СУЧАСНІСТЬ

У НОМЕРІ

Юрій ШЕРЕХ
Етюди про національне в літературах сучасности

Леонід КОНОНОВИЧ
Я, зомбі
Кримінальний роман

Владислав А. СЕРЧИК
Дороги і бездоріжжя української політичної і громадської думки в XX сторіччі

Володимир МОРЕНЕЦЬ
Монолог без реверансів
Про нову книжку Юрія Тарнавського "У ра на"

4 КВІТЕНЬ 1993 р.

ISSN 0585-8364

ВІД АДМІНІСТРАЦІЇ В УКРАЇНІ

Передплатників просимо замовляти журнал у всіх відділеннях зв'язку, число індексу 74459; на рік: 120 крб., на півроку: 60 крб., на квартал: 30 крб.

Адміністрація в Україні: 254071, Київ-71, вул. Костянтинівська, 5.

ВІД ПРЕДСТАВНИЦТВА В США

Передплата журналу "Сучасність" в усіх західних країнах становить 85 ам. долярів на 1993 рік.

Просимо всіх наших вельмишановних передплатників і кольпортерів виставляти чеки на Sucasnist і висилати представникові даної країни.

Передплати з країн, де немає представництва, просимо надсилати безпосередньо на адресу представництва в США і в американських долярах виготовляти поштові перекази чи чеки (з ам. банковими числами знизу) на: Sucasnist.

АДРЕСИ НАШИХ ПРЕДСТАВНИКІВ

АВСТРАЛІЯ:
Sucasnist /
Dr. D. H. Pyrohiv
75 New Road
Oak Park, Vic. 3046
Melbourne

АРГЕНТИНА:
Sucasnist /
Dr. M. Wasylyk
Nahuel Huapi 5381
1431 Buenos Aires

ВЕЛИКОБРИТАНІЯ
Sucasnist / Mr. S.Wasylko
4 The Hollows, Silverdale
Nottingham NG11 7FJ

ІЗРАЇЛЬ:
Sucasnist
/ Mr. G. Shakhnovich
Harav Maymon St. 2, Apt. 31
Bat—Yam

ШВАЙЦАРІЯ
Sucasnist / Dr. R. Prokop
Muristrasse 82
3006 Bern

Представництво в США:
SUCASNIST / Mr. Y. Smyk
P. O. BOX 1084
S. ORANGE, NEW JERSEY 07070
USA
(201) 414-98-57

На першій сторінці обкладинки:
ПЕТРО ЄМЕЦЬ."Мародер", 1988; "Звізда Полин", 1985; "Моя земля", олія, 1992.

digitized by ukrbiblioteka.org

1993 квітень 4

СУЧАСНІСТЬ

ЛІТЕРАТУРА, НАУКА, МИСТЕЦТВО, СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

Журнал видається з 1961 р. (384)

Видання
Республіканської асоціації
українознавців

РЕДАКЦІЯ:

Головні редактори — **Тарас Гунчак, Іван Дзюба** (на громадських засадах)
Заступник головного редактора — **Ігор Римарук**
Відповідальний секретар — **Микола Чубук**
Редактор відділу науки і культури — **Вадим Скуратівський**
Редактор відділу суспільного життя — **Володимир Кулик**
Редактор відділу літератури — **Микола Рябчук**
Співредактор відділу літератури — **Лариса Онишкевич**
Редактор відділу мистецтва — **Богдан Певний**
Виконавчий директор — **Сергій Полос**
Художньо-технічний редактор — **Олександр Чабаненко**
Художній редактор — **Анатолій Заєць**
Оператор комп'ютерного набору — **Оксана Поліщук**
Оператор комп'ютерного набору — **Оксана Пархоменко**
Коректор — **Галина Єрьоменко**
Коректор — **Тамара Кравченко**

Усі матеріали до редакції "Сучасності" просимо надсилати: з України і республік колишнього СРСР на адресу в Україні, а із західних держав — у США:

УКРАЇНА / UKRAINE
254071,
Київ-71, вул. Костянтинівська, 5
"СУЧАСНІСТЬ"

SUCASNIST
P. O. BOX 1084
S. ORANGE, NEW JERSEY 07070
USA
(201) 414-98-57

Редакція листується з авторами на сторінках часопису і не приймає матеріалів, не підписаних автором.

Видавництва та авторів просимо присилати по два примірники нових публікацій для рецензії.

Статті, підписані автором, висловлюють їхні власні погляди, а не погляди редакції.

Усі права застережені. Передруки і переклади дозволені тільки за згодою автора й видання.

Засновник:
Республіканська асоціація українознавців.
SUCASNIST (ISSN 0585—8364), established in 1961, is published monthly. The annual subscription is $ 85 (US).

POSTMASTER: Send address changes to Sucasnist, P. O. BOX 1084
S. ORANGE, NEW JERSEY 07070 USA

Представник редакції в Польщі — **Степан Козак**
Представник редакції у Словаччині — **Мікулаш Неврлі**

digitized by ukrbiblioteka.org

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРА

5 *Станіслав Вишенський.* Поезії

11 *Михайло Рудницький.* Кілька віршів

15 *Сергій Квіт.* Про еротичні поезії Михайла Рудницького

18 *Леонід Кононович.* Я, зомбі. *Кримінальний роман*

СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ

53 *Владислав А. Серчик.* Дороги і бездоріжжя української політичної і громадської думки в XX столітті

62 *Володимир Задорожний, Микола Вегеш.* Карпатська Україна у світлі нових документів

150 *Джеймс Е. Мейс.* Висновки та перспективи дослідження голодомору 1933 року

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

68 *Юрій Шерех.* Етюди про національне в літературах сучасности

КРИТИКА

94 *Лариса Мороз.* Про символізм в українській драматургії

107 *Василь Яременко.* Була колись Гетьманщина...

118 *Володимир Жила.* Прометеївські образи й мотиви в творчості Лесі Українки

МИСТЕЦТВО

128 *Володимир Підгора.* Сталкер Чорнобильської зони

139 *Олександр Бобир.* Петро Савицький: життєвий і творчий шлях

142 *Петро Савицький.* Кілька міркувань про історію української архітектури

БІБЛІОГРАФІЯ

155 *Володимир Моренець.* Монолог без реверансів

159 *Ярослав Грицак.* Чи прийшов час для сови Мінерви?

166 ПОШТА РЕДАКЦІЇ

168 ПРО АВТОРІВ

digitized by ukrbiblioteka.org

Станіслав ВИШЕНСЬКИЙ

ВОЛЯ

1. Глибокі місця

У черзі рук до рукавички
лунають голоси з тепла:
вбирає імена та клички
із пульсу пущена стріла.

Золотогубості переступ
паразитує на вустах:
з просини вилущений перстень —
як вакуум, що мав кістяк.

Партнерство берегів — підмурок —
нитка-лежати, нитка-йти:
а Ти — Різдвяний подарунок —
у чергу пущені світи.

Бо папороть цвістиме кров'ю
і голка шитиме вуста:
мій пульс під білою корою
від колискової відстав.

На чудо всі події важать —
місця, навіяні з Землі:
при рукавичці, Бабо Яже,
глибин зелені важелі.

В серцях тривають перегони
імен та кличок молока:
для берегів — на дві персони —
накрита дзеркалом ріка.

2. Соб — цабе, люблю — Воле — Тебе

Править шовк шовкунами —
послідовністю трьох потів:
рожевіє намордник на Ямі,
а в іконі — заводи подій.

Води — кроплені пилом —
кольоровість стрибка:
передтеча запилень —
ще до вбивства рука.

Помилуюся скарбом
під лупою постів:
над стрибок скіфська баба —
земноводність мостів.

...В передсерді обійми —
Твій між'ядерний рай:
цілість гідри любімо,
доки в схилах гора.

Пульс виходить із крові —
зірку панцер стиска:
світ такий загадковий,
як до вбивства рука.

3. Колискова маятникові

Ом р-Ом-б-Ом
ім'ям
талістю втілення
товщею стрибків з Руки в Руку
Ом поверхів губів
пучок пальців —
Зоря в зірці тече
Ом — пульс лишається Світові —
в решті решт
з речі — з щоповерховими притоками —
випуска Передтечу

КУТЯ

Ти любити щурів обіцяв.
Парашут з поверхів цоколевих
засрібніє навколо лиця
і розкриється в квітці вишневій.

Зуби — давній свічник для зерна,
катастрофа — натхненник утечі:
під тареллю жонглер засина —
пахне хлібом із пекла і печі.

І наступне побачення в сні,
мак у січні зодягнений в чорне:
по спіральках рогів у ягні
до хреста підіймається чортик.

digitized by ukrbiblioteka.org

...Зводить місяць із сонцем жнія,
в колоскові розставлено шахи:
десь між ними фігура Твоя,
в королівські зодягнена шати.

КОМОРА ВТЕЧІ

коли заколисає мисливець:
по першому снігові —
стежка до серця

на материному молоці
кожен отвір печеться

наріжний камінь гойднеться
в ягоді —
в Твоїй уніформі

ще й по дорогах рук
кулаки летять:
туди — тьохкають
назад — курли

неподільна ковдра полуди
чорно-червона ягода:
материками
вишито уніформу

волосожар осі вселенської —
палить мислитель мисливця:
падає камінь наріжний
і проростає домівка

РІКА ЗЕМЛЯ

на хрест сусідній переставлюсь
всеношну випустивши з вен:
ся паранойя — як ментальність
речей позбавлених імен

в деталі налива отрути
коли боги — за шаром шар:
фігура Гуру — однокутник
що в ньому кригу ріже шкляр

запилення й тичинок опір
і час — чарівний манівець:
на кожну смерть існує попит
ілюзія утрати — мрець

скором зімне на стиглість плоду
назвавши Світотвір білком:
коромисло плече і воду
назвемо трійцею оском

відро землі і шалька альти
коли прощатися пора:
йду в однокутник ніби спати
і тільки роль моя вмира

...у сон сусідній переставлюсь
як мат вбиває короля:
бо то найбільша стародавність
коли в речах тече земля

ПОМИНКИ

між кришінням в дитині
й кришінням в мерцеві
мати вибереться у гості
прогнавши бджолу
лечу щовесни
випростовую надстовбурні пальці
вдивляюся в квіти:
в котрійсь
вогонь ока розкладено

* * *

І було Різдво на роздвоєння,
і скриня з крилами, шкурами, шкірою
побита серцями — як і завше
скинула хлорофілові замки.
Оркестрове звучання дозволу —
давнина у заїдах —
будувати гойдалку,
класти голівкою
до місця стійбища Бога,
виносити слідами з дверей.
На мінералах та деревах
черево-Як залишив річ у комахах,
мостив гнізда в крилах —
чоло-в-Яг в джерелах колискової,
з зашморгом на подушці —
вічне ковтання зашморгів — се дозволене
в немовляцтві.
На виверження навколосвітнього соняшника
чекали розтини в масці
і лише в швидкості серця —
шанс утікача. Було й буде
Різдво незнайомця —
морок звіра у німбі:
і в маточці мачини,
і в крихітних слідах молока —
Той, хто сніги доглядає.

digitized by ukrbiblioteka.org

* * *

по сили — посли!
і крильми підіймали храми —
біле коріння зими
і легшали риси
і світло облич мало прошарки Сліду:
сей храм із зелених цеглинок могил
по сили послали
в тіло два ока поклали:
осінь свої осі підводить —
з долівок піраміди в'є
зупиняє ярмарок
поводир джерел спить
в шкірі в рамі —
стільки знають
стіни зеленого — над тяжінням — храму...
поводир води закидає у вирій кригу —
матір сіяних крил кличе
на потилицю на ключиці
груди Синові Гожому муляють
стать затемнює стать: Вас силою
на Василія
доки в тіло зодягнений шлях
в щаблях росла сила посла —
півжуравля веселого
гойда гойда — прірва в ярмарок — синя
прірва з ярмарку — мідна
сім рас тіла
сам раз ріж
а якби могили відпустили посла

* * *

Випаровую коло —
жену діву з вересня:
під терезами — вогонь,
під жалом — матка,
під снігом — ручна робота.
Розрубану на планети — дев'ять місяців —
жену вирощувати померле,
жену скинути коло з колеса:
з кожного місця — вітчизну —
повня Сина — Євангелія від Урану.
...Понад усіма пунктирними арками
суцільні хребти пташок
і криваві дівочі руки
в тонкощах полотна
на вроді лікаря.
На згарищі світлини —
пологовий будинок
для божевільної.

КРАЄВИД

витка вода
дзеркала теше вітер
щораз сіріше
у бездоріжжя вирій вируша:
на гнотики погаслих квітів
дерева видихають жар
хтось витер носа
хтось — ножа:
усе ясніше
у клітці зеленіє острів
як стародавні мощі —
у кістках
...дзеркала теше вітер:
птицю й жар
бере на руки
білий лікар

digitized by ukrbiblioteka.org

Михайло РУДНИЦЬКИЙ

КІЛЬКА ВІРШІВ

[1]

Усіх моїх найглибших бажань крики,
зітхання туг, дум пориви й тайни,
зусилля волі стрінути Велике,
Нове, Сміливе, Гарне, Незвичайне,
вберу в усі тони
душі Твоєї й тіла.
І кожний, хто раз тисячний потоне
в Твоїй прозорій глибині,
яка йому сліпому
тайни всі закрила —
глядітиме на образ Твій, мов в сні,
на тайну невідому —
глядітиме, як я, коли питаю:
що в Тобі тіло й що душа,
що в мені справжнє, що мана? —
щоби питать без пам'яти та краю:
"хто, хто вона?!"

[2]

Колись я за цілунок не давав нічого!
А нині — за ніщо, мов в сні, вкриваю ними
Твої уста і очі, і грудей незриме
рожеве царство в далі доброго та злого.

Шумить ліс. Нащо слів? Молюсь лісному богу
устами мовчазними, злитими з Твоїми...
і поцілунків чар веде мене, мов рими,
в ліс дивних стріч Уяви з шепотом Нового.

Це шепіт уст Твоїх чи подуви уяви?
Кожнісінька злука уст — це втишене питання.
Ніяка відповідь не повна й не остання.

Бавлюсь огнем в огні невтишної забави
і поцілунків, що жар запитів підносить:
— віддати за них все — чи справді буде досить?..

[3]

Ти не одна з тих довгожданих мрій,
яка притьмом зміняє світ у мрію.
І чим Ти є? Сказати б не зумію
Тобі, ні іншим, ні душі своїй.

Ти не одна з святинь Краси, якій
уявою весь вік молитись вмію —
і не сувора переможна Кліо,
що йде в імлі незбагненних подій!

І бачу в Тобі стільки, стільки хиб,
що вже в прикмети вірити не хочу,
ні в почуття: прозрів я чи осліп?

Коли б не тямив усе перечуте,
не зрозумів би цю тайну жіночу:
— для перемоги часто досить: бути!

[4]

Не хочу знати, скільки мук
ховаєш Ти в своїй кімнаті,
і не кажи мені про кляті
гріхи моїх гидких ошук!

Я знаю нині лиш одно:
що на дворі весняний легіт,
а з ним дитячо-щасний регіт
пестять відчинене вікно.

І Ти повинна знати теж,
що сонце криє кращі ліки,
ніж думи, як туга́, великі
й слабі, як шпиль слонових веж.

Послухай голосів землі,
що величають все на небі,
та лиш настільки, щоб — далебі! —
ми знали: чом ми не малі.

Забудь, що був колись якийсь
пройдисвіт, ненароком близький,
і, як каміння в морські бризки,
Ти сонячним дощем умийсь.

Даруй оцьому, що не міг
Тебе огнем небес кохати,
і серцем, радісним від втрати,
тань, як в веснянім сонці сніг.

digitized by ukrbiblioteka.org

[5]

Не засоромлюсь дати щирість втраті,
вчорашня любко, нинішня знайома!
— в кожному русі й обрисі чужому
ловлю з тремтінням тінь Вашої статі!

А коли бачу пірце капелюха,
мов моя мрія, тремтюче та біле
і так знайоме! — не маю ще сили
звати на поміч гордот мого духа!

І не соромлюсь сказати Вам щиро,
що за ласкаво протягнену руку
я Вам простив би горіючу муку
за свіжий злочин і студену зневіру.

І хай від правди наповниться чаша:
в тузі жеврію, та був би я в силі
ще нині порох моєї Бастилі
кинути в душу безглузду, як Ваша.

[6]

Які мені найбільше до вподоби вірші?
Усі найкращі й деякі найгірші.

Я люблю вірш багатий в переливи,
мов Твій у згуках невпійманий голос;
я люблю вірш, немов Твоєї гриви
ніжний, мінливий, оксамитний волос.
Я люблю вірш глибокий та прозорий,
мов віч Твоїх незбагненні кришталі,
я люблю вірш обуренням суворий,
мов погляд Твій, коли скрив горді жалі.
Я люблю вірш, що, мов Твоє обличчя,
у кольорах палкої крові квітне,
вірш, мов бажання, яке в першу ніч я
втишав в обіймах Твоїх — ненаситне.
Я люблю вірш, що мов, Твої обійми,
втишає тугу й нові родить туги,
коли вітрила проти хвиль підійме,
мов грудь Твою з солодкої напруги.
Я люблю вірш пів з мармуру, пів з криці,
мов Твою руку міцну, сніжно-білу;
пружливо-легкий, наче дар тигриці,
Твоє хижацьке, небезпечне тіло!
Я люблю вірш багатий у приваби,
мов усміх Твій, що коле і скобоче,
вірш, де і мужескість Твоя була би,
і почуття, так дуже — ах! — жіноче!
Я люблю вірш, мов щирої розмови

Твоєї біг свобідний та нестримний, —
вірш, де, мов серце Твоє прездорове,
било би жаром скритим в панцир зимний.
Я люблю вірш, що в'яже всі настрої
в сміливі, повні, сталеві акорди,
наче Твоєї душі молодої
чуття всечуйне, вражливістю горде.
Я люблю вірш, який в останнім згуку
ворушить жаль: чому він не без краю?
немов туга, коли цілунком в руку
Тебе, моя невловлена, прощаю!
Я люблю вірш, що наче Ти, мій світе,
кохає бурю, блискавку та тишу,
та з віршів всіх навчився я любити
найбільше ті, що сам для Тебе я пишу!

Чи знаєш вже, чому кохаю вірші:
Усі найкращі й деякі найгірші?

[7]

Жаль потрачених стріч
і уст-рож
полишених!

В викидів чорну ніч
серця дрож
запише їх...

Минула доба туг
мов гріх
без пристрасти...

Кохання гордий дух
коли б міг,
як лист, рости!

Трачу останній жаль
в спомині
зимнім, як лід,

про кров стрінутих краль...
що мені
звіє їх слід?!

digitized by ukrbiblioteka.org

Сергій КВІТ

ПРО ЕРОТИЧНІ ПОЕЗІЇ МИХАЙЛА РУДНИЦЬКОГО

У відділі рукописів ЦНБ ім. В. Вернадського АН України зберігається поетична збірка Михайла Рудницького "Кілька віршів"[1]. Її автор, близький свого часу до "Молодої Музи", більше знаний нами як фахівець із зарубіжних літератур (знав 15 мов)[2], критик та літературознавець. Відомо, що він друкував свої поезії у періодиці. Крім "поезій у прозі" під назвою "Очі та уста" (1922), Рудницький не видав жодної поетичної збірки. Тому цей маленький саморобний зшиток викликає в нас особливу зацікавленість.

Збірка присвячена Миколі Зерову і датована 16 листопада 1918 року. Сам Михайло Рудницький свідчить, що дружив із Миколою Костьовичем "з половини 1915 р. і майже до кінця 1918-го"[3], під час свого побутування у Києві. Тобто принаймні частина "Кількох віршів" була написана в бурхливі роки першої світової війни, революції та визвольних змагань. Уже сам цей факт окреслює надзвичайно цікаве явище в історії української літератури. Бачимо майже повну незаангажованість поета у політичному житті. Більше того, така позиція була для Рудницького принциповою.

Богдан Рубчак писав: "Спільна екзистенціальна ситуація просто примушувала молодих письменників часто-густо відсувати естетичні проблеми на другий план, зосереджуючися на суспільній боротьбі. Врешті, ця лицарська реакція до екзистенціальної ситуації свого народу знищила і групи, і навіть окремі таланти"[4]. Хоч революційні події подекуди несли позитивний для письменства емоційний заряд, загалом це явище було (і є!..) ненормальним. На плечі українського письменства знову невідворотно лягають нелітературні завдання, про які казав Дмитро Донцов: "Як за білого, так і за червоного самовладства, до літератури мусіли тікати і публіцистика, і філософія, і партійництво. Література в сі тяжкі часи була тим свічадом, в якім тремтів ритм національної душі..."[5] Мистецтво гвалтувалося жорстоким життям, яке спрощувало та утилізувало його. Михайло Рудницький зі своїми поглядами на літературу виглядав одиноко. 1918 року він писав не пристрасні політичні ескапади, а інтимну, еротичну лірику. Більше того, з молодомузівської "стежини Добра і Краси" він не зійшов протягом усього життя.

Очевидно, що Микола Зеров мав великий вплив на Рудницького. У присвяті "М.Зерову", якою відкривається згадана рукописна збірка, автор називає Миколу Костьовича учителем. А в листах зі Львова до Києва пише: "Чи Ви не взяли би на себе важкого та невдячного завдання переглянути плоди моєї Музи за останні роки? Ваш осуд є для мене

рішаючий"[6]; "Чи не краще мені перейти до прози?"[7] У поглядах на завдання мистецтва, його сутність, на важливість форми художнього твору, на питання "європеїзації" української літератури Зеров і Рудницький виступають як спільники. Михайло Рудницький у Львові, так само як і неокласики на Наддніпрянщині, намагався відвернути літературу від надмірного заангажування політичним життям. Тому слова Дмитра Донцова, сказані ним про неокласиків, можемо віднести і до Рудницького: [вони] "свідомо відрікаються всякого пафосу... сильні індивідуалістичні натури, яким важко асимілюватися з сірою масою пролетаріату... По епохах емоціональних (якими все є революції) завше приходять епохи інтелектуалістичні; пророками такої епохи і хочуть стати неокласики"[8].

Тут я маю на увазі природну тенденцію творчої особистості Михайла Рудницького, а не кожний конкретний випадок із його біографії. На жаль, у нього ще з 20-х і 30-х років відчувався нахил до конформізму і пристосуванства[9]. Рудницький не мав сили волі протистояти тоталітаризмові. У радянські часи він перейшов до прямого потурання режиму й навіть підписував енкаведистські пасквілі на українських культурних діячів. Але, не забуваючи про це, ми не повинні відкидати справжні художньо-теоретичні набутки непересічного письменника і науковця.

На його думку, мистецтво не існує без життя, але існує не тільки для життя. Здобуваючи освіту в Парижі та Лондоні, подорожуючи по Європі, навіть під час навчання у Львівському університеті, Михайло Рудницький перейнявся "європейським духом" у поглядах на мистецтво, зокрема на літературу, і намагався прищепити його на українському грунті. Така позиція була надзвичайно важливою для тодішнього стану української літератури. Революційний ентузіазм Наддніпрянщини, багато в чому штучно перебираний з півночі, не мав актуальності в Галичині.

Михайло Рудницький, безсумнівно, один із найбільших інтелектуалів пореволюційного національного відродження, належав до тієї частини української інтелігенції, яка не лише приєдналася до гасла "Геть від Москви!", а й активно втілювала його в життя. Це підтверджує вся літературна та літературознавча діяльність Рудницького до 1939 року.

Нарешті про віднайдену збірку "Кілька віршів". Читаючи чудові ліричні поезії, мрійливо-затужені, зігріті теплом душі автора, ми іноді відчуваємо надмірне інтелектуалізування, навіть виразне аристократичне позування, запозичення настроїв із відомих Рудницькому в оригіналі західних поетів, зокрема Шарля Бодлера. Проте, ці моменти не впливають на читацьке сприйняття негативно, а, скоріше, окреслюють і зумовлюють індивідуальний стиль автора. Згадане вже "тепло душі" природно випливає з ліричних нахилів творчої натури Михайла Рудницького та його почувань. Сам він признавався, що такі жанри даються йому "легко, без напруги"[10]. "Кілька віршів" відбивають різні типи ставлення чоловіка до жінки. Тут і високі платонічні переживання, і насолода земним щастям; трагічні муки кохання і диявольське бажання розбивати жіночі серця; знаходимо також іронічне ставлення, засноване на розумінні природних законів людської сутності, статі; болісне нарікання на невдале захоплення пустою, вбогою душею тощо. Але в комплексі ми маємо гімн коханню. Його сила зумовлена монотематикою збірки — з одного боку, і яскравою палітрою сюжетних та віршобудовних варіацій — з другого. Дивовижна чуттєвість поезій випливає насамперед зі ставлення М. Рудницького до процесу

digitized by ukrbiblioteka.org

творення лірики, його твердого переконання, що митець повинен повністю відсторонитися від світу й віддатися своєму натхненню. Поезія має "заповнювати життя" митцеві. "Суть лірики міститься саме в сій нез'ясованій, а прецінь надзвичайно конкретній атмосфері, де образ вистарчає за ідею, а навіть її перевищує; символ, окрилений мряковиною почувань, отвирає виднокруги крізь душу самого читача..." На думку Рудницького, тут важливе "само відтворення наростаючого зворушення", безпосередній, "наївний висказ своїх станів"[11]. Ярослав Гординський також відмітив, що для Михайла Рудницького "воля творчої індивідуальності не повинна мати ніяких обмежень"[12]. А лірична еротика висловлює та окрилює значну частину почуттів будь-якої індивідуальності.

