах К. Незлобіна, в Саратові (театр ім. О. Островського), в Харкові (театр М. Синельникова), в Києві (теж театр

М. Синельникова), в Самарі (театр В. Лебєдєва), в Тбілісі (театр Т. Гітаєвої) та ін. Йшла драма і на сцені Київського драматичного театру ім. І. Франка (1921).

Залишилися спогади В. Винниченка про те, як зреагував на п'єсу один із засновників Московського художнього театру, відомий театральний діяч В. Немирович-Данченко. Винниченко зазначав: «Немирович-Данченко прийшов у такий захват від «Пригвождених», що написав Станіславському величезного листа з приводу п'єси. Станіславський обіцяв мені дати його, але не встиг до мого побачення з Немировичем. А по побаченні... вже я й не допитувався. Злякав я Немировича ідеєю: сказав, що Художній театр зробить велике діло, коли візьме під свою оборону справу перетворення людини й перебудови шлюбу. Після цих моїх слів він так виразно змінився в поводженні, що мені стало ясно, що сподіватись на успіх нема чого. Де ділись усі компліменти, які він казав мені, і бажання прийняти п'єсу під свою відповідальність. Пішов я з досадою і тяжким чуттям...»[1].

Безперечно, Художній театр під орудою В. Немировича-Данченка та К. Станіславського вже відмовився від таких соціально-утилітарних завдань, які проголосив (до речі, всупереч всій естетиці своєї драматургії) В. Винниченко.

Особливе місце серед драматичних творів В. Винниченка посідає яскрава мелодрама на чотири дії «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911) — твір, у якому піднято проблеми мистецтва, творчості — у їх співвідношенні з життям. Гостросюжетна, "найбільш досконала» композиційно (Я. Мамонтов) п'єса мала значну сценічну історію — і нині успішно відроджується в театрі.

Герої твору — художник Корній Каневич (Білий Медвідь), його невелика родина: дружина Рита — Чорна Пантера, мати Ганна Семенівна; син-немовля Лесик, богемне оточення родини Каневичів — «митці, їхні коханки й моделі», — як сказано у ремарці. Талановитий митець, Каневич не утвердив себе поки що належним чином; полотно, яке повинно явити світові його талант, ще не створене; тож і живе родина за кордоном, в Парижі, наймаючи велике ательє, де батько пише картину для осіннього паризького Салону. Сім'я бере безпосередню участь і у творчому процесі: Рита з малим Лесиком позує для полотна «Мадонна з немовлям».

Серед богемного гармидеру, суперечок на такі далекі від сімейного життя й побуту естетичні теми вже з першої дії починає звучати тривожна нота: Лесик захворів, вся праця, всі надії Корнія під загрозою. І до кінця п'єси хвороба дитини є тим трагічним фатумом, який тяжіє над родиною, зумовлює конфлікт, навіть антагонізм батьків. Рита, як уже не раз стверджувалося дослідниками, відстоює життя дитини, свою «материнську творчість»; Корній — право дати нарешті такий художній твір, що розкриє саму суть життя — те, «що у всіх віках було і буде». Та все не так просто й однозначно. Адже Рита — це виразно виявляється в ході дії — відстоює не так життя немовляти, як збереження їхньої з Корнієм подружньої спілки, відчайдушно зберігає їхній гріумвірат, виражений у її непорушному credo «Ми троє — одно»; Корній з такою ж фанатичною, навіть нелюдяною впертістю — всупереч власній м'якості й лагідності — відстоює право завершити свій омріяний шедевр.

Конфлікт між подружжям загострюється і набирає дедалі більш потворних рис — у ньому боротьба самолюбства і волі, бажання поставити себе, свою правоту вище — жорстока й нищівна війна, у вирі якої загине і дитина, і художній шедевр батька, і саме життя подружжя, — все. Недаремно Корній у цій боротьбі поступово втрачає довіру до дружини, до її застережень, сприймає їх лише як прояви егоїзму; втрачає розумні орієнтири в житті й Рита, яка робить немало злих дурниць: йде до багатого мецената Мулена, кидаючи хвору дитину, відмовляється їхати з Лесиком на південь для її лікування (бо ж не їде Корній) і т. ін. Загравшись у своїх амбіціях, герої самі стають для себе і катами, і жертвами (ситуація, що багато раз повторюється у драмах В. Винниченка).

Є у п'єсі й третя «знакова» постать — жінка на ім'я Сніжинка, чий образ М. Вороний трактував як символічний («Сніжинка... символ самоцільного мистецького покликання, що керує життям Білого Медведя»). Але й цей образ логічно не витриманий на рівні ідейної представниці «чистого мистецтва». Сніжинка, — стверджував Я. Мамонтов, — персонаж невдалий: вона нікого не може переконати, що хоче заволодіти Білим Медведем для мистецтва, а не через мистецтво — для себе, і тому все, що говорить вона про мистецтво, покликання, в її вустах робиться вульгарним, а нечутливість до горя Чорної Пантери робить її гидкою. В цілому «Сніжинка надто вульгарна, щоб бути високим символом, і більш подібна до реальних субреток»[1].

У п'єсі перемагають не теорії, а знову ж таки природа (природні почуття любові до родини, дитини — цих одвічних життєвих основ).

[1] *Винниченко В.* Вибрані п'єси. — К., 1991. — С. 602.

[1] Див.: *Мамонтов Я.* Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917). — С. 400.

Навіть Мистецтво — справжнє, велике Мистецтво — не може існувати в полярному холоді себелюбства, без тепла, без сув'язі рідних душ. Зі смертю Лесика Білий Медвідь почуває себе «не цілим», ущербним, в ньому «щось порвалось». Трагедія, яку так старанно накликали, звершилася, природа помстилася за себе.

Значний масив драматичних творів В. Винниченка присвячено морально-духовним шуканням революціонерів-підпільників у їх політичній, революційній діяльності. Це п'єси «Дизгармонія» (1906), «Великий Молох» (1907), «Базар» (1910), «Дочка жандарма» (1912), «Між двох сил», «Гріх» (обидві — 1919).

Головними героями п'єс драматурга, в яких ідеться про революційні події, є знову ж таки представники інтелігенції. І це закономірно, оскільки інтелігенція була основною ідейною силою в революції 1905 р. «Російська революція була інтелігентською, — писав сучасник Винниченка філософ С. М. Булгаков. — Духовне керівництво в ній належало нашій інтелігенції, з її світоглядом, звичками, смаками, соціальними замашками... Весь ідейний багаж, усе духовне обладнання, разом з передовими бійцями, застрільниками, агітаторами, пропагандистами, був даний революції інтелігенцією. Вона духовно оформлювала інстинктивні прагнення мас, запалювала їх своїм ентузіазмом, — словом, була нервами і мозком гігантського тіла революції. В цьому розумінні революція є духовне дітище інтелігенції, а, отже, її історія є історичний суд над цією інтелігенцією»[1].

У чому ж вбачав С. Булгаков слабкі сторони інтелігенції, коли підводив підсумки «історичної драми цілої історичної епохи»? Він стверджував: «Визвольний рух» не привів до тих результатів, до яких повинен був привести, не вніс примирення, оновлення, не привів поки до укріплення державності... і до підйому народного господарства не тому тільки, що він виявився надто слабкий для боротьби з темними силами історії, — ні, він і тому ще не міг перемогти, що і *сам виявився не на висоті завдання, сам він страждав слабкістю від внутрішніх суперечностей* (виділення наше. — *Авт.*). Російська революція розвинула величезну руйнівну енергію, уподібнилась гігантському землетрусу, але її творчі сили виявились далеко слабшими за руйнівні»[2]. Булгаков називає кілька причин цього, зокрема «антибуржуазність» інтелігенції, небажання вчитися «техніці життя і праці у західної людини», «Є тут і частка спадкового панства, вільного в ряді поколінь від турбот про хліб насущний і взагалі від буденного, «міщанського» боку життя. Є значна частка просто некультурності, незвички до упертої, дисциплінованої праці і розміреного способу життя»[1].

[1] *Булгаков С.* Героизм и подвижничество // Вехи: Интеллигенция в России: Сб. статей. 1909—1910. — М., 1991. — С. 27—28.

[2] *Там само.* — С. 44.

Характерно, що в п'єсах В. Винниченка серед героїв-революціонерів немає жодного, який займався б серйозною фаховою роботою. Навіть ті з них, хто має фах, як, наприклад, лікар Зінько, учитель Мирон, не хочуть працювати «на експлуататора» і в цьому плані нагадують декласований елемент, який невідомо чим і як живе поза підпільною діяльністю.

Героїв ранньої п'єси В. Винниченка з показовою назвою «Дизгармонія» (1906) буквально роздирають суперечності: внутрішні роздвоєння — між потягами духу, розуму й тіла (Ольга, Грицько), міжособистісні, що виявляються у кардинально протилежних поглядах на тактику пропагандистської роботи (Грицько і Мартин), міжпартійні (есери і есдеки). В істерично-збудженій атмосфері, яка пронизує п'єсу, кожен герой-есдек прагне виявити революційний героїзм і не дати його виявити, наприклад, есерам. Тут буквально стверджується думка С. Булгакова про «героїчні котурни, жадобу подвигу, всілякий максималізм» революційної молоді, як і та, що «серед неї панує атмосфера чекання соціального чуда, есхатологічний[2] настрій, екзальтованість, сп'яніння боротьбою» і т. ін.

Носіями емоційно-романтичного начала у п'єсі виступають жінки — Лія і Ольга. Але їхні відчайдушні й наївні спроби сумістити партійну, революційну мораль із загальнолюдською викликають лише жаль і співчуття... У драмі психологічну і світоглядну дизгармонію переживає — в рамках загальної дизгармонійної ситуації суспільного життя — більшість героїв, навіть грубувато-прямолінійний Мартин.

Характерно, що вже в першій п'єсі В. Винниченка з революційного життя є і свій партійний бюрократ, який має «абстрактне» ім'я Департамент, і який у найгостріші моменти життя вимагає підкріпляти кожен крок членів організації «рішенням комітету». Характерно і те, що він, «неохочий до філософії», не може відповісти на питання Грицька, що є основою індивідуального життя людини, просто не розуміє його[3].

[1] *Булгаков С.* Героизм и подвижничество // Вехи: Интеллигенция в России. Сб. статей. 1909—1910. — М., 1991. — С. 48.

[2] *Есхатологія* — релігійне вчення про кінець світу.

[3] Негативне ставлення ряду героїв-революціонерів В. Винниченка до філософії досить характерне і типове. «Перш за все кидається в очі, — писав філософ М. Бердяєв у статті «Філософська істина й інтелігентська правда», — що відношення до філософії було таке ж малокультурне, як і до інших духовних цінностей... Виключне, деспотичне панування утилітарно-морального критерія, таке ж виняткове пригноблююче панування народолюбства й пролетаролюбства, схиляння перед «народом», його користю й інтересами, духовне гноблення політичним деспотизмом, — все це вело до того, що рівень філософської культури виявився у нас дуже низьким («Вехи»).

В статті «Про мораль пануючих і мораль пригноблених» (1911) В. Винниченко зазначив, що у п'єсі «Дизгармонія» він «перш усього себе вивів, свій сором, свої «сумніви». Ще більшою мірою ці слова стосувалися п'єси «Щаблі життя», в якій письменник, як і його герой, може сказати: «Я шукаю». Драматург, як і його герої, напружено і болісно шукав гармонії, рівноваги духу, тих основ, які дали б відчуття «чесності з собою». Але у вирі революційних змагань виразно відчуває, що ця виплекана ним ідея все більше стає умогляднною, життєво неспроможною.

У п'єсі «Великий Молох» (1907) герой твору молодий лікар Зінько бореться проти упокорення власної особистості волею партійного колективу («Великим Молохом»). Його протагоністами виступають кохана дівчина (як і він, член партії есдеків), інші «партійні товариші», зокрема «комісія з трьох». Привід до зіткнення сторін — відмова Зінька з особистих міркувань йти в тюрму виконувати партійного товариша Василя. На цій підставі й розгортається конфлікт між героями, виростає (пропорційно опору) гостра потреба зломити злочинну волю індивідуаліста-«відщепенця».

На закиди революціонерки і коханої дівчини Катрі в неморальності, невеликодушності його заяви Зінько у запалі відповідає:

«— Що таке моральність?! Я не бачу нічого неморального. Навпаки, морально те, що ви робите. Ви хочете насильства над моєю душею, хочете, щоб я сам розірвав свою волю, своє серце, свій навіть, як хочете, і розум за нього, це — неморально. І я цього не зроблю. Плювати мені на те, що хтось, хоч би це була сама людськість, человечество вважали це неморальним. Коли я сам з собою в гармонії, коли і воля, і розум, і серце штовхають, тягнуть мене кудись, і те, що я зроблю, одобряють всі три, тоді я роблю морально...»

І далі, все більше обурюючись: «Та хто, який бог такий, якому б я давав на заклання свою душу?»

Знову, як і в «Дизгармонії», виникає у п'єсі огидна постать бюрократа від революції. Абстракт лякає Зінька моментами формальними — партійною дисципліною, осудженням і виключенням з організації, підкріпленим «постановою комітету».

Але коли Молохові колективності Абстракт служить механічно, то Катря — із захопленням, темпераментно, фанатично, всією душею. Саме Катря витворює для себе філософію і мораль, якою, зрештою, і перемагає «відступника». Вона закликає злитися з Великим Молохом, самому стати ним.

Рішуче воює за Зінька і «колишній революціонер» Остап. Спираючись на свій гіркий досвід, він вступає в дискусію Катрі з Зіньком:

«Ви хочете, щоб він убив інстинкт свого «я»... Хм! Та ви знаєте, що це значить: випотрошить себе, бо це — найголовніший інстинкт життя. Але це робите ви для «ми», для інстинкту будучого. Ха-ха-ха!.. Їй-богу, мені тепер від душі хочеться сміятися, коли чую ці казочки. Та хто справді робить для цього будучого?»

Саме він гнівно виступає проти «коверкання» людини, людської природи, проти всіх «випотрошених і висохлих», заражених теоріями, говорить про бездуховність, антигуманність, мізерію так званого «колективного життя» — всі «пльотки, хіхікання, злорадство». Врешті Остап висуває цілу програму звільнення від мертвонароджених догм усілякого благодійництва. Бо впевнений: «Всі проповіді, що вистрибували з голів людей, а не з нутра життя, тільки шкодили людям...»

Гострота зіткнення колективної (тут — партійної) й індивідуально-людської моралі й етики, бурхливі суперечки довкола цих питань були знаменням часу. Форми життя мінялися, як мінялися й світоглядні орієнтири, набираючи нерідко трагічних для людини обрисів. «Наша інтелігенція, — зазначав С. Булгаков, — що майже поголовно прагне колективізму, можливої соборності людського існування, по своєму складу представляє собою щось антисоборне, антиколективістське, бо несе в собі роз'єднуюче начало героїчного самоутвердження... При всьому своєму прагненні до демократизму інтелігенція є лише особливий різновид станового аристократизму, що зверхньо протиставляє себе «міщанам»[1].

Героїня п'єси «Гріх» (1919), що виразно демонструє той же «становий аристократизм» й індивідуалізм інтелігенції, вже позбулася обивательських поглядів і «печерних» моральних понять (наприклад, такого поширеного християнського поняття «гріха»). Драматург моделює певну етичну й психологічну ситуацію, породжену смертельним зіткненням ворогуючих суспільних сил. Герої п'єси — революціонери, гурток молодих однодумців, яким протистоїть ворожа сила — жандарми, влада, охоронці державних основ. Групу викрито, знайдено їхню підпільну друкарню. Всіх заарештовано, всі в руках ворога, який прагне не просто викрити, а й зламати революціонерів морально. У цьому двобої воль виділяються дві неординарні, сильні постаті: жандармського полковника Сталинського і причетної до гуртка революціонерів Марії — жінки з породи сильних і владних.

В ряді сцен підкреслюється впевненість героїні, що у вселенському содомі світової війни, революції все «давно дозволено», що,

[1] *Булгаков С.* Героизм и подвижничество // Вехи: Сб. статей. Интеллигенция в России: Сб. статей. 1909—1910. — М., 1991. — С. 58—59.

пізнавши брудний виворіт світу, вона зможе, не лякаючись, дивитися в обличчя життю яке воно є, керувати собою, подіями, іншими людьми. Вона нічого не страшиться, грає з небезпекою, грає з ворогом, — і гратиме аж доти, доки не вчинить «малесенького» злочину — зради товаришів, їхньої справи. Переоцінивши свої сили, вона більше не зможе керувати подіями і людьми — а натомість сильний і підступний супротивник підкорить її волю собі. Безжальний психолог, жандармський полковник Сталинський розкриває перед Марією секрет своєї влади над нею (і відповідно її падіння):

«Сталинський (*встає і нахиляється до Марії, тихенько, влесливо*). А сказать, у чому секрет моєї влади над вами? Га?

Марія одводить руки і мовчки дивиться на нього.

Сталинський. Сказать? Ну, слухайте. Секрет у вас самих. Так, так, дорога моя, у вас самих. Не розумієте? Ну, поясню. Чого для вас ця історія така тяжка, а для мене байдужа й навіть навпаки? Того, думаєте, що ви порядна, а я мерзотник? Моральність тут не грає ніякої ролі. Того, хороша моя, що ви виступаєте проти своїх, а я виступаю проти ворогів. Ви продаєте своїх. От у чому вся штука. Розумієте? Це є найбільше злочинство серед людей. Навіть ми, жандарми, не можемо цього робити. І от чого це так вас мучить».

Перейдено межу між добром і злом, вчинено гріх проти совісті, — і от Марія, яка нікого й нічого не боїться, відкидає, сміючись, всі моральні приписи, хизується своєю незалежністю від умовностей, своєю внутрішньою силою, — підносить до уст склянку з отрутою. Доля помстилася їй за зневагу до вічних моральних законів.

На відміну від глибокого психологізму драми «Гріх», написана в цей же рік п'єса «Між двох сил» (1919) відзначається більшою публіцистичністю, що викликало в свій час гостру критику Я. Мамонтова. Він писав: «Тенденційність почувається в багатьох п'єсах В. Винниченка, а в деяких вона цілком нищить мистецький бік; так, наприклад, п'єса «Між двох сил», де змальована боротьба РСФСР і УНР в 1918 р., перед німецькою окупацією, є цілковита публіцистика і од «Відродження нації» того ж автора відрізняється тільки діалогічною формою»[1]. Проте дослідники нашого часу дещо вище оцінюють твір. Широту охоплення ідеологічних, політичних ідей початку століття в драмі підкреслюють М. Жулинський, Ю. Бойко-Блохін, Л. Мороз, В. Панченко та ін. А дослідник С. Михида в монографії «Слідами його експериментів» стверджує, що п'єса «Між двох сил» надзвичайно яскраво демонструє перевагу мистецької інтуїції над суто політичними оцінками»[2].

[1] *Мамонтов Я.* Українська драматургія передреволюційної пори // *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619–1919. — С. 399; та ін. праці.

[2] *Михида С.* Слідами його експериментів. — Кіровоград, 2002. — С. 138.

Підкреслюючи майстерність драматурга у розкритті конфлікту родини Сліпченків, всі члени якої опинилися по різні сторони ідеологічних барикад, протистояння, зумовленого психологічною драмою головної героїні – Софії, загальний драматизм сюжету, оптимально продуману систему персонажів та інші риси, дослідник розкриває високі художні якості твору.

Дослідник творчості В. Винниченка С. Михида пише: «Визначаючи родо-видо-жанрову належність драматичних творів, переконуємося, що переважна більшість із написаного Винниченком-драматургом цілком вписується в рамки власне драми як за проблематикою, так і за особливостями поетики. З цього ряду можна виключити лише кілька творів, які мають яскраво виражені ознаки комедії...

Стосовно двох перших («Співочі товариства» і «Молода кров». — *Авт.*) є достатньо підстав (рецензії, статті, згадки в оглядах) твердити, що літературні критики початку XX століття не обійшли їх своєю увагою. Видавці й літературознавці 90-х років також. Що ж до п'єс «Панна Мара» й «Великий секрет», то й у 20-х роках і сьогодні інтерес до них спорадичний. Спричинена така пасивність щодо поцінування комедій... акцентованою письменницькою спрямованістю на дослідження проблем нової моралі і бажанням літературознавців якомога швидше схопити те, що лежить на поверхні».

Перу В. Винниченка належать і чотири твори в жанрі комедії: «Співочі товариства» (1911), «Молода кров» (1913), «Панна Мара» (1918), «Великий секрет» (1923). Тут бачимо сатирично окреслені портрети «старих» народних діячів-українофілів; розвінчування умоглядних, далеких від науковості ідей, висміювання потворних явищ — суспільних і побутових — у житті села. Критика нечасто й нешироко зверталася до творів цього жанру[1], відзначаючи назагал більшу традиційність тематики і натуралістичність стилю.

Перші узагальнення щодо драматургії митця зробили його сучасники. «П'єси Винниченка, – писав Д. Антонович, – це передусім драми соціальні. Правда, в творчості Винниченка проходила полоса, коли він дуже бурхливо віддавався розв'язанню проблеми пола і взаємних відносин двох полів, ця полоса захопила і його драматичну творчість, але не вона характеризуватиме творчість Винниченка. Ця полоса його творчості прогомоніла як данина часові, а

[1] Виняток становить розділ «Володимир Винниченко — комедіограф. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії В. Винниченка» // Див.: *Михида С.* Слідами його експериментів. – Кіровоград, 2002. – С. 155–169.

може, і молодому вікові та бурхливому темпераментові автора, але вона, голосно прогомонівши, ущухла, і величні та глибокі проблеми соціальні заступили в творах Винниченка проблеми пола, картини титанічної соціальної боротьби заступили драму бунту індивідуального проти моральної пошлості»[1].

У п'єсах Винниченка, — додає дослідник, — «гомонять ті пориви масового гніву, яких намарне жадав С. Петлюра від старих українських драматургів; іменно Винниченко здійснив давню мрію Петлюри, щоб народний гнів було повернено назад народним масам у формі артистично оброблених моментів боротьби або палкого слова, яке будило б мертвих»[2].

Літопис громадських інтересів, громадського життя з його гострою боротьбою за визволення особи й нації, з світоглядними шуканнями, з безміром психологічних проблем, породжених цією неспокійною, бурхливою епохою переоцінки цінностей, перегляду традицій, випробувань людських можливостей — ось що таке драматургія В. Винниченка. Письменник уявляв свою Батьківщину в колі цивілізованих країн і народів, де кожна людська особистість — самоцінна. Тому так багато уваги приділяв він не масі, класові, юрбі — а завжди неповторній індивідуальності людини. Людини, яка ціною помилок, мук і страждань здобуває свій досвід повноцінного людського життя.

В одному з останніх прочитань драматургії В. Винниченка, здійсненому дослідницею Т. Свербіловою, висловлюється думка, що «канони психологізму тут тільки камуфляж, сценічна декорація для дії незвичайної, нетрадиційної, експериментальної... Перед нами в творах В. Винниченка розгортається психологічний експеримент, спрямований проти дегуманізації суспільства внаслідок пріоритетності ідеї над натурою, принципу над людиною»[3]. Думається, що це надто категоричне твердження. Бо в п'єсах драматурга поряд з експериментом — «епічною ідеєю», яка слугує радше поштовхом до дії, розвитку драматичного конфлікту, є й чітко окреслені характери, що природно спираються на темперамент, вдачу, «натуру» людини, і добре схоплений побутовий та суспільний фон подій, й інші риси

[1] *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619—1919. — С. 198; та інші праці.

[2] *Там само.*

[3] *Свербілова Т.* Драматургія // Історія української літератури XX ст.: У 2 кн. — К., 1998. — Кн. 1. — С. 376.

психологічної драми. Думається, якби п'єси Винниченка були лише психологічним експериментом, вряд чи їм вдалося б закріпитися на сцені на початку XX ст. і успішно відновлюватись у театрі сьогодні.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Бойко-Блохін Ю. Драма «Між двох сил» В. Винниченка як відображення української національної революції // Слово і час. — 1992. — № 7.

Винниченко В. Вибрані п'єси. — К., 1991.

Винниченко В. Відродження нації. В 3 т. — К., 1990.

Винниченко В. До двадцятиліття з дня смерті. — Мельбурн, 1971.

Винниченко В. Статті і матеріали. — Нью-Йорк. 1953.

Винниченко В. Щоденник / Ред., вступ. ст. і примітки Г. Костюка. Едмонтон; Нью-Йорк. — 1980. 1911—1920. Т. 1; 1921—1925. — Т. 2. 1983.

Вороний М. Драма живих символів // *Вороний М.* Твори. — К., 1983.

Гуменюк В. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. — Сімферополь, 2001.

Дзеверін І. Про В. Винниченка та його ранню прозу // *Винниченко В.* Краса і сила. — К., 1989.

Жулинський М. Володимир Винниченко // *Винниченко В.* Вибрані п'єси. — К., 1991.

Зеров М. «Сонячна машина» як літературний твір // *Винниченко В.* Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2.

Костюк Г. Володимир Винниченко і його доба: Дослідження, критика, полеміка. — Нью-Йорк. 1980.

Костюк Г. Володимир Винниченко та його останній роман // *Винниченко В.* Слово за тобою, Сталіне! — Нью-Йорк, 1971.

Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей // Слово і час. — 1990. — Ч. 7.

Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900—1917). Історичний огляд // *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619—1919. — К., 2002.

Михида С. Слідами його експериментів. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії В. Винниченка. — Кіровоград, 2002.

Мольнар М. Забутий письменник? Кілька думок про письменницьку долю В. Винниченка // *Винниченко В.* Оповідання. — Пряшев, 1968.

Мороз Л. «...Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. — К., 1994.

Невідомі листи Винниченка до Олеся // Слово і час. — 1992. — Ч. 1.

Панченко В. Будинок з химерами. — Кіровоград, 1998.

Панченко В. В. Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. — К., 2004.

Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. — Нью-Йорк, 1981.

Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. — К., 2003.

Федченко П. Володимир Винниченко — художник // Київ. — 1990. — Ч. 12.

МОВОЮ ПОЕТИЧНИХ ОБРАЗІВ

О слово рідне! Орле скутий!
Чужинцям кииуте на сміх!
Співочий грім батьків моїх
Дітьми безпам'ятно забутий.

О слово рідне! Шум дерев!
Музика зір блакитнооких,
Шовковий спів степів широких,
Дніпра між ними левій рев...

О слово. Будь мечем моїм!
Ні, сонцем стань: вгорі спинися,
Осяй мій край і розлетися
Дощами судними над ним.

О. Олесь

ОГЛЯД УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX ст.

Українська суспільна й естетична свідомість увійшла в XX вік під знаком поривающого гасла брошури «Самостійна Україна» (1900) Миколи Міхновського: «Одна єдина, нероздільна, вільна, самостійна Україна від Карпатів аж по Кавказ». Така свідомість гідного народу зросла на підвалині й поетичних утілень національної ідеї: Шевченковому образі власної вільної хати, творах Федьковича й особливо Франка («Не пора», «Розвивайся ти, високий дубе...», «Великі роковини»).

Одними з виявів цього зрослого на початку XX ст. національного самоусвідомлення стали оригінальний мистецький феномен поетично-пісенної творчості українських січових стрільців, пробудження до літературної діяльності чи відкриті нові мистецькі обрії вояків-полонених із царського війська в австрійських і німецьких таборах Союзу визволення України тощо.

Перші півтора десятиліття минулого століття, а саме період від 900-х років до Першої світової війни, — обмежений у часі етап недержавного розвою новітнього українського письменства в Австро-Угорській монархії та Російській імперії (українська діаспора за океаном тоді ще не спромоглася на значний внесок). Водночас це окремий і значний доленосний період розвитку національного мистецтва поетичного слова, його «золотий вік».

Як не парадоксально, його становлять останні півтора десятиліття під московськими царями, жахи воєнного протиборства й окупаційних розправ, зачароване коло борні шовіністичної антиукраїнської реакції та національного їй спротиву, української революції, взагалі знекровлююче змагання життя та смерті. Здавалося б, не до процесів культуротворчості за таких неспокійних обставин, коли й газети не встигали за бурхливим перебігом подій. Але примхлива квітка культури любить погній історичних роздоріж і зростає на ньому буйніше, ніж у спокійні часи. Тим-то й доба столипінської реакції принесла плідний ужинок українського мистецького поля.

Тенденції, персоналії, відозви, видання. Перші два десятиріччя XX ст. прикметні активністю контактів літературного і суспільно-політичного життя, вповні реалізованою в 1917—1920 рр. державотворчою функцією української культури, опануванням іще не освоєних ідейно-естетичних параметрів та емоційних меж, новою енергійнішою дикцією мистецтва слова, розширенням кола напрямків, жанрів, стилів тощо. На кінець XIX — початок XX ст. розвиток поезії характеризується — при тому, що доба воєн і революцій об'єктивно не кращий час для ліричної музи, — кількісним зростанням і початком якісного оновлення.

В цей час поруч працюють представники таких різних поколінь, як «запізнілі» романтики Яків Щоголів, Пантелеймон Куліш, Сидір Воробкевич, Василь Щурат і ін., могутня плеяда реалістів старшої генерації — Іван Франко, Михайло Старицький, Олена Пчілка, Борис Грінченко, Іван Манжура, Олександр Кониський, Микола Чернявський, Павло Грабовський, починають творчу чинність модерністи, а за ними й авангардисти.

У 90-х роках також заявило про себе високогалановите покоління, яке підготувало та визначило власною творчістю надбання вже новітнього письменства — Леся Українка, Володимир Самійленко, Микола Вороний, Агатангел Кримський, Спиридон Черкасенко, Богдан Лепкий, Петро Карманський, Василь Пачовський, Микола Філянський та ін. У перше й друге десятиліття на початку XX ст. розпочали горувати власну літературну стежку і здобувати визнання першорядні майстри модерністської літератури Олександр Олесь, Грицько Чупринка, молоді Павло Тичина, Володимир Сосюра, авангардист Михайль Семенко, майбутні «неокласики» — Микола Зеров, Максим Рильський та ін. Саме з усіма названими знаковими постатями української поезії пов'язуємо її найбільші мистецькі здобутки початку віку. Почасти це результат того, що працювали ці письменники в атмосфері конкуренції талантів, естетичних гасел і орієнтацій цілих мистецьких поколінь.

Поезію помежів'я віків можна вивчати і характеризувати за родинними «гніздами» («обі Пчілки», як жартома назвав Франко Олену Пчілку і Лесю Українку; Микола і Марко Вороні; Олександр Олесь і Олег Ольжич, Михайло Старицький, Людмила Старицька-Черняхівська і її донька-поетка Вероніка; Микола Зеров і Михайло Орест — на жаль, усі ці імена означують історії репресованих родів), за літературними угрупованнями (київська «Українська хата», львівська «Молода муза») і своєрідними творчими студіями

(«Літературна громадка» чи «Плеяда», де учасників, переважно молодих, було більше, ніж зірок в однойменному сузір'ї).

Гендерний принцип нагадує про здобутки української «жіночої поезії», в якій після Лесі Українки вартують згадки імена вчительок зі сходу й заходу України відповідно Дніпрової Чайки й Уляни Кравченко, Людмили Старицької-Черняхівської, Одарки Романової, Марії Загірньої (дружини Б. Грінченка), Христини Алчевської, Галини Комарової, Надії Кибальчич, Віри Лебедової, Марійки Підгірянки й ін.

Широку своєю соціальною базою поезію тієї доби творили люди світські й духовного стану (архіпресвітер-ставрофор буковинець Сидір Воробкевич), цивільні й військовики (генерал Володимир Александров), інтелігенти й селяни-«самовродки» (полтавець Микола Коваленко), пролетарі (кочегар на океанських суднах Андрій Бобенко) й селяни (Павло Думка та багато ін.), учителі й січові стрільці, актори (Марко Кропивницький, Микола Садовський, Яків Жарко, Марія Юльченко-Здановська), посли (О. Колесса) і редактори (скажімо, О. Маковей). Її авторами були українці з Наддніпрянщини й західноукраїнських теренів, неукраїнці (євреї, поляки, австрійці, росіяни, як-от Марія Грінченко, навіть етнічні турки — Крижан-паша), особи як демократичного, так і шляхетського, навіть найвищого аристократичного походження (полковник січових стрільців Василь Вишиваний із королівського роду Габсбургів) тощо.

Українська поезія була як романтизмо-, так і реалістичноцентричною, оновилася на шляхах модернізму й авангардизму. Творилася не тільки рідною, а й російською (експромт «Когда цветет никотиана» Лесі Українки), польською, чеською («пізній» Олександр Олесь), німецькою, італійською, ба навіть португальською мовою («молодомузівець» Осип Шпитко). Цілі збірки чи окремі твори української поезії друкувалися на «материковій» батьківщині, зокрема й кубанській, у Відні, в канадському Торонто й інших більших чи менших містах України й закордону.

Головне ліричне переживання поезії кінця XIX — початку XX ст. пов'язується з неможливістю української людини осягнути необхідну повноту існування, перерости статус аутсайдера з провінційних околиць Російської імперії чи Австро-Угорської монархії, достатньою мірою самореалізуватися під тиском лихих національних, громадських і особистих обставин. Їм на противагу в ліриці й ліро-епосі І. Франка, М. Старицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка, Олени Пчілки й Лесі Українки, ряду інших поетів художньо матеріалізувався новий ліричний герой — самовідданий борець за визволення людини й нації. Вироблена на ґрунті нагальних проблем і «живої дійсності сучасної» (Павло Грабовський), поезія мусила в першу чергу поривати за собою суспільство, а вже в другу — розв'язувати власне естетичні завдання.

Все ж, незважаючи на вимушену відданість потребі «випікати хліб для щоденного вжитку», необхідність виборювати волю недержавній і розірваній по живому батьківщині українські поети покоління Франка і Лесі Українки зуміли розбудувати громадянські теми, здобулися на особистісні, навіть наукові мотиви, дали читацькій громаді гарні твори «чистої» лірики, внесли багато нового в малювання природи і любовного почуття. Яків Щоголів, Іван Манжура, Володимир Самійленко й інші, в тому числі обдаровані поети «другого ешелону», спромоглися виповісти ліро-психологічні глибини людської душі, розбудувати художні координати узагальненого образу України, форми літературно-фольклорної взаємодії.

Власне, головним внеском літературної «Молодої України» стало те, що поезія наблизилася до світу індивідуального людського «я», визнаного цінним об'єктом художнього вистудіювання навіть у часи «бою з громадською гідрою» (Агатангел Кримський), що вірші стали писати не тільки для «публічного вживання, а й для індивідуального сприйняття» (Валерій Шевчук). І при тім навіть у представників символістського «бурі й натиску» початку XX ст. (Володимира Ярошенка, братів Савченків) не було літературного запаморочництва. Що найбільше в Якова Савченка знайдемо тенденцію до туманно-асемантичного письма, проте не відмову від будь-якого змісту твору, що властиве російським ультрасимволістам.

Українська поезія, немов Еолова арфа, відповіла різнострунними акордами на доторк історичних вітрів буремної епохи. Наприклад, маніфестацією українства всупереч режимним заборонам було відкриття в Полтаві в 1903 р. пам'ятника Івану Котляревському. На цьому всеукраїнському святі зустрілися наддніпрянці й галичани; звідсіля вже українським, а не російським поетом повернувся Олександр Олесь. Аграрні заворушення 1902 р. на Полтавщині — передодень першої російської революції — і сама ця революція, її п'янке повітря проголошених конституційних свобод та революційні змагання за їх утілення в життя спричинилися в Наддніпрянській Україні до появи омаєних мрією літературних «пісень про волю», як Леся Українка назвала свій поетичний цикл. Наступ же і перемога реакції в країні зродили сатири Б. Грінченка, В. Самійленка, тієї ж Лесі Українки, М. Кононенка та ін.

Радість відродження України, неначе воскреслого Лазаря з домовини, навесні 1917 р. зродила гімни волі П. Тичини, А. Кримського, Олександра Олеся, М. Вороного, О. Маковея, етнічної польки й української поетки Людмили Волошки, вояка й полоненого у Фрайштадтському таборі СВУ О. Кобця й інших авторів. Емоційним камертоном української літератури на довгі й довгі десятиліття стала також поразка, незважаючи на звитягу героїв, молодої Української держави, втрата волі в «чотирикутниках смерті». Пеани державній вибореній свободі змінилися рядками драматичного усвідомлення того-таки П. Тичини, В. Самійленка, Х. Алчевської й ін., «колисковими смерті» С. Черкасенка й ностальгійними нотками творів із «чужини ганебного вигнання» Олеся. «Державо, ти була, як вогненна злива! Державо, прощай!» — написав історіософ і поет Юрій Липа.

Й усе ж, попри страшну тяжкість жертв на вівтар національної волі, руйнування господарства, окупацію й розшматування по-живому Вкраїни чужими владами, українці явили світові державотворчий чин учених і письменників лідерів Центральної ради М. Грушевського, В. Винниченка, І. Стешенка (пробували сили й у поезії) й інших, героїзм боротьби війська УНР, січових стрільців, авіаторів полку на чолі з сином Франка Петром, мужніх юнаків — українських трьохсот спартанців — оборонців Києва під Крутами, поетичну панахиду за якими відслужив у «Пам'яті тридцяти» П. Тичина. Тож українська поезія, як і вся література, за образним висловом М. Грушевського, в XX ст. здебільшого нагадувала Попелюшку в попелі живих надій...

Українська поезія знаходила собі трибуну уже не тільки в разових альманахах (хоча значніші з них — «З-над хмар і з долин», «З потоку життя», «Багаття», збірники пам'яті П. Куліша, О. Кониського, І. Котляревського й на честь О. Кобилянської, творчої праці Франка — яскраво представили набутки і чільних ліриків, і літераторів «другого ешелону»), на шпальтах щоденних газет «Рада», «Громадська думка», часопису «Рідний край» та інших видань.

Серед журналів, які надавали шпальти ліриці й віршовому ліроепосу, найпомітнішим був «Літературно-науковий вісник» (із 1907 р. за редагування М. Грушевського — в Києві, у 20—30-х рр. — у Львові, за редактора Д. Донцова антибільшовицького спрямування) — західноєвропейського типу літературне ревю. Модерністський орган, журнал «Українська хата» надавав свої шпальти речникам оновлення письменства зі сходу й заходу Вкраїни, мав сильний критичний відділ (статті М. Євшана й ін.). Редколегія львівського часопису «Світ», заснованого молодими митцями, проголосила орієнтацію —

навіть у «хвилях борби» — на забуті Добро й Красу, що стало підтримкою з-за кордону відозв М. Вороного, М. Коцюбинського щодо оновлення рідного письменства.

Важливими презентаційними акціями були випуск на початку тритомної антології «Вік» (упорядники С. Єфремов і В. Доманицький) — відомого й за кордоном «продукту» однойменного видавництва, що представило у трикнижжі набутки в усіх літературних родах численних письменників від романтиків і до модерністів. Поетична антологія «од початку до наших днів» під назвою «Українська муза» (Київ, 1908), видана О. Коваленком, умістила кращі твори 125 поетів і цінні біобібліографічні довідки про них. У Львові 1903 р. видрукувано «Акорди» — укладену Франком і проілюстровану художником Ю. Панькевичем антологію української лірики від смерті Шевченка, що була проектом «Українсько-руської видавничої спілки».

Серед західноукраїнських видань згадаємо тут чернівецьку «Буковину», журнали «Молода Україна», «Артистичний вісник», «Ілюстрована Україна», знову «Світ» — орган львівського естетського згуртування «Молода муза». Хоча він оголосив намір вести читачів «від злиднів і турботних дисонансів» у світ «запашних нив» і «ясних золотих зір», однак силою талантів, зосібна В. Пачовського, Б. Лепкого, П. Карманського й інших, охопив мистецьким зором і «грішну землю».

Найбільші поетичні здобутки пов'язуємо в 900-х — на початку 10-х рр. із творчою працею останнього періоду І. Франка й решти «діючих» представників старшої плеяди митців-реалістів (М. Старицького, Б. Грінченка), Лесі Українки, В. Самійленка, Г. Чупринки, М. Вороного, Олександра Олеся, Б. Лепкого й ін. авторів з Галичини й Наддніпрянщини. В наступну добу, крім частини згаданих, — із П. Тичиною, В. Сосюрою, М. Рильським і М. Зеровим, А. Кримським, М. Бажаном, П. Карманським, В. Пачовським, О. Маковеєм, О. Влизьком, М. Хвильовим, М. Йогансеном, Є. Плужником, Ю. Яновським та ін.

Надбання української літератури початку XX ст. — різноаспектне відтворення зрослої національної свідомості українців і психологічних глибин інтелігентної душі, в тому числі простолюдина, високохудожній вираз ідеалів волі, правди і рівноправності людини, туга письменників-вигнанців на чужині за втраченою державною свободою і самою батьківщиною. В 20-х роках на Наддніпрянщині серед молодого покоління митців задомінував урочий пафос творення нового світу. Серед письменників-непристосуванців його швидко змінило розчарування в радянській дійсності та відчуття мертвотності сталінських часів, у всіх ширих українських письменників —

драматичне пережиття нових випробувань і терпінь народу, національна свідомість якого притлумлювалася чужими хазяями, а сам він ставав жертвою «розкуркулення», пацифікацій і репресій, нелюдського штучного голодомору.

Становище української поезії 900-х — 10-х років визначалося загальнолітературними процесами втрати неподільного панування позитивістської естетики й мистецтва реалістично-міметичного типу, що наслідувало дійсність у формах самої дійсності. Йому на противагу молодше покоління письменників, починаючи від частини літераторів, ізрослих на реалістично-«народницьких» традиціях кінця XIX ст., протиставило твори більшого суб'єктивізму й вищої питомої ваги художньої фантазії. Незважаючи на те, що митці-модерністи проголосили гасла «чистого мистецтва», в яке не слід «пхати ідей» (вираз лідера «Молодої музи» поета Остапа Луцького), в художній практиці вони були близькими до земних болів і змагань власного народу.

Тож важливим здобутком естетичної свідомості 900-х — початку 10-х років бачиться усвідомлення необхідності звуження її сфери до меж власне літературних. Адже вимушене виконання письменством функцій трибуни для захисту соціально скривдженого люду, арсеналу суспільно вагомих теорій, джерела публіцистичних міркувань тощо не відповідає людинознавчій художній природі мистецтва слова та його самодостатності.

Представлена в новітній українській літературі багата «китиця індивідуальностей» (Іван Франко) примножила кількість, а головне якість способів освоєння дійсності й ірреального світу мистецьких фантазій, стимулювала здорову конкуренцію літературно перспективних напрямів та стилів. Першими ластівками модерних європейських напрямків української літератури стали «Зів'яле листя» й поема «Смерть Каїна» Франка, творчість Лесі Українки 90-х років тощо.

Перші теоретичні обґрунтування модернізації рідного письменства на європейських засадах психологізму — це звернення в 1901 р. Миколи Вороного до українських письменників із закликом наблизитися до новітніх європейських напрямків та відозви початку віку видавців альманаху «З-над хмар і долин» Михайла Коцюбинського й Миколи Чернявського. Вони закликали потенційних авторів поглибити техніку психологічного аналізу, розширити тематику письменства опрацюванням тем із життя інтелігенції, філософських проблем тощо.

«Героїчним силкуванням свідомої меншости» (Сергій Єфремов), а саме І. Франка, О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинсь-

кого, В. Стефаника, В. Винниченка, вдалося ліквідувати часове відставання рідної літератури від розвинутих європейських. Тож не випадково дослідниця Н. Кузякіна, порівнюючи українську новітню поезію доби Франка й Лесі Українки з російською поезією Л. Толстого й часів О. Блока, віддала пальму першості українській. Хоч і пригальмовані війною, здобули творчі осяги символізм (вірші М. Вороного, «раннього» П. Тичини, С. Черкасенка, прозовий етюд «Примара» Лесі Українки, п'єси Олександра Олеся й І. Кочерги), неоромантизм (поезія й драматургія Лесі Українка, вірші Олександра Олеся), футуризм (поезія М. Семенка).

Від початку 20-х років основні осяги літератури пов'язані з творчістю «неокласиків», обдарованих майстрів інших згуртувань, а також тих, що не належали до письменницьких організацій. Особливістю літературного процесу новітньої доби є те, що стильову домінанту художників слова не завжди можна звести до якогось панівного стилю, в переломні епохи відбувається стильова дифузія-взаємопроникнення (елементів, скажімо, символізму, неоромантизму й імпресіонізму в поезії Олеся), накладання одних на одні різних супутніх компонентів образного синтезу митця.

Внесок старшої генерації. В українській поезії 90-х — 900-х років продовжували працювати авторитетні літератори старшого покоління, виховані на позитивістських естетичних настановах і реалістичній традиції. Насамперед це Михайло Старицький, Олександр Кониський, Іван Франко, «запізнілий» романтик Яків Щоголів, епік за природою обдарування **Панас Мирний**, який залишив близько семисот віршів.

Співавтор роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні», не вважав поезію головним придбанням свого літературного життя. Проте римувати не полишив і у XX ст., оскільки поезію вважав доброю мистецькою школою. Вірші Панаса Мирного виявляють його демократичну і патріотичну позицію, активну участь у громадському і культурному житті Полтави й усієї України, близькість до національно-народного скарбу пісень рідного краю. Безмежна любов до батьківщини (послання «Україні») й відданість творчому ремеслу («До музи»), мотиви безталання народу («На волі», «Жіноцька доля» й ін. вірші), журби на чужині («Ой залетів соколонько...») та достатній їх художній рівень характеризують цю поезію як добротно традиціоналістську.

Незвичним акордом музи Панаса Рудченка став інтернаціоналістський вірш «Братерське вітання провансальцям від рідних їм по долі українців» — художнє зіставлення спорідненої долі двох

віддалених країв та висліе віри в краще прийдешнє їх народів. Митець-демократ, Панас Мирний у намаганні модернізувати свою творчу манеру відповідно до нових віянь циклом «Коломийки» відтворив уже «городянсько-інтелігентну», а не «селянсько-парубочу» природу чуття, не вдаючися до заявленої назвою фольклорної поетики.

Мирний-лірик розвивав, подібно до Вороного, Олеся та інших модерністів, таку форму літературного спілкування, як ювілейні вітання (М. Драгоманову, М. Лисенкові, М. Заньковецькій), відгуки (на роковини Т. Шевченка, смерть І. Карпенка-Карого, вшанування пам'яті І. Котляревського). При потребі вправно володів із стилістичною метою вже архаїчною бурлескною манерою («різдвяна віршівка» під назвою «Розмова двох кумів про земські діла»).

Поет відгукнувся, означивши свою позицію, на оповіщення війни, на початок революції 1905 р. Осмислив останню як нагоду визволити українську волю з кайданів («До сучасної музи»). Панас Мирний звертався до найвищого — небесного — владики в час великого свята з проханням про настання святої правди («Великодня молитва» — штрих до характеристики релігійності митця). Лірик стверджував палку віру в настання праведного суду, що поверне «страстотерпців» із Сибіру «Вітать волю своєї Вкраїни!» («До братів-засланців»).

На жаль, поет не визнавав за лірикою ширшого суспільного значення (хоч і любив її) й тому не дбав про друк. Окрім оригінальної лірики, так і не представленої хоч би однією збіркою, Панас Мирний, подібно до інших поетів, чимало переспівував і перекладав, розширюючи рідномовний художній арсенал (із російської поезії, літературну містифікацію чеха В. Ганки «Зеленогірський рукопис». По-українськи передав «Думу про військо Ігореве», поему «Рейнеке-Лис» Й.-В. Гете та — як і Олесь — «Думу про Гайявату» Г. Лонгфелло).

Як і Панас Мирний, **Олена Пчілка** після збірки «Думки-мережанки», виступивши в міжчасі 1889–1914 рр. із «незібраними» поезіями, вступила в мислений діалог із великим Тарасом («До Кобзаря»), відгукнулася на кончину «давнього дорогого друга» («Миколі Лисенкові»). Як велику заслугу Шевченка поетка піднесла його вірність собі, власним юнацьким думкам. Нетрадиційність послання саме й виявилася в його переведенні в площину етико-філософського розмислу про спустошення душі людини через відмову від чистих молодечих помислів, — тим-то пуант твору становить шире благання до Кобзаря навчити жити так, щоб «найсвятіші поривання Аж до могили донести!».

Подібно в художньому некролозі Лисенкові авторка по-філософськи оскаржила безглуздість ситуації, за якої гідна людина вік горить «святим вогнем» — і невдовзі ховає його разом із собою в сирій землі. Постійний нурт внутрішньої боротьби думок і емоцій, пов'язаних із поцінуванням того, що є тлінним, а що й ні, як пісні композитора, додає мірним ямбам і естетичної принади. Бджілка української поезії, поетка принесла добірний мед у її вулик тоді, коли реалізувала творчу прихильність до «твердої» класичної форми у сонетах «Минула молодість!» (цікавий доланням жаху перед «смертельним вінцем» — у цій материній школі формувався, гадаємо, й безнадійний оптимізм «Contra spem spero!» Лесі Українки) та резигнаційній «Останній квітці».

Громадський темперамент **Михайла Старицького** збагатив його творчість початку XX ст. і всю українську поезію бойовими тональностями. Про це говорить алегорія «Борвій», написана в відповідь на селянські заворушення 1902 р. на рідній Полтавщині. Мотив наростання грізної бурі наскрізний у вірші. Старицький антитетично змалював різні реакції на «чорне хмарище» в пташиному царстві (хижі птахи поховалися, лише ластівки сміливо літають) та людському світі. Серед людей «богатирщики зачиняються», «жаль їм лишити з світу ласого», а сірома не боїться наглої смерті, бо з нею прийде кінець горю, спочинок. Поет радить краянам не журитися, сміло глянути в вічі борвію — всенародного повстання, що покладе кінець гнобленню.

Емоційно-експресивною домінантою узагальненого образу Вкраїни, сфокусованим Михайлом Старицьким через патріотичну, історичну й соціальну призму, є національна туга, зумовлена неспівмірністю ідеалу і дійсності, полохливістю чи й ренегатством земляків, їхньою пристрастю до «ласощів, великопанського гною». Це для поета провина супроти Духа Святого, й тому він акцентував героїку минулого, підніс змагання за волю України та його героїв.

Для епічного поета М. Старицького, як і для інших видатних митців, притаманне вільне ширяння думкою в часі, зіставлення різних епох історії України. В такий порівняльно-протиставний спосіб скомпоновано баладу «Гетьман» (1902), присвячену доньці й співавторці Людмилі Старицькій. Твір засновано на оновлюваній рядом митців романтичній літературній традиції, прийомах умовності (на зразок ужитих Шевченком у вірші баладного типу «За байраком байрак» чи Франком у драматичному етюді «Великі роковини»). Іншим джерелом балади стали фольклорні легенди та перекази про

героїв. Як відомо, народ вірив, що його герої не загинули, а чекають слушного часу в таємних печерах.

Ось і в баладі Старицького шороху в ніч «водохресну тайничу» гетьман лине бурею по рідній стороні. Його погляд на Україну кінця XIX — початку XX ст. зафіксував історичні зміни («Де мрілись простори степів, Тепер простяглись залізниці...»), зафіксував зростання національного та соціального гніту: «Багато з'явилось пишнот... — Лиш в тяжчих кайданах народ». Ставлення автора до державця критичне: він-бо змив Україну кров'ю, стиснув її «ще гіршим ярмом». Трагічно і марно скликає гетьман славне козацтво, Богуна й Кривоноса, безталанного сина-надію Тимка (це ім'я дозволяє стверднти: героєм твору є Хмельницький): адже по Переяславській раді одні з них «полягли по могилах. Других змордували кати, А треті всього відцурались...». Об'єктивно з балад і Старицького, і Шевченка випливає ідейний висновок: найтяжчим гріхом є провина супроти нації.

У політичному підтексті фіналу твору звучить суголосне українській громадській думці розуміння потреби відгукнутися на гетьманів заклик «Вставайте, сини мої», не гнути козацької шиї перед коронованим катом (ідеї, втілені на той час І. Франком, Лесею Українкою). Мотив повернення Україні волі віднесений у майбутнє, бо сучасна фольклорно-міфологічна «рамка» балади замикається з поверненням вершника в печеру після крику півня. Тому Богданова присяга розбити пута, спокутувати вину, всі заклики виявляються голосом волаючого в пустелі: поки що «перемучені діти У лави не сходяться тут».

Козацьку тему Гетьманця представляє «Morituri» (1903, лат. «приречені на смерть»). Поема присвячена «січі страшній» при Берестечку. Міцною є історична фактура твору, джерелом якої служили, очевидно, козацькі літописи. Моделювання історії виявило характерну рису письменства межі віків: добре знання особливостей доби і самої трагічної події, вміння передати риси козацтва, в тому числі через виявлені домінанти характерів (Джеджалій — носій відчайдушної хоробрості українських козаків, Лисенко-Вовгура — саможертовної відваги, Богун — мудрої винахідливості, а неісторичний Дуб — патріотизму). Вони символізують колишню Вкраїну «славетних орлів» — у підтексті твору приклад для новітньої України. Батальна частина розкриває обізнаність Старицького, вже автора козацької епопеї в прозі й драматургії, з тим, чим і як воювали чубаті лицарі-патріоти.

Як начало, що організує й надихає, постав у поемі образ батьківщини, «до́бра» якої — простори, хвилі Дніпра, «схови зелені у гаю», темні діброви — для Дуба найкраші в світі. А Богун перейнятий недопущенням лихоліття до рідного краю і кревних братів. Такий наголос на патріотичній свідомості предків, готових, як Лисенко, прийняти задля України «тяжкую муку», сповнити святу повинність, однозначно протиставлено сваволі магнатів-королят із ворожого табору, де вирізнено жорстокого Ярему.

Фінальні строфи у шевченківській традиції протиставили «ведетнів славних» Хмельниччини — понурим їхнім нащадкам «край борон, плугів», та не на власнім полі. Цікаво, що козацько-польські війни названо тут битвами через кривду «двох рідних сімей». Автор висловив співчуття «панам-королям», які теж утратили волю і державу на своїй рідній землі. Таке співчуття до подоланого історичного ворога, що не може не імпонувати, засвідчує слушність думки Сергія Єфремова про велику моральну красу української літератури.

У вірші «з нагоди» «На проводи другу» Старицький виразно зобразив стан України як крах надій: тріумфує ворог, одурені діти «здавен забитого раба»-народу цілують руку ката. Показова еволюція образів за чверть віку: вірш «І гвалт, і кров...» (1901) з обуренням реагує на сваволю, що вкрила трупом рідне поле. Митець-громадянин, подібно до Пантелеймона Куліша чи автора циклу «З скорбних пісень» Олександра Кониського, цілого ряду інших поетів XX ст., ділився з читачами гіркотою роздумів громадянина з приводу впослідженості правди у світі, з сатиричною силою бичував «рабів сліпих», винних у тому, що

І вільная колись орлиця мати
Через дітей спустила крила ниць...

Експресивно напружене образне мислення Старицького показове родовими рисами громадянської поезії початку XX ст. — алегоричною образністю, згущенням атмосфери всеімперського зла («Бажання», «Непевність»). Пристрасна манера Старицького гнівно коментувати гострим словом виразки імперської дійсності додала українській поезії публіцистичної полемічності («Редакторові»). З її допомогою в цьому творі заперечено як неслушні ті твердження, за якими народ буцімто жадає кривавої воєнної слави. Гнівно відповідаючи редакторові одного з російських шовіністичних видань, поет окреслив словом латану долю рідного етносу, в емоційно збуреному висновку наголосив: не потрібна старцям мілітарна «тая слава».

Вшанування батька української музики в особливій лірично-музичній формі «Кантати на честь і славу М. Лисенку» (1903) — ще до творів інших авторів на пошану чи в пам'ять композитору — стало приводом для осмислення сучасного стану вкраїнської справи, рідної культури. За допомогою різноманітних музично-словесних засобів і форм (акапельним співом хору, соло альта, баритона, тенора й сопрано, спільним і антифонним співом квартету й усього хору) втілено взаємопов'язані теми батьківщини і вірного її співця. Відповідаючи на драматичний переспів хору «Серцем невже ти почила?..», трагічна партія самої України розкриває її стан як тління, одубіння серця.

Ліро-драматична дія кантати вивела як «необору» силу рідних пісні й слова, творчості Богом даного співця, протидіючих мертвотній дійсності. Всі вони здатні, згідно з ідеалістично-романтичною концепцією автора, суголосною франківській, щоголівській і іншим, стрепенути «немічних калік» і надихнути українців на працю, освіту, братерство й добро. За Старицьким, діяльністю Лисенка батьківщина спила «живущої води» (це окреслення державотворчої функції національної культури подане в модифікованому славословії фіналу, спорідненому з кобзарськими думами).

В поезії Старицького репрезентовано історію України за сто років через етапні явища рідного слова («На спомин Котляревського», 1903). З виступом автора «Енеїди» лірик пов'язав появу тих «сил немрущих», що з'єднали братів — «І падають скови рабів». Як бачимо, образні оцінки Старицьким ролі Котляревського суголосні не оцінкам Шевченка чи тим паче Куліша, а більш віддаленим у часі й більш позитивним оцінкам, наприклад, І. Франка, Є. Сверстюка й ін. Єднає їх спільне визнання значущості сміхового «рідного слова у рідній землі».

Мотиви вищезгаданого вірша продовжила мініатюра «Ой знущались з мого слова..». Вона підкреслила невмирущість української мови попри найнесприятливіші обставини її функціонування в Росії. Рідне слово, за образними означеннями лірика, а також В. Самійленка, Лесі Українки, Олександра Олеся, сіяло волю і правду, пробивало «задублі груди» зневірених синів «І будило, знай, орлицю — нашу матір». Тож Михайло Старицький — один із найпомітніших співців «важкого, повного зруйнованих надій і найлошкульніших реальних ударів часу» (С. Єфремов) — при відтворенні долі батьківщини здобувся на сильне та енергійне слово, як видатніший серед митців молодшої генерації.

Слобожанин **Яків Щоголів**, визнаючи закони творчості незмінними, присвятив ліричні писання поетизації рідної «святої ста-

ровини». Щедро вводив у них народні побут і звичаї, пісні й перекази, релігійні вірування, рідкісні художньо коштовні слова, щоб усе це вберегти від зникнення, передати потомкам. Один із «останніх могікан» романтизму ще «харківської школи», він протиставляв кипіння Запорозької Січі змалілому духу вбогих нащадків козацького «великого товариства» («Остання Січа», «Хортиця»). З романтичного типу опозиції «козацьке минуле — хижацька сучасність» природно випливала приваблива моральна наука жити у правді й по-простому, без надмірних розкошів, але й без заздрощів, у спокої, щирості й вірі.

У збірках «Ворскло» і «Слобожанщина» (остання вийшла у 1898 — році смерті автора) він високо підніс красоти «пишної родини». Тонко відчуваючи життя природи, прекрасний пейзажист у поліфонічних мініатюрах «Степ», «Травень», «Зимній ранок» вправно відтворив річні зміни природи-матінки. Особливо пишався Щоголів самобутніми «ремесловими» (Микола Зеров) віршами. Ці ліричні портрети, широко культивовані поетами-«неонародниками» й у XX ст., пластично відтворили українські традиційні ремесла й фахові гордощі майстра («Ткач»), красу гуртової праці на волі («Косарі»), міфопоетичний погляд на світ гаїв і річок («Рибалка»). Поет епічний, Щоголів залюбки мандрував у минуле й показував слобідських українців у характерних проявах давнього етнографічного існування («Климентові млини», «Ніч під Івана Купала», «На полюванні»), й така «архаїка» потім ожила у творах М. Коноп'янка, Т. Романченка та ін.

Рідкісні в пору ширення соціалізму з атеїзмом релігійні вірші Щоголева присвячені «духа змагання в далечінь до Бога» («Черпець»), милостивості сили Божої («Ікона»), праву тих людей, які відійшли в засвіти, на пам'ять про них («Суботи Святого Дмитра» академік М. Сумцов недаремно назвав величною заупокійною месою). Поезія Щоголева, високо оцінена П. Кулішем, І. Франком, М. Комаровим, В. Горленком, Б. Лепким, Г. Хоткевичем, досі вабить виразністю малюнка й суголосного емоційного переживання, філософським звучанням і ліричністю, українознавчим колоритом, чистотою мови й майстерністю вірша, багатого на звукописні ефекти.

Роботу митця, предтечі модернізму, зі словом можна розкрити через такі його образи: праці майстра, котрий ладнає голосну скрипку, карбування сницером (ювеліром) щирозлотого «хупавого» келиха. Результат же натхненного творчого акту — «дарунок високий і чемний», «просіяні і вимиті» дорогоцінні самородки поезії. Словесним пам'ятником Щоголева собі самому, дотепер непривітаному

співцю, залишився вірш «Лебідь». У ньому знесилений білокрилий птах виточений неначе з коштовного карарського мармуру. Непроминальні ідеї лірика, його велика увага до художньої форми стали окресленням шляхів, якими розвивалася поезія по його смерті.

Чільним репрезентантом покоління митців помежів'я віків є геніальний **Іван Франко** — сміливий ідеолог «повного... життя і розвою нації» («Поза межі можливого»), речник політичної незалежності нації та державної суверенності України. Надзвичайно повчальною і знаковою для розвитку поезії (не тільки регіональної галицької гілки української літератури) є його творчість у XX ст. Скажімо, збірка «Із днів журби» (1900), що несподівано деідеалізувала образ села («Спомини»), все ж охарактеризувала автора як гуманіста й народолюбця. Франко збагатив українську поезію введенням наукових мотивів і образів («В плен-ері»), опоетизував людину, окрилену мрією й уже не закуту в «матеріалізму кайдани». Поет при цьому поєднав художній традиціоналізм і риси модерної письменницької техніки.

Передчуваючи крах російського самодержавства, митець створив поривний вірш «Конкістадори» (1904) з центральною ідеєю «нової, кращої вітчини», що її здобути можуть тільки кров і праця. Маршем «Гей, Січ іде...» (1905), в СРСР недрукованим, Франко привітав молодий рух січового стрілецтва, до лав якого влилися й сини поета. В ньому він енергійно продовжив шевченківську державницьку ідею: «В нашій хаті наша воля, А всім зайдам зась!».

Зрілою мудрістю пересякнуто роздуми поета про безмежність мистецтва і незглибимість творчого фаху, про здатність Царині пісні давати розраду, вперед «народ вести» у збірці «Semper tiro» (лат. «завжди учень», 1906). У «Посвяті Миколі Вороному» з поеми «Лісова ідилія» Франко афористично ствердив: справжня творчість є пристрастю, вогнем, боротьбою за високу мету: «Слова — полова, Але огонь в одежі слова — Безсмертна, чудотворна фея, Правдива іскра Прометея».

Незвичний хист Франка збагачувати джерело твору власною інтерпретацією, цей орієнтир для молодших літератів (Б. Лепкий, наприклад, ним творчо скористався), — задемонстрував цикл «На старі теми». На матеріалі Біблії, «Слова о полку Ігоревім» і творів Т. Шевченка Каменяр гостро скритикував усяке рабство, осмислив причини недолі України, підніс мужню поставу тих її синів, котрі йдуть «на суд неправих» і там за правду голос свій підносять.

Самовираз творчої індивідуальності митця — а це лакмусовий папірець для розуміння стану суспільства — часами був украй дра-

матичним. Сам «страшний фаталізм епохи» (М. Євшан), особливо дорожої до українських письменників, які мали тільки державу слова, позначився на віршах «Опівніч. Глухо...», «Як голова болить!..». У них немає рими: ритм цих білих віршів утворило саме розпучливе биття серця митця, який мусив «скручувати голови» несвоєчасним творчим замислам, просто фізично відчуваючи їх і власне страждання. Підсумкове художнє слово про силу слова, здатного як завдавати ран, так і гоїти їх, ще раз підтвердило справедливість слів М. Рильським «Semper tiro» як збірки, найсильнішої з погляду зрілої мудрості думки і майстерності поетичної форми, — каноні для прийдешніх мистецьких поколінь.

В 10-х роках поет писав небагато: заважала безвладність паралізованих рук, галюцинації змученого організму. Проте його раніші твори бойового звучання вмістила не згадувана в радянські часи книжка «Вірші на громадські теми» (1913). Коли загриміли гармати Першої світової війни, Франко повернувся до віршової творчості радіями осуду «війни нелюдяної кривавої». Більшість націєтворчих [illegible] цього періоду досі в рукописах. Скажімо, монолог «Царські слова» — гостра критика загарбницької політики царату, який прагнув «всеслов'янське плем'я» «істинно-руським» силою зробить.

Франко зобразив Російську імперію раєм для «чиновних і шпіонів», розвінчав у вищеназваному творі лицемірство російських гасел «визволення» галицьких «братушек». Непрохані гості-окупанти, які [illegible] просторами імперії від Тиси до Амуру, тьмою генералів, [illegible] нащадків короля Данила Галицького, про котрого й не [illegible], та обіцяють розправитися з автохтонами-«мазепинцями», [illegible], як писав Франко, на українській землі «хіба могилу».

Ключовим серед останніх поетичних творів поета є його заповіт «А ми з чим?» (1915) — відбиток мрії автора. В ньому він радив українцям, зведеним владою до рангу «всесвітніх жебраків», ставати за прикладом інших народів до «високих брам державного життя». Хоча Франко так і не дочекався «розвидняющогося дня» України — виникнення ЗУНР і свята її злуки з УНР, він сам виховав те покоління, що виборолю, нехай ненадовго, державну волю батьківщині. Франка лірика можна порівняти з огнистим стовпом, зображеним у одному з його віршів, який вів гебреїв із країни фараонів. Так і поезія українського Мойсея — дороговказ українській літературі, несхибна [illegible] її розвою не тільки «каменярськими» шляхами.

Поеми Франка, наприклад, «Смерть Каїна», разом із ліро-епосом «Зів'ялого листя» започаткували історію українського модернізму ще наприкінці XIX ст., прищепили нашому письменству

високий суб'єктивізм і справжній філософізм. Одна з кращих поем Франка — «Іван Вишенський» (1900). Контраст краси середземноморського світу — й поховання себе самого заживо серед скель. Свідоме відсторонення від земної суєти суєт для того, щоби ближче стати до Бога, — й вторгнення життя, зокрема у психіку героя (епізод із павуком, пелюстками вишневого цвіту). Патріотична пам'ять серця про батьківщину — й згадки «Іоанна, мниха з Вишні», про вияви зневаги до нього, лідера українців у боротьбі «з єзуїтами й ляхами», з боку деяких невдячних земляків. Ці суперечності не дають старцеві зосередитися на виконанні чернечого подвигу. Більше того, вони нагромаджуються й кульмінаційно «вибухають» в епізоді з посольством лучан 1621 р. Найнапруженіша боротьба думок вилилася в рядки небуденної сили, що знаменували здобуту перемогу над самим собою, тріумф літературного психологізму: «І яке ти маєш право, Черепино недобита, Про своє спасення дбати Там, де гине мілліон...»

Знаменним висновком поеми стало непросто знайдене героєм етичне рішення служити Богу не у відірваності від світу, а в праці для рідного народу, в безпосередніх зв'язках із ним через любов і спільні змагання. Цю ідею високого звучання втілено в мистецьки досконалу форму з динамікою внутрішніх станів і їх боротьбою, багатством поетичних означень, аплікаціями з творів Вишенського, гнучкістю вірша.

Діамантовою короною всієї творчості Франка, його весільним даром генію українського народу, другим після «Кобзаря» заповітом української літератури є поема «Мойсей» (1905; час першої російської революції, яку Франко розглядав як шанс українцям повернути собі власну батьківщину). Вже знамениті терцини «Прологу», перекладеного гридцятьма мовами світу, є одночасно роздумом над долею рідного народу та звертанням до нього, продиктованим тривогою і болем за стан «паралітика на роздоріжжі». Вражаюча відповідність оцінки становищу України в XX — на самому початку XXI ст. засвідчує нев'янучу універсальність творчості Франка.

Він усе-таки вірить у «силу духа» рідного народу, снить його «днем воскресним повстання». Задивлений у «будущину», автор палкого «Прологу» плекає гарячі мрії, як після визволення українці нарешті посядуть гідне місце у державних «народів вольних колі», покотять світами гомін волі, стануть домовитими хазяями в «своїй хаті» і на «своїм полі», а не безпричальними заробітчанами чи наймитами. Такою була найвища мрія всієї української красної словесності кінця XIX — початку XX століття.

Протиставленням енергії дітей напівсонному стану старшого покоління Франко ввів надії на молодь (зокрема, вкраїнську), підніс — на противагу пасивній бездіяльності — ідею кипучої життєдіяльності народу. Вона особливо необхідна для племені, котре втратило батьківщину, потрапивши в «єгипетський полон». Згідно з твердим переконанням автора, задля найяснішої ідеї свободи варто все віддати. Як учинив Мойсей, що «І горів, і яснів, і страждав, І трудився для неї».

Дуже цікава й глибока авторська філософія історії, релігійний месіанізм поеми. За Франком, кожен народ, навіть розсіяний світами, бездержавний, може «статися сіллю землі» і послужити добрим прикладом. Для цього, як з'ясувала притча про вибір короля дерев (шостий розділ), він не повинен «задрімати в ході». Зневірившися в успіхові, заснувши на волі, він цим зневажить божий заповіт, змарнує нагоду й поступиться іншим народам, а сам занидіє.

Проте ці резони — не для стомлених і спроневірених гебреїв. Їм уже досить страждань і жертв. Тому вони піддаються філософії ситості на чужині, проповідуваній Авіроном, поділяють погляди Датана, згідно з якими рух — безцільний. Саме тоді у пустелі самоти Мойсея демон Азазель збільшує сумніви провідника в усеобізнаності Бога, в правильності власного розуміння і виконання виших накреслень. Тяжкою є й власна Мойсеєва задума про те, чи гідна свободи непідготована юрба. До того ж Азазель намагається прищепити йому думки, що паралізують волю і дію: борня — марна, бо все в світі наперед визначене, мета ж — недосяжна.

Відкинувши сумніви, Мойсей опинився перед випробуванням найстрашнішим, оскільки в ньому демон оперував знанням майбутнього Палестини: рух до «землі обітованої» таки приведе до злобуття гебреями свого царства. Але воно коштуватиме морів пролитих крові й сліз, століть боротьби з сусідами, взаємної ненависті й руїн. Це страшне знання зламало Мойсея, — а Франко, як згодом і Олесь («По дорозі в Казку»), підкреслив: зневірившися хоч би ненадовго, лідер утрачає все, стає приреченим на смерть.

Франко, проте, виправдав перед смертю «проводиря незрячого». Заспокоєння Мойсеєві приніс Єгова, розкривши йому мудрість провидіння, що керує долею народів. Не все в світі наперед визначене, як твердив Азазель. У житті є місце для провидіння (цим визнанням поет розпрощався з матеріалістичним детермінізмом). І нехай Мойсей «усумнився на момент» — але ж це він оголосив похід свого народу до Палестини. Незмірно важливим є сам рух гебреїв, що з лінивих кочівників утворив люд героїв, які злинули орлами до

походу. Саме рух до обраної мети породжує цінності духа, робить націю нацією, а людину людиною, наповнює смислом життя і смерть. Таким є основний ідейний зміст поеми «Мойсей».

Гебреї таки здобудуть Палестину, опанують єдину «ясну мету — Незалежність, свободу». Далекий від бездумного оптимізму й мудрий в історичних прогнозах, Франко добре розумів: «простувать в ході духовний шлях» для себе й інших означає «І вмирати на шляху». Тобто навіть після здобуття власної держави не всі випробування закінчаться, почнуться нові — не виключено, ще тяжчі. Та на всі сумніви й розчарування завжди знайдеться відповідь, що кріпить віру і людський дух. Цю відповідь дає морально-етична цінність «Мойсея», сонячний оптимізм «Прологу».

Геніальний твір не тільки світиться чистим світлом коштовних ідей, а й вражає ювелірною поетичною майстерністю — показником вершин, здобутих недержавною літературою. Ця вправність полягає у майстерності відтворення змінних настроїв, східного колориту твору, композиційній симетричності розвитку мотивів. Вдалим виявився експеримент щодо поєднання традиційного й нового в стилі та поетичному словнику поеми. Новаторськими є додаткові (понадсхемні) наголоси, що дозволяють вийти на нові рівні гармонії змісту і форми.

Тож поема «Мойсей» — «людський документ незвичайної щирості», «філософський твір про суть історії, національного и особистого життя» (Юрій Шевельов), канон і школа для всіх митців. Голосом із неопалимого куща хоривського Франко закликав рідний народ стати «кормильцем духа» (а не «відригувати повік» дешеве «єгипетське м'ясо») й цим злитися з Богом і досягнути вічності.

Франко — справжній приклад поетичної найвищої культури глибокої ідейно-естетичної трансформації розмаїтих фольклорних, міфологічних і літературних джерел (в основі поем митця такі різні джерела, як хорватська пісня й іспанська легенда, німецька поема і давньоєгипетська новела, вавилонський епос і твір давньоіндійської літератури, арабські казки та роман Сервантеса). Незалежно від їх походження, український поет актуалізував джерела, самобутньо по-філософськи опрацював їх таким чином, що його твори несли потужний заряд добра й справедливості, підносили велич людських чеснот і високих почуттів, будили думку і волю. Значення набутку Франка в ліро-епічному жанрі можна схарактеризувати його словами зі збірки «Поеми»: відтворення поезії різних віків і народів збагачує душу цілої нації, присвоює їй нові форми і вирази чуття, будує золотий міст порозуміння і співчуття між нами і далекими людьми давніх поколінь.

Франко незрівнянно розширив ідейні, тематичні й художні обрії всього українського письменства. Поет збагатив систему жанрів і зображувально-виражальні можливості нашої поезії, європеїзував її. Лірична спадщина митця демонструє вправне володіння різними формами вірша, в тому числі новим тоді верлібром, багатющими різновидами строф, розмаїттям ритмів і віршових розмірів (починаючи від гекзаметра), засобами поетичного синтаксису. Незрівнянний лірик «Зів'ялого листя», глибокий філософ «Притч» і «Легенд», дошкульний сатирик і гуманний літописець народного життя, «пост національної честі» (С. Петлюра), єдності та волі, Франко — унікальна постать у післяшевченківській поезії.

Із покоління «шістдесятників». У числі інших письменників, чий унесок у рідну поезію вагоміший, — народжені в 60-ті роки обабіч австрійсько-російського кордону Володимир Самійленко і Осип Маковей, Павло Грабовський і Борис Грінченко.

Володимир Самійленко ввійшов у коло майстрів як тонкий лірик із філософсько-елегійним світовідчуттям, майстер класичних форм, ушипливий гуморист і сатирик, автор патріотичних віршів і різних за тональністю поем, як обдарований перекладач із романських мов. Він розкрився, за словами Франка, як «чоловік з ніжним людським почуттям, ...симпатією до всього бідного, покривдженого і зневаженого в природі й суспільності».

З 80-х років Самійленко об'єднував поезії в цикли («Елегії», «Весняні пісні», «Ямби» тощо) і цим розширював виражальні можливості лірики. Поет-новатор, він остерігав перед загрозами, які ніс із собою розвиток техногенної цивілізації («Людськість»), небезпечне для Землі ворогування людей («Дві планети»). Позитивна його програма, хоча й може здатися вузькуватою, але є безперечно привабливою: працювати «хоч для рідного тільки народу — І всі народи землі будуть щасливі тоді».

Самобутніми є українознавчі акорди його музи. Долі й недолі України та її народу, рідній природі, мові, дітям культури Самійленко присвятив різножанрові твори «Шкода!», «До неньки!», «Вечірня пісня», «Україні», «Гей, за наш рідний край...», «Українська мова» й ін. У цьому останньому алегорія не приховала важливий інакомовний зміст: діамант у пилу — це українська мова, а дбайлива рука, яка підняла й огранила коштовність — Шевченкова. Це він розвинув мову, надав прав громадянства й увів у коло розвинутих мов світу. Тож перед нащадками автор поставив завдання шанувати, плекати її, берегти як зіницю ока.

Об'єктами дотепної сатиричної компрометації Сивенького (псевдонім поета) були російське самодержавство, більшовицький режим, їх діячі й захисники, а також хиби земляків-українців. Знаменита куплетна сатира «Ельдорадо», що ширилася в списках, створила масштабний актуальний образ російської «тюрми народів» через заключне нищівне звуження: «В тій країні люблять волю, Всяк її шука по змозі І про неї розмовляє — У острозі, у острозі».

Гострою зброєю гумору, іронії, оновленої ним бурлескної травестії і, звісно ж, сатири Самійленко зводив порахунки свідомого українства з «запічними патріотами» («Патріота Іван», «На печі» — цю сатиру Франко назвав «ювілейним гімном українського неробства і псевдопатріотизму»), продажними писаками («Ідеальний публіцист»), царськими цензорами й жандармами («Собаки», «Пісня про віщого Василя»). Робив це художньо винахідливо, без примітивізму «малоросійського» зубоскальства, давав тонкий і інтелігентний гумористичний продукт і цим творив нову якість рафінованої й не «малоросійської» культури сміху.

Сказане стосується й творів кінця 10-х — початку XX ст., спрямованих проти Тимчасового уряду та кривавого більшовицького режиму. Існує літературознавча версія, ніби в поемі «Спритний ченчик» поет завуальовано висміяв В. Леніна. В еміграції Самійленко створив поему «Гея», де у фантастичній формі прильоту марсіанина на Землю показав антилюдяність червоної влади, експортованої на багнетах із півночі, та уславив мужність українських повстанців проти неї.

«Такий саморідний та національний» (І. Франко), Самійленко-лірик прищепив українській поезії класичні форми канцони, елегійного дистиха, октави, відшліфував літературну мову. Як сатирика його вирізняє формальне багатство, влучність гумору, іронії й сатири, широта діапазону — від м'якого жарту до гіркого обурення.

Іншу, сказати б, драматичну «засланську» лінію української лірики пов'язуємо з поезією **Павла Грабовського**. Її Осип Маковей недаремне назвав «криком болю і туги за рідною Україною». Драматичні-бо вірші, створені в Сибіру хворим на сухоти Грабовським, мужнім і кришталево чесним борцем за волю батьківщини, писані не чорнилом — кров'ю серця. Попри розлиті в його поезії сум і навіть розпуку, вона вабить вірою у прогрес вселюдського суспільства, настання «панства волі» («Мало нас, та се дарма...», «Справжні герої», «Уперед» і ін.), пристрасністю емоційного переживання туги за далекою батьківщиною.

Оригінальні збірки Грабовського «Пролісок», «З Півночі» й «Кобза», видані в 90-х роках, розкрили внутрішній світ автора — речника ідеї «завзятого бою за громадські та власні права», за Україну і людину. Ліричний герой поезії Павла Граба — не тільки він сам, а й певне поетичне узагальнення, збірний образ українських інтелігентів. Він залишився собою в тяжких випробуваннях, не відступивши від ідеалів свободи й «згоди з ближніми всіма», відродження світу. До того ж цей ліричний герой — жива людина, здатна глибоко кохати навіть без відповіді (гроно віршів, пов'язаних із святим для поета іменем Надії Сигиди), підлегла сумнівам і часом зневірі. Емблемою заповітного настрою української поезії можуть бути прекрасні рядки медитації «Надія»: «Глянь на луг — не вся травиця Ще потоптана у прах, Глянь на люди — чесні лиця Ще не всі обвіяв страх».

Поезія Грабовського в мініатюрі відбила єдність патріотичного пережив і інтернаціоналістських симпатій української поезії. Про це свідчать послання «До Б. С-го» (адресоване приятелю-полякові Броніславу Славінському, воно перейняте ідеєю дружби народів-сусідів), «Народові єврейському» — протест проти чорносотенних погромів. Ранніми ж поемами «Текинка» і «Бурятка», «якутським» оповіданням «Червоний Жупан» письменник висловив співчуття народам Азії та Сибіру, приреченим царизмом на знищення.

Художній український простір лірики поет, подібно до Щоголева, Грінченка, Старицького, Манжури, густо заселив ратаями, наймитами, робітниками, сиротами, жінками-трудівницями. При цьому розкрився як майстер жанру ліричного портрета («Швачка»), речник демократичних інтенцій українського віршованого слова. Грабовський виявив хист пейзажиста («Вечір» — музичний малюнок селянського інтермеццо; мініатюра «Сон» — «Зелений гай, пахуче поле»). Краса рідної «літяної пори» тут постає лиш як тюремне сновидіння. І ця візія тим більше драматична, що серед розбуялої природи вдома в'януть мати й сестра без рідного в'язня, єдиної надії й опори. Тож цей твір — синекдохальне нагадування про ліро-драматичний характер, а часто трагічну тональність української лірики.

Цикл «Веснянки» Грабовського не тільки розбудував літературну історію популярного жанру фольклорного походження, відтворив весняний стан землі, а й із болем акцентував на рабських путах, розбратанні українців, владі ницих почуттів у громаді. Тому друга частина циклу огріта бажанням відживити нещасну країну. Любові до України, явленій і перелитій Грабовським у мистецьке слово, «навіть у нашому письменстві не зразу добереш аналогію» (С. Єфремов). Лірик присвоїв українській поезії жанрові й стильові новації

(автологічні, без тропів, вірші), свіжі образи (героя-борця, «нової жінки») й інонаціональні мотиви. Цілу антологію можна укласти з поетичних перекладів засланця (понад 150 авторів), чия творчість у найтяжчих умовах — унікальний подвиг людського духу.

Порівнюючи з поетичною творчістю у XIX ст., на початку наступного віку врізноманітнилися думки і форма писань віршем **Бориса Грінченка**. Так цей традиціоналіст відреагував на оновлювальні процеси в царині літератури. Нові риси поезії збірки «Хвилини» виявились у використанні засобів умовності («Заспіви»), мініатюризації віршів (афористичний цикл «Зернятка»). Водночас митець пристрасно зреагував на ті явища дійсності, що хвилювали наших поетів від Шевченка до Лесі Українки.

Нижченаведені мистецькі згустки думки могли б належати також і їй: «Хай краще згоріти, ніж в'янути тихо»; щастя тільки той «придбає, Хто за його в бої б'ється»; «Перевага там, де сміла Сила духа в правім бою»; «Я з тих рабів, що єсть у їх Жадання пута розбивати...». Власне, Леся Українка й висловила ці думки — по-своєму, дещо інакше. Тож Грінченко практично дорівнявся до її рядків небуденної мудрості та сили, засвідчив результативність конденсованого вислову думок.

Масштаби поетових художніх узагальнень розширились й завдяки плеканню художнього історизму. Прикладами високості людського вільного духу митець зобразив Спартака і Джордано Бруно, Жанну д'Арк і Пеліко («Людина я... І мушу червоніти...»). Їхня жертовність і героїзм різко відтінила, згідно з Грінченком, всю ницість ворогів і мучителів, байдужих людців. У ряд імен слави вічної, не дочасної він зарахував речників ідеї «братерства святої» Некрасова і Шевченка, тираноборку Марусю Вітрову. Для них поет віднайшов проникливі й емоційно наснажені тропи, доповнив їх глибокими узагальнюючими характеристиками чи саморозкриттям. Часто Грінченко, подібно до інших значних майстрів, спрямовував поетичне мислення у майбутнє. Так, він оптимістично впевнював: український народ неодмінно займе гідне місце в сім'ї народів, час уселюдського братання обов'язково настане («Приходить час»: «...зайнявся світ І вільним душам шле привіт: Озвіться всі, хто є навкруг: Хто нищий раб, хто волі друг?»).

Ліричний набуток митця прикметний щедрістю спілкування з традиціями літератури і фольклору. Так, Грінченко нерідко завдавав тональність твору епіграфом із Байрона чи Лермонтова або й зачинав поезію в дусі народної пісні. Ідейно-творчий перегук із цими джерелами властивий і його віршовій сатирі, що започаткувала галерею

фальшивих патріотів і псевдонародолюбців, яку розбудували Леся Українка, О. Маковей, В. Самійленко, М. Вороний, Олександр Олесь.

Вагомий внесок письменника в розвиток жанрів поеми й балади, збагачення кола їх характерів романтизованими постатями мужніх оборонців-патріотів рідного краю («Смерть отаманова», «Галіма», «Іван Попович», «Леандро», «Матільда Аграманте», «Лесь, преславний гайдамака»). В них — надзвичайні події та незвичайні характери. Наприклад, Іван Попович, подібно до Шрама з роману «Чорна рада» П. Куліша, рятує рідне місто Паволоч ціною власного життя.

Деякими творами Грінченко, як і Франко, Леся Українка, Осип Маковей, Сидір Твердохліб та інші, солідаризувався з боротьбою за волю італійського («Леандро») і навіть далекого кубинського народів («Матільда Аграманте» — єдиний твір на цю тему в літературах Російської імперії). Тож поезія Бориса Грінченка — самобутній ідейний і художній внесок у розробку мотивів народного буття, громадську лірику, в епічну поезію (присвячену рідній історії, боротьбі інших народів), у зв'язки поезії і фольклору. Чітка побудова, мелодійність посприяли переходу в пісенно-музичне побутування ряду віршів («Бурлака», «Дніпро реве», «Кряче ворон» і ін.) завдяки композиторам К. Стеценкові, Д. Січинському та іншим — у цілому цей процес фольклоризації властивий усій українській ліриці помежів'я століть.

Осип Маковей розпочав не тільки як співець народної недолі, а й як ущипливий сатирик, поет із філософською жилкою (розділ «Думки і образки» зі збірки «Поезії»), достойний учень класиків («Semper idem» — літературна «дитина» лірики Г. Гейне і «Зів'ялого листя»). Пейзажні твори молодого поета відбили модерну в основі мистецьку тенденцію до наповнення писань такого роду натурфілософським звучанням і суб'єктивним ліро-драматизмом. Мова про цикли другої половини 90-х років «Сум і глум», «Гірські думи» — попередники кращих варіацій «молодомузівців» на карпатські теми. Частково покладені на музику, в т. ч. М. Лисенком, ці вірші були високо оцінені критикою — горянами О. Кобилянською, Марком Черемшиною, поляком В. Орканом.

Не має аналогій в українській поезії (крім окремих віршів П. Куліша, присвячених галицькій дійсності) збірка Маковея «Подорож до Києва» — результат перебування автора на «Великій Україні» 1897 р. Відкриття уярмленої царатом батьківщини спричинилося до постромантичного вивірення її колоніального «підросійського» стану мірками козацького минулого, гострою й літературно вигадливою критикою синдрому «малоросійства» («Письмо додому»,

«Кияни» та ін.). Збірка актуальна, крім того, проекціями історизму не тільки в авторський час, а й у наш початок XXI ст.: так, Київ досі «не наш», тобто майже не український («Мати городів руських»), не згасли коромоли між братами («У Нестора»).

Звичайно: політика не є властивою сферою поезії. Проте Маковей у своєрідний спосіб вивільняв свідомість читача від синдромів і стереотипів імперської доби, коли вклав в уста ліричного героя категоричне неприйняття жесту бронзового гетьмана Хмельницького з Софійського майдану — символу сервілістської підлеглості (недаремне київське говариство «Вернигора» винесло відповідні рядки і на титульну сторінку, і на шмуцтитул видання 1917 р.). А один лиш епізод літературної казки «На Лисій горі» показує: українська поезія жила у вільніших галицьких умовах величною державницькою мрією. Бо герой твору прозирнув через понад століття, коли висловив біля Маріїнського палацу сокровенну мрію: «Нехай би тут лиш не чужинець сидів, А наш президент України...». Збірка стала втіленням і Маковеєвих страстей за уярмленою Вітчизною, і прочуттям її кращого майбутнього. Його перспективу поет пов'язав у кульмінаційному візіонерському вірші «Воскресення» з величною офірою українською молоддю своєї крові з-під серця й самого життя задля воскресіння Матері, як по тому й сталося під Крутами.

В XX столітті творчий поступ Маковея, де в чому тотожний із розвоєм Франка й саморухом усієї української новітньої поезії, ознаменувався осягами в медитативній і любосній (цикли «Оклики» і «Строфи»), у громадянській ліриці. До останньої належать «Гайдамацька пісня» — вияв протесту проти виключення студентів-українців із польського тоді Львівського університету, реквієм полеглим за волю «Українським мученикам», ненав'язливий аполог для дітей «Рідна земля». Еволюція в поемному жанрі («Терновий вінок») показова міжчасовим ідейним і естетичним здобутком у культивуванні «христологічних» мотивів, суголосним кращим зразкам релігієсофського письменства Т. Шевченка, П. Куліша, Я. Щоголева, І. Франка, Лесі Українки, П. Карманського, М. Філянського, Б. Лепкого, В. Щурата.

Від антивоєнних настроїв до державницько-соборницьких первнів — таким був вектор розвитку рідної літератури в міжчасі Першої світової війни. От і в поезії Маковея зродилися твори значної художньої сили, що відтворили драму краю і його мешканців під окупацією царського війська, гяжку долю вояка і трагедію братовбивчої для українців війни, але й радість їхнього взаємного спізнання («Брати», «Героям», «Похід», триптих «Пісні з поля»).

Один із кращих у цьому гроні вірш, який став піснею, «Жовняр за плугом» зі значним художнім тактом гармонізує мотив пам'яті про загиблих — мирнобудівничою темою: «Треба землю рівняти, Де орали гранати, Всі ті рани на ріллі, Що зробили москалі». Інакше не поросте земля пшеницею, не заквітчається «синім блаватом» прихований кольоропис національних барв).

«Стрілецький марш» старшини-кавалериста Маковея — «своє» літературне явище в широкому літературному колі творів, присвячених січовим стрільцям, не друкувався в СРСР. Поет палко закликав у ньому молоду патріотичну Україну завзято боронити рідний край від «лютого ката». На визволення ж Наддніпрянщини Маковей відгукнувся влітку 1917 р. натхненним віршем «Привіт», одним із останніх писань. Це відгук на здобуття Україною свободи, вираз заповітного бажання полетіти до Києва через окопи і кордони, побувати серед вільних «земляченьків» на святах спасіння й воскресіння, палкий вислів віри в краще майбутнє рідного краю і злуку українців. Моральна краса такого типу віршів не втратилася в Україні і після Помаранчевої революції.

Генерація «сімдесятників». Найвагоміший внесок у розвиток вітчизняної поезії належить серед митців, народжених у 70-х роках, Лесі Українці, Миколі Вороному, Олександру Олесеві, Богдану Лепкому й іншим чільним «молодомузцям», Агатангелу Кримському і Грицькові Чупринці.

Зосібна «поетка українського рісорджімєнту» (Дмитро Донцов) вирішально спричинилася до мистецького оформлення українського неоромантизму, **Леся Українка** стала лідеркою не тільки жіночого письменницького гурту. Світоглядно й у творчій практиці органічно поєднавши та високохудожньо втливши, згідно з думкою того ж Донцова, національний менталітет часів Мазепи і Шевченка з психологією бурхливого XX століття, вона створила непроминальну лірику дивовижної етичної краси, глибокі думкою ліро-епічні поеми з різних часів і життя різних народів. Стала на прю з чорними грізними хмарами самодержавства, досконало сполучила громадянські й особистісні стрижні власної поезії, її патріотизм, високий гуманізм і щирий демократизм із відданістю загальнолюдським ідеалам.

Лесину «сильну віру в кращу будучину» (Іван Франко), жіночність і прометеїзм, нескореність перед гнітючими особистими і громадськими обставинами репрезентували її ліричні шедеври «І все-таки до тебе думка лине...», «Contra spem spero!», сердечні зболені сповіді «Все, все покинуть...», «Твої листи завжди пахнуть зів'ялими

трояндами». Першорядний майстер у відтворенні краси землі (зокрема волинської, кримської, італійської, єгипетської), моря та гір, митець літературного неофольклоризму («Калина», «Ой в раю, раю, близько Дунаю...» — вірш із високомайстерно опрацьованою архаїчною символікою міфопоетичного древа), поетка-історіософ (недрукований в СРСР вірш «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» провістив українцям неминучий кінець єгипетського полону у власній землі), діяльна патріотка, речник концепції слова як зброї, письменниця-інтелектуалка найвищої культури та європейка, яка оригінально трансформувала «світові» образи, — такою постала Леся Українка-лірик у непроминальному своєму внеску у європейську і вселюдську поезію.

Новаторська творчість у жанрі ліро-епічної поеми збагатила українське письменство розкриттям моральної краси і впливовості непідлеглого тиранії співу («Давня казка»); гідності народу, який зривається з колін, долає колонізаторів та власну зневіру у перемозі («Роберт Брюс, король шотландський»); усенаціональної цінності свободи («Одно слово»); сили й трагізму відданості в коханні та спільній боротьбі («Віла-посестра»); вірності собі («Ізольда Білорука») та інших остаточних істин, зроджених протуберанціями мисли при «націоналізуючому» осмисленні базового фонду світової культури — міфів, фольклору, попередньої літературної традиції.

Динамічний висхідний розвій поетки супроводився створенням своєрідного «ліризованого епосу» — ліричних циклів, багатих композиційно, образністю, діапазоном почуттів, ритмомелодикою тощо, з наскрізністю зображувально-виражальної позиції ліричної героїні (від «Подорожі до моря» до «З подорожньої книжки»). Шедеври громадянської поезії і медитаційної лірики, самобутні й універсальні інтерпретації «дикої грандіозної» поезії Біблії, античних міфів, українського фольклору, романтичних мотивів Тараса Шевченка і Пантелеймона Куліша, тенденція до філософування і вражаючий ліро-драматичний психологізм, гостра конфліктність думок і почуттів, гранична конденсованість думки і вибухова сила експресії при оскарженні російського напівазіатського деспотизму, новий мілітантний (воюючий за правду і волю) тип духовості, згущення символів (скажімо, зорі, вогню, пущі), поетика латинських і інших заголовків як вияв інтелектуалізації творчості, вишуканість звукопису і афористичність крилатої думки, взаємовплив тропів — усе це й дещо інше є справжні «фірмові» знаки поезії Лесі Українки, що забезпечили їй чільне місце на літературному Олімпі.

Її неоромантичний художній світ густо заселений образами, які вона нерідко піонерно відкривала й уводила в мистецький обіг у рідній красній словесності (доводячи цим, зокрема, її повноцінність на противагу шовіністичним викликам), — Христа і пророка Єремії, Сета й Озіріса, єгипетських богинь долі Гатор, доньки Ісфая і Сапфо, Прометея й Ніобеї, Самсона і Даліли, богатирів Зета і Амфіона, Орфея і Роберта Брюса, сербської віли і юнака, Ізольди й Трістана, Жанни д'Арк і Шарлотти Корде, Марії Стюарт і Офелії, Саула і Торквемади, Данте і його «забутої тіні» — дружини Джемми Донаті. Тож її поезія — свого роду вихід із стану облоги і світу неволі, компенсація рідній культурі втраченого нею за віки пригнічення, найгідніша відповідь шляхтянки-українки й висококультурної європейки на виклики нівеляційних тенденцій бездержавної доби. Життєтворчість Лесі Українки — це зрощення Квітки Ломикамінь на верхогір'ях духа, істинна перемога над камінною силою, що була все перемогла...

Значущість того, що вніс в українську поезію ранній модерніст **Микола Вороний**, визначається її наближенням (як у мистецькій теорії, так і на художній практиці) до новітніх західноєвропейських напрямків — зокрема, через реабілітацію естетичної сторони творчості, яка раніше здебільшого приносилася в жертву громадським інспіраціям авторів, піднесення ідеалу краси і самодостатності літератури. Вороний вірно служив обом богиням-натхненницям, Красі й Україні, в видеалізованому кришталевому Храмі Поезії. Лірик революційно обстоював право митця линути думкою в «надземне» і «незрозуміле», «раювати душею» і бути непідвладним від громадських пут.

Вороний-поет підніс порив людського духу у високості («Мавзолей», «Ікар»), по-драгоманівськи сильно художніми засобами виповів нещастя батьківщини («Краю мій рідний!»), індивідуальну драму («Vae victis!»), зокрема закоханого — у власну дружину! — чоловіка («За брамою раю», «Разок намиста»). Лірик опоетизував дивуюче зоряне небо й моральність та вишуканість лицарського почуття («Інфанта», «Чорне доміно») в межах утраченої в XIX ст. куртуазної ліричності, щедро й вигадливо спілкувався з міфофольклорним світом. Золотим ключем до схованки політично притлумленого в Російській імперії й СРСР патріотичного чуття залишаються проскрибована за радянської влади поема «Євшан-зілля» і рвійний марш «За Україну!».

Український Гейне **Олександр Олесь** уписав свої сторінки в історію рідного віршового письменства як першорядний майстер-

симфоніст і символіст, який не мав собі рівних у пластичному відтворенні мінливості почуттів людського серця, задушевності лірики. Водночас у 1905 і 1917 роках він гідно проніс стяг поета-громадського трибуна, зберіг у душі вигнанця барви золотих ланів і синього неба. Філософія життя митця реалізувалася у мотивах перемоги повноцінного життя (продовжилася прекрасними рядками О. Ольжича про хмельний келих із Божими дарами, втім коханням) на противагу його стагнаційним течіям, змагання пробудженого народу за свою людську і національну гідність («Ой не квітни, весно...», «Для всіх ти мертва і смішна...»), в драматичному прочутті й артистичному відтворенні передчасності високих мрій і сподівань, як і людей — їх носіїв, мертвотним обставинам («Айстри»).

«Лица необщье выраженье» (Є. Баратинський) лірики Олеся полягає в розмаїтті її символіки, владності музичної її сторони, довірливій щирості вислову ліричних переживань, гармонійних із описовою стороною, в епікурейських свіжих мотивах, як-от, за словами М. Бондаря, «співання хмільних медів молодості» (славнозвісна пісня «Чари ночі»), виклично сміливих у тогочасній ситуації, подібно до еротичних мотивів В. Пачовського чи гуцульського гедонізму Марка Черемшини.

Багатство картин природи, поетичність екзотичних крайобразів — Середземномор'я, Відня, Гуцульщини — включно з поетичним язичництвом останньої, драматичні («Переселенці»), патріотичні обертони (розділ «Із щоденника. Р. 1917»), а далі й трагедійні вектори лейтмотиву України («Ой була на світі та удівонька...», «Голод» та ін.) — атестують Олександра Олеся як тонкого співця настроїв і боротьби, справжнього володаря дум міжреволюційного читацького покоління й дійсного вчителя для молодших найвидатніших літераторів на чолі з геніальним молодим Павлом Тичиною.

Лірика й ліро-епос **Богдана Лепкого** — особливий феномен українського мистецтва слова, що був, усупереч символістській естетиці, не так «штукою для штуки» («мистецтвом для мистецтва». — *Авт.*), як «штукою для життя», за словами галицького критика Льва Турбацького. Найзначніший у цілому письменницькому роді Лепких. Богдан із дитинства вколисав у чуйне серце «крик неволеного люду» («Заспів»). Але сформованим символістом, відсторонившися від марних тривог, прорубував дорогу «крізь темний бір до ясних зір» Ідеалу («В Карпатах») чи й потрапляв під владу осінніх мелодій, скажімо, тужливого ячання відлітаючих журавлів. Естетична європейська вишуканість вірша і щирого образного мислення, модерна настроєвість (у картинах села, скажімо, гужно-сумна), громадянська

тужура та ностальгійність емоцій ліричного героя й самого автора, амбасадора української культури в Польщі, якому доля судила довгі роки пробути поза Україною, — яскраво характеризують особливості світовідчування і творчого почерку митця. Емоційним живлом творчості Богдана Лепкого, зокрема й після програшу бою за українську державу, коли він «підтримував нарід своєю бадьорою поезією, повною сподівань і віри...» (Василь Лев), стало очікування поетом тієї великої години, коли рідний народ «порве важкі кайдани».

Певним внеском Лепкого в українську лірику стали його меланхолійні осінні акорди, «олітературення» краси Гуцульщини (наснаження філософськими узагальненнями й соціальними мотивами у розділі «В Розтоках», збірці «Сльота»), хорватської Адріатики (збірка «Над морем»), символізація селянських буднів із уболіванням за простолюд та поезії свят, зокрема церковних (так звана «вігілійна» лірика — вірші «На Святий вечір», «Тямлю, як на свята великодні...» й ін.). Поет запропонував цікаві не лиш у регіональному вимірі форми реалізації національно-патріотичної («О стріхи мої низькі...», «До рідного краю» тощо) і державницької ідеї (елегія «Батуринські руїни», медитація «Вона там є...»), темарію «митець і життя, мистецтво» — у новаторській різножанровій Шевченкіані (книжки «За люд», «В Тарасові роковини») й Шашкевичіані (збірка «Для ідеї»), рецепції постаті й мотивів творчості великого Гете («Наш Міньйон», у його місті Вецлярі українському майстрові довелося жити), вирішення художнього історизму (цикл «Слідами Ігоря») та історіософії («Голос надії»), відгуки на минулі події козацького життя часів Хмельниччини («На марґінесі книжки про Кричевського») і Мазепи («Мазепа», «Полтава», «Ой гіркі тоті бенкети...»), гекатомбу Першої світової війни на рідних теренах чи боротьбу українських січових стрільців за волю України (поставлена філологом Василем Сімовичем вище за «Дзяди» Адама Міцкевича ораторія «Ноктюрн» — чи не найсильніший твір про дійсність 1918—1920 рр.).

Інші «музаки», як вони себе жартівливо називали, вписалися в історико-літературні аннали, зокрема, гедоністичними (Василь Пачовський), песимістичними (Петро Карманський), антивоєнними (Степан Чарнецький), натурфілософськими (Остап Луцький) і ін. мотивами, релігійно-містичним візіонерством («Щедрівка» Сидора Гвердохліба), самобутнім опрацюванням інонаціональних тем (німецьких, як-от у віднайденій поемі «Герта» Б. Лепкого, італійських — у Карманського і Пачовського, словацької — Твердохліба, який до того ж багато зробив як перекладач для популяризації польської літератури в Україні, тощо). Дуже цікаво й плідно працю-

вав із національною історією княжої, козацької доби та часів боротьби з більшовизмом (містичний епос «Золоті Ворота») Пачовський — чи не останній, разом із Тичиною, поет, який володіє таємницями музичності й звукопису художнього слова.

Побратими «молодомузівців» із Наддніпрянщини, «хатяни» на чолі з Грицьком Чупринкою написали на своєму прапорі гасла індивідуалізму як боротьби за визволення людини від нівеляційних упливів суспільного життя та символізму й імпресіонізму як творчої манери і типу світовідчування. «Чародій, віщун-співець», як назвав Чупринку Микола Вороний, оригінально переосмислив навіть традиційні теми (купальські, опрацьовані незадовго до того Щоголевим і Грінченком). Наприклад, дипгих Чупринки «Огнецвіт» — «В ніч під Купала» підпорядкований ідеї духовного життя в єднанні з природою, ідеалу незаплямованого журбою щастя, який треба подарувати людям. У творчості Чупринки, як писав критик-хатянин Андрій Товкачевський, відомі речі розкривають свій таємничий зв'язок, виявляють у собі щось невідоме й вічне, стають символами.

Аналогічно сюжет про Вишневецького на цареградському гаку під пером Чупринки («Байда») не дегероїзував старого змученого отамана: в поета стріла схитнулася у скривавлених руках і в султана не вцілила. Навпаки, Чупринка створив міф «перемоги ідеально настроєного духа над грубою фізичною силою» (Михайло Грушевський), символ безсилості чужого хижого світу здолати лицарство українського християнського світу.

Здобутком покоління 70-х і всієї української поезії стали актуалізований історизм (Довбушіана збірки «На грембіті», «Історичні пісні») і щире релігійне чуття («Христос Пасхон») Василя Щурата, оновлення баладного жанру Сильвестром Яричевським, тужливий ліро-драматизм рано померлого автора збірки «Мірти й кипариси» Олександра Козловського, урбаністичні й воєнні мотиви Спиридона Черкасенка, релігійні й культурологічні, життя природи — Миколи Філянського, екзотичні орієнтальні — Агатангела Кримського.

Цей поет і вчений караїмського походження підпорядкував збірку «Пальмове гілля» (перша частина — 1901) маніфестації цінності духовного життя індивіда, опоетизував життя серця. Ліричному героєві книжки, створеної під час сирійсько-ліванського відрядження вченого, знайома втома від довгого читання арабських фоліантів; ілюзії й гримаси кохання не заважають йому втілювати «культ незрозумілої оточенню любові» (Микола Бондар). Усі частини «Пальмового гілля» (третя представила твори 1917—1920 рр.) упроваджували в українську поезію східні — арабські, турецькі — мотиви,

щедро поєднували їх із рідними, фольклорного та іншого походження. Цикл «В Трапезунті», що привертає увагу незвичними алюзіями на прихід волі в Україну по канві «Думи про Самійла Кішку», зазвучав міфом визволення символічної глибини.

Плеяда наймолодших. Покоління, що торувало вихи розвитку української поезії доби «Розстріляного Відродження» середини XX століття, у цьому огляді представляють ті першорядні митці, котрі зовсім юними виступили в 10 рр. Це, зосібна, Павло Тичина, Володимир Сосюра, Максим Рильський, а також лідер футуристів Михайль Семенко і поети січового стрілецького коша.

Як і Тичина, **Володимир Сосюра** замолоду відновлював своїми щирими творами втрату поезією релігійного чуття. Багата емоційним світом, лірика «раннього» Сосюри, як і Рильського (проте не молодого Тичини) не була вільною від трафаретної модної обрядності, що й не дивно з огляду на учнівство. Проте вже з публікації 1917 р. першого українського вірша Сосюри «Чи вже не пора» в його поезію прийшли заклики до об'єднання й відсічі воротові, що прагне захмарити «зіроньку» української волі. Крах царизму й утворення УНР овіяли музу молодого Сосюри, як і багатьох інших ліриків різних генерацій, романтикою національної свободи та серпанком юнацьких мрій про відродження України з політичного небуття. Першу збірку його поезій під назвою «Пісні крові» було опубліковано в 1918 р. на кошти військового зверхника отамана Волоха, про що в радянський час не говорилося.

Інакшою, ніж у шахтарчука Сосюри, склалася від початку творча дорога сина реукраїнізованого польського шляхтича **Максима Рильського**. Гімназистом він продовжував писати вірші, в яких до «демократизму батьків» тогочасний Київ із його претензією на російську богемність намагався додавати «мережковщини» (декадентських впливів). Але модні настрої розчарування, втоми, туги не призвели до втрати духовного здоров'я сина романівської селянки. Цей факт засвідчила видана 1910 р. дебютна книжка 15-літнього (!) автора «На білих островах». Друкувався і в журналі «Українська хата» — гостинному органі однойменного гурту модерністів на чолі з Грицьком Чупринкою.

Хоча студентом історико-філологічного факультету університету ім. Святого Володимира Максим не мав усталеного світогляду і був досить аполітичним, жив головним чином книжками й поезією, та він привітав віршем «Голос відродження» Національну революцію 1917 р. Буряне поліття принесло вагомий творчий ужинок. Тяжко-

го 1918 р. побачили світ дві книжки Рильського — ідилія «На узліссі» й збірка «Під осінніми зорями», що поетизували всупереч тарапатам історії світ природи й кохання. Взагалі на творчому просі молодого гранослова позитивно позначилося вивчення поезії символізму, першочергово французького (систематично перекладає її в цю пору), а також російського (О. Блок). Узгодивши свій досвід зображення рідної землі, гяглу національну традицію фольклору й літератури з естетичним досвідом античної класики та рафінованої західноєвропейської модерни, Рильський здобувся на вирішальний якісний прорив у власному мистецтві слова.

Михайль Семенко вже в писаннях 10-х років XX ст. відзначився увагою до тонкого внутрішнього світу людської особистості, змінних настроїв і станів: недаремно він навчався у Петербурзькому психоневрологічному інституті. Футуристські пошуки привели письменника до форм потоку свідомості та жанру «поезопісні» без розділових знаків, до верлібру, спроб синтезувати у творчості різнорідні компоненти — від атавістичних вражень підсвідомості до написів на цигарковій пачці. Протиставив місячному сяйву романтики «гаїв та Дніпрокруч» принциповий урбанізм і технократичність — включно до «колекціонування» в творах звуків машин і трамваїв (навіть просто гри звуками — власного імені й прізвища — без глибшого сенсу). Зосередженість на житті міста поєднувалася у Семенка з утечею подумки від міської повсякденності чи й жахів збуреного війною світу — скажімо, на екзотичні острови Океанії.

Поет-урбаніст, ексцентрик і «антиквар», він при всіх намаганнях порушити спокій буржуа і знищити культурні трафарети, все ж не цурався кровної спорідненості з родимою землею Полтавщини (поема «Степ»). Оновив ритміку й римування, збагатив поетичний словник неологізмами («обезженщенна» пустеля) кверофутуристської збірки «Дерзання» (1914), увів провокативно заявлену еротичну тему, розбудував образ-маску П'єро (збірки «П'єро кохає», «П'єро задається» і навіть «П'єро мерзопеглює»), розвинув портретописання (ось, наприклад, футуристський опис а-ля Семенко: «ах, Стрункодівчина. Русодівчина. Руходівчина. Теплодівчина в ажурній сукні...»). Однак чим далі, тим більше поет був змушений забувати про людську душу і писати про людську «активність» — доки не впав жертвою сталінських репресій. Із відстані часу очевидним фактом є те, що за позверхньої спатажності відправним моментом для пошуків сучасних постмодерністів стали саме експериментальні знахідки футуристів.

Особливим пластом української поезії початку XX ст. став також феномен авторської пісні поетів **українських січових стрільців**. Створення Кирилом Трильовським, який і сам писав вірші, у Галичині спортивно-культурних товариств «Січей» зродило потребу забезпечення січовиків пісенно-маршевим матеріалом. Тож біля колиски співаної поезії «усусусів», які мали і свій театр (режисер — поет С. Чарнецький), стали ще І. Франко, О. Маковей, Уляна Кравченко, Віра Лебедова, О. Колесса, С. Яричевський, Х. Алчевська й ін. Окремий вияв національного літературно-мистецького процесу артистично оформився і в молодших поетів із коша січового стрілецтва (згодом склали групу «Митуса»).

Класичну будову і «ядерний стиль» (В. Гнатюк) мають близькі до козацького фольклору пісні поета і композитора Лева Лепкого «Ой поїдем, товариші», «Гей, видно село», «Бо війна війною». Ліризм Лепкого не тільки традиційно-сентиментального типу (як у «Колись, дівчино мила»), а й збагачений стихією народного жарту. Проте хід історії додавав мінору («З-під Києва»): в Галичині й на Наддніпрянщині, відстоюючи українську державність, усусуси гинули без набоїв і ліків у «чотирикутниках смерті». Подібна тенденція властива для віршів воєнних років Романа Купчинського, колишнього «музака» Миколи Голубця, Михайла Кураха, Олеся Бабія, Григорія Труха, Михайла Гайворонського та ін.

Образність літературного символізму й українських кобзарських дум стала в пригоді Р. Купчинському для вдатного відтворення сучасної йому боротьби за волю України («На свіжому побоєвищі», «Ой там, на долині, гранатами зритій...»). Щирий ліризм, органічність художнього опосередкування дійсності при взаємодії з народнопісенною поетикою притаманні також віршам «Плакав вітер» М. Кураха, «Воєнній колисанці» О. Бабія, «Ой нагнувся дуб високий» М. Голубця, «Ой казала мати та не банувати» М. Гайворонського.

Загалом же цей помалу відроджуваний в Україні пласт стрілецької поетично-пісенної культури — своєрідний ліро-епічний щоденник бурхливих років, хвилююча частина загальнонаціонального мистецького скарбу, примноженого у наступній світовій війні піснями Української повстанської армії (УПА).

Нарешті, **Павло Тичина**, один із найобдарованіших європейських ліриків у пору, коли він іще не перемінив сонячні кларнети творчості на фарбовану дудку, зростав на рідному фольклорі, хоралах Веделя і Бортнянського, релігійному малярстві, осягах українського передсимволізму. Вже замолоду перелив у мелодійні вірші музику рідної землі, причастився душею «кротості трав». Однак

тяжкими дисонансами ввійшли в ніжнотонну поезію Павла й болі цього світу: смерть коханої («Панахидні співи»), жах Першої світової війни.

Після ранніх шедеврів на кшталт «Гаї шумлять» і «Арфами. Арфами...» він, омаєний святами волі й корогвами Національної революції, творить свій діалог із вічністю й водночас гімн силі рідного дужого народу — незрівнянну поему-ораторію «Золотий гомін», натхненні вірші «Ой що в Софійському заграли дзвони, затремтіли...» і «Гей, вдарте в струни, кобзарі...»). А 1918 р. Тичина видав етапну для нашого письменства збірку «Соняшні Клярнети» (правопис тодішній) — відтворення музики сфер і дієзів Усесвіту, феноменальний вияв поетового вітаїстичного кларнетизму. Зі збірки, як висловився Маланюк, «променила збуджена душа нації», промовляв «її Дух».

Реквіємом самій людяності у кінці другого десятиліття XX ст. зазвучали архитвір Тичини, поема-трен (плач) «Скорбна мати», в якому поневічення ворогами України неповторно засоційоване з розп'яттям на Голгофі Христа, відгук на крутянську трагедію «Пам'яті тридцяти», рядки про «сторозтерзанний Київ» і «двісті розіп'яту» душу поета.

Перше його цвітіння несказанно збагатило українську модерну лірику неповторною оригінальністю бачення й малювання природи і краси кохання («Блакить мою душу обвіяла...», «Ви знаєте, як липа шелестить...», «О панно Інно...»), висловом юнацького козацького завзяття («Молодий я, молодий...»), щедрим розмаїттям персоніфікацій і неологізмів, мистецькою природністю зродження краси — символів, ритміки й т. п. Збірка ж «Соняшні Клярнети» — досконалістю й свіжістю образного відтворення власної поетичної космогонії, зміною темпоритмів і поліфонічністю віршів. Вражаючий драматизм і дієвість засобів художньої умовності відгуків на вселенський «головосік» прислужилися для протиставлення кривавій ненависті війни гуманної релігійної концепції: всі люди є не що інше, як «до храмів храму стежки загублені Святих дібров».

Щира віра поета «Воздвигне Вкраїна свойого Мойсея» зі вщуханням змагання понад сили («Як упав же він з коня...») затамовувалась у глибині. У поезію Тичини радянського часу приходили згубні для хисту ідеологічно «правильні» акценти. Багато ще в нього колючої правди, як у мініатюрі «Шовіністичне», що автологійно відтворила московську експропріацію нашого хліба, вугілля, цукру — і українську безхребетність та взаємне ворогування. Проте суте золото його

творчості в тиглі кремлівського алхіміка почало плавитися на заготовки для «мідяних фанфар» «чавунного ренесансу»...

З такими непроминальними здобутками й тяжкими втратами українська поезія вступала в третє десятиліття XX ст. — еру «Розстріляного Відродження».

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Акорди: Антологія української лірики після смерті Шевченка / Упоряд. Іван Франко. [Репринтне видання.] — К., 1992.

Голомб Л. Особа й суспільство в українській лірицї кінця XIX — початку XX століття. — К., 1988.

Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. — К., 2002.

Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд. Наталя Шумило. — К., 1998.

Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М. Сулима. — К., 2003.

Каспрук А. Українська поема кінця XIX — початку XX ст. — К., 1973.

Костенко Н. Українське віршування XX століття. — К., 1993.

Моклиця М. Модернізм у творчості письменників XX століття / Навч. посібник. — Луцьк, 1999.

Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997.

Погребенник В. Слово-зброя: Література у творчому набутку Романа Олійника-Рахманного / Навч. посібник. — К., 2003.

Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли. Поети «Молодої музи». — К., 1991.

Соловей Е. Українська філософська лірика. — К., 1999.

Українська Муза: Поетична антологія: Од початку наших днів // Під ред. Олекси Коваленка. Факсимільне видання / Наук. коментар Ф. Погребенника. — К., 1993. — Вип. I—XII.

Українське слово: Хрестоматія. В 4 кн. / Упоряд. Євген Федоренко і Василь Яременко. — К., 1994. — Кн. 1.

Шевчук В. «Хатяни» й український неоромантизм // Українська хата. Поезія 1909—1914. — К., 1990.

МИКОЛА ВОРОНИЙ
(1871—1938)



Поет, перекладач, театрознавець, [illegible] сер та публіцист Микола Вороний, [illegible] із першорядних майстрів [illegible] новітнього письменства, належав до [illegible] ла тих митців, які розширили творчі [illegible] рідної культури, розбудували й [illegible] іншими літературами світу. [illegible] європейської культури в Україні, він [illegible] цьому сенсі першопрохідцем, [illegible] власного новаторства, «першим [illegible] вільної естетичної молодої поезії» ([illegible] ко Чупринка). Поет-модерніст, [illegible] ник літературного символізму [illegible] шої світової війни, він був [illegible] тизму, поетом-«горожанином».

Розпочавши як традиціоналіст наприкінці XIX ст. (90-ті роки) свою творчу чинність поетичним посланням до Людмили Старицької, він на самому початку XX ст. виступив речником модернізації й європеїзації української літератури. Висловив ці потрібні рідній культурі естетичні ідеї, суголосно з Михайлом Коцюбинським і Миколою Чернявським, у зв'язку з підготовкою альманаху «З-над хмар і долин». Широко обізнаний зі світовим літературним набутком, зокрема французьким і польським, Вороний опозиційно протиставив свої символістські теоретичні настанови попередній традиції прагнення творити речі «дистильованої» краси — псевдомистецтву. Не сприймав шаблонності неглибокої етнографічно-«народницької» «поезії-катеринки» (російською — шарманки), яка переспівує стереотипні старі співи «з харчанням, притичинами й свистом».

Вороний не вдовольнився набутками класичного реалізму XIX ст. і станом української літератури — досить провінційним. У відповідь

[illegible] задекларував необхідність (певною мірою втілену ним у життя в напрямку, окресленому здобутками новітніх течій і напрямів сучасної європейської літератури) конче піднести естетичну [illegible] поезії, досягти художньої витонченості всього рідного письменства. Виступав як один із суворих критиків поточної літературної і театральної продукції, обстоював оригінальність і свободу [illegible], її сучасність і філософську глибину.

Виступати речником «чистого мистецтва» в українському письменстві, проте, було надто складним завданням. Адже прибічниками й [illegible] іншої естетики, панівної ще наприкінці XIX ст. і заснованої на позитивістській філософії та реалістичній мистецькій [illegible], були такі велетні, як учитель Вороного Іван Франко, відомий учений і письменник Михайло Грушевський, а також літературознавці Іван Нечуй-Левицький і Сергій Єфремов.

І все-таки наш поет зумів віднайти свіжі образи й інші художні [illegible] для вислову нових внутрішніх станів, емоцій і міркувань, [illegible] творенню новітньої філософії і практики українського [illegible]. Нехай сьогодні не всі поетичні вирішення та знайдені Вороного сприймаються як самобутні новації, але свого [illegible] значною мірою стали відкриттям навіть для його побратимів пера.

Життєвий шлях і формування поглядів

Цінним джерелом біографічних відомостей є — при вимушеному [illegible] втілити в ньому «марксівський підхід» — лист, написаний Миколою Вороним у 1928 р. до Олександра Білецького. Розлога [illegible] призначалася для використання у вступній статті цього вченого до видання «Микола Вороний. Поезії» (К., 1929). Лист [illegible] майбутній літератор народився у Катеринославській губернії (нині Дніпропетровська область) 7 грудня 1871 р. в сім'ї [illegible] міщанина Кіндрата Вороного.

По освіченій і чулій матері пестунчик-одинак (оскільки брат і [illegible] Миколки померли в дитячому віці) походив із давнього роду [illegible]. Він свого часу дав Україні ректора Києво-Могилянської академії Прокопа Колачинського — втілювача у життя [illegible] планів гетьмана Мазепи. На одній давній гравюрі цього [illegible] мужа зображено «у панцирі на чолі фаланги київських спу-

Проклятим. І хоча жодних тяжких гріхів не вчинив, але мандрувати, разом із родиною і самому, йому довелося немало, й не тільки в пору неспокійного акторства.

За рекомендацією Франка недовгий час Микола Вороний працював режисером професійного театру Товариства «Руська бесіда», що започаткувало в творчій діяльності Вороного новий — театрально-режисерський і мистецтвознавчий — напрямок. Оскільки ж обставини цієї роботи були складними, а Вороний тужив за Наддніпрянською Україною, то він відгукнувся на запрошення М. Кропивницького. Так почалося мандрівне життя імперією актора українських труп (Кропивницького, згодом Саксаганського і Садовського, Ратмирової й Васильєва), а також російських (Петрова-Краєвського, Петіпа, Форкатті) театральних колективів.

Віршів писав у «період бурхання й боротьби двох покликань: чи до літератури, чи до театру» [595] небагато й мимохіть. Не мав змоги шліфувати їх, до того ж засади модернізму передбачали поетизацію мінливих динамічно змінних переживань і хвилинних вражень. Це призвело до того, що подекуди в поетичній спадщині Вороного надибуємо дрібнотем'я і прохідні речі. Входження початківця в літературу відбулося 1893-го року, коли львівська «Зоря» вмістила його присвяту «Дівчині» («Не журись, дівчино...»), написану на громадську тему в народнопісенному дусі. Поет підписувався псевдонімами і криптонімами: Віщий Олег, Арлекін, Кондратович, Homo, Sirius, Микольчик, М.В., М-У-ко й ін.

Приєднавшися до РУП, актор був під час переїздів кимось на зразок політичного емісара, транспортував українську революційну літературу. Належав також до одеської «Старої громади», а в Українській соціал-демократичній робітничій партії з Лесею Українкою і М. Коцюбинським вони становили «літерацьку секцію». Партійної дисципліни не дотримувався, бо і в революційних змаганнях шукав поезії. Акторський побут, Шопенгауер і захоплення французьким символізмом (насамперед Бодлер, Верлен), ненормальний спосіб життя «з компромісами Бахусу» розладнували нерви. Вороний упадав у чорний песимізм. Його навіть переслідували галюцинації, особливо після болючого удару долі — розпаду (1904) нетривалого шлюбу з Вірою Вербицькою-Антіох (донькою поета Миколи Вербицького), з якою лишився улюблений син Марко. Відгуки цих переживань оформилися в поетичні цикли «За брамою раю» і «Разок намиста» — ліричну драму, споріднену з «Зів'ялим листям» Франка.

Вороний працював службовцем у Катеринодарі, Харкові, Одесі, Чернігові. Тут письменник земський статистик, заступник голови «Просвіти» і свого приятеля Коцюбинського, посприяв поетичному становленню семінариста Павла Тичини. Збереглося одеське фото 1903 р. Вороного з Василем Стефаником. Перший довірливо поклав ліву руку на плече покутянина-європейця в сурдуті, зі стоячим комірцем і краваткою. Сам же Вороний — гарний світловолосий чоловік із високим відкритим чолом, у вишиванці. А пізніше фото з антології «Українська хата» показує митця інакшим, у його вже не національній, а європейській іпостасі — з артистичним довшим волоссям і вусами, в капелюсі та з богемним бантом замість краватки.

З 1910 р. він урешті осів у Києві. Був конторником, діловодом в «Окрузі водних шляхів». Ще до війни опублікував збірки «Ліричні поезії» (1911) та «В сяйві мрій» (1913). Їх захоплено привітали критики («радяни», «вісниківці», «хатяни») — за високу художню культуру вірша, довершену форму, «європеїзм» і музичність, мовне багатство. Недовго працював у театрі Миколи Садовського, викладав у Театральному училищі, проте жив, як мало хто інший, із літературного заробітку в «Раді», ЛНВ й інших виданнях. Один із перших українських мистецтвознавців, Вороний 1913 р. видав книжкою під назвою «Театр і драма» свої театрознавчі праці. Це була практично єдина тоді солідна праця про театр і літературу для нього. Розвідки театрознавця, додамо, крім рідної, друкувалися ще й французькою і польською мовами.

Поет був активним учасником революції не в 1905, а в 1917 році, коли його захопила атмосфера національного визволення і державного відродження, воскресіння з попелу українського слова. Влаштовував мітинги, сприяв організації Центральної ради. Став директором-режисером першого державного Національного театру, відкривши його діяльність виставою «Пригвождені» В. Винниченка. А 1919 р. відбулося ціле національне свято — відзначався чвертьвіковий ювілей творчої праці Вороного. Його вітали на урочистій Академії лідери Директорії Володимир Винниченко і Симон Петлюра, який назвав ювіляра «отаманом духа».

Йому було призначено пенсію, з якої ні копійки не одержав: наступали більшовики. Їхній переворот режисер Вороний не сприйняв, за радянської влади бідував. Із неохотою, але кинув-таки намір розпізнати ближче червоного сфінкса, полишив рідну землю і виїхав із українською владою, військом Генерального отамана С. Петлюри і його польськими союзниками. В еміграції у Варшаві цікаво спілкувався з польськими письменниками Л. Стаффом, Ю. Тувімом та

іншими, видав із власною передмовою збірку вибраних поезій Шевченка мовою Міцкевича. Працював аташе посольства УНР, секретарем і співредактором «Української грибуни».

Впродовж 1920—1926 років М. Вороний жив не тільки у столиці другої Речі Посполитої, а й на Волині та у Львові. Був у місті Лева директором Драматичної школи при консерваторії, викладав риторику на правничому факультеті Українського таємного університету. Видав збірку «За Україну» (1921; роком раніше в Черкасах вийшов том перший його «Поезій»), книжку «Пензлем і пером», нарис «Драматична примадонна» та підручник «Режисер».

Хоча матеріальні умови були нормальними, потерпав від ностальгії і докорів сумління. Не прийнявши пропозиції праці на кафедрі Вищого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова у Празі, вирішив повернутися. Повірив у можливість залучення колишніх емігрантів до культурного будівництва в УРСР. Та це була омана, над Відродженням 20-х років уже збиралися хмари.

Вороний повернувся навесні 1926 р. Завідував літературною частиною при Харківській опері, викладав у Музично-драматичному інституті. Коли з першої посади його скоротили, жив переважно літературною працею, зокрема перекладами з російської (в той час поширена форма ескейпізму чи «утікацтва» літераторів задля порятунку). З 1927 р. мешкав у Києві, виступав як перекладач і театрознавець, писав спогади. Критика 20—30-х років його незаслужено знецінювала.

Встиг іще 1929 р. у видавництві «Рух» з нагоди 35-ліття літературної діяльності (на цей ювілей М. Рильський відгукнувся акростихом «Вороному») видати останній і найповніший свій збірник творів під назвою «Поезії». Однак у цей присмерковий час уже почав розкручуватися маховик сталінських репресій проти української інтелігенції, зокрема творчої.

Навесні 1934 р. за стандартним звинуваченням у «контрреволюційній діяльності» його заарештували. А діяльність цю склав, окрім «гріхів» світоглядних і літературних, необережний виступ над свіжою могилою Степана Васильченка. В тій промові Вороний згадав, як у голод 1933-го Васильченко, вмираючи, не міг ні в кого допроситися хоч би кришеника улюбленого сала...

Не допомогло Вороному й те, що він був українським перекладачем партійного гімну «Інтернаціонал». Його вислали за адміністративні межі України (Воронеж). Відбувши це заслання 1937 р., мусив перебувати у теперішній Кіровоградській області. Тут знаному літераторові відмовили в роботі вчителя-словесника. Як «ідеологічно

ворожий» елемент, він не міг здобути хоча б місця коректора на довший час. Залишалася хіба що літературна праця, але забезпечити шмат хліба вона не могла — тим більше в умовах терору влади і її компетентних органів». Опинився в їх лещатах син Марко — вельми обдарований письменник Антіох. Так злочинна влада не тільки робила Вороного-старшого особою без певних занять, а й назавжди позбавила його надії врятувати сина. Марка запроторили на Соловки.

1938 р. Миколу Кіндратовича знову заарештували, провели обшук і конфіскували частину книжок. «Браві» чекісти, створивши в стінах службових кабінетів «контрреволюційну українську військово-націоналістичну організацію» селян Піщанобродського району Одеської області, приплюсували до неї письменника та змусили вісімдесятисемилітнього Вороного зізнатися у вербуванні кадрів для цієї міфічної організації. Не заступилася за відомого літератора, на жаль, Спілка письменників України, тільки очорнивши його перед усесильними органами.

7 травня 1938 р. «трійка» НКВС виконала вирок про розстріл, підписаний її секретарем Фішманом. А злочинний режим іще довго фальшував рік смерті (буцімто 1942-й) нещасного батька, сина якого було знищено ще раніше. Приятелю ж Вороного Павлу Андрієвському за спогад про нього в «окупаційному» виданні дали десять років таборів. Трагедією репресованої родини є і страдницьке життя серед злигоднів Віри Вербицької, що зберегла архів колишнього чоловіка та сина. Якщо біографії людей, продовжуючи думку Тараса Шевченка, — частка історії їхньої батьківщини, то колишня радянська вітчизна виявилася лютим катом тієї колишньої родини в числі мільйонів інших... Пам'ять Миколи і Марка Вороних не вшановано й досі.

Художня творчість

Естетичні засади. Вороний ізростав на авторитетних міркуваннях про специфіку художньої творчості першорядних філософів різних часів. Ідеться, зокрема, про сприйняті ним пантеїзм Спінози, панестетизм Шеллінга, про «вибухонебезпечну» сполуку волюнтаризму з песимізмом Шопенгауера та вплив парадоксальних вигинів думки і культурології Ніцше. Дитина fin de siecle (франц. «кінець віку»), Вороний об'єднував його суперечності, перейнявши культ «краси страждання». У Львові зумів перерости своє учнівство і своєрідний комплекс меншовартості, розвинув, за прикладом Франка, свій

гуманізм і демократичність, національне осердя світогляду. Від с
мого початку нового століття публічно оприлюднив сміливо обрану перспективну стратегію естетичного розвитку України.

Ще 1901 р. Вороний виступив із новаторськими ідеями щодо модернізації та європеїзації українського письменства, взятого в облогу урядом і адміністративно-цензурними інституціями царської Росії та приреченого на провінційне нидіння. У львівському «Літературно-науковому віснику» він опублікував того року «Одкритого листа до українських письменників». Це було запрошення до чільної поетенційної автури взяти участь у літературному альманасі «З-над хмар і з долин», над укладанням якого письменник заходився ще в Катеринодарі, довершивши справу 1903 р. в Харкові. Альманах, згідно з концепцією укладача, «і змістом, і формою міг би хоч трохи наблизитись до нових течій і напрямків сучасних європейських літератур».

«Одкритий лист...» висвітлив головні концептуальні засади ідейно-художньої програми М. Вороного — усвідомлення визрілої необхідності «відмовитись од вузького партикуляризму в українському письменстві», обрану й проголошену настанову на написання творів «хоч з маленькою ціхою [рисою. — Авт.] оригінальності, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом... де було б хоч трохи філософії, де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю...» [*472*].

Тематичним змістом такої літератури впорядник бачив любов у широкому значенні, красу в усіх її виявах (зокрема, як духовний скарб людини в усі часи, святе натхнення творця), та шукання правди (світла, знання, Бога). В супровідних і доповнюючих цю програму приватних листах до чільних письменників адресант обстоював ідею «чистого мистецтва», вільного від тенденційності та усталеної буржуазної моралі, «справжньої запашної поезії».

Вороний не тільки відважно закликав адресатів сміливіше порушувати «в своїх творах питання ширшої філософічної ваги» [*612*], а й пропонував їм звернути найбільшу увагу на естетичну сторону творчості. Звісно: він, котрий писав «я Красу люблю... Як рідну Україну» («Краса!»), прагнув і витонченості художньої форми. Домінантою письменства, твореного на цих засадах у XX ст., на думку Вороного, мав стати символізм, але не його скрайні беззмістовні форми, практиковані в російській літературі початку віку. Як зазначив він сам, треба брати від символізму найкраще, те, що входить до його сфери й про що він може найкраще оповісти, — ту ж любов, красу і правду.

Новим явищем було й те, що поет, безпосередньо не пов'язаний зі світом українського села, орієнтувався вже не на простонародного читача, а на інтелігента зі сформованими на світовій культурі художніми запитами і смаком. Сучасна література в концепції автора має стати ліком, відпочинком, джерелом радощів для його змученої душі. Фактично в інтелігентському й інтелектуальному виступі Вороного, який організаційно не належав до перших модерністських угруповань літераторів Галичини або Наддніпрянщини, маємо ранній ініціативний проект модернізації рідного письменства, породжений зміною суспільно-культурної парадигми нової доби.

Вимоги, які Вороний слушно вважав запорукою оновлення й розвою рідного письменства, висловлено також у різних його літературно-критичних, мистецтвознавчих виступах. Із них випливає: запорукою мистецького успіху автор бачив талановитість літератора, засвоєння європейської культури та вироблення артистичної власної, глибоке знання рідної мови, володіння технікою поетичного «ремесла» і багатим арсеналом віршових метрів і ритмів, звукописних засобів, музичність лірики.

Ідеаліст у розумінні природи мистецтва, він розглядав його як безсмертну творчість людського духа, одкровення і вічну силу, бажання віри та краси. Його атрибутами, зокрема театру, ідеалістично визнавав ідейну красу, глибину емоцій, молитовний екстаз. Тому високий храм мистецтва, за його твердим переконанням, призначений не для «приємного лоскотання нервів» представників упривілейованих верств, а для примноження в світі демократії та утвердження загальнолюдських ідеалів.

У відгуку на книжку «Поезії» Надії Кибальчич рецензент Вороний цілковито солідарний із вишуканою думкою російського поета В. Брюсова: «Создание искусства — это приотворенная дверь в вечность». Акт творення поезії, на думку українця, розпочинається з внутрішнього її зрошення: «Щоб поезія була гарна, її треба глибоко вистраждати та виносити в серці» [*504*], збагатити характерно індивідуальним — продуманим і відчутим.

Показовими для естетичних уподобань передмодерніста є й світ його читацьких симпатій. Вороний у зрілості позбувся колишніх захоплень народницькою музою (наприклад, Некрасова), продовжуючи любити й добре знати романтичну класику (Гюго, Мюссе, Шевченко, Лермонтов та ін.) та лірику французьких «парнасців» і символістів. А в сучасній йому українській драматургії, наприклад, театрознавець високо ставив «драму живих символів» Винниченка. Ці та інші теоретичні погляди представлені також у художній творчості письменника.

Тема «Поет і поезія». Філософські — естетичні — погляди митця на роль поета і поезії розкрилися у віршовому обміні думками з І. Франком. У посвяті Вороному (1900) з поеми «Лісова ідилія» Франко по-своєму прокоментував модерністські відозви Миколи — «друзяки давнього, ідеаліста непоправного». Великий львів'янин підніс сучасну творчість як пристрасть, огонь в одежі слова, не сприйнявши як зміст поезії модерністські «рожевих пестощів туман», «містичних візій океан».

Принципову, але дружню відповідь Вороного під назвою «Іванові Франкові» (1902, у останньому виданні вибраного автор помістив її у розділ «З хвиль боротьби», мається на увазі ідейної) відкрив програмний епіграф із Бодлера: «Предметом поезії є тільки вона сама, а не дійсність». Це не що інше, як оголошення модерної, антипозитивістської концепції самодостатності й самоцінності мистецтва.

У відповіді, написаній «в унісон» — тим, що й у Франка, чотиристопним ямбом із парним римуванням і жіночою римою, — модерніст Вороний розкрив власну позицію. Її вираз тяжко назвати декадентським. Адже життя і творчість, згідно з Вороним, зовсім не є втечею від дійсності. Навпаки, це двобій із «велетнем-гнобителем» кожної людини і нації. Це хода, слідом за антагоністом велетня «генієм-визволителем», до бою із закличною піснею на вустах.

Творчість духа, за Вороним, є поняттям універсальним («В ній всі краси кольори сяють, В ній всі чуття і змисли грають»), а це, до речі, визнавав і сам Франко. Тому поезія, на думку молодшого з дискутантів, включає «раювання душі» без громадських пут і на ширшому просторі. Скажімо, неосяжного сонячного неба понад брудом і нікчемністю життя. Поезія прагне пізнати і розуміти трансцендентне — «надземне» і «незрозуміле».

Фактично Вороний обстояв право поета на мрію. Франко ж рідко коли мав змогу цій розкоші віддатися в напрузі громадського служіння своїм словом. А коли іноді й чинив так, то в художніх текстах (розділ «Сонети» зі збірки «З вершин і низин») або в супровідних матеріалах (перша передмова до «Зів'ялого листя») вибачався перед галицькою громадою за цю зміну каменярського молота на тонкий різець сонетяра чи й просто містифікаційно заперечував власне, а не юнака-самовбивці, авторство сумоглядних «жмутків».

Підпорядкування «поезії-цариці» твердим рамкам життя чи творчості для речника модерністських гасел Вороного означає вчинити над нею наругу, кинути у в'язницю. Визнавши себе учнем Франка в небайдужому ставленні до життя, в перейнятті від нього

високих дум святих скрижалів», наддніпрянець усе ж сформулював власну «девізу»: «йти за віком і бути цілим чоловіком!» (гасла перейнятості сучасністю, гармонійної цілісності людини було написано, до речі, і на творчому прапорі Франка).

Однак Вороний не спостеріг при цьому, що тій цілісності загрожує власна двоїстість — людини-громадянина, якій лише й можна, мовляв, ставити Франкові вимоги, та поета, який повинен без жодної перепони стежить «творчості закони». На щастя, цією розщепленістю між відданістю Музі та потребою в різний спосіб служити громаді він не надто переймався, а просто творив і паралельно віддавав данину своєму громадському темпераментові.

Тож поетичний контроверс «між своїми» показав, власне, помірну різницю ідейно-естетичних акцентів, а не відсутність якогось більшого каменю спотикання між двома учасниками дискусії. Інша річ — реакція С. Єфремова. Відповідно до коментаря Вороного, він із осудом напав на його листовні відозви до письменників у статтях початку 900-х років «В поисках новой красоты» і «На мертвой точке».

Таке гостре неприйняття спричинило побоювання критика дійового впливу програмної маніфестації «розтлінного декадентства» та можливого відходу українських літераторів від реалістичних традицій. Однак Вороний, підкреслимо, визнавав реалізм (шоправда, як частину, а не цілість усякого мистецтва, не приймаючи тільки його «грубих» форм). Більше того, він заперечував безідейне мистецтво, бо усвідомлював: мистецтво з ідеєю «складає одне ціле».

Франкіана Вороного присутня також у розділі «De mortuis» (лат. «Про мертвих»), де вміщене й «Серце музики». Диптих «Пам'яті І. Франка» складається з двох різнопланових віршів, а саме поетичного некролога «Ave Regina!..» та віршованого привітання з нагоди сорокалітнього ювілею подвижницької праці «Іван Франко». Перший з них стильово споріднений із написаною того ж року «Баладою моря». Чотири секстини охопили все життя Франка — починаючи з весняних літ, коли рідна країна пробуджувалася до життя, та закінчуючи його останнім подихом. У його душі, і хлопчини, й немолодого українського Мойсея, все звучав, згідно з Вороним, хвилюючий спів «Радуйся, царице!». Ця латинська епіфора набула символістської багатозначності, від строфи до строфи артистично «обросла» значеннями краси, кохання — і озвучила водночас ім'я реальної жінки, котра як Регіна фігурує в ряді творів Франка.

Якщо в попередньому вірші Вороний пластично «зіткав» рядки по канві поетики заголовків старшого приятеля («Стоптані перли, зів'ялі листки Вслали його перехресні стежки»), то в наступному

продемонстрував багатство образних означень. Погрупував їх у п'ятивіршах довкруг стрижневих асоціацій-анафор: «Іван Франко — трибун народний...», «Іван Франко — мов дух стихії...», «Іван Франко — могуча сила...».

Різнобічні й високі (але без ювілейних лестощів, навіть із автентичними невеселими подробицями на зразок «зранена рука»), ці означення акумулювали в собі ключові характеристики найсуттєвішого — значення Каменяра у суспільному житті всієї України як послання неба віщого пророка і натхненного співця — нового Орфея, невтомного будителя молодих сил і борця зі злом. Ліричне модифіковане «славословіє» «Хай сяє нам благословенне Ім'я славетного Франка!» може послужити своєрідним епіграфом до всього, що написав про нього Вороний.

Осмислення творчої еволюції лірика дає нам підстави вважати, що, розпочавши в 90-х роках свій поетичний спів «запізніло»-романтичними творами, він із початком 900-х років дав і «дистильовані майстерверки» — речі модерної «чистої краси». Це, наприклад, художня рефлексія на тему мистецтва «Мавзолей» (1901), психологічний самоаналіз духовного світу творця краси. За формою вірш є поширеним порівнянням душі ліричного «я» (самого автора) з кришталевим Мавзолеєм, у якім весь його «скарб Мрій, звуків, фарб, Ідей».

Інша майстерно переведена поетична асоціація своїм майже релігійним настроєм суголосна вищенаведеному брюсовському образу. Мовляв, мистецтво — це храм, де горить незгасаючий жар Богині Краси й перебуває вона сама, де «з небуття Встає життя Таємниць». У цей храм, карбує слово, неначе священнодіючи, Вороний — «Один входжу, і там служу Я сам».

Як бачимо, українським раннім модерністам, як-от Вороному, виявилася концептуально близькою засада профетизму митця. Іншими словами, це мотив святої самотини поета-пророка, призначеного спілкуватися з вищими сферами, але покликаного жити на самоті в царстві фантазій. Він генетично успадкований із ідеалістичної філософії і романтичної літератури (О. Пушкін, П. Куліш), про що нагадує епіграф Гете: «Ввесь час пориватись до вищого буття».

Багате образне мислення письменника, його вільне ширяння уявою в різних площинах при втіленні теми «поет і поезія» розкрив вірш-міфологема «Ікар» (1902). Він присвячений світлій пам'яті першого українського летуна, «тарасівця» Левка Мацієвича. Твір скомпонований на образному поширеному паралелізмі сюжету давньогрецького міфу про Дедала і його сина Ікара — та факту загибелі Мацієвича в повітряній катастрофі. Вороний художньою ха-

рактеристикою-вмотивуванням опоетизував вроду і відвагу, «безсмертний вчинок» Дедалового «славного сина», чиїм ідеалом було зоряне сяйво:

В нім знадна, могуча сила
І для нього ти покинув
Землю, батька і полинув,
Як почув у себе крила.

Українська версія світового мотиву про Ікара, спроектована на ...себе самого, переведена автором у площину символічної автохарактеристики. Як той грецький юнак (і його український спадкоємець Левко Мацієвич), сонцепоклонником визнав себе також Вороний. Адже він прагнув напоїти творчість «сонячною живучою силою», теж літав до сонця на крилах мрій щасливих, але й спадав на землю «з високостей чарівних». По-міфологічному жахливий фінал неначе звістив загибель Мацієвича 1910-го року. Проте поет не прочув власного кінця від чекістських убивць, який прийшов тоді, коли поета ще не покинула та живлюща сила. Та Вороний прозрів річ іншу, ще вагомішу: вільний сонячний дух його творчості всі наділяє читачів сяйвом ясного проміння краси.

Мистецтво, постаті українських першорядних митців самобутньо відображені в естетично вишуканих віршах Вороного «з нагоди». Ними він відгукнувся, зокрема, на тяжкі втрати української культури впродовж 1912—1913 і наступних років. Маємо на увазі «Баладу моря», присвячену Лесі Українці, «Серце музики (Пам'яті М. Лисенка)» та «Пам'яті Г. Ч.» (Чупринки). Свою епітафію авторці «Contra spem spero!» Вороний майстерно заснував на її-таки мотивах і образах, що надало баладі оригінального характеру мистецького колажу, рідкісного в художніх опрацюваннях образу «співачки досвітніх огнів».

Вже барвистий і динамічний мариністичний зачин поет свідомо наблизив (і це в змозі розпізнати читач) до третьої-сьомої строфи вірша Лесі Українки «Далі, далі від душного міста!». Баладний розвиток мотиву прикметний тим, що в ньому розцвіла квітка-ломикамінь — символ і відповідник самої Лесі Українки з її «кримського» вірша. А порівняння «поетки українського рісорджімента [відродження. — *Авт.*]» (Дмитро Донцов) із самотньою царівною, замкненою на високій горі, відповідає не лише сюжетній основі «Осінньої казки» письменниці. Воно близьке також до смутного жарту Лесі Українки про себе саму, прогресуючою хворобою змушену лікуватися в усе південніших краях, — «я перетворююсь на далеку принцесу».

Врешті, царівну з балади Вороного наділено рисами реальної Лариси Косач: «відвагою міцною» співу, пророчістю пісень. Біо-

графію її пов'язано зі станом українства через емоційний драматичний контраст «Ви спали без тями. Царівна конала...». Тож «Балада м... ря» — одна з кращих літературних епітафій[1] Лесі Українці, що сприяла витворенню вищої культури такого типу віршування в Україні.

«Серце музики» — композиція з двох частин. Перша констатаційна й оцінна. Горе від гяжкої втрати поглиблене усвідомленим гяжкого боління серця Лисенка «за Україну, за волю» (автентичний факт його біографії). Друга — естетична й епітафійна частина. Вона перейнята захватом «Яка краса! Усе життя В акорди перелить» і впевненістю ліричного мовця: співець-музика вічно житиме в натхненному співі.

Поряд із драматичним етюдом «Злотна нитка» Олександра Олеся, «Кантатою на честь і славу М. Лисенку» Михайла Старицького, віршовим «Привітом нашому славному боянові Миколі Віталійовичу Лисенкові...» Панаса Мирного та віршем «У Миколи Лисенка» Осипа Маковея «Серце музики» Вороного, як і присвячений композитору його диптих «Requiem», належить до числа помітніших літературних пам'ятників «батьку української музики».

До найвизначніших постатей історії рідної літератури лірик звернувся й під час роздумів над долею України. Так сталося в поетичній присваті «На свято відкриття пам'ятника Іванові Котляревському» (надрукована в альманасі «На вічну пам'ять Котляревському», 1904). Осердям твору є мотив орлиної відваги сміху автора «Енеїди», що пролунав серед мертвої тиші самодержавної ночі та вказав українцям шлях — не тільки, додамо, літературний. Образні паралелізми й контрасти, риторичні окличні й питальні речення підпорядковані у присваті меті розбудити й опритомнити сплячих нащадків, об'єднати громаду довкола святого заповіту гетьмана Івана, довкруг стягів освіти й науки, як зібралися наддніпрянці й галичани в Полтаві на святі Котляревського.

Вороний вивірив покоління нащадків, своїх сучасників, глибинним сенсом дум та сакральних слів батька Тараса. Видіння в ніч проти 26 лютого (щоб упізнати дату, слід її перевести зі старого на новий стиль), вірш у шевченківській формі сну «Привид» цікавий «передорученням» мови «великому Поету». Автор вклав в уста Шевченка художню тираду, вправно стилізовану в манері Кобзаря, близьку їй змістом і формою. Надибуємо й виділену розбивкою Вороного ремінісценцію відомої інвективи проти нікчемних землячків,

[1] *Епітафія* (грец.) — останнє слово про померлого.

що виконує ідентичну роль («Славних прадідів великих Правнуки нікчемні»).

Тож спадщина Шевченка — високий інтертекст для поета-наступника, животворяща істина, що неодмінно збере знеможених онуків у велику й гідну сім'ю. «Вістря» твору не тільки демонструє афористичність фіналів Вороного, а й розкриває концептуальний його підхід до творчої сили як ознаки живого народу:

Її ніщо в світі не може спинить,
Вона, як сама невмируща природа,
Будує, руйнує, щоб знову творить.

Продовження Шевченкіани Вороного — поетичний малюнок «На Тарасовій панахиді». Зміною дактилічного ритму й вигадливим римуванням, немов сумними кадансами панахидних співів, вірш утримав ідею вірності бунтівній пориваючій силі Кобзаря — «Всі поривання, Думи і мрії Вилити грізно в діла голосні!». Її вірним спадкоємцем показав себе Вороний — автор громадянської лірики.