Створена без жодної "прив'язки" до навколишнього життя, без натяку на якусь данину суспільно-політичним ідеям, поезія "Кількох віршів" закорінена тільки у внутрішні закони мистецтва. Вона органічно вписується у прикро і довго непомічувану в Україні порожнину в історії української літератури. Кидаємо ці вірші на шальки терезів до "чистого мистецтва". Таких мало, дуже мало в українському літературному процесі від 1917 року. Величезна кількість засоціологізованих, далеких від художності творів перехиляють терези до землі і тиснуть на літературу, мов наші гріхи...

---

1 Відділ рукоп. ЦНБ ім. В. Вернадського АН України. — Ф. 1. — Од. зб. № 2359.

2 Лист М. Рудницького до В. Півторадні від 19 січня 1974 р. // Відділ рукоп. ЦНБ. — Ф. 274. — Од. зб. № 2162.

3 Лист М. Рудницького до В. Півторадні від 24 лютого 1967 р. // Відділ рукоп. ЦНБ. — Ф. 274. — Од. зб. № 2161.

4 *Рубчак Б.* Пробний лет. // Розсипані перли. — К., 1991. — С. 39.

5 *Донцов Д* Українсько-совітські псевдоморфози. // Дві літератури нашої доби. — Львів, 1936. — С. 23.

6 Лист М. Рудницького до М. Зерова від 28 листопада 1926 р. // Відділ рукоп. ЦНБ ім. В. Вернадського АН України. — Ф. 35. — Од. зб. № 596.

7 Лист М. Рудницького до М. Зерова від 4 листопада 1927 р. // Відділ рукоп. ЦНБ. — Ф. 35. — Од. зб. № 599.

8 *Донцов Д.* Українсько-совітські псевдоморфози. // Дві літератури нашої доби. — Львів, 1936. — С. 26 — 27.

9 Як приклад можна навести слова з листа М. Рудницького до М. Зерова від 10 листопада 1928 р. (Відділ рукоп. ЦНБ. — Ф. 35. — Од. зб. № 606). Рудницький хоче видати в Києві свою збірку новел "Нагоди й пригоди" і пропонує Зерову: "Ще краще було би, якби, напр., Ви могли вибрати з "Нагоди" кращі нариси, виправити в них мову тощо, а я додав би до них дві-три нові, де звернув би увагу на соціальний підклад". Останні слова в листі підкреслені. Оскільки "Нагоди й пригоди" вміщують новели любовної тематики, як казав сам М. Рудницький, "в стилі Мопасана", додання "соціального підтексту" було б насильством над творами.

10 Лист М. Рудницького до М. Зерова від 10 листопада 1928 р. // Відділ рукоп. ЦНБ ім. В. Вернадського АН України. — Ф. 35. — Од. зб. № 606.

11 Уривок із статті М. Рудницького про І. Франка, б/н, б/д. // Відділ рукоп. Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. — Ф. 78. — Од. зб. № 523. — Арк. 5, 7.

12 *Гординський Я.* Літературна критика підсовєтської України. — Львів., 1939. — С. 32.

Леонід КОНОНОВИЧ

Я, ЗОМБІ

Кримінальний роман

I

— Отже... отже-е-е, — протягнув Мурат, зціпивши пальці рук і замислено розглядаючи нігті, — нашу адресу... і телефон... і те, що ми начебто займаємося розшуком, вам повідомив... хто, ви кажете?

Клієнт зітхнув. Це був височезний чолов'яга з конячим лицем і цупкою, мов дріт, чуприною. Минуло з півгодини, як він заявився в наше бюро, і ми ще й досі не могли дійти з ним якоїсь згоди.

— Філософов, — терпляче сказав він. — Філософов, — повторив він своїм трубним голосом, чітко наголошуючи кожен звук цього екзотичного прізвища. — Брокер агентства "Радіал". Послухайте, — не витримав він, — може, доста цієї гри в піжмурки? Ви що, за йолопа мене маєте?!

Мурат перевів погляд на мене:

— Хто його пропустив?

Я знизав плечима. Врешті, мене це не обходило.

— Барабаш... чи хто там. Коли я під'їхав, унизу не було й душі!

Запала мовчанка.

— Ні, — думаючи про щось своє, нарешті сказав Мурат. — Ні... мабуть, усе-таки не Барабаш... Гаразд! — заявив він, випростуючись у фотелі всією своєю статурою колишнього десантника. — Отож нашу фірму вам рекомендував пан Артур Філософов, один з ваших... е-е-е... найліпших друзів. І яких же послуг ви од нас хочете?

— Цілком конкретних, — буркнув чолов'яга. — І конфіденційних. Втім... якщо говорити відверто... — він скоса зиркнув у мій бік, — ...вбивствами ваша контора не займається? Вибачте, звісно, що я... але ця назва...

Мурат знову подивився на мене.

Я зліз із підвіконня й підійшов до дверей. Тоді відчинив їх і кивнув Цуцичкові, котра сиділа в приймальні.

— Коханий пане, — неохоче почав Мурат, дивлячись убік і безбожно акцентуючи слова на свій кавказький штиб, — ви, напевне, потрапили... е-е... не в свій город! Ми тут не займаємося платним забійством. І безплатним забійством ми не займаємося теж. І жодним забійством тут не займаються взагалі, зрозумійте! Ми — прості українські... е-е-е...

— ...трудівники! — озвавсь я з підвіконня.

— ...доб-ро-дії! — проакцентував Мурат, вбивчо на мене глипнувши. — О — добродії! — повчально підняв він пальця (слово йому дуже подобалося). — Котрі займаються лише одним ділом, яке на цьому світі

digitized by ukrbiblioteka.org

варте уваги, — бізнесом! Цілком легальним, цілком законним приватним бізнесом. Якщо ви хочете придбати товар, — машини, сировину, що завгодно, — то наша контора завжди стане вам у пригоді. Зважте, що фірма "Тартар" провадить посередницькі операції на найвигідніших умовах. Наші зв'язки сягають практично усіх регіонів Союзу. Річний прибуток...

— Даруйте!.. — устряв чолов'яга. — Даруйте. — Він добув хусточку й витер спітніле чоло. — Давайте все-таки спочатку. Так от: я прийшов сюди за рекомендацією вашого давнього клієнта. І річний прибуток мене не цікавить. І ви це знаєте. І я це знаю. Врешті, ми обоє це знаєм. А цікавить мене така сфера ваших послуг...

Двері відчинилися. Звісно ж, це був Барабаш. Чолов'яга зиркнув на нього й наче вдавився.

Барабаш лінькувато підійшов до столу й став, опустивши свої кощаві лапи.

— Дати по рилу? — з готовністю спитав він, киваючи на клієнта.

Я посміхнувся. Барабаш, здоровий як віл, із бритою головою і переламаним переніссям, котре до того ще й кепсько зрослося, був справжнім вовкулакою.

— Та-а-ак... — покивав Мурат, замислено розглядаючи клієнта. — Звісно, добродію, ви маєте... е-е-е... як її в дідька... рацію! З цією грою справді треба кінчати... — І до Барабаша: — Обшукати, хутко!

Чолов'яга побілів. Хотів ще щось сказати й геть уже одкрив рота, але цей драб, зайшовши збоку, згріб його своєю лапою за плече і рвучко витяг із фотеля. Тоді турнув до стіни.

Я припалив цигарку й, мружачи очі, наглядав, як він витрушує кишені того сіромахи.

— Нема, — нарешті сказав він.

— Нема-а-а?.. — здивувався Мурат.

— І сліду! — потвердив Барабаш. Його бандитська мармиза виглядала стурбованою. — Ні диктофона... ні... нічого!..

У двері постукали. Я неохоче зістрибнув із підвіконня й пішов одкривати.

Цуцичок простягла мені якусь картку й прошепотіла кілька слів. Я проглянув ту картку й здивувався. Тоді поклав перед Муратом.

Мурат глипнув на неї, й обличчя його на мить застигло.

— Гм... — врешті здобувся він на слово. Іще раз пробіг очима інформацію, яку щойно видав наш комп'ютер. Заносилося на те, що цього разу ми сіли в калюжу. — Гм... Малевич... Малевич Євген. Народився... так-так... економічний факультет... головний бухгалтер, замдиректора... одружений, дітей нема... під слідством не був... менеджер кооперативного концерну "Мурена". Фото... — І обернувся до мене: — А що каже пан Філософов?

— Узяв таксі, — сказав я. — Буде за чверть години.

— Халепа!.. — замислено сказав Мурат. Це вперше я бачив, що йому було незручно. — То... послухайте, шановний... ви що ж — справді од Філософова?!

— А од якого ж дідька! — огризнувсь чолов'яга. Він уже сидів у фотелі й добував сигарету з пачки "Вінстона", яку я забув на столі. Руки його тряслися. — Манери у вас якісь... ведмежі...

— Не шкодуйте слів, — порадив я йому. — Кажіть: бандитські. Ото як подумали — так і кажіть.

— Не розумію вашого здивування, — холодно озвавсь Мурат, відкинувшись у кріслі. — Ваш друг мав особисто зв'язатися з нами. Річ у тому, що сюди не приходять без запрошення. Врешті-решт, сюди не приходять взагалі! Так не робиться, розумієте?

— Ввесь цей візит виглядає дешевою провокацією, — докинув я. — І ці запитання... Ви дуже ризикуєте, пане Малевич!

— А я... а я тут при чому?! — обернувсь до мене чолов'яга. — Мені було сказано...

Всі позамовкали. Чолов'яга сидів і, згорбившися, смалив мого "Вінстона". Барабаш стовбичив коло нього, мов соляний стовп.

— Добре, — нарешті озвавсь Мурат. — Що будемо вирішувати?

Я розчавив недопалок.

— Він чистий, — сказав я. — Жодної провокації. Втім, приїде Артур... — І обернувсь до клієнта: — А ви маєте хоч зелене поняття, скільки коштують такі послуги?

Чолов'яга затягнувся й дмухнув димом на Барабаша:

— Коханий... е-е-е...

— ...дядьку! — підказав я.

— ...дядьку, — повторив чолов'яга, звертаючись до Мурата. — Так от, коханий дядьку... цебто... — він злісно зиркнув на мене, — ...добродію! Так ось, добродію, ця справа... справа, яку я хочу доручити вашій фірмі, не зовсім звичайна. Йдеться про зникнення однієї особи. Цього чоловіка треба знайти, і я... словом, вам буде виплачено будь-яку суму. Тим паче, що ви, як мене поінформували, можете... ну-у-у... практично все!

— Вас вірно інформували, — буркнув я. — Річ тільки у тому, що не за всяку справу ми беремося. Наприклад, ми не вбиваємо людей.

— Халепа!.. — сказав Мурат. Він усе ще уникав дивитися на того чолов'ягу. — Що ж... діждемось Філософова! А тим часом... тим часом, гадаю, не вадило б і випити... — Й кивнув, показуючи Барабашеві на двері. — Сподіваюсь, наша людина не дуже вас... гм... потурбувала?

Чолов'яга махнув рукою, начеб розганяючи дим.

— Ну, так чи інак, — устряв я, — а ми приносимо вам свої вибачення. Якщо, звісно, вони вам для чогось... придадуться!

Двері одчинились, і ввійшла Цуцичок. Я замовк і захоплено став наглядати, як вона порається, розставляючи на столі келишки й кришталеву карафку з коньяком. Цуцичок — це була така маленька білявочка з чудовим станом і довгими косами якогось платинового відтінку; найбільше ж усім до вподоби був її симпатичний писочок, трохи витягнутої форми, — власне, за те і стало професійною кличкою її питоме прізвище, коли вона почала працювати в "Тартарі".

— Даруйте, — раптом озвавсь чолов'яга, котрого неначебто щось гризло, — у вас, я бачу, не люблять зайвих запитань, але...

— Прошу? — сказав Мурат, розливаючи коньяк.

Чолов'яга здавався розгубленим:

— Це, може, й нескромно запитувать, однак... — він врешті зважився, — ...у фірмі що ж — усі зобов'язані розмовляти по-українському?

digitized by ukrbiblioteka.org

Мурат поставив карафку й кивнув мені, запрошуючи до столу. Тоді подививсь на клієнта.

— Та звісно, — сказав він. — А що ж дивного ви в цім знаходите? Перебудова, коханий пане, перебудова!

Надворі почулось гарчання мотора. Я зістрибнув із підвіконня й підійшов до столу.

— А от і пан Філософов власною персоною, — сказав я, падаючи в глибокий шкіряний фотель. — Що ж, кохані панове, тепер не зайве буде й того... випити!

II

Десь за селом, потойбіч пагорбів, потойбіч ріки, що монотонно пливла серед невпинного руху різнокаліберної машинерії і заводських корпусів, що стовпилися на лівобіччі хаотичним нагромадженням цегляних коробок, — озвався далекий гудок локомотива.

Я перемкнув швидкість і завернув у провулок. Надворі смеркало. Біля бетонової халабуди загальмував автобус. Сніг падав і падав, і я ввімкнув двірники, тоскно наслухаючи, як той звук невидними концентричними колами розходиться понад селом і помалу гасне у мокрій, сліпій хуртовині. Настрій у мене був кепський. Я не люблю залізниць. Не люблю станцій, поїздів, надто ж товарних, з їхніми залізними громохкими вагонами, де на камінь задубли купи щебеню або піску; й щоразу, як за річкою озивався тепловоз, переді мною поставало одне й те ж видиво: рейки, що аж гудуть од морозу, темні силуети конвою і нічне небо, підсвічене спалахами газових факелів...

Кілька років тому на шосе Джелалабад — Кабул мене підібрала військова колона. Після двох місяців поневірянь я ледве тримався на ногах, а ще й був поранений, і прострелена рука то рубцювалася, то знов починала боліти й гноїтися — тож коли за тиждень, перед відправленням на аеродром, мене раптом узяли під варту і навіть заклацнули наручники, здивування моє не виглядало вдаваним. Хоч, як по правді, то я зовсім не здивувався. Чогось такого я сподівавсь. І тепер, у транспортному літаку, який прямував у Союз, мав доста часу, аби помізкувати, яку ж інформацію мають спецслужби про моє перебування у муджагідів, а якщо мають, — то якого періоду така інформація може стосуватися...

Гріхів за мною було більше, ніж треба. За п'ять літ полону я не прийняв мусульманства, але воювати воював, і навіть зі зброєю в руках, а останнього року був інструктором із рукопашного бою. Втім, усе це виглядало не так просто, і якби хтось захотів справді мене слухати, то, звісно, я міг би багато чого розказати... хоча б те, як у провінції Лашкаргах, контужений, потрапив у полон до белуджів, котрі забрели в ті краї у пошуках здобичі; як мені стало втямки, — банда знекровлена у боях із пуштунськими племенами і тепер я маю або розділити з ними долю мандрівних грабіжників, або вмерти ганебною і безславною смертю; як упродовж трьох із половиною років ми бродили од Кандагара до іранського кордону, грабуючи і дравидів, і пуштунів, і хазарів, і персів; як колесо фортуни знову повернулося навспак і нас узяли в облогу, а тоді розгромили муджагіди з непримиренних; як мене прийняли за шпигуна і гнали в путах через усю країну, обмінюючи то на діжку

солярки, то на десяток магазинів до акаема; як, посидівши півроку в ямі, я згодився на співпрацю і, щоб виграти час, почав тренувати бойовиків... — словом, уся ця афганська одіссея була складна й заплутана, як і кожне людське життя, і якби справді... ну, та в Союзі мене, звісно, ніхто й не думав слухати. Концтабір, куди я потрапив через кілька днів, був створений не для того. Жоден із солдатів, які горбатіли під конвоєм на товарній станції, вироку не мав. Скоріш за все, це був фільтраційний пункт, де народу зібралося з усіх усюд: найбільше з Афганістану, дехто з Куби, кілька душ з Нікарагуа і навіть троє радників з Анголи, де вони під цивільною личиною керували диверсіями. Процедура була простою: нас, коли не ганяли працювати, то водили на допити, де військові з порожніми очима, змінюючи один одного, по кільканадцять разів змушували повторювати те саме. Запитання були на диво безглузді й звучали таким робом: поясніть, чому під час призову ви забажали служити саме в обмеженому контингенті; або: про що запитували вас кореспонденти буржуазних газет після вашого переходу до противника; а то ще: уявіть, якого сорому зазнають ваші батьки, коли дізнаються, що ви засуджені за співробітництво з іноземними розвідками... — я напружено стежив за підтекстом і розшифровував: це, може, й абсурд... але давай-но подивимося на його реакцію! — і далі: а от такого-то року ви кинули навчатися на престижному факультеті вищого навчального закладу... — я втямив: відповідні служби вже, видно, повідомили, що причиною цього була нелояльність... і не тільки це, судячи з усього!.. — а які контакти ви мали з людьми із мусульманської організації "Чорна пантера"? — підтекст: солдат СА, навіть будучи військовополоненим, не вступає в жодні контакти — і взагалі... честь мундира! — і тощо, і тощо, і тощо. Я сміявся їм в обличчя: виявилось, жодного факту проти мене вони не мають — ще б пак, серед муджагідів навряд чи знайдеш когось, хто працював би на радянську розвідку! — і досить було відбуватися однією — двома фразами, щоб не дати себе втягнути у павутину нових запитань. Через півроку я вийшов на білий світ. Мені дали паспорт, а навздогін ще й добру пораду: тримати язика на припоні. Успіху, сержанте, сказав майор, котрий займався моєю справою. Хоч я завжди буду вважати, що ваше місце — в тюрмі!

Успіху... Я різко вдарив по гальмах і, вивернувши кермо, підкотив до воріт.

Сніг падав і падав. На подвір'ї намело справжнісінькі кучугури. Увечері доведеться розчищати під'їзди до гаража, подумав я, вилазячи з машини. Сього ж менту щось гаркнуло, й важенна кудлата туша плигнула мені просто на плечі. Хто ж, як не Більбонський, власною персоною! Од самого рання він був голодний, і тепер радість його була безмежна: собайло почав танцювати, тоді перекидатися через голову, а затим, не знаючи, як іще висловити свою втіху, вхопив мене за ногу й поволікся вслід, із ревом та гарканням, щосили смикаючи за холошу.

Стусаючи й попихаючи один одного, ми сяк-так видряпалися на ганок. Звідси, з кручі, на якій височіла наша кам'яниця, з двометрового цоколя, облицьованого сірим базальтом, у коловерті хуртовини видно було широчезне висхле річисько з обваленими урвищами, озерця, розкидані то тут, то там, і ялиновий гай, що густою щетиною зеленів на кручах затойбік долини...

digitized by ukrbiblioteka.org

Оце такого зимового вечора я й повертався додому... Дивно, але в селі ніхто мені не зрадів. Людська пам'ять — химерна річ: мене давно вважали мертвим, найближчі родичі, здається, й на поминки витратилися, тож ця з'ява викликала справжнісінький шок. Та й повертавсь я... чи то зеком, чи то переміщеною особою, чи, в кращому разі, невдахою, котрий примудрився потрапити у полон і бозна-що робив там цілих п'ять літ. Так що статус мій був непевний. Врешті, й сам я став чоловіком, котрого важко було впізнати, а ще важче зрозуміти — хоча б тому, що попервах ніяк не міг позбутися гострого азіатського акценту. Ну, а село... що́ село!.. у сошу повмерзали кім'яхи гною, дітлахів коло школи ганяли стройовим кроком і змушували репетувати "Не плачь, девчонка", хтось колов свиню... так чи інак, а люди жили, й коли за чаркою я доводив, що проти Бабрака повстав увесь мусульманський світ і воюють не тільки афганці, а й люди з Тунісу, Марокко чи навіть негри-мусульмани зі Штатів, або в п'яному гурті якось почав розпатякувати, до яких способів удаються муджагіди, аби розв'язати язика полоненому і яка це інтересна штука, а ще інтересніше, як їх почнуть застосовувати до тебе самого, — отож як я про всі ті речі заводився, то мене слухали-слухали, аж нараз робилося видно, що воно їм просто не вкладається в голові. Ці люди жили у пласкому ілюзорному світі, де не було жодних запитань, зате аж кишіло відповідями, — такими дурними й потворними, що на душі робилося прикро, хоч криком кричи... Так що балакати я зарікся. Час треба було якось убити, і я, мов пес, волочився довколишніми селами, пиячив то з однією ріднею, то з другою та спав із дівчатами, коли яку-небудь на те діло вдавалося розкрутити. Як жити далі, я не знав. Звісно, відповідь була й на те: іти на роботу — в колгосп чи на цукроварню в сусіднє містечко, чи в ПТУ вчитись на муляра... Але як ти вже побачив світу і почав тямити більше, ніж тобі вкладали у довбешку; якщо пізнав людей геть не таких, як сам і яких звик бачити навкруги, — а проте навчився поважати і їх, і їхню релігію, і навіть їхню справу; якщо тіло твоє перетворилося на машину, запрограмовану на безперервний стрес, блискавичне реагування і надлюдськи точний розрахунок сили й відстані, — то що робити у середовищі, якому цей досвід і ці риси глибоко байдужі, а то й ненависні...

Спересердя я аж плюнув. І, одвернувшись, почав мацати по кишенях, шукаючи ключі. Більбонський підійшов ближче й напружено завмер, чекаючи слушного часу. Коли клацнув ключем і прочинив двері, псисько турнув мене вбік, мов комета, вдерся на веранду, всенькою своєю вагою розчахнув двері до коридора — і, посковзнувшись, угатився пикою в стіну.

Дім аж задвигтів, — од підмурка аж до самісіньких кроків.

— Бевзю ти, бевзю... — втомлено сказав я, заходячи в сіни. Собайло сидів і ошелешено кліпав поросячими очицями. — Що, жерти захтів? А який же дідько тобі не дає, га?! — Я добув із торби шмат сирої печінки й жбурнув угору. Сливе того ж менту Більбонський блискавично плигнув на два метри увиш і, клацнувши зубами, зловив їдло. Я кинув ще кілька куснів і покрутив головою. Люди добрі, ця звірюка ловила харч під будь-яким кутом і з будь-якої позиції! Звісно, щомісяця ці трюки влітали мені в добру копійку, — але, як подумати, то за чим тут було шкодувати?

Що не кажи, а Більбонський — це була єдина істота, котрій моя поява приносила хоч якусь радість...

Надворі вже залягли померки. Сніг падав і падав. Я ввімкнув експрес і зиркнув на годинника: зближалася п'ята. Власне, слід було квапитися: сьогодні біля кав'ярні у середмісті я мав зустрітися з Малевичем. Хоча, чесно кажучи, їхати на цю зустріч я не хотів. Справа мені не подобалась. Останніми днями вона почала навіть викликати незрозумілу тривогу...

Те, з чим звернувся до нас цей чолов'яга, не виходило за межі щоденної практики "Тартару": тиждень тому якісь люди викрали, — а, ймовірніше, забили, — його молодшого брата, газетяра. З усього нагромадження фактів я втямив одне: справа пов'язана з розслідуванням, котре той неборак здуру взявся провадити власноруч. Авжеж, подумав я, вмикаючи кавовий млинок. Звичайна історія: дилетант береться розслідувати справи мафії, — і його усувають... І все ж тут щось було не так. Що не так, — я не знав, хоч убий. Але передчуттям я вірив. За роки війни в мені виробилося багацько всіляких здібностей: я міг спати в снігу, жерти дохлятину, зносив багатоденні переходи, влучав у чоловіка ножем з п'ятдесяти кроків, — та найголовніше: я завжди стріляв першим. Це був якийсь феноменальний, звірячий нюх. Небезпеку я відчував на відстані; я міг навіть визначити наскільки вона поважна; були навіть моменти, коли я міг її злокалізувати...

...і тепер це почування, безформне й колихке, як медуза, підіймаючись десь із глибин єства, знову почало сигналізувати про загрозу... яку — хіба що сам дідько знав, звідки вона має прийти, — але на душі в мене було чорно, як ніколи в житті, і підсвідомо я почував, що попереду чигає щось вельми й вельми погане...

Кава була готова. Я додав у чашку краплю ванільної есенції й трохи гашишної олії. Тоді відсьорбнув ковток і відчув себе на сьомому небі. Люди добрі, скільки фальшивого, жалюгідного, а то й просто недоробленого нагледів я в цій країні, коли повернувсь із полону... кави — й тієї не вміли тут приготувати! Що вже було казати про громадян, котрі могли розвісити вуха і слухати кожне брехло, котре базікає по радіо чи телебаченню... Господи, а як в'їдалися мені в печінки їхні скарги на життя, в якому їм завжди чогось бракувало й од того воно їм уявлялося одною здоровезною купою лайна...

На перших порах я просто-таки не знаходив собі місця. Все дратувало. Зимові сільські овиди навіювали тугу, — таку, що хотілося вовком вити й тікати світ за очі... А вночі, допіру очі стулиш, починало верзтися: то я знову падав у палаючому вертольоті над пісками Регістану, то з караваном белуджів перетинав іранський кордон, тягнучи на плечі важенну базуку, а то спотикавсь гірськими стежками, проданий у рабство... Прокидався й думав: ну, то що ти тут отримав, га? Там, у вогненному пеклі війни, хоч щось відбувалося... а що ти маєш зараз? Глуху зимову ніч, де навіть собака не гавкне? Дурнуваті балачки у крамниці, — про сіно, про ціни на комбікорм і політику Горбачова? Самотню вербу наприкінці левади? А може, рідню... якій я не був потрібен!