Громадянські акорди поета

Тема України. Громадський темперамент Вороного-діяча та майстерність поета-новатора взаємодіяли на різних рівнях, були ідейним та емоційним живлом його поезії в різні часи. Вірш звучання, ширшого за особисте, об'єднав розділ «З хвиль боротьби». До нього ввійшли, в числі інших, вірші 900-х років написання «Горами, горами...» та «Краю мій рідний! ». Перший започаткований пісенно-розлогим і тужливим зачином у тональності псалма: «На весь край Горенько, горенько Розлялось, як моренько, через край...». Та цю невеселу інтонацію зразу ж руйнує друга строфа з її філософсько-афористичною певністю, рішучою експресією й зміною мовного темпоритму. Порівняйте зі звучанням попередніх такі динамічні рядки-сусіди: «Доля кується У боротьбі. Дужий не гнеться, гнуться слабі» — вражаючий контраст, чи не так?

Другий із віршів — конденсована до краю мініатюра. Адресатом її строф виступають «рідний, зневажений край», який крає тяжким болем серце ліричного героя, та його «бідний, окрадений люд». Спонтанний вибух емоцій супроводжує неперебутну пам'ять мовця про те, що назавжди вкарбувалося в очі рідного народу, — «Горе і жах!». Емфатична мова і сердечність звертань витворюють опосередкований

портрет (через ліро-драматичне переживання) патріотично налашто-
ваного інтелігента, учасника змагання за кращу долю України.

Громадська заангажованість, відданість ліричного героя уярм-
леній батьківщині — визначальний критерій навіть його приватно-
го життя. Про це говорить вірш пісенного типу «Ти не моя!», що
зайвий раз нагадує Микола Вороний — поет щедрого і багато-
манітного літературного спілкування, який постійно провадив твор-
чий діалог із українською й неукраїнською літературною традицією,
мотивами та образами. Наприклад, у вірші «Ти не моя!» автор ідей-
но й емоційно самобутньо модифікував однойменний вірш Степана
Руданського, що став народною піснею.

Проте любовна тема набула у Вороного громадянського звучан-
ня. Для його ліричного героя важливішим за вроду і розум коханої
дівчини, її «чудове серце» і готовність відстоювати правду є ще од-
на риса. Вона названа у такій строфічній анафорі: «Та, коли ти Ук-
раїни не кохаєш, — Ти не моя!».

Вороний органічно творив неоромантичну антитезу «мрія —
дійсність» по канві української автобіографічної проекції сюжетів
про вічного скитальця грішника Марка, безкрилого в падінні Ікара
та безсилого Антея («Мандрівні елегії» мірними октавами, присвя-
чені приятелю Юрієві Тобілевичу — синові драматурга). Вражаючої
емоційної сили тут — громадський «вихід», зумовлений пластичною
драматичною проекцією настрою ліричного героя.

Коли раніше йому шматували груди тисячі «гарпій проклятих,
Що звуться «навіщо?» й «куди?», то в центральній із трьох елегій він
мучиться тим самим, що висловлений у поезії П. Куліша, станом
неприкаяної самотності. І це — посеред світової пустки людей («Геи-
гей! чи є хто в лузі — озовися! Чи є де в світі ще душа жива?..»)!..
З такою силою і щирістю трагізм духовної самотності висловить іще
тільки Тичина («До кого говорить?»), витворивши образ безлюдного
тоталітарного СРСР ув адресації до далекого індуса Р. Тагора.

Нетрадиційного характеру віршам Вороного надали урбаністичні
мотиви («Співи старого міста»). Цьому міському циклу з п'яти
віршів тон завдали епіграфи в оригіналі з бельгійського поета Еміля
Вергарна й француза Альфреда де Віньї. «Співи...» взагалі показові
тим, що тут уперше в українській поезії розгорнуто амбівалентну
концепцію міста — стотисячоголового звіра, жахливого і чудового.

Не сприйнявши цілковито як однобоку реалістично-«народ-
ницьку» критику міста за деморалізацію, винародовлення і по-
невіряння людей, Вороний персоніфікував і символізував місто. За-
лучив до вірша-враження «Звір» образи іншого порядку — кип'ячий

вир життя міста, трудове його завзяття (в «Старому місті» — й об-
личчя рідне робітниче), співіснування серед кам'яних мурів неспо-
лучуваних реалій. Для ліричного героя Київ — і любий, і проклятий
(«Намисто»), бо щедро наділяє його як мріями, так і муками. Воро-
ний увів ці свіжі мотиви ще до роману Валеріана Підмогильного,
віршів Михайля Семенка, Євгена Плужника, Володимира
Свідзинського про життя камінного грамузда міста.

Художницький зір Вороного зафіксував особливий стан міських
мешканців напередодні масштабних катастроф («Dies irae» — лат.
«День гніву», 1912). Здійснив це випукло і сильно, в дусі окремих
творів Лесі Українки і В. Самійленка. Можна сказати, поет перед-
чув апокаліпсис Першої світової, коли «стогнала земля», а «В лю-
дині шакалом завив людожер, І гинули звірі, і гинули люди...».

Автор підкреслив усевладність Янгола Смерті. Розпуки й Безси-
лості (символістським є правопис абстрактних ключових понять із
великої літери) у жнива скорботи. Все це подано як вияв гніву Гос-
пода, — він же у Вороного назагал «більше уявний, як філософічний
ноумен [ірреальна сутність. — *Авт.*]». «Dies irae» став висловом ба-
жання віри вже майже, за власним визнанням, безвірної душі,
спраглості гармонії, воскресіння людського в рабських душах. Вра-
жають у творі знахідки в царині новітньої метафорики («Їх лиця —
посохла лобода»). Шкода, що цей велично понурий твір, який висо-
ко ставила Леся Українка, залишився незавершеним.

У цитованому автобіографічному листі поет визнав: «національ-
ний елемент був у мені завжди дуже сильний, крім свідомості, він
превалював у мені як поетична стихія». Творчими його виявами слід
визнати народжений Національною революцією піднесений
енергійний марш «За Україну!» (1917, після публікації в одно-
йменній варшавській збірці був покладений на музику композито-
ром Ярославом Ярославенком і став популярною досі піснею),
раніше написана поема «Євшан-зілля».

Марш розкрив національно-державницькі симпатії автора, який
привітав ним державну волю України, зазвучав маніфестацією воле-
любних настроїв українства, що, порвавши ганебні царські пута,
вийшло «з-під ярем і з тюрем» на вільний світ. Окрім іншого, вірш
явив оптимістичний бадьорий світогляд поета — базовий у його
творчості при високій питомій вазі в ній песимізму і того, що Во-
роний назвав «елементами занепадництва».

Щирою патріотичною радістю сповнений цей вірш-присяга
рідній неньці Україні віддати в боротьбі за її державність «серця
кров і любов». Ритмотворчий рефрен славної пісні — і святий на-

каз, і заклик до братів відважно збройно боротися «За Україну, За її долю, За честь і волю, За народ!». Узагалі поезія Вороного на тему відродження України весни 1917 р., як і гімни волі Павла Тичини, Олександра Олеся, Агатангела Кримського, Людмили Волошки й інших поетів, випромінюють радість усієї української нації. «Прийшла пора, прийшла година — Сміється Київ, сяє Львів! Ярмо одвічних ворогів Скидає вільна Україна!» (вірш «Коли ти любиш рідний край!..» збагачений розумінням потреби мати козацький «позір» за зловорожими намірами).

Окрім драматичного сприйняття буряної доби 10—20-х років (тетраптих «Роки») та мистецького втілення жовто-синьої патріотики, знайдемо у реемігранта Вороного, чи, як він себе назвав «сина марнотравного, Що повернувся до своїх», намагання вжитися в «червону» українську дійсність. Як бачимо, у вірші «Весна року 1926» він висловив його достатньо органічно й щиро, — так, як вдалося це й Олександру Олесеві у вірші «1 мая».

Це, власне, й не дивно: поет змолоду спілкувався з робітниками, озброював їх ідейно, перекладами революційних пісень, а тут іще переживав радість блудного сина-поверненця. Симпатії до пролетарського руху, «завзятого, міцного, бунтівничого ...рідного лиця робітничого» Вороний виявив був іще в довоєнних «Співах старого міста». От і у «весняному» вірші 1926 р. опоетизував велелюдне першотравневе свято, робітничі юрби зі співом перекладеного ним гімну «Повстаньте, гнані і голодні...».

Новочасну офіційну риторику (цікаво, наскільки щиро підтримав автор — як буцімто гасло епохи — ідею революційного оновлення всього світу в боях) Вороний сполучає в «Оді до поетів» (1929) з давнішою виражальністю, а саме успадкованими ще у Франка образами «Розуму всевладного, безбожного» і «Конкістадорської Славної виправи В заграві перших пожеж». Марне намагання потрапити в поетичну основну течію 20-х років зумовило оформлення рядків «драбинкою» та переймання поетичного словника Тичини (в першій частині оди) — митця, який сам у молоді роки почасти зростав на грунті творчих знахідок Вороного.

Негромадська лірика

Речник краси кохання, мистецтва, рідної природи, заслуханий у земні й небесні вияви «музики сфер», співець міста Вороний залюбки культивував негромадські (особистісні, пейзажні тощо) мотиви.

Ліро-драматизм мотивів і образів. Багате розмаїтими почуттями серце його ліричного другого «я». Воно то стискається від голоду і жаху, вкарбованого в очах люду нещасної землі («Краю мій рідний!..»), то стліває на попіл, ізнеможене, втративши крила, саму життєву снагу (рефлексія «Vae victis!», лат. «Горе переможеним!», 1904 — один із сильніших у післябайронічній ліриці витків драматичної самотності). То зливається з блакитним простором могутнього і звабливого моря, вільного і бунтівливого, як душа співця (пеан «До моря»). То посилає жалі в зоряний простір, знаходить розраду в щирій приязні у «любий час Зелених Свят, Коли квітчається Вкраїна». А то й прикипає до «дзбана любовних утіх» Ізольди і Трістана (в поета чимало образів античного чи середньовічного походження, що надали його творам неокласицистичного відтінку й «європейськості»).

Крім образів Ізольди й Трістана, Ікара, знайдемо в лірика образи-символи Антея, Харона, Гіменея, Психеї й Ерота, «семи самоцвітів зоряного грона» Плеяд, Сивілли, Афродіти, Лаокоона, Аримана. Ці базові художні «семи», як і латинські чи французькі заголовки віршів, долучали творчість українського поета до культурної традиції вселюдства й були суголосними культивованим високоінтелектуальними поетами тієї доби Франком, Лесею Українкою.

Знайдемо також у Вороного, як і в Олександра Олеся, трафаретний «арсенал поетичних значимостей» (Олександр Білецький), до якого належали зорі, квіти, казки, мрії, солов'ї, феї, німфи. Це те спіонство старого романтизму, як стверджував Микола Зеров, що трималося в поезії довго, опускаючись усе нижче. Талант Вороного й у цю відому образність удихнув нове життя.

Тема кохання здебільшого заступлена в поета чулим ліризмом вишукано-куртуазного страждання («Чорне доміно», цикл «Фата моргана» чи «Інфанта», вкраїнський аналог відповідних мотивів Верлена, блоківських віршів про Прекрасну Даму) чи згущено-драматичного виразу втрати дружини (цикли «За брамою раю» і «Разок намиста»). Група куртуазних віршів показова романтичністю — мотивами лицарської вірності й екстатичного служіння ліричного героя «укоханій богині», по-європейськи вигадливою «кучерявістю» й водночас галантним, цнотливо-еротичним оспівуванням сердець у полоні любовних чарів («Паж і королівна», «Ельф і фея»), ліричною пасторальністю («Пастух і пастушка» з того ж циклу «Фата моргана»).

Бал-маскарад, коштовні «Оксамит, і єдваб, і вуаль, і плюмаж», вишуканий танець падеспань, фатальна зустріч-мрія, зустріч-згуба самотнього ліричного героя з чарівною незнайомкою в чорному доміно,

котру годі не впізнати за її променними очима, округлими плечима й «звабливістю розкішного стану», — таким є художній антураж вірша 1906 р. з циклу «За брамою раю». Зникла знайома незнайомка, лірична героїня поезії, асоціюється не так із Вірою Вербицькою чи «блакитними трояндами», її сучасницями, як із ідеалом прекрасної жінки, вимріяним чоловіками впродовж поколінь. Дбайливо дібрана форма «Чорного доміно» прикметна майстерністю обрамлення, мелодійністю (чергуються рядки чотири- й тристопних анапестів, здатних передати атмосферу балу й інтенсивність ліричних переживань героя).

Аналогічно наступний вірш циклу, «Скрипонька», зумів передати катарсисну дію на людське серце справжньої навали різнотонних музичних звуків якогось нового Паганіні, котрому підвладні й українські фольклорні тони (рядки «Скрипонько-зрадонько, Любо принадонько, Тихо-помаленьку грай...» суголосні присутнім у народній «Казці про дивну сопілку», яку записала Леся Українка). Взагалі це один із тих творів, де найбільш чулий ліризм підноситься, за словами Вороного, «на хвилях екстазу до імперативного пафосу».

Куртуазні вірші сприяли відродженню втраченої вже в часах Вороного традиції вишуканої любовної лірики. Поет вніс до неї нові мотиви, забезпечивши більшу повноту української літератури, своїм шедевром «Інфанта», що оформився внаслідок захоплень французькою лірикою. Він увійшов до циклу «Лілеї й рубіни». Лілеї в образному лексиконі лірика означають тут давні коштовні почуття, не здатні назавше відцвісти у серці. Рубіни — емблема поодиноких дарів коханої й водночас ображених гордощів фатально закоханого.

«Інфанта» є різьбленим сном ліричного героя про неначе вчорашню зустріч у згасаючий день, коли «На землю тканками прозорими Лягли осінні дерева». Незнайомка як сон, укоханий міф пройшла величною інфантою (інфанта — іспанська принцеса) повз зачарованого героя. Відтоді його спокій був збурений подібно до того, як туманно-синя замріяність обрію при заході сонця зайнялася «килимами вогнелунними». Астральна символіка працює на створення враження таємничості, піднесеності, чистоти почуттів ліричного суб'єкта.

Реакція героя на фатальну зустріч мало не релігійно-екстатична, як у середньовічного лицаря. Його «дух сполоханий», у серці — «чуття побожної хвали». Артистична метафора на позначення зустрічі поглядів увиразнила це куртуазне враження:

Ви усміхнулись яснозоряно
Холодним полиском очей, —
І я схилився упокорено,
Діткнутий лезом двох мечей.

Шкода тільки, що цей ефект почасти руйнує фінальна згадка про революцію, «перемикаючи» увагу на цю — іншу — незнайомку (Вороний дописав вірш, початий у 1907 р., уже в еміграції). Проте нова для української літератури XIX — початку XX ст. любовна лірика поета засвідчила можливості поновлення куртуазної лінії, популярної в поезії 10—20-х років («Ізольда Білорука» Лесі Українки, твори М. Рильського) та в письменстві наступних десятиліть (згадаймо популярний жанр лицарського «фентезі» від Мері Стюарт, Урсули ле Гуін до Гая-Юлія Орловського).

Взагалі кохання Вороний розумів як високий, а то й орґіастичний лет двох душ в «неосяжні високості», як горіння, приклад для нащадків, як процес уливання всіх духовних сил у «світовий процес творіння» («Чи зумієш?» із циклу «Ad astra» — лат. «До зірок»). Тим-то так болюче він сприйняв розрив із незабутньою дружиною. Свідченням цьому є драматична пульсація любовної теми в ліриці Вороного в міжчасі 1904—1910 років. Утілюючи її, автор піднісся до високомистецького рівня «Зів'ялого листя» Франка — повновагого естетичного канону й художньої моделі для власного творення.

Поет виповів свої тяжкі настрої і вселенську тугу в циклах «За брамою раю» (тут двадцять віршів, — між іншим, стільки, як і в «Жмутках» «Зів'ялого листя» Франка) та «Разок намиста» (дев'ять поезій). Разом вони складають надциклову ідейно-естетичну єдність, зумовлену єдністю життєвих вражень і мистецьких підходів. Артистична композиція ліричної трагедії «За брамою раю» включила зачинну віршову «Присвяту» «згаслій зіроньці», вірші-гімни коханню («На скелі», «Хвиля», «Палімпсест»), де його життя в серці вподібнене рухові погожого моря, а образ коханої не стирається в душі, як напис на пергаменті. Мінорний мотив самоти започатковує перипетії циклу (малюнок «На бульварі»), спершу заглушені милуванням чистотою краси («На озері»), щоб одразу вибухнути акордами розпуки («Нічого!..», «Зрада»: «мила... Мій рай оганьбила»).

Болісне переживання втрати раю поетом і його героєм, які відчули себе за його брамою, є емоційним стрижнем центральних у лірично-драматичній структурі віршів «Твої уста!» і «Ти не любиш мене...». Останній із них — благання до Бога зжалитися, вможливити повернення до раю. Ліричний суб'єкт глибоко прочув без коханого «личка ясного» йому «весь вік туманіти». Справжньої сили і природності досяг лірик у рядках

Розлюбити тебе, розлюбити тебе,
Та чи ж сонце розлюблюють квіти?
Та чи ж можна примусити серце слабе
Те, чим б'ється воно, не любити?

Обожествлення коханої; пам'ять про минуле; муки любові, не втихаючі з плином років; ридання «безпритульного поета» і його молитва про чудо; бажання і неможливість порвати кайдани почуття: прагнення відродитися до життя, врешті відтворити «сіянням чистим, ясним» у піснях красу любого образу — такий діапазон і перебіг почуттів до «Finale» циклу.

Новими його рисами було розмаїття самоототожнень (герой відчуває себе то рабом, божевільним, то пілігримом перед брамою святою), згадана самобутня для української поезії образність — пов'язана з маскарадом («Чорне доміно»), владою музичних образів серед нічного міста («Скрипонька»), ритмічно-строфічні експерименти.

Мистецьки багатими була поетика лірики Вороного, її віршові розміри та ритми. Так, у його «Весняних елегіях» відлунюють стиль, лексика і ритмомелодика веснянок («Прийшла весна, прийшла красна» — відповідний змістові двонаголошений восьмискладник або шумка). Наспівність віршів поета засвідчують справедливість його пояснення своєї творчої робітні-лабораторії: «Я починав не так од образу, як од *звука*. І спрааді, *мелос*, спершу примітивний, далі технічно все більше ускладнений, був джерелом моєї пісні-вірша» (виділення М. В. – *Авт.*). Справді, більше навіть за словесні образи для лірика важила музика вірша.

Свою роль у ліриці Вороного відіграв фольклор, гармонійно поєднаний з літературними поетизмами. Наприклад, у циклі про кохання «Amoroso», багатому на народнопісенну образність («гайрозмай», «Темна нічка — рідна мати», ліричні звертання «Ой дівчино чорноброва», «Ой козаче-небораче»), поет повністю оволодів творчою манерою народної лірики кохання. Водночас пейзажні вірші, в яких Вороний виявив себе добрим майстром, показують виразний національний колорит його образного мислення.

Так, елегійний триптих «Осокорі», що належить до значних індивідуально-поетичних версій символіки дерев нарівні з віршами Івана Франка. Лесі Українки чи Миколи Філянського, настроєво виразний у контрастному малюванні дерев у різні пори року, звуковому асоціюванні шуму буйних дерев із гомоном старих чупринарів-запорожців, тужливим паралелізмом ліричного малюнку і драматичного переживання.

Весняна краса рідної землі та її природи у другій із «Весняних елегій» під назвою «Соловейко» — не всевладна, як у славнозвісних «Чарах ночі» Олеся. Розчинитися серед цього казкового «тихого раю» герою заважає свідомість митця, не здатного співати, затуливши очі, коли його розкішний край у ярмі. Такого ж типу елегійність

формує виражальний ряд поезії «Сонце заходить...», у якій Вороний, подібно до автора «Вечірньої пісні» В. Самійленка, вільно почувається в стилістиці «дитячого» вірша.

Символістськи-візіонерські «Тіні» з циклу «Співи старого міста» повніше розкрили особливий психологічний стан самотнього ліричного героя. Йому ввижаються загадково-звинні примари, умовний хвилясний крайобраз із гидкими потворами, який автор не міг реально бачити з вікна ростовської хатини. Це проекція внутрішніх «змор», для яких могла дати чимало імпульсів українська дійсність 1918 р., коли вірш написано, данина стереотипній* уже в поета темі нудьги.

Сум і безнадію постбайронічного героя (коріння лірики Вороного — в романтизмі, зокрема «запізнілому») не здатні розвіяти артефакти світового малярства, скульптури, музики, поезії: «Голівка Грєза, ескіз Родена, Меланхолійний ноктюрн Шопена, Фрагменти віршів Сюллі-Прюдома, Псалми Верлена... Яка утома!»

Орієнтований на музику, співність поезії, в тому числі й народної з її поділом рядка на частини-коліна, майстер звукописних алітерацій та асонансів, Вороний у багатьох частинах «Тіней» ще перед Тичиною («Закучерявилися хмари») надав автономності піввіршам-«гемістихам». Іншими словами, рядки вірша можна читати не тільки традиційно зліва направо, а й двічі по піврядка згори донизу — сенс не втрачається. В результаті маємо зразу три вірші — зліва, справа від середини й від початку до кінця рядків. Наприклад, як у описі станів душі героя:

А перед нею в	*хитким тумані*
Пливуть малюнки,	*примари тьмяні,*
Лягають смуги,	*снуються тіні,*
Мигтять уривки	*в повільній зміні...*

(порівняймо із сегментацією рядка в «Пісні про Байду»: «Де я мірю, там я цілю, Де я важу, там я вражу»). Тож Вороний, як бачимо, наснажує лірику музично, переймає діалогічну структуру фольклору, — в «Тінях» неначе паралельно співають два голоси.

Свіжим було також його артистичне вміння передати гру світлотіней («Разок намиста» й ін.), навалу музичних образів із їх навіювальною силою, гідною італійського музики-генія Ніколо Паганіні

* За наявні у Вороного самоповторення-стереотипи (крім утоми, це поетизація дівочих очей і т. ін.) з його не найвдалішого твору «Зорі-очі» (1912) навіть кпив віршем речник авангардистської естетики футуризму М. Семенко: давно, мовляв, пора покинути «озорювать» «осточортіл» зорі-очі, бо це все одно, що «хрещатикувати серед літа в санях».

(«Скрипонька»), продемонструвати модерний естетико-символістський спосіб опрацювання джерел («Срібний сон»). У «серпанку срібнотканому» цього різдвяного вірша 1913 р. написання психологічні переживання ліричного героя здобули імпульс від «херувимської» колядки «Нова радість стала, Що на небі хвала». З цим піднесеним співом резонує не лише його душа — на нього гучним акордом відповідає вся земля. Твір, породження розколисаної уяви, заснований на чергуванні візій і навіянь, зміні зловісних символістських картин, в яких водила мана, гедоністичною сценою з коханою.

Ліро-епічна поезія

До сформованого Вороним розділу «Балади й легенди» ввійшли, крім «Балади моря» та «Срібного сну», ще кілька творів імпонуючих автору означених сюжетних жанрів. Є серед них і слабші, як написана в Анапі рання «Балада козацька» на «запізніло»-романтичну традиційну тему самогубства самотнього знедоленого юнака. Серед кращих згадаємо «Легенду» (1905) та баладу «Найдорожчий скарб». Два ці твори звучать тріумфом — відповідно материнської любові і подружньої відданості, по-своєму «націоналізують» французький і німецький середньовічні мотиви.

Так, легенда є напіворигінальним переспівом твору Жана Рішпена. Власне, джерелом сюжету Рішпенові й Вороному послужив міжнародний фольклорний мотив убивства родича (отруєння брата, як у романтичній баладі «Вивідка» Левка Боровиковського, чи вбивства матері, як у Вороного) за намовою коханки.

В історію кохання юнака до вродливої, проте лихої дівчини і страшного його злочину (провагавшися лише три дні і ночі, «Мов кат, витяг серце у матері син...») Вороний уклав увесь безмір материнського почуття. Цього разу, на жаль, сліпого. Адже тоді, коли син спіткнувся й упав на порозі, то «серденько неньчине кров'ю стекло, І ніжно від жалю воно прорекло...: «Мій любий, ти впав... Чи тебе не болить?».

Сила враженого чуття втілила поетову тугу в виразно національну форму, мовну і поетичну. Бо, наприклад, епіфора-вигук «Ой леле!» не тільки надає ритмічної стійкості, виразності строфам легенди, «обростає» з плином розповіді все новими смисловими відтінками, а й є питомо українським за своїм колоритом, мовною картиною світу.

Актуалізація сюжетів з історії. Проекції в авторський час, надання творам універсально-позачасового значення прикрасили баладу і поему Вороного. Вістря балади «Найдорожчий скарб» (1912), присвяченої подіям із німецького середньовіччя, — несподівано гумористичне. Сюжетно це історія облоги військом імператора Конрада баварського міста, яке мужньо захищають чоловіки і жінки. Вражений вояцькою доблестю останніх, Конрад дарує їм життя і навіть дозволяє винести найцінніше.

Як закінчив баладу в дусі історичного анекдота автор, усе військо наступного ранку лягло з реготу, коли побачило: на тендітних жіночих плечах їхали верхи чоловіки, «уславлені герої». Та чи всі українці мають право й собі сміятися, риторично перепитав Вороний? Автор серенад і епіталам, «середньовічних» вишуканих віршів про кохання, поет, як бачимо, не цурався гумору як щирий українець, скритикував супроти власної гендерної ролі чоловічу здатність надто покладатися на фізично слабшу чарівну частину людства.

Значну літературну історію має «Євшан-зілля» — патріотичне майстерне опрацювання легенди з Іпатіївського літопису, яку творчо осмислили також Іван Франко, Микола Чернявський, Леонід Мосендз. Написана в 1899 р. і присвячена лідерові «тарасівців» поету Іванові Липі, поема ввійшла до розділу «З хвиль боротьби», загальна назва якого не цілком відповідала кільком творам.

У Вороного сюжет про полоняника князя Володимира Мономаха половецького ханенка (він зріс у розлуці з рідним краєм, збайдужів до нього, і лише запах степової трави, а не рідне слово й пісня навіть, повернув йому патріотичну пам'ять, а його самого — батьківщині) став матеріалом ідейно-естетичної трансформації. Поет надав йому композиційного «фреймового» обрамлення, пов'язав цим давноминулі події легенди зі своєю сучасністю.

Вже літописний епіграф і перша частина художньої «рамки» адресували повчальну історію тим українцям, хто шукає слави на чужині, занедбавши рідний край. Чарівне євшан-зілля набуло в поемі сили патріотичної пам'яті, самого духу, так потрібного нашому народу в усі часи. В безпосередньому звертанні автора до України (заключна частини обрамлення) саме й звучить ідея патріотичного збирання української сили, що допоможе й саму Вітчизну направити «на певний шлях». Однак сама дійсність, у якій немало синів назавжди відцурались материзни, сповнила болем голос Вороного: «Де к того євшану взяти..?».

Артистично одна з найдовершеніших версій сюжету, поема звучить вічним «пам'ятай» усім живим і ненародженим:

Краще в рідній краї милім
Полягти кістьми, сконати,
Ніж в землі чужій, ворожій
В славі й шані пробувати.

Ці афористичні катрени іпостасованого хорея, що є поетичною версією епіграфа з Іпатіївського літопису, будили серед українців ближнього і дальнього зарубіжжя сердечний щем у розлуці з рідною землею, єднали із нею бодай духовими мостами єднання і патріотичної пам'яті.

Поступаючися за мірою достовірності відтворення літописного джерела, широтою розгортання теми поемі «Євшан-зілля» І.Франка (друга її редакція мала назву «Ор і Сирчан»), однойменний твір Вороного гісніше пов'язаний і з авторським часом. Якщо Франко прокреслив ці зв'язки тільки в піснях Ора, то його молодший побратим безпосередньо апелював до України в пошуках зілля-привороту на гідний державний шлях. Водночас в обидвох поемах спільним є те, що вони розширили інтелектуально-чуттєвий характер давнього переказу, творчо його підпорядкували високохудожньому вислову національної патріотичної ідеї.

Тож заслугою Вороного є надання літописному мотиву мистецького нового життя, сам артистизм опрацювання, вищий, аніж виявлений попередниками. Половецька степова сага стала під пером поета підоймою для піднесення патріотичного духу, так потрібного, на думку автора, його українським сучасникам. Недаремне Вороний уміщував поему в усіх своїх збірках (окрім «В сяйві мрій») та альманахах «З-над хмар і з долин» та «Українська муза». Після цензурної конфіскації — «за націоналізм» — опритомнюючого закінчення твору у харківському виданні 1929 р. поема в СРСР не видавалася.

Інші грані, значення творчої діяльності. В обсяг хисту Вороного входили й інвективний тон («Мерці»), гумористична тональність, що не користувалася в добу попередньої поважно-серйозної поезії всіма «правами громадянства» (розділ «Гуморески» включив і «віршовані дрібниці», як висловився академік О. Білецький), а також дошкульна сатира.

Її об'єкти — традиційні, ті ж самі живущі, проти яких спрямовували вістря своїх творів ще Шевченко, Франко і Леся Українка, Грінченко і Самійленко, Маковей і Олесь. Це вірний слуга царату російський політикум, ренегатство деяких «патентованих» псевдо-

патріотів різних поколінь (диптих «Старим патріотам» «у стилі Беранже» та «Молодий патріот», що, як і Самійленкова сатира «На печі», саркастично переакцентувала «Ще не вмерла Україна»). Й усе ж, попри окремі осяги, сатирична творчість не склала вагомої частини літературної спадщини митця.

Широким є жанрове коло творчості Вороного (елегія, медитація, балада, легенда, поема, послання, пісня, епіграма, епіталама й поезії з інших нагод, віршовані епістола і тост, драматичний етюд). Вороний продемонстрував бездоганне володіння давніми канонічними формами октав, рондо, різнорідних сонетів (подвійний, «безголовий»), рідкісних тріолетів. Варто відзначити й багатство різнотипних ритмотворчих повторень, музичних відгуків, у тому числі автобіографічно прикладених ремінісценцій пісень, казок і дум.

Свіжими були його розкриття неодноплановості образу, символічного сенсу предметного світу, демонстрація можливостей взаємодії поезії з суміжними мистецтвами. Випередили свій час його експерименти зі зміною розмірів і кількості стоп у рядках, розмаїття і новаторство строфічних побудов і римування (коли, наприклад, літературні оповиті рими охоплюють паралельні народнопісенні), що засвідчують численність евфонічних (неординарність внутрішніх рим, нагромадження дієслівних для відтворення динамічного руху) та версифікаційних знахідок поета.

Нерідко концептуальним був його звукопис. Так, аби передати рокотання струн лютні трубадура, Вороний удався до алітерації на «р»: «Рожеве проміння на краплях роси Брильянтами грає». Тож не випадково низку його творів було покладено на музику.

Майстер поетичних імпровізацій, він міг, експромтом зреагувавши на чиїсь слова, зразу ж записати готовий вірш на корі берези («Nie wolno!»). Слабшим же його місцем варто визнати надмірне вживання улюблених епітетів (як-от «розкішний»), — імовірно в силу того, що поет, пориваючися до прекрасного, не завжди побоювався небезпечних для лірика лексичних красивостей.

Натомість безперечно авторитетний для українських модерністів поет збагатив читачів «фірмовими» образами, цементуючими літературну форму й під його впливом особливо частотними в художніх словниках інших поетів XX ст., — насамперед «мрії», метафорично згущених весни, зір та похідних від цих образів.

Осмисленням власного досвіду роботи в театрі, ідеології українського театру, світових здобутків драматургії від античності та сучасних її перспектив, діяльності знакових постатей сценічного мистецтва стали книжки Вороного «Театр і драма» (ймовірно, це

частина так і не написаної «Історії українського театру»), «Режисер», «Драматична примадонна (До характеристики сценічної творчості Любові Ліницької)», статті «Драма живих символів», «Сучасний український театр у Києві», «Український театр під час революції», «Михайло Щепкин», «Марко Кропивницький», «Він» в драматичній переробці М. Кропивницького».

Поет був глибоким знавцем малярства, графіки, скульптури («Сергій Васильківський» — перша поважна українськомовна стаття про мистецтво, розвідка «Олександер Архипенко», присвячена українському скульптору світової слави, міркування про графіку Н. Кожуна, Г. Нарбута, відгуки на експозиції Всеукраїнських мистецьких виставок).

Для Вороного-перекладача характерні ґрунтовна обізнаність з культурному набутку інших народів, законах* поетичного ремесла зокрема перекладацького (бо ж перекладач-поет — не раб, а суперник автора оригінального твору). Він «привласнив цілу поетичну культуру нашій мові, нашій версифікації», вправно передав рідною мовою кращі зразки творчості внутрішньо близьких собі французьких «парнасців» і їх продовжувачів, російських і польських модерністів, хоча назагал ці дві останні літератури не любив.

Завзято працюючи як перекладач «В інтересах поширення рамців нашого літературного обсягу, розвитку і удосконалення художньої форми, в зв'язку з виробленням самої української мови, що ховае в собі великі можливості для малювання в тонких нюансах переживань і вражень творців вищої чужоземної культури»[1], Вороний насамперед спопуляризував в Україні ціле гроно франкомовних поетів — Верлена, Сюллі Прюдома, Рішпена, Бурже, Мореаса, Метерлінка, переклав поезії в прозі Мандеса та ін. Рецензент останнього зі згаданих перекладів Микола Зеров наголосив удатність інтерпретації та важливість таких видань для виховання культури слова.

Тож переклади Вороного — не просто засвоєння і відтворення французької культури вірша, а справжнє привласнення галицькою поетичної культури рідним мові, віршуванню. Немалою мірою до цього прислужилася редакторська праця над так і не виданою «Антологією французької поезії» від найдавнішого епосу до новочасної лірики. Крім того, поет переклав масові революційні пісні «Мар-

* Слід зважити на те, що Вороний писав тоді, коли в Росії ще не існувало віршознавчих праць, і поети віршували переважно так, як Бог на душу покладе.

[1] Цит. за кн.: *Зеров М.* Українське письменство. — К., 2003. — С. 207.

сельезу» Р. де Ліля, «Варшав'янку» І. Свєнцицького, «Інтернаціонал» Е. Потьє.

Цікаво, не маючи французького оригіналу, перекладач зінтерпретував інтернаціональний пролетарський гімн із німецького тексту, а згодом порівняв оригінал і свій переклад та подивувався якійсь мірі їх близькості — результат скрупульозної точності німецької школи перекладу. Як показав О. Білецький, зіставивши переклад Вороного одного з ранніх віршів П. Верлена, цей переклад влучний, але з меншою увагою до конкретики першоджерела, ніж «брутальної кори речовини». Певне, річ у тому, що й оригінальна поезія українця, прикметна «абстрактно-умовним характером» (О. Білецький) стилю, частіше черпала з філософської умовності, з книжок, а не з конкретики живих особистих вражень.

Серед інших перекладів і переспівів згадаємо високопоетичне відтворення «Беатріче» Данте й пролог до трагедії «Ромео та Джульєтта» В. Шекспіра, низку віршів Г. Гайне, манера якого до певної міри позначилася на циклах Вороного про кохання, «Маленькі трагедії», «Серенаду» й «Іспанський романс» Пушкіна, «Мазепу» Ю. Словацького, поезії Ф. Тютчева, А. Фета, М. Волошина, М. Гумільова («Театр») та ін. Інколи вибір перекладача визначала дидактична мета. Так, поезією в прозі «Поріг» І. Тургенєва Вороний намагався прищепити галичанкам саможертовну відданість великій ідеї, об'єктивно сприяв цим вихованню таких нових жінок-патріоток, як Олена Степанівна чи Ольга Басараб.

Прозою Вороний переклав і «Ткачів» Г. Гауптмана, «Зеленого папугу» австрійського модерніста Шніцлера. Митець увійшов і в орієнтальний екзотичний світ, знайшов рідномовний еквівалент для творів світової класики — староіндійської «Хітопадеші», віршів перського Джеляледдіна Румі й японця Охара-То-ко. Російською ж мовою перекладач популяризував твори Франка, Коцюбинського.

Вороний був активним рецензентом, вимогливим, але й толерантним, книжок І. Чупринки, В. Винниченка, Б. Лепкого, П. Грабовського, С. Черкасенка, Л. Пахаревського, Н. Кибальчич, Х. Алчевської, М. Семенка й інших авторів. Не втратили своєї цінності мудрий виступ Вороного («Зі споминок про М. Костомарова») та цикл статей «З сумної подорожі», присвячених П. Кулішу і Ганні Барвінок, розвідка «Мольєр». «Вдумливістю і глибиною аналізу» (І. Верес) суспільно вагомих явищ показова публіцистика Вороного («Ідеї з Росії», «Політичний хамелеон»).

Можливо, не все з написаного тонким ліриком і поетом-патріотом Вороним перейшло випробування часом, та й змінилися вже

від його доби століття й тисячоліття. Проте з плином років очевидною стає значущість творчої праці митця — дороговказу для «молодомузівців» й інших поетів. Без «Блакитної панни» Вороного, вірша — свого роду містка до дерзновенного новаторства молодого Тичини, можливо, не народилися б його «Арфами, арфами». Водночас перегук двох поетів у робітничій темі, згаданий О. Білецьким, у посттоталітарну добу сприймається вже інакше — доказом вищої життєвої правдивості й прогностичної зіркості «Dies irae» Вороного в порівнянні з тичининським «Псалмом залізу».

Гарний художній підсумок того, що дав поет людям, належить іншому видатному лірикові Олександру Олесеві. Він у посвяті «М. Вороному» (1919) означив дарунок поета як «звуки сонячно-небесні», «слова нечувано-чудесні». З розкиданих ним у «кожну пісню, в кожні груди, В кожний скривджений куток» осяйних квіток читачам слід сплести подячний вінок митцю, зусиллями котрого, як і Франка, Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської, Стефаника, того ж Тичини, українська література, приречена в чужих державах на провінційне нидіння, зуміла надолужити втрачене, синхронізуватися з поступом розвинутих західноєвропейських письменств. Творчий набуток Миколи Вороного в кращій — основній — частині є мистецьким надбанням масштабу, значнішого за національний.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Білецький О. Микола Вороний // *Білецький О.* Письменник і епоха. — К., 1963.

Вервес Г. Микола Вороний // *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. — К., 1996.

Денисюк І. Микола Вороний // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці. В 3 т., 4 кн. — Львів, 2005. — Т. 1. — Кн. 1.

Ільєнко І. «Боже! За віщо?» Судний день Миколи Вороного // Українське слово. — К., 1994. — Т. 1.

Історія української літератури: В 2 т. — К., 1987. — Т. 1.

Погребенник В. Фольклоризм української поезії. — К., 2002.

Сайченко Л., Кислий Ф. Микола Вороний // Нові імена в програмі з української літератури. — К., 1993.

БОГДАН ЛЕПКИЙ (1872—1941)



Поет, прозаїк і драматург, популяризатор і перекладач європейської класики, художник і мистецтвознавець, учений — філософ (філолог) та етнолог, — публіцист і редактор, громадський діяч і педагог, варшавський сенатор і професор Ягеллонського університету в Кракові, посол української культури в Польщі, — це все він, Богдан Лепкий.

Найвидатніший із давнього патриціанського й письменницького роду, літератор високого хисту, невсипущий ратай на ниві красної словесності та науки Богдан Нестор Лепкий спромігся реалізувати цілий огром творчих і наукових проектів, поступившися щодо цього лише своєму вчителю Франкові: бібліографічний список творів Лепкого, за підрахунком письменника й лепкознавця Романа Коритка, налічує понад 700 сторінок машинопису! Ще двадцять років тому набуток і саме чесне ім'я письменника були заборонені як ворожі радянській владі і надійно ув'язнені у спецфондах бібліотек.

Вражає сам контраст оцінок його постаті. У п'ятому томі академічної історії літератури 60-х років Лепкий згідно з теорією класової боротьби названий зброєносцем закордонних націоналістичних об'єднань. Але в сусідній, тоді соціалістичній державі, "Польський бібліографічний словник" 70-х років (стаття професора Мар'яна Якубця) справедливо визнав: Лепкий був найпліднішим, найусебічнішим і одним із найвидатніших західноукраїнських письменників свого часу.

Від 1989 року після тривалої відсутності повертаються журавлями на рідну землю його художні твори, глибокі листи. Почала виправляти ситуацію з осмисленням творчості Лепкого наука про літературу. Спадщину гуманіста й патріота вивчають у навчальних закладах різного рівня. І все ж сучасному читачеві відомі ще далеко не всі твори плодовитого автора, не збереглася повністю його рукописна спадщина (основна частина матеріалів належить Науковому Товариству ім. Тараса Шевченка у Нью-Йорку). Повернення на батьківщину Богдана Лепкого — людинолюбця, патріота, залюбленого в красу письменника — тільки розпочалося, й триває воно не без проблем.

Зробленому ж у цій галузі завдячуємо ще не цілеспрямованій діяльності української держави, якою снив Лепкий, а ентузіазмові науковців діаспори (Василь Лев) і «материкової України» (у першу чергу Ф. Погребенник, М. Ільницький, В. Качкан, М. Ткачук і ін.), жертовному подвижництву родича письменника доктора Романа Смика зі США. З плином часу, без сумніву, дедалі виразнішим вимальовуватиметься духовний портрет Богдана Лепкого як гуманіста, християнина, народолюбця і патріота-державника.

Варта незабутого вояка: життєпис Богдана Лепкого

Богдан-Нестор — син-первісток (із восьми дітей, троє з яких померли) священика і водночас літератора Сильвестра Лепкого, як письменника свого часу знаного під псевдонімом Марко Мурава. Народився майбутній митець на подільській землі 9 листопада 1872 р. Сталося це на хуторі Кривенькому Чортківського повіту, тепер Гусятинського району на Тернопіллі, неподалік від села, назву якого Лепкий обрав заголовком для книжки про свої дитячі роки — «Крегулець».

Богдан походив із давнього роду, чиє коріння сягало римських патриціїв Метеллів, один із яких був папою римським. Славетна мистецька гробниця Цецилії Метелли в Римі залишилася пам'яткою про рід і ті давні часи. Український предок Богдана Лепкого, як дослідив його син Лев Ростислав, — шляхтич-золотар Яків Лепкий зі Львова, який мешкав у XVI ст. Чимало Лепких і їх родичів — священики. Дехто з них, як Онуфрій, Данило і Сильвестр Лепкі, писали художні твори. До того ж Марко Мурава-літератор засвідчив, скажімо, своїми сонетами про Данте і Сервантеса, приятельськими

стосунками з самим Франком високий рівень культури письменницького середовища греко-католицького духовенства.

На гербі родини Лепких поряд — мечі, хрести і лицарський шолом, а також гусячі пера. Все це дуже пасує до самого зрілого Богдана Лепкого, лицаря-борця за Україну, незалежного войовника пером із тоталітарною неправдою, митця, який «олітературював» і вічні християнські святощі. До того ж по матері він походив із князівського та священицького роду Глібовицьких. У діда, отця Михайла Глібовицького (приятеля Маркіяна Шашкевича), Богдан-гімназист мешкав під час навчання в Бережанах.

Із батьківського помешкання у селах Крегульці, Поручині, а ще пізніше — Жукові, з науки тата, свого кращого вчителя й критика (йому вдячний син присвятив кілька сонетів збірки «З глибин душі»), спілкування з дорослими, зокрема у Бережанах, чутливий і не за віком поважний підліток виніс пошану до традицій і любов до всього рідного, високу і шляхетність духу — своєрідний сплав аристократизму з демократизмом. Ніколи не затерті враження від народної пісенності естетично оздобили пізніші вислови його поетичного натхнення, цикл «На позиченій скрипці».

Хлопчиною п'яти літ, тільки-но вивчившися читати, Богдан полонився поезією Шевченка, особливо його ранніми поемами про козаків. «Кобзар», за його зізнанням у «Казці мойого життя. Бережани», «зворушував до глибин душі», чимсь «великим, могутнім, непереможним» розвивав образну уяву. Згодом Лепкий звеличив «Кобзаря», поряд із «Русалкою Дністровою» та Франковим «Мойсеєм», у поемі «Три книжки».

Сприятлива гімназійна атмосфера, рано відкритий у собі потяг до словесної творчості й до малярства, багата фантазія теж формували Лепкого як людину і митця. Здобувши реноме літерата разом із приятелем Яричевським іще в гімназії, вирішив присвятитися літературі, хоч у Відні паралельно вчився малювати. Немало важили для становлення митця ідейні цінності громади українців Поділля, зокрема Бережанщини (тут багато працював громадський діяч, відомий письменник і свояк Лепких Андрій Чайковський), — передовсім плекане почуття національної свідомості.

За матуру з відзнакою Богдан був винагороджений поїздкою до Праги разом із хором товариства «Боян». Його вразили культурні здобутки братнього, тоді також бездержавного, чеського народу. Бачене викликало бажання працювати для розвитку своєї нації. У молоді роки Лепкий навчався в університетах Відня (на філософічному відділі; слухав лекції відомого мовознавця Ватрослава Ягича) і

Львова. На цю пору припало захоплення театром і філософією І. Канта, А. Шопенгавера, Ф. Ніцше. Передумавши багато, Лепкий врешті виробив світогляд, заснований на теорії боротьби матерії й духа, що творять світ. Спілкування з діячами культури, продовжене і далі, охопило літераторів і вчених Івана Франка, Миколу Вороного, Сильвестра Яричевського, Василя Щурата, Кирила Студинського, Осипа Маковея, Філарета Колессу, співаків Соломію Крушельницьку, Олександра Мишугу, композитора Остапа Нижанківського та ін.

Молодик громадського темпераменту. Лепкий у Відні належав до студентського товариства «Січ». Після року навчання у столиці монархії перевівся до Львова, де його університетським професором був історик літератури Омелян Огоновський. В 1895 р. закінчив філософський відділ і здобув посаду молодшого вчителя української мови та літератури у рідній Бережанській гімназії. Вчителюючи, Лепкий успішно ввійшов у літературу. Його дебютна публікація в «Зорі» 1895 р. — сюжетний вірш «В світ за очі». Тематично продовжений поемою «За морем», він став відгуком на лиху долю емігрантів і набув чималої популярності. Водночас митець спробував сили у жанрах малої прози і драматургії, літературознавства.

На світлині бачимо молодого Лепкого вродливим високочолим юнаком із ледь хвилястим волоссям, довгими бакенбардами, підкрученими вусиками й мушкетерською борідкою, у стоячому комірці з краваткою. Відібраний як найкраща кандидатура на посаду лектора україністики, виборену українцями в Ягеллонському університеті, Богдан прибув до Кракова з молодою дружиною Олександрою після одруження у 1897 р. — уже автором першої книжки. Закінчив університетську освіту в 1899 р.

У різні роки його гостями в Кракові були М. Коцюбинський, О. Кобилянська, поет О. Луцький, художники М. Бойчук, О. Новаківський, І. Северин, історик В. Липинський, із яким особливо заприятелював, ідейно збагативши свої писання. Збірку оповідань «З села», видану в Чернівцях 1898 р., як і наступну, «З життя» (Львів, 1899), привітав Франко. Авторитетний метр підкреслив талант прозаїка в утіленні проблематики народного буття, сумовито-меланхолійний характер його творів.

Ставши в центрі життя української громади в Кракові, Лепкий відігравав роль амбасадора рідної культури, а на Західній Україні — посла європейської літератури та мистецтва. В ці роки працював багато задля хліба насущного, був лектором краківської «Просвіти». На письменницькі заняття залишалися пізні вечори та ночі. Тяжким

ударом, що захмарив уходження в літературу, стала для Богдана Нестора смерть батька (1901).

Проте у перед- і «молодомузівський» період одна за одною виходили друком книжки поезії («Стрічки», «Листки падуть», «Осінь», «На чужині», «Над рікою», «Поезіє, розрадо одинока», «Для ідеї», «З-над моря») та прози Лепкого («Щаслива година», «Оповідання», «В глухім куті», «В горах», «По дорозі життя», «Кидаю слова», «Кара» та інші). Разом із 1901 до 1913 р. — аж 15 збірок, і це без публікацій у періодиці, окремих видань циклів віршів, у галицьких обставинах, прикрих для свободи творчості молодого покоління.

Водночас із висхідною еволюцією митця його ім'я ставало дедалі більше відомим, а твори друкувалися в перекладах іншими слов'янськими, а також німецькою, угорською, єврейською мовами. Лепкий-поет залюбки, нерідко по-філософськи, інтерпретував мотиви природи. Лепкий-прозаїк — реалістично опрацьовував сучасні соціальні проблеми, не нехтував і романтичними можливостями історичних тем. До столітнього ювілею Кобзаря написав драму «Мотря» з часів Мазепи, але її було знищено під час обстрілу російським військом карпатського селища Яремче.

З початком братовбивчої для українців Першої світової війни, що перетворила родину письменника на втікачів із терену бойових дій, пов'язана зміна музи Лепкого. За співдії символіки, часто моторошної, а також історичної й релігійної образності він відтворив тяжкі втрати рідного народу, трагізм доби. Водночас із нею поет, проте, пов'язував надії «кайдани пірвати», вибороти в огні світової війни волю Україні.

Плідний відбиток у творчості митця залишила табірна епопея 1915 р. Письменник був покликаний Спілкою Визволення України для найблагороднішої праці в раштатському, а за рік — вецлярському (Німеччина) таборах для полонених українців. Завдяки самозреченій праці професорів із числа чільної галицької інтелігенції, втім і Лепкого, вони перетворювалися з гарматного м'яса самодержця Миколи II на свідомих українців, патріотів і захисників рідного краю. Сприяло ж цій метаморфозі навчання в табірних школах і університетах, гра у виставах театральних товариств і публікації власних творів полонених у віденському «Віснику СВУ» і періодичних табірних виданнях (у них письменник активно виступав зі статтями).

Лепкий був лектором українознавства, причому навіть на такі виклади, як про апокрифи, ходили тисячі слухачів! Співпрацював із часописом «Громадська думка», заснував малярську майстерню. Вецляр, образ і творчі знахідки великого Гете самобутньо відлуни-

ли у Лепкого. Так, його вірш «Наш Міньйон» артистично сполучив тему німецького класика, український народнопісенний мотив та життєві надії українського автора. Тужив за рідним краєм, але забувався в роботі. Наступну чорну смугу біографії митця відкрили тяжкі враження з табору українських селян-утікачів від війни у м. Ґмінд, руїна на місці батьківського обійстя в Жукові.

Радість від постання державної України, високої свідомості вешлярських вихованців, які ввійшли до Дивізії синьожупанників війська УНР, змінилася страшною пригніченістю від утрати державності, більшовицького терору в Україні. Вигнаний з Галичини, Лепкий із родиною 1920 р. перебрався у Шпандау під Берліном. Долаючи недугу, працював у однойменних часописі та видавництві «Українське слово», що за редагуванням Лепкого (як і «Українська Накладня» Я. Ореншгайна) випустило в світ цілу бібліотечку української літератури, очолював «Громаду» міського українства. З 1922 р. мешкав у Ванзее, де часто зустрічався з гетьманом Скоропадським.

При посольстві УНР вів курси українознавства за урядовим запрошенням. Тут у час ушанування свого піввікового ювілею публічно назнав себе однією струною української літератури, настроєною «на визвольний акорд», а після поразки — на акорд віри. Гарний оратор і декламатор, він виповів душу молінням «дай мені діждатися години, Коли мій люд порве важкі кайдани...» однієї з щиросповідальних поезій. Святкували ювілей і у Львові. З цієї нагоди вийшли друком у двох томах вибрані «Писання» з передмовою В. Сімовича і цінними автокоментарями письменника до багатьох творів. На річниці народин Лепкого відгукнулися віршами О. Бабій, Б.-І. Антонич (головна думка його монологу від імені поета — «Не ввесь я умру»).

В 20-х роках учасник західноукраїнського літературного життя Лепкий, як і Євген Маланюк чи Наталя Лівицька-Холодна, був співробітником щоквартальника «Ми», а також близько стояв до позиції часопису «Дзвони» та його автури. З Юрієм Липою, Богданом-Ігорем Антоничем, Наталеною Королевою його об'єднували християнський світогляд і європейські гуманні цінності. Крім неабиякого письменницького таланту, йому були властиві глибока ерудиція, «муравлина працьовитість, виняткова культура» (Микола Голубець), повага і серйозність. Як лектор читав не з паперу, а мудро говорив із душі й розуму, тому-го на виклади доцента, далі й професора, сходилися студенти з інших факультетів і навчальних закладів Кракова.

З другої половини 20-х років відійшов від творення лірики (остання збірка віршів «Сльота» датована 1926 р.) й остаточно зосередився на написанні художньої прози. Творив її під псевдонімом «Нестор», справді ставши літописцем української історії та державницької думки. Найбільшим обсягом його твором стала епопея «Мазепа». Тривала й громадська діяльність письменника. В 30-ті роки вона набула ще й високих політичних регістрів. Обраний депутатом польського парламенту чи, як це називалося, сенатором варшавського сейму, Лепкий став захисником інтересів українців, ущемлюваних владою міжвоєнної Речі Посполитої.

У 30-х роках автор «Журавлів» щоліта приїжджав до курортного села Черче на Рогатинщині. Лікувався, відпочивав, із охотою малював, був учасником імпровізованих вечорів. Вдячна громада придбала на власний кошт і подарувала улюбленому письменнику віллу, названу на його честь «Богданівкою». В Черчому застала його Друга світова війна — все-таки несподівано, хоча ще влітку 1939 р. Лепкий друкував статті з передчуттям скорих воєнних громів. Вагання щодо того, виїжджати чи ні, закінчилися зі звісткою про наближення Червоної армії. Незважаючи на те, що по радю начебто пропонували йому стати ректором Львівського університету, Лепкий не без пригод на селянському возі дістався до Перемишля, а звідти Кракова.

Останні роки Лепкого, з 1937 р. засмученого вдівця, видалися гяжкими. У час Другої світової війни за німецької окупації, коли він не вітав німецькі акції проти поляків і євреїв, утратив роботу під час ліквідації новою владою університету, матеріально бідував, оскільки в професорській пенсії йому було відмовлено. Дописував до часописів, передусім до «Краківських вістей», намагався заробити перекладами на німецьку. Загострився ревматизм, і серце митця одного спекотного дня спинилося в дорозі до нотаріуса...

Богдан Лепкий помер 21 липня 1941 р. Закінчилася його земна життєва варта — згідно з символічним самоототожненням, варта воїка, якого залишили на посту в чужій землі й забули. Після прощальних промов на крилах славнозвісної пісні «Видиш, брате мій...» («Журавлі») душа поета відлинула від кола знайомих і шанувальників. Поховали Лепкого на Раковецькому кладовищі. Його могила зі встановленим 1972 р. барельєфом — не найчастіше відвідувана. Немає вже в Кракові й вулиці його імені (перейменовано). Посмертна доля митця споріднена з тернистою, але й величною прижиттєвою...

Засади творчості. Особливості й художній світ лірики

Хоча діаспорний дослідник В. Лев неслушно відмовив Лепкому навіть у близькості до «молодомузів» (визнавши все ж його модернізм), але письменник таки належав до групи літераторів-модерністів «Молода муза» — так би мовити, «явочним порядком». Бо жив постійно у Кракові, до Львова наїжджаючи. Згуртування «Молода муза» поділило ідеї західноєвропейських символістів, модерністської «Молодої Польщі» та заклики Миколи Вороного покинути «заспівані тенденції та вимушені моралі».

За Лепким, творчість — це мистецтво «об'явлення свого власного «я». А завданням літератури він розумів відтворення краси, «до котрої рветься дух людський». Майстер тонко її відчував і відтворив у передачі любовного переживання, у річному циклі життя природи, чарівності гір тощо. Найвищу красу і справедливість Лепкий — поет споглядальний і рефлектуючий! — убачав у здійсненні патріотичної мрії про відродження гетьманської столиці Батурина, про визволення українців. До цього, мовляв, кличе підземний дзвін і кості предків («Голос надії»).

Модерна орієнтація на «облака нового містичного неба» (Остап Луцький), забуті Добро і Красу не виключила в художній практиці Б. Лепкого звертання до громадських мотивів, теми народного життя. Недаремне критик Лев Турбацький назвав його поезію (що є, безумовно і попри всі різночитання дослідників, раннім виявом модернізму в українській літературі) не мистецтвом для мистецтва, а мистецтвом для життя. Справжніми висотами духа для Лепкого була самовіддана творчість, оноетизована, наприклад, у посвяті Стефаникові, постійне життєве змагання. Воно піднесене у віршах, присвячених І. Мазепі («Мазепа», «Полтава», «Ой гіркі тоті бенкети»), його продовжувачу Орлику, у Шевченкіані, Шашкевичіані.

Вирісши на фольклорно-літературній традиції, Лепкий не протиставився їй, а радше синтезував із модерними здобутками як митець новочасний, європейського типу. Цей його «європеїзм» був прикметним результатом дії ряду чинників — генетичних (родовід, навчання і пробування в культурних центрах Європи), контактних (приязні стосунки з краківськими літераторами С. Виспянським, К. Тетмаєром, В. Орканом, знайомство з лідером «Молодої Польщі» С. Пшибишевським, Т. Міцінським, із українськими європейцями І. Франком, М. Коцюбинським, В. Стефаником, П. Карманським), а також гипологічних.

«Приклонник культурних вартостей» (Михайло Грушевський) і гречний європеєць, талант від Бога і митець, особливо чутливий до краси, щирий і сердечно теплий поет-улюбленець читачів, Лепкий увійшов в українську літературу в час її модернізаційного оновлення та ввів її у загальноєвропейський контекст, нагадавши про «деякі напрямки європейської літератури» (Михайло Рудницький). Це насамперед символізм, в українському ранньому модернізмі природно поєднуваний із іншими типами дискурсивних практик (імпресіонізм, неоромантизм). Висловив поетове «я» «в його найтоншім значенню» (Остап Грицай).

Тонка гармонійна натура, поет настрою, проте не асоціальний лірик, а, навпаки, українська громадська людина-патріот, протестант проти гноблення індивідуума і нації, в міжвоєнні роки послідовний антикомуніст, Лепкий щасливо зумів поєднати народну й інтелігентську мораль із європейським естетизмом. Під останнім поняттям розуміємо феномен, який австралійська «Мала літературна енциклопедія» екс-«хатянина» Павла Богацького означила так: «найніжніше відтінювання, найдосконаліший вияв змістового зворушення, настрою, що межує з хоробливою чутливістю»[1].

Вважав поезію результатом виняткових хвилин «вищого духового настрою» (ідеалістичний підхід). Розумів причину драматичного становища молодих поетів-модерністів: галицьке старше покоління від їх поезії вимагало громадського служіння і вірності реалістичному напрямку, тим часом як Лепкий у рецензії на збірку «В такі хвилі» О. Луцького дискусійно писав у 1906 р., що поезія реалістичною не була і не буде, як «горючий вогонь не може бути зимним». Бачив її різнотонною, але завжди романтичною, такою, що відчиняє «нові віконця» в хаті життя, висвітлює нові проблеми, свіжі психічні явища, незалежно від того, як вони можуть бути сприйняті загалом. Ці естетичні засади — галицький еквівалент модернізаційних виступів Вороного.

Лепкий, враховуючи неминучість зв'язків естетичних гасел і вимог життя, вмів знаходити поезію в усьому — природі, людині, в снах, дощі й імлі. Він, проте, не був речником «химерних ритмів і рим», де їх «найменше єсть», хоч і володів ними. Так, згідно з листовним відгуком до В. Гнатюка, Лепкий критично поставився до авангардизму (зокрема, українського футуризму з його революційними претензіями). Авторитетний серед літературної молоді, він уплинув світоглядом і творчою манерою на інших поетів — на-

[1] Мала літературна енциклопедія // Склав П. Богацький. — Сідней, 2002. — С. 79.

приклад, О. Луцького, навчив «молодомузців», як писав П. Карманський, дивитися на культурний Захід — хоча б до Кракова.

Б. Лепкий, репрезентуючи свій віршовий набуток у двотомних «Писаннях» (Київ—Лейпціг, 1922), зосередив його навколо не хронології збірок, яких видав до того дев'ять, а потім ще одну, а навколо (згідно з франківською традицією) художніх розділів і циклів. Тобто він дбав про єдність артистичного враження, естетичний результат компонування. Завдяки цьому систематизовані автором художні «блоки» текстів сприяють формуванню стереоскопічного погляду і ґрунтовнішого осмислення об'єктів його ліричної і ліроепічної поезії.

В її осерді — мотиви ідеального, меланхолійні та інші акорди природи, інтимні переживання, перепущені через душу України, краса Гуцульщини й хорватської Адріатики, будні й релігійні свята селянина, перипетії війни і боротьби за волю, взагалі національно-патріотичний і державницький пафос, історичні (зокрема, пов'язані з князівськими і козацькими часами) та наскрізні філософські мотиви, тема мистецтва і його діячів. Висока питома вага біографічного й автобіографічного компоненту лірики Лепкого. В ній домінують туга і спогад, розкривається, і це особливо хвилює, жива душа автора («Молоді літа») — «старої дитини» з загостреним переживанням минущості часу, кінця калинової казки юності.

Образ України. Магістральна тема поезії Б. Лепкого — Україна на роздоріжжях історії, перспективи батьківщини. Естет і демократ-гуманіст, він із перших збірок «Листки» (1901) та «Стрічки падуть» (1902) заходився коло художнього опрацювання теми України. Навіть власний мистецький родовід вивів від «малої батьківщини», опоетизував як похідний від рідної землі: «Колисав мою колиску вітер рідного Поділля...», «звук підгірської трембіти», «і веселий спів весільний», «і сумний плач похоронів». Уколисався ж у серце довіку — «крик неволеного люду». Ці слова «Заспіву» взагалі можуть слугувати своєрідним епіграфом до всієї його творчості. Лепкий увіходив у літературу «з бажанням волі, З любов'ю ясного простору», чуйним до радощів і горя свого народу. Письменник-модерніст рідко відривався від рідної землі, був «чутливий, як мембрана, до народного болю» (Федір Погребенник).

Відчувши себе у місті Гете Вецлярі тим, хто волею долі втратив рідну країну, Лепкий — діяч таборової акції СВУ створив такі довершені, ностальгією продиктовані поезії, як «О стріхи мої низькі» і «До рідного краю». В них — емоційний вираз загостреної в розлуці лю-

бові до «синіх гір», прямо висловлена оптимістична віра у краще буття України: «Я вірю, як у Бога, в відродження країни — Ще есть дорога з упадку і руїни!». Її автор убачає, й це повчально і для сучасних українців, у праці, братерському єднанні, просвіті, любові до волі. Гарантом цьому є тверда франківська певність у одвічній силі рідної землі, роду й народу: «Непереборна сила дрімає в нашім полі».

Розділ «Писань» «На чужині» наснажений пам'яттю про рідні гори, ліси і ниви, щирих людей, яких не може забути ліричний суб'єкт — сам автор. «Й у гробі мені не забути тебе, нене!», як вірячо, у високому стилі псалма «Як забуду тебе, Єрусалиме...», звучав персоніфікований патріотичний жаль. А голос серця мнемонічно нагадує про розриваюче душу прощання з Україною, примушує ловити далекі тони з рідної сторони. Та розради від них немає, бо люди адома спухли з голоду, тихо валяться в могили...

Вірші з чужини Лепкого, поета сердечних споминів, повнилися незбутньою пам'яттю про рідні гори, ліси і ниви, щирих людей. Але розради в рідній стороні немає, добре відав поет. І тому на основі поєднання інонаціонального літературного і рідного фольклорного мотиву (популярної в Галичині пісні, в якій дівчина просить козака взяти її з собою) він створив у німецькому місті Вецлярі вірш «Наш Міньйон» (1920). У ньому, як і П. Карманський у вірші «Kennst du das Land»*, лірик із Поділля оригінально трансформував пісню загадкової арф'ярки Міньйони з роману «Літа науки Вільгельма Майстера» Гете, щоби схарактеризувати свій рідний край.

Під пером Лепкого пісня Міньйони зазвучала уславленням уже не краси — тяжкої драми Нені. Так воєнна руїна, поєднання літературних і фольклорних мотивів наповнили «Наш Міньйон» не лише історичною трагедійністю, а й акордами щирої відданості батьківщині в біді. Образ України конденсував елементи попередніх текстів, драматично дисонуючи з означеннями вітчизни німецької арф'ярки. Так, у землі українській «кров, як море ллється, куди не глянь — стоїть при гробі гріб», марніють її діти. Наростаюча градація втілює біди рідного дому — німого, як гріб, без тепла; храму без дзвонів, хреста на бані; рідної школи, зайнятої ворогом, який викинув дітей-пташенят попідтиння, замучивши вчительку; врешті вкраїнського полку, котрий без матеріальних ресурсів обороняв край від ворогів, а «ворогом — весь світ».

Строфічна епіфора «о, туди, туди хотіла б я з тобою, милий, йти!» емоційно й естетично відбила настрій української Міньйони. Вона —

* Чи знаєш ти країну (нім. — *Авт.*).

це та сама дівчина з рідної пісні, яка просить козака будь-що взяти її з собою в Україну далеку. Так, воєнна руїна, стерши в творі ідеальні риси краю, наповнила «Наш Міньйон» болісним ліро-драматизмом.

Знайдемо у громадській ліриці розпачливі апострофи, як-от «Доле, де ми? Доле, хто ми?» з вірша «Недомовленеє слово». Лепкий осмислив у ньому зумовлене бездоріжжями історії безнастанне мандрування українців — зрідка «гігантів», а найчастіше «гномів». Такого типу риторичні запитання самопізнання були викликані як безнадійністю державницьких сподівань автора, так і його надією. Адже «Не висох Сян і Дон», «Ще наш Дніпро шумить», гож і «Народ спічне на мить — й здивує світ».

Онадієний вірою у вирішення української проблеми, Лепкий гуртував високостильні заклики оборонити рідну країну: «Нема таких кайдан, Щоб люд скував, Наш дім, наш храм, наш лан — Не дать! Не дать!» («Хоч кряче гайворон»). Звертався до кожного земляка з наукою всупереч злій долі вірити і жити, не втрачати надії.

Хоча вітчизна ще скривавлена, ліричний суб'єкт циклу з п'яти віршів «Не трать надії» певен: буде вона «неначе Бога рай», повна тихого миру та любові, а багатостраждальний її люд встане, як Лазар із домовини. Але поки що трагічним «Не забудь» дійсність руйнує мрію («Люд твій гине!). Тому поет закликає високо нести стяг, передавати зброю синам, гнати розпуку вірою в «побіду правди». Аналогічно віра в божу силу «мого люду», наснаживши цикл «В жнива», визначила нетрадиційний зміст пісні, співаної дівчатами при плетінні віночка польовій царівні («...Буде колись наш рідний край Подібний до святині»).

Квінтесенція цих патріотичних мотивів — програмна поезія «Вона там є...». За формою це щиросповідальний монолог із чужини, один із кращих у Лепкого. Ліричний герой шукав, але вже не знаходив на мапі Україну, вона, голодна і «Розірвана граничними стовпами, Осяяна загравою пожеж І розпахана ворожими мечами, Конала тихо серед власних меж...». Тому ліричний герой полишає варту і зброю, щоби шукати і зберегти Вкраїну як не на карті, то хоч у власній душі. Там вона присутня єдиною і неподільною, подібною до найкращого молодечого сну. Викінчення поезії прокреслює шлях досягнення ідеалу Вкраїни:

Прийде момент, коли сей сон скінчиться
І буде дійсність кращою від мрій,
А поки що най цілий світ валиться,
Хоч сам один, ти вір і кріпко стій!

Так Лепкий уселяв сподівання у рідний народ, працював на його перспективу, даючи батьківщині більше, ніж можна було сподіва-

тися від модерного поета. «Вибір віршів» Лепкого, видрукований видавництвом «Струя» у Вецлярі 1921 р., закінчується ще одним програмним віршем, у пізніших збірках відсутнім. Оскільки ж ця щиросердна «молитва» вельми показова, варто зазначити не так перейняття автором на себе функції безрадного нарікання на лихість «сумним псалмом пророка Єремії» (хоч і причини для того були), а той же характерний для лірика настрій очікування попри все тієї години, коли рідний люд «порве важкі кайдани...». Тоді пісні пісні зможуть стати «добрим ліком», як сподівається він, на рани України.

Більша частина з нових віршів, уміщених переважно в «Літературно-науковому віснику» впродовж 1922—1923 рр. — своєрідний підсумок утілення образу батьківщини. Ці тексти можна розглядати як до певної міри тестамент-заповіт нащадкам, історіософський висновок автора. Поезії 20—40-х років, уміщені в збірці «Сльота» та періодичних виданнях, показують вірність творця провідним ідеям, мотивам і образам (скажімо, славної Гуцульщини). Водночас митець мотивно осмислював долю батьківщини після програного бою за волю, намагався прозирнути у завтра. Боротьба надії з безнадією в його душі породила сподівання на сили рідного народу, яких не скувати («Хоч кряче гайворон»).

Б. Лепкий, як дещо раніше сатирик В. Самійленко, гостро, з державницьких патріотичних позицій критикував псевдодіячів, кому партійні програми вищі за Україну, протестував проти міжпартійних чвар. Мова про опубліковане в США 1923 р. послання «Партійникам». Воно не втратило актуальності й понині.

Історичні проекції. Лепкий-поет — художній дослідник зв'язку часів і епох. Так, у поемі «На марґінесі книжки про Кричевського» чуття патріота були інспіровані дослідженням Липинського про полковника Кричевського, письменницькою настановою оживити «давно минулі літа» як державницьку «золоту мрію» Вкраїни. Взагалі любов до історії поет поєднував зі студіюванням науки минулого, що може підказати шляхи сучасникам.

Так, у циклі «Слідами Ігоря» він, палкий прихильник цього архітвору, його дослідник, перекладач і популяризатор, писав про підземний дзвін. Рідний брат того, що згадується у поезії Олеся, у Лепкого він — той, який «З-під чорних скиб, мов з-під могил, голосить: «Слідами Ігоря спішить на Дін, Там слава жде вас, предків дух просить!». Звісно, подібні намагання повернути колесо історії були справою безнадійною, але цікаво, що ця наука на матеріалі

історії суголосна з Франковою (поеми «Кончакова слава», циклу «На старі теми»), висловленою «музаком» Пачовським та ін.

Третім у циклі «На марґінесах» стоїть не елегійний, до чого зумовлювала тема та її попереднє опрацювання (скажімо, в ліриці Мусія Кононенка), а закличний, принаймні в першій частині, вірш «Батуринські руїни» (1911). Постромантична інтерпретація заголовного образу, що став уже символом трагізму і руїни всієї України, включила реалістичні його значення в дусі Грінченка. Маємо на увазі лепківський заклик із цього твору «до праці, браття!..» та його продовження у наступних рядках, де руїну-Вкраїну (образ шевченківської ґенези) пропонується піднести з упадку, відбудувати. Тоді, впевнений лірик-громадянин, — будинок «буде горів, буде яснів, Як за своїх щасливих днів Колись, колись».

Драматичний злам течії думки в рядках 16—31 «Батуринських руїн» могильними стогонами ставить під сумнів необхідність будувати оселю в «пустім приюті», адже це буде мурування чужим царям. В оскверненному храмі втраченої державності, де «на сходах кров, в хоромах кров», ніколи не повинен, за Лепким, сидіти пан чи хан — «Там, де колись сидів гетьман, ніколи!».

Лепкий — автор не тільки «Мазепи», а й низки віршів 900-х років, присвячених гетьману: «Мазепа», «Полтава», «Ой гіркі тоті бенкети». Вже у них, задовго до епопеї, присутня концепція гетьманового вчинку як державницького: «хотів Україну збудити, підняти з гробу й обновити Життям державним». Автор поновив до життя романтичну традицію Шевченка, Старицького і Франка («Великі роковини»), коли означив зростання в Україні незалежницьких ідей символічним розкриттям могили, з якої виходять ожилі гетьмани, Орлик, Войнаровський, Мотря, козаки.

Українцям же, які й думати забули про чин Мазепи, поет адресував гіркі докори. Наприкінці 20-х цей гурт поетичних творів замкнула трагедійна візія «Сон Орлика». У ній привертають увагу концептуальне впровадження відповідних народнопісенних мотивів, оригінальність вербальних сполучень (внутрішньої рими «Волга-та-волга»), бойовий фінал: заклик мазепинця Орлика до походу за честь Матері.

У Кракові 1911 р. поет-історіософ, почувши потаємний голос «волі духа», створив диптих «Голос зневіри» — «Голос надії». У першому властива Лепкому поетика підсилюючих повторів, узагалі боріння думки, яким нуртує диптих, упровадила ідею про непотрібність інших кордонів, окрім до щастя і добра. Мислячи символами, мрійник Лепкий бачить граничні стовпи прийдешньої —

вже нашої — української держави від Сяну до Дону запорукою настання всенародного добра.

Заключним же «Голосом надії», протилежному емоціями до «Голосу зневіри», Лепкий передбачив «близьку хвилю завірюх» у ще передвоєнній Європі. Як моральний наказ українцям задля виконання ними державо- й націєтворчої місії автор «Мазепи» ставить таке:

Як вдарить нам підземний дзвін
І сурми заголосять,
То йдім туди, де кличе Він,
Через кордони, ген, над Дін!..
Нас кості предків просять[1].

Лірик, добре засвоївши уроки історії й думки Липинського, сигналізував про майбутню небезпеку: як «не підем ми — прийдуть вони». А щоб не здійснилося таке загарбницьке світове право, треба, згідно з Лесею Українкою й не таким вже «сумирним Орфеєм» (Яр Славутич) Лепким, в огні гартувати крицю, йти за волею і славою України. Коли ж частина критиків іронізувала з провіщення доби випробувань, не повіривши йому, Лепкий відповів поезією в прозі, в якій закликав бити в вічний дзвін тривоги, будити українців до будування «кріпкої і високої гаті», поки не пізно, та «щоб онуки дідів не прокляли, що не вміли краю боронити»...

Неначе продовжуючи художнє життєписання визначних історичних діячів України й мотиви власної епічної творчості, Лепкий створив і в альманасі «З великого часу» (1921) опублікував єдиний уцілілий свій драматичний твір. Мова про символістську драму «Калнишевський у неволі», неслушно представлену в останніх двотомниках творів Лепкого серед його поезії. Коли в пізнішому вірші «Сон Орлика» підкреслено потребу нового походу після Полтави 1709 р., то звертання до постаті останнього кошового Запоріжжя знаменне естетичним розкриттям побутово-психологічних обставин перебування на Соловках першого з їх значних українських в'язнів. Акцентовано тут на суворості підсоння, так контрастного до рідного клімату, вічній пітьмі темниці-домовини, страшній упослідженості старця, по якому «кишить хробацтва рій».

Трагедія «останнього Січі пана» об'єктивно сприймається оскарженням дикунської жорстокості російських репресій. Картину нового пекельного кола над Білим морем, саму постать Калнишевського, зіставлену автором із мучеником Христом, Лепкий підпорядкував ідеям спротиву ворогові й кари, зміцненню у «синів»

[1] *Лепкий Богдан.* Твори: В 2 т. — К., 1997. — Т. 1. — С. 148.

трепетної шаноби перед страстотерпцями нації. Щедрою платою терпіння і мучеництва такі з них, як Калнишевський, купили «опрощення синам своїм», загибеллю наблизили світання нового дня. Символістська драматична поема завершувалася словами «Воскресне Січ!» і справляла, за спогадами засновника галицьких «Січей» поета Кирила Трильовського, могутній вплив, учила служінню Батьківщині.

Під гуркіт гармат. Початок братовбивчої для українців Першої світової війни зумовив скрайню драматизацію образу Вкраїни. Нові трагедійні його обертони залунали вже в експозиції розділу «1914—1920». Хоча на передовій Лепкий не був, але пережите в Яремчі, бачене дорогою до Угорщини, в таборах Гмінду, Раштадту й Вецляру наснажило тексти особистісним елементом, зболеними думками про «велике пожарище» і «чорну руїну».

Трагедію краю зі значною силою представлено в історичному ракурсі. Так, «виїмки з поеми» «Буря»*, заснованої на дійсних фактах, вивірюють воєнне божевілля аналогіями народної пам'яті про баталії з прусами під Кенігрецем, придушення москалями мадяр у 1848 р. Прихід війни Лепкий зобразив у кінецьсвітніх вимірах: дрижить земля, ллється олово, як водоспад, а народ «паде, як з дуба лист» («Що то за грім»).

Спектр мотивів віршів про війну широкий. Так, у вірші «На долині дим і порох» зафіксовано лет полків за кривавою славою, ненависть вояка до «відвічного ворог-звіра» з північних борів. У романі «Записки полоненого» письменник-фронтовик О. Кобець без достатніх на те підстав ототожнив настрої персонажа й автора, оскільки Лепкий закінчив вірш антимілітаристським осудом воєнного пекла, де «Ближній ближнього їсть».

Знайдемо у Лепкого й унікальну, випереджаючу час ідею опору нації у формі лісової партизанки повстанців. Коли ворог «пре з усіх сторін», а предківська шабля іржавіє, внук же нею ярмаркує, а з рушниці-кріса «стріляє до ворон», це для батьківщини чи не єдиний шлях порятунку, як стверджується у поезії «Хтось мене кличе».

Построфне порівняння у ній мирного стану солов'їного квітуючого краю — та його ж, поруйнованого війною, зроджує трагізм

* Поема ця, повністю на батьківщині автора ще не надрукована, образно характеризує історію України. Є у ній, зокрема, картини масового вступу молоді до УСС і репресій над нею північних окупантів, евакуація сіл, жахи війни та безпорадність перед нею західноукраїнського населення тощо.

патріотичного чуття, кінецьсвітні координати образу Вкраїни. Ліричний герой саморозкривається в апострофі-молінні:

О краю мій! Свята руїно,
Новітня Троя в попелах!
Перед тобою гну коліно
І кличу: Боже в небесах,
За кров, за муки, за руїну
Верни, верни нам Україну!

Муза Лепкого у війну не так оперує «патріотичними вигуками» (Василь Сімович), як творить довершені рядки туги за рідним краєм («О стріхи мої низькі...», «До рідного краю»). Поет став літописцем утрат галицького рідного краю, дав мартиролог — перелік утрат — Галичини, всієї України. Тяжка дума поета про «новітню Трою» синкопохально ототожнила її з нивою, зораною шрапнелями і гранатами, гаєм-розмаєм, розметаним небувалою хуртовиною, зі знищеними могилами батьків («Де ж ви?»). Але поет остаточно не втрачав надії на те, що Україна неминуче «оживе наново!».

Долю батьківщини в художньо змодельованому баченні владики, «первозванного Андрія» (Шептицького), змальовано в ліро-епічній поемі «В храмі Св. Юра». Одна з драматичних вершин розділу, вона написана з приводу арешту пастиря росіянами і заснована на його проповіді в час зайняття ворогом Львова. Відкриваючися епіграфом із Іоанна про найбільшу любов тих, хто душу віддає за други своя, твір уводить в атмосферу страху перед наближенням незчисленного ворога. Колективний «голос» парафіян храму Юра благає в «милого Бога Вкраїни» помилувати їх за кров і руїни.

Наріжнавчі у поемі — характеристики народу, що чужого не бажав, а хотів розбудувати успадковане в предків, вік трудився, любив свій край. «Передоручивши» виражальну функцію митрополиту Шептицькому, Лепкий посилив цим зображення трагізму сплюндрованого краю, викриття діяльності ворога, скерованої на підпорядкування українства самодержавному батогу. Владика Андрей глаголить вірним, немов князь-войовник перед боєм: «лучче в славі нам умерти, ніж славу прадідну затерти клеймом нікчемності», наділяє їх власною вірою у відродження «насиллям знищеної країни». Урочо звучить натхненне послання Лепкого: «Воскресне, встане Україна! Тільки не тратьте, браття, віри...»

Свого роду постпозицією твору є «Останній лист Катрусі» (1915), де, зокрема, окреслено долю Львова за першого російського нашесту: втечу одних мешканців і страту ворогом інших, котрі не схотіли «опоганитись зрадою», каравани на Сибір, муки і страждан-

ня за вірність «святій ідеї». У дусі вірша Лесі Українки «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» Лепкий узагальнив долю нації в риторичному питанні: «Невже ж блукатимемо по пустині і до своєї власної святині не ввійдемо ніколи?». Відповідь дається вже у наступному п'ятивірші: «проснеться Україна і оживе наново!...».

Глибоко вражає «Ноктюрн» Лепкого. Цю незвичайну ораторію глибокий філолог, сучасник і приятель автора, Василь Сімович поставив вище за поему «Дзяди» Адама Міцкевича. «Ноктюрн» із силою містерії «Великий льох» Шевченка, з шекспірівським драматизмом передав горе, але й велич українців: учорашніх хліборобів у ворожій неволі (частини «Дванадцять старців», «Дванадцять їздців»); матерів, які втратили дітей («Дванадцять матерів»); нещасних сиріт («Дванадцять сиріт»); стрільців без набоїв і взуття, що найкращий вік віддали борні за Вкраїну («Дванадцять борців»).

Для цього автор філігранно виписав монологи-голосіння дванадцяти, оздобив їх драматичними рефренами. Подвиг Українських Січових Стрільців та вояків Української Галицької Армії Лепкий оцінив особливо високо за їхню боротьбу без взуття і набоїв, поза межі можливого у «чотирикутниках смерті». Хоч «пропали шаблі і рушниці» разом із їх господарями, але жертви не марні: «отсе тая червона калина, що повік не зів'яне», пригадає їй Україна, «як із мертвих встане...». Незвичайною була творча історія «Ноктюрну», апокаліптичними візіями спорідненого з аналогічними явищами європейської поезії Г. Аполінера і Г. Гракля. Цікаво, що Лепкому довго не давалася форма твору, аж поки ... не наснилася йому.

Тож Б. Лепкий, як слушно зазначив Василь Лев, «підтримував нарід своєю бадьорою поезією, повною сподівань і віри в вибореннє своєї самостійної держави». Віршами на патріотичні теми, які писав до смерті, «служив вірно через ціле життя національній справі»[1].

Світ кохання, природи, життя простолюду

Лепкий творив як із чуття, так і з розуму, чергував, іноді навіть у межах одного твору, громадські акорди з камерними. Прибічник суб'єктивного мистецтва і виразу ним підсвідомих почуттів, він здо-

[1] *Богдан* Лепкий. 1872—1941 / Збірник / За ред. Євгена Пеленського. — Краків; Львів, 1943. – С. 19.

був творчі осяги у негромадській ліриці, хоча й невпинно реагував на гострі проблеми національного, суспільного життя.

Самобутньою поетизацією зустрічей і прощань, любовних «не забудь» є розділ «Intermezzo», вірші «Сльоти». Сумовиті вірші про кохання, об'єднані в розділі «Весною», настроєво тонко, подібно до «Зів'ялого листя», відтворили любовні переживання ліричного героя. Ліро-епічний цикл «Стара пісня», позначений синтезом літературного психологізму і народнопісенних навіянь (особливо виразних у «Шовкова хустка, шовкова...» й ін.), сімнадцятьма віршами втілив драматичний перебіг відчуттів героя, кохану якого віддають за старого та багатого. Народною й естрадною (з репертуару М. Гнатюка) піснею став пригарний романс «Час рікою пливе», в якому, як довів Ф. Погребенник, злилися тексти Лепкого і Франка та музика Дм. Січинського.

Артистичний «перебір» Лепким — автором «відфольклорного» циклу «На позиченій скрипці» — струн любові (до дівчини, краю, природи), по-перше, сприяв творенню вищої поетичної культури опосередкування народних пісень, а, по-друге, став результатом віднайдення «якнайкращої і найпростішої форми». Тема кохання романтизована у й ліро-епічних віршах («Рококо») та двох поемах Лепкого, написаних на німецькому матеріалі. Це, зокрема, «Криниця кохання», в якій літературним «посередником» виступила повість П. Келлера, та «Герта».

Останній твір за мотивами місцевих переказів (не так давно віднайдений в архіві Ф. і В. Погребенниками, опублікований у ювілейному збірнику «Щасливий у праці»), став результатом поїздки автора на балтійський острів Рюген. Подієва основа поеми небагата. Травневого ранку до замріяного моря вродливий острів'янин везе богиню-діву Герту на її купальнянім возі, описаним за зразками пластичності Гомера. Куртуазні традиції поновив портрет Герти. Її годі, згідно з поетом, зобразити словами, не позиченими в квітучого ранку чи мрій про рай.

У романтичному, шотливому і водночас злегка еротичному фіналі твору прекрасна богиня пригортається до юнака, дужого і гарного, мов Ладо (міфофольклорний слов'янський образ не руйнує легкий місцевий колорит Рюґену), та зникає з ним у хвилях. Це завершення симфонічної, по-еллінськи гармонійної поеми — внеску в український неокласицизм — може бути зінтерпретоване у такий спосіб: Герту спіткала покара неба за забуття честі богині у чуттєвому полоні.

Лірично-філософські марини Лепкого циклу «З-над моря», дещо статичні в малюнках власне водної стихії, натомість цікаві розкриттям зв'язку моря та неба (космосу), їх вічності та мізерності людини посеред них. Водночас вірш «Світів бездонні океани...» показав, лірик добре розумів як нетотожність вищого і земного світів, так і велич розуму й духу людини. Багате асоціативне (звукове) сприйняття «чару віддалення» поетом, який тонко відчував і любив музику, зумовило свіже відтворення збуреного Адріатичного моря — у «безвістях грають Затоплені сурми і дзвони». «Псалом покаяння співають минулих років мільони» — або й неградиційне прочитання архетипних мотивів у «Перед бурею». Тут вільна стихія не хоче брати у свої теплі обійми «грішні тіла» й «брудні душі», що відбиває авторське неприйняття дисонуючої дисгармонії між природою і людиною — з вини останньої.

Поет Гуцульщини й Адріатики, майстер ліричних відгуків життя серця, добрий пейзажист, Лепкий створив справжній культ журливої осені. В нього вона перейнята філософськими значеннями постійної зміни в природі й людському житті; крізь призму осені ліричний герой прагне роздивитися грядущу весну, як через зрілі літа заглянути у весну юності. У Лепкого такого й іншого типу зміщення часопросторових площин стало модерністським прийомом. Співець природи шукав серед гір чи на морі захистку від життєвої боротьби людей за хліб насущний, тривкість і спочинок, «тиху задуму» («Закурились зелені ліси»). Природне довкілля здебільшого ототожнювалося в Лепкого з якимось кращим світом для душі.

Відтворення рідної — подільської, карпатської — природи стало важливим об'єктом художнього малювання Лепкого. Перший том його «Писань» умістив розділ «В Розтоках». Село над Черемошем, залишившися в уяві автора зачарованою країною краси, збагатило українську лірику пластичними картинами «чудової сторони» («Наші гори»). Ці малюнки озвучені шумом великої ріки гуцулів, квилінням сопілки та дзвіночками овець («Полудне в горах» і ін.). Образ Гуцульщини прикметний не стільки описами, скільки каталізатором патріотичних дум про минуле життя без пут («Ялиця»), за підтекст яких править сумна сучасна автору дійсність України. Галицький модерніст, близький більше до «грішної землі», як до «містичного неба», наділив співчуттям селян-сарак Федя («Лови»), Гриня («Хрест на кручі»).

Лірик уболівав над долею сіл, їх мешканців. Великої емоційної сили набуло відтворення менталітету хлібороба у поемі «Сповідь

землі». В ній у буряну ніч сама земля і вода просять вибачення за те, що висмоктували і «жерли» мужика. Проте зв'язок селянина і рідної землі Лепкий осмислив як здорове народне ядро українців, джерело безсмертя нації. Посилював цей живлющий зв'язок «ідеологією національної державності в християнсько-релігійному варіанті» (Микола Ільницький).

Координати рідного краю проступили й у системі сонетних «зчеплень» вірша «Ліси дрімучі, тихі, сумовиті...» (1891). Лірик безпосереднього і щирого почуття, Лепкий у катренах об'єднав антитетичні ознаки України і рідного села: поетичність довкілля й мізерію простолюду, його обдертість і безземелля. У терцетах епіфора «То рідний край і рідне є село» переводиться з тональності елегійного смутку (перше вживання), оскарження людського лиха українців за панами-владарями (друге) в гармонізуючий синтез. Його джерело — церква, предківська віра, що єднає людей в одну сім'ю.

Культ краси Верховини, гірської природи-матері, — вже опоетизованих ліриками «гір барвінкових», «дебрів і скель», здатних причарувати назавжди, — у вірші 1919 р. «Го́ри мої, го́ри» ще посилився, хоч і перейшов у сферу пам'яті. При тім поет розумів нетотожність мрії й дійсності, не губив соціальні критерії, малюючи Гуцульщину. У вірші «Гать пустили», скажімо, передано економічне панування в краї євреїв, які користають із праці горян, нищать природу в погоні за багатством.

Малюючи до́ли навіть у виразно модерністських розділах, як-от «Осінь», Лепкий творив естетсько-елегійні пейзажі звукового монологу, менше передавав національну виразність українського довкілля. Незмінно творив на високому рівні художності, що зближує лірика з Яковом Щоголевим («Минуло літо» Лепкого — «Осінь» «українського Тютчева») чи І. Буніном. Часто вдавався до прийому антропоморфізму (порівняння осіннього неба зі скам'янілими зіницями мерця у «В'януть квіти» чи звукописний образ «товаришки давньої» нудьги в «Гостині»). Ніхто так не пояснив до Лепкого смуток осені: причина його в тому, що вона рокована нести у природу і душу гривогу та печаль («Листками вітер котить»).

У настроєвих символістських малюнках сільська дійсність («Гість»), добре знана поетові, асоціюється зі столоченим життям простого люду, нидіння села, щорічним жорстоким гостем у якому — Голод. Аналогічно «нічні» стани природи виконують функцію психологічного паралелізму саморозкриття, невіддільні від тяжкої змори душі ліричного героя («Не люблю осінньої ночі», «Дивний сум і туга...»). Уведення ж ув естетичні контексти відразливих явищ (голоду,

війни), витончення потворного показує специфіку українського й лепківського модернізму: символізування відбувалося не в універсальній, а в конкретній площині ненормальності світу.

«Візитною карткою» лірика є славнозвісний вірш «Журавлі» («Видиш, брате мій...»). Він постав у Кракові, коли митець ішов із театру під враженням вистави «Листопадова ніч» С. Виспянського. Під ногами шаруділо опале листя, у небі ячали, відлітаючи клином, журавлі. Так небо подарувало мелодику. Однак, щоб так її почути, треба було народитися Лепким.

У контексті розділу «Осінь» (тут є мотиви втрати рідної сторони, смерті) цей вірш про далеку і тяжку дорогу журавлів-ключолетів набув метафоричного значення вимушеної зміни батьківщини на чужину, скажімо, емігрантами. Плин часу й історія України надали лапідарним катренам нових значень. Оскільки «Журавлі» поклав на музику брат автора січовий стрілець Левко Лепкий (а також М. Гайворонський, К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, М. Колесса, Є. Форостина, Я. Ярославенко), цю пісню залюбки виконували воїни УСС, то твір став природно асоціюватися зі збройним змаганням січових стрільців та відлетом загиблих патріотів у вічність. А у публіциста Романа Олійника-Рахманного він викликав асоціацію з авіаторами УНР та одним із їх командирів Петром Франком (сином поета) — справжніми героями, які літали і перемагали ворога, не маючи власної техніки.

З відстані прекрасної чужини батьківщина бачиться особливою. Тож і вірш із євангельським заголовком «Браття, лишіть мене» мрійливо передав ідеальні риси образу галицького «любого рідного краю». Його синекдохальними означеннями слугують у Лепкого «високі гори сині» з гордими беркутами, вільні ріки, колосисті лани, «люд розумний, гарний». Однак драматичний фінал твору поєднав Лепкого з Грабовським: для свідомості ліричних героїв обидвох така Україна — ще тільки бажаний сон.

Поетичні писання Б. Лепкого 20-х та 40-х рр., як умішені в збірці «Сльота» (Львів, 1926), так і видрукувані у періодиці, знову вписали просторово-часові координати образу Вкраїни у середовище гордих гір і чорних проваль (у них, такі глибокі, як карпатські, згідно з метафорою Лепкого, «вергли ми нашу долю» після програного бою за волю). Гуцульщина фігурує в однойменному розділі як земля забутих предків, плаї якої пам'ятають Довбуша і Дзвінку. Словом, Верховина в баченні та малюванні Лепкого (як і В. Щурата, «музаків» О. Луцького, В. Пачовського й ін.) — міфічний край, «де на шляхах безсмертна слава сяє», де збереглися пісні, «котрими

дух нових доріг шукає». Над гордим краєм, його мешканцями і природою поет побачив ореол «завтрашньої великої днини».

Мотиви культури, постаті її творців

Поет гетеанського типу, Лепкий вірив у несмертельність людини через красу творчості, яку вона спроможна залишити по собі. Як слушно висловився поет і критик Святослав Гординський, «погоня за незнаною красою та віра в неї — одна з цікавих і найбільш одухотворених рис його (Лепкого) поезії»[1]. Митець розпочав осмислення надбань людського творчого духу з гімну поезії, взагалі пісенності вкраїнців. Особливого значення в Лепкого — образ пісні, про що свідчить їй присвячений розділ у двотомних «Писаннях». А вірш-адресація «До народної пісні» визначає її не як звичайний складник національної культури, а як емблему батьківщини на чужині, оберіг козацької слави, Ангела-Хоронителя душі людини.

Окрема сторінка лірики Лепкого, так дисонансна щодо відтворених ним жахіть війни, — віршові спогади про багату обрядовість і звичаї українського народу, що жили в родинному домі Лепких, пам'ятну назавжди атмосферу селянського колядування в рідній хаті. Розчулююче поет відтворив це традиційне вражаюче дійство в настроєвому етнографічному малюнку віршового образка «Різдвяний вечір».

Накритий стіл, у кутку — дідух. Приходять із колядою газди-сусіди, виводять скрипливими, як «хлопські груди», голосами давню прегарну коляду «Бог Предвічний...», мечуть на стелю кутю. Силою мистецтва Лепкий зробив картину незабутньою й для читачів. Такого типу писання були не звичайним собі «скоботанням піднебіння патріотів традиційною кутею і великодніми калачами», як жартівливо писав в «Українській богемі» П. Карманський, а виявом глибокого відчуття обрядової поезії, духовності українців.

До цього ж особливого ряду релігійно-патріотичних творів належить прекрасна поезія «В Різдвяну ніч 1915 р.». Він заснований на незатертих враженнях від чутих колядок і старовинних історичних пісень. Сприйняття одної з них, імовірно, з княжих часів, про «похід по славу, аж на схід», переросло в ідею оновлення життя

[1] *Гординський С.* В погоні за вічною красою // Краківські вісті. — 1941. — Ч. 8. — С. 9.

рицького й «темна ніч» Лесі Українки), джерелом надії на прогнання ворога.

Інший символічний складник і серце Вкраїни, золотоверхий Київ, — звісно, без усякого сіонізму, промовисто означений як «наш Сіон». Але містичні візії славетної та кривавої минувшини (серед них є й прогностична в дусі «Слова о полку...» — на берег виходить Слава, плещучи лебединим крилом) перериває гострий вузол мотиву: арешт вільнодумного поета.

Біографічний вірш «Суд над поетом» у дусі Шевченка пророче провістив: «підніметься домовина»-Україна і «похоронений живцем Народ прокинеться». Художньо коментуючи діяльність національного пророка, Лепкий удається до шевченківської («Кавказ») оцінки від гончих і псарів імперії: «Він, ніби гетьман України, Гетьманщину давно з руїни Добути хоче... Дрижи, Москво, Мазепин дух Воскрес, встає...».

Незважаючи на репресивні дії царату проти українства і його значних представників, поширені в той час і на окуповану царським військом західну Україну, автор розділу «В Тарасові роковини» не має сумніву: невдовзі скінчиться для вітчизни і нації «врем'я вельми люте». Взагалі ж, слід додати, Лепкий перебував під емоційним впливом прикладу козацької нескореності Тараса — борця і засланця. Тож опрацювання образу Шевченка, зокрема, на основі прихованого цитування його творів, стало внеском митця у поезію.

Окрім письменників минулого у лірику Лепкого ввійшли його сучасники. Мовимо про поціновуючі діяльність українського Мойсея вірші «Іван Франко» «Пам'яті І. Франка», послання «Ользі Кобилянській», поезію «Ти, хлопе, землю край...». Остання пієтарна адресація віршем до побратима не втратила й сьогодні мистецької ефектності образно-тропеїчного ладу: на виплеканій, политій потом мук ниві Стефаникової творчості вродить, певен автор, щедрий політок-урожай, перетворивши простори від заходу на схід на єдиний материк письменникового духа й мисл.

Тож частина «репрезентативного мистецтва Європи» (В. Штаммлер), поезія Богдана Лепкого, зокрема писана в чужині ностальгійна, зіставна за типом світовідчування і значенням із творчістю француза Гюго і німця Гейне, італійця Леопарді й олександрійського грека Кавафіса. Рідне мистецтво слова на ширші обшири виводила рецепція, тобто сприйняття, та творча трансформація Лепким інонаціональних мотивів і образів, як літературних, так і фольклорних. Цій благородній меті слугували також художні переклади і переспіви, дослідження митця, котрий збагатив рідне

письменство як громадською риторикою, так і «олітературеною» власною настроєвістю.

Художня проза Богдана Лепкого

Паралельно з поезією письменник творив соціальну й психологічну малу прозу, повісті з історичного минулого та сучасності, нариси й поезії в прозі. Брався за перо, за власним визнанням у другому томі «Писань», тоді, коли якась життєва подія вражала його. Переносив горе і кривду на папір «власним і несилуваним способом» — так, як чув і розумів. А найбільше його вражала кривда, яку чинить людина людині, а народ народові. Тільки цю кривду Лепкий не міг зрозуміти і пробачити. Взагалі вважав: художня література — це «образ життя, очищеного з усього зайвого і припадкового та перепущеного крізь призму душі письменника»[1] (якщо поняття «життя» потрактувати належно по-філософськи широко, то автор цих слів не буде сприйматися таким уже позитивістом і традиціоналістом).

Епік визнавав, і цим нагадував молодого Франка, значно більшу важливість маєстату життя з його радощами і смутком за всі «чорнильні приписи» естетики. Прозаїк не переслідував мету вдоволення власних або групових «літературних амбіцій», але служив високій меті плекання гуманних почувань і етичних надбань культури задля вирівнювання проваль і ровів, утворених між людьми і народами. Як епік Лепкий еволюціонував, за його визначенням, од «образків до студій, до більших і більш викінчених малюнків»[2], нової — модерністської — концепції людини, монтажності композиції і ліризації епічних жанрів.

Цю еволюцію він пов'язав у поясненнях до тому II «Писань» із читанням німецьких філософів, розмовами зі Стефаником і Орканом, Лепкий так окреслив її напрям: від образків-фотографій (часом просвітницько-дидактичного характеру) селянського життя до філософських, «містично забарвлених писань на кшталт «Першої зірки», «Жертви», «Гостини», «Старого двору», у яких людське існування виноситься з-під «скляного дзвону» суспільних обставин го по-селянськи трактованої християнської ідеї «Божої волі» і співвідноситься з новітніми уявленнями про універсум. Особистість

[1] *Лепкий Богдан.* Твори: в 2 т. — К., 1997. — Т. 1. — С. 798.
[2] *Там само.* — С. 799.

у цих творах зазнає таких духових терзань, які, за висловом центрального персонажа «Гостини», навіть філософам «не снились»[1].

Друкував прозові, як і поетичні писання, практично в усіх періодичних західноукраїнських виданнях. Перші вийшли у «Дзвінку» за 1895 р. (оповідання «Шумка», «Дивак», цикл поезій у прозі «На палеті» й ін.), а далі в «Руслані», «Буковині», ЛНВ тощо. Видав твори збірками в 90-ті — 10-ті роки: «З села» (1898), «З життя» (1899), «Оповідання» і «Щаслива година» (1901), «В глухім куті» (1903), «По дорозі життя» і «Кара» (1905), «Кидаю слова» (1911) й ін. Стимулював його писати прозу приклад Стефаника й Оркана. Поезія і проза Лепкого споріднені мотивами й елегійно-задумливим світосприйманням. Франко відзначив також м'якість колориту й ніжність почуття новел Лепкого.

Багатогранна і різноманітна епічна спадщина Лепкого має дві тематичні групи, два великі кола художньої уяви. Перше — історична минувшина, до якої звернувся вже після війни, в основному переключившись з лірики на епіку. Друге ж — авторська сучасність. Минуле письменник вистудіював і відтворив із пильністю літописця Нестора та хистом історичного белетриста в оповіданнях «Каяла» (за мотивами улюбленого «Слова о полку Ігоревім») й «Орли», у повістях «Вадим» (із княжої доби), «Сотниківна» і «Крутіж», у потужній епопеї «Мазепа».

Сягаючи часів давноминулих змагань князів та їхніх дружинників із ворогами, боротьби гетьманів за долю і волю України, свого часу вельми популярні історичні оповідання і повісті Лепкого ще й сьогодні здатні захопити лицарським духом і джерельною автентичністю, історіософською глибиною. Проза ж на теми сучасності — це сільські оповідання, мініатюри й есеїстичні «портрети», повісті з життя інтелігенції («Зломані крила», «Веселка над пустарем» «Під тихий вечір», «Зірка»), та, зокрема її зв'язків із народом. Її героями є не князі і козаки, а селяни, звичайні інтелігенти — у сурдутах (службовці) та у реверендах (священослужителі).

Специфіка малої прози. Мала проза Лепкого кінця XIX — початку XX ст., здебільшого відповідна великій традиції класичного реалізму, є неонародницькою. Можливо, іноді дрібнотемна («Помста»), вона зате завше етіологічна (тобто така, що

[1] *Нахлік О.* Соціолог чи філософ? Проблема долі в новелістиці Богдана Лепкого // Богдан Лепкий — видатний український письменник / Зб. статей і матеріалів. — Тернопіль, 1993. — С. 82.

відтворює соціальні й людські норови), високо гуманна. З реалізмом XIX ст. вона споріднена малюванням людських доль у зв'язку з громадськими обставинами, щирим, як мовив Рильський, «демократизмом батьків» (маємо на увазі продовження Лепким традицій оповідання з народного життя «Горить» Марка Вовчка). Твори письменника привертали увагу суспільства до негативних сторін буття простолюду та необхідності їх усунення.

Герої реалістичних оповідань «Матвій Цапун», «Дочекався» й інші — селяни. Їх тяжким тиском борсання у злиднях, смертей дітей тощо випробовує життя. Одних робить непривітними і замкненими в собі та господарюванні, а мужніших пориває на бунтівні вчинки («Закутник»). Є серед героїв Лепкого з простолюду типи чесних і благородних праведників, як старий Скрегота («Дідусь»). Зустрічаються й свідоміші за односельців Іван Медвідь із однойменного твору та молодий Яцко («В глухім куті»). Згідно з визнанням Лепкого, більшість із них — люди, з якими він перебалакав не одну годину. «Де кінчиться їх власне «я», а де починається моє, не знаю», — стверджував письменник-демократ.

Знавець психології українців, він умів майстерно відтворити фаталізм і забитість селян, вимушену чи то ощадливість, а чи скупість, стоїчність під ударами долі. Мав хист до малювання буденних, але колоритних і живих постатей простого селянина, сільського вчителя, священика — лідера і вихователя громади.

Лепкий не прикрашував тяжку дійсність, малюючи несправедливість чи темноту, а відтворював світло й тіні людського життя. Наприклад, виявом останніх є ворожість «нечитальників» на зразок Яцкового тата до «Просвіти», книжок із газетами. Але водночас Лепкий відтворив нові риси народного буття, з симпатією зобразив образи «нових» селян, що ставали до змагання проти спільної біди. Крім уже названих Івана та Яцка, це і Микола Миколишин із твору «Дочекався» — він уже аж перед смертю дождався черги голосувати на виборах. Ці мотиви пробудження свідомості, «нові» селяни типологічно зіставні з відповідними образами у творчості І. Франка — зокрема, роману «Великий шум», із персонажами-«бесідниками» його оповідань, прози «Покутської трійці».

Лепкого завше вабили сильні вдачі чоловіків і жінок. Так, як Василя («Пачкар») або Насті — страдниці з однойменного твору, що є власною версією тих життєвих драм, які ввійшли у фольклор та п'єсу «Украдене щастя» Франка. Імпонувала епіку благородна самозреченість, євангельська мудрість возлюбити ближнього. Так, в оповіданні «Для брата» дівчина Марійка зі священицько-вчительсь-

кого роду йде наймитувати, щоб її брат міг вивчитися і вийти на власні хліби. Своєрідною моделлю дальшої долі юнака може стати оповідання «Звичайна історія» — «монографія долі» вмираючого від губеркульозу вчителя.

За власним визнанням, прозаїка Лепкого цікавили боротьба старого села з новим, конфлікт між батьками і дітьми — але не з соціально-економічного, а з культурного погляду. В реалістичних оповіданнях Лепкого читачів приваблює можливість пізнати частину минулого життя нашого народу, його боротьбу за виживання. Для творів епік вибрав визнану за відповідну форму лобротної старої об'єктивованої розповіді з природніми діалогічними «вкрапленнями», непомітним переходом до внутрішнього мовлення героя (рибалки Матвія у «Над ставом»), народною поліфонією («Щаслива година»), як і житейської «сторії»-оповіді від першої особи. Зрідка виклад подій зроджував співчуваючі авторські коментарі. Симпатичною і нечастою ознакою селянської прози є м'який гумор ситуацій (оповідання «Підписався», «Барометр» — останнє побудоване на комізмі епізодів, пов'язаних із недовірою селян до технічних винаходів).

Варта уваги колоритність картин і образів Лепкого, побутових подробиць або й комічних, а не лише драматичних чи трагедійних, ситуацій. Наприклад, та, що склала основу «Оповідання дяка», заснована на одній з життєвих «практик» поручинського дяка Гната Янчанського, відмінного від типу «затабачених» дяків, — йому автор і присвятив цей твір. Виповіджена в ньому історія першоджерельно розкрила курйозну причину вірності героя старій опанчі й остаточної відмови від спокуси зради свого стану через перехід до «дрібнопанськості». Меншою мірою властивими класичному реалізмові XIX ст. були притаманні прозі Лепкого вияви містики. Взагалі до забобонності селян автор ставився критично, але при тім визнавав існування «тонкого» — ірреального — світу. Тому змалював сонні видіння й різні парапсихологічні стани у творах «Під лісом», «На мості», «Старий двір».

Оповідання з народного життя розкрили майстерність автора в творенні небагатьма засобами цілого крайобразу (села — в оповіданні «Іван Медвідь»), узагалі хист Лепкого-пейзажиста (картина ранку, в якому все живе вітає «молоду днину» з «Над ставом»). Природа в нього може виступати красою, байдужою до людських трагедій. Лепкий — вправний ув описах, добрий портретист, майстер деталі (ілюстрація: лице, «як у дворської собаки», панського будного у тому ж творі). Стислий опис вроди синьо- та сумноокої

Марійки незвичний «ботанічною» нотаткою розповідача: «Квіти, що ростуть у глухім лісі, мають подібний вигляд».

Такого типу філософські поглиблення, наліт містики й візіонерства надають прозі про селян і інтелігенцію Лепкого, традиціоналістській у своїй основі, перехідного до модерни характеру, споріднивши її з модернішими писаннями старшої («пізніший» Тимотей Бордуляк, Осип Маковей) чи молодшої (Осип Турянський) генерації галицьких письменників. Розвиваючися, Лепкий висловив і концепції «чистої води» символізму — наприклад, життя і людей, як пляху безпритульних мандрівців, кинутих «потужною рукою» на безконечну путь.

Успішним слід визнати звернення письменника до жанрів подорожнього («На Сокільськім») та «фізіологічного» («В корчмі») нарисів, поезії в прозі («Сон»), зворушливого оповідання про долю тварини (собаки у «Босому»). Привертає увагу мова творів Лепкого, в устах персонажів автентична просторічністю подільських діалектизмів, ужитою народною етимологією. Мовна ж партія автора — зразок літературної мови краю межі століть. Із часом епік наближався до літературної загальноукраїнської мови.

Добрий знавець життя і побуту різних суспільних станів, Лепкий висвітлив життя священиків, службовців, людей «вільних» професій, як-от художника (напівавтобіографічний Рута з новели «Образ»). Прототипами до сюжету про божевілля вичерпаного митця, якого не розуміє цинічне і грубе оточення, і тому він нищить свій витвір, Лепкий знаходив у Кракові поміж українськими і польськими малярами. Взагалі ж епік не сприймав відступу інтелігентів від колишніх високих ідеалів та потрапляння у полон кар'єризму (радники з новел «Ювілей» і «Прикрий сон»), гонитви за самим лише добробутом (стоматолог Русович, «Перша зірка»), зради їх рідному народові (Коробкевич із оповідання «Аванс»), хай і не назавжди.

Проза про духовну інтелігенцію промовисто виявляє симпатії Лепкого до знайомих йому змалку гарних і добрих священиків, які поєднували душпастирську, громадську діяльність і просвітницьку працю. Показує і його антипатії до осіб знедуховлених, егоцентричних — незалежно від їх стану і статусу. Грапляються в його поезії та прозі й ідеальні, водночас життєві, священицькі постаті, як-от митрополит Шептицький (поема «В храмі Св. Юра») чи парох із оповідання «Старий двір» — справжній богатир, володар слова і пісні, улюбленець пастви. Але знайдемо в нього й священиків-матеріалістів («Стріча»), спраглих суєтної слави («Звичайна історія»).

В «молодомузівський» період Лепкий створив мініатюру «Кидаю слова» (1907, опубл. 1911) у стефаниківському дусі, якою відкрив однойменну книжку і том II «Писань». «Кидаю слова» — модерністське за формою осмислення завдання мистецтва і митця на крутозламах історії. Це також лірична сповідь у вірному оранні своєї ниви під ярмом життя, далеко від рідних. Проґностична мініатюра, крім того, — свого роду тривожний дзвін українцям збудитися до праці, рятуватися спорудженням високої захисної гаті довкруг рідного краю для захисту від моря ворогів. Власною «пайкою» в оборонній споруді бачить ліричний герой — автор пригоршні кинутих «дрібних слів», хай і не знаючи, де вони ляжуть і яку функцію виконають. Сподіванням на краще завершується ця ритмізована (сегментацією речень рядків, внутрішніми римами) програмна модерна поезія в прозі.

Її продовженням можна вважати опубліковану Ж. Ляховою поезію в прозі «Хочу писати». Як і у «Карбах» Марка Черемшини, тут виявлено як складність здобути адекватний очікуванню митця результат (у Лепкого йому творити заважає шум вулиці), так і благословенний стан появи музи, коли літератор над аркушем білого паперу раптом увіходить у себе самого й у процес творчості. Тобто лейтмотивом мініатюри прочитуємо самовідлучення творця (в цьому разі від міської суєти), його самозаглибленість у візіях мистецької уяви.

Війна поглибила драматизм і конденсованість художньої прози Лепкого, розбудувала в нових емоційно-естетичних регістрах тему відданості людини рідній землі. Воєнна буря наснажила творчість вищою, як раніш, емоційно-експресивною концентрацією відтворення долі роздертої по живому нації, батьків і дітей («У таборі»), трагедійністю людських історій («Втікати?»), модерною узагальненістю («Allegro patetico» — картина опустілого міста, постать старця, котрий живиться самою росою з рослин), прямим виразом авторської позиції («Під Великдень»).

Характеру документа, осмислення пережитого надало «воєнній» прозі опертя на дійсні факти, свій досвід, розповіді очевидців. Набутою прикметою цих писань є сила їх ліро-трагедійності, розмаїття прийомів сюжетотворення. Автор не крився з ідейними оцінками дійсності воєнних літ, образно оскаржившись устами статечного господаря з оповідання «Перші стріли» російський загарбницький мілітаризм: «Замало їм (царським воякам. — *Авт.*) подільської пшениці, хочуть напитися угорського вина. Червоного вина».

Тим ціннішими за таких обставин є вияви людяності («Кутя»), всепрощення («На порозі»), зображені ситуації опритомнення військовиків («Свої»: портрет Шевченка примусив грабіжників у

військових одностроях схаменутися). Часом автор видавав бажане за дійсне. Але кожну живу душу, як і оповідача автобіографічного ескізу «Моя вина», настільки змучила взаємна ненависть людей, якою переповнено й книжки того часу, що особливо вражає картина приязні й згоди біологічних ворогів — собаки і кошеняти.

Нову грань хисту автора — вміння працювати у модерністському руслі стислої, суґестивно-настросвої прози на зразок новелістики Стефаника чи Яцкова — розкрила збірка нарисів і мініатюр «От так собі» (1926). Видана у Львові, мистецьки виразна поетикою контрастів і символів, вона показала: й у Кракові Лепкий плідно працював для розвою рідної літератури, болів українськими проблемами. Три її цикли знайомлять із повоєнною дійсністю Галичини.

В книжці сполучилися критика родових хиб українства з сумним розмислом над знедуховленням людей («Метаморфоза»), неприйняттям збайдужілими читачами кращих українських книжок і часописів. Так, у вигадливій умовністю і гіркій змістом новелиці «Наші книжки» автор розкрився як «культурник», який вважає мірою цивілізованості ставлення до книжки, мистецтва і митців. Колоритні постаті й дотепний гумор («Філософ») сусідять із психологічними «тихими драмами» «стоголової гідри» великого міста — трагедіями матері («Ах, як же цей папір палить...»), артистки («Співачка»).

У жанрі повісті

Повісті письменник творив упродовж понад чотирьох десятиліть. Першою була повість «Зломані крила» (1897), підписана псевдонімом Нестор Лендин. Цей твір, не завершений художньо, але самобутній задумом і почасти виконанням, показує, як перед хворою дівчиною, тільки-но відкрившись, світ краси й кохання закрився назавжди. Остання ж повість Лепкого — одна зі значних історичних, «Крутіж», — написана незадовго до смерті автора.

Тема інтелігенції. Успіх епіка засвідчили його твори 20-х років із життя інтелігенції «Веселка над пустарем» і «Під тихий вечір» — колоритні характерами й глибокі думками, зокрема про культуру. Ідилічний характер і психологічна та філософська глибина приваблюють у найкращому, на думку Юрія Шевельова, прозовому творі Лепкого — ліричній і сентиментальній повісті-казці «Під тихий вечір» (датована й опублікована — 1923).

Збудований на основі біографії авторового приятеля лікаря Ро луцького, цей твір спопуляризував приманливу, але дешо утопічну ідею історика-державника В. Липинського про повернення полоні ваної шляхти до українських берегів. Повість, окрім того, сигналізувала про необхідність усунути причини соціальних катастроф — селянських кривавих бунтів.

«Вечір...», майстерний своєю ліричністю й психологізмом, висвітлив стосунки двох пар закоханих. Це нерівні за суспільним становищем графиня Христина зі сполонізованої родини і пан лікар українець Михайло, котрі після розлуки лише під тихий вечір віку з'єднали серця. Другий, молодий, дует склали сестріниця графині панна Марія та агроном Хмелинський. Виклад лікарем історії свого життя має важливою перипетією його юнацьке кохання з тією-таки графинею. Молода ж пара має змогу краще влаштувати свою долю, побравшись і знайшовши взаємне щастя.

Сердечні історії поєднані у сюжеті, що має свою інтригу, цікаво переходить від розповіді й діалогу до акції. Важливе місце у композиції повісті зайняли непрості взаємини між панським дворищем і селянським обійстям, що спричинилися до авторського соціального проекту замирення, злагоди між «своїми» — шляхтою, ладною зректися частини свого добра, щоби не почуватися, як на вулкані, — та простим людом. Зокрема, «український Гамсун» Лепкий констатував: повернута до свого коріння аристократія — в особі графині — може багато зробити для розвитку українського села і селян. Міжнаціональна проблематика включила тему українсько-польських взаємин і теж виявила оптимізм авторського погляду на їх кращу перспективу.

Не перевантажені мікрообразами описи природи, мальовничі й поглиблюючі внутрішні стани, на цей раз переросли у «гармонійні арабески лірико-меланхолійного звучання»[1], як у першому малюнку улюбленої осені. Крім картин природи, особливу функцію виконує мудре спілкування інтелігентних персонажів із проблем історії, філософії, щастя і мудрощів життя, культури та світового мистецтва.

Знайшлося на палітрі повістяра місце і для сатиричних фарб. Скажімо, при творенні колоритного образу по-шляхетськи зарозумілого, в тім числі щодо українців, користолюбного графа Адольфа (перший образ наркозалежної людини в українській літературі). Такої ж критичної тональності — умовна сцена суду і вигнання

[1] *Лепкий Богдан.* Твори. В 2 т. — К., 1997. — Т. 2. — С. 686.

шляхетською елітою, посталою з аристократичних гробівців, свого демократичнішого нащадка.

Суголосна дечим із попередньою й повість «Зірка», видана 1929 р. Вона відкрила маловідому сторінку буття в еміграції вояків УНР. Автор зіставив різні долі та кредо, розробивши сюжетну лінію колишніх комбатантів — вірного ідеалам і собі сотника Пилипця і мішаного «докторунія» Барила. Значуще прізвище підтвердила поведінка: маючи «власну віллю», обладнану, зокрема, вкраденим на війні армійським майном (пів світло правди Лепкий мав мужність вивести, як бачимо, і таку неприємну правду), Барило хоче здерти з фронтового товариша чималі гроші за житло.

В центрі розвитку сюжету — почуття героя до дівчини Марійки чи Зірки, як називає її герой, долання закоханими труднощів та інтриг на шляху до одруження. Артистично, подекуди з гумором відтворено театральну діяльність емігрантів. Гостро висвітлено проблематику вірності національній ідентичності в темі «русинського» відступництва від України нотаря — підступного претендента на серце і руку Зірки. Мистецтво, а саме література, театр, музика, та їх поєднання — а Пилипець і Зірка виконують ролі Петра і Наталки Полтавки у театральній виставі мандрівного театру на чолі з колоритним і ширим українцем із Наддніпрянщини Чорнищенком — стали фактично повноправною дійовою особою повісті. Твір багатий мовно — висловами болю (з приводу зросійщення нашої еліти від Дм. Туптала до М. Гоголя, перетворення театру зі святині «в кузню сплетень та інтриг»), стильовими відтінками, ретро- й інтроспекціями (погляд у душі людей).

Того ж року вийшла «Веселка над пустарем». Першим кроком до твору стало оповідання «Оля» (1911), автор якого віддав данину теорії «малих діл», тобто просвітницькій праці інтелігента на селі (Оля хоче бути вчителькою). «Веселка...», поставши на основі поглиблення життєвого матеріалу цього оповідання, є нарисами побуту надзбручанського духовенства, показом усевладності бундючного і захланного ретрограда-війта Кирикучки — «вампіра» села Житників. Ще важливішу ідейно-художню площину повісті становить зображення ширшої за професійну діяльності вчителя Шагая (цим він споріднений із Омеляном Ткачем — героєм комедії Франка «Учитель»), який прагне виховати з селян силу, спроможну звільнити Житники від «змори» й «партії» Кирикучки. Звучать у творі відгуки взаємин «москвофілів» і «народовців», зображено різні типи духовенства (отці Леміш, Ілецький), «нові» інтелігенти молодшого

покоління — митець Семаківський, Ганя. Стиль повісті відзначається «фірмовою» сентентивністю викладу, релігійними аплікаціями.

Про історію України. Пошук джерел історичного тривання рідного українського народу, але й його трагізму на крутозламах минулого склав характерну рису прози Лепкого 20—40-х років. Княжу Україну белетрист зобразив у добу княгині Ольги й облоги Києва печенігами (повість «Вадим», джерелом для якої були Іпатіївський літопис, історії Лева Диякона і М. Грушевського) та походу на половців Ігоря Святославича. З тих часів — оповідання «Каяла», пов'язане з гривким інтересом до «Слова о полку Ігоревім», яке Лепкий переклав сучасною українською та польською мовами.

Вадим — юнак із сюжету, відомого в нашій літературі з творів Олександра Олеся («Княжа Україна»), А. Лотоцького («Княжа слава»), зумів пройти через ворожий табір. Передавши звістку про облогу стольного граду воєводі Святославового війська Претичу, він уможливив цим перемогу. Образами першого плану, крім патріота і християнина Вадима, без надії закоханого в дружину князя піснетворицю Малушу, є у творі княгиня Ольга і Святослав Хоробрий — герой дещо ранішої повісті Юліана Опільського «Іду на вас». У експресивному і сильному малюванні Лепкого він своєвільний богатир, «бог війни і слави», котрий дбав не стільки про розбудову своєї держави, скільки про лицарські походи в чужі землі. Його антипод грек Калокир, утілення підступної, хоч і християнської Візантії. А от двох інших здавалося б суперників, отця Григорія і жерця Власа, більше об'єднує добрих рис. Як влучно мовив язичник, «хоч інший храм, так Бог той сам» (по-сучасному кажучи жартома, Бог один, але провайдери різні).

Більш упевнено почував себе історичний белетрист у матеріалі «Слова о полку Ігоревім». Це позитивно позначилося на присвяченому подіям 750-літньої давнини оповіданні «Каяла», побудованому на сюжеті поеми. Лепкий, як і невідомий автор «Слова» (у творі це син Ярослава Осмомисла і брат Ярославни Данило з Галича — фактично Лепкий-художник є предтечею наукової версії про авторство пам'ятки, що належить знаному науковцю другої половини XX ст. Л. Махновцю!), поділився тривогою з приводу неодностайності як давніх русичів, так і сучасних йому українців. Також автор висловив зболені рефлексії про долю достатньо не централізованої княжої України-Русі, ослабленої перед наступом ворогів славолюбністю і корисливістю володарів, свавіллям бояр.

У повісті «за мотивами» виразно змальовані контрастні вдачі братів — Буй Тура Всеволода, втілення сили й сміливості, й Ігоря Святославича — розуму і доброти, відданої Ярославни. Чимало місць оповідання (підготовка до походу, сам він, лихі знамення, перша звитяга й остаточна тяжка поразка, сон Святослава і плач Ярославни), його образів, зокрема й міфопоетичних (Діва Обида, Див), ритмізований виклад — підхоплено зі «Слова».

Проте багато й авторських унесень. Це боротьба між старими і новими богами в свідомості русичів, культ краси опоетизованого Ярославною Галича, її ж екскурс у минуле — до початків подружнього життя з Ігорем, гасло руських князів «Дон нас кличе». Психологізації образу слугує епізод із розкриттям тягаря душі Ігоря: він не може забути прокльони вбитих його ратниками краян-глібівців. Зі світогляду історичного белетриста випливають ідейні акценти оповідання, а саме підкреслення державництва Святослава Київського й осуд роз'єднуючої традиції «що не город, то світ окремий». Лепкий закінчив твір поверненням іще не Ігоря з полону, а тільки Данила — вісника князевих планів. У пілому ж «Каяла» внесла в українське письменство, яке вже знало не лиш учнівське наслідування джерел (насамперед фольклору, Шевченка), а й артистичні колажі Вороного, перспективну форму культурної адаптації писання давньої епохи з деякою трансформацією його мотивів і образів.

Період Руїни постав у повісті «Сотниківна», в якій об'єктами малювання є складні часи гетьманування Виговського і переможна для козаків битва з царським військом під Конотопом. Ідилія життя сотника Шелеста, його красуні-доні Олесі — «української Психеї», її любого Петра у повісті стала загроженою з приходом москалів. Самовпевнений боярин Кирило Іванович хотів здобути силою Олесю, але залишився посоромленим — через втручання лицаря-осавула Петра, а після невдалої спроби вбити гетьмана — й обезголовленим.

У згоді з історичною правдою Лепкий реалістично відтворив страшну небезпеку, навислу над Україною в результаті браку згоди між українцями, винародовлення еліти, і не в останню чергу підступної політики «розділяй і володій» Московського царства. Вустами цільної вдачею козачки Олесі епік скритикував політику Кремля («понадсилали поміщиків, вошинників, стряпчих, дряпчих, ратників, шкарадників, щоб вони народові всяку докуку чинили»), попри всі гордієві вузли історії наголосив на волелюбності кращих представників козацького народу. Щоби твір, який звучить усе ж

бадьоро й оптимістично, не був надто «чорно-білим», автор уніс додаткову романтичну інтригу. Олесина гітка Магдалена, спрагла в літах амурів, уподобала імпозантного Кирила.

Сфільмована в незалежній Україні повість «Крутіж», найкраща в гроні історичних, – «малюнки» теж із доби Руїни. Її читабельний пригодницько-авантюрний план утворило полювання поляка-авантюриста Фалдовського на «Хмелеве колло», зокрема доньку гетьмана Олену Нечаїху. На допомогу їй, наражаючися на грізну небезпеку, приходить козак-шляхтич і рубака Валентій Босак-Босаковський, рівний колоритним героям Сенкевича український гібрид «Дон Кіхота Сервантеса і Цяпки Скоропада Романа Купчинського»[1]. Босаковський — один із когорти патріотів, що оголюють козацьку шаблю-кривулю проти підступних ворогів і анархічної збунтованої черні. Напружені пригоди, динамізм дії, почуттєво-настроєві крайобрази, стихія дотепу і козацького жарту, ідея глибокої людяності й вірності, зокрема, побудові впорядкованої української держави, протиставленої крутежу Руїни, склали принади цієї повісті.

Хронологічно завершили історичне пасмо гетьманщини у прозі Лепкого епопея «Мазепа» — своєрідний гімн державо- й націєтворення, патріотизму за несприятливіших обставин, та повість «Орли». Останній із цих творів, що не перевидавався від 1934 і до 1997 р., показовий міцною історичною підосновою. «Орли» засновано на напіванекдотичному епізоді з початків панування Росії. Аналогічний сюжет є в «Історії русів» та «Ілюстрованій історії України» Грушевського, чий авторитет був для Лепкого високим.

Виклад рухається двома вальтерскоттівськими лініями. Першу з них становить кохання козака і козачки, якому загрожує намагання московського офіцера хоч силою заволодіти красунею Тригубівною. Друга, важливіша, лінія – ширшого історичного плану. Мова про брутальне правління царських властей на нашій землі та спротив їм українців. Обидва сюжетні відгалуження майстерно зведено в розповіді про те, як гонористий офіцер, невдоволений нелюб'язним прийомом у заможного козака Сулими-старшого, віддає його в руки царського репресивного органу Тайного Приказу. Причиною послужили... орли на кахлевій старій печі козака, підступно ототожнені доносником-офіцером із державним символом імператорської Росії. Чимало свого добра (табунів коней тощо) довелося спровадити Сулимі в російську столицю, щоби відкупитися від тяжкого зви-

[1] *Лев Василь.* Богдан Лепкий. — Нью-Йорк, Париж; Сідней; Торонто, 1976. — С. 215.

лучення в припіканні герба, тобто зраді «новонабутій» «батьківщині».

Головною справою письменника-історика стало написання в другій половині 20-х — на початку 30-х років циклу повістей «Мазепа». До нього ввійшли «Мотря», «Не вбивай!», «Батурин», «Полтава». Епопея, що значно переросла задуманий обсяг трилогії, стала пенталогією (п'ятикнижжям у семи томах), завершила повість «З-під Полтави до Бендер», видана вже по смерті автора 1955 р. у Нью-Йорку. Окрім того, в архіві письменника залишився рукопис продовження повісті «Орлик». Підкреслимо: у час роботи над епопеєю на батьківщині автора Москва вже третє століття проголошувала гетьмана зрадником. Ув обставинах же протистояння українців писку в міжвоєнній Польщі значення твору для плекання національно свідомих поколінь ще більше зросло. Тож епік виявив незабияку мужність, протиставився чужинецьким деструктивним підходам до рідної історії.

У зображенні без перебільшення світового образу гетьмана, про якого писали не тільки українські, російські, польські, шведські, а й французькі, англійські, навіть бразильські автори, Лепкий послідовно відмовився від поширеної на Заході традиції зображувати Мазепу таким собі героєм-коханцем. Вона стала виявом не лише тяглості в літературі романтичної традиції, а й незнання у західному світі України. На противагу цим чужим чи поверховим підходам Лепкий у загалом об'єктивному історичному ключі та з власне українського патріотичного погляду, на основі вивчення історичних (універсалів Мазепи, листів Карла XII, документів Петра I, праці про війну) і художніх джерел відтворив події початку XVIII ст., подібно до П. Куліша (роман «Чорна рада») передав панораму буття соціальних верств України.

Автор різнобічно зобразив образ гетьмана Мазепи як приватної людини і державного діяча-патріота, справжнього європейця, який надіндивідуально ненавидить прояви варварства. У системі дійових осіб український гетьман і шведський король-лицар Карл XII протиставлені по-азіатськи жорстокому московському царю Петрові I, який лише вдає просвіченого європейця: «Оба молоді, Карло і Петро. Один геніальний варвар, а другий фантастичний герой... Обом сниться Олександр Великий, одному може й Тамерлан». Лепкий — майстер портретної деталі (молодечі очі Мазепи; лев'яча манера триматися і мозолясті руки царя), творець оригінальних інтер'єрів палаців Мазепи, що характеризують господаря як естета.

Повість «Мотря» не обмежилася романтичним відтворенням перипетій кохання старіючого гетьмана і його молодої хрещениці Кочубеївни, а й увела читачів у скрутну добу України та складне в усіх відношеннях становище Мазепи. Він був змушений позірно зберігати лояльність до Петра І й водночас шукати шляхи для виступу проти царя задля порятунку батьківщини. Згідно з опосередкованою характеристикою одного з однодумців, не приховувати свій намір гетьман не міг, бо й серед старшини не бачив «кріпкої волі одностайне за наші свободи козацькі стати», знаючи натомість про нашіптування людям московським на вухо навіть на нього самого.

От і наступна повість «Не вбивай!» загострила конфлікт налаштованих патріотично — та протиукраїнських сил. Генеральний писар Кочубей разом із Іскрою по-холопськи сигналізують про гетьмана в Московщину. Гострота конфліктів, зокрема внутрішнього плану (боротьба в душі Мазепи: Кочубей — батько Мотрі) не знімається зі стратою доносників.

Батальні частини «Батурин» і «Полтава» відтворили збройне протистояння Мазепи і його союзника шведського короля Карла XII, з одного боку, та переважаючої армії московитів, де не бракувало й українців, — із іншого, розбудували багатозначні образи-символи вогню, чорної та червоної барви, які у наступній частині лагідніша-ють. А поки що страшною є картина жорстокої розправи Меншикова палями й колесуванням з десятьма гисячами захисників столиці Мазепи Батурина, від якої це українське місто, здається, не отямилося й досі.

Трагізм не вигасає і у грандіозній картині перебігу братовбивчої для українців Полтавської битви, описах наступного відступу союзників, душевних мук і смерті гетьмана на чужині — зі словами «Дай нам, Боже, вольними бути». Спадкоємцями його незалежницької ідеї подані Пилип Орлик, із якого почалася українська політична еміграція, та небіж гетьмана Войнаровський. Останньому Лепкий планував присвятити заключну частину епопеї, що могла б закінчитися арештом Войнаровського агентами Петра І у Гамбурзі та тяжкою покарою цього помітного мазепинця.

«Мазепа» — без сумніву, своєчасне й тому привітане читачами, визначне явище історіософської історичної белетристики. Така оцінка зумовлена вже тим, що це перша, справді талановита епопея про Мазепу відповідно до історичної правди про його боротьбу понад людські сили в тяжку історичну добу України. Такою була в основному точка зору рецензентів — Ю. Бойка, М. Здзеховського, Є. Пеленського, М. Рудницького. Останній із них висловив і цілий

ряд гострих закидів, а радянський критик В. Державін узагалі мусів за обставин сталінського терору оголосити пенталогію мало не зразком фашистської брехні. Ще й на початку 90-х років XX ст. глибокий філолог Ю. Шерех не цілком справедливо назвав «котурняним» патріотизм «Мазепи».

Епопея густо заселена історичними постатями — не тільки з українського, а й шведського та російського (людяний полковник Сверіи і його антипод Меншиков) таборів. Вдалися Лепкому жіночі постаті: матері-порадниці гетьмана ігумені Магдалини, української леді Макбет — владолюбної Кочубеїхи. Незвична й «нерозгадана» Мотря — сильна й патріотична жіноча індивідуальність, вродливиця з очима-вікнами в інший, кращий світ. Героїня зустріла в Мазепі свій ідеал чоловіка і державця, здатного змінити безталання України, що ніби «дім заїзний... А ми ж якась нібто окрема держава». Серед чоловіків вирізнимо досі не згаданих мазепинців запорозького кошового отамана Гордієнка, Чуйкевича, німця Кеніґзена, батуринського зрадника Носа.

Сповнена історіософського змісту* в міркуваннях про сутність Долі, ролі Ідеї, видатної особи й національного характеру народу в історичному процесі, багата трагікою і гумором, мовною палітрою, композиційно самобутня («підхоплюючі» назви розділів), епопея «Мазепа» за певних психологічних недотягнень, окремих історичних анахронізмів і прорахунків стилю (зловживання приказками в устах героїв) є все ж етапним звершенням української літератури XX ст. Це розумів автор, на початку 30-х років працюючи над інсценізацією «Мотрі» (в архіві зберігся фрагмент без назви); письменник Г. Лужницький здійснив інсценізацію «Батурина». Ці версії мали у Галичині невелику сценічну історію, причому прем'єра «Батурина» відбулась у Львові під німцями (роль Меншикова виконав О. Стадник).

Інакшого, більш ліричного, Лепкого розкрили його автобіографічні теплі мемуари «Казка мойого життя» (частини «Крегулець», «До Зарваниці» і «Бережани»), що зримо й високомайстерно відтворили той світ дитинства і молодості, що вже відійшов. Бачимо тут сумовитий, із м'якою самоіронією, портрет Лепкого в дзеркалі його символічної автобіографії як немолодого «рибалки з дірявим неводом над безоднею існування», котрий «в осінній вечір біля холодної

* В самих тільки розмовах блазнів короля і гетьмана Люксембурга й Рачка міститься, здається, більше розуміння життя й філософії, інтелектуальності й тонкого гумору, ніж у «підрадянській» історичній романістиці, що лейтмотивом «навіки разом» лакувала справжні українсько-російські історичні взаємини.

теристиками, портретами авторів, декотрі з яких виконав сам Лепкий. Показав місце митця, який «переломив кордони й з'єднив народ», у контексті розвою рідного письменства у кількох краківських виданнях та у згаданому огляді «Наше письменство». Тут, зокрема, осмислено єдність поета й маляра, спостережено «еллінську повагу й гармонійну простоту». драматизм поеми «Наймичка». Варто згадати й книжечку «Шевченко про мистецтво», в якій Лепкий підкреслив культ краси і правди, «дитячу простоту і набожну покору» Шевченка.

Крім «Струн», у Берліні під назвою «Рідне слово» вийшов впорядкований Лепким збірник української прози від романтизму до модернізму. Підготував він і кілька співаників пісень, відредагував третє видання «Історії України» М. Аркаса. Польською мовою підготував вибраний томик «Молода Україна» — малої прози сучасних літераторів, переважно «молодомузців». Твори самого Лепкого було перекладено різними мовами — крім слов'янських, німецькою, англійською, іспанською, португальською й іншими (перекладачі — А.-Ш. Вуцькі, котра назвала його «одним з найвірніших сторожів гідності українського народу і представником української честі», а також Р. Єсенська, Г. Кох, О. Гришай, В. Вовк та ін.).

На «малій батьківщині» митця (що надто вузько) належно пошановане його ім'я: ним названо вулиці, гімназію, народний театр. У краї діють музеї (Бережани, Жуків), височать пам'ятники Лепкому. Редакцією журналу «Тернопіль» щорічно присуджується літературно-мистецька премія імені братів Лепких. У нью-йоркському НТШ існує Фундація імені Б. Лепкого.

Лепкий збагатив загальноукраїнське письменство інтернаціональним культурним кодом рафінованої художньої вмілості, багатством ідейно-естетичних «зустрічей» із європейською художньою практикою («Наш Міньйон», «Ноктюрн». мініатюри книжки «От так собі» тощо). Його творчість нагадує нам про органічну європейськість українського культурного материка, доводить проходити «процес об'європеювання, опанування культури» (Микола Зеров), зокрема в XXI ст., ми маємо «не як учні, несвідомі провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє», а, навчаючись у Лепкого, як «люди дозрілі й тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоюваних явищ і беруть їх зсередини, в їх культурному єстві». Сам же письменник є немов утіленням архетипу мудреця К.-Г. Юнга, — того, котрий пробуджується в добу духовної кризи.

Глибоко національний і водночас загальнолюдський, цікавий неповторним поглядом на світ цінний набуток Б. Лепкого, що

успішно перейшов випробування часом, — оберіг духу людини і рідного народу, той благородний «голос душі, голос серця» (Микола Сивий), який через катарсис породжує гармонію світосприйняття, «великий дзвін, що воскресення дзвонить». Урешті — нетлінний заповіт українцям, «щоб вони прозріли й пізнали, яка безплодна ненависть і роздор. А побачивши, яка гарна й благородна ця батьківщина наша, щоб полюбити її силами й усіма мислями своїми та щоб постояти за її волю, цілість і незайманість від роду до роду!».

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Богдан Лепкий — видатний український письменник // Збірник статей і матеріалів. — Тернопіль, 1993.

Високе небо Богдана Лепкого / Упоряд. Надія Дирда. — Бережани; Тернопіль, 2001.

Журавлі повертаються... // З епістолярної спадщини Богдана Лепкого / Упоряд. В. Качкан. — К., 2001.

Ільницький М. Настроєний життям, як скрипка // *Лепкий Б.* Поезії. — К., 1990.

Ільницький М. «Найпопулярніша постать на галицькому ґрунті...» // *Лепкий Б.* Твори: В 2 т. — К., 1991. — Т. 1.

Лев В. Богдан Лепкий. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто. 1976.

Литвиненко Т. Історіософська концепція пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» та її художня реалізація. — Суми, 2001.

Погребенник В. Поезія Б. Лепкого і український фольклор // Народна творчість та етнографія. — 1992. — № 5—6.

Погребенник Ф. Богдан Лепкий — український письменник з Поділля. — Тернопіль, 1992.

Погребенник Ф. Богдан Лепкий. Післямова // *Лепкий Б.* Твори: В 2 т. — К., 1997. — Т.1; Т. 2.

Сивіцький М. Богдан Лепкий. — К., 1991.

Славутич Яр. Сумирний Орфей: лірика Богдана Лепкого // *Славутич Яр.* Твори: У 5 т. — К., 1998. — Т. 3.

Творчість Богдана Лепкого в контексті європейської культури XX століття // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції... / За ред. М. Ткачука. — Тернопіль, 1998.

Ткачук М. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого. — Тернопіль, 2005.

ОЛЕКСАНДР ОЛЕСЬ
(Олександр Кандиба)
(1878—1944)



Він належав до тієї плеяди модерних літераторів, які відновили значення естетичного критерію художньої творчості, що лошеного у «народницько-реалістичну добу малоцінним порівняно з ідейним змістом писань. Лірик понад усе, Олександр Олесь відтворив, згідно з модерною думкою Василя Барки, визначальні риси української ментальності — поєднання м душевності й палкості, м'якості та жорсткішої сили, темпераментності і глибокої людяності.

Олександр Олесь — один із чільних українських ліриків першого десятиріч XX ст. і «найсильніший представник українського символізму» (Михайло Грушевський) у поезії, найпомітніший драматург-символіст, виразник поривань покоління Національної революції. Серед трьох українських поетів, які ввійшли в літературу між двома революціями (це ще Грицько Чупринка і Микола Філянський), Олесь був «найбагатший на мотиви, найпродуктивніший і найпопулярніший» (Микола Зеров).

Разом із наскрізним ліризмом сам історичний час революцій і битв доповнив його творчість громадянськими бойовими мотивами. Олесь гідно проніс свій духовний меч (поетичне слово) крізь випробування, обрав «чужину ганебного вигнання», щоби не поступитися свободою думання і творчого вислову. Як лірик він — поет модерніст, музика слова, один із літературних навчителів Павла Тичини. Як драматург — рівний цікавішим українським майстрам дра-

матургії для театру, предтеча «театру абсурду» славних після Другої світової війни Семюела Беккета і Ежена Йонеско.

А ще ж він, співець дуалістичної (двоїстої) сув'язі журби і радості в людському серці, був обдарованим прозаїком, талановитим перекладачем, урешті батьком прекрасного сина Олега Ольжича. За те, що вибрав вільний світ, Олеся було практично силоміць вилучено російським тоталітаризмом із українського культурного простору. Якби він залишився в СРСР, був би, без сумніву, знищений за належність УНР), цензуровано й фальсифіковано комуністичною владою. Його ж син О. Ольжич у числі українських націоналістів, борців у Європі борців із фашизмом, збройно протистояв тоталітарним режимам і віддав своє молоде життя в німецькому концтаборі. Так червоний і коричневий фашизм подавали собі руки в нищенні цвіту української творчої інтелігенції.

На рідних обширах і в чужині: біографія Олеся

Олександр Кандиба побачив світ на межі колишньої Гетьманщини й Слобожанщини у містечку Білопіллі (давня назва — Кри-[illegible] сучасної Сумської області. Народився у простій сім'ї 5 грудня 1878 р. Батько Іван походив із чумаків, а мати була кріпацького роду. Вірчений батько зробив непогану кар'єру. Він завідував рибними промислами в Астрахані, проте там і загинув, залишивши дружину Олександру з трьома дітьми і трьома карбованцями у кишені.

Дитячі літа майбутнього поета, наполовину сироти з 11 років, минали серед мальовничої природи і талановитих людей. Так, Кри-[illegible] славилася парубочими шапками зі смушку — так званими «кри-[illegible]». Влітку до 13 років Сашко жив у селі Верхосулля Лебединського повіту в мастку діда Грищенка. Той орендував його у [illegible]ських — роду, з якого вийшла відома художниця Марія (кореспондентка Гі де Мопассана, вона похована неподалік від Ейфелевої вежі). В дитинстві Олександр Кандиба здобув потужний імпульс демократизму, залюбленості в народній культурі. У чотири роки під орудою матері вивчився читати, з одинадцяти років знав напам'ять і співав «Кобзаря».

Малку був «овіяний чистим подихом народної пісні» (Максим Рильський). Від молодих літ прагнув осягнути і розкрити особливості національного менталітету, традиційного буття українців, записував народні пісні. Вони, як і шелест степової тирси, шовкові

береги Сули, казка рідної землі, будили в ньому поета. До того ж дев'ятилітнім уперше закохався в не набагато старшу кузину. В цьому ж віці Сашко почав мережати вірші -- сестри згадують про зошит, куди він записував іще дитячі спроби (не зберігся).

Навчався у Білопіллі (початкова школа, двокласне училище), а з 1893 р. — в Дергачах біля Харкова у хліборобській школі, з якою пов'язані також імена письменників Гната Хоткевича і Костянтина Треньова, автора популярної за радянської доби п'єси «Любов Ярова». Тут Кандиба підробляв репетиторством, вивчав слов'янські мови. Брав участь у виданні рукописного журналу «Комета», вписував вірші російською мовою у зошит «Стихотворения. Первые опыты». Появі в ранній поезії українських патріотичних інтонацій значною мірою слід завдячити впливу Тараса Шевченка, а серед ближчого оточення — двоюрідному братові Петру Радченку, котрий пробував сили й у письменстві.

Через брак коштів Олесь недовго був вільним слухачем на агрономічному відділенні Київської політехніки, потім працював практикантом у маєтку Харитоненка на Херсонщині. З 1903 р. він — студент Харківського ветеринарного інституту. У колі його спілкування перебували родина відомого банкіра Алчевського, з якої вийшли мати і донька, обидві Христини, педагог старша і письменниця — молодша (вона назвала Олеся українським Гейне), її брат-композитор. Відома історик Олександра Єфименко першою високо поцінувала молоду Олесеву музу, знайшла мецената для його першої збірки.

1903 р. Олесь відвідав Полтаву під час свята на честь відкриття пам'ятника І. Котляревському (стало маніфестацією пробудження українців), познайомився й поспілкувався з чільними діячами українського письменства, був привітаний як молоде обдарування. Це надихнуло його, відкрило перед ним ширші художні обрії, зродило творче завзяття, допомогло визначити літературний шлях. А лідер «Братства тарасівців» Іван Липа зміцнив його національну свідомість, й Олесь прилучився до українського демократичного руху.

У 1905 р. Олесь дебютував як український поет публікацією диптиху «З пісень молодості» в одеському збірнику «Багаття», переклав «Марсельєзу» й інші революційні пісні. За твори антисамодержавного змісту («Пісні селян», «Ще в нас вогонь не згас в грудях...») Олександр Білецький назвав його «інтелігентським Тіртеєм 1905 року». І не даремно: його вразлива душа зрезонувала внутрішнім болем, тяжко пригнітилася після поразки боротьби за волю.

На той час у його житті відбулася знаменна подія: у 1903 р. він познайомився з Вірою Свадковською. Як йому й наснилося, через кілька років вона стала його дружиною. Віра називала чоловіка ніжним іменем «Олесь», і ним він підписав першу збірку «З журбою радість обнялась» (1907, видана коштом громадського діяча Петра Стебницького). Згідно з оцінкою Миколи Зерова, ця збірка — вияв безпосереднього і сильного таланту — свіжістю образів, легкістю вірша, сміливістю художніх прийомів просто була рокована на гучний успіх і одразу принесла авторові значну популярність.

Визнання стало свідченням бурхливого розвою поетичного хисту, відколи Олесь опанував художню форму і почав писати, за власним визнанням, «від себе — з нутра». За спогадами Климента Квітки, чоловіка Лесі Українки, вона надто самокритично мовила після виходу «З журбою радість обнялась»: Олесь, мовляв, її випередив і тому їй більше лірики писати не варто.

Не все гаразд було в біографії письменника (не було просто йому зростати за браком глибших ідеологічних впливів та літературної освіти). Олесь зумів підшукати тільки невідповідну працю ветеринара на Київській міській бойні, що, звісно, зовсім не сприяло натхненню. Тож і в цьому разі — як і в ситуації Івана Карпенка-Карого, Панаса Мирного, Івана Кочерги й інших письменників — маємо два світи й два існування. Справжнє – поза морально тяжкою атмосферою роботи. Зачепила за живе поета розгромна рецензія на приватний збірник «молодомузівців» «Привезено зілля з трьох гір на весілля», автор якої І. Франко незаслужено звів зміст його лірики до самих щебетання пташок і поцілунків.

Незважаючи на це, Олесь, «неоднострунний» митець щедрого таланту й імпровізаційного хисту (писав, як і Ібсен чи французькі богеміст, в кав'ярнях і ресторанах на серветках, у вар'єте чи й на ковзанці), таки випускав одну за одною наступні книжки віршів. Спершу другу — «Будь мечем моїм!» (1909; в першодруку цензура цю назву заборонила), а за нею — «Поезія. Книга III» (1911). Тут слід додати: автор зазвичай нумерував збірки, далеко не завжди додаючи оригінальну назву.

В цей час, за спогадами видавця Юрія Сірого (Тишенка), Олесь виглядав молодим і вродливим чоловіком із буйними темними кучерями та лагідною усмішкою, носив акуратні вусики і борідку «буланже». Поводився скромно, незважаючи на тріумфальні зустрічі його читачами. Був комунікабельним завсідником Українського клубу, улюбленцем жіноцтва. Творив вірші переважно тоді, коли був захопленим кимось із них.

В Києві Олесь — один із організаторів і провідний автор змістовного журналу «Українська хата», співредактор «Літературно-наукового вісника», співпрацював із газетою «Рада». Плідною стала для нього, як і для всієї української літератури, перша половина 10-х років XX ст. І це може видатися парадоксом: загнивала й хитлася імперія Романових, знову заносилося на грозу — а культура, навіть українська, утискувана імперським режимом, — квітнула.