Я не хотів повертатися у Союз. Може, згодом я би навернувся в мусульманство. Може, навіть виїхав би у Штати, приставши до людей з "Чорної пантери", або в Японію чи на Філіппіни, — звісно, якби вдалося роздобути паспорт. Я ніколи не повернувся б у цю величезну безглузду

digitized by ukrbiblioteka.org

державу. Але трохи не сім літ Афганістану — це було забагато навіть для моєї психіки. Під кінець останнього року я помітив, що потроху починаю з'їжджати з глузду. Якесь чорне давке почуття, що росло й росло всі ці роки, тепер сягнуло граничної межі — і перетворилося в тяжку грудомаху, кривавий згусток болю і несамовитої люті. Крім того, мені почали снитися сни. Вони снилися щоночі, й це було таке, наче тобі з механічною упертістю крутять той самий фільм. Найгірше ж було те, що це видиво, на позір просте й банальне, мало прикрий містичний відтінок. Я бачив чітко й виразно: садок біля хати. Сірі вишні. І стежка веде з городу. Нікого нема — ні на городі, ні на подвір'ї, ні поміж вишнями. Тільки вода біжить у берегах, — біжить та й біжить, як завше. А я, повиснувши між небом і землею, дивлюсь на все те. Тільки дивлюсь. Тільки холону в сивому просторі. Тільки звисаю з неба, — так близько, що мені видно кожну гіллячку на вишнях, кожнісіньку п'ядь землі і кожну стеблину в городі...

І це було все. Це було все. Я хапався зі сну, і мене обливав циганський піт. Господи, як мені хотілось додому, на Вкраїну! Ностальгія чи як це називається у розумних людей... але я покинув табір у Бадабері і перейшов кордон, і сливе що два місяці тинявся у горах, раз по разу встряючи у перестрілки з муджагідами, а то й просто місцевими племенами, котрі влаштували на мене справжнісінькі лови...

Надворі вже чорнів старий вечір. На годиннику було пів до п'ятої. Я підвівся й, перечепившись об Більбонського, ледь не заорав носом. Собайло розлігся од газової плити аж до порога, з утіхою витягши лапи, грубі та довгі, наче дрова. Будити його було марною справою. Мертві бджоли не гудуть, подумав я. І, вдягаючи куртку, мимохіть згадав, яким малим та мізерним купив його позаторік на базарі. Люди добрі, хто б міг подумать, що цей недолугий цуцичок виросте у здоровезного собацюру, — пудів чотири живої ваги, і як він ставав на задні лапи, то його життєрадісна кудлата пика опинялася нарівні з моїм лицем! Темперамент цієї потвори був невгамовний: вона цілими днями вешталася обійстям, ловила й роздирала котів і загалом була пострахом для всенького кутка. Ну, зате ліпшого товариства годі було й бажати... а певне, подумав я, а певне, — а що треба людині, коли вона має геть усе? ото щоб було до кого забалакати... та щоб ніхто не заважав... та й годі!..

Я відкотив двері гаража й спинився, замислено дивлячись углиб. Звісно, до міста можна було їхати і в своєму щоденному авто... ще два роки тому, коли замовлень було до дідьчої мами, а інфляція допіру набирала обертів, мені вдалося придбати новісінького БМВ, і задурно причому... але заявлятися на місце контакту в рідкісній і примітній іномарці було б глупством. Для роботи я тримав "шістку" — оперативне авто, обладнане кулевідпорною обшивкою, панцерними шибами й цілою купою слідчої апаратури. Під капотом стояв форсований двигун, і машина розвивала швидкість за двісті кілометрів... правда, і втікати од когось мені ще не випадало. Ну, може, цей час і надійшов, подумав я, виїжджаючи з брами. Світло фар вихоплювало з пітьми суцільні дощаті огорожі, ромби й чотирикутники цегляних котеджів, збудованих, як і все в цім приміськім селищі, без будь-якої фантазії чи й просто розуму...

Я струснув головою і спробував відігнати ці думки. Кепський гумор був мені зараз ні до чого. Звісно, справа Малевича смердить... але чи

не так само смерділо і все, в чому нам доводилося бабратися упродовж оцих двох літ? Робота в "Тартарі" — не мед, і вона ще нікому не приносила втіхи. Більше того, вона подібна до вівісекції, — такої бузувірської, такої грубої й примітивної вівісекції, яка давно вже набила оскому всім, хто нею займався. А все ж, якби не "Тартар"...

Я нізащо не повернувся б у Союз. Я не міг уявити себе громадянином цієї абсурдної держави, де всім до всіх є діло. Але я все-таки повернувся, і з цим, певне, треба було рахуватися. Щоправда, й досі не можу втямити, чому так зненавиділи мене в селі. Я прожив там усього три місяці і ввесь той час тільки пив горілку та блазнював. І все ж наприкінці зими селом поповзли чутки: розказували, як я завів у засідку цілий батальйон; аж захлиналися, переповідаючи, що десь там зарізав сотню дітей, а тоді приніс їхні голови, — й мені дали мусульманського ордена; найупертіше ж ходив поголос, що в Пакистані мене завербувала американська розвідка, там я отримав звання майора й спецзавдання, — коли почнеться наступ, будь-що висадити в повітря місцевий цукрозавод... Звісно, на ті брехні та побрехеньки мені було наплювати, однак рідня моя стривожилася не на жарт. А де ж пак: люди завше на боці сильнішого, бодай підсвідомо! Насправді ж заковика була в тім, що я не хотів визнавати жодної ідеології, — не мав нічого святого, як казали в селі. Я жив, як мені було до вподоби, й волів лиш одного, — щоб мені дали спокій. Ну, та до цих чуток мені було не звикати: погана слава завжди ходила за мною назирці, — ще аж од тої пори, як мене, сина районного партфункціонера, виключили із восьмого класу за хуліганство і я пас худобу в колгоспі; і потім, коли скінчив школу заочно, вступив до університету, а через півтора року вилетів із тріском, — за те, що мав довгого язика й нехіть до різних збіговиськ...

А з села довелось забиратись під три чорти. Оце так, недвозначно й без зайвих церемоній, заявив мені батько: він якраз почав головувати у колгоспі й із нього по зав'язку вистачало власних конфліктів. У місті я, звісно, теж нікому не був потрібен, а на бетоновому заводі платили копійки, й жити з них не можна було ніяк. Люди добрі, все це було геть не таким, яким я бачив у напівбожевільних снах, — і навіть більше: воно було до того безрадісним, до того убогим і сірим, що просто руки опускалися! І якби не "Тартар", котрий винюхав мене в тлумиську двомільйонного міста...

То ж бо й воно, подумав я, сповільняючи хід біля пасастого шлагбаума з двома багряними ліхтарями. Мою машину тут знали, й сержант — здоровезний гомеляка з пласкою, мовби корж, мармизою — махнув києм, пропускаючи мене. То ж бо й воно, подумав я, знову притискуючи акселератора. "Тартар" тільки-но розгортав свою діяльність. Була створена служба, котра вербувала людей, переважно "афганців", які верталися з війни. Тести я пройшов із найвищим коефіцієнтом. Мені дали кличку "Оскар", і півроку я працював у бригаді командос — місяців зо два ми ошивалися в Ризі, охороняючи од рекету кооператив "Гангарт", потім мали діло з бандою Зелінського у Львові, а відтак на цілий сезон мене перекинули в Ялту... Помалу-помалу, а на білий світ я почав дивитись прихильніше. Диво дивне: мені знову здавалося, що в ньому є не лише чорні барви! Звісно, "Тартар" дав мені все, чого тільки душа може забажати, — авто, дім у передмісті, грубий заробіток... а головне:

digitized by ukrbiblioteka.org

я знову жив отим напруженим, зібганим у клубок життям, яке в'їлося у мою плоть і кров, витіснивши всі людські інстинкти. Врешті, виявилося, що фірмі потрібні не лише мої блискавичні рефлекси, воістину воляча сила і бойовий досвід, — інтелект у "Тартарі" цінувався передовсім! Через півроку хтось завважив, що я здатен виконувати не лише брудну роботу командос. Нам потрібні люди, які зуміли б провадити розшук, заявили мені. Правда, для цього в голові треба мати ще й трохи лою... Я його мав. Було це щастя, а може, й просто збіг обставин, — але детективну діяльність розпочав я з винятковим успіхом. Через якийсь рік уже працював у штаб-квартирі "Тартару". На мене почали дивитися з повагою й зі мною рахувалися, — таких людей у Мурата було не більше десятка, й тримали нас для надзвичайно делікатної роботи... чи надзвичайно брудної, що було те саме, зважаючи на специфіку фірми. Правда, такої справи... а радше такого поганого відчуття я ще не мав. Певне, щось відчував і Мурат... недарма він особисто взявся контролювати цю справу... та й мені її повісив на шию теж недарма...

Обіч забовваніла кав'ярня. Вулиця була геть захаращена машинами. Сніг падав і кружляв у жовтому сяєві ліхтарів. На ніч тиснув мороз, і асфальт взявся кригою. Я звернув під кав'ярню і, припаркувавшись за бордюром, вимкнув двигун.

Дзигарі на вежі показували: десять до шостої.

Скількись часу я просто сидів і роззирався довкруг. Неспокій не покидав мене. Біля кав'ярні товклися якісь волоцюги. У ятці потойбіч вулиці продавали морозиво. Тут, на місці контакту, небезпека зросла. Я відчував її кожним нервом, кожнісінькою клітиною. Я глипнув на годинника: до зустрічі зоставалося дві хвилини. Дівча у спортивних штанцях, які туго обтягували крутий задок, провадило на повідку кудлатого пса. Пройшли, обнявшись, хлопець із дівчиною. Певно, в ліжко повів, подумалося мені... а тут сиди! Двоє бичів присіли за сусіднім авто й відкоркували одеколон. Один випив — і одразу ж почав блювати. Він блював і блював:

— Ох, на хрена ж я пил, — приказував він розпачливо...

Я витяг пачку "Моріса". Хуртовина густішала, й волоцюги поспішили сховатися у кав'ярні. Малевича ніде не було видно. Не кваплячись, я зубами висмикнув цигарку, натиснув кнопку запальнички, коли блискучий нікельований ковпачок відскочив убік, нахилився, щоб припалити...

...і тоді безформне відчуття, що точило мене цілісінький день, вибухнуло у моїй свідомості, як бомба, й мені стало страшно і безпритульно, як ніколи в житті, і я сахнувся й підняв голову, і побачив — чітко й статично, мов у стоп-кадрі: спочатку машину, — низьке попелясте авто, яке щойно виринуло з темряви й, гальмуючи, покотилось помалу до пішохідного переходу, — й зразу ж потому: височезну кощаву постать Малевича, який ступив на асфальт, помахуючи дипломатом, — і водночас: зелений вогник світлофора, що ввімкнувся секунди зо три тому...

...а далі все почало розвиватися з блискавичною швидкістю: Малевич ступив іще крок — і порівнявся з радіатором попелястого авто; дзигарі на вежі загули, й пролунав перший удар, гучний і врочистий, неначе поклик сурми; а попелясте авто, нагло взявши розгін, вискочило на

червоне світло, повалило Малевича з ніг — й підім'яло під себе, мов ганчір'яну ляльку.

Багажник підкинуло; в якийсь мент здалося, що авто перекинеться; задні колеса, з'їхавши з тіла, неначсб зависли в повітрі, — а тоді грюкнули об асфальт. Авто викотилося у лівий ряд; чутно було, як заскреготіла коробка передач; потому знов, коротко й злісно, гаркнув двигун.

На вежі прогримів і маєстатично почав згасати останній удар дзигарів.

III

Дорога була як скло. Я зігнувсь над кермом, закусивши мундштук цигарки. Вочу сахалися й гасли вогні: громадисько універмагу, магазин із неоновою вивіскою, кінотеатр, над яким біжить і біжить світляна реклама, — і зненацька середхрестя, залите оранжевим сяєвом, із постаттю регулювальника в грубому форменому кожусі.

Я сіпнув ручне гальмо. Шосе було забите машинами. У сяйві ліхтарів сіявся брудно-жовтий сніг. Попереду, в заверті хурделиці, насилу мріло попелясте авто.

Я задоволено ошкірився. Мої припущення підтверджувалися: вбивця мав фори у дві-три хвилини, і водій з нього абиякий. Він тільки й потрапив, що проїхати бульвар, — при узбіччі колупалася снігоочисна машина, й розрив між нами одразу ж поменшав, — тоді проминув ресторан і, вихопившись на площу, почав спускатися лабіринтом поплутаних звивистих вуличок. Йому не вдалося втекти непоміченим. Я виграв у нього ті три хвилини. Я наздогнав його і йшов тепер за ним слід у слід.

Регулювальник махнув палицею. Машини рушили, гаркаючи й товплячись одна поперед іншої, мов худоба. Я пропхався у лівий ряд і, не спускаючи очей з попелястого авто, ввімкнув рацію.

— База, база... я — дванадцятий. База, я — дванадцятий. База, як чуєте мене?

Погода була кепська. Я працював на ультракоротких, і за такої хуртовини зв'язок міг пропасти геть.

— База слухає! — раптом озвалося з динаміка. Крізь тріск ефіру я впізнав, що говорить Цуцичок, і в мене аж од серця одлягло. — База слухає, — повторила вона. — Дванадцятий, що у вас?

— Аварія, — сказав я у мікрофон. — Аварія. Викликаю "трійку". Повторюю: виклик "трійки", терміново.

Якусь мить Цуцичок мовчала.

— Дванадцятий, я правильно зрозуміла... у вас — аварія?

Я сумно покивав. У сленгу детективних служб "Тартару" це слово було кодовим і означало воно — провал.

— Повторюю... — знову почав я тлумачити, але Цуцичок уже отямилась: — Ваші координати, дванадцятий?

— ...аварія. Аварія, — монотонно повторював я у мікрофон. — Терміново давайте "трійку". Координати: Старе місто, в районі домініканського монастиря.

Я кинув мікрофон на сидіння і притиснув газ. Убивця їхав за яких сто метрів попереду. Він їхав повагом, не кваплячись і дотримуючись усіх знаків. Схоже було, що погоні він не сподівається. Ми проминули

digitized by ukrbiblioteka.org

базар. На ніч зривався вітер. Сніг падав і не танув. Я плентався у правім ряду, намагаючись не трапляти тому драбові на очі. Ми проїхали монастир домініканів і звернули в глуху, безлюдну вуличку. Тут попелясте авто так наддало ходу, що за хвилю його на силу божу вдалося розгледіти. За два квартали попереду, притулившись до хідника, стояло таксі, й авто, блимнувши поворотом, гойднулось і, об'їхавши таксі, вкотилося у якийсь двір.

Стандартна схема, втомлено подумав я. Викрадене авто, наїзд... а тоді машину кидають у якомусь провулку...

В кружелянні сніжинок видно було, як з двору, мов обпечена, вискочила кремезна постать у шкіряній куртці й червоно-чорному адідасівському костюмі. Грюкнули дверцята, й таксі рвонуло вперед. Я наддав ходу. Ми вихопилися на бульвар, і машина застрибала на трамвайних коліях. Попереду спалахнув світлофор.

Я газонув, обігнав якогось пікапа і м'яко пригальмував одразу ж за таксі.

Тоді ввімкнув "Кобру"* й одночасно — магнітофон.

— ...работа — первый класс! — загриміло в динаміку.

— Тише, т-ты!.. — скривився другий. — Хвоста за тобой не видать?

Скількись часу в динаміку чулося тільки погуркування мотора.

— Нет... не знаю... вроде нет! — невпевнено озвався другий. — Э-э, шеф... да ведь и не должно... ты чево?!

— Знаю, — сказав другий спокійно. — Где тебя выбросить?

— Лады! — сказав перший. Він був трохи ображений. — Раз такое дело... Гони к метро. Буду уходить на тот берег. Да, шеф... так твоя фирма больше не будет меня дергать?.. Работа ведь сделана, мы договорились...

Гаркнув двигун, і таксі рвонуло вперед. Ми перетнули бульвар, виїхали на площу (чавунний мислитель стояв поміж голих дерев з книжкою у руках), і ті двоє звернули в одну з вуличок Старого міста.

Задзуміла рація.

— Говорить "трійка". Говорить "трійка", — озвався стривожений голос Мурата. — Викликаємо...

— Говорить Оскар, — сказав я, крутонувши кермо й вискакуючи на центральну вулицю Старого міста. — Говорить Оскар. Зустрічаємося на Заріччі. Координати: набережна, п'ятнадцятий кілометр.

Я погнав широким брукованим проспектом, вихопився на Заріччя і, збавивши газу, поволікся уздовж набережної. За бетонним парапетом хлюпала чорна вода. Бравсь мороз. Сніг перетворився на суху мерзлу крупу, котра періщила по шибах. Позаду залунав звук моторів. Він наростав і наростав, — аж коло мене загальмувало троє "Жигулів", напхом напханих нашими людьми.

Це була оперативна "трійка", і виїжджала вона тільки на гасло "аварія". Я зітхнув. З ними був Мурат, і йому треба було давати пояснення.

— Зараз вони плутають Старим містом. Гадаю, про всяк випадок. — Я затягнувся ще раз і жбурнув недопалка за вікно. Він ударився в бічне скло й бризнув золотими іскрами. — Біля метро будуть... — я глянув на годинника, — ...через п'ять хвилин. Погоні вони не сподівалися,

* Підслуховувальний прилад, фірма "Айкон" (Японія).

й це дивує найбільш. А, як по совісті, то справа смердить... Гроші вже перераховано?

— Двадцять п'ять тисяч, — замислено сказав Мурат, дивлячись поперед себе.

Я засвистів.

— Звар'ювати можна!.. Отже... отже, йому залежало на тім, щоб ми все-таки знайшли ту людину?!

— Що? — перепитав Мурат. — А, та звісно... звісно! Я, до речі, ще раз промацав канал, яким він дістався до "Тартару". Провокація відпадає: Філософову можна вірити.

— Виходить, заковика у цій проклятенній справі, яку він повісив нам на шию!..

— А ти хіба й досі цього не втямив? — поспитав Мурат. І подивився на мене своїм важким поглядом. — Гроші заплачено?

— Заплачено, — погодивсь я.

— Отже, справу провадимо. — Мурат обернувся до Мур-Мура й Лугині, котрі сиділи позаду. Рішення він уже прийняв, і нічия думка його більш не цікавила. — Ви, двоє: перша "трійка" — іде за пасажиром таксі, друга бере на себе таксиста. Інформація: контакти протягом сьогоднішнього вечора. І з обох зробити знімки. Збір у мене, опівночі. Втямили?

Мур-Мур кивнув. Лугиня був німий, як риба. Попереду блиснули вогні метро. Машина загальмувала. Обіч темніла ріка, і її гладь уже починала шерхнути.

IV

Над ранок задзвонив телефон. Я прочумався десь аж після десятого дзвінка. За вікнами стояла глуха темна ніч.

— Алло! — пролунав у трубці далекий голос Мурата. — Алло? Та прокидайся ж, тетере! Алло, ти слухаєш?

— Угу... — сказав я, притискаючи трубку до вуха. — Якого тобі дідька?

Якийсь час Мурат мовчав.

— Кепські справи, — нарешті буркнув він. — У Малевича обшук.

— Хто сказав?! — підхопивсь я на ліжку.

— Його дружина. Опергрупа наїхала відразу ж після вбивства. Що шукали, невідомо. Судячи з усього, навіть без дозволу прокурора.

— А дружина... а вона хіба... — Я схаменувся, що верзу дурниці, й прикусив язика.

— Все одно ми влипли в халепу, — помовчавши, сказав Мурат. — З гри поки що не виходимо. Бери свою "шістку" — й гаття. Адресу знаєш?

— Угу, — сказав я. І кинув трубку.

Малевич мешкав у бетоновому котеджі, біля якого стирчало кілька жалюгідних деревцят. Далеко в полі видно було міське звалище, а за дорогою — озеро олив'яної барви. Дружина зустріла нас на ганку. Певне, вона не спала всеньку ніч, бо на виду аж зчорніла.

— Ви можете сказати, чому вони до вас приїхали? — обернувся до неї Мурат, коли ми зайшли досередини.

digitized by ukrbiblioteka.org

— Ні, — обізвалась вона. Голос її був хрипкий. — Ні, — повторила вона, й на мить лице її скривилося, як у дитини. Але вона тут же опанувала себе. — В мене ніхто нічого не питав. Ні дозволу, ні...

— Вас не ознайомили з постановою на обшук?! — здивувавсь я.

Вона покрутила головою. — Абсолютно. Вони впали як сніг на голову... і зразу давай галасувать: мій чоловік — бандит, він переховує наркотики... а тоді... тоді...

В горлі їй здавило.

— А тоді вони звістили, що пан Малевич мертвий?

Вона опанувала себе й кивнула. Все-таки це була мужня жінка.

— ...і ввесь час кричали, — сказала вона, дивлячись перед собою. — "Да мы тебя как посадим, да ты у нас как посидишь до вечера... ты тогда, курочка, по-другому петь будешь! твой муж занимался грязными делишками... вам, кооперативщикам, дали свободу, а мы бы вас, подонков..." — Вона замовкла. — Їх четверо було... чи п'ятеро... здається, п'ятеро: два міліціонери, наш дільничний і... і якийсь у цивільному...

— У цивільному?

— Ну... ну, в цивільному! — вона подивилась на мене очима, в яких зачаївся біль. — Такий... років за п'ятдесят, з жорстким обличчям... командував тут усіма... Оце відкрийте... а тут треба перемацати...

— Та-а-ак... — протягнув Мурат, професійно роззираючись по кімнаті. — Виходить, у цивільному... А на словах — шукали наркотики. Ну, а копію протоколу вам, звісно, не зоставили... І, до речі, понятих запросили?

— Були... були, двоє. Сусіди... А протоколу ніхто й не складав. Я вимагала, але... — вона посміхнулася якось жалюгідно, — ...ну, так вийшло... коли я стала протестувати, мене прикували... до батареї...

Ми перезирнулися.

— Даруйте, — сказав Мурат, змірявши її поглядом, — вас... прикували до батареї наручниками?..

— Атож... — проказала вона. — А... ну, вже ж... — Голос її став заламуватися. Вона хутко підійшла до фотеля й сіла, обхопивши голову руками. Мурат налив у склянку води й подав їй.

Я перейшов кімнатою, пильно роззираючись доокруж.

— Не думаю, щоб тут шукали наркотики, — обізвавсь Мурат.

Я згідно кивнув. Тоді обернувся до жінки: — Ви дозволите нам тут трохи роздивитися?

— Угу, — сказала вона здавленим голосом. — Подивіться... Все одно вони майже нічого не взяли. Он там папір... опис, чи як його...

Переступаючи через розкидані лахи, Мурат підійшов до серванта.

— Дивовижно! — вигукнув він. — Зошит загальний у клейончатих палітурках... книга бухгалтерського обліку... машинописний текст, який починається словами "Основною хибою нашої економіки"... машинописний текст під назвою "Спецслужби в СРСР", журнал... Слухай, та це якийсь... е-е-е... сон робочої кобили!..

— Рябої, — сказав я.

— Ну, рябої... До чого тут наркотики, подумати тільки!

— Які наркотики!.. — простогнала жінка. — Господи, це вже днів чотири, як на нас звалилося таке лихо... погрози по телефону, якісь

безглузді анонімки!.. хтозна-чого й хтозна од кого... А потім на мене напали оті двоє...

— Напали?! — обернувся Мурат. — Коли це сталося?!

— Напередодні... за два... за два дні... до вчора. Увечері... один такий здоровезний... а другий... мерзенне обличчя, плескате якесь... і шрам на шиї. А потому... потому ізнов дзвінок: "Не перестанешь копаться в чужих делах, — еще не то сделаем!" — Вона таки заплакала, і в цім домі, що стояв пусткою, виразно вчувся подих смерті. — Євген казав, що звернеться до вас... що ви все можете, що це останній шанс і тільки ви зумієте розшукать його брата... йому теж погрожували, а тоді він пропав, і все, і його нема... а тепер нема і Євгена...

Чого я не можу зносити, то це жіночих сліз. І жіночої істерики теж. Поки Мурат панькався з нею, я вийшов на ганок. Уже розвиднялося. З далеких пагорбів віяв вітер. Під дворищем валялися якісь труби. За ними стояли наші авто. Я заліз в одне з них і стусонув Мур-Мура під бік.

— Є робота, — сказав я, дивлячись на похмуру грузьку дорогу, розбиту ваговозами.

— Когось винюхати? — поспитав Мур-Мур. Його очі з пласкими жовтими зіницями, які здавалися поставленими сторч, скосилися у мій бік.

— Щось такого, — потвердив я. — Поруч із цим будинком... он там, де фігурні грати на балконі... живуть люди, котрих учора ввечері взяли понятими. Зостанешся тут. Вистежиш когось із них. Попросиш припалити... а як ні, то зайдеш у дім — і назвешся родичем покійного. Так і так... от завітав, а вчора, виявляється, отаке... гм... нещастя. Сестра... чи хто там... у такому стані, що говорити з нею неможливо. То що ж сталося... і все інше в такому ж дусі.

З хвіртки вийшов Мурат. На тлі каламутного досвітку його постать була здоровезна й вугласта, мов скеля.

Я посунувся за кермо і ввімкнув мотор.

Мурат заліз досередини. Тоді обернувсь до Мур-Мура:

— А ти...

— Він знає, — устряв я. — Хай бере другу машину... й Барабаша, як захоче. Не знаю, правда, який з того Барабаша хосен... Ну, а ти?

— Я?! — здивувався Мурат.

— Треба пошастати по хавірах. Здається, я знаю, де шукати того... з пласкою мармизою...

— А... це за тих двох!.. — Мурат якусь хвилю сопів, напружено думаючи. — Гаразд... — буркнув він, не дивлячись на мене. — Давай... хоч до трамвая підвезеш, чи що...

Я витиснув зчеплення, й з-під коліс бризнула багнюка. Мороз над ранок щез. У повітрі висіла імла, осідаючи на склі дрібними краплями. Мурат набурмосився й мовчав. Мені та візита до вмерлеця теж не додавала втіхи.

Ми підкотили до траси, і я загальмував, перечікуючи, поки проїдуть авто.

— Хрінова справа... — раптом буркнув Мурат. — Найгірше, що в ній нічого не втямиш...

Я провів поглядом здоровенний автобус із написом "Інтерком".

digitized by ukrbiblioteka.org

— А що тут незрозумілого... — сказав я, рушаючи. — Зв'язок між епізодами? Технічно це не складно, — заповнити прогалини й скласти цілісну картину. Річ у тому... — я додав газу, — ...річ тільки у тому, що це буде за картина!