На нові осяги мистецької майстерності, рівні художньо-образного синтезу Олесь здобувся, зокрема, внаслідок мандрів Середземномор'ям і Карпатами. Перебування в Італії зродило гроно пластичних марин із неповторними тропами (Середземне море — «келих срібного вина» тощо), спричинило творче осмислення екзотичних образів флорентійських серенад («Так, як Данте любив Беатріче...»).

Захват оригінальним людом, самобутнім гуцульським краєм (тут митця застала Перша світова війна), біль від його руйнування вилилися в поетичному циклі «На зелених горах», у листах до дружини. На той час Олесь посів уже становище першорядного українського поета міжреволюційного часу, став володарем дум свого покоління. А 1914 р. у Києві вийшов томик новаторських «Драматичних етюдів» Олеся — доказ його можливостей у новому літературному роді, помітне явище символізму. Під час війни Олесь, ветеринар царського війська, вдруге побував на Західній Україні, цього разу як гість уже непрошений.

Свята української волі весни 1917 р. позапартійний митець радісно привітав як здійснення віковічної мрії українського народу. Відгукнувся на вікопомні події піднесеними публіцистичними виступами і гімнами волі («Живи, Україно, живи для краси...» й ін.), піднесеним висловом віковічної мрії про державну незалежність України. Схвильована, емфатична (тобто наснажена питальними й окличними риторичними реченнями) мова його віршів цього часу, як-от «Живи, Україно...», оновлена й актуалізована в них біблійна й історична образність передали тріумф звільнення нації від самодержавних кайданів. Маємо на увазі, зокрема, розділ «З щоденника р. 1917» п'ятої збірки. Шоста ж збірка «На хвилях» через воєнні обставини світу не побачила.

В роки боротьби за волю він відстоював УНР пером публіциста, співпрацюючи з українськими періодичними виданнями. У лірику митця цього періоду чорною ниткою вплелася тривога за долю загроженої звідусіль держави. Олесь був не тільки її співцем-трибуном, а й політичним діячем, працював культурним аташе УНР у Будапешті. Голова угорської дипломатичної місії УНР Микола Гала-

ган у книжці «З моїх споминів» відзначив велику комунікабельність і широкість поета. За два дні спілкування з представниками угорських літературно-журналістських кіл Олесь зумів завоювати їхні симпатії, ознайомити з українською справою і культурою.

Після більшовицької окупації України з серцем, змученим тяжким болем від програного бою за національну державу, тривогою за долю дружини і сина, Олесь був змушений піти у вимушену еміграцію і цим започаткувати друге широке пасмо життєтворчості. Взяв на себе тяжку місію поета в екзильному вигнанні. З часом він сумів із-за кордону визволити свою родину, возз'єднатися з нею.

Але нові трагічні переживання (після не забутої раптової загибелі страшного 1918 р. товариша, композитора Костянтина Хороманського) приголомшували Олеся. Йдеться про голод 1921 р. і штучний голодомор 1933 р., русифікацію України й репресії над українською інтелігенцією, від розстрілу Грицька Чупринки починаючи. Тому його дні у будапештському, віденському, берлінському, празькому вигнанні, згідно з образом лірика, «текли, як сльози».

Проте Олесь, до його честі, вмів мобілізуватися і діяти, як належить чоловікові й виразникові дум невмирущої нації. Він організував Комітет допомоги голодуючим в Україні, заініціював створення «Союзу українських журналістів і письменників», підтримав ідею заснування у Відні Українського Вільного Університету (і був обраний його першим почесним доктором), заснував журнали «На переломі» й «Сміх». Видав етапну в українській поезії збірку «Чужиною» (1919, присвята К. Хороманському), перевидав кілька попередніх своїх книжок і написав та видрукував під псевдонімом Валентин Нову — гумористично-іронічну — збірочку «Перезва» (1921).

У 1923 р. Олесь із родиною змінив Відень, який встиг полюбити як одну з мистецьких столиць світу і центр особливої європейської культури кав'ярень, на Прагу — осереддя українського емігрантського життя. Мешкаючи з 1923 р. у Горних Черношицях (приймав тут гостей із УРСР — П. Тичину, який визнав себе його учнем, В. Поліщука й О. Досвітнього) коло Праги, де було дешевше, а згодом у Ржевницях, писав нові твори. Вони звучали голосом гідності українця, вірного батьківщині.

Це засвідчили збірки початку 30-х років «Минуле України в піснях» (у ній для патріотичного виховання молодого покоління, дітей вигнанців, він «поклав на вірші» літописні свідчення про княжі часи) та інша, значна в творчій біографії автора, — «Кому повім печаль мою». Під час недовгого перебування у Львові в розмові з літераторами він так пояснив її причину: мовляв, поет, не

байдужий до страждань рідного народу, не може збайдужіти до них і на чужині. Звідси й походить його печаль, особливо коли рідна земля в неволі.

Поезія Олеся зазнала утисків і вилучень царської цензури (вона арештувала березневе число журналу «Дзвін» 1913 р. за публікацію вірша «Не нам, не нам, осміяним, сміятись...»: зіркий цензор спостеріг у ньому замах на державний і суспільний лад Росії), більшовицького ідеологічного перекреслення як «ворожої емігрантської літератури». У львівському виданні 30-х років також були викреслення — на цей раз уже польської цензури держави Пілсудського — таких «крамольно-підривних» рядків:

Спи, моя незабутня кохана,
Поки сурм не почуєш в бою,
Доки буря з Кавказу до Сяна
Не розвалить могилу твою...

В останнє повне десятиліття життя Олександр Олесь розкрив свій талант дитячого письменника у симпатичних казкових книжечках під «дзеркально» оберненими назвами «Бабуся в гостях у Ведмедика» та «Ведмедик в гостях у Бабусі». Драматургові до війни вдалося ще насолодитися у рік свого шістдесятиліття в залі хустського театру «Нова сцена» братів Шерегіїв, композитора Євгена і режисера Юрія, успішною прем'єрою п'єси «Над Дніпром» (режисер вистави — В. Лібовицький), ентузіастично сприйнятою глядачами «Срібної Землі», тобто Закарпаття.

В тяжкій зажурі долею рідного змученого народу, трагедією родини Крушельницьких, які, будучи прокомуністично настроєними, переїхали з Речі Посполитої в УРСР і невдовзі були знищені сталіністами, Олесь серед густіючого європейського присмерку середини 30-х років створив за короткий час п'єсу-застереження «Земля обітована». Остання ж його поетична збірка «Цвіте трояндами» вийшла друком у 1939 р.

Гнітюча політична ситуація кінця 30-х — 40-х рр. і оволодіння німцями Чехо-Словаччиною, переживання за долю сина, не згадуючи вже матеріальних труднощів, отруювали життя поета останніх років. Факт загибелі Олега в Заксенгаузені від Олеся приховували. Але цю фатальну звістку подав, не відаючи про те, випадковий попутник під час повернення батька з риболовлі. Страшної правди батьківське серце не витримало, не допомогла лікарня і догляд дружини Віри.

У свідомості того, що «наш шлях, — як писав він у листі Петрові Карманському, — був праведний шлях», Олександр Олесь по-

мер 22 липня 1944 р. Через півроку після урочистого відзначення сорокаліття його літературної діяльності він поліг у чеську землю. Похований на Ольшанському кладовищі в Празі недалеко від могили письменника Спиридона Черкасенка. Коли Олеся ховали, небо мінилася сонцем, як у алегорії «Айстри». Останнє «прощай» проголосили над свіжою могилою професори Леонід Білецький і Дмитро Дорошенко.

Українській державі, ставши гідною, необхідно подбати, щоби вернути прах своїх світочів, розсіяних світами, у національному Пантеоні.

Двоє крил лірики Олеся

Єдність громадського та особистого. Перша збірка **«З журбою радість обнялась»** відбила «вище розуміння мистецтва» й «вищу любов до народу» молодого поета-ідеаліста, мінливість настроїв його ліричного героя, відповідних швидкоплинному життю, задушевність лірики Олеся. Водночас у збірці поета, який завжди був проти замикання у сфері дрібних приватних інтересів, зазвучав «досить потужний струмінь громадських мотивів, які... переплітались з інтимною, пейзажною лірикою» (Петро Волинський). Тож у випадку Олеся нерідко поділ поетичних творів на громадянські й негромадські досить умовний.

Восьмирядкова мініатюра «З журбою радість обнялась...» (1906), що дала назву книжці, — концептуальна. Вона презентувала творчу манеру фіксувати мінливість сердечних реакцій ліричного героя на зовнішні й внутрішні чинники. У ній злито філософію життя, в якому співіснують і змінюються протилежні стани. Представлено емоційну наповненість буття ліричного «я», в якому іноді оксиморонно зближені крайні полюси («В сльозах, як в жемчугах, мій сміх»). У «моментальній фотографії» душі майстерно розкрито психологічний тиск контрастних відчуттів на самоусвідомлення ліричного персонажа:

В обіймах з радістю журба,
Одна летить, друга спиня...
І йде між ними боротьба,
І дужчий хто — не знаю я...

Вже тут присутні постійні в поетичному світі Олеся центральні бінарні мотиви сміху й сліз, журби і радості, ранку й ночі. В інших текстах повніше оформиться ще одна антитеза: неволі — боротьби.

Як слушно відзначив знайомий Олеся і дослідник його творчості зі Словаччини Мікулаш (Микола) Неврлий: «Гостре відчуття контрастів у житті й природі є домінантним не тільки в першій збірці поета, а й в усій його творчості»[1].

Сповідальний вірш «Десять літ» (увійшов до збірки 1917 р. «Поезії. Книга V», що підсумувала перший період творчості) образно означив два крила творчості письменника — камерне і громадянське. Перша (негромадська) його пісня десять літ мучилась і страждала, виповідала потаємні думи бентежної душі. Друга, анґажована потребами громадських життя і змагань, закликала краян діяти, кидала камінням у порожні груди, доки не розбилася об стіну байдужості рабів.

Силою цих двох крил і піднявся вишуканий лебідь Олесевої поезії в українське поетичне небо, зачарував усіх красою, високістю лету. Цікаво, що й сам лірик був свідомий власного новаторства. В одному з листів до дружини він запитував: «Де ж в українській мові готові форми, готові категорії для висловлювання всіх переживань душі і розуму? Їх нема і мені довелось їх створювати».

Зміцнення другого, громадянського, крила творчості Олеся пов'язане з певною ідейною переорієнтацією. В пору революції 1905 р. Олесь-громадянин перебував іще в сфері загальноросійського руху. Це засвідчують поезії «Три менти», «Над трупами», вірш-реквієм «Капітану Шмідту». Останній дає підстави стверджувати: щоби висловити в тоні наївної народної «Казки про дивну сопілку» («Хай його катами вбито, Хай його в пісок зарито — Він не вмер») поважні й тяжкі переживання від утрати самозреченого борця проти самодержавства і не взяти при тім ані одної фальшивої ноти, потрібен був органічний і щирий талант Олеся.

До речі, друге видання твору показове ще вищим рівнем опосередкування джерел і їх метафоризації. В ньому замість заклику до бою з «ханською ордою» (езопівська мова з посиланням на давнього історичного наїзника слугувала завданню завуалювати правду від цензури) означення змінилося на «з царською ордою».

Поступово в нього зміцніли вже українські національні мотиви. Ліричним героєм опанував рвійний мотив визвольних змагань. Загальнонаціональні сподівання на визволення України, асоційовані по-олесівськи щедро з перемогою весни, орлиного духу, пісні, сміху, руху над смертю, відбито у медитаціях «Для всіх ти мертва і смішна...», «О слово рідне!..» «Ой не квітни, весно, мій

[1] *Неврлий М.* Олександр Олесь. — К., 1994. — С. 56.

народ в кайданах...». Лірик благає її не квітнути, доки його народ мучиться в кайданах, аби не оскверняти весняну красу.

Цей вірш неординарний майстерністю розгортання теми пробудження народу, прозиранням у жорстоке майбутнє (українцям суджено вкрити «поля тілами»), новаторською, сповненою суспільного напруження, актуалізацією алегоричної образності («...хмари — кати... Смерть вам, яничари»). Розширюючи значення біблійного образу, задля звільнення богатиря Самсона з ворожих пут лірик закликає народ-велетень розірвати їх у палкій апострофі (це зворот поетичної мови, що за змістом є звертанням до відсутнього як до присутнього чи до мертвого як до живого).

Ліричний герой, наділений світосприйманням самого Олеся і його розумінням ролі співця у добу боротьби, звалює на себе тяжку ношу пророка Мойсея. Тому настрій попередніх пісень відкладено як несвоєчасний: «Лишу я співи про красу, Забуду власні жалі І з гір високих понесу Народові скрижалі». Натомість саме з красою в Олеся асоціюється відродження України з попелу понад чвертьтисячолітньої руїни там, де ще день тому «чувся плач рабів» і «журно гув старий по мертвому гудів».

Алегоричний зміст ширшого, як бачиться, плану, ніж той, що пов'язаний тільки з революцією 1905 р., характеризує знамениті «Айстри» (1905). Адже наскрізний у вірші неоромантичний мотив передчасного квітування — розквітлі в саду осінньої опівночі айстри зів'ялив холод — природно пов'язується з драмою кожної людини, чий ідеал розбиває життя, з конфліктом мрії та дійсності.

Вірш не знає символістського розгалуження на складне плетиво вражень чи змістової туманності. На цій підставі М. Зеров висловився про більшу близькість «Айстр» до однозначного алегоризму, ніж до значеннєвої поліфонії «парнасця» Стефана Малларме чи Олександра Блока. Артистичний ефект твору виник не лише у зв'язку з поетичною принадністю образу айстр із їх мріями, з пластичним утіленням іронії долі (сонце сяє вже над трупами квітів), а й завдяки реалізованій автором множинності смислів справжньої поезії.

Перша збірка Олеся розкрила його непересічне ліричне обдарування. Вона до сьогодні вражає музичністю — не даремне він іще хлопчиком вслухався в музику української мови, записував народні пісні. Коли в громадянській ліриці вияву авторської індивідуальності дещо ставали на заваді літературні впливи російської поезії, українському, за висловом Миколи Зерова, «не вельми барвистому романтизму», то повніше він розкрився як майстер творів камерного звучання.

У вступній статті до «Вибраних творів» Олеся (1925) літературознавець і поет Павло Филипович ствердив нетипову для символізму відносну простоту світовідчування Олеся, заснованого на протиставленні житейської буденщини — і поезії природи, емпіричної дійсності, мрії. Справді, у пейзажно-інтимній ліриці його настановою було глибоко прочути і передати по змозі без втрат красу довкілля, протилежну до виразок соціальної дійсності, опоетизувати «мову» квітів, зір, місяця, чарів ночі, вилити на папір їх сокровенну таїну.

Так, у Олесевому шедеврі «Чари ночі» (1904) ефектною мовою контрастів і паралелізмів «людина — природа» створено прекрасну картину бенкету кохання, розлитого весняною землею. Зображене не підпорядковане плиткій меті зорієнтувати читачів будь-що вирвати свою частку життєвих насолод. «Чари ночі» радше є продовженням прекрасної елегії «Журба» Леоніда Глібова: оскільки «знов молодість не буде», то чи варто марно сумувати-горювати, та ще й серед радісного свята «квіток, кохання, снів і млості»?

Тому на противагу всякій стагнації, мертвінню ще за життя лірик підносить у барвистих ямбах — горіння, рух, сміливу ходу з вогнем, повноцінність буття молодої душі, в тому числі й поцілунки серед солов'їних пісень. Тож цей любовний вірш-пісня з артистичним кільцевим рефреном виявляється суголосним філософії повновагого життя в творчості Лесі Українки, Ольжичевим образам («горіти і п'янІти», брати «найхмельніший келих» з такими Божими дарами, як любов і творчість. «одвага і вогонь самопосвяти»).

Спільне для Олександра Олеся. Миколи Вороного, Миколи Філянського, Грицька Чупринки, молодих Павла Тичини, Володимира Сосюри, Івана Кочерги й інших митців шукання краси було пов'язане не так із метафізичними пошуками світового духа чи намаганнями наблизитися до таємниць буття, як насамперед із поетизацією української природи. Олесеве її сприйняття показове в багатьох випадках своїм «поетичним язичництвом» (термін Петра Волинського).

Все суще в Олеся одухотворене, природне довкілля заселене, скажімо, античними фавнами і поряд — нашими русалками, фольклорною горюючою чайкою. Ці істоти асоціюються в багатій уяві ліричного суб'єкта зі змінами стану світу («В саду восени»). Природа в нього жива і багатобарвна. В ній розчиняється не тільки ліричне переживання, а й сам персонаж. У романтичній «Казці ночі» він уміє ходити по морському дну, кличе милу виплисти русалкою.

В іншому випадку почуття в храмі природи — майже релігійне, екстатичне (ідилія «В степу»). В ній ця національно виразна місцина сприймається як «один суцільний храм! Скрізь церкви, церкви, церкви, Співи, дзвони, фіміам». Почуття, яким проймається ліричний герой перед чудовими виявами природи, всім живим (до найменшого трав'яного коника, любовно означеного як «дзвонарик світовий»), — урочисто-церковне: «Я молюсь. Душа моя Скрізь в повітрі розлилася...».

Таким чином лірик залюбки розбудовував поетику персоніфікацій станів і різних об'єктів природного світу. Поряд із багатством, національно виразною красою оновлюваного світу природи, владного над серцем ліричного «я» (ліро-епічний цикл «Щороку»), Олесь іще до еміграції зумів піднестися до ширшої площини пригізму в малюванні Карпат і їхніх мешканців (цикл «На зелених горах»), нищених війною.

Образ України. Другій збірці автор дав назву, не прийняту царською цензурою, «Будь мечем моїм!..» (1909). За оцінкою Миколи Жулинського, вона сповнена «особливої драматичної напруги і глибини». В її осередді тема викриття зрадників (типово символістський вірш «Тіні»), образ України — «безславної руїни». Скажімо, у візіонерських «Тінях» каталізатором психологічного напруження стають «чиїсь» співи — як виглядає, батька-батьківщини. В них художньо ефективно розвінчано ренегатство її синів:

«Ой синочку, порадничку,
Ой де ж ти був, мій зрадничку,
Як в бік мене улучено,
Як в'язано і мучено,
І топтано, і палено,
І глиною привалено.
Чому не йшов хоч віченьки
Стулить мені на ніченьки...».

Малюючи за допомогою анафори вивезення на Сибір ізранених «велетнів народних» (борців 1905 р.), Олесь у вірші «Везли їх, зранених в борні з солдатами...» драматизує їх гуртовий образ. Досягає цього, не лише показуючи прощання з рідним краєм як довічне. Він, майстер зачину і викінчення твору, занотував у фіналі зустріч поглядів. Засланці, що принесли себе в жертву «сліпцю-народу підному», побачили в очах селян, які лузали під ґратами насіння, саму лише злорадність. Цим вірш-протест проти самодержавної політики, покликаної «Крилаті іскри погасить, І знов дурити і душить», набув додаткових смислів: краху ілюзій борців, метафізичної байдужості обивателя.

Особливо важливі і широкознані в другій збірці вірші «Яка краса: відродження країни!» (датована 1908 р.) та «О слово рідне! Орле ску-

тий!..» (1907). Вони належать до групи текстів, присвячених долі України та її мови. В першому автор розгорнув своє естетичне «будівництво» на засновку протиставлення колишніх — і новітніх переможних часів, доби пробудження ще недавно сплячого орла-народу.

Два з половиною століття українського минулого лірик конденсовано й поетично виразно передав кількома взаємопідсиленими елегійними образами: «Ще рік, ще день назад тут чувся плач рабів, Мовчали десь святі під попелом руїни. І журно дзвін старий по мертвому гудів». Причому «олітературену» «думку високу закуто в таку ж високої вартості артистичну форму, що творить разом ту гармонію, якої ми раз у раз шукаємо в поезії»[1]. Це, зокрема, римований ямбічний дванадцятискладник із обов'язковими наголосами на шостому і дванадцятому складах, що є близьким до класичного олександрійського вірша і звучить особливо урочисто-понуро.

Олесь цілком справедливо бачив в українському слові відбиток рідної історії, коли писав про недоброзичливе ставлення чужинців до слова — оберегу національного духу, про забуття його дітьми Вкраїни, або й схвильовано вітав повернення рідної мови в рідну школу, бажав матірній мові цвісти і сяяти, вже державній.

У кожному випадку вражає нарощуване розмаїття художніх означень рідного слова: скутий орел, співочий грім батьків, шум дерев і музика зір, спів степів, «левій рик» Дніпра, меч, сонце, судний дощ над рідним краєм (остання метафора розвиває образ слова, що судитиме Україну, з вірша Панька Куліша). Ораторські інтонації звертань і вигуків надали віршу «О слово рідне!..» особливої експресії, емфатично увиразнили його.

Символічного значення історичних доль України та її дітей набув вірш 1908 р. написання «Ой була на світі та удівонька...». Його автор самостійно і глибоко опрацював тему народної думи «Про бідну удову і трьох синів» (відома в багатьох записах, зокрема Павла Чубинського, Лесі Українки). З цього твору про непоштивість до матері, що карається Богом і людським осудом, Олесь перейняв хіба що культ матері та загальну схему: мати не прощає синам і не повертається додому.

Поет по-своєму розробив характери синів, у думі взагалі безіменних. В Олеся Івашечко «килимом під чоботи панські послався», Василечко «неньку свою бідну обікрав». А найменшого сина Незнаїчка стріли люди, «розкололи груди, На очі наклали полуди».

[1] *Єфремов С.* Муза гніву та зневір'я // *Єфремов С.* Вибрані твори. — Гейдельберг, 1989. — С. 52.

Драматичніше вмотивовано зрадництво старших братів. Якщо в думі вони, вже одружені, бояться через матір осоромитися перед дітьми-панами, то у вірші зрікаються її за принципом «моя хата скраю», дбають про себе, а також про іншу матір (Росію).

Трагедійної сили українського «Короля Ліра» — епізод, у якому голодна матір марно плаче-рилає, схудлі руки до вікон невдячних синів простягає. Хресна дорога матері й Незнаїчка степом і селами, де «На те голосіння Дають їм каміння, Лушпиння з насіння», стала узагальненим «зліпком» трагедії батьківщини, опосілої зрадниками і черствосердими людьми. Політично-етична трасформація думи розкриває один із принципів «роботи» Олеся з різнорідними джерелами.

Біль патріота пройняв уже не підтекст, як в «Ой була на світі...», а сам текст діалогізованого монологу «поза збірками» «Говориш їм — знущаються, сміються...» (1909). Структура твору оригінальна, зміст — актуальний. На прохання тих людей, які не сприймають українські визвольні змагання та мову в живому вжитку, але буцімто люблять «пісні малоросійські — душа, мелодія, чуття...», співець виконує пісню «Повій, вітре, на Вкраїну». В Олесевій пісні небагато залишилося від оригінального тексту Степана Руданського. Він же, як відомо, не тільки фольклоризувався, а й став об'єктом літературних переробок — у ту добу, наприклад, окрім Олеся, ще й поета Автонома Худоби.

Вже після знаменитого заспіву пісня в Олеся різко ламається. Співається в ній уже не про тугу за милою. Натомість розкривається багатостраждальна любов до батьківщини — «безславної руїни, Що сконала в лютих муках І знайшла труну в онуках». Ще тільки раз випливло навіяння пісні літературного походження, а саме топос долини, де стоїть хатина. Та зразу ж образ зазнав кардинального переосмислення під пером Олеся. Виявилося: та хатина — зовсім не помешкання «голубоньки-дівчиноньки», як у Руданського. Ця «пустка гола і похила» — «то моя Вкраїна мила...».

Пісенну анафору «повій, вітре» в Олеся замінила контрастна шестрофа-тавтологія «не вій, вітре, не вій, вітре». Сильною є при цьому мотивація — адже в Україні отруєне повітря, брати волочуть ланцюги, «чужинцеві поклони б'ючи». Примножуючи в шевченківському дусі інвективну силу, Олесь експресивно вивершив образ вітчизни ударним «шлюзакордом»: там «недолюдки-каліки» навіки продають Вкраїну, «ганебную руїну»...

1910 р. Сергій Єфремов, принагідно підкресливши наспівну легкість поезії Олеся, разом із тим назвав тогочасну його творчість музою гніву та зневір'я. Під останньою емоцією, певне, критик мав

ти в прірви хмар» свого щасливого конкурента, Козака на білому коні та в золотому жупані. Збуреності душі Вітру-Бояна відповідає ямбічний вірш, у якому римуються два рядки з чотирьох (так званий напівбілий).

Значення поеми полягає в тому, зокрема, що Олесеві вдалося підпорядкувати фольклорну образність і власні вишукано-ліричні поетизми відтворенню тонких нюансів психологічних переживань людини, вислову патріотичної думки українського інтелігента. При цьому митець викресав осяйні іскри чистого поетичного багаття, сягнувши місцями краси і ліричної сили своїх віршів-шедеврів «Чари ночі», «Дві хмароньки».

Наприклад, у момент гармонізуючого освячення страждання виникає емоційний катарсис:

«...Знайду, знайду...» — шепоче Вітер,
В безодні дивиться згори.
А теплі сльози доганяють
Каміння, кинуте в яри.

У шлому «Щороку» — вияв, за словами діаспорного літературознавця Леоніда Білецького (до речі, свата Олеся), «космічного пантеїзму» ще перед збіркою «Соняшні клярнети» Павла Тичини. Водночас «Щороку» є виквітом палкої любові до України. Її дівоче серце в поемі здобуло Сонце — містичний бог працюрів українців, той козак, який засвітив батьківщині світло державної волі. Згідно з відгуком педагога Софії Русової, люди молодіють, читаючи «Щороку», наче знову надія, краса і воля завітали у «нашу сумну, темну хату».

Олесь — автор довершених марин із щедрим розмаїттям поетики, у тому числі мініатюр («Вахляром проміння впало...»), що надаються до порівняння з «кримськими» й «італійськими» віршами Лесі Українки, «адріатичними» — Богдана Лепкого. Водночас срібні бризки морської піни, різнотонний шум хвиль Середземного моря нерідко витворюють у нього коштовний антураж для любовних зустрічей і переживань під жагучим південним небом («Лечу в думках над море Середземне...», «Італійська ніч підкралась...»), є образними відповідниками для різних станів стосунків люблячих сердець.

Олесь започаткував в українській поезії тему мандрів у екзотичні далекі краї (нехай тільки подумки, «Коли стрункa, граційна, боса...») — наприклад, на берег африканського Нігера, — знову ж у пов'язанні з мотивом кохання. Як пейзажист Олесь не менш вправний у поетизації гір, а у розділі «В Криму» першої збірки гори й сріблясте море зустрілись.

Цикл же «На зелених горах» (1915), як і повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, повісті, «образки» й акварелі Івана Хоткевича, «карпатські» 1901 р. вірші Лесі Українки та поезії Христини Алчевської-молодшої, не кажучи про твори західноукраїнських письменників, став ревеляційним відкриттям екзотичних країв «країни чарів та краси» (письменник і педагог Михайло Ломацький) — Гуцульщини — для читачів із закордонної тоді Наддніпрянської України.

Перебування Олеся в «гуцульських Афінах» селі Криворівні, зачудування барвистою красою звичаїв, одягу, обрядів вилилося спершу в листі до дружини з враженнями від храмового свята. Вишитий і багато оздоблений народний одяг чи, як кажуть гуцули, «вберя» людей, зібраних на церковному обійсті, викликала в естетично чулого Олеся асоціацію з розцвілим квітником або розкиданим червоним, як мак, багаттям: «Я стояв, дивився і не міг надивитися на сей прекрасний народ, що не зазнав панщини, що зберіг вільну душу, мову і старосвітські звичаї, повні краси»[1].

Образ зелених гір в Олеся і сам чарує дивами природи, стає символічним відповідником вільного духу гуцульської гілки українського народу. Гуцульщина у змалюванні поета оповита ліричним міфофольклорним серпанком, дивує гармонією світу людей і міфологічних істот, прояснених автором спеціально для східноукраїнського читача. Патрон гір Дідо охороняє їх, Чугайстер полює за мавками, а Скарбник стереже заховані скарби.

Та ця функціональна впорядкованість із приходом війни в гори безповоротно втрачається. Тож Олесь створив не тільки свій міф про Верховину, а й плач-тренос над утратами гуцулії у війну та «Голод голодний». Коли заговорили гармати, констатував ліро-епік, із гір зникла краса. Та й самі вони змінили барву з зеленої на сизу (промовиста кольорова еволюція епітетів).

Навіть стерлася межа між умовністю міфопоетичного світобачення та реальністю, — міфологічні істоти втратили логіку свого існування: русалки танцюють прощальний танок, шкодуючи, що їх навесні не виловили рибалки; Голод* грає на грембіті з людських кісток, а оборонець Карпат Дідо втік із гір. А Мавка у співних терцетах XII вірша, знайшовши «немовлятко, гуцулятко, янголятко», з

[1] *Олександр Олесь.* Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 1. — С. 887—888.

* Написання таких образів-персоніфікацій із великої літери (у Богдана Лепкого небажаним гостем гуцульських сіл теж є Голод) — одна з ознак символістського стилю.

материнською ласкою тулить його до грудей, повних нектару. Такий сплав вражаючого поетизму з символістсько-апокаліптичними візіями не є механічним або еклектичним сполученням. Адже міфи органічно властиві мові символічного мистецтва, а символи, в свою чергу, є способом мислення міфології, фольклору, а також зросло на них літературі.

Неоромантичний струмінь циклу, зумовлений майстерною анімізацією карпатської природи та населяючих її в уяві гуцулів міфологічних істот, узаємодіє з відтворенням і узагальненням побутового та історичного становища автохтонів. Якщо народна фантастика у «На зелених горах», подібно до повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, виступає живою реальністю, то дійсність воєнного часу перевищила найстрашніші фантазії.

Неначе в житті, в циклі сплелися радощі духа в зелених горах із тяжкою журбою з приводу руйнування прекрасного краю, голоду і нищення гуцулії. Цикл Олеся — коштовна перлина серед гуцульських «акордів» європейської красної літератури. Його відзначив у своєму переліку творів української і польської літератур на гуцульську тему сучасник Олеся польський письменник Станіслав Вінценз, народжений і зрослий на Гуцульщині. Оптимістичним же фіналом циклу Олесь неначе передбачив виникнення так званої «Гуцульської республіки» 1919 р. або й боротьбу Закарпатської України за волю 1939 р., в якій брав участь його син О. Ольжич.

Олександр Олесь — різносторонній поет, але завше задивлений у Божий світ і замилуваний ним. Знайдемо в нього образи Христа, Великодня, вияви ревного релігійно-молитовного чуття, ідеалістичний захват у малюванні українського степу («В степу»). Ці високі переживання є частиною християнського розчинення душі ліричного героя в сяйві Творця-Уседержителя, злиття з усією божистою сутністю одухотвореного природного і людського довкілля.

Не менше вдавався Олесеві вираз не піднесених, а елегійних почуттів. Зокрема, поет висловив біль за наймитство й онімінння народу, в якого забрано мову. Вірш із таким провідним мотивом під назвою «Садок. Пани. Московська мова...» виявив не нерозуміння національної проблеми, як писали у радянські часи, а якраз навпаки — глибоке і драматичне її усвідомлення та відчуття.

Виливалася з його душі й успадкована в романтиків «світова скорбота» — майстерне втілення в звуки власних мук, страждань ближнього, всього світу. Водночас у найтяжчу добу Олесь намагав-

ся підхнути краян і однодумців палким закличним словом, як лідер і вчитель скеровував оспалі душі піднестися вгору серцями:

На крила, на крила! До сонця, брати!
Покиньмо сумне кладовище.
Хай стануть нам крилами наші хрести,
І з ними все далі, все вище

(*«На крила, на крила!», 1916*).

Олесь — лірик, який час від часу у віршах цікаво спілкувався з іншими митцями. Адресував їм низку поетичних посвят: «Шевченкові» (слово Кобзаря, за Олесем, — справжній «Божий грім», ота «сила В краю пустельнім і німім», що проростила «Життя майбутнього стебло»), «І. Франкові», «В. Самійленкові», «О. Кобилянській», «Марії Заньковецькій», «М. Вороному», «Д. Марковичу». Все це — поетичні славні тим, що «встояли в негоду», образних вінків щирої шани і любові до них.

Дещо осібно стоїть «Лист до М. Рильського» — схвильоване відтворення й увічнення в слові драми неокласика, який стоїть «обличчям до краси» навіть під загрозою радянського трибуналу. Віршем поблагословив Олесь й ім'я свого народу «проводиря, борця й титана» («Г. Масарику») — президента Чехословаччини, який забезпечив українцям можливості національно-культурного розвитку.

Суміжна група текстів є поетичними відгуками на траурні події. Це «В роковини Шевченка» (1928, лейтмотив: Тарас не міг би співати на вигнанні, коли «вітчизна вся німа»), «Б. Грінченкові», «Пам'яті Лесі Українки», триптих «Над труною М. Коцюбинського» — «Пам'яті Коцюбинського» — «Над могилою Коцюбинського». Епіграфом до кожного з цих творів міг би стати вислів певності автора: з плином часу ще ближчими, ще рідніщими для нас ставатимуть ці вірні вартові України і культури, «Батьки-отамани» її народу.

Вмів лірик по-своєму опрацювати тему народних пісень та попереднього однотемного вірша «Косарі» Якова Щоголева (поезія «Косять коси...»). Цей вірш Олеся — змістовна художня «студія» психології українських хліборобів, які з селянською обережністю не поспішали реагувати на революційні заклики.

Твір побудовано на постійному зближенні описового й імпресіоністичного моментів. Під останніми маємо на увазі, зокрема, ті риси, що їх французький теоретик Клод Моклер свого часу визнав ознаками імпресіонізму, — а саме ясний тон, мальовничість і музичність, красу вислову, живе і гостре спостереження, шукання виразу сьогочасності.

«Косять коси...» є самобутнім естетичним явищем. Це засвідчує милозвучність рядків — уже перші з них алітерацією на «с» передали, як зустрічаємо це й у Я. Щоголева, звучання кіс. Також свідченнями цьому є відтворення процесу праці ритмомелодикою і строфікою вірша, ефект відлунюючого обрамлення, вражаючий каданс затихаючої в фіналі музики лугу: гнуться низько косарі, «Тане військо...Замирають кобзарі...». Остання прикмета нагадує про Олеся як про предтечу Тичини, у вірш якого «На майдані» і перейшов подібний ефект.

Майстерно передав Олесь піднесений внутрішній стан ліричного героя. У його душі співають-грають кобзарі, «в сріблі, в злоті виступають козаки». Контрастними до такого поетичного стану є реалії дійсності, ті босі ноги і діряві сорочки козацьких нащадків. Цим викликане звертання розповідача до загалу: «Чи готові до борби?!». Дещо абсолютизована оцінка ще радянським літературознавством Олеся як співця бойової стихії зумовила в дослідників бажання наголосити у творі на мотиві революційної боротьби через зіставлення її у свідомості героя з косовицею.

Однак психологічно й етноментально точна в Олеся реакція косариків позначена традиційною селянською обережністю пасинків поля, іронічністю щодо «гулячого» панича з його гучними закликами, навіть певним збайдужінням простолюду до власної долі. Тож наш поет дав зразок мистецького творення по уснопоетичній канві, далі відійшовши від фольклору, якщо порівнювати зі Щоголевим чи відповідним описом (залежним від народної пісні «Вийшли в поле косарі») у поемі «Заробітчани» П. Панченка. Рецензент Олеся М. Зеров назвав «Косять коси», як і «Айстри» та кілька інших творів лірика, поетичними перлинами, бездоганними і з формального боку.

Здобутком письменника бачимо й те, що він зумів піднятися до історіософських прозрінь. Так, іще 1915 р. в «Юнацькій пісні» він передбачив крах царської тиранії. Втілив його символістськими засобами умовності (в українській поезії й поетичному театрі тієї доби ними оперував частіше за Олеся хіба що «молодомузівець» Василь Пачовський): «Земля розступилась! І з праведних трун Виходять Хмельницький, Мазепа, Богун! І з Волі знімають кайдани міцні...».

У шевченківських гнівних інтонаціях Олесь звістив покару «гнівною Україною» всіх зрадників «за вік ганебного життя». Інвектива «Глузуйте, кпіть над рідною землею...» з п'ятої книжки спрямована проти того ганебного явища, котре Євген Маланюк дошкульно охрестив «мікромалоросійством». Річ у тім, що Олесь був твердо пе-

ван: «Гонти гнівний дух з могили встане. І піде тінь Залізняка» (пор. у Шевченка: «І повіє вогонь новий З Холодного Яру»).

Емоційні полюси творчості. Вже перша збірка показала Олеся майстром поетичних різнотонних зачинів. Не меншою мірою він умів дати природне завершення віршів, нерідко — в силу м'якості вдачі — ліричне, гармонізуюче суперечності дійсності («Дві хмароньки» й багато інших творів). Ніжністю ліризму затоплена Олесева пісня матері під назвою «Над колискою». Ця колискова задумана й виконана у дещо іншому стильовому ключі, ніж «Над колискою» С. Руданського, «МІ» Лесі Українки чи «Над колискою» «молодомузця» П. Карманського.

Мати з пісні Олеся не виявила у солоспіві своєї громадянської позиції, чим відрізняється від героїнь названих творів. Вона зосереджена на щасті материнства, що є цілком самодостатнім світом і без громадянських «виходів». Однак за виразністю і поетичною красою колискової мелодії, цією питомою властивістю народнопісенного жанру, твір Олеся належить до числа кращих видових варіантів.

Навіть більш риторичне реагування на дійсність поета, якого 1905 і 1917 рр. зробили співцем боротьби, не позбавляло його текстів високої міри ліричності («Яка краса: відродження країни!») чи й трагедійності («Щоденно ворони летять...»). Хоча, можливо, його громадянська поезія була «скоріше красива, ніж сильна» (М. Зеров), але вона відповідала настроям і пориванням тодішнього українства. Своїми гімнами державній свободі весни 1917 р. Олесь ще раз наочно показав, що громадянські мотиви «нітрохи не зв'язують крил і не заважають справжньому поетові» (Сергій Єфремов).

Про це говорить справжня колінопоклонна молитва до пречистої і променистої Волі — злотокрилої Орлиці («Схід сонця зустріти я вийшов у поле...»), голосна пісня воскреслої надії «Радійте, співайте пісні голосні...» (липень 1917). У ній символіка квітів і соловʼїв (тут вони «ридають і сміються в сльозах»), уже зужита поетами принаймні з 80-х років XIX століття, підпорядкована ствердженню необоротності політичних змін:

Минули навіки дні чорних негод —
Живе Україна! І вільний народ,
Як з попелу фенікс, ожив і злетів
І зорями зміряв простори степів.

Заснована на пташиній символіці попередньої красної словесності поезія «Лебідь» (1917) розбудувала автобіографічні значен-

ня, як це раніше вчинив Я. Щоголів ув однойменному творі, ріг-горнула ще важливіші суспільні проекції. З чутливістю романсиста й виразністю поета ласкою Божою Олесь тонким пензлем вимальовував драму пораненого птаха (справжнього співця). Його лебедина пісня — мелодія коштовності білого світу, намагання розбудити байдужу лебедину зграю.

Сонячний ранок, як і в «Айстрах», повернув реальне бачення світу, зродив пташине визнання рації побратима про ганебність дальшого сну. Прозорість алегоричності, конденсована емоційність шестистопного хорея, «ударне» вістря вірша, що неначе спалахом блискавиці освітило всю остаточну правду й історичну повторюваність зображеної ситуації, — все це свідчення сформованої доглибної думки і мистецького поетичного стилю лірика.

Й усе ж писання Олеся весни 1917 р. визначаються домінуючою мажорною тональністю. Відродження батьківщини мислилося виявом Божого «без меж милосердя», в заключних рядках схвильованого амфібрахія подано тріумфом правди, якою снили патріоти України в самодержавну ніч, коли гинули недарма.

Відгук на доленосні події, в часі найменш дистанційований (медитація «Воля!? Воля!? Сниться, може?»), оновив можливості безпосереднього реагування засобами ритму (тут альтернуючого хореїчного) та рими (чергуються жіночі з чоловічими в межах перехресного римування). Мова твору показова нанизуванням односкладних речень, пропусками-еліпсисами, питально-окличними конструкціями, майже автологічною (якщо не брати до уваги функціонування метафори «золоті уста») відсутністю тропів.

Усе це створює ефект емоційної експресивності, спонтанності вираження найвищої радості ліричного героя й автора від «волі на землі». Схвильовані рядки лірика про прийдешнє батьківщини (скажімо, такі: «Живи, Україно, живи для краси, Для сили, для правди, для волі! Шуми, Україно, як рідні ліси, Як вітер в широкому полі») стали тим поетичним проростенем, із якого відбрунькувалися, заживши самостійним життям, інтонаційно і стильово споріднені поезії Володимира Сосюри й інших митців.

Не цурався Олесь публіцистично-дидактичного виразу думки. Скажімо, вдався до нього при схвильованому захисті права рідної мови на вжиток у школах по Україні («Рідна мова в рідній школі!»). Він доводив це право в уявній дискусії з недоброзичливцями мови, спираючися на традиції української поезії від Маркіяна Шашкевича до Сидора Воробкевича. Тобто аргументував ліричним нагадуванням: це ж бо «перші матері слова, Перша пісня колискова».

Олесь вступав у літературні позви з недоброзичливцями («Говорю їм — знущаються, сміються...»), а далі й із вбивцями України, виявляючи темперамент поета-патріота і громадянина УНР. Навіть у межах однієї й тієї самої рефлексії він органічно переходив від гуляння до висміювання, від обіцянки помсти зрадникам («Ґонти гнівний дух з могили встане, І піде тінь Залізняка») до риторичних звертань і закликів на адресу братів — покинути смутне кладовище, вистати високо до сонця.

Виявлена в циклі «З щоденника. Р. 1917» політична зіркість автора рідніть художні «записи» публіцистичного вірша «Вчорашні [illegible] на нас здіймають зброю...» із непоетичними рефлексіями таких значних діячів українського руху початку XX ст., як Володимир Винниченко («Відродження нації», щоденники), Євген Чикаленко («Спомини», «Щоденники») та багатьох ін. Олесь, властиво, побачив «північний привид вдалині».

Поет добре зрозумів: російська «демократія» закінчується там, де починається українське питання, «на нас ідуть з мечами». По-символістськи названий «Хтось», молодший нахабний брат «Цілує — як вогнем пече», лукаво обнімає, а при тім, як писав іще Ю. Федькович, кує кайдани на Вкраїну. Функцією художнього слова Олеся стає осторога перед кривавими намірами Кремля.

Його виплід, «син Ночі й Гріха», означений поетом як Каїн — і вже після трагедії під Крутами це означення підхопить у свого вчителя П. Тичина (художній відгук «Пам'яті тридцяти»: «На кого завзявся Каїн? Боже, поможи!»). Так Олесь змагався прозірливим і сильним словом проти лихоліття світу, бив на сполох у вічевий дзвін, аби консолідувати українських патріотів на захист рідної загроженої держави.

Згідно з коментарем автора, твори про «Великдень Невольників», тобто Національну революцію весни 1917 р., з п'ятої збірки «Поезії» (1917) показують, як на рідній землі волю «любили і як журились за нею». Журитися ж Олесеві, аташе дипломатичної місії УНР у Будапешті, довелось і за батьківщиною, завойованою більшовиками, і за своїм народом, за спрофанованою чи понищеною українською культурою, а деякий час — і за родиною.

Поезія вигнанця. Олесь на чужині не змінився, бо джерелом його натхнення, проте й болю, залишалася батьківщина. У п'яти еміграційних збірках першою струною звучить особистий біль на «ріках вавилонських», утілений у мотиві одруження зі

«зрадливою дружинонькою»-чужиною після програного «воронові нашому одвічному» бою.

Виявлена в лірика тенденція осмислити всечасові національні проблеми на літописному й історіографічному матеріалі (книжка «Княжа Україна»). Олесь оперативно створив її за менше ніж три тижні 1920 р. в Марієнбаді на замовлення галицького дитячого часопису, проте видрукувати книжку вдалося тільки через десять років.

Реалізація широко закроєного задуму — відтворити в «піснях» історичне минуле України від початків Києва до кінця Галицько-Волинської держави — ґрунтувалася на свідченнях «Повісті врем'яних літ» і «Галицько-Волинському літописі», історичних підручниках І. Крип'якевича та працях М. Грушевського. «Княжа Україна» мала й практичне спрямування — в живій формі зазнайомити дітей емігрантів із славним минулим їхньої батьківщини: переможними походами Олега, Ігоря й Святослава, хрещенням України, державницькими звершеннями Ярослава Мудрого й Ярослава Осмомисла, діяннями галицьких князів. Не обійшов поет і трагічних сторінок історії — князівських міжусобиць, занепаду Києва тощо. Подекуди Олесь відступив від історичної точності, давши кільком етносам їх пізніші назви (скажімо, «москалі»).

Серед інших привертає тут увагу сюжетний вірш «Половці і Отрок» — літературна «дитина» знаменитого літературного сюжету про чудову силу степового євшан-зілля. Оригінальний «відфольклорний» зачин про напади дикого хана Баняка та помсту йому князя Володимира все ж заводить виклад напівбілим хореєм, стилізований під літописну розповідь, у традиційні береги історії знатного українізованого половця Отрока.

Як і в поемах І. Франка чи М. Вороного, найдієвішим засобом повернути колишньому ханові втрачену за роки пам'ять про рідний степовий край стало зілля євшан. Наскільки байдужі спочатку реакції героя на рідні половецькі слово, пісню, настільки ж вражаюче емоційним виявився ефект цієї трави. Спроектований в авторський час фінал вірша, прикметний інтертекстуальним зв'язком із «Євшан-зіллям» Вороного, вивершує твір відрадною констатацією масовості повернення додому багатьох подібних отроків.

В числі найсильніших писань першого бездомного десятиліття — жаский цикл «Голод», присвячений трагічному 1921 р., прозірлива медитація «Як океан глибока наша рана...», драматичні вірші-монологи «Коли б я знав, що розлучусь з тобою...» (1924), «Коли я вмер — забув, не знаю...», послання «Моїй матері» та ін.

Згадана поезія 1924 року створення — це крик душі вигнанця, що не міг навіть попрощатися з рідною «земленькою святою». Туга за нею така, що він волів би розп'яття на хресті, аніж шукать «гаю-би на чужині». Взагалі лірика Олеся-вигнанця прикметна багатством утілення мотивів суму в розлуці з рідною землею, ностальгії за нею, релігійними й водночас єретичними позвами шевченківського духу й почасти стилю з Небесним Паном за Голгофу України («Ти ж бачиш сам небесними очами...»).

Олесь майстерно культивував «довічні» мотиви й образи, як-от вавилонського полону (рецепція знаменитого 136 псалма, осмисленого М. Костомаровим, Я. Щоголевим, Лесею Українкою й іншими, у мініатюрі «Народе-страднику, навчи і нас в вигнанні...»).

Ліричний герой емігрантської ностальгійної творчості Олеся страждає, бере на себе вселенську провину за летаргійний сон України у попелі розбитих державницьких надій («Слухайте, слухайте! Сурма гримить...»), але не поступається приматом національно-патріотичних зобов'язань над приватними інтересами. Не зрікається він і віри у продовження боротьби українцями живими і мертвими («Прибув з України і все розказав...»). Афористичним є поетів висновок про долю завмерлого люду в час, коли дзвенить сурма: «Хто в час відродження каменем спить, Прав на життя вже не має».

Мимоволі чутливе серце, по вінця виповнившися стражданням, віднайшло здатність убирати в себе свіжі спостереження. Так поступово у творчість Олеся ввійшли свіжі для нашої літератури мотиви — любосні, урбаністичні віденські, зокрема спеціально кав'ярняні. Хоча й нечасто, однак і раніш українські поети спромагалися спостерегти й художньо відтворити життя столиці над Дунаєм не лише через призму бідування рідного народу (сюжетний вірш «Помер рекрут в непривітній столиці» Осипа Маковея тощо).

Так, у поезію Олеся, подібно до творів буковинського поета козацького роду Сильвестра Яричевського, ввійшли здобутки європейського мистецтва архітектури, красоти міста: цісарський палац Шенбрун і липові алеї, кірха Св. Стефана, про яку захоплено писала в одному з листів Леся Українка, парк Пратер. Олесь зумів осягнути нові здобутки і в поезії кохання, перелити тремтливим образом у естетичну вічність любовні «незабудь», як хоча б у цьому початковому катрені:

Цілую вас в прекрасну вашу руку...
І може, вже в останній раз.
Цей день приносить нам розлуку...
Ах, пані, що на віях в вас...

Олесь уповні володів законами не тільки рідномовного віршування, а й уміло передав дух любовного мелосу сусіднього народу-приятеля в написаному по-чеськи вірші «Ти була тепер так дуже мила...» (переклад Г. Булаха), на схилі літ закохавшись у Марію Фабіанову. Лірик міг складати вірші також і по-німецьки. Рідною ж мовою Олесь успішно розробляв ще й гумористично-сатиричні жанри.

Репрезентувала їх дев'ята книжка, тоненька «Перезва» (назва означає частину народного весільного обряду, під час якого учасники дорогою до хати молодого співали веселі, сатиричні й подібні пісні). Збірка вийшла у Відні 1921 р. під псевдонімом В. Валентин. У радянському літературознавстві дослідники мусили «директивно» взяти на озброєння не цілком коректний погляд на «Перезву» як на сатиричне викриття загалом усієї «петлюрівської» еміграції. Проте й сама вона не була однорідним явищем, та й об'єктів сатири в збірці більше — відповідно до кількості справжніх ворогів України, від білогвардійців починаючи.

Автор «Перезви» дошкульно висміяв, продовживши традиції сатиричної поезії кінця XIX — початку XX ст. (І. Франка, Б. Грінченка, В. Самійленка, О. Маковея, Лесі Українки, М. Вороного, М. Кононенка й ін.) ряд екзильних типів, поцінувавши їх за вчинками. Мова про ретроградних «патріотів», а насамперед міщан, дивоглядних для Європи козаків-«шароварників», емігрантських егоїстичних «державних мужів» тощо.

Сатирик гостро скритикував і аберативні звички та явища — наприклад, користолюбства й егоцентризму, «рідний демократизм», що «з хамством нашим зрісся». Автентичність фактів поєдналися у віршах із багатством вимислу, художніми умовностями, гострою критичністю погляду на певні емігрантські кола, а водночас повним неприйняттям радянського тоталітаризму (поезія «Журавлі»: птахів, як і поверненців додому, каже Олесь, може «чекати ЧК»).

Те, що пером Олеся й у чужині водили його патріотичні симпатії й антипатії, підтвердила героїзація поетом антимосковських повстанців (вірш «Вели його маленькі, як пігмеї...»), реквієм «Під Крутами». Трагізм доби передано медитативною лірикою вже не простою сумної, як попередня, — трагічної книжки «Кому повім печаль мою» (1931).

У вірші «Вітри і бурі весняні» це вчинено за допомогою переосмислення «казематної» поезії Тараса Шевченка («Мені однаково»). Те, чого боявся великий Кобзар, — пробудження України окраденою в огні, — згідно з Олесем, уже сталося. Результатом цього зло-

чину письменник-вигнанець бачить кінецьсвітність подій на чорноземах України, що вимирає цілими селами над барабанну тріскотняву облудної радянської пропаганди, пізнає жах материнського канібалізму («Голод»).

Олесь успішно культивував у творчості різного часу особистісні, громадянські, філософські теми. У «Дивній містерії...» остання розгорнута на засновку опери «Парсіфаль» Ріхарда Вагнера — це мотив пошуку чаші Св. Грааля (присутній і в поезії Михайля Семенка).

В самий переддень Другої світової війни Олесь виступив зі збіркою **«Цвіте трояндами»** (1939). В ній знаходимо не просто чергові рефлексії над долею України й драматичне самоусвідомлення тяжкості кінця на чужині. Ба більше, Олесь компонує наскрізну символічну дію протистояння добра і зла, втіленого в народнофантастичній постаті відьми, сягає вершин трагізму в викінченні вірша-сну «Настане ніч... Затихне місто...».

Поезії ж із п'ятої по дванадцяту емоційно й естетично закорінені в тоні й стилі віршових привітань весни 1917 р. Однак тут лірик натхненно привітав утворення незалежної Карпатської України на чолі зі священиком і письменником Августином Волошиним. Символіку заголовної назви розкриває віршовий пуант «Над всім народом нашим воля Цвіте трояндами заграв». Тож творчу діяльність для дорослих лірик завершив енергійними акордами віри в звитягу походу українського народу задля виборення батьківщині свободи.

Проте в цілому поетична творчість Олександра Олеся в останнє десятиліття в силу низки причин не була активною — він більше працював як дитячий письменник. Не відома вона досі й у повному обсязі: в архівах чекають дослідників і видавців Олесева збірка «Похмілля» — продовження «Перезви», вірші теж вигнанської книжки «Маски» тощо.

Тож, резюмуючи, підкреслимо: образна й емоційна, поезія Олександра Олеся — сягнистий крок уперед української лірики, щира Еолова арфа, струни якої озивалися під доторком вітрів часу то ніжно, то заклично, а то й трагічно. Митця високо характеризує велика, за словами М. Зерова, сила природного ліризму і чутливість до фольклорної стихії, легке віршування. Розмаїтими були його строфіка й ритміка, багатими — звукопис і метафорика. Лірик збагатив словник українських рим чималою кількістю свіжих, — це при тому, що він нерідко вдавався до самоповторів образів, зокрема й звукових, і назагал добір рим (надто часто дієслівних) не був його найсильнішою стороною.

Співець природи, кохання, індивідуальної, національної і вселюдської свободи — трибун змагань за волю, речник державницької і соборної ідеї, тонкий психолог, поет роздумів і майстер крилатих виразів, він «заграв ще не чувані пісні», здобув повсюдну популярність, вплинув на наддніпрянських (О. Неприцький-Грановський, Д. Загул, М. Рильський, П. Тичина, В. Сосюра, Х. Алчевська, О. Кобець та ін.), закарпатських (В. Гренджа-Донський, Зореслав, Ю. Боршош-Кум'ятський) й інших поетів.

В еміграції він був чільним українським ліриком поряд із молодшими побратимами Євгеном Маланюком, Юрієм Дараганом, Леонідом Мосендзом. Його кращі вірші було покладено на музику багатьма і багатьма композиторами (за Р. Радишевським, вісімдесятьма!), як українськими від М. Лисенка до А. Кос-Анатольського, так і чеськими, французькими. Не в останню чергу це сталося тому, що Олесь-лірик зумів осягнути той, згідно з його улюбленим філософом Шопенгауером, дух музики, який дає змогу сягнути трансцендентних (незбагненних розумом) глибин людської і народної душі.

Драматургія Олександра Олеся

Захоплений театром змолоду, — міг до нього ходити за 12 верст пішки, Олесь і сам був актором-аматором (у Дергачах тощо). Рецензував театральні вистави, присвятив М. Заньковецькій, В. Комісаржевській захоплені вірші-відгуки. Вже 1901 р. попробував сили як драматург: перша п'єса — «Родная глушь». У Києві був одним із засновників товариства «Вільний театр». Долучив до «Поезій. Книга III» зразки власної драматургії — п'єси «Над Дніпром» і «Трагедію серця».

Так поступово тонкий лірик понад усе Олександр Олесь створив оригінальний поетичний театр переважно настроєвого ліро-психологічного характеру. 1914 р. він видав як четвертий том своїх творів новаторську книжку «Драматичні етюди», що складалася з семи творів.

У цьому літературному роді він відомий як автор низки символістських етюдів і алегоричних картин «По дорозі в Казку», «Трагедія серця», «Осінь», «При світлі ватри», «Танець життя», «Тихого вечора», «На свій шлях», «Злотна нитка». Нетрадиційно позбавлені глибшого соціального підґрунтя, вони мають камерний характер

«інтродрам настрою», у яких слова і дії, згідно з законами символізму, мають інше «підводне» — символічне значення.

Не меншої ваги, ніж етюди, у спадщині драматурга — «блок» творів, побудованих на основі національного фольклору: «весняна казка» «Над Дніпром», «інсценізована козацька дума» «Хвесько Андибер», п'єси «Злидні», «Микита Кожум'яка». Ці спроби драматурга психологічно опрацювати фольклорні джерела видаються перспективними навіть із значної дистанції часу, закладають разом із п'єсами Івана Франка, Лесі Українки, Гната Хоткевича, Степана Васильченка, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського плідну традицію, продовжену, нехай не завжди на високому естетичному рівні драматургами другої половини XX ст. (О. Коломійцем, М. Зарудним, Д. Кешелею й ін.).

Психологічна заглибленість етюдів визначає їх виразну настроєву тональність: очікування чогось недоброго («Осінь», «Танець життя»); атмосфери спогаду про минулі, але не забуті кохання, що мають силу зруйнувати взаємини заручених («Тихого вечора»); «осердечених» взаємин у двох парах, одна з яких, Андрій і Галя, хочуть, подібно до Анни й Михайла з «Украденого щастя» І. Франка «відокрасти» своє щастя («При світлі ватри»); виразу душевної втоми пригніченої в подружжі жінки, яка, неначе Нора з однойменного твору Г. Ібсена, жертвує коханням до свого чоловіка й статусом дружини задля свободи («На свій шлях»); знову ж руйнування родини, на цей раз через втручання іншої особи («Трагедія серця»).

Автор етюдів дотримувався канонів символізму: в етюдах немає нічого випадкового, всі слова, реалії, дії навантажені водночас і символічним підтекстом. Так, рвучкий вітер («Осінь»; п'єса йшла в театрі Миколи Садовського, а згодом у «Молодому театрі» Леся Курбаса) немов викликав появу в лісовій сторожці Пана. Той переслідує Панночку, яка ховається від нього, й намагається заволодіти нею, але його вражає ніж сторожихи, у минулому панської жертви. Етюд — типовий приклад психологічної двоїстості: раптовий прихід пана викликає асоціацію з символізуючим його жагу вітром.

Для етюдів О. Олеся властива також данність поза конкретним часом і простором, заміна характерів на майже позбавлені руху і поставлені в рамки абстрактної дійсності «силуети, бліді тіні», як недаремно критично висловився Микола Вороний, не солідаризувавшися з такою новітньою манерою.

Авангардні драматургічні знахідки Олеся засвідчує етюд «Танець життя» (1913). Він створений в екзистенційно-сюрреалістичній манері, ще невідомій тоді в українському мистецькому просторі. Щасливо відкрита Олесем для себе, рідного театру і драматургії, така літературна техніка випередила в часі специфічну естетику «театру абсурду» середини XX ст.

Дія етюду відбувається у родині, що очікує народження дитини. Троє братів — горбуни. Перший є речником філософії терпіння, краси страждання. Другий прагне земних радощів, а третій хоче плюнути «непереможним сміхом в саме життя!» (водночас усі вони очікують, аби немовля народилося калікою). Четвертий — мовчазний ідіот. Їхня юна сестра, надзвичайної вроди, але теж горбата, — наділена музичним хистом естетка з думками про смерть.

Такі різні, хоч рідні брати й сестри включно зі сповненими палкої віри в краще батьками — збірний образ не стільки української (так дещо звужено його інтерпретував Р. Радишевський), як уселюдської родини. Подієва ж розв'язка виявилася в тому, що врешті неминуче таки сталося: дитина прийшла в світ ущербною. За цим стоїть така «філософія життя»: лише той, хто страждав — «пізнав світ».

Екзистенційна концепція людського життя в цьому багатозначному прозовому етюді позначена філософською антиномійністю: життя характеризується Другим братом як водночас прекрасне й огидне, ніжне й страшне. В ньому страждання таки закінчуються, але там, де вони кінчаються, «починаються прокльони». Цю песимістичну концепцію драматург деякою мірою врівноважив тостом сестри за вічно нову казку життя та людину, що блукає в його зачарованих лісах.

Тож Олесева концепція життя багатовимірна, визначається дуалістичністю співіснування в світі краси й потворності. Завдяки символістській узагальненості твір є вельми актуальним і нині. Драматург, зазвичай, компенсував брак зовнішнього руху в етюдах значною психологічною і філософською навантаженістю, ритмічністю мови. Збагачуючи поетику символістської драми ліризмом, надав важливої ролі музиці.

Таким є етюд «Злотна нитка» (1913), присвячений Миколі Лисенку, як і вірш-відгук «Умер кобзар, порвались струни...». Музика, пісня, спів — наскрізні в етюді, де діють Три Парки (давньогрецькі богині, які визначали долю народженої людини), Дівчинка і Жінка в чорному — втілення самої України. Прекрасні ліро-драматичні монологи (Жінки й Дівчинки) й полілоги Парок увиразнили

неповторність і велич творчого Духу того, чиє серце ще при народженні було зіткане зі звуків, а живі струни — зі «злотної мрії».

Мистецьки опосередковані характеристики музики Лисенка висококультурно представили її розмаїття музичною навалою аудіально-візуальних образів. Воістину творчість композитора натхненно передала, а лірик опоетизував, як русалки чешуть коси, а з небес спадають роси, відтворила ніжний рух голівок квітів услід за сонцем і пісню жайворонка, квиління чайки-небоги, малинові перебори струн кобзи та гіпнотизуючий передзвін лісу козацьких шабель при видобуванні їх із піхви.

Зовсім не сухими технічними вказівками для режисера, а, навпаки, конденсовано поетичними й афористичними є ремарки до «Злотної нитки». Так, по перерізанню нитки життя митця застогнали звуки похоронного маршу, народився крилатий вислів-епітафія: «Умер співець, але жива його душа — пісня! І вік її — вічність».

Згідно зі свідченням сина композитора, етюд виконувався на громадській панахиді по Лисенку, засоційованому насамкінець твору з самотнім білим лебедем... Тож «Злотна нитка» — коштовна перлина серед многоцінних відгуків Олеся віршем на втрати української культури.

Зумисна багатозначність символів і алегорій письменника своєрідно конкретизувалася в одній із найвідоміших п'єс Олеся драмі «По дорозі в Казку» (1908) — українській посестрі «Сліпців» Моріса Метерлінка. В цьому етюді з трьох картин чудово висловлено атмосферу доби реакції в Росії, а саме громадський «настрій невіри, ще не пригноблене стремління до волі, до світла, але втома, острах, безсилля не дають людям здобути любої мети»[1].

Автор свідомо, згідно приписів символізму, позбавив п'єсу конкретики часу і місця, по-філософськи узагальнив архетилову ситуацію в історії людства — пошук народами землі обітованої, осмислив проблему лідерства та взаємин лідера і маси.

Сюжет п'єси нескладний, зіставний із фабульною основою поеми «Мойсей» І. Франка. Його склала трагедія героя-ватажка, яким у п'єсі стає найслабший із громади. Він веде народ у казку загального щастя, долає перешкоди. Проте, втративши рівновагу духу та невіривши на мить у своїх силах, падає. Свавільна в баченні Олеся юрба закидає його камінням і повертає назад перед самою брамою сонячної Казки — символічного відповідника ідеального

[1] *Русова С.* Новини нашої літератури // Літературно-науковий вісник. — 1914. — Т. IV. — Кн. V. — С. 281.

суспільства майбутнього, гідної власної української держави. З розбитою головою, вмираючий, Він встигає довідатися у Хлопчика з Казки про досяжність мети. Але драматизм заключної сценічної ситуації — в тому, що його слабкого голосу вже ніхто не чує...

Сценічна дія твору сповнена драматизму, насичена боротьбою зовнішньою (з хащами, дикими звірами) і внутрішньою (Він та інертна, легкодуха юрба). Герой, однак, загинув не марно. Він-бо став найдужчим, зумів наблизитися до омріяного, пророкував людям те, що збувалося, засвітив їм ранок. Згідно з піднесеною опосередкованою характеристикою Дівчини, відданої ватажкові, «Ти розривав пущі тернові. Ти зламував дуби столітні, Ти з левами поводився, як з псами».

Та в цілому алегоризм драми, на відміну від романтичних творів Максима Горького (історія Данко), — досить песимістичного характеру щодо стійкості загалу й упевненості тогочасних проводирів, реальності досягнення самого суспільного прогресу. Підстави для цього песимізму митець таки мав.

Сценічна історія «По дорозі в Казку» мала розпочатися в 1910 р. у театрі Садовського, але через цензурну заборону це сталось у ньому через понад десятиліття. Деякі мотиви драми підхопив драматичний етюд прозою «Хам», що має певну суголосність і з фантастичною драмою Лесі Українки «Осіння казка» (образи Сліпої, — це, як і Принцеса в Лесі Українки, втілення України, та Лицаря — він дещо відмінний від 107-го лицаря з фантастичної драми).

Іншого типу — драматургічні Олесеві опрацювання народних казок і дум. Драматична поема «Над Дніпром» (зімпровізована за три дні в березні 1911 р.) побудована на тонко відтворених переказах про русалок. Віршовану, на відміну від прозової «По дорозі в Казку», п'єсу було вперше надруковано у 1910 р. в часописі «Рідний край».

Вона «виявилась найбільш вдалою, поетичність народних повір'їв тут природно злилась з музичністю, ліричною прозорістю вірша Олеся»[1]. Започаткувала драматичну поему газетна цитата з «Ради». Вона засвідчила життєвість язичницьких традицій серед українських селян, які на «теплого Олекси» вогнями проганяли русалок подалі від людських осель. Зовнішня композиція характеризується наявністю шести частин, своєрідно пов'язаних між собою

[1] *Кузякина Н.* Украинская драматургия начала XX века: Пути обновления. — Л., 1978. — С. 11.

Обрамлюючі яви, перша і шоста, виводять на театральний кін подружжя Андрія і Марину, змушених дорогою додому через розлиття весняних вод заночувати на возі. Їхнє співжиття отінене згадкою, що ятрить серце дружини, про утоплення дівчини Оксани через кохання до Андрія. Його байдужість до цієї історії трирічної давнини, як показує подальша сценічна дія, виявляється вдаваною.

Впізнавши у наймичці Оксану, вже русалку, Андрій потрапив у полон давнього почуття. Він прагне злучитися з нею, кинувшися в вирові води, і — прокидається. Все прояснилося, автор зняв подієве напруження й цим остаточно зміцнив ліричний характер п'єси. Твір вабить артистично втіленою темою життя русалок, що приваблювали багатьох літераторів XIX—XX століть поєднанням у собі мотивів краси, кохання і смерті.

П'єсу наснажила поезія весняного пробудження сивоусого корчюги Дніпра, а разом із ним — козаків і самого завзяття боротися проти «ворога-ката, зимового сну» за свободу України. Художності та сценічності твору додали танці і співи сільської молоді, а музичності — співані партії названих дійових осіб, а також матерів, кобзаря, дідів, урешті багатство пісенних ритмів і фольклорних відображень, майстерно поєднаних із літературними поетизмами Олеся.

З драми улюбленого німецького письменника Гауптмана він переніс у п'єсу образ підводного дзвона, що скликає на раду лицарство й віщує майбутній рай у придніпровському краї. П'єсою захопювалася Леся Українка, навіть вважала, поява весняної казки Олеся перед «Лісовою піснею» може зменшити інтерес до її драми-феєрії. На основі драматичної поеми Олесь створив і лібретто для опери, яких було написано, за свідченням М. Неврлого, дві — композиторами Є. Форостиною і Ф. Євсевським.

Оновлююча український театр драматургія Олеся довго, на жаль, не знаходила адекватного сценічного втілення, оскільки потребувала підходів, інакших за звичні, нових режисури й акторської гри. Тому значними мистецькими акціями стали вистави «По дорозі в Казку» в театрі Миколи Садовського (режисер О. Смирнов) й адекватне прочитання закарпатцями братами Шерегіями п'єси «Над Дніпром».

Не мала жанрових аналогій віршована «дума-п'єса» «Хвеськo Андибер» (1916). Дія в ній відбувається в степовій корчмі Насті Горової і показова конфліктним зіткненням помежи бундючними й жадібними «сріблянниками-дуками» Вийтенком Ніжинським і Золо-

таренком Чернігівським, із одного боку, та перебраним за нетягу гетьманом Андибером, який їх посоромив, — із іншого.

Багатство фольклорних різнорівневих відображень (насамперед народної думи «Козак нетяга Фесько Ганжа Андибер»), автентичність соціально-психологічних подробиць минулого і побутових деталей, стихія козацьких гумору і сатири засвідчують успішне розв'язання автором поставлених стилізаційних завдань.

Значними в спадщині драматурга, хоч і менш відомими загалу, є останні його п'єси. Серед них — антисталіністська драма «Земля обітована» (1935). Створена за п'ять днів на засновку біографії репресованої впродовж 1934 і 1937 рр. письменницької родини приятеля радянофіла Антона Крушельницького, вона вже в 30-х роках була перекладена німецькою мовою.

Тобто Олесь став не тільки першим драматургом, який висвітлив інфернальне пекло сталінізму, ознайомив Європу з приховуваною режимом страшною правдою про його страшні злочини проти людяності, а й провістив — через десятиліття й війни — падіння колись комунізму в країні Леніна!

Ця п'єса також — ключова у числі драматургічних версій проблеми «творча людина і її доба» («Художники», «Меценати і богема», незавершений «Скульптор»). «Зачарований на схід» львівський редактор нового прорадянського журналу (мають ся на увазі, певне, саме «Нові шляхи») Роман Шумицький негує в розмові з дружиною важливість національного ідеалу, ангажує нових співробітників (інкогніто дописувати згоджується Корців — на наше переконання, це не хто інший, як Федь Федорців — галицький публіцист, редактор ряду видань, зокрема газети «Діло», яку Шумицький двозначно називає «старою, пожовклою»).

В цій же першій дії протагоніст користується підтримкою своїх дітей Андрія й Олі, проте не Бориса, який, на противагу батькові, справедливо атестує СРСР як «катівню, де мордують людей не тільки за вчинки або за переконання, а навіть за походження». Батько вважає це «жовто-блакитною» пропагандою...

Олесь відтворив трагедію цілого покоління галицької інтелігенції, яка, подібно до Шумицького, колись автора правдивого твору «Обітована земля» про злочини комуністичного режиму, повірила лукавим його гаслам, посіяла сум'яття в головах частини краян їх пропагандою, емігрувала до СРСР (а не з нього — всілякими правдами і неправдами, як письменники-нонконформісти), занапастивши себе та родини.

Важко сказати, що більше вражає: засилля ідеологічно «правильних» фраз у мові газетяра, людини, здавалося б, краще від інших інформованої, чи невтрачена здатність його зронити серед тріскотливих комуністичних гасел слушні філософські думки (про сенс буття в праці й творенні, про збереження душі молодою як вияв мудрості життя, засіб проти старості), міра недалекоглядності а чи наївність Шумицького, який у другій дії перед виїздом на постійне проживання до Харкова співає дифірамби навіть радянському репресивному ГПУ як бушімто «доброму генію з мечем».

Композиція перших двох дій драми і групування в них персонажів зумовлені їх ідейними поглядами, намаганням так чи інакше вплинути на рішення Шумицького. Намір редактора переїхати не спроможні охолодити ні мудріша дружина, ні правда про радянський рай без чобіт, зате з комісарами-«херувимами», емігранта з УРСР Козенка, ні перестороги няньки — про штучний голодомор в Україні тощо.

Натомість цей намір зміцнюють однодумець Кульчицький, депутація співробітників журналу, підступно розпалює радянський консулят і його урядниця Фаня. Її ім'я, очевидно, в згоді з історичною правдою натякає на посильну участь не кращої частини єврейського народу у формуванні ленінсько-сталінського репресивного режиму.

З третьої, «уересерівської», дії починаються випробування необізнаної в тутешньому житті родини «австріяків» тяжкими побутовими умовами, грубістю всіляких начальничків, голодом, неприязню комунальних сусідів тощо. Подібні обставини включно з розквітом злочинності зобразив «іншим» оком екзильний літератор Леонід Полтава у поемі «Енеїда модерна».

Всі ці події, як і початки арештів старих революціонерів (дехто — за «крамольні» статті про літературу), не пригноблюють Шумицького. Він намагається вписатися в нову дійсність публічними необ'єктивними виступами про «літературну творчість емігрантських недобитків петлюрівщини», голосує за заслання вільнодумців. Коли цьому ще існує психологічне пояснення, то невмотивованою бачиться зміна в Борисі, який починає виправдовувати радянську дійсність.

Третя частина завершується арештом усієї родини, а з обміном репліками слідчих «X» і «Z» над порогом камери (початок четвертої дії) відкривається страшна правда: синів на цей момент, можливо, вже немає серед живих. Діалог уперше вивів під світло рампи людиноненависницьку свідомість гепеушників, антизаконність веден-

ня слідства («ловку» фабрикацію справи, практику підкидання псевдодоказів, постійне катування арештованих).

Уперше тільки в цій частині герой п'єси, нехай і на мить, явив рештки національної гідності, висловивши бажання свідчити в Україні рідною, а не російською мовою — й це перед виїзною московською сесією суду!

Вражаюча заключна дія, зіставна з «Народним Малахієм» Миколи Куліша, виписана переважно у формі «потоку свідомості» в'язня. Шумицький у ній не вірить у звістку про розстріл дітей, вимагає смерті зрадникам ідеї диктатури пролетаріату, співає в камері «Інтернаціонал». Урешті, поступово втративши глузд, уявляє себе міністром освіти. Трагедія роду, прокляття дружини, божевілля — так грізний фатум долі розчавив Романа в омріяній країні, «где так вольна дишіт чєлавєк». Додамо історичну довідку: свої земні дні Антін Крушельницький скінчив на Соловках.

Драматична поема на чотири картини «Ніч на полонині» (1941, виставлялася у Львівському і Пряшівському театрах, уперше опублікована у празькому журналі «Дозвілля» в 1943 р.) — гуцульський Олесів відповідник «Лісової пісні» й «Тіней забутих предків», щоправда, не такий глибокий думкою і поетичною філософією, як названі твори. І все ж ця поема в драматургічній оболонці є лебединою піснею Олеся, коштовним вінцем у грійці його кращих творів для театру.

Дію скомпоновано за принципом любовного трикутника: серед ночі місячної краси вівчар Іван, раніше скептично налаштований щодо світу мавок і лісовиків, не тільки переконується в їх існуванні, а й надає перевагу закоханій у легеня Мавці, а не гуцулці Марічці.

Наприкінці ж третьої картини поезія кохання Іванка й Мавки звучить уже трагічним дисонансом. Адже Марійка знайшла смерть на дні провалля. Нестійкий у почуттях Іван почав за нею тужити. Хори й фантастичні танці лісових істот під звуки гоїстих музик, поезія карпатської природи не здатні залагодити того, що сталося.

Філософським етичним висновком п'єси є ідеї відповідальності за вчинки й швидкоплинні емоції, неможливості побудувати щастя на чиємусь нещасті. Високоартистичний фінал «Ночі на полонині» прикметний накладанням на зворушуючий монолог Мавки, вагітної й до останку відданої коханому, слухового моторошного враження — віддаленої пісні Марійки...

Олесь написав для театру фарс «Буржуї» — реакція індивідуальної авторської свідомості та колективного сприйняття персонажами, несправжніми «буржуями», жовтневого перевороту і приходу до влади нової найпередовішої партії — «людоїдів». Також із-під його іронічного пера вийшла низка водевілів і шаржів («По Мюллеру», «Патріот», «Черговий концерт» і ін.).

Скажімо, «По Мюллеру» показує сумні наслідки намагання вже підтоптаного Макара Макаровича приподобитись значно молодшій дружині Мурочці, набравши фізичну форму гімнастикуванням за новою колись у Росії системою фізкультурних занять Мюллера. Не все з написаного драматургом довершене, не все збереглось, як п'єса «Останній терпець» на тему зруйнування Запорозької Січі (артист-аматор, автор грав у ній одну з дрібних ролей).

А від п'єси «Маскарад» в архіві уцілів лише фрагмент, діалог Пані з Дон Жуаном, який дає підстави висловити припущення: твір є ліризованою версією теми «камінного господаря». Його автор, подібно до іншого драматурга, теж вимушеного емігранта Спиридона Черкасенка, мав, як бачимо, творчу відвагу ступати на драматургічне «поле», зоране Лесею Українкою, та збирати з нього добірний мистецький урожай.

І все ж поетичний театр Олександра Олеся — значною мірою новаторський феномен не тільки української драматургії. Багата сюжетно і структурно, писана прозою і вправним віршем, майстерно трансформуюча міфофольклорні джерела, філософська і психологічна, лірична чи й трагедійна, як «Земля обітована», досі не відома в повному обсязі, драматургія письменника виводила літературний рід, призначений для театру, на сучасніші творчі рейки (а не стала, як неслушно, на нашу думку, зазначав М. Неврлий, «виявом регресу» — просто театр із часів Лесі Українки змінився, став інакшим драматичний дискурс), модернізувала й європеїзувала його.

Інші творчі види. Як епік Олесь залишається маловідомим до сьогодні навіть фахівцям, хоча заслугою Ростислава Радишевського є видобуття з архівів, а також публікація його художньої прози. В числі епічних писань, усе ж не найсильніших у нього, передусім поета і драматурга, — модерністські шкіци (художній пам'ятник невсипущості матері «Уста її всміхались завжди») й реалістичні, традиційні манерою оповідання («Пташка», «Пекліва мати» на тему «пани і люди»), неонатуралістичні монолог «Вони» та шкіц «Я знав, шо коли голодаєш...» про людей, упосліджених життям.

Екзотична «кавказька» легенда «Казбек і Машука» сусідить у спадщині прозаїка з переосмисленням німецького епосу про Нібелунгів «Інтродукція». Новела ж «Не до пісень мені: тремтять на віях

сльози...» споріднена з «Intermezzo» М. Коцюбинського ідеєю подолання дисонансів дійсності. З фейлетонами і п'єсами В. Самійленка суголосні іронічні оповідання Олеся про псевдописьменників та їх «чудові» твори — «Ми познайомились зовсім випадково...» та «Натхнення». Критичність епіка стосувалася також усевладності грошей (шкіц «В цю ніч...»), людської нещирості (психологічний етюд «Чуття обов'язку»).

Оновлювальний романтизм XIX ст. оповідання «Острів Любові» об'єднав структуру мисливського оповідання й позачасову легенду про самопожертву в коханні (твір дав назву й матеріал для одного з фільмів серіалу кінорежисера Олега Бійми).

Виразністю характеротворення показові, зокрема, такі твори, як сатиричні чи іронічні оповідання та етюди «В цю ніч», «На панському обіді», «Поговір», «Прощальний обід» (останнє, між іншим, явило «мартовичівські» параметри хисту епічного сатирика спільні умовність ситуацій, типи негідних «маленьких» людей тощо), як рівно ж гумористичне оповідання «Омелько» за мотивами народних анекдотів про дурнів та гуманістичний етюд «Дід Василь». Хоча міра майстерності прозових речей Олеся неоднакова, проте вони доповнюють масштаби постаті письменника.

Здобув Олесь певні успіхи і як автор творів для дітей, який уписав свою сторінку в історію функціонування жанру літературної казки, популяризатор народних творів цього виду (п'єски про бабуню і ведмедика, інсценізації фольклорних казок «Солом'яний бичок», «Івасик-Телесик», «Микита Кожум'яка», «Лісовий цар Ох»).

В активі Олеся — переклад американського епосу «Пісня про Гайавату» Генрі Лонгфелло (здійснено не з оригіналу, а з російської інтерпретації Івана Буніна, твір вийшов окремо в Катеринославі у 1923 р.). Також — інтерпретація драми «Вишневий сад» Антона Чехова, що ставилася в цьому варіанті, відтворені рідною мовою казки — народні арабські та Вільгельма Гауффа.

Таким чином, Олесь-лірик — «бард відродженої України» (Микола Неврлий) і цим сучасний. Він літературний учитель багатьох більш чи менш знаних митців. Це ще раз свідчить про значущість його творчої постаті справжнього класика, «магію Олесевої поезії» (Іван Дзюба), проростої з національного ґрунту. Світове ж значення його творчості — в тім, що письменник зумів поєднати мистецькі відлуння доби, літературної та фольклорної традиції з витонченою палітрою європейського символізму, створив його вишуканий і національно питомий варіант.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Жулинський М. Слово і доля. — К., 2002.

Зеров М. Поезія Олеся та спроба її нового потрактування // *Зеров М.* Твори: В 2 т. — К., 1991. — Т. 2.

Неврлий М. Олександр Олесь. — К., 1994.

Погребенник В. Фольклоризм української поезії (кінець XIX — перші десятиріччя XX ст.). — К., 2002.

Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся // *Олесь О.* Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 1.

Рильський М. Олександр Олесь // *Олесь О.* Твори. — К., 1959.

Филипович П. Олесь // *Филипович П.* Літературно-критичні статті. — К., 1991.

ПОЕЗІЯ «МОЛОДОЇ МУЗИ»

Розвиток української літератури кінця XIX — початку XX ст. спричинився до появи нових літературно-мистецьких явищ, які значною мірою відрізняються від тих мистецьких постатей, що були характерні для літератури XIX ст. Постала необхідність змін тих естетичних критеріїв, що усталилися на той час у літературі і були пов'язані передусім із реалістичним відображенням дійсності. Іван Франко у статті «З остатніх десятиліть XIX віку» писав, що в останні десятиліття XIX ст. на нашому літературному горизонті виникла група молодих письменників, вихованих на зразках найновішої європейської літератури, яка основну увагу звертає на психологію героя. «Нова белетристика — се незвичайно тонка філігранова робота, її змагання — наблизитися скільки можна до музики... Вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди»[1].

Психологізація літературного процесу того часу була викликана цілим комплексом суспільних, філософських та культурних змін, які стали очевидними наприкінці XIX ст., але з особливою силою проявилися у перші два десятиліття XX ст.

Ті тенденції, які зауважив І. Франко в українській літературі останніх десятиліть XIX ст., найбільше відбилися у літературі уже на початку XX ст. І до цього спричинився ряд чинників, які позначилися на інтелектуальному житті всієї Європи. Передусім це був антипозитивістичний перелом у філософії, артистична метафізика Ф. Ніцше, волюнтаризм А. Шопенгауера, інтуїтивізм А. Бергсона.

Антипозитивістичний перелом у філософії пов'язують з діяльністю німецького вченого Вільгельма Дільтея. У праці «Einleitung in die Geistenwissenschaften» (1883) вчений вважає, що поезія не є обсервацією чи наслідуванням навколишньої дійсності, тим більше

[1] *Франко І.* З остатніх десятиліть XIX віку // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — К., 1984. Т. 41. — С. 526.

вона не є пізнанням. Якщо вона може виконувати ці функції, то вторинним чином, підпорядковуючи її належному завданню артистизму, яким є вираження особистості. На противагу І. Тену, який пропонував аналіз літератури на шляху окреслення детермінантів, що впливають на митця, В. Дільтей вказує на тісний зв'язок біографії митця та його твору, що належить до категорії виразу, водночас відмінного від натуралістичного поняття відображення. Трактуючи поезію як відображення, І. Тен наголошував на її зв'язку з причинами біологічними, етнічними чи суспільними. Тут є таким чином свідома воля і праця митця. Пишучи про поетичний твір в категоріях експресії, В. Дільтей звертає увагу на той факт, що мистецтво є активністю, з допомогою якої митець хоче втягнути читача у сферу своїх переживань, досвіду і фантазії.

Основоположник інтуїтивізму А. Бергсон теж вважав, що людський розум, діяльність якого є суто утилітарною, дає людині знання про світ нижчого порядку, ніж інтуїція. А. Бергсон вважає, що тільки інтуїція осягає життя в усіх його проявах, а не інтелект, який може розглядати предмети і живі істоти лише збоку. Інтуїція проникає всередину об'єктів пізнання й адекватно осягає їх сутність в її безкінечному русі чи розвитку. Інтуїція є підсвідомим, інстинктивним стимулом художньої творчості. Художня творчість — за А. Бергсоном — особливе, ірраціональне бачення дійсності. Звичайне сприймання життя пов'язане з задоволенням утилітарних потреб, воно є «звуженим», а естетичне відношення до дійсності забезпечує її повнішу візію.

Без сумніву, І. Франко був добре обізнаний з цими новими філософськими течіями того часу, зрештою, ці ідеї мали безпосередній вплив на кристалізацію літературознавчих поглядів письменника. Тому важко погодитися з деякими сучасними дослідниками (С. Павличко, Т. Гундорова, Б. Рубчак, Ю. Тарнавський та ін.), які однозначно вважають, що І. Франко не прийняв модернізму. Навелемо ширше узагальнення, яке стосується передумов виникнення українського модернізму. Відомий американський україніст Б. Рубчак вважає, що «шлях на Україну заступали символізмові (вірогідно, автор має на увазі ширше поняття модернізм. — *Авт.*) будь-що-будь «белетні», а саме М. Грушевський, С. Єфремов та І. Франко, однак останній зазнавав «досить спорадичних проявів» цієї течії»[1].

[1] *Рубчак Б.* Пробний лет // Розсипані перли: поети «Молодої Музи». — К., 1991. — С. 33.

Очевидно, що проблема є значно складнішою. І якщо справді на рубежі XIX — XX ст. І. Франко яскраво негативно ставився до декадансу та символізму, то вже сама збірка «Зів'яле листя» свідчила про саме модерністські принципи зображення. Як справедливо зазначає З. Геник-Березовська, збіркою «Зів'яле листя» І. Франко, «послаблюючи раціоналістичний підхід, обмежує виключно комунікативну функцію слова, досягає того емотивного впливу, вирежає переважно декадентське почуття марноти та беззмістовності людської екзистенції, проявляючи певну амбівалентність стосовно основних питань філософії»[1].

Ще ближче до розуміння ролі І. Франка в утвердженні модернізму в українській літературі підійшов Микола Легкий, який вважає, що творчість письменника стала найкращим віддзеркаленням традицій і новаторства у тогочасній літературі. Власне модерністське бачення формувалося у І. Франка поступово. «Письменник розуміє розімкнутість і різноспрямованість українського літературного процесу: його «старе» й «нове» також до певної міри набуло статусу літературного канону. Автор, який намагається «йти за віком», болісно усвідомлює свою творчість як певний «перейдений етап» (адже його «хлопська комісія» «стара» у порівнянні зі «Злодієм» Стефаника!). Та ще раніше, у статті «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» (1898) він скаже про модерні пошуки, назвавши їх модою, яка охоплює всю Європу»[2].

Ставлення І. Франка до модернізму було справді амбівалентним. З одного боку тут знайдемо виступи, в яких автор серйозно заперечував свою належність до декадансу (вірш «Декадент», як і окремі фрагменти відомої праці «Доповіді Міріама»). Стаття І. Франка «Доповіді Міріама» була відгуком на три лекції про нові шляхи розвитку європейської літератури, бельгійської зокрема, відомого варшавського професора Зенона Пшесмицького, читаних у Львові в 1894 р. Вважаючи у цей час, що декаданс не має ніяких перспектив до розвитку, І. Франко писав: «З посіяної гречки не виросте мак, з воронячих яєць не вилупляться соколи. Перефразовуючи відомий парадокс Ібсена, хотілося б сказати отим обдарованим, не рідко геніальним бельгійським поетам: даремне, панове, ви називаєте

[1] *Геник-Березовська З.* Початки українського модернізму // *Геник-Березовська З.* Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. — К., 2000. — С. 232.

[2] *Легкий М.* На шляху до модернізму (Іван Франко в пошуках нової комунікації) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — Львів, 2004. — Вип. 35. — С. 143.

себе символістами, декадентами, художниками й музикантами в поезії, артистами для артизму. Назвіть себе істериками, то вас відразу зрозуміємо»[1].

Двома роками пізніше, після виходу збірки І. Франка «Зів'яле листя» (1896) розгорнулася відома полеміка між І. Франком та В. Щуратом з приводу декадансу у літературі, його ознак у згаданій Франковій збірці.

І. Франко та В. Щурат вкладали різний зміст у поняття «декаданс». У літературі такі явища траплялися неодноразово, коли «деякі письменники того часу, що виявляли крайній індивідуалізм і не хотіли підпорядковувати своєї творчості вимогам середовища, були навіть горді, що їх називали «декадентами», себто відмінними від філістерського загалу. Інші, навпаки, боролися проти цієї назви як «образливої». Саме так, розуміючи «декаданс» як образливе поняття, трактує його І. Франко. Але з іншого боку, він уже в 1904 р. вітає нові віяння у літературі у відомій статті «Принципи і безпринципність». Ще у 1902 р. у статті «В поисках новой красоты» С. Єфремов слідом за російським народником К. Михайловським стверджується про суспільну функцію мистецтва як головну, хоч і не єдину, «...единственно возможный для художника и единственно ценный для литературы и читателей путь изображения действительности — не фотографирования, в котором еще небольшая заслуга, а именно художественного изображения»[2].

С. Єфремов у статті «В поисках новой красоты», критикуючи декадентство, символізм, які, на його думку, вводять літературу в «непроходимые дебри средневековья с его чертовщиной»[3], особливо різко виступив проти О. Кобилянської, Н. Кобринської, К. Гриневичевої, Г. Хоткевича, які під впливом польської та німецької літератур стали символістами.

Заглиблення молодих письменників у психологію С. Єфремов вважав даниною моді, поступкам містиці, тиранією асоціацій ідей, «издевательством над здравым смыслом», що породжувала «крайнюю нелепость». У цьому полягало несприйняття С. Єфремовим нових течій у літературі, його полеміка з Ольгою Кобилянською, Гнатом Хоткевичем, Іваном Франком, Лесею Українкою та ін.

[1] *Франко І.* Доповіді Міріама // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 29. — С. 121.

[2] *Єфремов С.* В поисках новой красоты // Літературно-критичні статті. — К., 1993. — С. 48.

[3] *Там само.* — С. 50.

А тут ще додалася іронія і менторський тон С. Єфремова, його категоричність, особливо у поцінуванні талановитих і безталанних (не критик умів відчути тонко). Як добрий полеміст, він умів карикатурно представити противника «...в українській і чужинній поетичній скарбниці знайти образи для поетичних випадів проти суперника»[1].

Але, очевидно, були і глибші причини. Позитивізм як основна філософська система відживав свій вік, втрачалася віра у всесяжність розуму. Ірраціоналізм, індивідуалізм, які йшли з глибини колективного підсвідомого, зумовлювали активність особистості, бажання заглибитися у власний світ, відійти від буденного животіння.

Чи зауважив ці тенденції Іван Франко? Хоч можливо не в усій складності. Спираючись на досвід видатних українських письменників кінця XIX — початку XX ст., І. Франко стверджував, що «в глибині та тонкості психологічного аналізу, в тій нехибній ясновості в сфері найтемніших глибин людської душі лежить безсмертна вартість тих письменників, а зовсім не в їх громадських, соціологічних поглядах...»[2].

Не сприймаючи ідей С. Єфремова зі статті «В поисках новой красоты». Іван Франко заперечує його думку про декадентські пошуки в українській літературі зламу XIX—XX ст. І. Франко справедливо вважав, що С. Єфремов «мішає декадентизм... з символізмом», який розвинувся в тодішній літературі, але з декаденстизмом не мав нічого спільного...»[3].

Періодичним виданням, на сторінках якого у цей час розгорнулися дискусії з проблем дальшого розвитку літератури, годі став «Літературно-науковий вістник». На сторінках цього видання М. Вороний намагався стимулювати українських письменників, які б дали художні твори, що йшло б у руслі європейських тенденцій. Таким творам, які відзначала б філософська глибина, художність, відсутність побутово-етнографічного способу зображення, мала б бути притаманна безтенденційність. М. Вороний закликав створювати такі твори, «де було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю».

[1] *Бойко Ю.* Літературознавча та літературно-критична методологія Сергія Єфремова // *Бойко Ю.* Вибрані праці. — К., 1992. — С. 203.

[2] *Франко І.* Принципи і безпринципність // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 34. — С. 364.

[3] *Там само.* — С. 363.

В уяві М. Вороного реалізм уже вижив себе: «...Реалізм вважаю складовою частиною штуки, а не її цілістю. Грубого реалізму не виношу (терпіти не можу «Тюремних сонетів» І. Франка, але закохався в його «Зів'ялім листі»). Далі критик, відкидаючи тенденційність у мистецтві, пише: «Тенденція без штуки буває, звичайно, і з нею разом укупі не може бути. Між ідеєю і тенденцією (передзятістю) лежить величезна різниця. От проти псевдо штуки чи штуки тенденційної, проти римованої прози я й виголосив свою девізу»; «...поезії з патріотичними вигуками та покликами, з не в міру солодким щебетанням та сентиментальним зітханням... поробились такими нудними шаблончиками, що годні скоріш відвернути від української поезії, ніж зацікавити нею»[1].

І. Франко відповів М. Вороному вступом до поеми «Лісова пшля». В часи радянського тоталітаризму полеміка між М. Вороним та І. Франком трактувалася як полеміка між двома антиподами, які представляли ідейно-ворожі позиції. Насправді, полеміка, яка є джерелом будь-якого поступу, свідчила про намагання двох давніх приятелів якнайбільше прислужитися своєму народові.

Звертаючись до свого близького друга словами

«Миколо, мій друзяко давній,
Ідеалісте непоправний!
Навіяв ти на душу чару
З далекого Катернодару».

І. Франко розуміє настанову М. Вороного про поезію

«Без тенденційної прикмети,
Без соціального змагання,
Без усесвітнього страждання,
Без нарікання над юрбою,
Без гучних покликів до бою,
Без сварів мудреців і дурнів,
Без горожанських тих котурнів!»

Франкова настанова інша:

Ні, друже мій, не та година!
Сучасна пісня не перина,
Не госпітальнеє лежання —
Вона вся пристрасть і бажання,
І вся вогонь, і вся тривога,
Вся боротьба і вся дорога,
Шукання, дослід і погоні
До мет, що мчать на небосхилі.

[1] *Життя* і революція. — 1925. — Кн. 10. — С. 73—75.

Справді, як про це писав О. Білецький, М. Вороний «з'явився дійсно як піонер, цілком свідомий і певний своєї мети»[1]. Додамо до того, що цей «свідомий своєї мети» піонер був виразником загальноєвропейських тенденцій оновлення способів зображення життя у художньому творі.

Наступним етапом творення модерністичного дискурсу в українській літературі була літературна організація «Молода муза», що виникла у Львові в 1907—1909 рр. На той час модернізм європейський, почасти й український, набуває певного сенсу лише як проекція на майбутній розвиток літератури. І. Франко задумувався над терміном «модерна культура». Пізніше, уже в XX ст., відомий філософ Хосе Ортега-і-Гасет стверджуватиме: «Це ж нечувано, щоб час називав се «модерним», себто заключним і остаточним, що перед ним усі інші — лише пережитки, скромні готування й прагнення в його напрямку! Кволі стріли, що не влучають в ціль»[2].

Поети, що входили до «Молодої музи», були дуже неоднозначними, а іноді навіть і протилежними у своїх поглядах: П. Карманський, Б. Лепкий, М. Яцків, В. Пачовський, С. Чернецький, В. Бірчак, С. Твердохліб, О. Луцький. Дуже часто естетичні ідеї «Молодої музи» знаходили свій відгук у творах митців, що працювали у інших галузях творчості: композитора С. Людкевича, літературознавця М. Рудницького, скульптора М. Паращука, малярів І. Северина, І. Косинина та ін.

Чи була «Молода муза» творчою організацією, що має свій статут, програму, відбуває засідання у певний час? М. Рудницький у передмові до книги «Чорна Індія Молодої Музи» писав: «Молода Муза не була ніяким ідеологічним ні мистецьким об'єднанням, була товариством без статуту, без програми і навіть без точного списку своїх членів. Було це товариство молодих письменників — або таких, що мали надію щось колись створити і сходилися в кавярні довкола одного столика. А що невинною темою їх розмов була література, і сходилися щораз частіше, то згодом виринула серед них потреба зазначити цю свою приналежність»[3]. Таких чисто організаційних моментів, які б робили цю організацію одним цілим, не було. «Були серед них, чи радше коло них, богеміści, «митці

[1] *Білецький О.* Микола Вороний // *Вороний М.* Поезії. — Харків, 1929. — С. 27.
[2] *Ортега-і-Гасет Х.* Бунт мас // *Ортега-і-Гасет Х.* Вибрані твори. — К., 1994. — С. 30.
[3] *Рудницький М.* Що таке «Молода Муза» // Чорна Індія Молодої Музи. — Львів, 1937. — С. VII.

життя», талант яких більше розкривався в розмовах, ніж у творах... Треба врахувати, що «молодомузівці» не мали не те що якогось приміщення, де могли б збиратися, обговорювати свої творчі та видавничі плани, в жодного з них не було навіть домівки, куди він міг би запросити товаришів та однодумців. То й не дивно, — гурток «Молодої Музи» складала молодь, вихідці із сіл та провінційних містечок Галичини, вчорашні випускники університетів, або ті, що його не закінчили, канцеляристи, вчителі гімназій чи «вільні художники»[1]...

Вже на схилі свого віку (1937) Богдан Лепкий у спогадах «Три портрети» згадував передісторію «Молодої музи», яку він вважав «Sturm und Drang» в українській літературі: «Ідея нашого Sturm und Drang-у снувалася здавна по моїй голові. Ще на другім році філософії, коли я мешкав у моєї тітки Павлини Мелехової при Шкарповій вулиці, ч. 1 у Львові разом із моїми друзями Климом Глібовицьким (математиком) і Юрком Тобілевичем (техніком, сином Карпенка-Карого) і коли до нас забігали часто-густо Северко Пшибиславський та Микола Вороний, перевертали ми світ догори ногами. Чого то не читалося тоді! І Шеллі, і Словацький, і Банг, і Карлтчі, і Ніцше! А вже про Метерлінка та Ібсена то нема що й казати! І всі ми любили і нашу пісню народну, нашу літературу й театр (навіть грали в ньому), а все ж бачили, що не стільки сонця, що в вікні. Чогось то нового бажалося, захочувалося печеного леду, як дехто насміхався з нас»[2].

Богдан Лепкий згадував, що молодомузівці збиралися в своїй улюбленій кав'ярні «Монополь», чи як її ще називали кафе «Централь». Молоді люди, які вважали себе літературною богемою, «на той час студенти чи кілька років по закінченні студій» приходили сюди не тільки щоб посмакувати кавою, а й інтелектуально збагатитися в дискусіях. Особливого значення набував приїзд до Львова пізнього краківського «професора» (цей титул він набуде значно пізніше у 20-х роках XX ст.) Богдана Лепкого. Краківський гість досить ґрунтовно розповідав про новини: нові підходи до зображення життя у літературі, що найяскравіше проявилися у творах таких письменників «Молодої Польщі», як С. Пшибишевський, С. Жеромський, К. Тетмаєр.

Нові шляхи художнього зображення прокладав своїми деклараціями О. Луцький, який за всяку ціну намагався популяризувати

[1] *Ільницький М.* «Молода Муза» і український модернізм // *Ільницький М.* Від «Молодої Музи» до «Празької школи». — Львів, 1995. — С. 5.
[2] *Лепкий Б.* Іван Франко // Спогади про Івана Франка. — Львів, 1997. — С. 248.

творчість молодомузівців серед широкого читацького загалу. Бунтівливі ідеї визрівали в головах інших молодомузівців, зокрема Сидора Твердохліба, який «носиться з планами видань перекладів творів «молодомузівців» іншими мовами, а практичний Володимир Бірчак своїм тверезим підходом до видавничих та фінансових справ спускає поетів з містичного неба на грішну, але реальну землю. Василь Пачовський, безжурний, але певний свого покликання, кепкує з італійської екзотики Петра Карманського, а Яцків, в натурі якого тверезий селянський глузд з нахилом до іронії, поєднаний з химерністю, вражає обізнаністю з новими європейськими іменами, ідеями, течіями і всі прагнуть оновити українське мистецтво, кожний прагне творити для вічності»[1].

Чималий вплив на організацію «Молода муза» мали ідеї польського поета Станіслава Пшибишевського, основні тези якого були опубліковані у маніфесті на сторінках польського журналу «Życie» (Краків, 1899, 1 січня). Цей маніфест цілком відривав мистецтво від життя. Ось деякі положення маніфесту Станіслава Пшибишевського:

«Мистецтво не має ніякої мети, його мета сама в собі, воно є абсолютне, бо воно відображає Абсолют, а саме Душу. То ж як абсолют воно не може вкластися в ніякі рамки, воно не може служити ніякій ідеї [...]

Тенденційне мистецтво, мистецтво-насолода, мистецтво-патріотизм, мистецтво, що має моральну чи соціальну мету, перестає бути мистецтвом і стає «євангелієм убогих» («біблія пауперум») для тих, хто не вміє думати чи не має достатньої освіти, щоб читати підручники. Для тих людей треба мандрівних учителів, а не мистецтва[..]

Молодомузівці не висували таких радикальних ідей у ставленні до сучасного мистецтва. Молода львівська богема вважала, що спілкування з Іваном Франком було однією з найпомітніших та яскравих картин їх інтелектуального буття. Ось що писав з цього приводу Петро Карманський. «Приходив (Іван Франко. — *Авт.*) кожного дня під вечір до нашої скромної кав'ярні «Моно поль» незамітно, без шуму, немовби соромився, що важиться в своєму одязі засісти при одному столі з оглядно одягнутими многонадійними паничами, якими ми намагалися («молоде-дурне») бути. Випивав свою склянку чаю, вийнав з кишені в камзолі срібну монету й бавився нею. І ждав на нагоду побавитися з нами — молодими. Та приходилося звичайно ждати без успіху. Нам зашивалися роти в його товаристві, бо ми добре знали гостроту його язика та великі відомості, з якими ні один з нас не міг суперничати»[2].

Значення «Молодої музи» в українському літературному процесі досить приблизно визначила Соломія Павличко. Відповідаючи на

[1] *Ільницький М.* «Молода Муза» і український модернізм // *Ільницький М.* Від «Молодої Музи» до «Празької школи». — Львів, 1995. — С. 6.

[2] *Карманський П.* «Український Мойсей» // Спогади про Івана Франка. — Львів, 1997. — С. 302—303.

питання, чи була «Молода муза» провідником ідей модернізму, дослідниця пише, що дискурс цієї групи був досить кволим. Молодомузівці, на думку С. Павличко, «усвідомлювали проблему, але не могли не тільки її вирішити, але й сформулювати своє завдання»[1]. Важко погодитися з думкою дослідниці, оскільки «Молода муза» таки поставила ряд важливих питань літературного процесу початку XX ст. Врешті, прийоми модерного підходу до відтворення дійсності, що їх проповідували молодомузівці, мали немалий вплив на дальший розвиток всієї української літератури початку XX ст.

Члени «Молодої музи» намагалися виступити проти провінційності, сірої буденщини, міщанства, брехні й продажності красного письменства. Часто критикована теорія «чистого мистецтва» після 1914 р. втратила для «молодомузівців» свою принадність. Вони розробляють патріотичну тематику, у своїх творах осмислюють важливу роль особистості в історії людства, особистості, що здатна скерувати енергію народу на боротьбу за його незалежність.

Літературно-естетична програма «Молодої музи» була втілена в кількох програмних документах, автором яких був Остап Луцький: передмові до альманаху «За красою», збірці пародій «Без маски» та у маніфесті «Молода Муза». Основний пафос виступів Остапа Луцького пов'язаний з підтримкою талановитих молодих сучасників: О. Кобилянської, В. Стефаника, М. Коцюбинського, Б. Лепкого, М. Яцківа та інших.

У 1903 р. Остап Луцький під псевдонімом О. Люнатик випустив скандально відому збірку «Без маски», в якій умістив пародію «Іван Хромко». Пародія мала бути саморозчаруванням відомого поета та вченого своєю працею, своїм життям:

Вниз котиться мій віз. Пройшли моменти,
Коли для всіх був всім. Скінчилась мука...
Немов стріла з розломаного лука, —
Шез капітал, розвіялись процента.

Квилить поезія німа, безрука:
«Не геній ти, а взір лиш продуцента!»
Глум і безсилля — труду мого рента!
Всьо рветься, гасне. Ох важка розлука!

Де сонце гріло — хмари сунуть сірі
І зорі гаснуть, меркнуть світла барви...
Лечу все вниз, де гниль, погані лярви,
Зневіра й глум. Лишаю труд і діри...
А доля каже: «Падаючи з трону, —
Не маєш навіть доброго розгону»...

[1] *Павличко С.* Теорія літератури. — К., 2002. — С. 119.

Зрозуміло, що така епіграма завдала нестерпного болю самому І. Франкові. Тому він не забарився з відповіддю, яка свідчила про блиск полемічного таланту письменника:

Я не геній, синку милий,
Ех, якби я геній був,
З тих істерій, неврастеній,
Я би Вас чаром своїм добув.
Я б Вам душі переродив,
Я б Вам виправив хребти,
Я б людей з Вас повиводив
Навіть з мавп таких, як ти.

Чому з'явився такий різкий випад І. Франка проти молодої людини, що втрачає всіляку віру і надію в торжество справедливості? Справді, дев'ятнадцятирічний юнак у молодечому запалі виступив проти авторитету відомого письменника та знаного громадського діяча. Франкова відповідь призвела до нервового зриву та тривалої хвороби Остапа Луцького.

Пізніше, у статті «Молода Муза» (1907) О. Луцький намагається довести, що ламаються старі догми, особливо ті, що виникли в останній чверті XIX віку, коли почався контроль за відтворенням дійсності у літературі, культивований на основі реалістичного світобачення.

«Формальне основання «Молодої Музи» треба завдячувати випадкові. Найближчі други поміж молодими письменниками (Б. Лепкий, В. Пачовський, П. Карманський, М. Яцків, С. Чернецький, О. Луцький, С. Твердохліб, В. Бірчак) зібралися в один гурт для зазначення своєї солідарності в розумінні артистичної творчості і почали видавати свої твори під спільним кличем: «Молода Муза»[1]. Пізніший прихід до «Молодої музи» скульптора Михайла Паращука, як і художника Модеста Сосенка мало засвідчити загальномистецький характер організації.

На передній план у літературі виходить тип людини, що втрачає всіляку віру і надію в торжество справедливості. «Коли вже, — стверджує О. Луцький, — відкинемо наразі все царство сучасних сумнівів і перехресних кличів в напрямі нашого пізнання, а ограничимось лише на обсяг людського чуття в сфері письменства і філософії, то вистане назвати лиш Ніцше, Ібсена та Метерлінка і давнішого Бодлера, щоб всім ярко пригадалось те живе биття сучасного, може надміру вразливого людського серця і щоб пригадались нам всі

[1] *Луцький О.* Молода Муза // Діло. — 1907. — 18 листоп.

його прихоти там, де — хоч би в облаках нового містичного неба — могло воно найти своє тепло і спокій серед бурливих днів»[1].

Для Остапа Луцького правда реалізму стала невистачальною. Естетична програма автора цілком конкретна: «Прийшла, коли почала не вистарчати отся розумна правда. Нове покоління творців і читачів зрозуміло і відчуло, що штуку не вільно замикати в тісній матеріалістично-позитивістичній клітці, що не вільно замикати уст творцеві, коли він заговорить про те, що сердечною кров'ю або безкрайньою тугою в душі заясніло»[2].

Хоч Іван Франко назвав статтю О. Луцького маніфестом, по суті цей виступ не був маніфестом, який формулював би основні засади нового літературного об'єднання. На кінець 1907 року під брендом «Молодої музи» вийшло з друку 8 книжок. У змісті цих книжок, як стверджував О. Луцький, було і приємне, і неприємне. Але головне, на думку автора, що «ми вже вислали своїх агентів і поза границі нашого гуртка, приєднали собі й артистів інших категорій, ми вже й посварилися трошки між собою, але се нічого не шкодить, бігме не шкодить. Щирі приятелі говорять собі правду. Просимо ближче! Просимо ближче!»[3]

Коли Остап Луцький, виходячи з ідей сучасних йому модерних філософів і поетів (Ф. Ніцше, Г. Ібсен, М. Метерлінк, Ш. Бодлер), вказував, що в літературі початку XX ст. відбився ритм вразливого людського серця, то І. Франко не сприймав цих ідей, відповідаючи їх запереченням: «Серце не потребує і не зносить спокою, бо спокій для нього — се смерть. Се все ясно. Але що се за «облаки нового містичного неба» і що се за таке «нове містичне небо», і чим воно нове, а не старе, і яка різниця між новим і старим, на се п. Луцький повинен би відповісти — не мені, я не цікавий! — але всій громаді, перед якою він почав отсю розмову. Громада має після того право і обов'язок запитати його і інших членів «Молодої музи»: як же се, мої панове, ви вербуєте до свого кружка молоді духи, себто наших дітей, наших молодих братів і сестер? Куди ж ви думаєте вести їх? В якім «містичнім новім небі» ви обіцюєте їм тепло і заспокоєння?»[4]

Водночас І. Франко як критик підтримує збірку О. Луцького «З моїх днів», високо оцінюючи її. Після згаданої полеміки у відомому

[1] *Луцький О.* Молода Муза // Діло. — 1907. — 18 листоп.
[2] *Там само.*
[3] *Там само.*
[4] *Франко І.* Маніфест «Молодої Музи» // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37. — С. 413.

«Нарисі українсько-руської літератури до 1890 р.» І. Франко писав: «Він (Остап Луцький. — *Авт.*) не тільки належить справді до найстаршої генерації наших поетів [...], але отсею збіркою своїх віршів стає на видним місці в їх ряді. Не лише форма його віршів викінчена і вишліфувана дуже гарно, не лише мова, акцентування додержано вірніше, ніж приміром у Б. Лепкого, у якого часто попадаються полонізми, або у В. Пачовського. О. Луцький виріжняється від сих своїх найближчих сусідів на нашім молодім Парнасі також сильніше виробленою індивідуальністю і енергією волі»[1].

Сучасні дослідники сходяться на тому, що «Молода муза» як мистецьке явище було неоднорідним. Започаткував літературну організацію журнал «Світ», до редколегії якого увійшли В. Бірчак, П. Карманський, О. Луцький та М. Яцків. М. Ільницький стверджує, що є різні думки щодо походження назви самої літературної організації. Одні вважають, що назву їй дав О. Луцький, інші — М. Яцків, ще інші — Б. Лепкий. «Та найважливішим було те, що «Молода муза» була однією з ланок — либонь, крайньою — в ланцюгові літературних організацій багатьох країн Європи — «Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Польща» та інші, що проголосили своїм гаслом символізм та служіння красі. Так в одному з номерів журналу «Світ» стверджувалося, що «Молода муза» репрезентує «відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичний, модерністичний, естетичний — і як там ще всіляко його називають. Мета цього напрямку — служити красі»[2].

По-різному склалася доля кожного з молодомузівців після Першої світової війни. У книзі «Українська богема» П. Карманський згадує про талановитого молодомузівця, здібного перекладача, врешті доброго поета Сидора Твердохліба, який в часи польсько-українського протистояння 1918—1919 рр. радив молодомузівцям писати польською мовою, оскільки українські видавці мало платять, а поза тим українську книжку мало читають. Сидір Твердохліб, вважаючи, що поляки належним чином зуміють оцінити творчість колишніх поетів-модерністів, справді «писав двома мовами, але і видав по-польськи антологію української поезії в своїх перекладах, яка здобула схвальну оцінку польської преси. Після Листопадового зриву зайняв колабораціоністську позицію, намовив свого друга Михайла Яцківа видавати газету пропольської орієнтації

[1] *Франко І.* Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 136.

[2] *Ільницький М.* «Молода Муза» і український модернізм // *Ільницький М.* Від «Молодої Музи» до «Празької школи». — Львів, 1995. — С. 12.

«Рідний край», за що його бойкотувала українська громадськість, а сам Твердохліб був убитий на вулиці м. Золочева»[1].

Володимир Бірчак, один з активних учасників «Молодої музи», автор ряду прозових збірок початку XX ст. («Матура», «Під небом півдня», «Латочки», «Мільйон») майже цілком згорнув свою художню творчість з початком Першої світової війни. Письменник, який найменше потрапив під вплив модерністичних ідей, уже значно пізніше, у 30-х роках, захоплювався програмами молодомузівців, які започатковувалися ще на початку століття.

У березні 1937 р. у Львові відбувся творчий вечір, присвячений 30-річчю «Молодої музи», на якому з доповіддю «Українська богема» виступив Петро Карманський. З приводу самого ювілейного вечора Володимир Бірчак писав у листі до Я. Гординського: «... про «Молоду Музу» можна говорити і сяк і так, можна видвигнути черти позитивні або тільки скимліти. Одне певне: коли публічно виступаємо і скавулимо — симпатії собі не здобудемо. На всякий випадок і я собі приготовив промову; я сподівався, що говорити буду по Карманськім, і поставив собі питання: приїхав я на похорон «Молодої Музи» чи на її весілля? Похорон вже відспівав Карманський враз із парастасом, отже я роблю весілля, видвигаю то, що було молодого, веселого, погідного і гарного. Коли весілля, то й діти повинні родитися і т. д.[...] Можна сказати: ми видали такі й такі книжки, їх читали, до ліричних віршів укладали мелодії, драми виставляли в театрі. Нові ідеї внесли ми такі й такі. Крім літератури, ми займалися ще такими й такими громадськими справами, нас завжди признавали й нині признають — так говорив би розумний чоловік, що хоче всугерувати свою думку суспільності. Коли ж хто сам собі співає похорон — то чого ж суспільність мала б його уважати живим?»[2]

Саме так дивився на «Молоду музу» В. Бірчак — один з активних її членів. Він вважав, що ця літературна організація була в українському літературному процесі явищем наскрізь позитивним, яке, крім усього іншого, культивувало українські національні традиції.

Діяльність поетів-молодомузівців на початку XX ст. мала значний вплив на розвиток української літератури, зокрема на діяльність митців, що групувалися навколо журналу «Українська хата» (1910—1914 рр.), а також на поетів М. Рильського, П. Тичину, М. Зерова, Д. Загула і Є. Плужника.

[1] *Ільницький М.* Повернення із забуття // Дзвін. — 2002. — № 1. — С. 23—24.

[2] *Бірчак В.* Лист до Я. Гординського від 5 квітня 1937 р. // ЦДІА у Львові. — Ф. 384. — Оп. 1. — Од.зб. 27. — Арк. 67.

З іншого боку, «Молода муза» була ланкою модерністичних віянь у загальноєвропейському літературному процесі. Сьогодні можна погодитися з думкою австрійського дослідника С. Сімонека, який у своєму дослідженні «Ivan Franko und «Moloda Muza», застосовуючи принцип «літературної системи» стверджує, що великі міста (Відень чи Львів) є у фокусі культурного центру. Відповідно Франкову теорію модернізму за С. Сімонеком можна розглядати як полісистему І. Евена-Зонара в мініатюрі стосовно зовнішніх і внутрішніх «дзеркал» або «пірамід». Подібно до того, як «втягування» галицької літературної системи відбувається за принципом взаємовідштовхування субсистемних контекстів (західноукраїнського, загальноукраїнського, австрійського) на шляху до виокремлення центральноєвропейської системи, так само функціонує і модель Франкового модернізму. Дзеркальною поверхнею цієї моделі є творчість поетів «Молодої музи», під якою лежить призма польської літературної школи, що ніби «фільтрує у собі (також за допомогою авторитету Відня) амплітудні поштовхи з французького модернізму, які сягають і до російського символізму»[1].

Оцінюючи «Молоду музу» як явище загальноєвропейське, відомий український письменник з діаспори Остап Тарнавський звернув увагу на національні особливості українського модернізму. «Молодомузівці, хоч і проповідували гасло «мистецтво для мистецтва», у своїй творчості не йшли за визначенням маніфесту Пшибишевського, а радше наслідували таких польських модерних поетів, як Казімеж Тетмаєр, чи ще більше Ян Каспрович — найкращий цього періоду польський поет, який знайшов порятунок від декадентського песимізму в релігії та намагався досягнути поєднання між крайнім модернізмом і примиренням, за що його проголосили «справді польським поетом». Каспрович жив деякий час у Львові, відомі були добрі стосунки між ним і Франком, то ж не без впливу була його творчість і на поетів «Молодої Музи»[2].

Отже, «Молода муза» була ланцюгом літературного процесу у Європі. Водночас «Молода муза» якнайтісніше пов'язана з тими новими віяннями, які захопили Україну на початку XX ст., що було свідченням активності української літератури того часу в загальноєвропейському літературному процесі.

[1] *Simonek S.* Ivan Franko und die «Moloda Muza» // Motive in die westukrainischen Lyrik der Moderne. — Köln-Weimar-Wien& Böhlau Verlag, 1997. — S. 69.

[2] *Тарнавський О.* Поет Василь Пачовський // *Пачовський В.* Збір. творів: У 2 т. — Филадельфія; Нью-Йорк; Торонто, 1984. — Т. 1. — С. 16.

ВАСИЛЬ ПАЧОВСЬКИЙ (1878—1942)



«...Пачовським нам виявляється неабиякий майстер нашого слова, правдивий талановитий поет, що незвичайно глибоко вслухався в мелодію нашої пісні і нашої мови, що володіє технікою вірша, як мало хто у нас, і вміє за одним дотиком порушити в душі симпатичні струни, збудити пожаданий настрій і видержати його до кінця».

І. Франко

Виходець зі священичої родини з села Жулич на Львівщині Василь Пачовський належав до того покоління, якому на час розквіту письменницького генія Івана Франка виповнилося 20 років (народився у 1878 році). Запальна вдача молодого юнака завжди була тим добрим оберегом, який не дав йому вести двозначну політику в національних питаннях. Національні болі українців були для нього настільки гіркими, що ще будучи слухачем 7 класу Золочівської гімназії, він виголосив над могилою померлого товариша промову, спрямовану проти польських шовіністичних професорів, які своїми цькуваннями загнали в могилу обдарованого юнака. За цей виступ В. Пачовський був виключений з гімназії, тому довелося закінчувати матуру екстерном у Львові. «Я спізнав, — напише пізніше В. Пачовський, — що в центрі Європи не все гаразд, коли охочого до науки виганяють зі школи, тому що він є сином окраденої нації».

Безкомпромісним у відстоюванні своїх національних інтересів залишився В. Пачовський і під час навчання у Львівському університеті: «Я записався на медицину до університету. На другому році моєї науки вибухла молодь проти польського сенату виступом 19 листопада 1901 р., коли опанувала заборонену часть університету на вулиці Миколая і там ухвалено резолюції з домаганням української мови в університеті. На тім вічі я проголосив вірш, і за це мене вигнано зі Львівського університету разом з чотирма товаришами. Молодь вся виступила з університету у Львові і поїхала в університети Відня, Праги та Кракова. Саме тоді в 1901 році я видав свою першу збірку під назвою «Розсипані перли». На однім академічнім вічі я побачив Івана Франка серед громадянства, яке нас прощало на дорогу. Франко змірив мене і пригадав собі нашу першу зустріч. А говорив зі мною ласкаво, повен прихильності, і побажав мені щастя на дорогу до Відня. А опісля промовив свою пораду для молоді. В кілька днів пізніше довідався я, що Франко пише рецензію на мою збірку, і вона дійсно появилася в «Літературно-науковому вістнику»[1]. Після закінчення Віденського університету в 1909 р. В. Пачовський працює вчителем відомої академічної гімназії у Львові. Саме на цей час припадає активна діяльність В. Пачовського по створенню та формуванню естетичної програми літературної організації «Молода Муза», найплідніший період якої припадає саме на цей час.

Початок світової війни різко змінює ритм життя Василя Пачовського, як і всіх молодомузівців. Столиця Австро-Угорської монархії Відень, а далі праця викладача української мови та літератури по таборах військовополонених в Австрії та Німеччині, де працювали на той час Б. Лепкий, М. Возняк та інші українські діячі, що змушені були покинути Львів перед російською інвазією.

Короткий час Василь Пачовський перебуває у Кам'янці-Подільському, де у 1918 р. постає український університет, який, на жаль, пропрацював дуже недовго. Особливо плідною у 20-х роках XX ст. була діяльність В. Пачовського на Закарпатті, де разом з В. Бірчаком редагує журнал «Народ», веде значну культурно-освітню діяльність. Глибоке вивчення історії Закарпаття спричинилося до появи його поеми «Князь Лаборець» та казки «Золота Гвіздка».

[1] *Пачовський В.* Мої три перші зустрічі з І. Франком в студентські часи // Спогади про Івана Франка / Упоряд., вступ. ст. та прим. М. Гнатюка. — Львів, 1997. — С. 300.

В 30-х роках XX ст. В. Пачовський повертається до Галичини, працює на посаді заступника учителя в черемиській гімназії, але знову за виступ на шевченківській академії змушений покинути працю. По переїзді до Львова одержує невелику пенсію, якої ледь вистачало на прожиття сім'ї.

Вересень 1939 р. приніс В. Пачовському, з одного боку, працю у Львівському університеті, а з іншого — гірке розчарування тією національною політикою, що її проводила радянська адміністрація у Львові. Після письменницької поїздки до Києва від В. Пачовського хотіли почути про розквіт української культури в умовах Радянського Союзу. Безкомпромісний характер В. Пачовського проявився і тут. Як згадує Остап Тарнавський, на черговому засіданні Львівської письменницької організації, коли, головуючи, О. Корнійчук таки підняв В. Пачовського для слова про «рай» на радянській Україні, поет «Неохоче підвівся з крісла і, відстукуючи палицею за кроками, підійшов до трибуни й почав просто, без обиняків: «Що ж тут говорити? Я їхав в Україну, але ніякої України там не бачив. У Києві я й не чув української мови. Завели нас до школи, та й там дітвора говорила російською мовою. То де ж та Україна?...» Корнійчук вдивився в Пачовського з недовір'ям і тут-таки не витерпів і перервав: «Що ви таке говорите, товаришу Пачовський?» А Пачовському якби того й треба було. Він тут же обірвав свою мову і вигукнув: «Не хочете, щоби я говорив, то й не буду. Я зовсім не просився говорити»[1].

Не скорився В. Пачовський у своїх національних переконаннях і в часи фашистської окупації Львова. Не бажаючи співпрацювати з новим окупантом, ледь існував на малу пенсію від українського допомогового комітету. В останні роки життя поет тяжко хворів. Помер В. Пачовський у квітні 1942 р. у Львові. Його похорон перетворився на величаву демонстрацію української людності м. Львова в часи гітлерівської окупації.

Непідробний талант В. Пачовського зауважив Іван Франко у щорічному огляді «Наша поезія в 1901 році». Критик писав, що й водночас застерігав молодого поета від того, що в нього виявилося «невелике кокетування з формою», «надмірна балакучість», «гра в звучні фрази без відповідного їх значення».

Творче кредо В. Пачовського того часу втілене у відомому вірші «Даменвальс»:

То є штука, я не пхаю
Тут ідей — настоєм маю
«Нагу душу» розбудить.

[1] *Тарнавський О.* Літературний Львів. 1939—1944. — Львів, 1995. — С. 56.

Дослідники українського модернізму, часто цитуючи ці рядки, не звертають увагу на те, що до другого видання «Розсипаних перлів» В. Пачовський не включив цього твору. Саме цей факт свідчить, що після програних визвольних змагань українського народу автор відійшов від плодів своєї «молодечої фантазії», однозначно ставши в ряди поетів національної ідеї.

А поза тим, модерністичне світобачення В. Пачовського виявилося в поезії «Баль»:

Шум-гульня не затихала,
Шумки гучно банда грала,
Поміст гнувся, трясся склеп —
Одна мамця з крісла встала,
Таткови на ухо шепт:

Чо татунцю, йдеш так живо?
Та всі з нею бавляться —
Може то для неї жниво,
Всі балакають вічливо —
Дуже всі цікавляться!..

Легке поводження В. Пачовського зі словом з одного боку насторожувало І. Франка, проте водночас найсуттєвішим було те, що «... життя переконає нашого автора, що титани виховуються в іншій кухні»[1].

Про високу оцінку поезій В. Пачовського того часу свідчить і той факт, що в антології «Акорди» (1903) Іван Франко помістив п'ять поезій поета. Серед них трагічна картина «Спів віддалених журавлів». Якщо у Б. Лепкого картина журавлів, що відлітають, пов'язана з еміграцією нашого народу за океан, то у В. Пачовського візійна картина журавлів навіює авторові прощання з життям:

В небі хмарка темна плаче,
В полі кавка чорна кряче,
В хаті тесля теще трумно —
Мому серцю чогось жаль,
Чогось сумно, дуже сумно...
Очі шлються в мрачну даль...
На шо тесля теще трумно?..
Мому серцю чогось жаль.

На початку XX ст. одна за одною виходять поетичні книжки Василя Пачовського: «Розсипані перли» (1901), «На стоці гір» (1907), «Леді і марені — терновий огонь мій...» (1912), драматичні твори

[1] *Франко І.* Наша поезія в 1901 році // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 33. — С. 181.

«Сон української ночі» (1902), «Сонце руїни» (1909), брошура «Українці як нація».

Рання лірика В. Пачовського насичена еротичними мотивами, але ця еротика досить своєрідна. М. Степняк у 30-х роках XX ст. писав, що в еротичну поезію В. Пачовського з її рисами сексуальності входить «якась аскетична нота, якесь презирство до статевих радощів, що приневолюють дух»[1].

Ой, забути я не можу,
Як ти дала мені рожу
Із тремтючих долонь —
І шептала про невинність,
З личка сяяла дитинність,
А з усміху грав огонь!
. . . . . .
З личка сяяла як зоря,
Серце краялось від горя,
В сльозах іскрилась печаль —
Як співала полу тихо,
Що спізнались ми на лихо —
Мені стало тебе жаль!

Розкіш еротики у поєднанні з аскезою ведуть до трагічного кінця ліричного героя В. Пачовського. Таким чином, еротичні мотиви у поета тісно переплітаються з есхатологічними вкрапленнями в його лірику.

Я ловив дівчат на утку,
Сипав перли слів на шутку
Про красу їх у пісні.
Не було такої пави,
Щоб на словечко ласкаве
Не вкохалася в мені!
. . . . . .
А ти сиплеш мов орішки,
Свої жарти, свої смішки
Про змінчивую любов!
Трапила коса на камінь
Та й прийдеться мені амінь
Я застрілитись готов!

Третя поетична збірка В. Пачовського «Леді й Марені — терновий огонь мій» (1913) на відміну від попередніх вже не містить того прямолінійного фольклоризму, який був притаманний «Розсипа-

[1] *Степняк М.* Поети «Молодої Музи» // Червоний шлях. — 1933. — № 1. — С. 189—190.

ним перлам». Музичність вірша стає ще більше вишуканою, образи більше нагадують символістичні шукання модерністичної естетики.

Книга насичена еротичними образами. Врешті ці образи часто взяті ще з язичницької міфології, де «Лада — богиня шлюбу й родючості, Мареня — богиня смерті». Таким чином, поет ототожнив календарний цикл язичницької міфології з циклом людського життя від його зародження і до кінця. У такому контексті еротизм сприймається як філософський мотив, що спирається на єдність людини і природи, мотив, який згодом, через кілька десятиліть, набуде утвердження в українській поезії, зокрема у творчості Олекси Стефановича та Богдана Ігоря Антонича. Ось один із зразків еротизму:

Та сміх твій позволяє всі шовки розпинать,
Яка ж ти красна, *леле*! — уста мої дрожать,
Уста мої цілують сніжну огненну грудь,
Волосся оксамитом рамена білі в'ють.
А русалка сміється в кущах...[1]

М. Степняк, а за ним і М. Ільницький вважає, що три перші поетичні збірки В. Пачовського стали лінією зв'язку між раннім українським модернізмом та пізнішою течією — символізмом, найяскравішим представником якого була поезія П. Тичини.

В 30-ті роки XX ст. критика зауважила виразний вплив естетики Василя Пачовського на символістичну поезію Павла Тичини. Проте П. Тичина, починаючи від збірки «Сонячні кларнети», є неповторно індивідуальним поетом-символістом, якого важко сплутати з кимсь іншим:

Де тополя росте,
Серед поля стою.
І шумить, і співа
Житу думку свою.
Шумить жито, співа,
Заохочує жить,
Вітерець повіва,
Жито хилить, п'янить.

Якщо у В. Пачовського маємо зіставлення радості від життя з есхатологічними візіями, іноді відчувається вболівання над начебто втраченим щастям, загубленою юністю, то у П. Тичини ця радість життя, нічим не затьмарена, і жито своєю піснею заохочує жити ліричного героя. Це дало підстави М. Степняку стверджувати, що поезія Василя Пачовського була ланкою зв'язку між раннім

[1] *Історія* української літератури XX століття. — К., 1993. — Кн. 1. — С. 53.

українським модернізмом, який критик пов'язував передусім з літературною організацією «Молода муза» та символізмом, що його дослідник трактує як наступний етап модерного освоєння дійсності. Любовна лірика В. Пачовського найбільше дає підстав для такого незвичайного трактування поезії. З цього приводу М. Степняк пише: «Його еротика часто підкреслено сексуальна, з такими фізіологічними подробицями, які стоять на межі дозволеного в друку (у поезіях «Сміється луг і річка» та «В обіймах твоїх забуваю» з кн. «Ладі й Марені...» etc.), а почасти й з відтінком демонізму [...] А поруч цієї еротики в Пачовського почувається якась аскетична нота, якесь презирство до статевих радощів, що зневолюють дух. Така подвійність у ставленні до жінки є вже явище символістичного порядку»[1].

Та найважливішою темою поезії Василя Пачовського після невдачі визвольних змагань 1918—1920 рр. стає тема визволення України від іноземних поневолювачів. Визвольна тема є магістральною і це видно ще з поезій початку XX ст. Віра в перемогу національного духу з'являється у В. Пачовського тоді, коли на Наддніпрянській Україні, що входила тоді до складу царської Росії, відбувалися революційні події 1905—1907 рр. Власне, настрій поета в той час найкраще виявляється у поезії «Вічний народе, генію туги...»:

Вся Україна в шумі пожежі,
Від болю сиві волосся рвем,
Здавили горло, чоло зтоптали,
Шаркають душу, та ми живем!
Зродиться месник
з кривавих туг,
Встане народ мій, вічний
наш дух!

А мариністичні візії, які не можна розглядати відірвано від мариністичних осінніх бачень інших молодомузівців, зокрема Б. Лепкого, породжують у В. Пачовського бачення в майбутньому українського флоту:

Аж вснув я: бачу синє море.
Йде сльота, наші всі прапори,
А більше сотні кораблів —
Їх імена десь Дорошенко,
Богдан, Мазепа, Гордієнко
Йдуть до індійських берегів!

[1] *Степняк М.* Поети «Молодої Музи» // Червоний шлях. — 1933. — № 1. — С. 189—190.

Особливе місце в утвердженні України як держави займає драма В. Пачовського «Сон української ночі», в якій автор стверджує, що «до воскресення своєї держави українці мусять іти під державним гаслом». «Золотий вінець», який символізує втілення національної ідеї, превалює над «огнистим мечем», що є символом революційного розвитку суспільства. Символізм поета, який пізніше стане важливою рисою його творчості, був запліднений національною ідеєю, якій поет ніколи не зраджував протягом усього життя, незважаючи на всі незгоди, що довелося терпіти. І. Франко надто прямолінійно оцінив «Сон української ночі», стверджуючи, що В. Пачовський, «...крім збірки дуже музикальних віршів еротичного змісту («Розсипані перли»), написав велику драму римованими віршами «Сон української ночі», в якій довів майже до абсурду символізм модного польського поета Виспянського»[1].

Ідеї української державності, започатковані у «Сні української ночі», знайшли своє продовження у драмі «Сонце Руїни» (1908—1909), а ще більше у «містичному епосі» «Золоті Ворота» — творі, над яким автор працював протягом кількох десятиріч і який так і залишився незавершеним.

В. Пачовський з великим захопленням говорить про роль західних земель Української соборної держави у трагедії «Роман Великий» (1918) та «Гетьман Мазепа» (1933). В. Пачовський уперше переклав українською мовою «Повість полум'яних літ», про що рідко згадують наші перекладачі, а в поемі «Князь Лаборець» поет щедро використовує ремінісценції зі «Слова о полку Ігоревім». Служити українському народові, піднімати його національну свідомість, відкривати героїчні сторінки історії України — такий лейтмотив творчості В. Пачовського у 20—30-х роках XX ст.

Роздумуючи над рецепцією своєї містерії «Гетьман Мазепа» в українському суспільстві В. Пачовський писав у 1934 р.: «Я свідомий того, що поки ми є недержавна нація, що Європа чи Америка може подивляти наші «барви і лінії» на полотні, чи в тілі може захопитись акордами нашої музики, — але поезією, писаною чужою їм мовою, вони не цікавляться і не розумють тепер, а тому я творю її гільки для свого народу. Найціннішою відзнакою для мене не слава, не признання від сусідів, а той лавровий вінець від молоді, який поставлю на своїм гробі. Той лавровий вінець від молоді дала під час вистави мого «Сонця Руїни» в Перемишлі дня 20 березня

[1] *Франко І.* Южнорусская литература // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — К., 1984. — Т. 41. — С. 159.

1934 р. Самовільно молодь здебільшого селянська, що заповнила по береги салю «Народного Дому» і через цілу виставу сіяла чорніючими очима, зворушена до глибини душі»[1]...

Історіософські ідеї, закладені у драмі «Сонце Руїни» та у містичному епосі «Золоті Ворота», автор ще раніше задекларував у ряді публіцистичних виступів. Одним з таких виступів був реферат, читаний перед українською громадою у Перемишлі під назвою «Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації». Пізніше твір був надрукований у Перемишлі під назвою «Світова місія України» (Перемишль, 1933).

Автор вважає, що п'ять месіаністичних ідей України, нахабно вибраних сусідами чи зневажених ними, мають такий вигляд:

Першу велику месіаністичну ідею княжої України — ідею Святої Руси від Володимира до Юрія II украла нам Москва, оплюгавивши її кров'ю азійського деспотизму.

Приблизно таким же чином Москва зневажила й ідею козацької України, що її автор називає «ідеєю лицарів, Христа Святого від князя Байди Вишневецького до Калнишевського».

> «А третя месіяністична ідея української нації, ідея федерації всіх Слов'ян в форм конфедерації вільних народів, ідея Кирило-Мефодіївського братства висловлена в «Книзі Битія українського народу» пропала теж затоптана в болото та злегковажена сусідами. Тарас Шевченко оплакав її смерть кровавими сльозами та ставив нову Україну «без холопа і без пана» — а другий наш геній, Микола Гоголь, висміяв російською мовою сміхом руїни Росію Петра Великого і, навчивши росіян сміятися з держави, розвалював її для воскресення вільної України...
>
> Та з проголошенням ідеалу Самостійної України наступає зворот в українській просвітянській літературі. В Галичині, окрім Стефаника, Мартовича та Кобилянської з Буковини гуртується під гаслом мистецтва для мистецтва гурт «Молодої Музи», в склад якої входили В. Бірчак, Б. Лепкий, О. Луцький, П. Карманський, В. Пачовський, С. Чернецький, С. Твердохліб та М. Яцків, прихиляючись до споріднених духом наддніпрянських поетів В. Філянського, О. Олеся і Г. Чупринки, які виступали під напрямом М. Вороного»[2].

Власне, тому як символ майбутньої української держави виникає образ Золотих Воріт, що мають поєднати ідеї Сходу і Заходу Європи. У цих візіях В. Пачовського помітні сліди впливу ідей О. Шпенглера з його праці «Присмерк Європи». На це вказує і сама назва останньої пісні «Золотих Воріт», що має назву «Сумерк

[1] *Пачовський В.* Моя сповідь // *Пачовський В.* Зібрані твори: В 2 т. — Філадельфія; Нью-Йорк; Торонто, 1985. — Т. 2. — С. 43.

[2] *Пачовський В.* Світова місія України. — Перемишль, 1933. — С. 5.

Європи». Майбутнє європейської цивілізації В. Пачовський бачить у відродженні сильної української держави.

У XX ст., на думку В. Пачовського, ідея утворення самостійної України в її етнографічних межах є нагальною потребою: «І тепер найвищим імперативом української нації є держава зі столицею в Києві, в тім українськім Римі, де мусять стати Золоті Ворота двох світів — Сходу і Заходу і де виросте зі старіючої культури Європи та з глибин азійської Індії нова вища культура, бо елементи тих двох світів зберіг український народ з життя тисячоліть в своїм світогляді і зберігає їх до нинішнього дня»[1]. Не випадково символічний образ Золотих Воріт і прикрашає надгробний пам'ятник Василеві Пачовському на Личаківському цвинтарі у Львові. Напис на пам'ятнику: «О Золоті Ворота. Стояти вам ще там, де ви стояли» найкраще характеризує поетичну візію майбутнього України, яку автор вимріяв у однойменному творі.

Василь Барка ставив «містичний епос» Василя Пачовського дуже високо.

> «Дуже різко вибиваються скрізь, через усі пісні, погляд самого автора на події та історичні постаті. Його тенденція громадська і філософська вигострена, як лезо ножа, і в цьому можна помітити вкрай особисті уподобання чи відрази, так ставалося досі, мабуть, в більшості широких поем. Автор докладно розгортає мережу своїх політичних міркувань в цілій системі прибічника одного напрямку, пов'язаного з великими гетьманськими і княжими традиціями. Але одночасно його поетична панорама, виконана пекучими барвами, містить зображення найбурхливішої реальності, вражаючі зображення багатьох епізодів українського життя, з виявами і «руйнного гріха» і відчайдушної героїки — через весь революційний вир, починаючи від повалення царату»[2].

Ідея створення держави, «яка буде Золотими Воротами між Азією і Європою, а храм золотоверхий на них засяє як фенікс високої культури нового світу Євразії» веде Василя Пачовського до образу Марка Проклятого, щось на зразок «вічного жида», який неодноразово зустрічався у літературі. У творчості українського письменника XIX ст. Олекси Стороженка Марко Проклятий виступав як «зло», що постає своєрідним варіантом античного фатуму.

В. Пачовський має власні зауваги до цього образу: «Над усіма українцями тяжить прокляття бездержавності, почуття вини і гріха за розвал своєї держави, який жде відкуплення через жертви героїв. Над усіма тяжить первородний гріх нашої нації, що завалила свою

[1] *Пачовський В.* Світова місія України. — Перемишль, 1933. — С. 14.

[2] *Барка В.* Лірик-мислитель // *Пачовський В.* Зібрані твори: В 2 т. — Філадельфія; Нью-Йорк; Торонто, 1985. — Т. 2. — С. 19.

державу за татарських часів татарськими людьми. Ось і **генеза Марка Проклятого**»[1].

Події першої частини поеми, що має назву «Пекло України», відбуваються у 1917—1922 рр., коли у кількарічній анархії відбилася шестисотрічна епопея боротьби українців за свої національні права, за свою державу. Марко Проклятий — «роздвоєна вдача, як діяч і борець, що має відбудувати державу; він і герой «з лицем Святослава хороброго, лицаря великого чину нашої держави і одночасно — спадець безверхих руйників татарських» і якраз ця друга сторона перемагає в ньому, а перша обертається ніби в тінь з докорами сумління. Убитий своїми дітьми, він попадає в пекло і там бачить вовкулаків — великих людей, що перекинулися до націй, антагоністичних супроти власного народу і, вносячи дух заперечення до них самих, також пожирають і власний народ як людські істоти з вовчою душею»[2].

Василь Пачовський чи не вперше широко представляє трагедію України, в тому числі і в новітній історії, як от містичну картину «Міту кривавих Крут:

Не вкрили Круги первоцвіти білі —
Серед пісень Михайлик шестикрил
На бій вів триста хлопців у веселі.

Не на криваві маки для могил —
Несуть всі кров у жертву в Термопіли,
Щоб знов Ворота блисли тьмі без крил.

Курінь їх окопався в два крила
Обабіч залізничного шляху —
Під вечір стежа горе сповістила.

«Хоч бив з панцерки сотник без страху,
Орда в шість тисяч Пліски обсадила!»
Збіліла вість їх місця в біль жаху,

Засіли землянки друг коло друга...
Ніхто не вийшов їм на стрічу з Крут —
Усім на серце сіла дивна туга.

І всі мовчали. Чи довершать чуд?..
На чола їх злетіла тінь моруга,
І ждало триста їх на страшний суд.

[1] *Пачовський В.* Зібрані твори: В 2-х т. — Філадельфія; Нью-Йорк; Торонто, 1985. — Т. 2. — С. 17.

[2] *Барка В.* Лірик-мислитель // *Пачовський В.* Зібрані твори: В 2-х т. — Філадельфія; Нью-Йорк; Торонто, 1985. — Т. 2. — С. 18.

Друга частина поеми має назву «Чистилище України», що складається з тридцяти трьох пісень на прикладі героїчної і трагічної історії, наближає твір до «Божественної комедії» Данте.

В історії України значна роль належить жінкам, які часто змушені були народжувати і виховувати дітей, що принесли славу й повагу світу іншим народам. У шістнадцятій пісні «Хрест княгині Ольги» В. Пачовський говорить гіркі слова болю до тих жінок. Першою в цьому ряду була Анна-Ярославна, що прислужилася Франції.

Жінки, не одна з яких були «бісам у силі рівними», спричинилися до розвалу Київської Русі.

Хоч би Настася й Ольга Рюриківна,
Олена, іскра берестецьких мук,
Яненко Пріся і Кочубеївна
Мотруня й Скоропадська, білий крук!

Перед вела Гануся Ярославна,
Багровий рій князівен п'ятдесят,
Що віддані чужим царям віддавна.

На чолах їм корони мерехтять
І не одна з них на чужині славна.
Та жалістю пісні всіх гомонять.

«Ми не сповнили твого заповіту,
Велика мати й жінко на столі!
Дали ми в дітях кров чужому світу.

Позволь же нам вернутись до землі,
Вітхни нас в тіло твердше від граніту,
Осягнем Бога з сонцем на чолі!»

Леся Українка, Маруся Богуславка дали приклад того, як їм стала зразком патріотичного обов'язку «Романова княгиня».

Що йшла до Бога в вихові синів.
Будь кожна хата ваша як святиня.

Де вн є жриці божеських вогнів.
У ваших дітях нації гординя,
Найвища ціль, що Бог вам повелів!

Природа будь вам Божа провидниця,
Що вкрила вас у всі принади крас.
Будь кожна не орел, але вірлиця.

Плекайте в вічність цвіт найкращих рас,
Щоб храм держави наш міг становиться
На золотих воротах повсякчас!»

Третя частина «Небо України», що залишилася в чорнових нотатках, була незакінчена. В ній Марко мав би, як вважав автор, «розв'язати загадку буття нації і свою як людини, бо, маючи державу, він може творити вищі цінності людського духу»[1].

Найрельєфніше оцінив роль міфологічного аспекту поеми для української літератури М. Ільницький: «Міфологічний пласт драматичної поеми В. Пачовського вигадливо переплетений з історичним: тут діють такі постаті, як Роксолана, Мазепа, Шевченко, Гоголь, Драгоманов, Махно, Юрій Коцюбинський, Хвильовий, Шептицький та ін. З великою силою мов би вихоплено з широкої панорами української дійсності конкретні фрагменти життя України після того, як «звалився руський цар»: битви зі звитягою і поразками, голодом на селі, що неначе передвіщують голодомор 1932—33 рр. тощо»[2].

І за життя автора, й після його смерті поема не мала особливого успіху у читачів та критики. Може, найбільшою причиною неналежного успіху «Золотих Воріт» було те, що «містичний епос» фактично був незнаним серед широких читацьких мас. Тонкий лірик, секрети творчості якого зауважив І. Франко ще на початку XX ст., один з найталановитіших молодомузівців, Василь Пачовський став поетом національної ідеї, активним борцем за українську державність.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Бойко Ю. Літературознавча та літературно-критична методологія Сергія Єфремова // *Бойко Ю.* Вибр. праці. — К., 1992. — С. 203.

Геник-Березовська З. Початки українського модернізму // *Геник-Березовська З.* Грані культур: Бароко. Романтизм, Модернізм. — К., 2000. — С. 232.

Єфремов С. В поисках новой красоты // Літературно-критичні статті. — К., 1993. — С. 50.

Ільницький М. «Молода Муза» і український модернізм // Від «Молодої Музи» до «Празької школи». — Львів, 1995.

[1] *Пачовський В.* Зібрані твори: У 2-х т. — Філадельфія, Нью-Йорк; Торонто, 1985. — Т. 2. — С. 18.

[2] *Ільницький М.* Поет національної ідеї (Василь Пачовський) // Від «Молодої Музи» до «Празької школи». — Львів, 1995. — С. 58.

Легкий М. На шляху до модернізму (Іван Франко в пошуках нової комунікації) // Вісник Львів. ун-ту. Сер. філол. — Львів, 2004. — Вип. 35. — С. 143.

Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли: поети «Молодої Музи». — К., 1991. — С. 33.

Тарнавський О. Поет Василь Пачовський // *Пачовський В.* Зібр. тв. У 2 т. — Філадельфія, Нью-Йорк, Торонто, 1984. — Т. 1. — С. 16.

Франко І. Доповіді Міріама // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — Т. 29. — С. 121.

Франко І. Маніфест «Молодої Музи» // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — Т. 37. — С. 413.

Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — Т. 41. — С. 136.

Франко І. Принципи і безпринципність // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — Т. 34. — С. 363.

ПЕТРО КАРМАНСЬКИЙ (1878—1956)



Одне з чільних місць серед поетів «Молодої музи» належить Петрові Карманському — творцю нового стилю художнього мислення в Україні. Будучи одним з лідерів «Молодої музи», П. Карманський, може, найяскравіше схилявся до модерністичного світобачення.

Народився П. Карманський 1878 р. у містечку Чесанів, що на Любешівщині (нині належить до Республіки Польща), у багатодітній родині (шестеро дітей) селянина. Пізніше батько став ремісником-заробітчанином. Незважаючи на матеріальні нестатки, П. Карманський потрапляє на навчання до знаменитої Перемишльської гімназії. Як поет Петро Карманський дебютує, будучи учнем восьмого класу гімназії, викладачі якої причетні до виховання цілої плеяди видатних представників української інтелігенції.

Хоч український дух завжди був визначальним у творчості П. Карманського, перше місце у його творчості посідають мотиви, що заполонюють європейську лірику рубежа XIX—XX ст. Ліричний герой мучиться сумнівами всесвітньої кризи. Люті гадюки методично «серце спивають без впину». Фатальний кінець стане актом розв'язання наболілих проблем.

В останній рік XIX ст. П. Карманський дебютує збіркою «З теки самовбивці» (1899). На цей період припадає навчання його на філософському факультеті Львівського університету та праця в кредитно-страховому товаристві «Дністер», яке мало значні заслуги у матеріальній підтримці незаможного українського студентства. Атмосфера взаємопідтримки, що панувала у «Дністрі», спричинилася до широких знайомств серед української студіюючої молоді у Львові, а серед них з Михайлом Яцківим, який описав діяльність страхового товариства у романі «Танець тіней».

Цими ж ідеями просякнута й уся поетична збірка П. Карманського «З теки самовбивці». Як характеризує її сам автор, ідеї книги навіяні «поетичним романом на зразок Гете — «Страждання молодого Вертера».

Зовнішня композиція збірки цілком нагадувала Франків спосіб компонування «Зів'ялого листя» (1896). Як і ліричний герой драми І. Франка, герой П. Карманського може заявити: «Sei ein Mann und folge mir nicht nach» («Будь мужчиною і не наслідуй мене»).

У передмові автор просить передати щоденник самогубці коханій з надією, що вона прочитає «відгомін його важких страждань». Драматизм переживань, спричинений втратою надії на взаємність, посилюється у душі ліричного героя кожного дня:

Здорова будь! Пора розстатись...
Прощай мій гаю, свідку муки,
Любви, зітхань пустих, розпуки,
Прощайте всі! Пора розстатись.

Душа ліричного героя П. Карманського оповита «чорним смерком», що «йде полями, веде за руку скорбну тугу». Саме тому настрої невиджалуваної туги стають головними не тільки для ліричного героя П. Карманського, а й для всієї модерної літератури того часу:

Ідуть бліді, німі, спокійні,
Калічать по кремінню ноги
І розпучливо, безнадійно
Підходять під сільські пороги.