— І що нам з нею робити! — буркнув Мурат. — Хіба самим виносити вироки...

— ...та й своїми ж руками виконувати! — докинув я. — Гроші, правда, заплачено... грошики ж нам перечислені, добродію! Може, їй хоч охорону дати, га? І, як не кажи, а Малевича-молодшого теж слід було б розшукати. — Я сплюнув у вікно. — Ми, коханий дядьку, маємо цілу купу злочинів. І в цій купі щось і близько нема того, кого нам доручили шукати. Кого треба найперш! Весела оказія, га?

— Угу... — буркнув Мурат. Попереду замаячили трамвайні колії. Я загальмував, і Мурат насилу випхався з машини.

— Майся на бачності, — буркнув він, не дивлячись на мене. — Потряси бичів... та добре, так їх і перетак, не шкодуй! потряси їх, а пополудні скличем нараду...

Я відпустив гальма і влився у потік машин, котрі гнали автострадою. Очі в мене злипалися, голова була важкою. Що не кажи, а найбільше в житті я люблю поспати і найохочіше б зараз поїхав додому; однак робота була роботою, і я цілу годину товкся по вулицях, добиваючись на другий кінець міста. Аж врешті попереду зачорніло громаддя бетонового мосту. Я обігнув клумбу, — цієї пори вона мала жалюгідний вигляд, а влітку на ній цвів портрет вождя, — і, піднявшись на міст, спустився у діл, до цегельних заводів. На переїзді процокотіла електричка. Якісь люди поралися біля платформ із цеглою. Я звернув убік, поминув кав'ярню "Русалочка" і заїхав у двір.

Двері одкрила Кончіта.

— О-о, — протягнула вона, — хто до нас прийшов... Котику мій смачнесенький, а дай же ж я тебе... е-е-е... поцілую!..

— Ну, як жиздь... — сказав я, заходячи (в ніс ударив їдкий сопух шкарпеток і перекислої браги).

— Шо?.. а, жиздь... жиздь — нічого! — закивала Кончіта.

— Чудово... — Я спинивсь і понюхав повітря. (Крім браги й шкарпеток, смерділо ще тютюновим димом, — а Кончіта, треба сказать, не палила). — То що, бичі вдома? — Вона знехотя кивнула. — Сплять, значить, у своїх бичовках? — Вона подумала й знов кивнула. — Ой, як добре! Зараз шмурдяку вип'ємо... — Я стусаном розчахнув двері і ввалився до кімнати.

Там був несусвітній гармидер. Стіну коло дверей хтось обблював. На столі вивищувалася каструля місткістю у двоє відер і з одірваним вухом. Стояли дві розкладачки, на одній справді хропло якесь одоробло, а на другій сидів Портюша, заспаний і кудлатий, немов горила.

— Хай живе КПРС... — заволав я з порога, салютуючи стиснутим кулаком.

— ...на тому світі! — прохрипів Портюша, — й підняв свою клешню, од чого ще більше зробився схожий на здоровенну мавпу.

Господи, як же я не люблю пияків, — обдрипаних, жалюгідних, одутлих од перепою... але переді мною був Портюша, котрого я знав

уже років із десять, — той Портюша, з яким ми вкалували на цегельні, коли мене вигнали з університету; Портюша, котрий ввалювався у кімнату, яку ми удвох наймали тої зими, і, засніжений, п'яний як чіп, з кавалком ліверної ковбаси і недопитою пляшкою в кишені пальта, хрипів: "Ту бі... ор нот ту бі?", — а я, відкинувши англійського словника, з яким намагався після зміни читати Хемінгуея, схоплювався на ноги й ревів: "Ту бі!", — стрясаючи кулаком; Портюша, котрий, висунувшись із печі, де ми саме розвантажували цеглу, брудний і замурзаний, як свиня, гукнув до делегації мозамбікських комуністів, які прийшли знайомитися з цегельнею: "У нас нема расової дискримінації та апартеїду... пашем, как негри!" Портюша, який колись прогуляв сімнадцять днів, тоді замість бюлетеня приніс довідку од фельдшера, де було написано: "Острое алкогольное отравление". Врешті-решт, це був організатор єдиної в Союзі демонстрації споживачів алкоголю, котрі заявилися на один із демократичних мітингів з гаслами "Самогонні апарати — в серійне виробництво!", "Геть ЛТП!", "Пляшка горілки — це десять кілограмів м'яса за калорійністю" і навіть — от що дивно! — "Міняємо партійний апарат на самогонний!" Портюшу я поважав. Портюшу я навіть любив, — це була виняткова, акцентуйована особистість, котра не дає суспільству застоюватися в міщанськім благополуччі. Ну, та його Кончіта, до якої він був пристав у прийми останнім часом, теж була схожа на нього: ця жіночка, окрім того, що над усе в житті *не любила* випить, — вона мала ще й добре підвішеного язика, за якого я і прозвав її Кончітою. Люди добрі, а як же ж було прозвати жінку, котра найбільший захват висловлює фразами "я там буквально кінчала" або "ну, там прямо кінчить можна було" чи "ой, не сміши, бо зараз тут і кінчу"? Крім усього цього, їхня хавіра служила мені цінним джерелом інформації: сюди частенько заходили, а то й по кілька днів жили різні люди, так чи інакше зв'язані із кримінальним світом.

— Ну, що, дядьку, — сказав я, коли ми запалили, — що, знов не дотягли до кінцевого продукту?

— Де там... — буркнув Портюша. — Оце як присмокталися... вже з тиждень білого світу не бачим! Але й брага ж добренна! — Він глипнув на мене своїми бляклими очима. — Мо', потягнеш хоч із літряку?

— І тобі нітрохи не шкода?! — здивувався я. І помацав йому чоло. — Вперше таке чую! Ти не захворів, боронь боже?! — Тоді скоса глянув на спляче одоробло. — А це що за чолов'яга... ще один борець із зеленим змієм? Слухай, я його наче вже й бачив... наче й у тебе...

— Це... друг! — сказав Портюша. Тоді зачерпнув кварту браги й став жлуктить, мукаючи, як корова. — Він тобі треба? — спитав оддихуючись. — Можеш забирать... вистав літру коняку́ й забирай... хоч зараз! — Портюша нагнувся й смикнув одоробло за ногу. — Е-е, дядьку... вставай... он уже й сонце зійшло, і діти до школи ідуть...

— ...і сталевари заступили на трудову вахту! — озвавсь я. — І секретарі райкомів свої райкоми поодчиняли...

— ...навстіж! — сказав Портюша.

— ...навстіж, — погодивсь я. — А звісно... райком, він же для народу! Люди несуть туди своє горе, свою радість...

Одоробло заворушилось, а тоді, крекчучи, перевернулось на спину.

digitized by ukrbiblioteka.org

Ну й мордяка ж у нього була: задута з перепою, пласка, як млинець! А на шиї видно було глибокий довгий шрам.

Одоробло витріщилось на мене своїми каламутними баньками й скількись часу дивилося, як теля на нові ворота. Психоз, холодно подумав я, розглядаючи упритул цього типа. Алкогольний психоз... ще очей не продер, а вже шукає на кому б зігнати кепський настрій!

— А це... — врешті обізвалося одоробло, оглядаючи мене з ніг до голови, — ...а це що за фалос?

— Проснися... — поволі обізвавсь я, не зводячи з нього очей, — ...проснись, нас обікрали... ти, жіночий статевий органе!

— Що-що? — поспиталось одоробло, раптом радісно посміхнувшись (не інакше, як у передчутті близької бійки, — а що може бути краще, ніж вранішня бійка, котра так розганяє кров), — слухай, клієнте... ти щось наче нявкнув... чи, може, мені почулося, повтори!

— Недочуваєш? — Я був невиспаний і голодний і зараз сидів би вдома та їв би щось на кухні, жбурляючи шматки Більбонському під стіл, — натомість мусив балакать із драбом, котрого і на віч не хотів бачити! — У вухо, може, дать, га?

— Портюшо, — лагідно сказало одоробло, звертаючись до нього всім своїм усміхненим і пласким, наче перепічка, лицем, — Портюшо... цей фалос начебто зобижає мене! Ти що, — обернувсь він до мене, — що, не знаєш, як треба мене величать? Не статевий жіночий орган, о ні... а... — драб раптом кинувся вперед, цілячи мені у вічі розчепіреними пальцями, — ...а Папа Валя... Папа Валя, каз-зьол!

Я зустрів його правим прямим, і він одлетів до стіни й так вгатився об неї, що все довкруг задудніло; але тут же відштовхнувся й плигнув на мене, як справдешній козел; я відхилився убік і щосили зацідив його носаком. Драб гикнув і, вищиривши жовті конячі зубиська, став згинатись навпіл.

— Дай йому, Папа Валя, дай! — завищала Кончіта, плещучи в долоні. (Вона завжди не любила мене!) — Дай етому підерасу!..

Я озирнувсь, і Папа Валя, тут-таки розпрямившись, як пружина, спробував знову нокаутувати мене; мене розібрала злість, і я, розвернувшись, вгатив його в перенісся.

— Диви, який спермофаг! — сказав я, обтрушуючи куртку. — Та я з тобою зараз буду здійснювати статевий акт... в анальний отвір прямо! — Папа Валя смикнувсь ще, і довелося з'їздити його по черепу. Це був подвійний удар: голова, одскочивши од кулака, гупнула в стіну, й він врешті обм'як. — Подумати тільки, яке стерво! Спортсмен він, чи що? — обернувсь я до Портюші.

— По літроболу, — буркнув той, одводячи очі. — З боксу в шию потурили... за звірство, каже.

— Воно й видно, — сказав я, запалюючи цигарку. Тоді зачерпнув кварту браги й линув на Папу Валю. Портюша скривився. — Ти бач, який екскремент, — я тут прийшов з ласкою до нього, з любов'ю... а воно — з кулаками! А як же гуманізм? а норми комуністичної моралі? — заходився я звично просторікувати, вимахуючи цигаркою. — І того самого... гуртожитку? То тебе, лайдаку, на рингу не навчили? То я тобі, до жіночого органу дверцята, зараз хутко зроблю дефлорацію! — Я підняв

його за барки й поставив на ноги. — Хто послав тебе нападать на дружину кооператора? Говори, собаче лайно... ну?!

Папа Валя розплющив очі. Крім ненависті, в них не було нічого. Я згріб його за чуприну й кілька разів поспіль вдарив об стіну головою. Кончіта зойкнула. Драбуга затіпався, й голова його звисла на груди.

Перестарався, подумав я невдоволено. Ще, чого доброго, здохне, стерво! І, нахилившись, помацав пульс. Серце билося гучно і в такт.

— Їд-ди ти... — проказав Папа Валя, насилу володаючи язиком.

— А ти живучий, — похвалив я його. — Бачу, тебе надовго вистачить. Ось зараз ще й цигаркою припалимо...

Папа Валя зробив випад правою, й цього разу вона влучила у ціль, — у кінчик носа, і з очей у мене аж іскри посипалися. "Кончіто!" — гаркнув позаду Портюша. Я обернувся, і вчасно, бо насилу встиг ухилитися од здоровенної пательні, якою вона хотіла мене ошелешити. Ото Папа Валя зрадів би та вдіяв би мені на радощах дебеленного футбола!

— Жартувати надумали? — спитав я, посміхаючись. — Гаразд, зараз пожартуємо!

І, добувши з кишені ножа, я натиснув кнопку. Синювате, гостре, як бритва, лезо, клацнувши, вискочило з колодки.

Тиша настала така, що чутно було, як впаде голка.

— Ну? — лагідно поспитав я Папу Валю, приставивши лезо йому до горла. Тоді надавив, і шкіра під вістрям напнулася. Драбуга ковтнув слину. Злякався, подумав я. А звісно: більшість людей чомусь панічно боїться ріжучих предметів... надто ж, коли їх приставляють до горлянки!

— Я ще довго чекатиму?.. Хто послав?

Він посинів. І знову ковтнув слину, смикнувши гострим борлаком.

— Не... не знаю, — вихрипів він нарешті. Певне, це йому коштувало бозна-яких зусиль.

— Брешеш! — сказав я. І натиснув вістрям.

— Н-не знаю... як перед богом! — заблагав він. — Ми попали в мінтовку...

— Ми!.. Хто "ми", в дідьчої матері?!

— Ми... з Хунтою... котрий був мордоворотом у Патлаха. Знаєте, мабуть...

— А-а, — дотямив я, — це той, що дуже *не любив* випити... То Патлах його випер? За алкоголізм, чи що? Ну й дурень! А далі, далі? Залетіли ви з Хунтою...

— ...нам строк світив, за девочку... Ну, згвалтування. Хотіли нас везти на тюрму, аж тут... словом, приводять нас до якогось цивільного... і він каже: зробите таке й таке діло — і на всі чотири вітри. Ні прізвища, ні звання не знаю... як перед богом! Ще сказав: не пробуйте змахлювати — під землею, а знайдемо обох... у нас, мовляв, довгі руки!..

Я подумав, тримаючи ножа коло шиї.

— Щось воно, Папо Валю, на брехню схоже, га? — Він заперечив, — так гаряче, як тільки міг. — А ти його впізнав би... на фото, скажімо?

Драбуга так зрадів, що почав був кивати своєю здоровенною закустраною головою і зразу ж порізався. Я одвів лезо вбік. Тоді згріб Папу Валю за шкірку й жбурнув на розкладачку.

— Хто?! — поспитав я, кинувши перед ним жмут знімків, пороблених

digitized by ukrbiblioteka.org

учора "трійками" Мур-Мура й Лугині. Він узяв до рук один, другий... очі його розширилися, і я зрозумів, що робота моя не пішла намарне.

— Ось... ось він, гражданін начальник! — заговорив Папа Валя, тицяючи своїм замурзаним пальцем у якесь фото. — Оце він, підерас... точно!.. каже, потовчіть трохи, щоб синці були, — але не калічте, бо голови поодриваю... У-у, казліна! — посваривсь він кулаком на фото, — бач, нещасну жінку побити послав, скот безрогий...

Я нахилився йому через плече і засвистів од подиву. Це було фото таксиста. — Та-а-ак... — замислено сказав я. Тоді схаменувся і, згрібши знімки зі столу, вкинув до кишені куртки. — Що ж... спасибі за гостину, Портюшо... А тобі, Папо Валю, — за службу!.. — І рушив було до дверей, — але згадав про жіночку в бетоновому котеджі, і в очах знов аж потемніло од люті. — Взагалі, не вадило б дать тобі ще по рилу... сволото!.. Правда, — я глянув на Папу Валю уважніш, — ти вже й так... ну, нічого, ми ще зустрінемося... обов'язково зустрінемося!..

V

— Шановні... е-е-е... панове!..

Мурат зробив паузу й обвів поглядом усе наше різношерсне збіговисько. Людно, людно було сьогодні у кабінеті шефа "Тартару". Моє повідомлення справило ефект, подібний до вибуху бомби: Мурат викликав провідників усіх детективних служб, — і це саме по собі вже було надзвичайною подією! — і навіть чоловіка, чия присутність на таких нарадах завжди означала, що справи наші набирають крутого повороту. Я сидів, затиснувши цигарку в зубах, і з цікавістю зирив на нього, — навіть з-поміж людей "Тартару" він вирізнявся своїми широчезними плечима й довгими, неначе мавпячими, руками. Втім, хто він і звідки, — того не знала жодна душа, окрім керівної десятки "Тартару". Ходили чутки, що цей зарізяка очолює бойову групу командос. Ще казали, ніби кличка його — Дядько Пацюк і володіє він надзвичайною фізичною силою, а крім того — реакцією, вдвічі-втричі швидшою, ніж у пересічного індивіда. Ще б пак, подумалося мені... фірма бере на роботу лише тих, котрі чогось варті... якщо не з усього Союзу, то принаймні з неньки України...

— Шановні... — знову завівся Мурат.

— ...панове! — не втримавшись, буркнув я.

— ...панове! — повторив Мурат, скоса на мене зиркнувши. — Словом... словом, ви знаєте, чому я вас зібрав. Фірма "Тартар" перебуває у небезпеці. Тиждень тому ми взялися за справу, яка, на перший погляд, видавалася звичайною, а проте нині ми змушені зупинити її, оскільки в ході розслідування випливли загрозливі для нас обставини. Ситуація, прямо скажу, катастрофічна. Дані, які вдалося роздобути Оскарові...

Я підпер голову рукою і задивився у вікно. Прикрий кавказький акцент Мурата ще відлунював у вухах, але про що там річ, я вже не чув, — переді мною знову й знову спливала плеската мармиза Папи Валі: "...до якогось цивільного... і він каже: зробите таке й таке діло — й на всі чотири вітри..." А, може, брехала, бісова почвара, га? Навряд, подумав я, навряд... впізнав же він таксиста, — а фото було штук з десять, і там були різні люди... то що ж це може означати... а що... а

лиш одне: якщо ми й далі будем провадити цю справу, то фірму зітруть на порох, а всі причетні до слідства зникнуть... просто зникнуть — і кінці у воду!..

— ...згідно з вказівкою шефа "Тартару". Таксі контролювали дві машини, які входили до складу оперативної "трійки". Стеження виявлено не було. Від метро таксі подалося по набережній, тоді перетнуло міст. З півгодини блукало по лівому березі — перевіряючи, певно, чи нема де "хвоста", — й спинилося біля бензоколонки. Саме тут нам вдалося водія сфотографувати. Знімки передано особі, котра провадить справу. Відтак авто подалося вглиб Лівобережжя і врешті-решт... — Мур-Мур помовчав,— скінчило свій шлях на подвір'ї Школи тібетської медицини, яку очолює знаний психотерапевт Альберт Крижинський.

Усі здивовано загули.

— Можу додати, — обізвався раптом добродій у темних окулярах, котрий у "Тартарі" відповідав за службу безпеки, — що нами встановлено: міська автоінспекція таксі під таким номером не реєструвала. Не вдалося також ідентифікувати особу таксиста.

— Автоінспекція, — буркнув я зі свого кутка, — теж не все знає... чи не хоче знати — що, власне, те саме! Та й номер...

— От-от, — зрадів Мурат, — а я саме й хотів надати вам слово. Прошу.

Я скривився й почав знехотя розповідати про свій візит до Портюші.

— ...думаю, — підсумував я наостанку, — думаю, всім зрозуміло, з якою організацією вступили ми у контакт. Гадаю, вам не треба, шановні пани та добродії, пояснювати, якими можливостями володіє ця... е-е-е... фірма й що вона може зробити з "Тартаром", коли виявить, що він їй стоїть на заваді. Щиро кажучи, я боюсь навіть про це подумати. Втім, — не дав я розкрити рота Муратові, котрий хотів щось вставити, — втім, якщо вже до кінця висловлюватись, то тепер перед нами стоїть лиш одна проблема: будемо ми провадити цю справу далі — чи закриємо... ну, а, відповідно, кошти повернемо спадкоємиці. Так чи так, а я — за те, щоб закрити. Поки не пізно й поки ми... е-е-е... поки ми ще не в наручниках, шановні панове.

Я замовк. Присутні теж мовчали. Я глянув на Мурата, але він лише понуро втупився в якусь точку перед собою.

— Добре, — врешті озвався він. — А що... е-е-е... скаже нам Лугиня?

Той пошкріб своєю здоровезною лапою за вухом.

— Ну-у... — буркнув він, — наша "трійка" стежила за пасажиром таксі. Думаю, це вам відомо. Зроблено також знімки. Вони ідентифіковані: особа, зафіксована на них, — такий собі Чабанюк, на прізвисько Кукла, у злочинних колах відомий як найманий убивця. Свою... е-е... роботу виконує з особливим садизмом. За психічним складом — маніяк... вживає наркотики і... словом, довго не протягне. А взагалі... нічого оригінального, нічого особливого. Адресу його хавіри ми знаємо, так що... втім, потреби в цьому я не бачу.

Мурат замислився.

— Ага, — сказав він, — оперативна інформація вся. Запитання?

— Будуть, — раптом озвався Дядько Пацюк. На нього здивовано заозиралися. — Будуть!.. — повторив він. — Оце, значить, таке запитання: чого це товариш... чи то значить пан... еге ж, пан!.. так от, чого це пан

digitized by ukrbiblioteka.org

Мур-Мур не доповідає, що він там винюхав у сусідів клієнта? Цебто за що ту сердешну жінку прикували до батареї парового опалення... еге ж, за що оце таке вони з нею зробили, хтів би я знати?

— Ну-у, — здивувавсь Мурат, — а ми й забули... А що там сталося, справді?

Мур-Мур подумав. На перший погляд, здавалося, процес думання не належить до його чеснот, хоч, як до правди, то чолов'яга цей був напрочуд хитрим і змисним, — недарма "Тартар" довірив йому спецгрупу стеження.

— Завдання, доручене мені, — почав він обережно, — відібрало більше часу, ніж видавалося попервах. Ну, та врешті... словом, контакт було зав'язано. З повідомлень людей, котрі були присутні під час обшуку, виникає: після того, як слідчий звістив про смерть пана Малевича, з його дружиною сталася істерика. Власне, й грубощі оперативників, і ця несподівана звістка були звичайною психологічною атакою. У так званих "органах правопорядку" її вживають, і досить часто... одначе в цім випадку слідчий перебрав міру, й тиск призвів до протилежних наслідків, — нервового зриву. Декілька ляпасів діла не поправили, й тоді цивільний, — підкреслюю: саме особа в цивільному, котра, по суті, керувала операцією, — отож, той цивільний загадав прикувати пані Малевич до батареї. Мовляв, щоб не заважала оперативним діям. — Мур-Мур понуро замовк. Тоді докинув: — Як на мене, то опергрупа й не збиралася шукати наркотики. Про це свідчить її малочисельність і те, що з ними не було пошукового пса, та й методи обшуку... постанови про обшук вони не мали теж.

— А чого їм соромитися... — буркнув Лугиня. — Чого тут соромитися... процесуальний кодекс дозволяє обходитися і без неї!..

Мурат перепинив його лаконічним жестом.

— Таким чином, — підсумував він, — таким чином... словом, висновки можуть бути такими: перше, — ми негадано стали на перепоні якійсь із існуючих... е-е-е... скажемо так, — державних фірм... якій саме, поки що не відомо, ясно зате, що вона здатна розчавити "Тартар", як на очах у цілого міста розчавила нашого клієнта. Друге: можна здогадуватися, що зникнення Малевича-молодшого пов'язано із цією фірмою. Якимось чином сюди вклинюється і Школа тібетської медицини, організація... е-е... я сказав би, швидше комерційного характеру...

— ...і підприємці давно вже ламають голови: за які це заслуги Крижинському надали в оренду цілий комплекс унікальних будівель! — докинув шеф безпеки.

— Так-так, — потвердив Мурат. — Тепер і це питання начебто прояснюється. Не дивно, до речі, й те, що Крижинський для своїх шаманських сеансів отримав ефірний час на телебаченні. Далі. Слідча версія мені бачиться такою: Малевич-молодший, котрий був журналістом, — навіть більш того, так званим "незалежним" журналістом, позаяк газета "Наша думка", котру він очолював, фактично є виданням Руху, — отож, Малевич-молодший став на заваді цій... е-е... фірмі — і так добре став, що вона не мала іншого виходу, як тільки вдатися до фізичної розправи. Так чи так, а з дня його зникнення минуло вже два тижні. Що зробив Малевич-старший, ви знаєте: він звернувся до нас, за рекомендацією одного з посередників. Щоправда, напочатку у нас із ним

вийшло непорозуміння... ну, та це несуттєво. Клієнт виклав нам лише ті факти, які мав, а мав він їх небагато, і зводилися вони до одного: Малевича-молодшого прибрали за те, що він займався приватним розслідуванням справ якоїсь із мафій. Ширшу інформацію він обіцяв надати після того, як розбере братові папери. Домовленість була такою: Євген Малевич переказує на наш рахунок певну суму, а за тиждень, о шостій вечора, біля кав'ярні в центрі міста, зустрічається з Оскаром і передає йому фото свого родича, його нотатки, щоденники... словом, інформацію для розшуків... чи для роздумів. І що ж? Клієнт не встигає навіть перейти вулицю, — його збиває машина, за кермом якої сидить професійний убивця. А після цього в гру, нав'язану фірмі "Тартар", вступають сили, про які ми нічого певного поки що сказати не можемо... Ну, та тут, бачу, щось поривається додати і сам Оскар... — Мурат кивнув мені.

— Спочатку щодо організації, котра стоїть за цим убивством, — почав я. — Вона цілком конкретна, і на це не треба закривати очі. А зв'язок із нею найліпше ілюструє особа Альберта Крижинського. Гадаю, мало кому із присутніх тут співробітників фірми "Тартар" відомо, чим займався цей чоловік ще кілька років тому... — Шеф безпеки підняв голову й кинув на мене пильний вивчаючий погляд, — ...а займався він дуже цікавою і... скажемо так, — нехарактерною для екстрасенса діяльністю. Ну, та будем танцювать од порога. — Я взяв аркуш паперу, який лежав переді мною. — Біографічні дані. Народився тібетський мудрець на Житомирщині, в дуже великій і дуже убогій родині. Що ж... попервах життя юного екстрасенса не було встелено килимами. Скоріш, навпаки: з великими труднощами він скінчив восьмирічку, потім працював у колгоспі, навчався в ремісничому, знову працював — слюсарем, і заразом закінчував вечірню школу. Поворотним у його біографії став тисяча дев'ятсот п'ятдесят сьомий рік: він вступив на історичний факультет університету... не знаю, що тут відіграло роль, — колгоспне походження, робітнича закваска... а то й що інше! Так чи йнак, а од того дня дорога його йде вгору — і тільки вгору, ані на цаль не звертаючи вбік. До третього курсу ця людина посідає вже крісло секретаря комсомольської організації факультету. Тоді ж — прийом у лави доблесної капе-есес. По закінченні університету — аспірантура і захист дисертації. Тема її звучить десь приблизно так: "Партійна організація Черкаської області в боротьбі за підвищення урожаю цукрових буряків". — Хтось засміявся; решта мовчали, й видно було, що їм не до сміху. — Відразу ж після цього — вища партійна школа, затим викладацька робота в університеті. Обирався секретарем різних партбюро. Пильний. Принциповий. Непримиренний. Позбавлений будь-яких принципів. Словом, типовий комуніст. У 72-му, коли взялися за націоналістів, його зробили заступником декана. Прославився як моральний садист і прихильник жорстких методів. Під його керівництвом організовувалися комсомольські збори, виганяли студентів, тягали неблагонадійних у перший відділ. Ну, та роки йдуть... час міняється, і... — я посміхнувся, — ...й ми теж міняємося, чи не так? 1988 року Крижинський покинув кафедру, вчений ступінь, звання доцента — і... зник. Об'явився комуніст Крижинський знову наприкінці минулого року... Але то вже була інша людина. Тібетський мудрець. Буддійський монах. Цілитель. Екстрасенс. Вигнання бісів у Палаці спорту. Заряджена

digitized by ukrbiblioteka.org

вода. Телевізійні сеанси. Сотні тисяч прихильників у всій неозорій. Слава і популярність. Масовий психоз. — Я обвів поглядом присутніх. — Думаю, всім зрозуміло, хто стоїть за цим типом. Є припущення... — я помовчав, — є припущення, що він почав на них працювати ще в студентські роки.

— З третього курсу, — озвався раптом шеф безпеки. — Поперваx як секретний інформатор. Конспіративна кличка — "Ушастый".

На якийсь мент мені аж заціпило. Скажи лишень, подумав я, ...виходить, служба безпеки теж копає під цю людину!..

— З вашого дозволу хотів би додати ще й таке... — шеф безпеки заглянув у якусь картку. — Інформація щодо навчання товариша Крижинського у Тібеті. З газетних інтерв'ю видно, що Альберт Крижинський студіював у школі медицини та астрології Менцзикан. Мало того, він називає себе учнем Кенраба Норбу, довголітнього зверхника і вчителя цієї школи. Служба безпеки з усією відповідальністю заявляє, що інтерв'ю Крижинського — брехня, причому, брехня од початку й до кінця. Оскар уже розповів, чим займався цей чоловік у дитячі та зрілі роки. Перехресна інформація нашого відділу підтверджує його дані. Більш того: в школу Менцзикан приймають лише по одному з ченців од кожного буддійського монастиря — і небуддистові, та ще й чужинцеві, потрапити туди... словом, легше полетіти на Місяць. Щодо Кенраба Норбу, то цей добродій помер ще тоді, як товариш Крижинський допіру починав свою карколомну кар'єру. — Шеф безпеки поклав картку на столі і втомлено зняв окуляри. — Всі ви знаєте, що можливості нашої служби дуже й дуже невеликі... однак ми вирішили глибше прозондувати діяльність цього чоловіка і внаслідок певної... е-е... роботи отримали деяку інформацію. Вона свідчить, зокрема, про таке: з 1988-го по 1990 рік Альберт Крижинський жодного разу, — і в жодному місці — не перетинав кордону СРСР. Жодного разу! Де він був протягом цих двох літ, чим займався, — службі безпеки "Тартару" не відомо.

Я роздушив цигарку в попільничці й понуро глянув на Мурата. Судячи з усього, отримана інформація не здивувала його ані на крихту, — він сидів собі й замислено дивився десь над нашими головами, міркуючи про щось своє.

— До всього сказаного... — взяв я голос, — ...до всього сказаного хочу додати: за моїми даними, в системі... е-е... відомства створено секретний навчальний центр, який займається, між іншим, і підготовкою професійних гіпнотизерів. Останнім часом ці люди відомі під личинами екстрасенсів, магів, цілителів, відьом, хмарників, мольфарів, лісових чаклунів... словом, усіх тих шахраїв, які морочать голови обивателям і луплять з них добрі гроші. Звісно, не вся ця публіка виховувалась у відомстві і, крути не крути, а є серед них і справжні таланти... що правда, то правда... однак люди з відомства поміж ними все-таки труться. Яка мета цієї акції, — а вона, як ви розумієте, влітає в добру копійку, — яка її мета, мені ще не зовсім зрозуміло. Може, це гігантський психологічний тест; може, підготовка до якоїсь нечуваної провокації; а може, все заразом. Так чи інак, а я зробив деякі спостереження, і вони мені не сподобалися. — Я перевів дух: такі промови завжди давались мені нелегко. — Шановне товариство! Діяльність деяких екстрасенсів служить для нагнітання масового психозу. Мало того: вона воскрешає в соціумі давно зужиті архетипи, себто свідомі — чи несвідомі —

психологічні суспільні штампи минулих епох. Мандруючи провінціями, виступаючи на сценах сільських клубів та палаців культури, ці люди дуже часто вказують на окремих осіб з-поміж місцевого населення, кваліфікуючи їх як винуватців усіх нещасть — хвороб, посухи, невдач в особистому житті і навіть нестабільності в економіці. При цьому жертвами їх стають в основному неконформні, незручні для місцевого начальства громадяни. Наслідки досить цікаві: у деяких областях уже топлять, убивають і навіть спалюють відьом. Навіть спалюють!.. — Я на мить замовк. — Словом, неважко здогадатися, чим займається Крижинський, колишній викладач історії КПРС, у Школі тібетської медицини і чому оперативні авто відомства заїжджають туди, як до себе додому. Далі. — Я жестом спинив Мурата, котрий зібрався булю мене перебити. — Хочеться все-таки ще раз повернутися до ситуації, в якій опинився "Тартар". Шановні колеги, гадаю, ви зрозуміли, в яку ми влипли халепу з цією справою? Нас розсекретили; наш клієнт убитий лише тому, що за справу взявся "Тартар"; причина цього — інформація про діяльність відомства, викладена, за моїми припущеннями, у паперах Малевича-молодшого. Незрозуміло, однак, чому ці папери опергрупа шукала на квартирі, — адже Євген Малевич мав їх при собі... Втім, так чи ще як там, — а справа, за яку ми взялися, небезпечна, і порятунок лише в тому, що ми відмовимось од неї. Хоч, може, й це буде запізно. Наголошую ще раз...

— Досить! — устряв Мурат. Я збився на півслові й здивовано глянув на нього. — Досить, — втомлено повторив він. — Оскар виклав свою точку зору, — а як діяти далі... й чи діяти у цьому напрямку взагалі, вирішуватиме нарада. Що ж до розсекречення, то це справа служби безпеки... — Мурат глянув на чолов'ягу в окулярах.

— Як тільки надійшла інформація про інцидент у справі Малевича, ми провели перевірку. — Шеф безпеки говорив, як завжди, безпристрасним, позбавленим будь-яких емоцій тоном. Ну й бюрократ, подумав я... та він, кажуть, і працював десь там... у контррозвідці генштабу... а то навіть і в самому відомстві... — Хочу заявити: деконспірації нема! Це — факт, і підтверджений він нашими джерелами. Певна річ, про детективну діяльність фірми "Тартар" знають у так званих "правоохоронних органах"... але ЯК знають? До них регулярно надходить інформація, що в місті забезпечується охорона підприємств, причому за дуже великі гроші. Ми з законом не конфліктуємо, — не стріляємо, не вбиваємо й навіть не надто калічимо; по суті, ми стримуємо злочинність, — то навіщо ми органам? Адже там теж люди, і платня у них... самі знаєте яка... Крім того, добратися до "Тартару" можна тільки через посередників, — а їм, на випадок чого, буде невигідно свідчити проти нас. Так що... так що деконспірації нема. Тепер про учорашній інцидент. Аналіз ситуації... а також певні джерела, про які зараз я не маю права говорити... подають отаку-от картину: останніми днями Євген Малевич ходив із охороною, яку набрав зі своїх людей; ліквідація його була дуже утруднена, тим більше, що все це мало виглядати як нещасний випадок; убивство на момент контакту є збігом обставин, який важко було передбачити навіть ...е-е.., ліквідаторам... чи виконавцям, як там ліпше... адже жоден з них не сподівався, що на місці убивства опиниться професіонал, котрий зуміє вистежити їхні контакти. Словом, фірму

digitized by ukrbiblioteka.org

"Тартар" під час операції не зауважили... і це дає нам винятковий шанс вести цю справу далі... І, — шеф безпеки глянув на мене, — зоставивши її, звичайно ж, такому талановитому і доскіпливому детективові, як Оскар.

У кабінеті зависло мовчання.

— А що скажуть інші?.. — по хвилі озвався Мурат.

— Провадити далі!.. — сказав Дядько Пацюк. І докинув: — До переможного кінця, й не інакше!

— Лугиня?.. — поспитався Мурат, неуважно креслячи щось у блокноті.

— За!.. — буркнув той. — І взяти під нагляд таксиста.

— Уже взято. Інші думки... Мур-Мур?

— Я особисто прозондував би грунт у фірмі Крижинського, — обізвався Мур-Мур своїм оксамитним голосом: коли він говорив, здавалося, що в роті у нього тане шоколад. — Ми на цьому нічого не втрачаємо. Один такий візит... просто так, аби роззирнутися, кинути оком... один такий візит може дати чимало інформації.

Мурат з цікавістю глянув на нього:

— Це... — поволі сказав він, — це справді непогана ... е-е... як її...

— ...ідея! — саркастично докинув я.

— ...ідея!.. — по хвилі повторив Мурат. І зупинив погляд на мені. Внутрішньо я аж зіщулився, — шеф умів подивитися так, що ти зразу ж починав відчувати, де твоє місце. — Я... е-е-е... згоден з Мур-Муром. Отже-е-е... отже, зараз і вирушайте! Часу маєте обмаль, а вашу роботу ніхто за вас не робитиме. Екіпіровка, імідж — на розсуд служби безпеки.

Я стенув плечима й підвівся. Що ж... як кажуть: найнявся — продався! Але Мур-Мур... Мур-Мур який же ж мерзотник... ну, та що тут удієш: робота — це робота, зайві балачки тут ні до чого!

— Тепер, — почув я, зачиняючи за собою двері, — тепер слід накреслити план оперативних дій... точніш...

VI

З-за універмагу, дзеленькаючи, випхався трамвай. Я став на узбіччі, перечікуючи аж він поїде геть, — і витріщився на своє відображення у вітрині.

Господи, ну й міняється ж чоловік, коли йому зроблять отаку хіпову зачіску, одягнуть його в супермодерну куртку й окуляри, котрі сповзають із носа! Що вже було дивуватись Барабашеві, котрий знав мене як облупленого й навіть більше, а все ж вискочив з-за свого бюрка, мов сторожовий пес, коли я подався сходами у вестибюль "Тартару"... Що ж, хлопці зі служби безпеки уміють робити своє діло... і, судячи з усього, не тільки створити імідж чи здобути якусь дрібну інформацію... принаймні про фірму Крижинського мені сказали більше, ніж я довідався на нараді...

Я поправив окуляри й, іще раз подивовано глипнувши на екстравагантну й немовби мішком прибиту фігуру, котра ламалася у вітрині, рушив через трамвайні колії. Тоді звернув за універмаг.

Провулок був порожній. О ліву руч тягнувся глухий кам'яний мур. За ним височів старезний дубовий парк, посеред парку стояло декілька старосвітських кам'яниць із фігурними гратами на вікнах. Триста років тому тут містився єзуїтський колегіум, пізніш, за більшовицького режиму,

— венеричний диспансер, а нещодавно ці будівлі за якісь заслуги оддали Школі тібетської медицини. Ну, та якогось дива в цім не було: тисячні натовпи, транс, зцілення сліпих, глухих, безногих... Мимохіть пригадався уривок з інтерв'ю у міській вечірній газеті... "Моя сила божистого походження. Все життя дрімала вона у мені... я часом просто-таки мучився... скінчилось тим, що я зненавидів свою роботу, яка давала сякий-такий шмат хліба, — і пішов у світ... І тоді зустрів мене тібетський мудрець. Він посміхнувся й сказав: "Давно чекаю тебе, сину мій духовний... аж нарешті почув ти мій внутрішній поклик"... І відкрив він мені таємницю мого походження..." — "Яка ж це таємниця, Альберте Феліксовичу? Звучить якось аж страшно..." — "Він сказав мені, що походить наш рід Крижинських од одного із дванадцяти апостолів Ісуса Христа..."

Од апостолів, подумав я... од апостолів! От же ж свинота! І знову перед очима в мене той понурий осінній день, коли в аудиторії з'явився цей кощавий, худий мов жердина молодик... боже, — простогнала якась дівчина, котра сиділа поперед мене, — то він буде заступником декана? Та це ж дурень... дурень та ще й фанатик до того ж!..

Бідне дитя... вона як у воду дивилась! Всеньке наше життя од тих пір стало чорним, як міліцейські халяви, а семінари з історії КПРС нагадували гекатомбу. А що ти будеш казати... люди добрі, цей чолов'яга вірив... щиро вірив, що в матеріалах з'їздів є якісь думки! Мало того: він не давав переповідати їх своїми словами, — а просто-таки вимагав, щоб кожен повторював їх літера в літеру. Зізнаюся, мене це спантеличило. А ну ж, подумав я собі, і справді, в тих дурнуватих рішеннях та резолюціях можна знайти сенс... а то бодай зчеплення із реальним життям? Я покинув усе й, засівши в читальні, вгризся у багрово-червоний том, наче хробак. Шкода праці! Я витратив кілька днів, аби встановити: різниці між XXIV і, скажімо, XXV з'їздом немає жодної; будь-який партійний документ має символічний характер, він є міфом у чистому, закінченому, а головне, матеріалізованому вигляді, — щось на зразок священних тварин у стародавніх суспільствах... Але то мої висновки, — а на семінарах треба було казати що іншого! Крижинський заходив до аудиторії, як дресирувальник у клітку. Мав цей чоловік якісь комплекси, а чи так був схибнутий на ідеології, чи, може, й просто був пришелепуватий, — але його вузький щурячий писок так і дихав ненавистю до всіх нас. Пізніше я зрозумів: він любив партію. Він просто кохав її, — як чоловік кохає жінку, непокоячись найменшими збуреннями в її організмі. Він, сільський хлопець, який на силу божу здолав середню школу і який знав, що таке відчай, убозтво, чорний труд, — од партії взяв усе: вона зробила його агентом наймогутнішої в світі секретної служби, вона відкрила йому двері високих кабінетів, вона, врешті, піднесла його на вершину життя, надавши вчений ступінь і все, що можна було надати... з однією лише умовою: служити їй. От він і служив. Непримиренно пильним оком видивлявся всякого, хто міг би на неї заміритися. Був на посту. Солдат, боєць партії.

Одна з дівчат, ухопивши двійку вже учетверте й, певне, зовсім утративши голову, стала благати: "Ну, не ставте "незадовільно"... Альберте Феліксовичу, будь ласка!" Крижинський рвучко обернувсь до неї. Господи, я ще ніколи не бачив такої люті! "Будь ласка?! Ви... ви... ви не шануєте рідну партію!.. і ви?!" — крикнув він, зриваючись на

digitized by ukrbiblioteka.org

фальцет. Я посміхнувся. Пізніше мені згадався цей випадок. У десантній "учебці", суто асоціативно. Нас вишикували перед зброярнею, аж одчиняються двері й виходить старшина — йолоп, яких мало. "Ну, — поспитав він, наставивши на нас дуло автомата, — кого здесь убрать?.. Кто мешает, пидеры, отвечай?! Что, сволочи, молчите?!" Тоді опустив автомата й ніжно поплескав його по прикладу. "Да, — замріяно сказав він, — это вещь... Такой бы на хозяйство, — вся к-казлота с дороги убиралась бы!"

Я стиснув зуби. Що ж, подумав я, — нанесемо візит великому цілителеві... буддійському монахові!.. Провулок був пустельний, тільки вітер свистів і гнав кудись клапоть газети. Я підстрибнув і, вчепившись за край муру, підтягся на руках. У парку не було й душі. З тильного боку найближчої кам'яниці чорніло декілька вікон. А як ще дістатись до тібетського мудреця, зануреного в нірвану, — на воротях кажуть, що йому нікого не хочеться бачити, а газетярам і поготів дають понюхати кулака... Шурхаючи ногами в мокрому снігу, я пройшов між деревами. Тоді перетнув двір, піднявся на мурований ганок і пхнув важкі дубові двері.

Це була старосвітська зала з високим склепінням, і в ній сиділа юна білявочка. На тлі каламутного вечора, котрий цідився крізь венеціанські вікна, вирізнявся її пещений і дуже наївний профіль.

— Добридень, ласкава... е-е... панно! — лагідно обізвавсь я, по-котячому підкрадаючись до її суперсучасного робочого місця — з кількома телефонами "Панасонік", електронною друкарською машинкою і пультом зв'язку. По правді кажучи, "Тартар" мав куди ліпшу апаратуру, — у нашого Цуцичка під рукою були ще факс і комп'ютер.

— Угу... — муркнула білявочка, уткнувши носа в якийсь журнал (краєм ока я встиг загледіти кольорові фото парубків з одвисаючим причандаллям); аж тут до неї дійшла незвична форма звертання, й вона похопилась: — Е... а... слухайте, а ви як тут опинились?

Не чекаючи запрошення, я вмостився у глибокому шкіряному кріслі.

— Професія така. Журналістика, знаєте... дуже влізлива професія! — Я зиркнув у вікно: у воротях стояв грузовик із брезентовим верхом, і двоє лобуряк у плямистих комбінезонах щось вимагали од водія. — Чого не зробиш, аби виконати завдання! У вас тут же ж варта... Переліз через огорожу, звичайно.

Білявочка витріщилась на мене ще дужче. Такої халепи їй, певне, ще не траплялось. Вона подивилась на пульт, тоді на мене, затим знов на пульт, не знаючи, що робити. Хоч за інструкцією, вочевидь, уже давно мала б покликати викидайла.

— Ви... ви... — вона й досі ще не отямилась, — ви хоч маєте поняття, куди оце втрапили?!

— У Школу тібетської медицини, сподіваюсь? — люб'язно поцікавився я. І розплився в широкій посмішці, водночас напружено стежачи за її реакцією. — Дівчино, давайте говорити відверто. Я — газетяр, і до Альберта Феліксовича маю ділову пропозицію. Річ у тому, що наш журнал — досить багате видання. Нас фінансує декілька фірм. Отож ми хотіли б організувати виступи Альберта Феліксовича за кордоном... ну-у-у, зокрема в Західній Європі. Попередні переговори уже проведено. Думаю, таке турне вигідним буде й для нього... і для нас,

сподіваюся, теж. От саме для цього я переліз ваш паркан. Хуліганський вчинок... але, скажіть, невже це такий злочин? Врешті-решт, вам досить наказати — і я заберуся геть... однак ви, така розумна, добра, вродлива — я змальовував її чесноти, не шкодуючи слів, — невже ви — зможете це зробити, навіть не вислухавши мене?

Моя посмішка, певне, таки вплинула на неї, — а може, вона була шокована й ще не зовсім добрела до тями, чи, може, просто була ще замолодою для такої роботи.

— А вам, — уже трохи м'якшим тоном озвалась вона, розглядаючи мене своїми фіалковими очима, — відомо, що Альберт Феліксович не приймає газетярів? Після того, як ваша шатія-братія...

— ...погралася з ним у кота й мишки? — несподівано поспитав я.

— Ну, я так не висловилася б... — збентежилась білявочка. — Бачите... — вона знов глипнула на телефони, міркуючи, певне, чи не гукнути якого гевала, аби він надавав мені по шиї, — бачите, Альберта Феліксовича дуже образили ті статті, де його прозивали шахраєм... і сумнівалися в його видатних здібностях. А тут іще деякі пацієнти пішли... е-е...

— ...на повідку!.. — підказав я з невинним виглядом.

— ...еге ж, на повідку — на повідку в деяких журналістів... Стоп, стоп, — очі її знову зробились твердими, — а ви яке видання представляєте... і хто ви такий узагалі, ану, кажіть?!

Я посміхнувся й, залізши в свою шкіряну репортерську торбу, дістав посвідчення. Як і мій імідж, воно було не зовсім правдивим, — свого часу "Тартаром" підгодовувався такий собі авангардистський листок, що його видавало двоє диваків (один був інвалідом, а другий, здається, теж без клепки в голові), і я числився у їхньому штаті.

— Літературно-науковий вісник "П'ята колона", — відрапортував я. — Авангард, містика, божевільні ідеї.

Це справило враження навіть на білявочку.

— Ну-у-у... — промимрила вона, зиркаючи на мене з якимось аж острахом, — ...не знаю. Не можу обіцяти. Альберт Феліксович навряд чи захоче говорити з вами. Хіба що... — Задзижчав селектор. Білявочка перемкнула тумблер і підняла слухавку. — Я, — проспівала вона оксамитовим голосочком. — Так, Альберте Феліксовичу... Так-так, вони пізніш, з райкому... — Очі її неспокійно метнулися в мій бік. — Альберте Феліксовичу, тут сидить представник журналу "П'ята колона"... Авангард, містика, божевільні... е-е... ну, як же ж на них... от-от, ідеї, дякую... Так вони хочуть запропонувати вам дещо... Що саме? Здається, виступи за кордоном... Атож. Зараз буду... — Вона з сумнівом зміряла мене очима. Тоді взяла з шухляди якусь грубу теку. — Сидіть, — сказала вона. — Звісно... — білявочка підвелася, і я насилу стлумив у собі вигук захоплення: це була справжнісінька секс-бомба — з лебединою шиєю, крутими стегнами конозистої лошиці і задерикуватими грудьми, котрі аж рвалися на волю, напинаючи темного светра із шотландської вовни, — ... звісно, годилося б витурити вас у шию... але можете вважати, що вам пощастило: Альберт Феліксович, здається, зацікавивсь вашим виданням...

Я провів її ласим поглядом, поки вона не вийшла з зали, — а тоді глибоко видихнув повітря й підвівся. Звісно, це теж був ризик, і це була груба робота, але іншого виходу я не бачив, — та й хто його бачив?!.

digitized by ukrbiblioteka.org

Я смикнув за фігурну ручку дверець із темного мореного дуба, вкритих якоюсь горорізьбою, — й переконався, що вони замкнені. Ну, та це була не перепона, — замок був наш, радянський, а я одмикав і не такі замки, слава богу, у фірмі "Тартар" навчали і цьому, — тож я затріснув за собою ті двері й хутко блокував замок. Шлях назад був одрізаний. Переді мною лежав коридор, осяяний жовтими лампами, а в кінці його — ліфт. Я ввійшов у кабіну, й ліфт безгучно ковзнув угору. Може, слід було взяти пістолета, подумав я. Тоскне відчуття небезпеки знову забриніло у моїй підсвідомості, наче пищання комара. Правда, той пістолет тут поміг би... як мертвому кадило!.. а все ж... Ліфт спинився. Якусь мить він стояв ані руш, тоді двері одчинились. Я опинився в якомусь холі. Смерділо ліками. Видно було коридор, довжелезний і стерильно чистий, а в кінці його — бюрко з настільною лампою. Я наздибках прокрався до дверей, засклених матовими шибами, й прислухався. Було тихо. Хоч би халат, чи що, подумалося мені, — може, й зійшов би за якогось ескулапа... бо, судячи з усього, це клініка. Втім, так чи йнак, а голову підставляти доведеться... Що ж, професія така у нас... підставляєш головешку — і по ній б'ють кастетом а чи прикладом або взагалі чимось важким... ну, а тоді береш того драба, котрий провалив тобі макітру, за барки — і починаєш витрушувати з нього інформацію... Потягши незамкнені двері, я прослизнув у ще один коридор (запах ліків зробився іще прикріший) і недбалою ходою рушив, куди очі дивляться.

Єзуїтський колегіум, думав я, роззираючись надовкіл. Нічого собі колегіум... паркет... двері з дуба й горіха... а сам ліфт чого коштує! Хтось тут добряче сипонув грішми, аби мудрець міг усамітнитися й регулярно кайфувати, поринаючи у нірвану... Господи, оця худобина, цей фанатик — тібетський мудрець?.. скажи це десять років тому — та з мене й кури сміялися б, не те що! Хоч я за тих часів у майбутнє не заглядав. Правду кажучи, мені було не до прогнозів. В університеті на мене влаштували справжнісінькі лови. Ще б пак, номенклатурний факультет... партійний розплідник, де на заочному аж кишить людьми з відомства, котрим треба доскочити хоч якоїсь ксиви, аби просуватись по службі, — ну, а стаціонар... стаціонар сливе що всуціль забитий як не дітьми райкомівців, то міліцейських босів, а то ще якихось начальників... бездумна юрма, котру жахало саме слово "свобода", жорстока й підла комса зі сталевими очима, — недолюдки, які вже у тому віці не мали й на крихту совісті і поняття не хтіли мати, що це таке... І чим я їх так дратував, подумати тільки! Хіба тим, що плював на їхній колективізм, їхні суботники й демонстрації; а може, тим, що, попри свої широчезні плечі й велетенський зріст, був дурний як теля. Підсвідомо в кожному живе атавістичний потяг до насильства, й чоловік шукає коли не слабшого од себе, то бодай дурнішого... а тут ще й обстановка була підходящою: арешти, вигнання, проробки на зборах. Викладачі нервували й полохались навіть власної тіні. На першій же політичній атестації мені висловили недовіру. "Ти відірвався од колективу, — заявив мені голова комісії, спортивний молодик із факультетського бюро. — От поміркуй сам... — він почав загинати пальці, — всі вважають своїм почесним обов'язком вийти на жовтневу демонстрацію; вся група, як один, приходить на зустріч із делегатом першого з'їзду комсомолу; цілий курс бере участь в політклубі "Коммунизм шагает по планете", — і тільки ти..."