Як діти, що шукають мами,
Ідуть з плачем все далі й далі
І розсівають між хатами
Пекучі сльози і печалі.

І жаль мені, і я прохаю,
Щоби в моїм спочили домі.
Ввійшли. Дивлюся... Я їх знаю!
Та се ж мої старі знайомі!

Водночас цілковита зневіра П. Карманського як поета потребує знайти реальну опору в житті, якою для нього стає «закам'янілий від болю» його народ, що дрімає від віків, як вигаслий вулкан:

Ти все, усе втеряв — зберіг лиш сни про волю
І пам'ять гордих дій та скарб незгійних ран.
І хоч з усіх боків хижацькі дикі орди
Гризуть твоє нутро з нахабністю вовків,
Ти б'єш їх по лиш страшним мечем погорди
І величчю терпінь гривожиш ворогів.

Доля розпорядилася так, що Петро Карманський залишає Львівський університет і 1900 р. вступає до римського «Колегіуму Рутеніуму» у Ватикані, навчатися у якому було значно легше, адже студенти колегіуму перебували на повному утриманні. Крім того, П. Карманський прагнув пізнати італійський світ, античну культуру. Не закінчивши колегіуму, П. Карманський через кілька років повертається до Львова, де продовжує навчання в університеті. Літературне життя у Львові, яке гуртувалося на цей час навколо «Літературно-наукового вісника». «Діла» — видань, що спричинилися до формування таланту майбутнього поета. В антології «Акорди» (1903) Іван Франко вміщає три поезії П. Карманського: «В Римі». «Засну, як легіт в сірій скибі...». «Ой люлі смутку!».

Ой люлі-люлі, таємний смутку!
Втомився легіт, вільшина спить,
На небі меркнуть сріблясті зорі,
Снуються тіни... Цить смутку, цить!

Ой люлі-люлі, зловіщий смутку!
Зітхають вербн, хвилює лан,
З царин несеться туман-задума,
І хорі груди поняв туман.

У «Надгробних стихарях» — циклі, що увійшов до збірки «Ой люлі, смутку», той же мотив зажури веде ліричного героя до думки про скороминучість життя, щастя. Поєднання народно-пісенної стихії з модерною образністю дає значний художній ефект.

Прощай, безодне сліз і мук!
Обрій стемнів і маяк згас,
Довкола тьма, а тайний звук
Манить мене в лиман — до вас,
Блаженні тіні.

Добраніч всім! Мені пора
Спочить по довгій праці дня.
Противний вітер, дощ, жара
І проти хвиль важка борня
Зломили силу.

Літературознавство знаходило у ранніх віршах П. Карманського поєднання декадентських мотивів, елементів символістської поетики та неоромантичного звеличення почуттів та емоцій. «Альтернативно-містичне сприймання світу ліричним героєм раннього Карманського має характерний для модернізму принцип: створення нової реальності замість відтворення дійсності. У його ліриці того часу виразно відчувається відгомін «Квітів зла» Ш. Бодлера. Обігрується, зокрема, бодлерівський мотив конфлікту людини зі світом, і відтворюється він у фантасмагоричних картинах всесильного розгулу сатани-диявола, повсюдного торжества жорстокості, підлості й мороку. Ця особливість ранньої поезії П. Карманського стане індивідуальним стилем мислення в молодомузівський період творчості»[1].

Богдан Рубчак, відомий американський україніст, вважає, що з поетів «Молодої музи» найбільше зближається з тематикою Ш. Бодлера саме П. Карманський. Водночас дослідник побачив у його поезії «також сліди німецького романтизму, резиґнацію типу Ленау і жовчну іронію типу Гейне. Його мотиви розпачливої самоаналізи, трагічного світогляду, час від часу ґротескові образи, такі зацікавлення, як проблема самогубства, вуличні будні, гріх і погорда до життя могли великою мірою епатувати тодішнього галицького читача»[2].

Наступні збірки П. Карманського «Блудні вогні» (1907) та «Пливем по морі тьми» (1909) — є знаковими поетичними збірками, у яких автор знову толерує настрої задуми, самотності, смутку й болю. Власне, літературна критика того часу справедливо зауважила, що П. Карманський та О. Олесь (збірка «З журбою радість обнялась») найкраще репрезентували молоду поезію України початку XX ст. Можемо сміливо стверджувати, що згадані книжки були певним викликом смакам суспільності, яка дбала насамперед про вжитково-патріотичне читання художніх творів. «Щирий порив молодих не зрозуміли. Книжок їхніх не купували. Підходив фінансовий крах групи «Молода Муза». Деякі молодомузівці переорієнтувалися на суспільно-громадську гематику (Б. Лепкий, В. Пачовський), а то й зовсім відійшли від поетичних ідеалів юності (О. Лушький, В. Бірчак, С. Чарнецький)»[3].

[1] *Ляшкевич П.* Петро Карманський. — Львів, 1998. — С. 10.

[2] *Рубчак Б.* Пробний лет // Розсипані перли: поети «Молодої Музи». — К., 1991. — С. 38.

[3] *Ляшкевич П.* Петро Карманський. — Львів, 1998. — С. 21.

Звертаючись до всіх своїх близьких і далеких, П. Карманський намагається огорнути теленою співчуття кожного, кого життя відкидає за свій обрій:

Пливем по морі тьми човнами горя й скрути,
Як сіра тінь імли, що йде безкраєм пиль,
За нами, гей упир, несеться змора смути
І кличе: все пусте —
Святий лиш людський біль...

Символізм поезії П. Карманського виявився й у пейзажних картинах збірки «Пливем по морі тьми». Особливо яскраво це виявилось у циклі «Над срібним плесом моря», в якій мариністичні мотиви, характерні для інших молодомузівців (Б. Лепкий, В. Пачовський), проступають особливо яскраво. Причому морські пейзажі П. Карманського завжди персоніфіковані, вони співзвучні настроям та мріям поета. Кинутий вітром у море «лист магнолії» все гнався

На гривах хвиль
До острих скиль
І бився все до краю
До острих, сірих скиль

Відчуваючи настрій ліричного героя, природа у П. Карманського наче закликає його ховатися в гори, йти до моря.

Над хвилями скелі дрімають мов урни,
Повиті снїжною, сріблистою тканню,
А далі над плесом, над сонною хланню
Пливе голосіння сумного ноктюрну.

Ти чуєш, кохана? Се жаль мій банує,
Се біль мого серця до тебе говорить...
В'ялить мене смута, тоска мене морить,
А разом зі мною весь залив сумує.

Як поет П. Карманський уміє себе знайти, коли заглиблюється у свою душу. Тому його поезія не має ширшого ґрунту, вона залишається віддзеркаленням лише індивідуальних переживань, смутків. Патріотичні мотиви його лірики тільки ледь помітні. І тому патріотизм, якого найчастіше шукав у молодомузівців Микола Євшан, видається дослідникові штучним, оскільки П. Карманський не умів вдихнути в нього життя, а дав суто голу риторику. З'ясовуючи основні вади лірики П. Карманського, Микола Євшан зазначав: «Головні хиби лірики Карманського мають своє джерело в тому, що забагато в ній міркування, а мало тої вічно свіжої струї, яка чинить кожного лірика новим у кожному творі...» І далі: «Правдивий лірик не може знати, які почування обхоплять його душу завтра. Як він

почуватиме себе серед даних обставин і настроїв, але лице виявить у своїх завтрашніх творах. Він пише про те, що тепер, в даний момент, говорить його душа»[1].

Водночас проникливий критик М. Євшан побачив у творчості П. Карманського риси нової естетики, яка характеризувала всю поезію «Молодої музи». Він писав, що, незважаючи на певні застійні явища, помітні у збірці «Пливем по морю тьми», у поезії П. Карманського є світлі моменти, коли поет творив нову візійну картину життя. З усіма хибами критик визнавав П. Карманського як поета, що «переростає цілу фалангу сучасних українських поетів»[2].

Петро Карманський був одним з найскрупульозніших літописців «Молодої музи». Атмосферу творення літературної організації передає не тільки його книга «Українська богема», а й недавно опублікований роман «Кільці рож»[3], який значною мірою доповнює «Українську богему». У «Кільцях рож» автор у художній формі відтворює документальні події, що відбувалися на західноукраїнських землях у перші два десятиліття XX ст. «Роман складається з двох частин, які суттєво різняться між собою. Перша частина має типово романну структуру із чітко окресленими персонажами і сюжетною інтригою, в другій переважає хроніка Першої світової війни та історія виникнення і поразки Західно-Української Народної Республіки, подана очима безпосереднього свідка й учасника боротьби за українську державність на теренах Галичини. Водночас і перша, і друга частини роману містять виразно виявлене документальне начало — документальне в тому сенсі, що зображені у творі ситуації і епізоди, якщо вони витворені уявою автора, густо насичені конкретними спостереженнями...»[4]

В образі головного героя «Кілець рож» виразно проступають риси П. Карманського з його аналітичним розумом, симпатіями до італійської літератури та мистецтва та тонкими натяками на основних діячів короткого періоду Західно-Української Народної Республіки.

Життєва доля П. Карманського пов'язана з боротьбою за український університет у Львові, за що він відбув місячний арешт у 1907 р. У 1908—1912 рр. П. Карманський працює учителем у гімназіях Золочева, Львова і Тернополя. У 1913 р. «Крайова шкільна рада» запрошує його до Канади у Вінніпег, де він читає лекції з української історії та літератури, проводить культурно-освітню роботу

[1] *Євшан М.* Критика, літературознавство, естетика. — К., 1998. — С. 180.
[2] *Там само.*
[3] Див.: Дзвін. — 2002. — № 1. — С. 21—82; № 2. — С. 22—75.
[4] *Ільницький М.* Повернення із забуття // Дзвін. — 2002. — №1. — С. 22.

серед українського населення. Ідеї молодомузівців П. Карманський намагався перенести на канадський грунт, де працював до 1914 р., проте не знайшов у тамтешньому середовищі своїх однодумців. Це середовище автор їдко висміяв у низці фейлетонів, які було надруковано на сторінках українських періодичних видань Канади. В наш час канадський професор Мирослав Шкандрій зібрав ці фейлетони і видав у Вінніпегу в 1998 р. під назвою «Мавп'яче дзеркало».

З початком Першої світової війни П. Карманський живе у Австрії, де разом із Б. Лепким, В. Пачовським, скульптором М. Паращуком співпрацює у Союзі визволення України, активно друкується у виданнях цієї організації. У 1918—1920 рр. П. Карманський «проживав у Римі, у Відні, у 1918 р. їздив по Україні й викладав у Херсоні, головував у Тернопільській національній раді й був депутатом Української національної Ради — парламенту Західно-Української Народної Республіки (ЗУНР) та очевидцем проголошення злуки УНР і ЗУНР на Софійському майдані й на Трудовому конгресі в Києві, учасником Чортківської офензиви й відступу за Збруч Української Галицької Армії, перебував у чотирикутнику смерті, затиснутому з усіх боків більшовицькою, денікінською, польською й румунською арміями»[1].

Саме з цим періодом і пов'язана поява збірки «Al fresco» (1917), у якій автор у формі «віршованої прози» відкидає раніше культивований ним песимізм і розчарування, проповідуючи «оптимізм та здоровий патріотизм» (М. Рудницький). Ця «книга портретів» — річ зовсім нова й актуальна, а на переломі, коли доводиться кидати старі шляхи, навіть конечна (як це бачимо скрізь — от хоч би в Італії в половині XIX в.)»[2].

Сатиричні типи збірки «Al fresco» взяті автором з українського еміграційного середовища у Відні, постійні суперечки яких призводили до розколу серед українців, взаємних провокацій.

У галереї сатиричних портретів збірки найважливіше місце посідають образи «земляків», які складають збірний ментальний тип українського емігранта. Цей одіозний образ земляка осміяно ще в народній «Думі про грьох братів Азовських», поемі Т. Шевченка «Сон», посланні І. Франка «Сідоглавому», поезіях В. Самійленка «Твердий русин» та «Патріота Іван», в яких виявилися риси облесної, хитрої, ненадійної людини.

[1] *Ярема С.* Таємниця віденського куферка П. Карманського // Дзвін. — 2002. — № 2. — С. 78.
[2] *Карманський П.* Ой люлі, смітку. — Ужгород, 1996. — С. 388.

У П. Карманського цей тип доповнюється новими мазками, які передають колорит еміграції. «Тип свого «земляка» поет зустрів в Італії («Земляк у Венеції»).

У поезії «Ecce vir» власне тип такого ура-патріота виступає якнайяскравіше:

Замовк і очі звів вдумливо на постелю,
Підпер низьке чоло і довго щось думав...
Потім нараз здригнувсь — розперся у фотелю —
Обтер з чуприни піт — зітхнув — і задрімав...

Після невдачі національно-визвольних змагань українського народу П. Карманський їде до Бразилії, де прожив 10 років (1922—1931). У 1923 р. П. Карманський видає там збірку «За честь і волю», в якій на зміну пародійним мотивам збірки «Al fresco» виступає урочистий тон, зумовлений справжнім непідробним патріотизмом народу, що піднявся з колін, хоч і не здобув своєї держави. Поезія П. Карманського того часу своєю патріотичною настановою близька до художніх полотен його молодших друзів — поетів Січового Стрілецтва: Романа Купчинського, Миколи Голубця, Левка Лепкого, Олеся Бабія, Юрія Шкрумеляка та ін.

П. Карманський, живучи у Бразилії, редагує газету «Український хлібороб». З бразилійського періоду П. Карманського збереглися тільки поема «Плач бразилійської пущі» та низка віршів, які друкувалися переважно на сторінках журналу «Світ». М. Ільницький стверджує, що «Б.-І. Антонич, доволі стримано оцінюючи нові твори колишніх «молодомузівців», відзначив у статті про українську поезію для польського читача, що Карманський «опублікував у періодиці низку чудових віршів на бразилійські теми. Вони нові для української поезії передусім тематикою. Після орієнтальної лірики Агатангела Кримського в нас не було такої повнокровної соковитої поезії про далекі невідомі краї»[1].

Важливою сторінкою творчої спадщини П. Карманського є його перекладацька діяльність. Це передусім його переклади з Данте Аліг'єрі й Мацціні, Ф. Грільпарцера, Е. По. На особливу увагу заслуговує його переклад «Іфігенії в Тавриді» Й.-Ф. Гете.

Під час німецької окупації у Львові П. Карманський творив інтимну лірику. Як зазначає племінник поета Степан Ярема, «більш уявним, аніж дійсним приводом для неї була молода дівчина Світлана, з сім'єю якої, що приїхала зі східної України, поет подружив-

[1] *Ільницький М.* Епос болю (Петро Карманський) // *Ільницький М.* Від «Молодої Музи» до «Празької школи». — Львів, 1995 — С. 39—40.

ся»[1]. І справді, написані у зрілому віці інтимні поезії П. Карманського є чудовим свідченням нев'янучої душевної молодості поета:

Як цвіт троянди, повен аромату,
Люблю тебе і радуюсь тобою.
І як тебе, кохана, не кохати,
Коли у тобі все цвіте весною?

Мені байдуже, що у серці твому
Для мене місця залишилось мало;
Вже так складалось, що в житті усьому
Мій дім, бувало, щастя оминало.

Та я від долі мало вимагаю
Й мені до щастя небагато треба:
Лиш усміхнися, і зречуся раю
Та подарую всі розкоші неба.

Петро Карманський, як і Василь Пачовський, мали чималий вплив на творчість поетів-наддніпрянців П. Тичини та М. Рильського. Водночас П. Карманський наприкінці 30-х років наочно побачив усю трагедію творчого шляху П. Тичини, про яку ще раніше Є. Маланюк писав: «Від кларнета твого пофарбована дудка зосталась». Такі ж мотиви звучать у присвяті П. Карманського «Тичині» (1941):

Сміх перламутровий веснів у тобі,
Тобі косичилася вся природа.
І ти — щаслив, закоханий у собі —
В космічному оркестрі звуком бродив.
І вдарив грім, і дисонанс закрався
В симфонію космічного оркестра:
І понехавши мрійні ритми Штрауса,
Ти став зразком радянського маестра.

З приходом радянської влади на західноукраїнські землі П. Карманський працює викладачем у Львівському університеті. У 1941 р. виходить його поетична збірка «До сонця», вступне слово до якої написав Максим Рильський. Праця директора меморіального музею Івана Франка у Львові у 1944—1946 рр., активна участь у друкованих виданнях, а далі... — виключення зі Спілки письменників у 1947 р. як «запеклого буржуазного націоналіста» — такі етапи життя П. Карманського у післявоєнному Львові.

Одна з трагічних сторінок життя П. Карманського — поява трьома виданнями книги «Ватикан — натхненник мракобісся і світової реакції» (1951, 1952, 1953). Як доводить племінник П. Карманського Степан Ярема, старий письменник не писав і не міг написати такого

[1] Див.: *Карманський П.* Із недрукованої спадщини // Дзвін. — 2003. — № 5—6. — С. 138.

антипапського пасквіля. Прикріплені до П. Карманського московські та львівські журналісти, що спеціалізувалися на виконанні політичних замовлень, сфабрикували книгу, підписавши її його іменем. «Звичайно, можна 74-річному поетові закинути, що не протестував, але в ті сталінські часи для цього треба було неабиякої мужності, а прогресуюча хвороба, що прикувала його до ліжка, довговічне цькування та злидні зламали його: він став до всього байдужий»[1].

Один з яскравих молодомузівців П. Карманський виявив себе й у ранніх передсимволістських творах як представник молодомузівської богеми, поет-пілігрим, уся творчість якого була яскравою ілюстрацією трагічної долі талановитої особистості в умовах жорстокого XX ст.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Геник-Березовська З. Початки українського модернізму // *Геник-Березовська З.* Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм. — К., 2000. — С. 232.

Євшан М. Критика, літературознавство, естетика. — К., 1998.

Єфремов С. В поисках новой красоты // Літературно-критичні статті. — К., 1993. — С. 50.

Ільницький М. Епос болю (Петро Карманський) // *Ільницький М.* Від «Молодої Музи» до «Празької школи». — Львів, 1995. — С. 39—40.

Карманський П. «Український Мойсей» // Спогади про Івана Франка. — Львів, 1997. — С. 302—303.

Карманський П. Із недрукованої спадщини // Дзвін. — 2003. — № 5—6.

Карманський П. Ой люлі, смітку. — Ужгород, 1996.

Легкий М. На шляху до модернізму (Іван Франко в пошуках нової комунікації // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. — Львів, 2004. — Вип. 35.

Ляшкевич П. Петро Карманський. — Львів, 1998.

Павличко С. Теорія літератури. — К., 2002.

Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли: поети «Молодої Музи». — К., 1991.

Франко І. Маніфест «Молодої Музи» // *Франко І.* Зібр. творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 37.

Ярема С. Таємниця віденського куферка П. Карманського // Дзвін. — 2002. — № 2.

[1] *Ярема С.* Таємниця віденського куферка П. Карманського // Дзвін. — 2002. — № 2. — С. 78.

СПИРИДОН ЧЕРКАСЕНКО (1876—1940)



Мій край — краса, зачарування,
Народ мій — геній і творець, —
Їх вільні пориви й змагання
Для нас — початок і кінець!

С. Черкасенко.
Найвища краса

Постать Спиридона Черкасенка — поета, драматурга, прозаїка — органічно злита з його епохою помежів'я століть, і, особливо, початку XX-го. Злети, боротьба, пошуки і трагізм цього часу відлунює в усій його творчості. Сучасник О. Олеся, В. Винниченка, М. Черняв-ського, М. Вороного, Г. Чупринки, із суголосною їм долею, він повною мірою розділяв з побратимами і трагічне для митця замовчування його творчості з ідеологічних міркувань. Останнє (харківське) видання творів письменника датоване 1930 роком, після чого його твори не видавалися, книги попередніх років підлягали списанню й знищенню. В інструкції радянських ідеологів 1954 р. звучала «керівна» вказівка: «Підлягають списанню в макулатуру також всі інші книги цього автора»[1].

[1] *Зведений* покажчик застарілих видань... — Х., 1954 // *Черкасенко С.* Твори: В 2 т. — К., 1991. — Т. 1. — С. 5.

Повернення творів письменника українському читачеві відбулося аж у 1991 році, коли вийшов об'ємний двотомник С. Черкасенка (вид-во «Дніпро», упорядкування, передмова, примітки О. В. Мишанича). Творчість митця сьогодні перевидається, вивчається, активно досліджується, розширюючи наші уявлення про літературний процес кінця XIX — початку XX ст.

Народився Спиридон Феодосійович Черкасенко (псевд. — *Петро Стах*) 24 грудня 1876 р. в селянській родині у містечку Новий Буг на Херсонщині (тепер Миколаївська область). Закінчивши дворічну початкову школу, навчався далі у Новобузькій учительській семінарії, яку скінчив у 1895 р., і від цього часу працював учителем. Семінарія, звичайно, була російськомовна; знання української мови хлопець виніс із дому, зі свого оточення. Ознайомлення ж з українською літературою почалося пізніше, десь у 1900 р., коли юнак прочитав антологію української літератури «Вік», «Кобзар» Шевченка та інші книги.

Провчителювавши кілька років у народних школах Катеринославщини, Черкасенко був переведений на Лідіївські копальні (селище Юзівка на Донбасі). Тут він жив і працював дев'ять років — з 1901 по 1910: навчав шахтарських дітей грамоти, провадив культурно-освітню роботу. Тут прокинулася й потреба у власній творчості: він пише вірші, оповідання, де використовує добре знану йому тему шахтарського життя й побуту, тяжкої, моторошної шахтарської праці. Вслід за І. Франком, Б. Грінченком С. Черкасенко гідно розвиває далі тему робітництва, малює виразно-сильний, романтизований образ робітника-шахтаря.

Шахтарську тему було відтворено у збірці дитячих творів «Маленький горбань та інші оповідання» (1910—1912) та в збірці «Вони перемогли» (1917). Низку прозових творів було присвячено й долі учительства.

На початку 1910 р. письменник переїздить до Києва, співробітничає в педагогічному журналі «Світло», газеті «Рада», товаристві «Українська школа», в журналах «Літературно-науковий вісник», де веде рубрику «З українського життя», та «Дзвін», пише статті, оповідання, фейлетони («Жарти сатира», 1913). Початок Першої світової війни перервав активну журналістську роботу С. Черкасенка: українські періодичні видання були закриті.

Згодом починається робота в театрі М. Садовського, де митець посідає різні адміністративні посади, здійснює режисуру, організовує театральне життя Києва. В театр С. Черкасенко прийшов не випадково — він уже був автором кількох оригінальних творів: драм

«Хуртовина» (1908), «Земля» (1913), драматичних мініатюр «Жах», «Повинен» (1908), драматичних поем «Про що тирса шелестіла...» і «Казка старого млина» (1913—1914), комедій, сценічних переробок.

У 1917 р., а особливо у 1918, в часи УНР, дбаючи про розвиток української школи як педагог, С. Черкасенко займається укладанням читанок і букварів («Читанка» I, II, III, IV, «Буквар», «Рідна школа», «Найпотрібніші правила правопису», «Граматка» та ін.).

А в 1919 р. разом із урядом УНР письменник у складі театру М. Садовського переїздить до Кам'янця-Подільського, а звідти за призначенням до Відня з освітньою метою. Тут він видає українські книжки, працює у еміграційних видавництвах «Дзвін», «Українська школа», «Земля». Проте ці видавництва поступово припиняють діяльність. Українську політичну еміграцію роз'їдає групова боротьба, ворожнеча. С. Черкасенко невдовзі залишає Відень і переїздить до Ужгорода, що після розвалу Австро-Угорщини увійшов як головне місто Підкарпатської Русі до складу Чехо-Словацької республіки. В Ужгороді С. Черкасенко зустрічається і співпрацює з М. Садовським, який очолює просвітянський театр на Закарпатті. Спиридон Феодосійович стає театральним референтом товариства «Просвіта», пише ряд п'єс для учнівської молоді, зокрема про спортивну організацію скаутів (пластунів): «Вечірній гість», «Сміх», «Лібуша в таборі», «Хай живе життя» та ін. Захопившись пластовою формою виховання, він підносить життя у єдності з природою, вчить любити її, прославляє такі моральні риси, як чесність, взаємодопомога, доброта. Заслуговує на високу оцінку виразна, яскрава мова, якою написані ці п'єси — вона в цілому сприяла розвиткові української літературної мови на Закарпатті.

В цей період створив Черкасенко і ряд п'єс зі складною історичною й філософською проблематикою, вишуканою поетикою: драми «Коли народ мовчить» (1927), «Северин Наливайко» (1928), «Ціна крові» (1930), «драмований роман» «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» (1931).

В Ужгороді С. Черкасенко жив досить довго, до 1929 р. Громадськістю Закарпаття було відзначено його 50-річчя (1926). Критик і письменник В. Гренджа-Донський присвятив Черкасенкові велику статтю, опубліковану в журналі «Наша земля», в якій прихильно схарактеризував творчість ювіляра (січень 1927 р.). Та громадська творча активність і зростаюча популярність письменника занепокоїла владу, Черкасенка звинуватили у зв'язках із комуністами (незважаючи на емігрантське становище, антибільшовицьку

спрямованість поетичної творчості). Йому було запропоновано прогягом трьох діб покинути межі Закарпаття.

Письменник виїхав до с. Горні Черношіце у Чехії. Там хворий, під доглядом ченців, він у неймовірних злиднях доживав віку. Болюче вражали звістки з України — про голодомор, масові репресії, нищення культури. Страшним ударом для митця стала звістка, одержана в березні 1939 р., про загибель сина, який брав участь у боротьбі за українську державність на Карпатській Україні. Помер С. Черкасенко 8 лютого 1940 року, похований на Ольшанському кладовиші у Празі поряд з могилами О. Олеся, С. Русової, В. Немировича-Данченка.

Лірика

Творчість С. Черкасенка розмаїта за родами і жанрами: поезія, проза, драматургія, публіцистика, сатира, критика. Скрізь він сказав своє слово, скрізь були у митця свої злети й осягнення. Почав традиційно з поезії. Перші поетичні теми — спадковість поколінь, віра в те, що сини продовжать справу батьків, ствердять їхні бажання і надії («Батьківська бандура», «Огні»), віра у молоді сили, у товариську єдність, у працю сіячів добра («Товаришам», «Сіячі») — темами, характерні для лірики Б. Грінченка, М. Старицького, І. Франка. Ширший поетичний діапазон мають цикли «Настрої» (1905), «В царстві праці» (шахтарська тема, 1906—1919), «Тихої ночі» (1906—1914), «На весняний мотив» (1906—1913). Чільне місце в ранній поезії посідає інтимна лірика (цикли «Кохання. Недоплетений вінок», «Симфонія ночі», «Серенади», «Романси» (1905—1913)).

В поетичних рядках постає конкретно-почуттєве бачення життя, в якому сплітаються радість кохання, трепетне відчуття молодого щастя з картинами пробудження весни, присмерку вечірнього гаю, усміхів зір; «тихе зітхання», «тіла тремтіння», «сльози в очах» — з «ранком в тумані», з образом «заснулого мрійного саду», пахощами троянд, риданнями-співами солов'я...

Нас троє там було в гущавині дрімливій.
Я, ти, кохана, й щастя вкупі з нами —
Далеко од життя, далеко од людей...

«Зустріч»[1]

[1] *Черкасенко С.* Твори. В 2 т. — К., 1991. — Т. 1. — С. 74. *Далі, посилаючись на це видання, в дужках зазначаємо том і сторінку.*

Та безпосереднє відчуття життя становить і сум, і плач, крик одчаю и серця муки: «чарівну казку забуття заллє бридотою життя...» («Серенади», 1, *81*).

Згодом у молодого поета розмаїття любовних, ліричних настроїв вливається відчуттям передгроззя, журливими тонами («Осінні настрої»), похмурими сценами, міськими враженнями, героїкою й трагізмом революційної боротьби. Далі — почуттями болю поразок і оманливих надій («Революція», 1917; «До верховин». 1901—1919; «На варті», «В огні наш край», «Відгуки», «На бойовищі», «Братам галичанам», 1919).

В інтимний лірично-настроєвий світ С. Черкасенка дедалі потужніше входить тема революційного пориву, боротьби за волю: утвердження в перемозі розкутого, звільненого духа:

Ми не раби, хоч у ярмі
Стогнали цілими віками,
Ми не раби, хоч у тюрмі
Бряжчали вічно ланцюгами.
Не скутий був наш вільний дух,
Із чорних ям та улоговин
Його огневий сильний рух
Виносив нас аж до верховин.

«До верховин!» [1, *126*]

Образи меча і молота, хмар і блискавиць, дужого дзвону, міцних, щільних лав однодумців — вся ця патетична, грізна лексика революції передає напругу боротьби за волю, за своє людське право, за свою державу. Та знов приходять сумніви, все частіше падають герої, що йшли вперед «в огнях свавільних» [«Вперед», «Бенкет смерті», 1, *128*].

Врешті приходить усвідомлення найстрашнішого:

Працю зруйновано, праці нема,
Що ж ми без неї?
Нашо ж у крові купали дарма
Наші ідеї?..
Всюди руїна. У пустці німій
Голод никає, —
Знов на кривавий розлючений бій
Нас закликає...
Годі нам крові, доволі оман!
В хаті, вже рідній,
Вільно спочинем від сліз і від ран
В праці свобідній!..

«Вільна праця» [1, *129*]

Надії на виборене право бути господарем на своїй вільній землі нещадно зруйновані. Борці знову відчувають себе на роздоріжжі, страждають через ганебність рабського становища («На роздоріжжі», «Позір!..»). Та все ж іще поетові віриться у можливість перемоги, в те, що державна незалежність України буде здобута. Черкасенко створює свій вершинний цикл «На варті», де з небаченою силою закликає, застерігає, благає (це був 1919 р.) — не втратити здобуте тяжкою ціною, зберегти свій край, волю від нового «вавілонського полону» («Україна», «Не спіть», «Україні», «За рідний край», «Наша міць», «Вартуймо!», «На варту всі!», «На руїнах», «Не вгашайте духа», «Воля»). В поезії «На руїнах» автором свідомо вводяться численні ремінісценції з творів Лесі Українки, починаючи з назви: «Розбито наш Єрусалим», «Сіонські святощі в руїнах», «Зміцниться наш Єрусалим», «проклятий Вавілон», «буяють ще пісні пророчі» та ін. Виступаючи як прямий послідовник ідей великої української поетеси, митець вірить, що новий крок до волі було зроблено саме в його час його побратимами: «Ганьбу московської труни Колись скрашали тільки мрії, — Тепер ми вільні сини І не підхилим більше вий» [«На руїнах», 1, *136*].

Та впевненість у визволенні передчасна. З падінням УНР, еміграцією її уряду зростає тривога, поета опановують жах, зневір'я. Трагічними настроями пронизано цикл «В огні наш край» (1919—1920), де з'являються образи «краю в пожежі», «потоптаних, розвіяних квітів», «вражих вітрів», спустошеного серця в диких хуртовинах [«На хреснім шляху», 1, *144*].

Та віра поета в здобуту вже волю ще не згасла — її живить героїчна пам'ять козацьких звитяг («Козацька пісня», цикл «Відгуки»). Образи козака Байди, Івана Гонти (з присвятою повстанцям), Залізняка, запорожців, гайдамак — все це могутні патріотичні сили минулого, які зливаються із сучасним, обороняючи свій край і народ («На бойовищі», «Шляху назад для нас нема», «Наша доля»). І є вища святиня: «народ — Антей, народ — Титан» («Народ», «Найвища краса», «Sententia»). Поет палко вірить, що

...з попелу страшних пожарів
Як фенікс, встане Рідний Край,
Країна вільних господарів!

«Народ» [1, *145*].

Окремий цикл поезій цього періоду присвячений «Братам галичанам»: в першому, однойменному, циклі та другому — «З гір — орлята», де вперше уславлено мужню боротьбу січових стрільців, їхню

самопожертву, героїзм у боротьбі за волю й незалежність свого краю: «Стрільці». «Стрілецький марш», «Хресна путь», «В Карпатах».

Життя в еміграції посилює у поезії С. Черкасенка смутні мотиви, гірке відчуття поразки, помилок, прагнення повернутися на батьківщину («На чужині», «Пісні крові», «Додому», «Омани»). Болючий сум за Україною виплеснувся у вірші «Молитва осіння». А духовні метання від зневіри до надій і все глибший сум безпорадності, видіння «московської навали», «сну голодної смерті» вдома, на батьківщині, прозвучали у циклі «Спрут», вірші «Requiem».

Є в еміграційній лірици поета, проте, й світлі мотиви, весняні настрої («На тихі води, на ясні зорі», «Зелений шум», «Молоде сонце»). Весняна краса природи, коли «парує збуджена земля», «прозорим золотом горить небес безодня» відроджує давні мрії й надії, світлі спогади, розбурхує «зелений творчий шум» у крові.

Радісні настрої відживила і значна культурна подія: відкриття Вільного українського університету у Відні, на честь якого С. Черкасенко відгукується захопленою поезією «На свято відкриття Вільного Університету у Відні» [1, *289*].

А вірші-присвяти «Франкові», «Шевченкові» (триптих) підносять образи двох геніїв України, їхній кровний зв'язок із долею народу.

В другій половині 20-х років, перебуваючи в Ужгороді, С. Черкасенко створив поетичну мозаїку «В бурі білій», іронічно присвячену «апостолам большевизму», з характерними епіграфами, один — «з московських пісень свободи» («Эх, яблочко, сбоку красное! Укрепите конец — дело ясное!»). І другий — з поеми О. Блока «Двенадцать», що закінчується словами: «В зубах цыгарки, примят картуз, На спину б надо бубновый туз». Використовуючи блоківську манеру, С. Черкасенко-поет виразно показує, як «Найближча ленінська дорога До пролетарського нового бога» пролягла Україною, принесла руїну, пустку, трупи, могили... З уст поета звучать гнівні звинувачення-інвективи:

Мистці шахрайства й авантур.
Вони в ярмо вас впхнуть — тирани!
Хіба ж на те розбито мур,
Розтрощено старі кайдани? [1, *311*].

Ліричні цикли «Біла Панна», «Зелені руна», «Смутки» передають почуття самотності, болю й жалю через нездійсненність мрії — прагнення повернутися додому, аби хоча б вмерти на Вкраїні. Образність символів — прозора, ясна, вона легко прочитується в контексті вірша: Біла Панна — поетова «печаль неподоланна», «Лицар Лютий» — голод; «зелені руна», як і «зелений шум» — весняні дні,

світлі спогади, пробудження надій... В цих образах поет виявляє глибоке відчуття народної пісні, народної поетичної символіки. Проте це не імітація фольклорних форм, а оригінальне поетичне мислення, що розвинулось на його основі.

Останнім сплеском поетичного таланту С. Черкасенка позначений цикл «Наша твердиня» (1935—1936), в якому як найбільший скарб підноситься, уславлюється рідна мова — (тема, до речі, дуже актуальна і сьогодні):

Нехай гнобить за роком рік
Надій нездійснених наруга —
В тобі міцна моя потуга,
На всі скорботи певний лік [1, *336*].

Чар слова приносять «пророк жаданий», уста Матері, «най святішої з святих»; рідна мова — препишний рай у цім світі, квітник, великодній дзвін...

В останні роки творчого життя С. Черкасенко звертається до тем історичного минулого, зокрема визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького («Триліси», «Іскри великої пожежі. 1648—1654»). Поет використав окремі епізоди війни, зокрема ті, що згадувались в історичних працях М. Костомарова. Билинно-оповідна манера, стиль зближує ці поезії і з «Панськими жартами» І. Франка.

Лірика С. Черкасенка цікава й різноманітна. Але за значної широти тематики, відточеності стилю вона не стала визначним художнім явищем. Цьому перешкодив деякий риторизм і публіцистичність, що відзначав О. Мишанич: «...Розповідно-епічна дикція вірша змінюється на риторичну; тон ніжного і м'якого лірика трансформується в тон трибуна й пророка, особливо коли йдеться про громадянську позицію автора. — ...В таких випадках можна говорити про риторичність його поезії, перехід його образу із емоційної категорії в розумову»[1]. Спостереження за поетикою Черкасенка інколи породжує й відчуття «вторинності» — поетичні образи, алегорії й символи нагадують ті, що вже з'являлись у літературі. Йдеться переважно про відгуки-ремінісценції з поезії Лесі Українки, І. Франка, О. Блока, О. Олеся.

[1] *Мишанич О.* В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) // *Черкасенко С.* Твори. В 2 т. — К., 1991. — Т. 1. — С. 18.

Драматургія

Найбільшим, проте, успіхом користувався Черкасенко як драматург-неоромантик і символіст.

Драматичну спадщину митця, різножанрову й широку за проблематикою, становлять одноактівки «Жах» (ескіз, 1908) і «Повинен» (драматичний етюд, 1908, окреме вид. 1918), драми «Хуртовина» (1908), «Северин Наливайко» (1928), «Ціна крові» (1931), драматичні поеми (1913—1914), п'єси для дітей.

Мініатюри «Жах» і «Повинен», що відбивали драматичні й трагічні події революції 1905—1907 рр., написано у виразно-символістській манері. Конкретних героїв тут заміняють образи-символи: Батько, Мати, Сини, Дочки. Невістка, Шахтар, Бабуся та інші, які, проте, досить виразно репрезентують такий чи інший характер. Широко використовується тут прийом недосказаності, натяки, багатозначний підтекст, умовність загальної ситуації. В мініатюрі «Жах» дія відбувається на селі, в родині багатого селянина. Дійові особи по-різному переживають у ній жах майбутньої (сподіваної) розправи з боку селян за всі кривди. Час і місце дії — безсонна ніч селянської родини в будинку із зачиненими віконницями.

Другий твір — «Повинен» — розкриває фатально-трагічний вплив на душу молодого шахтаря-революціонера взятого ним на себе обов'язку: поранений, хворий, він під час страйку шахтарів покидає дім батьків, їх самих у болісному розпачі і йде до товаришів. Іде, щоб разом із ними взяти участь у боротьбі й разом із ними загинути. Революційний обов'язок постає тут як могутня, непоборна магічна сила, що рухає людиною. Як і в першій мініатюрі, велику роль тут відіграють передчуття, підсвідомість, — наприклад, в обірваних репліках матері:

Мати. ...Він досі там. То його вбито... Я побіжу туди! Я захищу його, я оборятую його! О сину мій! Я приверну його своїми сльозами! Він не лихий. Він зглянеться... Та ні, його вже вбито... (Кидається до дверей) [...] Несуть, його несуть! Пусти! Він вмирає... [1, *372*].

Подіям революції присвячена і велика драма «Хуртовина» (1907), написана в реалістичному ключі. У творі простежено один з драматичних моментів революційної боротьби — гострого протистояння робітників-шахтарів і власників та інженерно-технічної еліти однієї з шахт. Особливо ретельно виписано образи другого плану: власника шахти Тарана, далекого від справ колекціонера граверюр, у які він вкладає всі кошти, що дає шахта; жорстокого, байдужого до потреб шахтарів управителя Гульбицького; штейгера Усова.

Серед верхівки шахтного управління і лікар Похмурий, який хоч і співчуває шахтарським бідам і негараздам (брудні й холодні перенаселені бараки, пошесть тифу, неймовірно тяжкі умови праці), проте не може нічим зарадити.

Є у драмі й інші образи інтелігентів — художника Андрія Гульбицького, що обурюється поведінкою брата-управителя, введеною ним системою жорстоких штрафів, усебічного визискування шахтарської маси; наївної, романтичної дочки Тарана — Марії та ін. Добра й чула по натурі дівчина лякається шахтарських злиднів, з якими знайомить її Андрій. Закінчується драма «Хуртовина» апокаліптичною сценою: горить шахта, прибуває каральний загін козаків, які чинитимуть розправу над робітниками.

Критика початку століття відгукнулася на драму рядом рецензій. Відзначалися «оригінально-цікавий зміст, вправний стиль і нескладна драматична структура» (П. Богацький), і водночас авторові закидалась несценічність, перевантаженість подіями й героями, а через це й «слабкість драматичного нерва» (Г. Хоткевич).

Тему, яка торкалася і життя шахтарів, і життя селянства, піднімає С. Черкасенко в драмі «Земля» (1912). В цій п'єсі, як слушно зазначав О. Мишанич, відбито стару народницьку ідеологію прив'язаності селянина до землі: «Серед групи шахтарів у драмі виділяється Юхим, який уже кілька разів намагався повернутися до землі, в село. Найколоритнішою постаттю драми є селянин шахтар Сила, справжній «син землі», якому вдається вирватись із цього пекла»[1].

«Земля», як і попередня п'єса «Хуртовина», також густо «заселена» дійовими особами: шахтарі, їхні родини, сторож, колишній піп-розстрига — своєрідний філософ у своєму колі; жінка бурхливих пристрастей Ольга (з приводу цього образу критика зазначала, що «С. Черкасенко перебільшив... роль біологічного чинника») та ін. У п'єсі звучать поетичні монологи, присвячені матері-землі, «святій хліборобській праці». В них традиційно розкриваються духовні корені українства, риси його ментальності, що так яскраво відтворювали класики української драматургії другої половини XIX ст. — майстри побутової драми.

Але найцікавішим художнім явищем у драматургії С. Черкасенка були, безперечно, дві вищезгадані символістські драматичні поеми «Казка старого млина» (1913) і «Про що тирса шелестіла...» (1916, надрукована 1918 р.). Саме вони є характерними явищами

[1] *Мишанич О.* В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) // *Черкасенко С.* Твори: В 2 т. — К., 1991. — Т. 1. — С. 23.

доби, виразними проявами модернізму в українській літературі, що принесли заслужену славу авторові.

Символізм, що наприкінці XIX — на початку XX ст. виник і утвердився як певна реакція на літературу «злоби дня», як нова літературна та ідейна течія, став у російській і українській літературі на чергу вже у 80-х роках XIX ст. Пояснюючи це явище, М. Гудзій зазначає: «Поет прагне вийти за межі тих тем і мотивів, які накладаються інтересами, пов'язаними виключно із сучасністю. Утилітарні погляди на поезію піддаються різкій критиці, і на противагу їм з'являється точка зору практичної незацікавленості творів мистецтва»[1].

Як теоретики нового напряму виступили російські письменники В. Брюсов, Д. Мережковський, К. Бальмонт, А. Волинський. Так, Бальмонт вважає символістською ту поезію, «де, крім конкретного змісту, є ще зміст прихований, що поєднується з ним органічно, сплітається нитками найніжнішими» (передмова до перекладу «Балад і фантазій» Е. По, М., 1895). М. Мінський у статті, присвяченій драмі М. Метерлінка «Сліпі», зазначає, що сучасний художник здатен не тільки споглядати й відтворювати життя: він узагальнює, вглиблюється, і за зовнішнім символом відкриває глибший ідейний, абстрагований від частковостей, зміст («Северный вестник», 1894, № 5).

Таке розуміння символізму успадкувала і друга хвиля символістів: А. Бєлий, Вяч. Іванов, О. Блок, які також трактували цей напрям не лише як поетичну школу, а й як цілісне філософське й релігійне явище. Досліджуючи явище символізму, вони відзначають перехід в ньому від реальності «зовнішньої», легко доступної, до «вищої», прихованої, але більш сутнісної. Ф. Сологуб пише про «високе мистецтво символу», в якому образ предметного світу — лише «вікно у безмежність». Про символ говорять як про вершину поетичної образності, повне й досконале втілення Ідеї, про відбиття в ньому позачасового, вічного сенсу.

На початку XX ст. символізм проникає в українську літературу, знаходячи собі репрезентантів в особах трьох талановитих митців: М. Вороного, О. Олеся, С. Черкасенка. Цікавим явищем, зокрема, стали драматичні поеми двох останніх митців: «По дорозі в Казку» О. Олеся та «Казка старого млина» і «Про що тирса шелестіла...» С. Черкасенка.

[1] *Гудзий Н. К.* Из истории раннего русского символизма: Московские сб. «Русские символисты». — М., 1928. — Т. 3, кн. 4. — С. 180.

У передмові до останньої з них — «Про що тирса шелестіла...» (своєрідний символістський маніфест) автор просить не зараховувати його твору до розряду історичних і не висувати жодних вимог до такого. «Читача, — зауважує драматург, — який захотів би знайти у цій п'єсі історичну точність, повинен попередити, що він розчарується. Історичні і взагалі живі особи в п'єсі взяті автором не для популяризації їх зі сцени, а — як живі символи для втілення певних ідей (Сірко — боротьба в людині двох начал — звірячого і духовного; в образах Оксани і Килини — вираження цих начал; Сірчиха — клопітлива буденність, нездатна піднятися над життям і т. д.), епоха й історичні події для драматурга — лише тло, на якому оживають його власні образи. Отже, тим, хто хотів би бачити у п'єсі якусь історичну монографію, раджу зовсім не читати цієї п'єси, а звернутись до наукових досліджень»[1].

Темою драматичної поеми є звитяжне, героїчне минуле України, її боротьба за волю і незалежність проти зовнішніх ворогів — турків, татар. Автор прагне дослідити складну долю, непростий і неординарний внутрішній світ людей тієї доби.

В центрі твору — образ козацького отамана Сірка. Герой визвольних походів і численних битв, він повертається в рідне село, щоб мирно доживати віку. Віднині його справи — господарство, пасіка, хліборобство. Він не хоче більше проливати людської крові. Але сільське життя не приносить бажаного спокою. Несподівана (і взаємна) любов до Оксани Орлівни, дівчини палкої, відважної вдачі, напад на село татар, потреба знову виступати в похід... У твір введено великої сили сцени історичного характеру: написання запорожцями листа турецькому султанові й убивство тих визволених з неволі українських бранців, які, одружившись чи просто звикнувши до нового побуту, не захотіли повертатися додому, на Україну.

В цій другій кривавій сцені Сірко втрачає сина Романа, з яким у нього складні стосунки: Роман також кохає Оксану, яка віддає перевагу його батькові. Й у відчаї хлопець свідомо йде на смерть. Завершується драматична поема трагічно: не в силах винести душевної муки, Сірко над могилою сина убиває Оксану, а слідом за нею і себе. Протилежні начала — мирне й войовниче — не змогли вміститися, поєднатися в душі отамана. Зневірений у своїй боротьбі, не в силах подолати у душі зло, Сірко гине.

Прагнення автора, як зазначав О. Мишанич, прив'язати абстрактно-символічний образ людини з роздвоєною душею до постаті ге-

[1] *Черкасенко С.* Казка старого млина. Про що тирса шелестіла... — К., 1918. — С. 6.

роя козацьких визвольних війн не було вдалим наміром. Так само не набули повнокровного життя образи-символи жіночої лагідності (Килина) і нежіночої звитяжності (Оксана), надто однобічні й через це абстрактні, непереконливі.

Драматичну поему «Про що тирса шелестіла...» автор присвятив шелестневі рідної сцени Миколі Садовському». В київському театрі М. Садовського твір уперше було поставлено у листопаді 1916 р. Незважаючи на підпорядкованість поетики символізму, твір зачаровував глядачів і читачів яскравими сценічними картинами, блискучим емоційним віршем (монологами, діалогами).

У символістській драматичній поемі «Казка старого млина» автор, піднімаючи одвічну проблему «людина і природа», засуджує споживацько-утилітарне, жорстоке ставлення до природи, характерне для доби раннього капіталізму. «У центрі драми, — пише О. Мишанич, — конфлікт між старим, патріархальним укладом українського життя і наступом промислового капіталізму, що призводить до хижацького винищення степової природи і трагічної загибелі дітей цієї природи»[1]. Тло подій — цілинний південний степ, де знайдено поклади вугілля, і початок промислової розробки їх. Веде її німець-колоніст Густав Вагнер, під керівництвом якого на багатих землях українського поміщика Тарана закладається шахта. Вагнер — складна й неоднозначна постать. Із породи нібито цивілізаторів-культуртрегерів, він, проте, керується не інтересами розбудови краю, а власною вигодою, збагаченням. Тож еволюція його у творі — цисхідна. Спочатку, романтично захоплений красою незайманого степу, річки, лісу, а далі й мешканки цих місць, онучки мельника, чарівної юної Мар'яни, Вагнер наприкінці постає руйнівником усього: краси природи, краси кохання.

Герой, зруйнувавши життя Мар'яни, сватається до багатої спадкоємиці — Таранівни, але в душі його холод, спустошеність, байдужість. Характерна остання сцена: Вагнер пиячить з повіями, тоді як вдалік димлять фабричні труби, чується гудок паротяга... Казка старого млина залишилася казкою, нездійсненною мрією, ілюзією.

Є у п'єсі образ своєрідного коментатора подій, резонера — Подорожнього, який передбачає і розлого пояснює хід подій.

Він підкорений часові — історичному і природному. Цікавим, хоч і фрагментарно виписаним є мало прив'язаний до сюжету образ Сусанни, молодшої дочки Тарана — образ, який, очевидно, сим-

[1] *Мишанич О.* В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) // *Черкасенко С.* Твори: В 2 т. — К., 1991. — Т. 1. — С. 24.

волізує майбутнє — нещадне до минулого, ще більш жорстоке й раціоналістичне, ніж вагнерівський утилітаризм. «Казку старого млина» часто порівнюють з такими творами європейського символізму, як «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана, «Зачароване коло» Л. Ріделя, «По дорозі в Казку» О. Олеся. Багатьма рисами поетики, зокрема жанровою формою, драматичні поеми Черкасенка пов'язані з «Лісовою піснею» Лесі Українки — фактично виростають, постають з неї.

Історик українського театру Д. Антонович називав серед творів як драми соціальної, так і символістської, саме С. Черкасенка: «Талант Черкасенка, — писав він, — більш розважливий (порівняно з В. Винниченком і Г. Хоткевичем. — *Авт.*), у нього слабше напруження поетичного нерву, символ іноді вульгаризується в звичайну алегорію, яку закінчує прозаїчна мораль, але зате Черкасенко ніби містком або часткою ланцюга, що лучить старий побутовий репертуар з репертуаром модерного театру»[1].

Працюючи в театрі і дбаючи про розширення його репертуару, С. Черкасенко в 1918 р. здійснює дві драматичні переробки: «Страшна помста» на сюжет однойменної повісті М. Гоголя й «Чорна рада. Картина козацького життя XVII в.» за романом П. Куліша.

А ніби продовжуючи розвивати проблематику драм Лесі Українки, С. Черкасенко звертається вслід за поетесою до світових тем і образів: Іуди Іскаріотського («Ціна крові»), Дона-Жуана (Хуана) — «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта». В першій трагедії автор пов'язує традиційну тему зрадництва з проблемами українського національного життя та національно-визвольної боротьби. Юда видає Ісуса, сподіваючись, що народ повстане, визволить учителя і сам визволиться. Та цього не сталося, і Юда відчуває всю ницість свого вчинку.

Дещо спрощено (порівняно з літературною традицією), деромантизовано сюжет драми про «еспанського кабальєро» Дона Хуана. Сам автор зазначав, що це «п'єса без жодної тяжкої філософічно-містичної артилерії, але з претензією дати те, чого вимагає сучасна сцена: театральність (сценічність), легкість, цікавість, рух (кіновість) тощо і трошки здорової моралі». Дона Хуана, розбещеного зальотника й гульвісу, морально переважає донька рибалки Розіта. Зведена ним, вона захищаючи свою честь, убиває кривдника. На жаль, обидві п'єси не мали сценічного втілення.

[1] *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619—1919, та ін. праці. — К., 2003. — С. 214.

Відштовхуючись від «староруської драми» П. Куліша «Цар Наливай» (надр. 1900 р.), пише С. Черкасенко свою історичну драму «Северин Наливайко». Він не замовчував, а підкреслював близькість свого твору до його літературного першоджерела: «Обидві драми, — пише автор, — «Северин Наливайко» і «Цар Наливай», трактують одну й ту саму ідею — утвердження козацької правди на наших «староруських степах», що поволеньки підпадали тодішній польській експансії. Військові чвари, розбрат, незгода, зрадництво, доносництво, особисті інтереси і амбіції — цей сущий бич Божий українських визвольних змагань, що червоною ниткою проходить через усю історію України... — все це дає письменникам хоч сумний, але багатий матеріал для зображення тієї епохи. Автор... розробляє спільний сюжет цілком оригінально»[1]. П'єса була частиною замисленої Черкасенком трилогії «Степ» (написана, хоча й неопублікована була ще одна частина — «Богдан Хмель»). В останніх двох п'єсах — «історичній родинній драмі» «Вельможна пані Кочубеїха» (1936) і «Коли народ мовчить» (1933) відтворено складну постать І. Мазепи, його стосунків з Петром І, постаті В. Кочубея та його родини. В цих драмах, як зазначає О. Мишанич, письменник художньо відтворив героїчні сторінки української історії, порушив проблему формування національної свідомості, боротьби народу за свою волю і державність.

Як драматург С. Черкасенко працював до кінця життя. Але складна політична ситуація на батьківщині, трагічна доля письменника-емігранта не дали побачити більшості його п'єс на сцені.

Історичній темі був присвячений написаний в еміграції «роман з козацьких часів» «Пригоди молодого лицаря» (Львів, 1937), що відтворював події в Україні XVI ст. (Цей твір, цікавий для молоді, осмислюється у дисертації молодої дослідниці С. І. Дяченко).

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Черкасенко С. Твори: В 2 т. — К., 1991.

Антонович Д. Триста років українського театру. 1619—1919. — К., 2003.

Мишанич О. В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) // *Черкасенко С.* Твори: В 2 т. — К., 1991.

[1] Передмова до драми, що вийшла друком у вересні 1928 р. в Ужгороді.

ЛЕВ ЛЕПКИЙ (1888—1971)

В історії української літератури й культури Лев Лепкий посідає чільне місце, якого прислужився їй як поет і прозаїк, композитор і художник, журналіст і редактор, громадський і культурно-освітній діяч, один із засновників і учасників бойових дій Українського Січового Стрілецтва (УСС). Світогляд і творча манера Лепкого тісно пов'язана з добою боротьби українського народу за державність, цій святій ідеї він служив до кінця життя. Найбільш відомий як автор музики до пісні на слова свого брата Богдана Лепкого «Журавлі», а також популярних стрілецьких пісень «Гей, видно село», «Бо війна війною», «Колись, дівчино мила» та ін. Його творча спадщина різножанрова: у його доробку є пісні, романси, медитативна лірика, п'єси, новели, оповідання, мемуари, публіцистичні нариси і статті.

Творчий шлях поета

Народився Лев Лепкий 7 грудня 1888 р. в селі Поручин Бережанського повіту на Тернопільщині в родині священика Сильвестра Лепкого (1846 — 1901), відомого українського письменника, який свої твори підписував псевдонімом Марко Мурава. Батько Лева Лепкого був відомий як культурно-освітній діяч, багато сил витрачав на навчання сільської молоді, керував «Просвітою», для якої писав популярні книжечки, п'єси для самодіяльних драматичних гуртків. Отець Сильвестр мав чудовий голос, керував церковним і сільським хором, прекрасно грав на скрипці, автор музичних обробок багатьох народних і релігійних пісень. До нього приїжджали видатні культурні діячі, зокрема Іван Франко, з яким пов'язувала його багатолітня дружба. Ці події згодом прекрасно опише в автобіографічній повісті «Казка мого життя» Богдан Лепкий.

Лев Лепкий формувався в атмосфері пошани до духовних джерел життя народу, любові до літератури, народних звичаїв та обрядів. Початкову освіту здобув удома, навчався в знаменитій Бережанській гімназії, яку закінчив 1907 р. Продовжував навчання на філологічному факультеті Львівського університету, а згодом перейшов на юридичний факультет, проте незабаром обдарований юнак переїжджає до Кракова: його приваблює малярство, і він студіює в Краківській академії мистецтв. Під час навчання в Кракові Лев Лепкий організовував студентські аматорські хорові й театральні гуртки, які під його керівництвом виступали з концертами і театральними виставами в Галичині і Буковині, а також в Німеччині, Австрії, зокрема перед українцями, які працювали на сільськогосподарських роботах. На західноукраїнських землях у цей період розпочався рух на створення спортивно-військових організацій «Січ» під керівництвом Кирила Трильовського. Лев Лепкий долучається до цієї діяльності, організувавши Січові організації на Бережанщині та Бориславщині. Ним володіла рішучість дивитись правді в очі, не відступати перед ніякими труднощами, метою життя була незалежна і соборна Україна.

Проте навчання перервала Перша світова війна 1914 р. Лев Лепкий був одним із перших, хто організував військові організації Українських Січових Стрільців, які виборювали незалежну українську державу. Відомо, що Л. Лепкий увів знамениту стрілецьку шапку-мазепинку, був автором стрілецького прапора, створив так звану «зубчатку на комір» та відзнаки на рукавах, які з 1918 р. прийняла Українська Галицька Армія. Йому судилося пройти тяжкими і кривавими дорогами Першої світової війни, а після Лютневої революції 1917 р. захищати державність України, бути командиром кінноти. Внаслідок пережитого і побаченого народилася лірика, зокрема бойові і маршові пісні, які підбадьорювали воїнів у їхніх тяжких битвах і походах. Його устами заговорили прості бійці, співаючи його пісні, вони переконувалися у правоті своєї боротьби з нападниками України:

Гей, видно село, широке село під горою,
Гей, там ідуть наші, Січові Стрільці, до бою,
А хто піде з нами, буде славу мати,
Йдем за Україну воювати!

Але особливо виявив свої організаторські здібності Л. Лепкий як знаменитий літописець стрілецької слави. Він разом зі своїми однодумцями й побратимами-поетами Романом Купчинським, Василем Бобринським, Михайлом Гайворонським, Миколою Голубцем,

Юліаном Назаруком, Юрієм Шкрумеляком, Антоном Лотоцьким та ін. організовує Пресову Квартиру УСС. Вони стали літописцями історії УСС, описуючи походи, бої, роблячи світлини, творячи патріотичну поезію, зокрема невмируші стрілецькі пісні. Ними це неоціненний дар для правдивої історії УСС і духовності нашого народу.

Після поразки УНР Лев Лепкий повертається в рідні краї. Проте польська окупаційна влада переслідує поета, він потрапляє до в'язниці, а вийшовши на волю приїжджає до Бориславa і живе у свого шваґра о. Івана Ніщинського. Але недремне око місцевої польської політичної поліції стежить за ним, тому він змушений переїхати до Львова.

У Львові Лев Лепкий долучається до громадського і культурно-мистецького життя, разом зі своїми побратимами, колишніми січовиками засновує видавництво «Червона калина», редагує журнал «Літопис червоної калини», упорядковує щорічні календарі, які користувалися популярністю серед населення Західної України. На сторінках тодішніх часописів, як-от: «Шляхи», «Нові шляхи», «Митуса», «Вісті з Лугу», «Тризуб», «Громадська думка», альманахи «Сурма», «Трембіта», «Журавлі» та ін. Л. Лепкий оприлюднює вірші, оповідання, фейлетони, нариси з історії січового стрілецтва, мемуари, драматичні твори. У серії «Домашня бібліотека» побачили світ його п'єса для дітей про січових стрільців «Сон Івасика» (1922), водевіль «Після равту» (1921). У 1920 р. Л. Лепкий разом з групою письменників, композиторів та артистів організував театр розважального жанру «Співомовки», в якому розігрувалися п'єски сатирично-політичного спрямування. Згодом письменник разом з Романом Купчинським створив ляльковий сатиричний театр «Вертеп наших днів», дійовими особами п'єс були постійні герої — три царі В. Вишиваний, П. Скоропадський, Й. Сталін, а також легендарний комедійний персонаж Іван Цяпка. Для цього театру Л. Лепкий створив п'єску «Сталін і Мишуга», «Різдвяний вертеп».

Поет долучився до молодіжного мистецького руху, належав до літературного угруповання «Богема». З Василем Бобринським і Мирославом Ірчаном співпрацював із музичним видавництвом «Сурма», редагував журнали «Будяк», «Комар», «Жорна», сатиричний журнал «Зиз», в якому подавав свої дотепні карикатури. Водночас письменник пише публіцистичні статті. У 30-ті роки Лев Лепкий був членом правління Товариства письменників і журналістів імені І. Франка. З початком Другої світової війни у вересні 1939 р. поет разом з родиною переїжджає до Кракова, в якому 1940 р. видає збірник «Сто сорок пісень».

Після війни 1949 р. письменник емігрував до США, де відновив видавництво «Червона калина», активно оприлюднював в українських часописах свої твори. Помер Лев Лепкий 28 жовтня 1971 р. Американська газета «Свобода» в некролозі писала: «Із смертю Лева Лепкого... зійшла з цього світу колоритна постать вояка-кавалериста, композитора і поета, журналіста-редактора, великого патріота-державника, людини глибокої товариської культури і доброго серця».

Художній світ лірики Лева Лепкого

Художній світ — органічна єдність об'єктивного світу і світу свідомості митця (голосу автора й голосу предмета). Це не фотографія чи копія об'єктивної дійсності: він з нею пов'язаний і від неї незалежний, бо створений автором на свій смак й уподобання, тобто це естетична концепція дійсності художника слова, модель світу, почуттів та переживань ліричного героя, носія авторської свідомості.

У цьому плані надзвичайно цікавим є поетичний світ Левка Лепкого. Як митця його породила доба січового стрілецтва, національно-визвольних змагань і революції, доба пробудження національної самосвідомості українців. Світобачення й естетичні погляди формували не тільки участь в армії січових стрільців, а й сподвижницька праця його батька на ниві української культури, І. Франка, М. Грушевського та інших діячів національного відродження кінця XIX — початку XX ст. На його художні шукання певний вплив мала поезія «молодомузівців», що прагнули творити в дусі європейського модернізму, які, за словами Богдана Рубчака, не маючи на рідному ґрунті «ні Тютчева, ні Норвіда, ні Бодлера, мусили творити з нічого»[1]. А тому не випадковою була його участь у модерністському угрупованні «Митуса», що виникло у Львові 1922 р.

Поезія Левка Лепкого, як і січових стрільців, запропонувала свою парадигму світу, витворену художнім словом. Важкі умови Першої світової війни й випробування, які випали на долю цього покоління, змагання українського народу за свою державність, переживання фронтових буднів, гіркота поразок і тяжких утрат формували особливий художній світ, в якому кожен окремий ліричний

[1] *Рубчак Б.* Пробний лет // Остап Луцький — молодомузівець. — Нью-Йорк, 1968. — С. 36.

сюжет, герой, почуття моделювали гуманістичну у своєму вимірі картину буття. При цьому митці січового стрілецтва порушували важливі національно-політичні проблеми: вони захищали ідею незалежної, самостійної і соборної України, необхідність збройного захисту її свободи. Зображуючи масовий героїзм стрілецтва, оспівуючи колективне «ми», вони не забували й про індивідуалізовані образи й почуття, моделюючи образ вольової особистості, патріота, свідомого українця, готового віддати своє життя за українську державу.

Лірика Л. Лепкого спиралася на життєдайні джерела народної пісні з її оптимізмом й гумористичними нотками, на патріотичну лірику І. Франка. З цього огляду поет-січовик захищав концепцію громадсько-активного мистецтва, концепцію прав людини й народу. Його ліричний герой з об'єкта жалю, співчуття стає суб'єктом історії, її творцем. Цей герой — свідомий українець і борець, непорушно переконаний у слушності своїх ідей та обраного шляху і не знає вагань. Естетична заслуга Лева Лепкого полягає в тому, що в добу натуралістичного й декадентського розвінчування людини він виступив з програмою безкомпромісного служіння високим ідеалам свободи людини та України. З жертви визиску, пригніченої маленької особи його людина перетворилася на борця, національно свідомого українця, який виборює свободу й майбутнє своєї Батьківщини: «Від Сяну аж до гір Кавказу / Перейде славна Група Схід, / Не схилить прапора ні разу, / А пронесе його вперід, / А все вперід, вперід, / Вперід» («Група Схід»)[1].

Безумовно, Л. Лепкий як поет сягає найвищого творчого успіху в жанрі пісні, типологічно спорідненої з популярними серед стрілецтва. Підбадьорювали бійців і пісні батька стрілецької Січі Кирила Трильовського «Гей, там на горі Січ іде», «Січова пісня». С. Чарнецького «Ой у лузі червона калина», Р. Купчинського «Зажурились галичанки», «Як з Бережан до кадри» та ін. У цьому річищі творив і Л. Лепкий.

Поетичний дискурс Лева Лепкого позначений екзистенційною ситуацією граничного буття, в якій людина постає перед обличчям смерті, загибеллю побратимів по зброї, втраченими надіями. Але вона не пройнята песимізмом, у душі його ліричного героя живе любов і віра в перемогу добра над злом. Його стрілецька лірика відбиває передусім цінності, пов'язані із людиною, яка перебуває на війні, у складних умовах фронтового життя, серед вибухів, газових атак, смерті товаришів і непроглядного бруду життя. Проте не ці від'ємні аспекти захоплюють митця. Звичайно, він бачить трагізм

[1] *Лепкий Л.* Поезія. Пісні. — Тернопіль, 1998. — С. 6.

людського буття, всі жахи війни. Але більше йому імпонують стрілецька дружба, взаємовиручка, моральний дух побратимів у важких умовах війни. Мужність й почуття відповідальності визначають поведінку його товаришів по зброї. Утвердження духовних цінностей людини, її оптимістичного погляду на світ й життя — пафос його поезії, у центрі якої людина як найвища цінність буття. Поет не заблукав на страхітливих манівцях війни, не втратив людяності і співчуття до людини на війні, яка переносить страшні випробування і негаразди. Він зосереджує увагу на тому, що робить людину духовно прозірливою, вірить у добро і людей.

Другою важливою ознакою цієї поезії було утвердження палкої любові до України, яку січові стрільці мріяли бачити незалежною державою. Задля цієї благородної ідеї вони не шкодують зусиль і життя:

Ми йшли, кервавились в боях...
Мережали надії, —
Гриміла пісня по ланах!
— Набік недоля, хмари, жах!
Рожеві були мрії.
Ми йшли, кервавились в боях...
А все для України!
Гроби чорніли по степах...
І ніссся сум, і ніссся жах...
Із нас остались тіни[1].

У цій поезії Лев Лепкий з неприхованою правдивістю розповідає про трагізм Першої світової війни і людські жертви, про те спустошення й розчарування, що вона принесла Україні у її змаганнях за незалежність, яку було на короткий час здобуто й втрачено. Поет із болем у душі змальовує трагічні наслідки поразки, нагнітає образи й почуття, відтворюючи великий душевний щем, тугу й драматизм:

І не вертались у вінках
В лаврових, як герої...
Не маяли хустки в вікнах,
І не вітали по хатах
За труди і за бої...
А як скитальці, наче пси
Вертались наостанку...
Важкі найшли на нас часи
Ззарання ранньої весни,
Мабуть, і до останку.
І хоч до віку поклялись
Тверді ламали скали —
Конали... гинули... гнили,
А трупів пси з'їдати!..

[1] *Лепкий Л.* Твори. — Тернопіль, 2001. — С. 10—11.

Глибоко патріотичними почуттями пройнята поезія-молитва «Нехай ім'я Твоє святиться», що перегукується із «Молитвою за Україну» О. Кониського. Поет молиться за Україну та загиблих побратимів по зброї. У цих рефлексіях біблійні образи, забарвлені національним колоритом, набувають нової експресії. Митець прославляє Україну, піклуючись, щоб її ім'я було освячене й не зникло з карти народів світу, адже його Вітчизна принесла на вівтар людськості стільки жертв, праці, крові, стільки загинуло в боях за свободу її синів, що вона заслужила на Боже благословення:

Нехай ім'я Твоє святиться
Ті жертви, труд і кров,
Батьківська земле, Україно,
Для Тебе вся любов.
Нехай буде навіки слава,
Батьківщино, Тобі
І тим синам твоїм,
Що впали в боротьбі.
Світи ж нам, сонце наше ясне,
І золоти колосся нив,
Щоб жили вільні ми і щасні,
А Бог щоб нас благословив.

Лев Лепкий відбив історичну самосвідомість борців за волю Вітчизни, зокрема січових стрільців. Він мав свої візії її минулого й сучасного, свою історіософську концепцію буття України. Його ідеалом була вільна й незалежна Україна. Водночас він убачає покликання людини в служінні людям і вітчизні.

Лірика Левка Лепкого — це поезія переважно пісенна у її найрізноманітніших жанрових різновидах: від пісенно-ліричної, маршової, патріотичної до жартівливої пісні. Але у його творчому доробку є поезії-образки, поезії-заклики, поезії-посвяти. Ця лірика по-своєму є виразною й чітко окреслює діапазон художніх шукань митця. Вона охоплює й низку гумористичних та сатиричних творів. Тут є традиційні образи весняного пробудження природи й оповиті сумом осінні картини, є поезії, присвячені великоднім й зеленим святам, новорічні віншування тощо.

Серед особливо талановитих творів — «Гей, видно село» (1915), «Бо війна — війною. Марш обозників», «Ми йдем вперед», «Ой поїдем, товариші», «Колись, дівчино мила», «Маєва нічка». Спираючись на народнопісенні інтонації й ритми, поет зумів створити цілком оригінальні твори. Залучаючи фольклорні образи, ритми, що базуються на коломийкових та вільних розмірах, він досягає

віртуозної майстерності й у звукописі, повторах фраз чи звуконаслідувань:

Гей, видно село, широке село під горою.
Гей, там ідуть наші Січовії стрільці до бою.
Іде, іде військо крізь широке поле,
Хлопці ж бо то, хлопці — як соколи!
Ха-ха, ха-ха,
Ха-ха-ха-ха-ха-ха, гей!
Дівчино, рибчино, чорнобривко моя,
Вийди, вийди, вийди, вийди
Чимскорш до вікна,
Хлопці ж бо то, хлопці —
Як соколи!

Використовуючи традиційні звороти, звертання, повтори, поет надає їм у контексті неповторного звучання, завдяки конверсії перетворюючи службові частини мови в потрібні смислові вирази, викликає певні образні й мовленнєві асоціації. Він хотів знайти «свіже слово», необхідне для точного вираження простого смислу, для відтворення певного настрою. В цьому устремлінні поета переплелися дві тенденції: прагнення до максимальної точності і створення ефекту від слова, фрази, вигуків:

Ой поїдем, товариші, на ту Україну
Та здобудем степи рідні, широкії, розвеселимо руїну.
Гей, нумо, хлопці, враз,
Гей, нумо на приказ!
Шабельки погострім, кульбаки наложім!
Трублять трубки на тривогу.
Час нам вже, час в дорогу!
Коби скорше з гір Карпат з'їхати в долину
І свобідно привітати славну Україну![1]

У пошуках адекватних засобів вираження почуттів і настроїв поет «згадує» навіть діалектні й рідкісні слова, використовує військову лексику. Процес демократизації поетичної мови виявляється, зокрема, у виборі митцем слова-образу, що становить основу цілісного образного уявлення, із фольклорних джерел, із побуту життя січового стрільця — розмовне мовлення, діалектні елементи. Це своєрідно збагачує поетичну палітру автора поезії «Бо війна — війною».

Стрілецьку поезію митець творив в умовах позиційної боротьби над Стрипою, зокрема на хуторі Тудинка, він написав пісню-романс «Маєва нічка» (1916), ліричний герой якої зізнається в своїх ніжних

[1] *Лепкий Л.* Твори. — Тернопіль, 2001. — С. 11.

почуттях: «Маєва нічка леготом дише, / Ген співа словейко / Пісня кохання до сну колише, / Ой люлі, моє серденько // Люлі, серденько, тільки думками / До тебе з поля полину, / Невинна пісня моя вколише / Тебе в вечірню годину». Поетичний образ дівчини з Вільхівців змальовано у пісні «Гей там у Вільхівці» (1916). Ліричний герой милується її красою, фольклорні образи, зокрема епітет «ясні очі», порівняння її із зорею, що сяє серед ночі, відтворюють чарівний образ дівчини і світ почуттів закоханого в неї хорунжого Черника, який, щоправда, як іронізує герой, «спокій душі втопив» і «від злості дві російські дивізії розбив». Проте в новому бою Черник не витримав і потрапив у російський полон, а тепер марширує «в далекую Сибір». Широку гаму почуттів відтворено в піснях «Колись, дівчино мила», «І снилося», «Казала дівчина», «Ой був то рай веселий час» та ін. У деяких поезіях зображено драматичні ситуації: у вірші «Ой поїхав стрілець» змодельовано ситуацію, коли батько знаходить убитого сина й ховає, тяжко ридаючи над загиблим. Народнопісенні образи червоної калини, тернового вінця й березового хреста на могилі стрільця завершують цю поезію елегій. Елегійними мотивами пройнята пісня «Ішов відважний гайовий» (1919), в якій змальовується трагічне кохання дівчини й гайового. Світ почуттів закоханих у поезіях Лева Лепкого найчастіше відтінює і підсилює образ соловейка: у пісні «Ішов відважний гайовий» соловейко став свідком вбивства гайовим дівчини, у поезії «Фіалки сині» (1921) спів солов'я підсилює відчуття розлуки з любою і самотність героя, який страждає від нездійсненного щастя. У деяких піснях поряд із лірикою присутній гумор («Бо війна війною»), з'являється комічний образ Івана Цяпки.

Ще Богдан Кравців звернув увагу, що стрілецька поезія, власне пісня, «для багатьох із тогочасного покоління... є мелодією молодості, відблиском кривавої заграви, відгомоном твердих і залізних, багатих на воєнну романтику днів» (стаття «Стрілецька пісня»). Справді, неоромантика панує й у світосприйманні Л. Лепкого. Вона історично зумовлена. Адже питання про втілення в життя ідеї об'єднаної та суверенної України ще чекало свого вирішення. Схвильованість почуттів, викликана активною особистою участю у важливих історичних подіях доби, диктує вибір яскравих барв, патетичних засобів, визначає посилення суб'єктивного начала. Внаслідок цього і розквітає передусім лірика січового стрілецтва, ліризм згодом пройматиме і прозу, і публіцистику. Проте у Лепкого неоромантичне моделювання світу поєднується із досить чітким опертям на його конкретні реалії, явища, географічні назви й імена

реальних людей. У пісні «Бо війна — війною» згадується Цятка: «Попереду Цяпка, вісьта-вйо! / В мапу заглядає, гатьта-вйо! / — Чи далеко наша славна кадра, / Чи далеко славна кадра? — всіх питає».