Я підвівся і глянув на нього із висоти своїх двох метрів. Мене душила лють. "Хочу спитати лиш одне, — прогримів мій голос під склепінням зали, — я маю право на свободу розвитку... маю чи ні, скажіть?!" Наївна фраза... наївна та й примітивна до всього... але що за переполох вона викликала — як згадаєш, то й зараз серце радіє! Тоді, правда, не раділо: другого ж дня мене потягли до декана. Потім був виклик на факультетське бюро, а за тиждень — комсомольські збори. "То тобі потрібна свобода?! — питався з трибуни спортивний молодик. — Якої ж свободи ти хочеш? Може, вітрини бити у магазинах? Може, перехожих грабувати в темних завулках? А може, отуди хочеш... — він махнув у бік парку Шевченка, — отуди, до пам'ятника, справляти шабаш із націоналістичними покидьками?!" Правда, його все одно переплюнув секретар партбюро — факультетський оратор з вогнистим поглядом і шапкою розпатланого волосся на голові. "За часів моєї молодості, — замислено почав він, — був такий лозунг: "Коли ворог не здається, — його знищують!" У складну епоху живемо, товариші, складну й напружену, — епоху ідеологічних битв..."

Коридор скінчився. Я звернув у тупик і завмер. Переді мною була справжнісінька брама, — грубезна, оббита пластиком і, що найцікавіше, з секретним цифровим замком.

Я озирнувся. Під склепінням єзуїтського колегіуму зависла тиша. Не видно було ані лялечки; однак єство моє аж дригоніло, аж корчилося од близької присутності небезпеки — сигнал був уже не комариним пищанням, а просто-таки гучав у вухах, неначе могутній поклик сурми.

Я ковтнув слину. Тут, за цими дверима, щось має бути. І послали мене сюди, аби я добув інформацію: що саме діється в цьому кублі і чому од цього вмирають люди... от-от, добувати інформацію, подумав я, а не піклуватися про свою шкуру! Я нагнувся і, раз по разу озираючись через плече, заходився чаклувати над кодом. Перші три цифри... так... і п'ятнадцять секунд пауза... де тільки служба безпеки роздобула цей код, подумати лишень!.. п'ять цифр і пауза... а ну ж бо як він хибний... ото буде дзвону та гуку! гаразд, чекаєм... Я розігнувся і втер чоло. Звісно, "Тартар" був фірмою, де навчали не тільки навикам рукопашного бою, — але й умінню працювати з відмичками, вимикати будь-яку сигналізацію і відкривати панцерні каси. Спеціаліст по сейфах, крім базових знань, втовкмачив мені ще й таке: секретний замок має сотні тисяч комбінацій і, не знаючи коду, відкрити його неможливо. Щоправда, є люди, котрі працюють наосліп, покладаючись на інтуїцію... але не радив би: у дев'яноста дев'яти випадках зі ста спрацює охоронна сигналізація, а вона, знаєте, буває з усякими каверзами...

Через дві хвилини замок раптом загудів, і в дверях щось клацнуло. А самі вони почали безгучно, поволі і якось аж зловісно від'їжджати убік.

Це була неначе операційна, з блискучими нікельованими приладами і конструкціями невідомого мені призначення, сліпучо-білими стінами, по яких зміїлися грубі чорні кабелі, різким духом формаліну і карболової кислоти, — і п'ятьма неначеб операційними столами, накритими цупким світлим брезентом. Ступаючи, наче кіт, я переступив поріг, зблизився до крайнього столу й закляк: судячи з усього, під брезентом була людина. Я знову озирнувся. Тиша в коридорі аж згустилася, дзвінка й зловісна,

digitized by ukrbiblioteka.org

як перед штормом. Та й не візьме ж вас лиха година, дідьчі ви екстрасенси! — подумав я. Врешті, хіба мало трупів було в Афгані...

Я вдихнув повітря й ривком відкинув брезент.

Під ним лежав чоловік. Лице його нагадувало вощину. Він повернув голову й глянув на мене. Якусь мить ми дивились один на одного; тоді я, не тямлячи себе, накинув на нього укривало й відступив.

Це не труп, думав я. Не труп. Мені було трохи не по собі. Я задкував і задкував, чекаючи, аж той на столі схопиться й чи не згребе мене за горлянку, — однак він тільки вовтузився під брезентом, і це були якісь безладні, некоординовані рухи, безпорадне борсання. Я відступав, почуваючи, як по хребту цебенить струмінь холодного поту, а водночас мій зір професійно фіксував найдрібніші деталі обстановки, — і краєм свідомості я зафіксував, що в операційній лежить лише четверо, а на п'ятому столі місце вакантне, й це змусило мене податися до дверей ще швидше, аж врешті я досяг їх і, не озираючись, вискочив у коридор, де замалим не збив із ніг якусь дівчину в білому халаті.

Вона все бачила. Була бліда, мов крейда, зі стиснутими губами й надзвичайно твердим поглядом. За плече вона цупко держала якогось молодика. Мене вразили очі — порожні, немовби зі скла, вони були очима трупа.

В голові у мене щось наче клацнуло, і я автоматично перемкнувся на свою роль.

— Інтерв'ю для незалежного видання! — хутко заговорив я, підскакуючи до дівчини і тицяючи їй під носа мікрофон. — Розкажіть нашим читачам про досягнення Школи тібетської медицини... а які роботи провадить нині Альберт Крижинський для зцілення хворих? До речі, це — один із пацієнтів? Назвіться, будь ласка!.. — я обернувся до молодика, начеб не помічаючи його божевільного вигляду.

І тут мене як громом ударило, — переді мною стояв Малевич-молодший!

Я завмер, наче вкопаний, — і так стовбичив, одкривши рота й дивлячись на людину, котру знав лише з фотографій. Певне, це й було моєю помилкою в тій ситуації, бо дівчина часу не гаяла — звісно, з таким твердим поглядом! Так само стискаючи сердегу за плече, вона тицьнула в якусь кнопку коло дверей, — і наступної миті попід стелею спалахнули матові кулі, заливаючи усе надовкіл нестерпно сліпучим сяєвом, а в коридорі тривожно загарчали дзвінки. Сливе у той же мент розчахнулися бокові двері, й звідти визирнув санітар, — у халаті наопашки і з такою мармизою, що хоч цуценят бий. Він теж усе втямив, бо вискочив у коридор і, професійно згрібши мене за руку, почав вивертати її назад; однак я, зігнувшись удвоє, перекинув його через плече і вгатив об підлогу. Дім аж задвигтів. У сусідньому коридорі почулося тупотіння багатьох ніг. Я відштовхнув дівчину, котра заступала мені дорогу, й зробив крок уперед, і тоді двері з матовими шибами розчахнулися, причому відразу обидві стулки, й до коридора вдерлося десятка з півтора отих горлорізів у плямистих комбінезонах. Я скулився, готуючись гідно зустріти їх, і на мить згубив ту дівчину з очей; напевне, це була моя друга помилка, — коли та ніжна істота знову потрапила в моє поле зору, я ледве встиг зафіксувати: все ще тримаючи сердегу Малевича за плече, вона зробила раптовий крок уперед, блискавично майнув накрох-

малений білий рукав, і останнє, що я відчув — біль у шиї, мовби по ній загилили замашним дубовим кийком...

Розплющивши очі, я довго приходив до тями. Ми кудись їхали. Примарну вечірню сутінь розривали оранжеві сполохи ліхтарів. Я ще раз сіпнувся. Утямив, нарешті, що лежу на дні кабіни, і в живіт мені упираються чиїсь грубі черевики.

— ...чепе... чепе, черт возьми! — казав хтось на передньому сидінні. — Попадет нам, да еще как. И откуда он взялся!..

— Без паники, лейтенант! — озвавсь наді мною владний жорсткий голос. — Этот парень из разведки... Это же добыча — они давно суют нос в наши дела! Отвезем его на хату, а оттуда ему не выйти...

Я облизнув губи. Чутно було, як завив мотор — машина, видно, підіймалася вгору. Я поворушив руками й спробував напружити м'язи, — і мені аж одлягло од серця: мене зв'язали. Слава тобі, господи, подумав я, зводячи очі до неба... слава тобі, господи, що в цих зарізяк не було напохваті наручників!

— А эта курва... — злісно обізвався перший, — ...она куда смотрела, а?! Да я за такое выполнение служебных обязанностей... — він аж сплюнув.

— Полегче, полегче... — буркнув другий. — Это племянница колдуна. Ей, кстати, крупно повезло, — попробуй она вызвать кого-нибудь из нас... Короче, положат этого клиента на контактный матрац, — тогда будет ясно, как он проник в лабораторию.

Я зціпив зуби. Голова мізкувала напрочуд ясно. Про цю штуковину — щось на кшталт електричного стільця, де крізь людину пропускають слабкий струм, — я вже чув. Казали, що на нім чоловік перетворюється на медузу. Мур-Мур, котрого отаким робом зондували в Ірані, якось обмовився, що там розкажеш і те, що знав і чого не знав... Я знову напнув м'язи. Мене скрутили, здається, капроновими мотузками, і скрутили зі знанням справи, не враховуючи, звісно, що існує тисяча способів вибратися з пут... та ще й за рекордно короткий час. Контактний матрац, подумав я. Ну, це ще хтозна... це білявочці повезло, — якби не та її феноменальна глупота, я мусив би просто її придушити, але вам... вам навряд чи так пощастить... принаймні ребра я вам полічу, та ще й добре!..

— Этот казел не оклемался? — спитали на передньому сидінні.

Другий зарізяка пхнув мене черевиком, тоді пхнув ще раз, а тоді добув ліхтарика й посвітив мені в очі.

— Нет... вроде, нет... а бычара здоровущий, посмотри-ка! Хорошо его эта, как ее...

— Уделала парня! — заіржав лейтенант. — Он, наверное, и не ждал... Да-а-а, колдун набрал себе людей... Она, говорят, то ли в Афгане работала, то ли из спецназа...

Своя своїх не познаша, з гіркотою подумав я. Ну, та ми це поправимо! Я знову напнув м'язи й міліметр за міліметром почав зсувати пута вниз. Хіба ж ви фахівці, думав я, пантруючи за тими зарізяками з-під напівопущених повік. Невже ви ще й досі не втямили, що чоловік — це така худобина, котра звідусіль виплутається... і з будь-якої халепи вийде переможцем. Хоч би ноги зв'язали, чи що... добре, що й не

digitized by ukrbiblioteka.org

зв'язали, — а то мені не так зручно було би провалювати вам черепи, цапи ви смердючі!

В очі вдарив сніп яскравого світла. Я закляк, міркуючи, де б це ми могли проїжджати. Либонь, кінотеатр... ага, ось і універмаг... значить, машина виїхала до центру. Чудово, подумав я... Швидше за все, мене хочуть одвезти у штаб-квартиру...

— Что за хреновина?! — поспитався той, що сидів наді мною. І нахилився вперед, видивляючись у лобове скло. Десь попереду наростало скандування тисяч голосів. Це нагадувало велетенський хор, і за мить я вловив: "Гань-ба! Гань-ба! Гань-ба!"

— Дорога... дорога перекрыта! Ах, казлы... — вилаявся лейтенант. — Давай назад... быстрее, черт побери!..

— Руховцы, что ли? — поспитався другий, нахиляючись іще нижче (його черевики так надавили на ребра, що мені ледь тельбухи не повилазили). — Ну, скоты, посмотри, а?.. Вот Горбатый, сволочь, наделал!.. да введи щас войска, да посади зачинщиков, наведи порядок, — никаких Рухов в помине не будет! Страна гибнет, а они, сволочи, смотрят! Гля, омоновцы! — Він раптом стривожився. — Э, да там и сзади драка...

"Фашисти! Фашисти! Фашисти!" — гучало ревіння юрми. Раптом долинули зойки і дзенькіт розбитого скла.

— Не успеем! — застогнав другий. — Вот дьявол... в самый разгар попадем... давай влево... влево давай, едрена вошь, к тротуару... туда, где омоновцы, быстро!..

Я глибоко вдихнув повітря й розпрямився, мов пружина. Черевики, що впиралися мені в живіт, підлетіли аж до стелі, й не встиг той зарізяка отямитися, як я фахово рубонув його по горлу. Шофер натиснув гальма, й мене кинуло вперед, і я одержав такий удар по голові, що аж свічки в очах посвітили.

Перший драб повалився горілиць й зі страхітливим хрипінням сукав ногами. Шофер із лейтенантом накинулися на мене й місили, чим бог пошле. Я бився мовчки й тільки хекав після кожного удару. Кілька разів я імітував можливість захвату, й щоразу вони ловилися на нього, — але в тісній коробці авто не було де розвернутися, і мені жодного з них не вдавалося вгатити так, щоб він витяг копита. Втім, так чи інак, а обоє були роковані: і той, і другий поступались мені й підготовкою, і здоров'ям. Врешті-решт я знавіснів і, підставивши свою бідолашну голову під черговий удар, метнувся вперед і кулаком зловив щелепу шофера. Він схлипнув і ткнувся в лобове скло. Одночасно я блокував правий прямий лейтенанта і, простягнувши руку, спробував згребти його за горлянку; однак та бестія, певне, чекала цього, бо смикнула ручку дверцят і вивалилась надвір. У жовтому сяйві ліхтарень я побачив його жахливо скалічену мармизу із цівкою чорної крові, котра цебеніла з носа, — а на тому боці дороги, покрай тротуару, шеренгу якихось страхітливих істот у зелених жилетах до колін і з круглими білими головами. В померках пізнього вечора вони скидалися на орду марсіян.

Я упав на заднє сидіння й загріб свою репортерську сумку. Тоді зібгався в клубок і щосили вгатив ногами в дверцята. Вони вилетіли разом зі шматком обшивки, і я викотився надвір. Здоровенний омонівець (очі за склом заборола були як денця фужерів) виріс як із-під землі й

замірився на мене києм. Я блокував удар і, вивернувши руку, пожбурив його на дах машини, — та так, що ця худобина поїхала по нім, як по кризі, й, кавкнувши, гепнула потойбіч. Попереду вже кипіла бійка. Праворуч була висока стіна з дикого каменю, й там товпилися демонстранти, і я побіг уздовж тієї стіни, й вискочив наперед авто, й тут мене перепинило ще декілька бандитів у міліцейській формі, і з ними був лейтенант. Двоє не встигли ухилитися, і я звалив їх додолу, тоді стрибнув убік і затопив у живіт ще одному. Удар ногою в мене феноменальний, і їх не рятували ані шоломи, ні панцерні жилети; та й підготовка у цих людей була на диво убогою, — не рівня заняттям у фірмі "Тартар", де тебе змушують працювати на межі можливостей, тренуючи прийоми, про які поняття не має пересічний спецназівець чи десантник. Авжеж, подумав я, звично маневруючи поміж їхніх київ, хіба що з демонстрантами їм воювати... та з рухівцями... Я жбурнув об дорогу ще одного зарізяку і, крутонувшись, боковим зором уздрів довгоруку постать, котра рухалась до мене зі швидкістю кур'єрського поїзда. Це одоробло було вищим од мене й контурами нагадувало сталеву панцерну касу.

Я відбив його удар і встиг пірнути під руку. Решта зарізяк уже стягувалися довкола нас живою петлею. Під'їхало ще машин із п'ять, і з них теж кинулись молодцювато вистрибувати такі самі песиголовці з киями. Виходу не було: цього здоровила міг укоськати хіба що Мурат... та ще, може, Дядько Пацюк. Я почав відчайдушно маневрувати й, коли те одоробло опинилось напроти машини, заплющив очі й щосили плигнув ногами вперед.

Харцизяка махнув руками й увігнався своїм шоломом у лобове скло. На тім боці дороги засвистіли й завили. З машини почулося товаряче ревисько, — як ото буває тоді, коли бугай залазить на корову. Я зробив останнє зусилля і, виплигнувши на підмурок, де товпилися демонстранти, врізався у натовп, залишаючи позаду осяяну жовтими ліхтарями вулицю й авто, в якому, дригаючи ногами, стримів здоровенний, як лут, чолов'яга*.

---

* Закінчення у наступному числі журналу.

digitized by ukrbiblioteka.org

Владислав А. СЕРЧИК

ДОРОГИ І БЕЗДОРІЖЖЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІТИЧНОЇ І ГРОМАДСЬКОЇ ДУМКИ В XX СТОЛІТТІ

Прагнення кожного народу до незалежності й вільного творення власної долі має бути пов'язане з постулатом побудови держави, котра суверенно визначає свою форму та характер життя населення на окресленій території. Задля цього в політичних програмах національних рухів слід заздалегідь окреслити сподівані розв'язки принаймні двох проблем: кордонів майбутньої держави та суспільно-господарського устрою поряд із найбільш бажаною системою правління.

Ключове значення може мати в цьому випадку можливість послатися на національну традицію, що в свою чергу дає змогу раціоналізувати аргументацію і тим самим захопити ширше коло людей, які завжди охоче шукають коренів у глибині історії або ж аргументів, що покликаються на великі звершення предків. Це, на мою думку, певна абетка політичної гри.

Подібну ж роль відіграє реальний чи вигаданий противник із відповідним чималим списком взаємних зіткнень і конфліктів. Гасла, що пропагують ненависть до когось або чогось, є чинником, що найкраще, найміцніше й найшвидше гуртує людей. Інша річ, що вони звичайно діють недовго.

Необхідність розв'язувати ці та інші проблеми постала перед українським національним рухом на початку XX ст. Він принципово відрізнявся від того руху, котрий півстоліття тому, в добу Весни Народів, намагався сформулювати завдання державницького характеру; тоді ті завдання випливали радше з пошуків власної ідентичності, аніж зі свідомого наміру будувати державу, яка об'єднала б землі, розділені між Австро-Угорщиною, Росією і — від 1858 року — Румунією.

У першій із зазначених держав у ті часи ще існував шанс поєднати в спільній боротьбі польські та українські прагнення до незалежності, що було можливо лише за умови взаємного визнання етнічної та історичної правоти або ж пошуку компромісних рішень у питаннях, де таке визнання взаємовиключалося. На жаль, як відомо, жодна зі сторін не виявила в цьому достатньої зрілості. Одна обмежилася, по суті, вимогою територіальної автономії, друга — рішуче заперечила цю вимогу, піддавши сумнівові саму її правову основу. Після цього і одні, й другі вдалися до дій, що мали на меті поставити противника перед доконаними фактами, причому в набагато кращій ситуації була польська сторона, котра не мусила нічого починати від нуля і котру, в найгіршому випадку, міг

задовольнити тодішній офіційний статус Галичини разом з усіма правовими й адміністративними наслідками, що випливали з нього.

Український національний рух у Галичині мусив починати все спочатку: від абетки й літературної мови, через шкільництво й наукове життя і аж до господарської самодіяльності. Величезну роль відіграла у цьому греко-католицька церква, її священики й парафіяльні громади. В Галичині вона великою мірою стала ознакою національної належності. З неї виходили пропагандисти національної ідеї та будівничі українських шкіл, вони ж здійснювали історичні та етнографічні дослідження, вони ж вносили в починання окремих ентузіастів необхідний лад і колективістську організованість. До того ж християнська ідея, котра присвічувала усій тій великій справі, пом'якшувала конфлікти і сприяла тому, що в багатонаціональних регіонах, по селах і містечках одні не заступали іншим дороги, а навпаки — підтримували між собою добросусідські взаємини. Суперечки загострювалися там, де йшлося про участь в органах управління та прийняття рішень, що могли виявитись важливими для майбутнього державотворення.

Якраз через це баденівська угода від самого початку не могла мати тривалого характеру й була приречена на невиконання вже в мить її укладання.

Діячі українських політичних партій, що почали виникати наприкінці XIX ст., опинились у набагато ліпшому становищі, ніж їхні попередники. Вони вже мали за собою чималу частину національно пробудженого селянства й усю українську інтелігенцію, котра під той час устигла здобути собі освіту в університетах Центральної Європи, у Львові, Кракові, Відні, а також у Німеччині, Швейцарії та Франції.

У цілком іншому становищі були українці в Російській імперії. Брутальна русифікація, якій піддано Наддніпрянщину після ліквідації 1775 року Запорозької Січі, не лише перетривала панування чергових Романових: Павла I, Олександра I і Миколи I, а й поширилась на інші українські землі — на Поділля, Волинь... Хлопомани були слабкі; український рух зводився до нечисленних гуртків, що складалися майже поспіль зі студентів, учителів тощо.

Чергова хвиля царських репресій зачепила українців після арешту й ув'язнення членів Кирило-Мефодіївського товариства, а наступна — після польського січневого повстання. У 1875 — 1876 рр. знову дійшло до чергової атаки на українців. Її кульмінаційним моментом був Емський указ, що забороняв друкування книжок українською мовою.

Майже все XIX сторіччя було для українців, що жили під царським берлом, часом боротьби за власну національну культуру, в якій уряд убачав небезпечну заграву майбутніх змагань за незалежність. Широкий пошук історичного народного коріння самостійного національного буття, звернення до фольклору та козацької традиції, а також геній Шевченка, що зріс на цьому грунті, засвідчили, що національна ідентичність, свідомість власної відрубності та відрубності власних політичних завдань зародилася насамперед у сфері духу. Це чудово розуміла царська адміністрація, жандарми та цензори, — цим, власне, й пояснюється завзята боротьба з українським письменством, вилучення української мови зі шкіл усіх типів і рангів, її приниження й упослідження, цим пояснюється, зрештою, і намагання відділити селянство від інтелігенції.

Однак, як незабаром з'ясувалося, то була для царату боротьба

digitized by ukrbiblioteka.org

безнадійна, незважаючи на застосування всіх доступних йому методів і засобів. Ба більше, в ході такої боротьби відбувалася нобілітація, здавалося б, простих і звичайних явищ, на які раніше не зверталось уваги і які тепер почали перетворюватися на дедалі свідомішу маніфестацію політичних переконань. Стара, співана багатьма поколіннями дума про Козака, що стогне в турецькій неволі, нагадувала про поневолення України Росією. Сільський весільний обряд, що демонструвався під час виступу народного колективу або як фольклористична вставка в сценічній драмі, міг пробуджувати почуття національної єдності інтелігенції з селянами, котрі розмовляють тією самою мовою і мають те саме походження. Саме користування українською мовою було в певних випадках демонстрацією національних переконань. Репресії породжували опір, а звичайні домашні зустрічі, під час яких по-українському розповідалося про минуле рідних земель та національних героїв, що походили переважно з селянського стану, перетворювалися в свідомості їхніх учасників на патріотичні сходи конспіраторів, котрі в такий спосіб закладали підвалини національної самосвідомості всупереч намірам царських властей. Навіть цілком легальні наукові дослідження про минуле України, результати яких доводилось публікувати російською мовою, започаткування в 1882 році "Киевской старины", виникнення освітніх товариств, таких, як, наприклад, "Київське товариство грамотності" (1882), альбомні видання на зразок "Живописної України" — були елементами самовиховання, що провадило до швидкої політичної консолідації.

Згадані постулати й дії в освітній, культурній та науковій сферах ще не одноразово проходитимуть через програми українських політичних партій та угруповань як у межах Росії, так і Австро-Угорщини, становлячи завжди поважну їхню частку, а часом і символ емансипаційних прагнень, яскравим прикладом чого стане гасло утворення самостійного університету для підготовки кадрів національної інтелігенції згідно з тогочасними потребами українського руху і відповідно до майбутніх потреб незалежної та суверенної української держави.

Другою важливою частиною національної програми була дедалі радикальніша програма суспільних реформ, наповнена різноманітними демократичними гаслами (рівноправність усіх громадян майбутньої держави, забезпечення громадянських свобод тощо), а також іншими подібними побажаннями на зразок: парцеляція великих маєтків і надання землі селянам, усуспільнення засобів виробництва, охорона праці та загальне право на освіту. Навіть у назвах українських партій на зламі XIX і XX ст. завжди було хоча б слово, що вказувало на їхню ліву чи принаймні демократичну орієнтацію. Створена передусім Михайлом Грушевським і не раз атакована концепція однорідності або ж безкласовості українського народу становила фрагмент логічно збудованої і внутрішньо цілісної системи поглядів, що їх, незважаючи на звинувачення деяких радянських істориків, важко назвати правими.

Свідома самоідентифікація інтелігенції з селянством чи, рідше, робітництвом, а також урахування в численних партійних програмах їхніх потреб і постулатів виразно засвідчили появу нової політичної сили — згуртованого, зрілого і свідомого своїх прагнень новітнього українського народу. Звернення В'ячеслава Липинського, що закликав сполонізовану шляхту з давніх східних обширів Речі Посполитої навернутися до свого

українського коріння, зустрічалося з дедалі зичливішим прийняттям зацікавлених.

Отже, на зламі XIX і XX ст. виникла потреба створення власної держави, оскільки лише вона давала шанс і гарантію реалізації прагнень, що їх постійно висував національний рух без огляду на те, чи представляли його ліві угруповання, чи ліберально-демократичні. Інші течії вражали своїм анахронізмом ще в мить зародження і сходили з політичної арени, залишаючи по собі спогад, що швидко стирався з пам'яті. Прагнення до власної державності спонукало не лише до пошуку своїх початків у далекому минулому, а й до раціонального обгрунтування висунутих вимог української незалежності, задля чого під них слід було підвести солідний історичний фундамент. Найпрактичнішою і найдієвішою виявилася концепція тяглості української держави від Київської Русі, через Русь під литовськими пануваннями (т. зв. Русь Литовську) аж до невдалих козацьких спроб утворити власний державний організм. І знов у цих заходах першоплановою постаттю став Грушевський, а його визначна, створювана впродовж багатьох років багатотомова й незакінчена "Історія України-Руси" — своєрідною Біблією освічених українців.

Те підпорядкування науки політиці, що часом виливалося в цікаві гіпотези і давало ефект могутнього синтезу вітчизняної історії (варто згадати також популярну, призначену для масового читача пізнішу працю Грушевського, однотомну "Ілюстровану історію України"), викликало критичні зауваження з боку тих істориків, котрі, спираючись на наукові факти, недобачали безпосереднього зв'язку між, наприклад, козацькими повстаннями (включно з повстанням Хмельницького) та цілком сучасним прагненням до утворення самостійної держави або ж обурювались маніпулюванням історичними фактами, що здійснювалося з цієї нагоди.

Утилітарне трактування історії власного народу приносило сподівані плоди. Створені істориками герої ставали героями національними, близькими серцеві кожного українця. Натомість складні логічні конструкції, хоч би й містили вони куди радикальніші висновки, ніколи не заживали особливої популярності.

Класичним прикладом цього може бути концепція, викладена харківським адвокатом Миколою Міхновським у виданій 1900 року у Львові праці "Самостійна Україна". Закінчується вона реченням-гаслом: "Одна, єдина, неподільна, вільна і самостійна Україна від Карпат аж до Кавказу". Обгрунтування цього він шукав у концепції повернення до "Переяславської конституції" 1654 року. Не йшлося йому, однак, про прагнення козаків здобути певні права у межах чітко окреслених "вольностей", а лише про правову мотивацію. Міхновський уважав, що раз 250 років тому Росія уклала угоду, в якій суб'єктом була козаччина, що виступала тоді від імені всіх мешканців України, то й тепер слід шляхом переговорів добиватися "нового" визнання державності України Росією. Нереальність цього задуму була очевидною, і нічого дивного, що він не здобув прихильників.

На берегах здійснюваних у той час пошуків власної ідентичності з'явилася тенденція, появу котрої можна було передбачити, а саме: нехіть до програм польських політиків — чи йшлося в них про автономію, чи хоч би й про цілковиту незалежність. Наважуся твердити, що польсько-український конфлікт був неминучий, навіть більше — що пізніші спроби залагодити його однією чи іншою стороною без жодної перспективи

digitized by ukrbiblioteka.org

утворення в майбутньому суверенної української держави, що охоплювала б своїми кордонами всі етнічні українські землі, не мали жодного шансу на успіх.

У чому ж полягала суть конфлікту, зокрема бажання створити образ ворога, виражене, наприклад, у фрагменті закликів Української національної партії, де проголошено: "Всі люди є твоїми братами, але Москалі, Ляхи, Угорці, Румуни й Жиди — це вороги нашого народу, *доки панують над нами* (підкреслення моє. — *В. С.*) і гноблять нас. Україна для Українців. Вижени звідусіль на Україні чужих гнобителів".

Конфлікт цей виявився за кілька десятиліть до описаного часу і потім повторився ще виразніше. Ще перед вибухом світової війни, котра — як слушно припускалося — мала дати позбавленим державності народам неповторний шанс на здобуття незалежності, українці стали народом, що цілком усвідомив мету, до якої прагнув. Вони вже не збиралися задовольнятися частковими розв'язками: автономією, економічною самодіяльністю чи навіть мовною рівноправністю. Побудова держави вимагала окреслити її кордони. А що в минулому незалежної України не існувало, її поява мусила зіткнутися з територіальними й іншими інтересами сусідніх держав та народів.

Намагання поляків зберегти свої переваги в Галичині викликало гостру реакцію з боку українців. Колесо ескалації подій розкручувалося дедалі швидше, й дедалі важче було його зупинити. Новим важливим елементом конфлікту стали взаємні підозри щодо таємних загравань з австрійською владою та реальні спроби такого типу.

Коли 1908 року Іван-Мирослав Січинський стріляв у намісника Галичини графа Анджея Потоцького, то вважав, що "змова ворожих українському національному рухові сил мала надто глибоке коріння, щоб можна було дати їй раду мирними засобами. Українська терплячість і, до певної міри, безвільність перед лицем небезпеки призвели до того, що багато хто звикся з існуючим станом речей, — потрібен був струс, щоб показати дорогу і спосіб протесту. А це не могло відбутися без насильства". Так принаймні стверджував месник у розмові з Олександром Янтою майже через шістдесят років після подій. У цьому твердженні — суть усієї справи. Діячі національного руху, якщо не хотіли поховати ідею незалежності, не могли допустити ані до заспокоєння пробуджених почуттів і настроїв, ані, тим паче, до їхнього зникнення. Агітація за допомогою слова, усного чи друкованого, мусила допровадити до згаданих учинків, досить-таки далеких від поставленої мети. Акти насильства були, на їхню думку, конче потрібні і могли бути виправдані в разі досягнення мети — виникнення незалежної та суверенної України. Виконавці тих актів, безумовно, відразу б дістали розгрішення, ба навіть стали б національними героями.

Цей нечувано хибний спосіб мислення, що ставив моральну оцінку терористичних актів у залежність від розвитку подій у майбутньому, побутував і в наступні роки.

Варто згадати, що сучасники Січинського чудово розуміли це, і цісар, ухвалюючи замінити смертну кару на 20 років ув'язнення, брав до уваги той факт, що — як стверджує Янта — "повішення Січинського дало б радикальним і націоналістичним групам руської громадськості об'єднавчий і надихаючий до дальшої боротьби міт патріотичного мучеництва і героїзму. Нема нічого привабливішого, особливо для запальної молоді".

Тероризм ще неодноразово виступатиме як один із методів дії українського національного руху, виконуючи різну роль, причому доволі рідко — згадану вище роль стимулятора мас, які швидко втрачають інтерес до діяльності, що не дає негайного результату. Набагато частіше зустрічатиметься він як акція-відповідь, часом перевершуючи своїми розмірами й брутальністю дії противника. Подекуди доходитиме до замахів на окремих осіб, котрі — на думку інспіраторів — несли відповідальність за утиск емансипаційних прагнень українців. Через кілька десятиліть, коли виявиться, що незалежницька діяльність не дала, правду кажучи, жодного із запланованих результатів, терор почне застосовуватись як метод творення доконаних фактів і набере масового характеру.

При цьому в усіх таких випадках автори й інспіратори терористичних актів покладатимуться на "виправдання історією". Досі вони не дочекалися цього не тільки тому, що немає ще вільної й суверенної держави (стаття писалася до проголошення Україною незалежності. — *Ред.)*, але насамперед з огляду на неприхильність цивілізованого світу до будь-якої політики примусу, байдуже, чи вона застосовувалася з добрими, а чи лихими намірами, для хорошої чи поганої мети. Світ збагатився історичним досвідом, що далеко перевершує українські виміри.

Інший характер мали терористичні акти, що їх здійснювали вояки УПА під час другої світової війни та в перші роки побудови нового ладу у Східній Європі. Їх нерідко намагаються зобразити як регулярні збройні дії на внутрішньому фронті або як акції у відповідь, але не підлягає сумнівам, що йшлося насправді про відчайдушну, позбавлену шансів на успіх (а отже, таку, що мала пропагандистський вимір) спробу поставити всі зацікавлені сторони перед доконаним фактом — створення території, суверенно керованої самими українцями. Знекровлення для цієї мети десятків тисяч людей, посів зерен ненависті між поляками й українцями, зерен, що прокільчуються донині, не слід оцінювати лише в категоріях помилки, яку допустили політики. Це була б занадто слабка моральна кваліфікація.

Це правда, що гасло "Ляхи за Сян" було досконало сформульоване і що в часи німецької переваги на східному фронті можна було мати ілюзії щодо його втілення, особливо якщо вперто нехтувати інформацією про цинічне використання німцями українських прагнень до незалежності задля власних потреб. Але хіба політиків не зобов'язує реалізм?

Неможливо не згадати при цьому відоме історичне есе незабутнього Івана Лисяка-Рудницького, присвячене українському націоналізмові. В ньому звернено увагу на безпосередні зв'язки між екстремальними позиціями політиків та ідеологів українського національного руху й націоналізмом тридцятих — сорокових років цього сторіччя та концепціями "ранніх народників", що передували тим явищам. Це був, на його думку, наслідок простої еволюції, зумовленої змінами, що відбувались у Європі — і в політиці, і в світі ідей, — а не результат патологічних змін у самому русі. Безумовно, націоналізм Бандери істотно відрізнявся від націоналізму Донцова, Коновальця чи Паліїва з його Фронтом національної єдності, хоча й перебував у тому самому нурті змагань за утворення самостійної держави. Виникнення ОУН і прийняття нею ідейного та організаційного спадку Української військової організації, а відтак неминуче поєднання в ній двох структур і моделей діяльності — підпільної

digitized by ukrbiblioteka.org

армії та політичної партії — принесли як наслідок небезпечне змішування методів боротьби.

У політичних зіткненнях почали неодноразово застосовуватись методи знищення супротивника, виникло прагнення керувати всім суспільством і неподільно панувати над ним, почав з'являтися культ вождя, а сувора внутрішня дисципліна гамувала будь-яку критичну думку і знижувала інтелектуальний рівень проваджуваних дискусій, у яких дедалі частіше вдавалися до аргументів ad hominem*, не дбаючи про раціональне обгрунтування своєї позиції. Цей етап розвитку націоналізму, писав Іван Лисяк-Рудницький, виразно збільшив бойову енергію українського суспільства на землях поза Радянською Україною, але й водночас зменшив його політичну культуру.

Зрештою, на закінчення, говорячи про пропагований українськими "лицарями знищення" тероризм, слід узагалі згадати про деструктивний вплив війни на моральність людей. Масовість людських жертв, які складалися кожного дня в окопах і на полях битв, не лише притупляла чутливість до чужого нещастя та кривди, а й поширювала подібний тип поведінки, заохочувала до її наслідування, пропонуючи негайне й жадане розв'язання конфліктів.

Не можна водночас не згадати й важливої спроби переорієнтувати національний рух, що її зробила 1944 р. Українська Головна Визвольна Рада. Це особливо помітно в тій частині програми, де йдеться про характер майбутньої суверенної української держави. В закладеному плюралізмі, рівноправності українських громадян різної національності, співіснуванні різних секторів економіки неважко розгледіти принципи, що їх проголосила за чверть століття перед тим Центральна Рада. Однак і в першому, і в другому випадку автори програм не мали жодного шансу втілити їх у життя, і ті програми не знайшли широкого розголосу серед української громадськості. Велика її частина, переважно селяни, виявляли традиційну політичну байдужість, хоча й — слід підкреслити — цілковито усвідомлюючи власну національну відрубність: мовну та культурну. До чималої частини української громадськості ці програми взагалі не дійшли, багато хто, зрештою, був змучений війною і прагнув лише спокою, який давав можливість нормально жити, не переживаючи за завтрашній день.

Ефемерні державні утворення, якими були, за великим рахунком, і Українська Народна Республіка, і Західно-Українська Народна Республіка, залишили по собі згадку про нездійсненні надії, тим часом як Українська Республіка Рад, котра досить швидко, вже в середині 1919 року, мусила відмовитись від частини суверенності, протривала донині — попри свою ще більшу ефемерність. Можна припустити, що в цьому випадку вирішальну роль відіграли: сприятлива політична кон'юнктура в даній частині Європи, вдало дібраний (правду кажучи — самозваний) союзник, запровадження від самого початку суворої внутрішньої дисципліни, що змінилась державним терором, зрештою, суспільні умови. Утопічність комуністичної ідеї не знеохотила багатьох до прийняття її як чільної директиви розвитку й головної мети, що осяває їхню діяльність, часто на засаді "мета виправдовує засоби".

Отже, виникла парадоксальна ситуація: бездоріжжям виявилися обидва розв'язки — і той, що увінчував українську самостійницьку думку й діяльність, продовжену пізніше націоналістами; і той, що був наслідком

* До людини *(латин.)* — мається на увазі апеляція не так до фактів, як до емоції.

штучно створеної, запозиченої ідеології, підтриманої збройно доктринерськими сусідами зі сходу.

Яка ж була причина цього? Чи в першому випадку — недозрілість державної думки, а в другому — недозрілість народу? А може, погано дібрані союзники, існування яких мобілізувало інших до протидії? Може, невміння поводитись на міжнародній арені, що випливало з відсутності досвіду в таких політичних іграх? Може, зрештою, брак історичної легітимності? Адже Київська Русь була праматір'ю не лише створюваної з такими зусиллями української держави, а й держави російської чи білоруської; будованої Богданом Хмельницьким самостійності Наддніпрянської України ніколи й ніхто не визнавав, за винятком Кримського ханства й Семигородщини, котрі одвіку мали в тому свій інтерес. Без огляду на орнаментальність назв, ця державність ніколи не виходила поза межі автономії.

Творення державності від самих її основ змушувало тим часом ясно й точно винести на публічний розгляд бодай найважливішу справу — справу кордонів майбутньої держави. Етнічні аргументи, змішані з політичними доказами, виставляла в 1918 — 1919 роках кожна з зацікавлених сторін: українці, поляки, росіяни, румуни, угорці, словаки й чехи. Спроби розв'язати проблему збройно через слабкість армії, створення якої утруднювала розділеність українських земель, закінчилися невдачею, як і здійснювані на міжнародній арені дипломатичні заходи.

Міжвоєнне двадцятиліття збагатило українських політиків гірким досвідом (сталінізм на підрадянській Україні, інструментальне трактування українського питання Німеччиною, а до певної міри й Польщею), а проте не навчило нічого, якщо не рахувати короткотривалих і малорезультативних політичних компромісів довкола позитивістських намагань налагодити міжетнічну співпрацю на східних землях Речі Посполитої. Ігнорування цього досвіду допровадило до безнадійних спроб, здійснених 1941 р. Ярославом Стецьком у Львові, до місіонерських ідей митрополита Шептицького, які не вельми рахувалися з реаліями, і зрештою до анахронічної і заздалегідь приреченої на поразку боротьби УПА в 1944 — 1947 роках.

Бездоріжжя, на які так часто виходила українська політична думка, не були, однак, дорогами в нікуди.

Польській аудиторії не треба нагадувати, що поразкою закінчились і повстання 1794, 1830 — 1831, 1846, 1848, 1863 — 1864 років, і "польська" війна Наполеона, і діяльність численних конспіраційних угруповань, що організували опір загарбникам, але без усього цього Польщі було б куди складніше здобути незалежність 1918 р. Те саме стосується й 1944 — 1945 років.

Адресовані переважно до власного народу, а не назовні різного роду концепції перебудови держави і спрямованої на це діяльності, що їх обговорювали українські політики й ідеологи, не дозволяли забути про справу незалежності України. Це призвело до повсюдного визнання цього прагнення за цілком натуральне і повністю обгрунтоване.

Ще на початку цього століття Леся Українка писала:

Чи довго ще, о Господи, чи довго
ми будемо блукати і шукати
рідного краю на своїй землі? (...)
Коли скінчиться той полон великий,
що нас зайняв в землі обітованій?
І доки рідний край Єгиптом буде?
Коли загине н о в и й Вавилон?

digitized by ukrbiblioteka.org

А через кільканадцять років Володимир Винниченко констатував: "Немає у нас народу. Є темний люд, осоловілий від усіляких історичних нісенітниць. Хочемо з нього зробити народ, а він дивиться з-під лоба на наші маніпуляції і грізно мугиче. Кажуть, історія не повторюється. Здається, це не так. Якщо повторюються певні умови, ситуації та причини, повторюються й наслідки. Якщо національна несвідомість, темнота, оглуплення нашого люду повторюються щодня, то повторюються при цьому й усі ті явища, що випливають з цієї головної причини".

Мусило минути майже століття, щоб настала радикальна зміна ситуації і ми могли прочитати в програмі Народного Руху України за перебудову, що він діє з метою "побудови на Україні демократичного й гуманного суспільства, в якому буде досягнуто справжнє народовладдя, добробут населення для гідного життя кожної людини, відродження та всебічний розвиток українського народу, забезпечення національних і культурних потреб усіх етнічних груп", а також "з метою створення суверенної української держави".

Ці тези підсумовують досвід усіх попередніх генерацій українських політиків і мислителів та визначають шлях їхнім наступникам.

Білосток (Польща)

Переклали з польської
Аттила Могильний і Геннадій Гамалій

Володимир ЗАДОРОЖНИЙ, Микола ВЕГЕШ

КАРПАТСЬКА УКРАЇНА У СВІТЛІ НОВИХ ДОКУМЕНТІВ

Карпатська Україна жила і боролась у надзвичайно складних міжнародних умовах. А якщо додамо, що її внутрішнє становище було не легшим, то стає зрозумілим, що новоствореному урядові доводилось діяти жорстко й безкомпромісно. Не можна не погодитися з українським дослідником О. Мишаничем, що акт проголошення державності в березні 39-го був "природний процес... Не був він рівним, проходив у жорстокому двобою з ворогами українства, у боротьбі за утвердження великої Української Правди за Карпатами"[1].

Регент Угорщини М. Горті ще у вересні 1936 року швидко знайшов спільну мову з Гітлером на рахунок Чехо-Словаччини й Підкарпатської Русі[2]. Однак Гітлер довго загравав із Закарпаттям, інтригуючи цією грою передовсім Угорщину. Не наважуючись суперечити Гітлерові, угорська влада вирішила обмежитися засиланням на закарпатську територію банд терористів. Головна мета цих терористичних акцій полягала в тому, щоб до краю загострити внутрішню ситуацію в регіоні. Ми не можемо відкинути і той факт, що на Підкарпатті станом на 13 лютого 1939 року жило 25 894 особи угорської національності, що становило 4,71% загальної кількості населення[3]. Далеко не всі угорці були палкими прихильниками Горті, але, без сумніву, він сподівався на їхню підтримку. Подальші події повністю підтвердили його сподівання. Вже 16 березня 1939 року, тобто на другий день після Сейму, коли В. Гренджа-Донський із міністрами Карпатської України Ю. Бращайком і М. Долинаєм в'їхали до Тячева, все місто було обвішане угорськими прапорами. Причому вони з'явилися ще до приходу угорських військ.

Терористи М. Козми нападали переважно на села, що лежали на кордоні з Угорщиною. Проте з'являлися вони й у містах, зокрема в Берегові. Через Торунський перевал постійно переходили польські терористи. Саме це змусило коменданта Волівської Січі С. Фігуру поставити в селі Торунь січову сторожу. На 25 лютого 1939 року в державній прокураторії у Великому Березному перебувало під арештом 345 терористів[4]. Щоб не давати угорському урядові привід до безпосередньої інтервенції, Августин Волошин наказав не відкривати проти них кримінальної справи[5].

Першою жертвою терористів, звичайно, вважають чеського жандарма Андрія Ригана, який співчував національно-визвольній боротьбі закарпатських українців. Жертви були під час майже кожного їхнього нападу. Так, два вояки чеської армії загинули в Яблунові, один четник у

digitized by ukrbiblioteka.org

Вучковому, фінансовий урядник у Прислопі[6]. В цьому самому селі поранено двох дітей[7]. На 25 листопада 1938 року тільки польські терористи завдали закарпатцям матеріальної шкоди на суму 277 500 чеських крон[8].

Хоча чеська влада й обіцяла карпатському урядові підтримку в боротьбі з терористами, однак головну роль у захисті краю все-таки відіграли січові відділи, а часто-густо й самі жителі населених пунктів. 8 лютого 1939 року Пресова служба Карпатської України повідомляла, що "на село Прислоп напало 10 польських терористів і зайняли почту. Будинок почти збомбардували ручними гранатами і забили почтового урядника Калину. Разом з мужом своїм боронила почту пані Калинова. Шматки гранати розірвали їй груди і голову"[9].

А. Волошин, відповідаючи на протест польського посла, змушений був заявити, що "такі виправи терористів не є в інтересі доброго сусідського співжиття та що є діланням рішучо незвичайним в історії міжнародних зносин"[10]. Карпатський уряд мусив також визнати, що Карпатська Україна неспроможна відбити напади[11].

Таким чином, численні напади угорських і польських терористів ускладнювали й без того важке становище Закарпаття в 1938 — 1939 роках.

На території краю активно діяла угорська "п'ята колона", яка розповсюджувала дезинформацію про карпатський уряд та його прем'єра, видавала листівки протичеського і протиукраїнського характеру. В лютому 1939 року по містах і селах Закарпаття були розкидані листівки й виголошувалися гасла "Вон з чехами", "Бий чехів", що мало на меті загострити вже й так напружені відносини між підкарпатським і чеським урядами. Августин Волошин поставив перед Міністерством внутрішніх справ Карпатської України завдання "всяку таку протидержавну й протинародню агітацію вже у корени унеможливити й щоби проти інспіраторів протичеської агітації виступити енергійно..."[12].

Нерідко на користь Угорщини агітували греко-католицькі священики. Апостольський адміністратор Карпатської України в Хусті Преосвященний Діонизій повідомляв відділ преси і пропаганди, що "о. Сілвай Нестор весь час пропагує поміж селянами на підставі радіооголошень з Будапешту"[13]. Пістрялівський священик Іван Йосиф 29 жовтня 1938 р. "проголосив, що солодкого чоловіка Бродія зкинули з міністерського предсідництва, а на місто нього поставили Волошина. Волошин битанг, злодій, він нас продасть. Коли би була завтра неділя, то я сам пійшов би до Ужгороду і сам його заб'ю"[14]. За проугорську агітацію був затриманий ужокський парох Золтан Шолтес[15].

До боротьби з законним урядом закликали листівки протиукраїнського характеру, розповсюдження яких особливо посилилось у період підготовки до плебісциту, що його так домагався угорський уряд. Під багатьма з листівок стояв підпис: "Комитет независимости русинов". Хто входив до його складу, поки що з'ясувати не вдалося. "Братья! — говорилося в листівці, — нам не треба чешского и украинского панства, но мадьярскую низменность... Мы с чехами только 20 лет жили, но с мадярами 1000 лет жили вместе. Ци хочете, чтобы этот старый щастливый свет вернулся? От вас зависит!

Голосуйте на общую родину русских и мадьяров!"[16]

Велика кількість листівок була спрямована проти чехів. Той-таки "Комитет..." переконував закарпатців, що Підкарпатська Русь тільки "разом з Угорщиною дасть нам волю, заробітки і кращу будучність"[17]

Листівка під назвою "Послухайте це і запам'ятайте собі!", видана 4 листопада 1938 року, прямо закликала до терору. Вона закінчувалася словами: "Наша терпеливість закінчилася"[18].

Дуже прикро, що навіть до Карпатської Січі проникло чимало ворогів українського національного відродження. В. Гренджа-Донський писав, що були вони й у Головній Команді Січі[19]. Так, січовик Іван Соломко, провідник команди в Арданові, заявляв, що "навіть малі діти в селі починають говорити про те, що владу не можна прийняти, бо навіть родак пана прем'єра о. А. Волошина — місцевий парох висловлюється, що о. Волошин уже давно заслужив на мотуз"[20]. Усіляко паплюжив Волошина навіть його зять Вака[21], а прем'єр-міністр не звертав на це ніякої уваги. Волошин ставив себе вище за різні плітки й інтриги, які майже не припинялися в товаристві його недругів. Коли державна прокураторія хотіла відкрити кримінальну справу проти Єлизавети Гроскопф, яка сказала, що "Волошин дурний і ціла влада дурна"[22], то прем'єр просив цього не робити. І таких випадків було чимало.

Хоч би що робив Волошин у таких ситуаціях, вони, без сумніву, породжували сумніви у малосвідомих верствах населення, підривали авторитет влади. Аби запобігти цьому, служба преси і пропаганди вела контрпропаганду. Про це свідчать листівки, що звеличують Волошина та його політику:

Хто Волошина не любить,
той себе і край загубить.
Буде праці, хліба тут
і настане добробут[23].

Отже, поряд із численними диверсіями терористів, внутрішній спокій у краї порушувала антиукраїнська й античеська пропаганда, заклики скинути законну владу. В такій ситуації потрібна була консолідація всіх українських сил Закарпаття. Уряд А. Волошина мусив удатися до певного обмеження демократії. До такого обмеження зараховуємо в першу чергу розпуск усіх політичних партій і утворення Українського національного об'єднання (УНО). Степан Росоха писав, що "провід УНО зразу став на грунт українського націоналізму і вповні прийняв його платформу та ідеологію"[24].

Августин Волошин наказав закрити деякі закарпатські журнали. В одному з наказів говорилося, що "з огляду на виразно протидержавний і підбурюючий зміст писань, в інтересі спокою і консолідації краю доручаю негайно видати заборону поширювати на території Карпатської України такі видання: "Русин", щоденник — Мукачів; "Карпаторусскій голос", щоденник — Ужгород; "Русский Голос", тижневик — Ужгород[25]".

Голова Севлюської (тепер Виноградово) української народної ради М. Мандрик повідомляв відділ преси і пропаганди, що "в Севлюші і в кількох селах севлющини була розповсюджена новинка "Дневник"... Кожна її стаття гидким та підлим способом нападає на все, що українське; взиваючи "подкарпаторусский" народ до протесту... Необхідно застановити часопис"[26]. З вищесказаного зрозуміло, якою б була дальша доля сучасної закарпатської газети "Подкарпатська Русь" (видання "Общества карпатских русинув"), яка відверто закликає до перегляду акту возз'єднання краю з Великою Україною в 1944 році, чим фактично проводить антидержавну політику.

20 листопада 1938 року, згідно з наказом Августина Волошина, на

digitized by ukrbiblioteka.org

Закарпатті був утворений і почав діяти концентраційний табір Думен. До нього могли потрапити:

"1). дезертири та втікачі з заграниці.

2). політичні провинивці з нашого краю.

3). особи, які провиняться проти інтересів внутрішнього ладу та спокою, як напр. неумотивувованим підвищенням цін.., підбурюванням та саботажами всякого роду.

4). особи, що провиняться проти інтересам держави та республики, оскільки проти них неможна виступити судовим шляхом"[27].