Ліричні твори митця — це поезія бойових закликів, національного оптимізму, публіцистичних форм масової пісні, як-от:

Ми йдем вперед, над нами вітер віє.
І рідні нам вклоняються жита,
Від радості аж серце мліє —
За волю смерть нам не страшна!
Ми йдем вперед, здалека чути гуки,
Гармати б'ють, там воля або смерть,
Не буде більш терпінь і муки —
Вперед! Там воля або смерть!

Поезія Лева Лепкого відтворює настрої молодого покоління українців, яке прагне перебудувати антигуманний світ, утвердити добро. Воно живе вірою у відродження української держави. Тому у деяких поезіях виникає ліричне «Ми», колектив однодумців. Це було характерною рисою тодішньої поезії. Навіть такий яскраво виражного ліричного складу поет, як Й. Бехер, у збірці «Сірі колони» декларував: «Я зрікаюся свого імені. Мене звуть — товариш!» О. Білецький помітив це явище і в українській ліриці початку XX ст.: «На місце порізнених героїв висовується багатоголовий герой-протагоніст: спаяний єдиною психологією, прагненням, волею — колектив, група». Щоправда, Л. Лепкий не розчиняє неповторне людське «Я» в масі: «Молоді ми, і світ нам відкрито. / Перед нами сміється земля. / У житті нам дано полюбити / Верховини, ліси і поля» («Молоді ми», 1919). Голос ліричного героя, який звучить і в цій поезії, закликає: «Не схиляй голови у знемозі, / Бо зірок не побачиш тоді, / Уперед нам іти по дорозі, / Світ є гарний, і ми молоді». Головна мета діянь молодих — незалежна Україна, яка постає як вимріяна країна краси і гармонії, що нагадує «загірну країну» Г. Сковороди: «Усміхається ніжно до тебе / Та країна, що сповнена див: / Там, на горах, поближче до неба / Хтось побачені квіти зростив. // Як орлята туди ми полинем, / По морях поведем кораблі, / І ніколи у мандрах не згинем — / Світ є гарний, і ми молоді». Неоромантична природа художнього мислення Л. Лепкого яскраво виявляється і в інших поезіях, в яких він поетизує героїзм, самовідданість у боротьбі за волю, честь і славу, культивує такі моральні чесноти, як вірність присязі, побратимству, хоробрість, готовність померти в ім'я незалежної України.

Художній світ Лева Лепкого — багатогранний світ, у центрі якого є людина, світ її почуттів, думок і переживань. Поряд із світом, де панує зло, війна, пролита кров, смерть, світ вічної природи, альтруїзму, добра, справедливості, у які так вірив поет. Існує світ соціально активної людини, людини-борця й творця. Існує пам'ять про гіркі втрати й жертви, відчуження між людьми, що настало після визвольних змагань, й сумна констатація: «Іде стрілець з-під Києва, / Та не стає сили. / Чужі люди, ворог всюди, / Наші лиш могили» («З-під Києва»). Але попри все це, у концепції світу Л. Лепкого існують світлі начала, глибока віра у велике майбутнє українського народу, якого він розглядав як рушійну силу європейської історії, поставивши його долю та історичну творчість у центр своєї уваги. Його неоромантичне світовідчуття, таким чином, пролягає між абсолютним оптимізмом і вірою у святі ідеали свободи, рівності й братерства людей. Поет актуалізуватиме історію, час, події, у яких брав активну участь, його художнє слово служитиме благородній меті.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Ільницький М. Співець стрілецької слави // *Лепкий Л.* Твори. — Тернопіль, 2001.

Лев Лепкий в історії української культури: Зб. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 110-ій річниці від дня народження Лева Лепкого / Відп. ред. проф. М. П. Ткачук — Тернопіль, 1992. — С. 124.

Лепкий Лев. Поезія. Пісні. — Тернопіль, 1998.

Подуфалий В. Крила стрілецької пісні // *Лепкий Л.* Чуєш, брате мій. Стрілецькі пісні. — Тернопіль, 1990.

Салига Т. І зорі на небі вмивались сльозами // Стрілецька Голгофа: Антологія. — Львів, 1992.

Сто сорок пісень: Народний співаник / Упорядник Лев Лепкий. — Тернопіль, 1996.

УКРАЇНСЬКА РЕЛІГІЙНО-ХРИСТИЯНСЬКА ДРАМА КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX століття

Ґенеза, становлення, розвиток української релігійно-християнської драми. Християнськість, християнізм як своєрідний вияв не лише вчень монотеїстичної релігії, а й душевно-психологічного стану і свідомості людини, є водночас важливим засобом (навіть певною самодостатньою системою засад і принципів) образно-творчого мислення. Як оригінальна стильова й естетична форма містичного буття, як змістове відображення авторської художньої свідомості, вона, по суті, завжди існувала в розвитку української національної драматургії й театру. Проте рівень її мистецького побутування та ступінь наповнення п'єс і вистав християнською мораллю, християнським світовідчуттям чи й загалом релігійною спрямованістю й пафосом у різні історико-соціальні, культурно-духовні періоди були неоднаковими. І справа не лише в тому, що творцями таких літературно-сценічних явищ були переважно представники духовенства (богослови за освітою і душпастирською діяльністю) або художня інтелігенція, які по-різному, іноді й прямо протилежно потрактовували чи то біблійні образи й мотиви, чи то співвіднесення сакрального і профанного в цілісній структурі твору, або ж християнсько-релігійне віросповідання й загалом менталітет поколінь наших співвітчизників тощо.

Вочевидь, уплив християнськості як своєрідного вияву стилю та її драматургічно-театральна реалізація значно залежали від тієї ролі, яку виконувала релігія в суспільному співжитті того чи іншого часу, точніше, від того, яке місце відводилося їй в українських духовних просторах тими або іншими владоутвореннями (згадаймо, приміром, політику «войовничого атеїзму» в недалекому минулому, гострі колізії між християнськими конфесіями — православними й католиками від періоду Берестейської унії до наших днів). Звісно, література й мистецтво, зокрема сценічне, по-своєму відгукувалися на ці чи схожі процеси, що позначалося (причому суттєво!) не лише на змістовому, ідейно-стильовому рівні драм і спектаклів, а й на

рівні їх поетики — системи образів і характерів, сюжету й композиції, конфлікту і драматичної дії, жанру і мовленнєвих форм.

До цього слід додати залежність, а відтак і різницю в існуванні християнськості в зв'язку з етнопсихологічними, геополітичними, врешті-решт, і державотворницькими чинниками. Однак, незважаючи на це, власне вона, як один із посутніх стильових типів художнього мислення, повсякчас характеризувала розвиток української релігійної драми і театру, зокрема такий винятково багатий і різноманітний на неперебутні мистецькі досягнення період їх творчого побутування, як кінець XIX — початок XX століття.

Українська релігійна драма означеного періоду несла в собі давні традиції християнськості нашого письменства, розвивалася здебільшого через модифікацію жанрів, образів, сюжетів у світській драматургії, через рецепцію біблійної поетики. Симптоматично, «що підвищена увага до формальної досконалості мистецьких інтерпретацій Книги Книг простежується саме в тих творах, в яких автори максимально заглиблювалися у зміст першоджерела»[1].

Аналізуючи релігійно-християнські драматичні твори означеного періоду, що спричинялися Біблією, літургійним дійством, можна об'єднати їх у дві групи. До першої слід зараховувати жанри, генеза яких має тривкі загальнорелігійні традиції, християнські тенденції певних епох (скажімо, містерії та міраклі — з'ява середньовіччя); до другої — жанри, що відповідають історичним, соціальним і національним специфікам (приміром. французьке мораліте, польська канонічна драма, українська шкільна п'єса тощо).

Звісна річ, таке групування жанрів християнсько-релігійної драматургії дещо умовне, адже з розвитком цього типу художньої творчості відповідно модифікувалися й її жанроутворення. Тим більше, що чимало творів християнського спрямування, з християнським пафосом і релігійною мораллю згодом народжувалися не тільки (і не стільки!) під безпосереднім впливом біблійного віровчення, а, можливо, з одвічного протистояння святості й гріховності, добра і зла, злочину й кари, нарешті, життя і смерті, як потужних екзистенційних чинників християнської віри. Тож «образно-стильова система, що відповідала цим жанрам, виявляла також дві протилежні тенденції: стилізаторську, спрямовану до імітації різноманітних особливостей оригіналу (Святого Письма. — *Авт.*), а також індивідуально-авторську, з якою пов'язане виникнення нових мистецьких якостей не лише в плані форми, але й змісту»[1].

[1] *Бетко Ірина.* Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX — початку XX століття і релігія, культура. — СПб., 1998. — С. 74.

Чи не звідси, з нових мистецьких орієнтирів, випливають жанри драматичної поеми і драматичного етюду з виразною християнськістю у Лесі Українки. Сакральне і профанне, що наочно органічно переплітається з релігійним і романтичним світовідчуттям поетеси, закладене в її авторській свідомості («Одержима», «На полі крові», «В катакомбах», «Йоганна, жінка Хусова», «Вавілонський полон»). Тут звичні для українського письменства жанри драматургічної літератури водночас характеризували й неоромантичний тип художнього мислення Лесі Українки (не просто ідейне протиборство героїв, а їхня конструктивна спроба подолати опозиційні суперечності) і її чітко виражені християнські орієнтири, загалом релігійну свідоглядність. Важко виявити, чого більше тут — загальнолюдського чи християнського. Вочевидь, це слід сприймати в природній сув'язі, а затим згадані жанри відповідно можуть бути кваліфіковані як з позицій неоромантизму, так і з позицій християнськості в загальній системі авторської свідомості письменниці.

Так, у драматичній поемі «**Одержима**» **Лесі Українки** розкрито трагедію жінки, яка безсила поєднати святість і гріховність не тільки в своїй душі, в своєму сприйнятті, а й загалом у суспільному співжитті. Міріам любить Христа як месію, однак ніяк не може осягнути в своїй свідомості його заповідей любити всіх, не може притлумити власного презирства до його легкодухих учнів, послідовників, зрештою, до його зрадників. Чи можна, чи треба випромінювати любовні почуття і до тих, хто своєю поведінкою порушив (свідомо, а чи ні) святість віри, здійснив гріхопадіння?! Чи треба заради цього жертвувати собою?! Тамара Гундорова, аналізуючи цей твір Лесі Українки, виводить такий стан сум'яття, психологічної роздвоєності героїні із наперед визначеного сакрального акту, а ще, заглиблюючись далі, — з поганського культового ритуалу, хоча водночас зазначає, що «загалом ототожнення античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту»[2].

Цю тезу дослідниці розгортає, розширюючи її контури, й сучасний лесезнавець Михайло Кудрявцев: «Оскільки прозрінню людей

[1] *Бетко Ірина.* Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX — початку XX століття і релігія, культура. — СПб., 1998. — С. 74.

[2] *Гундорова Тамара.* ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів, 1997. — С. 259.

для усвідомлення ними покаяння й очищення необхідний приклад жертовності як спокути чиїхось гріхів, на жертву йде Месія, для якого недостатня любов лише до себе — він мусить любити всіх і в ім'я цього врятувати всіх власною кров'ю. Жертовність же Міріам в ім'я Господа при ненависті до ближніх — то не співвимірне з ученням любові, що його несе Син Божий... Тому Учитель не сприймає жертви, пропонованої Міріам. Бо кров пролити за людей вона не бажає, оскільки вважає їх недостойними цього, застерігаючи Месію берегтися ворогів і друзів-зрадників. Самотній і не зрозумілий людьми Син Божий іде вмирати за тих, хто його зрадив, хто віддав його свідомо чи несвідомо на страшні муки»[1]. Отже, в «Одержимій» Лесі Українки, в системі її художнього мислення органічно сполучене сакральне і профанне, святість і гріховність, віра і жертовність. Причому жертовність не лише Міріам, а й (можливо, й передусім) Месії.

В іншому творі — драматичному етюді **«На полі крові»** поетеса зусебічно виявляє внутрішній світ Юди Іскаріотського: він не зумів збагнути вчення Христа, його всепрощення і всезагальну любов, тому й зрадив його, що зневірився в ньому. За здійснений злочин неодмінно мусить настати кара — з вічними докорами сумління, з постійним сум'яттям душі залишає авторка свого героя, утверджуючи в такій опозиційності справжню християнськість психології індивіда, релігійного вчення. Схоже спостерігаємо і в драматичній поемі **«В катакомбах»**, де спонуками діянь і вчинків персонажів є не стільки їх стан пасивності чи активності, а передусім розуміння самої сутності християнства у житті людини. Смерть і життя — опозиції, що в протистоянні все ж утверджують віру в Ісуса Христа, лежать в основі драматичного етюду **«Йоганна, жінка Хусова»**. Тут Леся Українка зображує трагедію молодої жінки — послідовниці Христової, яка після його смерті повертається до оселі свого чоловіка з тим, аби упокорено і смиренно приймати сімейні й побутові будні, проте щоденно нести важкий хрест Ісусової науки.

Варто зауважити, що християнське спрямування названих творів української письменниці, з одного боку, вирізняє їх ліричне й драматургічне начало, а з іншого — виявляє, як центральний, образ Христа. Все це в своєму зв'язку надає драматичним поемам та етюдам Лесі Українки жанрового забарвлення притчі, яка широко

[1] *Кудрявцев М.* Драма ідей в українській новітній літературі XX століття. — Кам'янець-Подільський, 1997. — С. 21.

зистосовувалася в Євангелії, виражаючи в алегоричній формі духовні настанови, християнські канони й релігійні приписи[1]. Індивідуально-авторське бачення біблійних сюжетів й образів спричинилося до нової мистецької якості жанру драматичної поеми, драматичного діалогу й драматичного етюду, адже в Святому Письмі, по суті, не зустрічається поєднання ліричних і драматургічних елементів в одному якомусь окремішньому контексті. Їх співвідношення Леся Українка виводила з ідейно-естетичної концепції згаданих творів, із власного, суб'єктивованого сприйняття біблійних тем, образів, сюжетів чи й загалом християнсько-релігійної проблематики та суто особистісного їх художнього трактування.

Українська письменниця, дотримуючись переважно західноєвропейських творчих традицій, безпосередньо не зображувала у своїх п'єсах постаті Ісуса Христа, однак у кожній із них він проступає як своєрідний, одвічний образ-символ, у якому приховані (чи не на всі часи) необмежені можливості в етично-моральному й релігійно-філософському узагальненні, тривкі універсальні мистецько-образні орієнтири. Звісна річ, людські й соціологічні риси в такому містичному Абсолюті, поява їх у тому чи іншому образі Христа в світовому й українському письменстві були продиктовані розвитком суспільної й філософської думки, релігійними настроями епохи тощо. Втім, це було характерним лише для певної доби (наприклад, існування позитивізму та атеїзму), для окремих суспільних формацій (скажімо, соціалістичної).

І все ж у європейській драматургії, зокрема українській драмі кінця XIX — початку XX століття, «закріплюється тенденція піднесення вічного образу Христа до рівня відповідного впливу спасителя на історію людства. При цьому образ Христа навіть не обов'язково має бути центральним, він може лише умовно окреслюватись як символічне тло твору. (...) Самий же образ, набуваючи ознак символа, опрозорюється, сокровенний зміст розкривається в усій своїй значеннєвій глибині і філософській перспективі. Цей зміст реалізується не як предметна даність, а як динамічна тенденція: він не стільки дається, скільки задається»[2]. І нехай дослідники (Ігор Качуровський, Дмитро Бучинський, Володимир Янів, Тарас Салига, Ірина Бетко та ін.) вважають такий засіб творення Ісуса Христа приналежністю рад-

[1] *Одарченко П.* Біблійна тематика в творчості Лесі Українки // *Одарченко П.* Леся Українка: Розвідки різних років. — К., 1994. — С. 96.

[2] *Бетко Ірина.* Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX — початку XX століття: релігія, культура. — СПб., 1998. — С. 82—83.

ше лірики, аніж інших родів і жанрів, все ж з цілковитим на те правом цей прийом можна віднести до арсеналу драматургічної поетики.

У ряду релігійно-християнських жанрів і сюжетів назвемо філософську п'єсу-містерію **«Спокуса» Панаса Мирного.** Написана ще на початку XX століття, вона й досі, на жаль, належно (з концептуальних позицій християнства) не поцінована. «Спокуса» (на відміну, наприклад, від «Лимерівни») створена Панасом Мирним засобами поетики релігійно-християнського мислення, далекими чи й віддаленими від неоромантичної моделі авторської свідомості, не кажучи вже про цілком реалістичний тип художньо-образного відтворення, що є повністю опозиційним до християнізму. Більше того, символіко-алегоричний зміст образу Всевишнього, який опосередковано проступає в драматичній дії, подано драматургом як певну об'єктивність, не «показовість», а «заданість». Власне, з цього й випливає (логічно й послідовно) жанр драми-містерії, в якому першорядну роль відіграє сюжет про Адама і Єву, їхнє гріхопадіння під впливом містичних сил зла — Луципера, Арехви, Ациболота й особливо Сатанаїла та Змії-спокусниці.

Справжнього пафосу твору Панас Мирний досягає не стільки завдяки індивідуальному мистецькому переосмисленню біблійного сюжету про життя людей і первородність їх гріха, як завдяки введенню до композиції драми-містерії (вона складається з трьох «справ»-дій: перша і третя відбуваються у раю, друга — в пеклі) надзвичайно важливого компонента змістотлумачення давнього і традиційного для багатьох літератур сюжету, компонента, який, власне, актуалізує зміст п'єси в контексті не тільки нинішнього, а й майбутнього дня, вічності загалом. Ідейно-естетичний пафос твору — вивершується драматургом у фінальній ремарці-«апофеозі»:

> «У невеличких яслах лежить народжений Христос. Над його головою стоїть і сяє у небі ясная зоря. З одного боку над яслами схилилася Божа мати, а з другого — стоять волхви, уклоняючись Христові. З неба доноситься пісня:
>
> Слава Богові в високостях!
> На землі — спокій,
> А над людьми — Божа ласка!»[1].

Крім того, ці рядки надають драмі-містерії Панаса Мирного «Спокуса» логічного й повнокровного сюжетно-композиційного завершення, навіть незважаючи на те, що таке завершення дещо відходить од біблійної першооснови. Без цього твір був би позбавлений ідейно-естетичної цілісності, без цього, власне, не був би

[1] *Мирний Панас.* Спокуса. Містерія у чотирьох справах // *Панас Мирний* (П. Я. Рудченко) Зібр. творів: У 7 т. — К. 1970. — Т. 6. — С. 320.

повністю зреалізований творчий задум автора — художньо передати «біблейський переказ про грехопадение, бо про цю спокусу і в народі ходе чимало переказів, східних з переказом біблейським. (...) Оже це ж усе-таки наше, рідне нам, а через те, мені здається, я маю право на те, щоб його завести у художню оправу»[1].

Від оригіналу Святого Письма, релігійних традицій староукраїнської та західноєвропейської драми й театру, зокрема німецьких так званих «Оберамергауських страстей Христових» і польської католицької п'єси (приміром, твори Збігнєва Орвича), від національно-художніх тенденцій зображення містичних образів (згадаймо драматургію Пантелеймона Куліша, Лесі Українки та Панаса Мирного) свій початок бере і релігійна містерія **Григора Лужницького «Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа».** Її жанр та сюжетно-композиційні особливості, загалом стиль позначені впливом чотирьох Євангелій з їх розповідями про життя Божого сина від його Єрусалиму до воскресіння. Заглиблюючись у зміст першооснови, автор наче й непомітно, проте все ж своєрідно переплавив розрізнені фабульні події і звів їх органічно до єдино-наскрізного сюжетно-конфліктного дійства. Певно, в цьому, в такій мистецькій інтерпретації біблійних джерел, і передусім специфічному трактуванню образу Ісуса Христа, який промовляв звичною людською мовою і який, зрештою, як реальна постать з'являється в тих чи інших обставинах та ситуаціях драми, — чи не найбільше досягнення драматурга.

На той час така драматургічна поетика сюжету й композиції саме релігійно-християнської п'єси якщо й не в усьому сприймалася цілковито модерністською, то в усякому разі була сміливою й доволі виправданою в системі художнього мислення принаймні представників літературного угруповання «Логос». Більше того, такі поетикальні засоби й прийоми засвідчують, що письменник не лише прагнув новаторства у розкритті, здавалось би, канонізованих жанрів і сюжетів, образів і характерів, а й свідомо йшов (при тому абсолютно виправдано) до своєрідного творчого заперечення усталених принципів авторської свідомості. Адже за східнохристиянською художньою традицією образ Ісуса Христа не те що не вводився до образно-сюжетної канви твору, йому загалом не можна було прибирати будь-чого людського (до речі, і в єзуїтській шкільній драмі годі віднайти сценічну постать Сина Божого).

[1] *Мирний Панас.* Лист до В. Науменка від 8 березня 1902 р. // Зібр. творів: У 7 т. — К., 1971. — Т. 7. — С. 481.

Як зазначає Леонід Рудницький, «може, найкращий чи радше найбільше відомий приклад цього неписаного закону, що постать Ісуса в літературі чи в театрі не сміє говорити, знаходимо в Ф. Достоєвського, в його «Легенді про Великого Інквізитора», де Ісус не дає відповіді інквізиторові. У Г. Лужницького Ісус говорить, але це не означає, що Г. Лужницький цілком нехтує традицією. Докладний аналіз слів Ісуса в тексті п'єси виявляє, що автор узяв слова Ісуса Христа з усіх чотирьох євангелістів, отже свого він нічого не додав. Г. Лужницький (...) не назвав себе автором п'єси, а «тільки перекладачем (...). Таким чином, Г. Лужницький зумів поєднати традицію з модернізмом, що викликало обширну й позитивну реакцію в українській пресі того часу»[1].

Власне образ Ісуса Христа стає центром, навколо якого драматург упорядковує весь сюжетний розвиток драми-містерії і споруджує композиційний каркас (хоча все-таки слід визнати, що сім картин, а також майже сорок дійових осіб роблять їх надто громіздкими, навіть несценічними). Художньо переконливими й довершеними проступають передусім ті сцени та ситуації, ті частини епізодів, де сконденсовано драматичну дію, де діалоги й монологи «заряджені» не просто драматизмом, а гострою конфліктністю. Загалом Григор Лужницький у цьому творі (та й не лише тут) виявив себе досить вправним творцем діалогічного мовлення, окремішніх реплік, конфліктних конструкцій з добротною бінарною основою, до якої закладено не тільки світоглядно-ідейні суперечності, а й непримиренні християнсько-етичні й морально-вольові протиріччя. Свідченням цього може слугувати діалог (за автором, розмова-спокуса) між Юдою й Сатаною, з одного боку, та Ангелом і Юдою, з іншого, в XIII яві першої картини, що має назву «Проповідь на горі».

«Ангел: Заверни з цієї дороги, Юдо, поки ще час. Заверни.

Сатана: А як завернеш з цієї дороги, Юдо, то ким залишишся? Залишишся далі жебраком, попихачем того, який обіцяв тобі царство. Ти бачив такого царя, як Він, ти бачив, шоб цар із жебраком при одному столі сидів, у драному лахмітті ходив.

Глянь на себе, Юдо, глянь на свій хитон, на свої постоли, адже ж тебе вибрав цар, шоб ти Його науку ширив.

Юда: (*помалу оглядає свій дірявий хитон, шнурком пов'язані постоли*) Так, це моє усе багатство...

Ангел: Юдо, Юдо! Багатство не приносить щастя.

[1] *Рудницький Л.* Драматургія Григора Лужницького // Записки НТШ. — Т. CCXXIV. — С. 196.

Юда: (*наче у відповідь Ангелові*) Приносить щастя. За гроші все купиш, усе, що для щастя потрібне.

Сатана: За гроші купиш владу, за гроші купиш славу, гроші приносять пошану. В кого гроші — той сильний, у кого гроші, того величають, шанують, слухають, низько кланяються і поважають... Гроші — це сила.

Юда: (*шепче з пристрастю*) Гроші!

Ангел: Юдо, зверни з цієї дороги, яка веде до загину твоєї душі.

Сатана: Що тобі з душі, Юдо, коли на спині в тебе дірявий хитон, а в калитці зломаної драхми нема? Що тобі з душі, коли всі стрічні люди відвертаються від тебе з погордою, кидаючи згірливе слово: жебрак! Але ти, Юдо, сьогодні жебрак, а завтра ти багач, завтра всі ті, що сьогодні ще насміхаються з тебе, тобі низько кланятимуться, наввипередки прохаючи тебе зайти в низькі пороги їхніх хат...

Юда: (*гордо*) Бо в мене будуть гроші.

Ангел: На цих грошах буде кров невинної людини...»[1].

Дослідники, аналізуючи релігійну містерію Г. Лужницького, зіставляючи її перший (1936) і другий (1950) варіанти, іноді звинувачують автора у відвертій ілюстративності деяких сюжетних ходів до новозавітних текстів, у певному схематизмі образів Ісуса Христа й Юди, у суворому дотриманні біблійних канонічних ситуацій, нарешті, у виразній дидактично-популяризаторській меті твору, що залишилася незмінною навіть після незначних доповнень і переробок окремих сцен та образів, зокрема Юди[2]. З цим можна погодитися лише почасти, та й то лише щодо нагромадження зайвих сюжетних ліній драми-містерії, що порушувало композиційну стрункість твору (пропорційність картин, їх логічну послідовність). Саме ж жанрове утворення змушувало драматурга чітко дотримуватись містифікації як способу художнього мислення і в розгортанні наскрізного сюжету (повторюємо, автор свідомо йшов за подією чотирьох євангельських книг, тільки злютувавши їх в одне ціле), і в мистецькому трактуванні головних образів (передусім Сина Божого й того, хто зрадив його «за тридцять срібників» — Юди, які доволі часто зображувалися в світовому письменстві й мистецтві як опозиційні: втілення всепрощення учителя й зради його учня, і вже бозиційні: втілення всепрощення учителя й зради його учня, і вже бозиційні: втілення всепрощення учителя й зради його учня, і вже б

патріотично налаштованого (як і всі члени літературного угруповання «Логос») українського письменника на національному ґрунті пропагувати засобами мистецького слова християнське вчення, релігійну мораль й етику. Згадаймо, що саме на початку XX ст. схожі твори з виразним дидактично-популяризаторським спрямуванням (тобто драми-містерії чи їх жанрові модифікації) відродилися ледь не в усіх західноєвропейських літературах (хай і на рівні окремих спроб), зокрема німецькій (місто Оберамергау стало тут своєрідним центром) чи французькій (такі містеріальні форми часто ставали основою драматичного дійства, що виставлялося перед Паризьким собором Нотр-Дам).

Проте розглядаючи окремішній твір Г. Лужницького, варто виходити з його, авторової, ідейно-естетичної концепції п'єси чи й загалом контексту всієї релігійно-християнської драматургічної творчості письменника і цілісно-своєрідної авторської свідомості цього художника слова, на чому, до речі, акцентують ті ж критики драми-містерії «Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»[1].

Загалом творча реінтерпретація Г. Лужницьким образу Ісуса Христа певною мірою відбила основні тенденції західноєвропейської літератури у зверненні до біблійного матеріалу. Драматурги, прозаїки, поети, з одного боку, вдавалися до художньої трансформації загальновідомих канонів, переосмислюючи по-своєму цілу низку сюжетів, образів, мотивів, не віддаляючись, проте, далеко від їх сутності (прикладом може слугувати та ж «Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»), з іншого — поглиблювали легендарно-фольклорне, національне начало в системі подій, характерів, компонуванні, дещо відходячи від усталених, традиційних змістотворень і формотворень (яскравим переконанням цього може бути «Шляхом Вифлиємської зорі» Остапа Грицая). Ці два етапи творення головної дійової особи Нового Завіту широко спостерігаються в світовому письменстві («Остання спокуса Христа» Н. Казандзакіса, «Євангеліє від Ісуса» Ж. Сарамаго, «Євангеліє від Сина Божого» Н. Мейлера, «Зворушливе чудо» Е. де Кейроша, «Перекази про Христа» С. Лагерлеф та ін.). Більше того, якщо проектувати з початку XX ст. на його подальші роки в трансформуванні цієї головної постаті Біблії, то варто зауважити, що в літературі й мистецтві доволі помітного розповсюдження набув жанр літературних

[1] *Нямцу А., Антофійчук В.* Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі. Навч. посібник. — Чернівці, 1998. — С. 181.

Євангелій, і обґрунтувати це можна не лише очевидними процесами секуляризації особистісної і масової свідомості, а й цілковито свідомими настановами інтерпретації євангельських сюжетів й образів, тем і мотивів з позицій альтернативного художнього мислення.

Під час трансформації євангельських сюжетів, образів, тем і мотивів, як зазначає дослідник Володимир Антофійчук, у процесі художнього мислення особливо виокремлюється проблема створення постаті Ісуса Христа в письменстві, яка, відштовхуючись од догматичних підходів, як суб'єктивно, так й об'єктивно спрямована в русло однозначного потрактування загальнолюдського євангельського образу. Уточнюючи цю проблему, науковець зауважує, що коли поети, прозаїки й драматурги створюють такі загальновідомі персонажі, як Іуду, Пілата, Варавву і на перший план висувають подієвість та осучаснену систему поведінкових і морально-психологічних мотивувань, то щодо «образу Ісуса Христа такий підхід дуже рідко дає позитивні з точки зору загальнокультурної традиції наслідки. Адже оточення Месії характеризується передовсім дією (вчинком), тоді як «інструментом» впливу Боголюдини на навколишній світ виступає слово»[1]. Очевидно, цим також можна пояснити деяку традиційну заданість образу Ісуса Христа з драматургічного твору Григора Лужницького «Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа», як, зрештою, якоюсь мірою й образ Юди (Іуди), майже завжди асоціюється із моделлю зради чи спокуси збагачення (тут, мабуть, варто б говорити про архетип зради).

Не вдаючись до аналізу різноманітних версій євангельського зрадництва й системи розробки такого типу образів в українській літературі досліджуваного періоду, зауважимо тільки, що постать «вічного» відступника від свого вчителя розроблялася, як ми переконалися, й національною релігійно-християнською драматургією («На полі крові» чи «Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа»). Звернувся до цього образу і **Спиридон Черкасенко** в драмі **«Ціна крові»**. Авторська художня свідомість тут вибудовує постать Іуди через його сприйняття натовпу зі своїми слабкостями й фанатизмом, через його використання деякої обмеженості учнів Месії, нарешті, через його підступність і хитрощі (зокрема, поширення оманливої думки про свідому участь Ісуса в містифікації оживлення Лазаря). Так крок за кроком люблячий

[1] *Антофійчук В.* Закономірності переосмислення сюжетів та образів Нового Завіту в українській літературі XX століття // Біблія і культура. Випуск 1. — С. 28.

лень містерійності, на справжніх релігійних ситуаціях, що мали місце в історії всеукраїнської церкви XVII ст.

Події драми «Посол до Бога» й нині становлять не лише художній, а й суспільний інтерес — актуальність порушеної автором проблеми не викликає щонайменшого сумніву. Причому проблема ця логічно й мотивовано розв'язується засобами драматургічної поетики й передусім сюжету: драматизовано важливі і суперечливі події часів Берестейської унії, відтак головним героєм дійства стала Українська церква в своїй конфліктній боротьбі між польським католицизмом і російським православієм. Власне, це й є основним інспіратором і стимулятором розвитку наскрізної драматичної дії. На перший погляд видається, що всі сюжетні лінії так чи інакше сконденсовано навколо постаті «посла до Бога», святого Йосафата Кунцевича, який однак є радше втіленням певної ідеї, символом мучеництва за віру Христову, аніж повнокровним динамізованим характером. Усе, що пов'язане з ним, — це лише зовнішнє, сказати б, видиме розгортання сюжету. Насправді ж, причинно-наслідкова, фабульна послідовність подій зосереджується насамперед навколо містичного образу Всевишнього та його церкви, що її репрезентують цілком конкретні історичні постаті — папи Урбана VIII і тодішніх кардиналів, архієпископів Йосафата Кунцевича й Мелетія Смотрицького, священика Велямина Рутського, гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного, короля Жигмонта III, гетьмана литовського Лева Сапеги та інших, а також постаті вимислені, переважно отці-василіяни, прості священики і звичайні віруючі.

Загалом, як і в попередньо аналізованій драмі, Григор Лужницький й тут надто наситив сюжет і драматичну дію персонажами, які іноді й зовсім не відіграють якої-небудь суттєвої ролі в розгортанні тих чи тих подій своєю заданістю й статичністю, і від того видаються цілком зайвими. Цьому сприяє також і дещо громіздка композиція драми, яка складається аж із дев'яти розлогих картин, якоюсь мірою зміщуваних і в часі, і в просторі, що більше характеризує наративну, ніж драматургічно-сценічну сюжетність. Тому головна акцентація драматизму автором свідомо проектується в діалогічному й монологічному мовленні дійових осіб, у психологічно мотивованих репліках, де, власне, чи не найвиразніше простежується та надприродна сутність християнськості (католицькості) церкви, глибокі вірування її мирян у Господа Бога.

Щодо цього, найбільш предметними і дійовими у художній структурі тексту проступають діалоги між священиком Велямином

Рутським та архієпископом Мелетієм Смотрицьким — своєрідними опозиціонерами в розумінні ролі й значення унії в українському суспільному житті. Причому Григор Лужницький так вибудовує конфліктний вузол між ними, розв'язуючи який персонажі виявляють не стільки розходження чи протиріччя в ідеї християнського вірування, скільки трагічні суперечності тої доби, що породжувала неприязнь, навіть ворожнечу між католиками й православними у справі визнання Берестейської унії, у справі утвердження й унезалежнення Української помісної церкви. Тим-то як близькі й зрозумілі сприймаються болючі та пристрасні, внутрішньо вистраждані та багатозначні слова Мелетія Смотрицького, мовлені ним у супереч з Велямином Рутським про дилему Української церкви й можливі наслідки від цього:

«Смотрицький: Ні, це божевілля, цілковите божевілля! Так як православні українці в кожному католицькому священикові бачать єзуїта, так українці в кожному православному бачать москвина. При чім же тут Москва? Ми проливаємо кров і ми з цього черпаємо силу?!»[1]

Дослідники релігійно-християнської драматургії Григора Лужницького, відзначаючи такий діалогічно-монологічний засіб творення драматичної дії як домінуючий (до речі, деякі діалоги чи монологи прямо ідентифікуються з висловлюваннями, автентично запозиченими автором із історичних документів), все ж слушно зауважують, що надуживання ним призводить до малоефективного нагромадження сцен, епізодів, картин, зрештою, позбавляє драму такого композиційного елементу, як сценічність.

Уже інший твір Григора Лужницького — історико-релігійна драма **«Ой зійшла зоря над Почаєвом»** — вирізняється більшою сюжетно-композиційною злагодженістю основних компонентів, хоча її основу також складають конкретні історичні й національні події — захист українцями-християнами Почаївського монастиря на Волині від навали татар у 1193 р., від нападу гурків 1675 р., від загарбницьких посягань російських самодержців у 1831 р. Кожна окремішня реальна подія становить собою відповідно окрему динамізовану картину-дію, а в своїй сукупності — напружений сюжет і логічно-послідовну й вивершену композицію. Для конденсації драматизму автор вдався до часово-просторової єдності розрізнених навіть століттями подій, образів, персонажів навколо

[1] *Лужницький Г.* Посол до Бога: Історичний фактомонтаж на дев'ять картин // *Лужницький Г.* Посол до Бога. Українська історично-релігійна драма. — Івано-Франківськ, 1996. — С. 63.

головного героя — Матері Божої Почаївської, яка лише як видіння з'являється в тій чи іншій сцені в українському християнському монастирі.

Такий прийом драматургічної поетики, з одного боку, якоюсь мірою був продиктований специфікою міфологічно-образного мислення, пов'язаного з поняттям містичного (в кожній дії воно так чи інакше виявляється), а з іншого боку, більшою мірою був умовленний релігійністю авторської свідомості (християнське розуміння часу і простору як необмеженості в сприйнятті). Відтак стає зрозумілим використання в такому жанровому утворенні як образів реальних чи їх варіативних комбінацій, все-таки зумовлених історичною конкретикою, так і образів далеких від їх традиційного розуміння чи й зовсім відсутніх в сюжетній канві твору, проте присутніх, по суті, в кожній сцені як своєрідний релігійно-християнський дух, що проймає загальнолюдські цінності (образ Богоматері, Сина Божого чи Всевишнього). Історичне в християнському тлумаченні часу[1] у драмі «Ой зійшла зоря над Почаєвом» цілковито вмотивовує її конкретні часово-просторові параметри, що, повторюємо, надає цьому творові Г. Лужницького художньої цілісності й завершеності, життєвої правдивості й справжньої релігійності.

Зенон Тарнавський відзначив вагоме значення п'єси для нашої національної літератури й культури й у справі виховання української суспільності: «Сильна віра жменьки людей, що замкнулися в монастирі, врятувала їх перед ворожою навалою. Сильна віра в нашу церкву і в наші сили врятує й нас». І вже як підсумок його огляду драматургічного твору й вистави такі слова побажання: «Коли б у нас було більше авторів таких, як Меріям-Лужницький, що опрацьовує релігійні й історичні моменти, — наші театри сповнили б своє завдання у національному, мистецькому й культурному розумінні».

Загалом, висока релігійність і глибокий патріотизм — невід'ємні складники художнього мислення Григора Лужницького, його стилю. Це характерно навіть для таких суто історичних п'єс, як «Ой Морозе, Морозенку», «Січовий суд», «Лицарі ночі», «Дума про Нечая», а також інсценізацій «Слова о полку Ігоревім», повістей Генрика Сенкевича «Камо грядеши» і Богдана Лепкого «Мотря» чи поем Тараса Шевченка «Тополя» й «Великий льох», здійснених у різні часи.

До цієї групи творів української релігійно-християнської драматургії також варто віднести драматичні картини **«Дві зорі» Кирила Студинського**, історичну драму «Діалоги василіянок» та міфоло-

[1] *Гуревич А.* Проблемы средневековой народной культуры. — М., 1981. — С. 168.

гізовану драму «Нерон» Богдана Кириласа, в основі яких конкретні й реальні події, зв'язані з утвердженням християнства як віри. Хоча, звісно, кожен з авторів по-своєму вибудовував сюжетні перипетії, характери дійових осіб, конфліктні колізії. Перша п'єса тяжіє більше до історичної хроніки з життя церковного діяча архієпископа Мелетія Смотрицького (навіть композиційно драматург окреслює кожну із чотирьох дій якоюсь конкретикою фактів, явищ, часово-просторовими орієнтирами початку XVII ст. в Україні: «В широкий світ!» навчання Максима (згодом Мелетія) в Німеччині 1605 р. і написання полемічного трактату «Тренос, або Плач східної церкви»; «Розбиті мрії» — нездійснене особисте щастя 1610 р. і переїзд з Острога до Києва; «Сон іява» — розбудова православної церкви в Мінську й Києві, перебування в Київському братському монастирі і гостра полеміка з колишнім приятелем Іваном (Йосафатом) Кунцевичем 1620 р.; «Анатема» — перехід на сторону церковної унії та католицизму і прокляття Мелетія православними 1628 року).

Конденсація навколо цієї центральної постаті всіх картин і послідовне драматизоване розкриття їх, наскрізна ідея служіння Українській церкві (дві гілки якої — православіє і католицизм — для героя наче дві зорі) роблять драму Кирила Студинського завершеною сюжетно-композиційно і сценічно цілісною. Важливо й те, що на відміну від дещо схожої за своїм спрямуванням п'єси Григора Лужницького «Посол до Бога» у цьому творі більшою мірою спостерігається динаміка розвитку головного героя, хоча деякі риси його характеру все ж залишаються статичними.

В іншій п'єсі — історичній драмі **«Діалоги василіянок» Богдана Кириласа** — розвиток драматичної дії також будується навколо конкретно реальних подій релігійно-національного спрямування: переслідування прагнень усамостійнення й унезалежнення Української та Білоруської церков російським самодержавством і православієм протягом 1838—1843 рр. Сюжетні колізії розгортаються то в приміщенні мінського монастиря сестер-монахинь, то в глиницях біля Вітебська, то в місцевості Спас під Полоцьком, то на монастирському подвір'ї в М'ядзьолах, драматичне напруження яких чіткіше виокремлює ідейно-християнські і віросповідницькі позиції та пріоритети багатьох образів-персонажів. Так, для страдниць сестер-василіянок визначальною є, за словами матері-Ігумені, «неприклонна віра Господня» у будь-яких, навіть найтрагічніших обставинах. Для їхнього колишнього єпископа Йосифа Сімашка головним є запроданство і «відступництво від Вселенської Церкви» во ім'я вищої влади й багатства. Для екс-василіянина Ігнація Михай-

ловича основним є нажива у вірі й упокореність можновладцям. Для колишнього єпископа Василя Лужинського, який піддався миті слабкості й страху і перейшов на бік самодержавства, визначальним є спокута за содіяне і зболена впевненість у тому, що «настане Христове Царство на землі». Для генерала Орлова домінуючим є співчуття до християнина, незважаючи на його приналежність до тієї чи іншої конфесії. Для Верьовкіна, Конвоїра, московських черниць, ксьондза Котоського віра — це спосіб загарбання й панування на чужих землях, незважаючи на те, що в драмі «Діалоги василянок» дійові особи переважно умовно-історичні, а не наспраді зафіксовані історією (як це бачимо в п'єсах Григора Лужницького та Кирила Студинського), проте вони мають конкретну релігійно-християнську характеристику як на рівні їх узагальнення, так і на рівні їх індивідуалізації. При цьому варто зауважити, що й композиційно твір Богдана Куриласа довершений, й історичні аналогії з дійсністю напрошуються самі собою: драматург застерігав проти псевдомесіанської ідеї «третього Риму», яку прагнули реформувати на свій кшталт російське самодержавіє і православіє протягом століть. Доречно в цьому сенсі згадати діалог матері-Економи й матері-Ігумені, який, як і загалом текст драми «Діалоги василянок», пересипаний біблійним та історичним фактажем, посиланнями на різні Євангелія тощо.

«М. Економа: Не раз питаю себе, чому Москва так люто переслідує білорусько-українську Католицьку Церкву і не знаходжу іншого пояснення, як у таємниці страждань нашого Господа і в його словах: яко возненавиділа Мя туне / (Ів. 15—25). Всупереч волі Ісуса Христа. «Ти є Петро і на цій скелі побудую Я Церкву свою» (Мт. 16—18). Московія хоче збудувати в себе третій Рим, а зруйнувати перший і правдивий. Одно повинно піддержувати всіх серед лютої бурі: «... і пекельні ворота не подужають Її» (Ів. 15—25).

М. Ігуменя: Після 1832 року раз у раз пишуть і говорять москалі, що українські й білоруські греко-католицькі священики допомагали польським повстанцям у 1831 році. Але ж усі ясно бачимо, що це радше крик: «Ловіть злодія». Адже московський уряд уже від 1686 року силою підкорив Київську православну митрополію московському патріархові. Після ж полтавського бою й скасування Січі в 1774 році русифікація наступила застрашаючим темпом в Україні й східній Білорусі. Київські неєдинені митрополити, хоч українці з походження, — Йоасаф Кроковський і Самуїл Мислаковський — у самих основах зрусифікували українське церковне життя. А тепер «жандарм Європи» цар Микола хоче знищити навіть саму мову й письменство українців і білорусинів во ім'я своєї «засади»: автократія, православіє, єдиний «руський» народ»[1].

[1] *Курилас Б.* Діалоги василянок: Історична п'єса в п'ятьох діях. — Торонто, 1960. — С. 6—7.

Можливо, така мова дійових осіб видається дещо нарочитою з нашуруванням історичних фактів, релігійних подій, з прямим цитуванням тих чи тих документальних джерел. Однак не забуваймо, що Богдан Курилас для більшої переконливості сюжетної хронології чи й загалом розвитку драматичного конфлікту цілком свідомо вводив до діалогу чи монологу персонажів історичну конкретику, використання якої передбачає самий жанр історико-релігійної драматургії.

Більш складною сюжетно-композиційно, сценічно й теологічно є друга п'єса — міфологізована драма Богдана Куриласа **«Нерон»**. І не лише тим, що в ній діють десятки головних й епізодичних (нерідко драматична колізія цілком може обходитися без них) персонажів з часів Стародавнього Риму періоду правління Нерона й переслідування ним перших християн, а передусім тим, що в такому розмаїтті дійових осіб (конкретних і містичних), у міфологізації деяких їх дій та вчинків дещо завуальованою проступає християнська релігійна ідея, що її репрезентують апостоли Петро і Павло, святий Лінус. Віра у всемогутність імператора і віра у всесильність Господа — ці два полюси наскрізного конфлікту не завжди з однаковою мірою художності реалізуються в тих чи інших подіях сюжетного розвитку, навіть у фіналі твору, коли, здається, цілковито перемагає віра у Всевишнього, святий Лінус здебільшого декларує це такими словами:

«Св. Лінус:

Християни! Оці новозвінчані молодята і тисячі подібних — символ вічної юності Матінки Церкви. Вона — улюблена Христова! Церква перебуде й переможе всіх тиранів, з'єднає довкруж себе всі цивілізації, протриває до кінця світу (...) Я збудую мою Церкву і пекельні ворота не переможуть її! (*З силою і з вогнем завзяття*). Благословляю боротьбу з гріхом у ваших серцях. Благословляю всі справедливі визвольні рухи тепер і в прийдешніх віках. Християнство з волі Божої мусить боротись теж за визволення з усякого рабства, експлуатації людини людиною, з ярма тиранів»[1].

Така авторська нарочитість й ідейна заданість характерів або розвитку сюжетних ходів не просто ускладнювала сприйняття загалом цікавої за задумом релігійно-християнської драми, а відчутно спрощувала її в сенсі мистецької вартості.

Важливою у творенні такого типу української драматургії є художня обробка євангельських притч, біблійних легенд, загалом рецепція притчевих і генетично непритчевих епізодів, сюжетів, сцен, окремішніх дійств (скажімо, про блудного сина, жінку-мученицю,

[1] *Курилас Б.* Нерон: П'єса в п'ятьох діях. — Париж; Нью-Йорк, 1961. — С. 53. Він також автор релігійно-національної п'єси в двох діях «Свята Іванна Д'арк» (1962).

матір-страдницю і т. п.). Взяті зі Святого Письма, вони переважно творчо реалізувалися в системі авторської свідомості через міфологічно-притчеву стилізацію. Власне, ця притчева ремінісцентність була чи не найголовнішою (водночас і найпродуктивнішою, як переконує досвід творців такого типу драми) у формуванні сакральної драматургії. Звісна річ, порівняно з поезією, де цей процес жанроутворення відбувався на різних рівнях — ремінісценції, наслідування, притчеподібності, афористично-концептуальності, притчевого новооновлення на основі асоціативного зв'язку з біблійним фрагментом[1], в релігійно-християнській драмі він дещо регламентований, зведений до тих подій, ситуацій і характерів, що мають у собі драматизм і дійовість, напруженість діалогічного й монологічного мовлення тощо. При цьому не слід забувати, що сама природа лірики як роду літератури, де передусім важить момент вираження, мовити б, мобільніша у витворенні розмаїття жанрів чи їх модифікацій, аніж драма як рід літератури і вид мистецтва, для якої першорядним є процес, причому дійовий процес самовияву чи самовираження.

Як би там не було, притчева ремінісцентність, рецепція євангельських легенд лежать в основі п'єс другої групи української релігійно-християнської драми («Убите щастя» Василя Лімниченка, «Сестра-воротарка» Григора Лужницького «Смішний святий». Сконструйовані здебільшого на подіях сімейно-родинного змісту, соціально-побутових колізіях, вони так чи інакше, все ж пов'язувалися то з генетичною євангельською легендою, біблійною притчею, то з генетично непритчевими епізодами, мотивами, що в одних випадках були виразними й популярними, в других — спостерігалися як своєрідні окремішні стильові кліше, ще в інших — мали ледь примітний, на рівні вкраплення, характер. Втім, незважаючи на це, такого типу драматургічні твори несли в собі потужний струмінь морально-етичних, християнських заповідей людського співжиття, релігійного вірування українця.

Українська релігійно-християнська драма досліджуваного періоду, порівняно з поезією, не фіксує надто обширного діапазону ремінісцентних притч і легенд. Однак кілька з них у тій чи іншій модифікації зустрічаються в такого роду драматургії доволі часто, як, приміром, євангельська притча про блудного сина, страждання батька, про покору, спокуту тощо. Зрештою, не забуваймо й того, що в самій Біблії притча як жанровий феномен, який наче вбирає у

[1] *Бетко Ірина.* Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX — початку XX століття: релігія і культура. — СПб., 1998. — С. 89.

себе родові ознаки і лірики, й епосу, і драми, дає всі підстави для виокремлення її двох модифікацій, в першій з яких увиразнюється фабульна основа, в другій — афористична. Перша більше композиційно ускладнена, аніж друга: в першій максима (узагальнена повчальна думка) переважно відсутня, в другій — обов'язкова як дидактичний компонент із символістською місткістю. Тож той, хто береться за художнє осмислення цього, образно-стильове втілення тієї чи іншої притчі, не може не зважати на її онтологічні риси більше акцентовані в тих або в інших її родових складниках чи характеристиках. З цієї токи зору стає зрозумілим, чому в поезії є більше можливостей для ремінісценсії євангельських притч та легенд, аніж у драматургії.

Драматургічний твір Василя Лімниченка «**Убите щастя**», по суті, єдиний у творчій спадщині письменника-«логосівця» за всієї, здавалося б, зовнішньо-побутової простоти насправді сюжетно сконструйований на притчі про блудного сина, фрагментах про гріховодність людини та її упокореності. Ця п'єса, з одного боку, органічно доповнювала різножанровість української релігійної драматургії, що з'явилася на початку XX ст. в атмосфері ідейно-естетичного контексту західноєвропейської сакральної драми та християнської літератури в Галичині. З іншого — вона яскраво виражала приписи католицької естетики: піднесення і вивищення християнського ідеалу й у такий спосіб очищення (своєрідний катарсис) людської душі, благотворне повчання, а далі утвердження християнського світогляду засобами образно-художньої системи. В цьому жанрі сімейно-побутової драми (в центрі родина и односельці головного героя Василя Кандиби) відому євангельську притчу викладено в рядках щирого зізнання свого відступництва й тихого смирення «блудного сина»: «Отче, я прогрішився проти неба й проти тебе! Я недостойний більше зватися твоїм сином. Прийми мене як одного з твоїх наймитів» (Лк. 15:11—32). Василь Лімниченко інтерпретує її як об'єкт драматургічного зображенням, вдало використовуючи фабульну колізію і максиму цієї притчі, надає їй (власне, через аналогію до відтворюваних сімейно-родинних й соціально-побутових подій) свіжого, нового забарвлення — місцевого колориту, часо-просторових орієнтирів, зрештою, атмосфери національної ментальності.

«Убите щастя» й справді значною мірою характеризувало життєві процеси Галичини в 30-х роках минулого століття, розкривало трагедію відступництва від Христової віри не тільки в сім'ї Канди-

би, а й в суспільному співжитті, утверджуючи водночас ідею про те, що кожна (свідомо чи мимохіть) «заблукана душа» спроможна повернутися до тривких релігійно-християнських ідеалів та одвічних морально-етичних засад людини. Це, вочевидь, слід сприймати як художньо зреалізовані принципи й позицію самого автора — драматурга і священика, громадянина і патріота Василя Мельника-Лімниченка.

В ідейно-естетичній концептуальності драми «Убите щастя» на перший план виходили релігійні ідеї, характери дійових осіб ставали радше їх рупорами, а не повнокровною сутністю внутрішнього світу персонажа. Більше того, у п'єсі вони сприймаються як дещо статичні, мало динамічні, іноді, здається, й зовсім позбавлені видимого руху від такої авторської заданості художніх постатей. Звідси тематика й проблематика твору розкривалася передусім не через сюжетні ходи та перипетії, а через діалогічне та монологічне мовлення героїв. Драматург так вибудовує свою п'єсу, що дії, вчинки і поведінка представлених на сцені людських типів немовби відбуваються поза лаштунками. Про них дійові особи розповідають одна одній чи повідомляють читача або глядача.

Більше того, драматичний конфлікт, хай і в чітко означеній своїй бінарності (на одному полюсі – головний персонаж Василь Кандиба, його батьки і наречена Варварка, а також господар Никола Матуско і Ключник в'язниці, на другому — більшовик Гершко і «завербовані» ним сільські парубки Михась та Дмитро), розвивається передусім в ідейно-позиційній сфері, але не в характерологічній. Навіть дещо ускладнений поведінкою Василя Кандиби в першій дії (той, піддавшись якусь мить більшовицькому намовлянню «червоних агітаторів», здійснює не цілком мотивований злочин супроти своїх сельчан-єдиновірців), він, конфлікт, порівняно легко спрощується самим драматургом на початку другої дії, коли стає відомо (знову ж таки за кулісами), що Василя заарештовано.

На перший погляд, може видатися, що Василь Лімниченко зав'язує конфліктний вузол п'єси на протиріччях ідеологічних та національних — комуністи підкупом намагаються знищити християнську віру галичан-українців. Та якщо на початку першої дії це виявляється в кількох сценах, то в наступних діях такі суперечності, відступаючи на задній план, майже зовсім знімаються. Натомість — суцільна спокута за содіяне, за провину перед батьками та нареченою, християнська впокореність і релігійні рефлексії аж до самої

смерті головного героя Василя Кандиби. Іншими словами, конфлікт переміщується на внутрішній світ персонажа, де домінуючою стає його ідеологічна самохарактеристика (до речі, вона зустрічається як надто оголена не тільки щодо цієї постаті, а й інших дійових осіб, скажімо, Гершка).

Втім «Убите щастя» — не психологічна із соціальними та національними «дозуваннями» драма, а насамперед релігійно-християнський драматургічний твір, сюжетно-композиційна побудова якого виросла із притчової ремінісцентності мотиву про блудного сина і навернення його до родинного лона (у п'єсі — це не лише сім'я, а й сільська громада, нарешті, віра Господня). Загалом за розвитком подій у п'єсі «Убите щастя», їхньою значимістю в загальній структурі твору, навіть незважаючи на їх деяку статичність (саме сюжетно певна схожість зауважується із «Украденим щастям» Івана Франка), Василь Лімниченко, по суті, мі перетворити її у звичайну мелодраму — настільки багато тут народно-фольклорних елементів, моралізаторських і повчальних сентенцій. Однак автор не пішов цим шляхом, свідомо оминаючи потребу сюжетного загострення, поглиблення психологізму в характерах дійових осіб тощо. Тому-то й драма під його пером набула іншого змістового наповнення, іншого спрямування, а відтак й іншої форми. Це, повторюємо, чітко окреслена жанрово релігійна драма, де, на відміну від п'єс Григора Лужницького, Кирила Студинського і Богдана Курласа, дійовими особами були не історичні, церковні діячі і не символи-уособлення християнської віри, не містифікаційні образи, а цілком реальні в просторі і часі, в побуті і помислах людські постаті, які долають конфліктні ситуації виявом тієї чи іншої поведінки, ідейного протиборства, зрештою, виявом релігійної позиції. І тут важливу роль відіграє передусім не подієвість, а полемічний динамізм як імпульсатор драматичної дії.

Драматургічна інтерпретація сюжету про Діву Марію. Розвиток української релігійно-християнської драматургії характеризується не тільки ремінісцентністю євангельських притч, а й художньо-стильовою обробкою біблійних чи середньовічних легенд, пов'язаних із Дівою Марією. Власне сюжет п'єси **«Сестра-воротарка» Григора Лужницького** запозичено звідти, з минулого, коли все, що пов'язувалося з Дівою Марією чи присвячувалося їй, мало ембріональне драматургічне спрямування, що було очевидною спонукою і наслідком впливу раніше потужних літургійних циклів

(різдвяних, пасхальних, житейських, біблійних та есхато-логічних), зрештою, і літургійних драм.

Драматизований сюжет, у якому Божа Мати виступає як сестра-монахиня Марія, лежить в основі драматургічного твору Григора Лужницького «Сестра-воротарка», який помітно вирізняється з попередніх п'єс — «Посла до Бога» і «Голготи — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа» — завдяки створеним образам-персонажам, зокрема, сестри Марії, Ігумені, Труцького, Огородника, Степана, навіть другорядних, епізодичних дійових осіб, що доволі органічно сполучали в собі нотки реалізму й містицизму.

Джерелом драматизму тут є не просто сама по собі традиційно драматизована фабула про пречисту Діву, а насамперед її художня інтерпретація як послідовна й безпосередня система розвитку подій, чітко визначених сцен, актів, епізодів і яв, які цілковито природно, достатньо мотивовано поєднували в собі секулярний і сакралізований світи. У цьому творі Григор Лужницький частіше заглиблюється в психологічні основи сюжету, якоюсь мірою відсторонюючись від суто зовнішньої дії. Тут уже важать не ідейні, а внутрішньо-мотиваційні чинники, зокрема в поведінці і діяннях головної героїні. Цікаво, що хоча в «Сестрі-воротарці» й акцентується на розвитку зовнішньої дії (насамперед через мотиви мандрів і блукань, що композиційно відбито в чотирьох діях-картинах з прологом), все ж здійснюється це драматургом наче мимохіть, ескізно. Головне, повторюємо, порухи психологічного світу сестри-монахині Марії. Їй, як і всьому твору, письменник надає виразних українських національних рис, передусім у тих сценах та епізодах, які мають конкретні часово-просторові орієнтири, місцевий колорит. Цьому також сприяє введення до сюжету п'єси постаті отця-пароха, галицького священика, який відіграє неабияку роль в особистій долі головної героїні, що надто увиразнено в третій дії.

Дещо наближається до цієї групи релігійно-християнської драматургії й мелодрама **Григорія Цеглинського «Кара совісти»**, хоча, на відміну від «Сестри-воротарки», драматична дія тут концентрується винятково навколо побутово-соціальних подій, морально-етичних сімейних перипетій. Створені на цьому психологічні колізії відрізняють її і від «Убитого щастя», де за, злавалося б, зумисного обмеження сюжету особистісно-громадськими й родинними обставинами та ситуаціями, все ж проступає подієвий ряд, що головним чином пов'язаний з євангельською притчею про блудного сина. Більше того, в драматургічних творах Григора Лужницького і Василя Лімниченка християнськість як основа авторської художньої свідомості, посилюючи емоційно-психологічний аспект у зображенні подій та образів-персонажів, одночасно виявляє світоглядно-філософські й релігійні принципи самих драматургів, чого майже не спостерігається у драмі «Кара совісти».

Очевидно, загальнолюдське, морально-етичне спрямування пафосу цієї п'єси дає певні підстави розглядати її як релігійно-християнську. І не більше. Адже розроблений Григорієм Цеглинським традиційний конфлікт, що доволі часто зустрічається у фольклорі, українській та світовій літературі, зведений письменником до звичайного моралізаторства, своєрідного клішування наперед заданої схеми, і від того втрачає у внутрішній і зовнішній структурах твору будь-який ідейно-естетичний сенс. Син-бідняк, доведений до відчаю злигоднями щоденного існування, через сімейно-побутові причини разом із дружиною спонукає батька покинути родинну оселю; багатший син не приймає батька до себе, бо той залишив у спадок такі-сякі статки синові-бідняку, сповнений образи й гіркоти розчарування, батько у пошуках притулку вдається до життєвих мандр «по людях», збагнувши наслідки своїх аморальних (і від того не християнських!) вчинків, брати з пробудженим релігією сумлінням всіляко намагаються повернути батька до сімейного лона. Така сюжетна калька, часто використовувана сентиментальність (нерідко без будь-якої на те потреби), схематичні образи й конфлікт не просто спрощують бодай такою мірою закладену Григорієм Цеглинським християнськість твору, а й загалом знецінюють його як ідейно-естетичне, художнє явище, роблячи лише фактом національного драматургічно-театрального процесу.

Аналізуючи драми Панаса Мирного «Спокуса», О. Грицая «Anima universalis», Г. Лужницького «Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння...», не можна не звернути уваги на те, що його рушійною силою є не стільки зовнішня, видима подієвість, скільки боротьба ідей, релігійних світоглядів, християнських позицій, філософських концепцій тощо.

Окрім того, такий конфлікт не обмежується суперечностями й протиріччями ідейно-світоглядного плану. Втім, не вичерпується він і психологічною, предметно-побутовою площинами, як, зрештою, не регламентується він і соціально-історичними параметрами («Посол до Бога», «Ой зійшла зоря над Почаєвом» Григора Лужницького, «Дві зорі» Кирила Студинського, «Убите щастя» Василя Лімниченка та ін.). Конфлікт у такого типу драматургічних творах,

зазвичай, багатовекторний, різнорівневий і, звичайно ж, потребує наскрізного та одночасного розв'язання як на змістовому, так і на формотворчому напрямках. Власне, тому він здебільшого й залишається невирішеним (навіть коли фінальні події логічно вивершують сюжет) і від того ще трагічнішим: фізична чи моральна загибель героя аж ніяк не знецінює або й зовсім не знімає порушуваних ним проблем чи то релігійного віровчення, чи то християнської моралі й етики. Така екстраполяція конфліктного вузла в реальну дійсність, надто в сучасне авторові життя, відчутно посилює філософічність такого типу п'єс, навіть за умов, якщо вона з таким конфліктом має, як зауважувалося, деякі художні прорахунки в авторському художньому мисленні.

Жанрове спрямування і зміст конфлікту релігійно-християнської драматургії, передусім містерій («Спокуса», «Голгота — Страсті, Смерть і Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа», «Шляхом Вифлиємської зорі», «Anima uniwersalis», «Ісус — Син Бога живого») та історично-релігійних драм («Посол до Бога», «Ой зійшла зоря над Почаєвом», «Дві зорі», «Нерон») визначається також тим, що його детермінують не персонажі, навіть не головні герої, а радше навпаки — він виявляє, а затим спонукає до буття відповідні проблемам містерій і драм таких дійових осіб, які є не просто носіями віровчення, переконань, світогляду, моралі й етики, а відповідно втілюють їх в образно-художній системі твору. Згадаймо, що й у драматичних поемах Лесі Українки, де увиразнено відчутно їх релігійно-християнський пафос («Одержима», «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова» та ін.), дослідники також підводили до думки, що саме ідейно-світоглядні позиції, філософська опозиційність, зодягнені, образно висловлюючись, у символістсько-романтичний флер, ставали, по суті, домінуючими в художньому мисленні поетеси, а отже і найголовнішими героями її біблійних творів.

Стверджуючи, що більша частина жанрів української релігійно-християнської драматургії значною мірою була зумовлена впливом біблійних мотивів, образів, сюжетів, літургійного дійства, рецепцією притчевих і легендних ремінісценцій, елементами форм середньовічних містерій та міраклів, проте драма як рід літератури й вид мистецтва несла в собі не тільки інваріантність сценічної інтерпретації християнської, релігійної ідеї, віровчення (від повної ідентичності зі Святим Письмом, його мотивами й образами аж до деформації його тем, подій, характерів), а й динамізм і різноманітність їх формотворень. Це вже було сферою волі авторської свідомості письменника, який, виходячи з ідейно-естетичної концепції такого типу п'єси, міг наповнювати релігійну традицію і новим змістом, і новою формою або й загалом надавати традиційному усталеної християнської спрямованості.

Власне такими й проступають драматургічні твори «Кара совісти» Григорія Цеглинського, «Поворот Св. Миколая» Івана Керницького, «Не плач, Рахіле...» Юрія Тис-Крохмалюка, де і сюжетно-композиційні, і жанрові особливості значною мірою зумовлювалися усталеними тенденціями розвитку української літератури передусім світського спрямування. Інша річ, як, яким чином автори сполучали тут християнськість і художність, які засоби драматургічної поетики і стилю використовували при цьому. Тобто йдеться про творчу майстерність письменника, передусім авторську художню свідомість в ідейно-естетичному осмисленні релігійно-християнської проблематики, образів, мотивів, сюжетів і відповідні їм жанрові та композиційні структури.

З усього проаналізованого матеріалу можна зробити кілька посутніх висновків: українська релігійно-християнська драматургія, що генетично бере свій початок з автентичних вірувань, міфологічних архетипів обрядності й ритуалів і літургійного дійства, мала свої особливості розвитку, етапи піднесення й занепаду. Однак вона завжди була повноцінним літературно-художнім явищем як у словесному, так і в театральному мистецтві, слугуючи своєрідним виявом релігійної й національної самосвідомості українців. Окрім того, такого типу драма, загалом така християнська традиція цілковито вписувалися до координат не лише української, але й західноєвропейської драматургії чи сакрального письменства загалом.

Українська релігійно-християнська драма кінця XIX — початку XX століття — явище не лише самодостатнє у своїй ідейно-естетичній сутності, а й цілковито органічне, іманентне в загальному літературно-мистецькому процесі. Воно характеризує тяглість християнської традиції як у національному, так і в світовому письменстві, що заперечує донедавна канонізовану офіційним радянським літературознавством думку про начебто «творчу неспроможність», «художню неповноцінність», «часову регламентованість», «містичну обмеженість», «етнічну вузькість», «змістово-образну недовготривалість» такого роду творів. Одночасно воно переконливо засвідчує стильову різноманітність, повноту і цілісність розвитку української літератури на всіх етапах її побутування, спонукаючи щоразу нові й

нові покоління науковців до виявлення його генези й поетики, своєрідності стилю й особливостей авторської художньої свідомості тощо.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996.

Антофійчук В., Нямцу А. Євангельські мотиви в українській літературі кінця XIX —XX ст. — Чернівці, 1996.

Бетко Ірина. Біблійні сюжети й мотиви в українській поезії XIX — початку XX століття. — Зелена Гура, К., 1999.

Іларіон, митрополит. Біблійні студії: Богословсько-історичні нариси з духовної культури України. В 2-х т. — Вінніпег, 1963. — Т. 1.

Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі XX ст. — Кам'янець-Подільський, 1997.

Лаба В. Біблійна герменевтика. — Рим, 1990.

Нямцу А. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. — Черновцы, 1999.

Рудницький Л. Вияви релігійности в українській совєтській літературі 1953—1988: Спроба аналізи // Зб. праць ювілейного конгресу у 1100-ліття хрещення Руси-України. — Мюнхен, 1988/1989.

Розумний Я. Від символізму до екзистенціялізму: християнські елементи в українській поезії двадцятого століття // Зб. праць ювілейного конгресу у 1100-ліття хрещення Руси-України. — Мюнхен, 1988/1989.

Святе Письмо Старого та Нового Завіту. — Мюнхен, 1991.

Фрезер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. 2-ое изд. — М., 1990.

Хороб С. Українська релігійна драма кінця XIX — початку XX століття; проблематика, жанрово-стильова своєрідність. — Івано-Франківськ, 2001.

Хороб С. Драматургічні елементи в Біблії // Біблія і культура: Зб. наукових статей. — Чернівці, 2001. — Вип. 3.

Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). — Івано-Франківськ, 2002.

ЗМІСТ

Степан Васильченко . . . 3
Крутими стежками життя. *Н. Гаєвська* . . . 3
Зеленіяний красою і любов'ю. *Н. Гаєвська* . . . 3
«Летюче, невпокійне вчителювання». *Н. Гаєвська* . . . 8
«Моя творчість ішла у парі з моїм життям, моїми переконаннями». *Н. Гаєвська* . . . 16
«Сюжети для своїх творів я беру з сільських та хутірських глибин». *Н. Гаєвська* . . . 16
«Співучий край, Ічня здавна славилася голосами». *Н. Гаєвська* . . . 22
З оптимізмом у серці. *Н. Гаєвська* . . . 24
«Сільський учитель — се загнаний, зморений чоловік, забитий нуждою». *Н. Гаєвська* . . . 29
З теплотою і легким гумором про дітей. *В. Коляда* . . . 35
Нове життя — нового прагне слова. Пореволюційна творчість. *О. Гаєвська* . . . 40
У жанрі біографічної повісті. *О. Гаєвська* . . . 44
Драматургія. *Г. Семенюк* . . . 48
На ґрунті народної поезії. *Г. Семенюк* . . . 48
Список рекомендованої літератури . . . 57
Адріан Кащенко. *А. Гуляк, Ф. Кейда* . . . 59
Біографія . . . 60
Творчість . . . 66
«...Поринаю у згадках минулого» . . . 66
Список рекомендованої літератури . . . 96
Володимир Винниченко . . . 97
Біографія: життя, діяльність, творчість. *О. Гнідан* . . . 97
«Я благословляю життя...» *О. Гнідан* . . . 98
На службі Україні. *М. Луцюк* . . . 108
Повернення в Україну. *М. Луцюк* . . . 111
Прощай, Україно! *М. Луцюк* . . . 115
Художня творчість В. Винниченка. *Н. Осьмак* . . . 124

Мала проза. *Г. Марчук, О. Гнідан, О. Гаєвська, Н. Гаєвська, Н. Осьмак, І. Хоцянівська* . . . 133
Мистецтво великої епічної форми. *Л. Дем'янівська* . . . 174
Драматургія. *Л. Дем'янівська* . . . 228
Список рекомендованої літератури . . . 245

III Мовою поетичних образів . . . 247

Огляд української поезії кінця XIX — початку XX ст.
В. Погребенник . . . 248
Тенденції, персоналії, відозви, видання . . . 249
Внесок старшої генерації . . . 255
Із покоління «шістдесятників» . . . 267
Генерація «сімдесятників» . . . 273
Плеяда наймолодших . . . 279
Список рекомендованої літератури . . . 283

Микола Вороний. *В. Погребенник* . . . 284
Життєвий шлях і формування поглядів . . . 285
Художня творчість . . . 291
Естетичні засади . . . 291
Тема «Поет і поезія» . . . 294
Громадянські акорди поета . . . 299
Тема України . . . 299
Негромадська лірика . . . 302
Ліро-драматизм мотивів і образів . . . 303
Ліро-епічна поезія . . . 308
Актуалізація сюжетів з історії . . . 309
Інші грані значення творчої діяльності . . . 310
Список рекомендованої літератури . . . 314

Богдан Лепкий. *В. Погребенник* . . . 315
Варта незабутого вояка: життєпис Богдана Лепкого . . . 316
Засади творчості. Особливості й художній світ лірики . . . 322
Образ України . . . 324
Історичні проекції . . . 327
Під гуркіт гармат . . . 330
Світ кохання, природи, життя простолюду . . . 332
Мотиви культури, постаті її творців . . . 337
Художня проза Богдана Лепкого . . . 341
Специфіка малої прози . . . 342
У жанрі повісті . . . 347

Тема інтелігенції . . . 347
Про історію України . . . 350
Наукова спадщина . . . 356
Список рекомендованої літератури . . . 359

Олександр Олесь. *В. Погребенник* . . . 360
На рідних обширах і в чужині: біографія Олеся . . . 361
Двоє крил лірики Олеся . . . 367
Єдність громадського та особистого . . . 367
Образ України . . . 371
Грані майстерності лірика й ліро-епіка . . . 374
Нові риси поезії . . . 374
Емоційні полюси творчості . . . 381
Поезія вигнанця . . . 383
Драматургія Олександра Олеся . . . 388
Інші види творчості . . . 397
Список рекомендованої літератури . . . 399

Поезія «Молодої музи». *М. Гнатюк* . . . 400
Василь Пачовський. *М. Гнатюк* . . . 415
Список рекомендованої літератури . . . 427
Петро Карманський. *М. Гнатюк* . . . 429
Список рекомендованої літератури . . . 438

Спиридон Черкасенко. *Л. Дем'янівська* . . . 439
Лірика . . . 442
Драматургія . . . 447
Список рекомендованої літератури . . . 453

Лев Лепкий. *М. Ткачук* . . . 454
Творчий шлях поета . . . 454
Художній світ лірики Лева Лепкого . . . 457
Список рекомендованої літератури . . . 464

Українська релігійно-християнська драма кінця XIX — початку XX століття. *С. Хороб* . . . 465
Генеза, становлення, розвиток української релігійно-християнської драми . . . 465
Драматургічна інтерпретація сюжету про Діву Марію . . . 487
Список рекомендованої літератури . . . 492

Навчальне видання

Гнідан Олена Дмитрівна.
Семенюк Григорій Фокович.
Гаєвська Надія Марківна та ін.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Кінець XIX — початок XX ст.

У двох книгах

Книга друга

Художник оправи *М. А. Панасюк*
Художній редактор *О. Г. Григір*
Технічне редагування *Т. О. Щур*
Коректори *А. В. Бородавко, Л. Ф. Іванова*
Комп'ютерна верстка *О. В. Новоселі*
Комп'ютерний набір *Л. А. Львовкіної*

Підписано до друку 02.08.06. Формат 60×84/16. Папір офсет. № 1. Гарн. Таймс.
Друк офсет. Ум. друк. арк. 28,83. Обл.-вид. арк. 30. Вид. № 4171. Тираж 5500 пр. Зам. № 6-530.

Видавництво "Либідь"
01004 Київ, вул. Пушкінська, 32

Свідоцтво про державну реєстрацію № 404 від 06.04.01

Віддруковано на ВАТ "Білоцерківська книжкова фабрика",
09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4

Історія української літератури. Кінець XIX — початок XX ст.:
І-90 У 2 кн.: Підручник / За ред. проф. О. Д. Гнідан. — К.: Либідь, 2006.— Кн. 2. — 496 с.
ISBN 966-06-0396-7.
ISBN 966-06-0398-3 (Кн. 2).

У підручнику розглянуто літературний процес кінця XIX — початку XX ст. — одного з найплідніших періодів розвитку літератури, переосмислено спадщину українських письменників різних напрямів і шкіл. Окремі підрозділи присвячено творчості С. Васильченка, А. Кащенка, В. Винниченка, М. Вороного, Б. Лепкого, О. Олеся, В. Пачовського та ін.

Представлено українську духовну драму ключових постатей літературного процесу (Панас Мирний, Леся Українка, Кирило Студинський) і представників діаспори (Григор Лужницький, Василь Лимниченко та ін.)

Для студентів вищих навчальних закладів.

ББК 83.3(4УКР)1я73