Дозволимо собі висловити деякі міркування з цього приводу. Що стосується першого пункту, то він, без сумніву, порушувався. Хоча б у тому, що "втікачів із заграниці" уряд поділяв на "своїх" і "чужих". Свої — юнаки та дівчата з Галичини, які поповнювали Карпатську Січ і які потім віддавали свої життя за Срібну землю. Чужі — польські шпигуни й диверсанти, що проникали навіть до Головної Команди Січі. Їх негайно відправляли до концтабору. Тезу про прихильне ставлення до галичан підтверджує безліч доказів. Назвемо хоча б один. 30 червня 1938 року прикордонна сторожа повідомляла уряд: "Втікачі українські з Польщі затримані в Сабінові. Просять дістатись до Ужгороду"[28]. Дозвіл вони одержали. Маємо з цього приводу підтвердження Йосипа Рущака з Карлових Вар (Чехо-Словаччина), який тоді був уповноважений вирішувати такі питання[29].

Що стосується другого пункту, то він був найменш конкретним і тут могли мати місце різні розходження. Згідно з ним, до табору повинні були потрапити особи, що вели антидержавну пропаганду, розповсюджували листівки, виголошували підбурювальні гасла. Звичайно, що багато залежало від місцевих органів влади, а туди нерідко проникали люди на зразок січовика Соломка, які своїми вчинками дискредитували вищу владу. Деякі, користуючись великими повноваженнями, чинили самоправство. Завдяки їм, люди опинялися в таборі тільки за те, що вважали себе русинами. Тоді це було не модно. Нам невідомо, якою була подальша доля водія Філака, який сказав, що "свище на цю жебрачу службу", що "в цій українській банді довго не буде, бо він русин"[30].

Загальновідомо, що в 1938 — 1939-х роках посилилася спекуляція продуктами, порушувалася виплата грошей тощо. З цим треба було вести рішучу боротьбу, адже певні сили використовували такий стан справ задля своєї мети і знову ж таки задля дискредитації влади. Українська народна рада Нижнього Бистрого в грудні 1938 року скаржилась урядові Карпатської України: "... Не дивлячись на загальне підвищення цін життєвих продуктів, фірма Розенбліт і Грос робітничу платню знизила, а деяких робітників не виплатила..."[31]

Безумовно, що такі акти, як розпущення політичних партій, безальтернативні вибори до Сейму, закриття деяких друкованих органів, утворення концтабору, були недемократичними. Однак, ураховуючи низку факторів (складна міжнародна обстановка, диверсії угорських і польських терористів, активна і спрямована протиукраїнська пропаганда в краї, що її вела угорська "п'ята колона", заклики до скинення законного уряду тощо), уряд Карпатської України, в інтересах збереження спокою в державі і маючи на меті створити нормальні умови для соціально-економічних перетворень у краї, вирішив дещо обмежити демократію і сконсолідувати всі українські сили Закарпаття. Саме тому на мітингах тих часів можна було побачити гасла: "Хто не з нами, той — проти нас!", які так

нагадують нам роки громадянської війни на території колишньої Російської імперії, а згодом — сталінські часи.

Чи дає це нам підставу вважати Карпатську Україну чорною сторінкою нашої історії? Незважаючи на всі помилки, яких припустився уряд Августина Волошина, його політика дістала підтримку й місцевого населення, й української діаспори. Українське Національне Об'єднання в Канаді вітало закарпатців із заслуженою перемогою на виборах 12 лютого 1939 року: "В неділю, 12 ц. м. очі 500.000 українців Канади звернені до Вас, брати і сестри Карпатської України... Хай Господь Бог благословить Карпатську Україну в ту велику неділю"[32]. Привітальні телеграми надійшли також від українців США й Аргентини[33].

До А. Волошина надходили сотні листів від українців, яких доля розкидала по цілому світу. Всі вони готові були допомагати карпатському урядові своїми знаннями й досвідом. Марко Павленко, що проживав в Ірані, як вчений-меліоратор, писав, що "радо прибуде на Закарпаття і прислужиться молодій державі"[34]. Відомий учений і перекладач Борис Тесленко, член-кореспондент Всеукраїнської асоціації сходознавців, який брав участь у двох дослідницьких експедиціях до країн Середньої Азії, зазначав у листі до А. Волошина, що готовий "вмерти на шляху боротьби за долю своїх сестер, братів, за право свого народу(...), бо, вмираючи, людина знає, чого вона прагнула, і хоч, може, вона й не дійшла, проте — йшла..."[35] Свої послуги пропонував колишній полковник УГА Олександр Красицький[36]. Росіянин Сергій Федоров — "доктор прав, інженер, економіст, воєнний та морський воздухоплаватель, полковник Війська Кубанського, армії української та інженерних військ бувшого російського фльоту та морського відомства" писав, що й він бажає "прислужити всіма своїми силами на добро Руси Підкарпатської"[37]. Його співвітчизник Ф. Юр'єв, що жив у Німеччині, пропонував себе як фахівець-правник, що за своє життя попрацював суддею, слідчим і прокурором[38]. Свої привітання та моральну підтримку висловлювала редакція "Молодої України" в Парижі[39] й журнал "Далекий Схід", який видавали українці в Маньчжурії[40]. Осип Думін, який представляв Політичну Колегію у Львові, а сам мешкав у Данцігу, писав, що "Галичина могла б вислати Карпатській Україні в першій мірі срокових кооператорів, інженерів і шоферів"[41]. Відомий архітектор М. Шумницький повідомляв із Франції, що може пригодитися для справи "розбудови Хуста у велике Європейське місто"[42].

Карпатська Україна мала всебічну підтримку, принаймні моральну. Такий акт міжнародної солідарності українців став можливим тому, що уряд Карпатської України проголосив незалежність не щоб відокремитися від решти України, а щоб у майбутньому з'єднатися вже навіки. Ще напередодні Сейму у "Проголошенні Всеукраїнської Народної Ради до усього українського народу!" (10 листопада 1939 року) недвозначно заявлено: "...Кличемо Тебе сього дня, народе Український, а кріпко віримо, що у новім великім бою нація Українська героїчно переможе і стане твердою стопою на тисячолітних горах Золотоверхого, сонцем свободи осяяного, святого Києва!"[43] І коли студенти, гімназисти, селяни й робітники, закарпатці та галичани, буковинці і словаки йшли на ворожі танки, вони готові були віддати свої юні життя за Карпатську Україну, яку вважали частинкою великої соборної України. Вони були слабоозброєні, не навчені військовій справі, "лицарі абсурду", як сказав про них Зореслав, але:

digitized by ukrbiblioteka.org

Минулося, та не забулось. Хуст
Остався спомином живим понині:
Розстріляний стрілець, а з його уст
Останній покрик: "Слава Україні!"[44]

Хоч яка суперечлива історія Карпатської України, але ми, яким так би хотілося бути носіями єдиної правди, не маємо морального права перекреслювати цю славну сторінку в історії краю. Бо, перекреслюючи її, ми тим самим паплюжимо могили тих "лицарів абсурду", які пішли в бій і не повернулися додому. Вони віддали свої життя за свободу рідної землі. Як сказав Альбер Камю, тільки за свободу є сенс умирати, "бо тільки тоді людина певна, що вона вмирає не зовсім"[45].

Ужгород

---

1 *Мишанич О.* Від підкарпатських русинів до закарпатських українців: історико-літературний нарис. — Ужгород, 1991. — С. 12.
2 *Химинець Ю.* Закарпаття — земля української держави: Нотатки з історії Закарпаття. — Ужгород, 1991. — С. 89.
3 Закарпатський обласний державний архів (далі — ЗОДА). — Ф. 3. — Оп. 3. — Спр. 144. — Арк. 3, 4.
4 *Там само.* — Спр. 17. — Арк. 3.
5 *Там само.*
6 *Там само.* — Спр. 65. — Арк. 12.
7 *Там само.*
8 *Там само.* — Арк. 13.
9 *Там само.* — Спр. 159. — Арк. 9.
10 *Там само.* — Оп. 1. — Спр. 9. — Арк. 2.
11 *Там само.* — Оп. 3. — Спр. 156. — Арк. 5.
12 *Там само.* — Спр. 65. — Арк. 60 — 62.
13 *Там само.* — Спр. 73. — Арк. 30.
14 *Там само.* — Спр. 83. — Арк. 8.
15 *Там само.* — Спр. 170. — Арк. 5.
16 *Там само.*
17 *Там само.* — Оп. 1. — Спр. 24. — Арк. 3.
18 *Там само.* — Арк. 2.
19 Див: *Вегеш М.* Галичани на Закарпатті. // Україна і світ. — Торонто, 1992. — 26 лютого.
20 ЗОДА. — Ф. 3. — Оп. 3. — Спр. 73. — Арк. 30.
21 *Вегеш М.* Земляк про земляка. // Радянська Верховина. — 1991. — 21 вересня.
22 ЗОДА. — Ф. 3. — Оп. 3. — Спр. 176. — Арк. 8.
23 *Там само.* — Оп. 3. — Спр. 86. — Арк. 8.
24 *Росоха С.* Сойм Карпатської України. — Львів, 1991. — С. 25.
25 ЗОДА. — Ф. 3. — Оп. 3. — Спр. 48. — Арк. 16.
26 *Там само.* — Спр. 75. — Арк. 4.
27 *Там само.* — Оп. 1. — Спр. 16. — Арк. 13.
28 *Там само.* — Оп. 3. — Спр. 64. — Арк. 13.
29 Особистий архів М. М. Вегеша.
30 ЗОДА. — Ф. 3. — Оп. 3. — Спр. 173. — Арк. 80.
31 *Там само.* — Оп. 1. — Спр. 13. — Арк. 1.
32 *Росоха С.* Сойм Карпатської України — С. 54.
33 *Там само.*
34 ЗОДА. — Ф. 3. — Оп. 1. — Спр. 36. — Арк. 1.
35 *Там само.*
36 *Там само.* — Спр. 52. — Арк. 2.
37 *Там само.* — Спр. 54. — Арк. 4.
38 *Там само.* — Спр. 56. — Арк. 5.
39 *Там само.* — Оп. 2. — Спр. 5. — Арк. 1.
40 *Там само.*
41 *Там само.* — Оп. 3. — Спр. 173. — Арк. 15, 16.
42 *Там само.* — Арк. 53.
43 *Там само.* — Спр. 64. — Арк. 163.
44 Моя Карпатська Україно. — Ужгород, 1992. — С. 204.
45 *Камю А.* Бунтующий человек. — М., 1990.

Юрій ШЕРЕХ

ЕТЮДИ ПРО НАЦІОНАЛЬНЕ В ЛІТЕРАТУРАХ СУЧАСНОСТИ*

До теорії національно-органічних стилів

[1]

Романтизм на зламі двох сторіч — вісімнадцятого й дев'ятнадцятого — підніс у всій його гостроті питання про неповторний і невідтворний характер кожної нації і її культури. Питання про національний дух, що мусить самовиявлятися в усій історії народу, в усій духовості народу. Встановлювано замкнену сферу діяння кожного народу, коло його внутрішнього й зовнішнього життя.

Це було одним з виявів повернення тогочасного европейця до рідного ґрунту. Середньовіччя не цікавилося національною людиною, дарма що саме тоді в темних масах отих християн взагалі, рабів Божих взагалі відбувалися ті таємні процеси незримого шумування, розкладу й кристалізації, що згодом привели до виформування й вичіткованости новітніх націй. Тогочасна висока ідеологія воліла цих визначальних процесів не помічати. Ренесанс з культом гармонійної людини взагалі, античної завершеної і досконалої людини зокрема, був у історичному перебігу життя Европи прямим продовженням процесів формування націй, але і тоді процеси ці точилися стихійно, осторонь ідеологічного оформлення. І коли в добу раціоналізму Рішельє, Мазаріні і Кромвели творили вже національні держави, майстри світогляду все ще плекали ідеал універсальної людини, який особливої викінчености досяг у світоглядових системах просвітництва.

Як буває завжди в епохи переломів, нове слово прийшло не від учених, не від жерців букви й охоронців тайни і віри, а від gentes parvae, від того, що зневажливо звалося простолюддям. Уже в інтермедіях містерії й шкільної драми ваґанти, рибалки, дяки-пиворізи чи як вони там ще називалися, дуже добре знали, що універсальна людина — або міт, або абстракція, що людина національна (не кажучи тут про інші диференціяції). Маски козака, жида, литвина, поляка-пана, цигана тощо в українських інтермедіях і вертепі — чудове того свідчення. Ґольдоні використав маски англійця, француза, еспанця і характер італійця в своїх комедіях... Як дуже часто буває, істина відкривалася перше людям "малим і темним".

Романтизм був з цього погляду реакцією на нестерпно-хворобливу

* Зберігаємо правопис автора. — *Ред.*

digitized by ukrbiblioteka.org

далекозорість (ознака старечости!) при невмінні бачити близьке, властиву універсалістам-просвітникам XVIII ст. Звернувшися якоюсь мірою до ґрунту, романтики відкрили між іншими геніяльними в своїй простоті, наочності і — зрештою — загальновідомості винаходами й ту просту істину, що людина нового часу — національна. То дарма, що для цього довелося спершу відкрити Індію — і щойно після того, як німці збагнули душу індуса, вони почали здогадуватися, що і душа німця — не універсальна, а таки німецька. Шлях німця Ф. Шлеґеля до німців через Індію, — такий, на жаль, здебільшого шлях учених науковців до абеткових істин. Важить одначе, що який би не був складний маршрут, все таки кінець-кінцем наука дійшла до того, що 400 років тому було відоме ярмарковому блазневі і його глядачам.

Епоха романтизму приносить цілу низку спроб виявити і описати риси національної вдачі різних народів, спроб усі особливості історії й духовости різних народів пояснити характером цих народів. Шукаючи синтези, шукаючи д у х а, що мусить лежати в основі всіх проявів життя народного, романтики намагалися все в житті народу звести до одного спільного знаменника. Архітектура селянської хати, ритми народних пісень і танців, весільні й похоронні звичаї, спосіб мислити космос і спосіб відміняти слова, мудрість приказок і улюблені ходи мельодії в симфоніях композиторів, особливості державної системи і типовий колір очей — усе мало бути пояснене з одного джерела: з одвічних особливостей тієї субстанції народної душі, що її можна було назвати національним духом.

Ці спроби скомпромітувала не та метафізичність, що їх більш чи менш проймала, — їх скомпромітував передусім конфлікт з другою істиною, яку теж відкрив романтизм. Цією другою істиною був історизм. Романтизм відмовлявся від універсальности не тільки в просторі, а і в часі (він приймав її тільки в сфері абстрактного, позаземного). Була проголошена неоднаковість не тільки географічної, а і історичної людини. Була схоплена своєрідність і неповторність епох. Постало поняття історичного кольориту. І тут виникла фатальна суперечність: як примирити історизм, що означає змінність людини, з незрушністю національної істоти, що має визначати історію? Як може взагалі незмінне визначати зміни?

До цього додавалася друга трудність: безмірне багатство емпіричного досвіду не хотіло вкладатися в береги формули, визначеної для національного духу. Якщо властивістю німецького національного духу проголошувалося замріяність і самозаглиблення, аналітичність і нахил до абстракцій, то як було включити сюди майданову брутальність Ганса Сакса і опуклу лінеарність Альбрехта Дюрера? Якщо властивістю англійського національного духу вважали витримку й гордовиту стриманість, то як було примирити з цим кричущий патос хоч би Шекспіра, не кажучи вже про інших елізабетинців? Ґротескова гігантичність Рабле і Війона явно не вкладалися в уявлення про притаманну французам любов до суворої форми і ґрації.

За обидві ці суперечності гаряче вхопилися представники позитивізму-лібералізму, щоб скомпромітувати спроби романтиків окреслити риси національного характеру і висунути ці риси на ролю визначальних чинників історичного розвитку. Це позитивізмові вдалося. Знов запанувало уявлення про універсальну людину, тільки цього разу історично-змінну. Тверджено, що людство проходить різні стадії на шляху свого розвитку; що напрям цього розвитку принципово однаковий, а суть його — в

поступовому проґресі; що, можливо, різні раси й нації стоять на різних щаблях поступу, але жадного принципового значення це не має: нації, сьогодні відсталі, завтра можуть зрівнятися з передовими; що національні особливості, поскільки вони є, становлять собою передусім особливості стадіяльні, а почасти пояснюються впливом географічних, історичних і т. п. чинників; що сталі особливості національної вдачі — смішна метафізика (слово, що стало майже лайливим!), вигадка диваків-романтиків, якщо не просто шовіністичних політиків; що поскільки особливості національної вдачі існують, вони є виплід історичного розвитку, а аж ніяк не рушій його. Ці тези позитивізму були стверджені з такою силою, що протягом якогось часу навіть романтики в питаннях національного характеру повинні були вбиратися в позитивістичні шати і обґрунтовувати свої ідеї біологічно-позитивістичними доказами. Так постав біологічний (антропологічний) расизм у цій царині, що намагався матеріялістично обґрунтувати те, в чому романтики вбачали самодовільний вияв незбагненного духу. Смішний покруч, пародія на великий навіть у його суб'єктивізмі й наївних збоченнях романтичний рух.

Одначе теорії лишаються теоріями, а життя йде своїм порядком, і часто виявляється, що твердження теорії в дійсності відіграють зовсім не ту ролю, що їм приписували самі автори теорій і що мала б випливати з букви самих теорій. Позитивістичне розвінчання й заперечення ролі націй на практиці показалося ствердженням націй і національного, тільки не всяких націй і не всякого національного, а великонацій і великонаціонального. У наші дні це починає виявлятися з разючою ясністю. Світ поділився на дві групи націй (абстрагуючися від націй, ще не зформованих, від націй на щаблі племінному або напівплемінному): тих, що здобули і ствердили своє панування, і тих, що поневолені або принаймні затиснені в своїх можливостях просторової і головне духової експансії.

Нації поневолені або стиснені культивують більш або менш виразно романтичний націоналізм у різних його щаблях і розгалуженнях: від плекання етнографічних особливостей до месіянізму, від примітивного чужинцеїдства, в практиці іноді хибно називаного націоналізмом, до мрій про федеративний соціялізм. Нації панівні, неухильно і безоглядно стверджуючи на практиці все притаманне своїй нації, асимілюючи все стороннє й напливове, теоретично проповідують якраз позитивістичне заперечення національного. Справа тут у своїй суті досить проста: пригноблена нація потребує для самозбереження відгородитися від світу, скупчитися в собі, щоб так зібрати сили для вирішального стрибка. Сильна, панівна нація не потребує стверджувати себе в середині самої себе, бо вона і так досить сильна; вона зацікавлена в розкриванні своїх меж, але не для того, щоб самій розчинитися в чужому, а щоб чуже перетоплювати в собі (тактика melting-pot). Найлегше розтоплювати чуже в собі, коли проголосити себе понаднаціональним або позанаціональним цілим, проголосити національне перейденим етапом, — в суті справи одначе зберігаючи й культивуючи його.

Так робить Росія, коли під гаслами інтернаціоналізму провадить невпинну русифікацію; проголошуючи націю знятою або зніманою категорією, вона намагається цим убити національну гордість поневолених націй, а водночас посилено асимілює їх, прищеплює уявлення про вищість російської національної культури як культури нібито понаднаціональної.

digitized by ukrbiblioteka.org

У Гоголя в "Одруженні" сваха переконана, що всі святі "по-русски говорили". Хіба не культивує цього погляду, що сто років тому здавався смішним, сьогоднішня офіційна російська преса, арґументуючи потребу вивчати російську мову тим, що нею писали й говорили Ленін і Сталін — святі нової імперіялістичної Росії? І хіба цей погляд не знайшов свого вислову в тій фразі, якою в усьому СССР підкреслюється загальна зрозумілість сказаного: "Я же вам на русском языке говорю".

Апеляція до національного проголошується проявом обмежености, реакційности, зашкарублости, національне розглядається в кращому випадку як синонім провінційного, частіше — як вибух зоологічних інстинктів у людині чи людському колективі. Тим часом давно вже відомо, що національне зовсім не конче означає заперечення вселюдського. Нема жадної потреби, кажучи словами Ґете, "Nationalität als Isolierung und Rohheit zu begreifen". Кожному ясно, що в наш час людство становить собою єдність, unitas, але це unitas multiplex. І в цьому критерій, щоб викривати імперіалістичні націоналізми за деклямацією про вселюдське: коли за тими розмовами ховається уявлення про людство як unitas simplex, то завжди можна твердити, що практично ці розмови є тільки замаскований вияв імперіялістичного й панівного націоналізму. І навпаки, якщо за розмовами про національне ховається уявлення людства як unitas multiplex, то це завжди ознака "націоналізму" здорового, творчого, життєздатного.

Простежити різні вияви й різні форми виявів націоналізмів і "націоналізмів" у сучасному світі — в питаннях політичних, ідеологічних, господарських, наукових, мистецьких — завдання надзвичайно цікаве і вдячне, питання, майже занедбане не тільки совєтською, а й західною наукою й публіцистикою. Воно тим цікавіше, що в наші дні навіть панівні нації де в чому починають відходити від замаскованих вселюдськістю й універсалізмом ліберальних систем і переходити до одвертого націоналізму і звеличування всього свого власного. Подібні гасла стоять у кричущій суперечності з універсалістично-позитивістичними гаслами про вселюдськість і понаднаціональність. Одначе суперечність тільки позірна, бо, як ми вже бачили, система позитивістично-універсалістичних гасел була завжди в своїй суті тільки відміною (і підміною) своєрідних націоналістичних поглядів. Ця відміна робиться недостатньою в кожну годину небезпеки — і тоді в видимій суперечності з нею, але справді в гармонійному доповненні постають і співіснують гасла одвертонаціоналістичні. А небезпека ця в наші дні випливає з наявности двох панівних систем.

У літературах сучасного світу "націоналізми" — будемо тут під цим словом розуміти всі світоглядові течії, напрями й нахили, що розглядають людину як визначену в своїх вчинках, настановах, уподобаннях, у всій своїй духовості національною субстанцією і приймають це як чинник позитивний, — ці "націоналізми" проявляються надзвичайно різноманітно. Часом — загострено ідеологічно; часом — тільки в стильових властивостях творів. Часом — проймаючи ввесь твір, часом — в окремих деталях. Часом — свідомо й програмово, часом — зовсім мимо волі автора. В одних літературах — витворюючи яскраві засновки національно-органічних стилів, в інших — соромливо прориваючися крізь форми, що здаються загально-людськими й наднаціональними.

Завдання дальших етюдів — простежити окремі типові вияви цих

процесів у сучасних літературах світу. Перші три етюди я присвячую німцеві Фослерові, французові Араґонові і англійцеві Еліотові.

[2]. Фослер, або філологічне обґрунтування

Реакція на жахливу поразку німецького нацизму в війні 1939 — 1945 року, а почасти причини, що не залежали від німців, спричинилися до того, що німецька преса й література перших повоєнних років майже цілковито сповнилася безконечними абстрактними розмовами про гуманізм і гуманність, оновлення людини, рівність і однаковість народів тощо in speciae aeternitatis. Якщо націоналізм чи "націоналізм" здобувають голос, то переважно це примітивні реваншистсько-реставраційні виступи, сперті більше на почуття ресентименту і на звичку до організації, ніж на якісь теоретичні засади, тим більше новозбудовані.

Одначе те, на що затулила очі публіцистика, говорить наука, будована на об'єктивних фактах. Учений всесвітнього імени романіст Карл Фослер (1872 — 1949) незадовго перед своєю смертю видав невеличку книжечку "Істотні риси романських мов і поезії" (Wesenszüge romanischer Sprache und Dichtung. — Мюнхен, 1946), де на матеріялі італійської, французької і еспанської мови й літератури знов підносить скомпромітовану від часів кінця романтизму проблему вияву сталих національних рис (романтики назвали б це національним духом) у словесній культурі різних народів.

Загальна концепція Фослера ясна з його численних дотеперішніх праць, з його загального наукового обличчя. Він ще в молоді роки виступив з різкою критикою позитивізму, матеріялізму, механістичности; він завжди шукав відбитку неповторних особливостей кожної нації в усіх проявах її культури й історії, не роблячи з цього одначе жадних шовіністично-аґресивних висновків і лишаючися носієм шляхетних щиро-ліберальних і широких поглядів. Його невеличка книжечка, що лежить тепер перед нами, — надзвичайно стислий, але підсумок многорічної праці, квінтесенція численних студій і дослідів.

Характеристику італійської мови й літератури Фослер починає з того, що в протилежність Франції й Еспанії, де літературна мова в своїй основі була визначена як мова Парижу і Мадріду—Толедо первісно силою меча, завоюванням, в Італії мова Фльоренції дістала перевагу тільки завдяки генієві Данте, Петрарки й Бокаччо. Уже в цьому виявляється плюралістичний підхід Фослера до пояснення історії. Чинники матеріяльні і чинники ідейні не визначають одні одних, а діють як спільний і паралельний вияв унутрішньої сутности даного народу.

У тому зокрема, що для формування італійської літературної мови не застосовано найменшого насильства, Фослер вбачає вияв властивого італійцям свободолюбного духу, вияв того, що всяке насильство над особою чуже їх природі. Відповідно до цього, каже він, італійська мова з усіх розвинених европейських мов, може, найменше скута нормами, найбільше дає виявитися індивідуальним особливостям — і перманентно править за об'єкт дискусії між широкими шарами людства.

Такого ж ліберально-людяного переосмислення набирали ті літературні жанри, що приходили до Італії з інших країн — чи то героїчний епос, чи то християнський епос, чи то любовна лірика трубадурів, чи лицарський роман, чи нарешті духовна драма. Італія завжди тяжіла до "солодкого" стилю, і навіть новелі Бокаччо супроти цинізму північно-французьких

digitized by ukrbiblioteka.org

фабльо становлять собою велике злагіднення й пом'якшення. Саме тому так розвинулася в Італії пастушо-аркадійна драма й поезія (Поліціяно, Тассо, Рінуччіні), Джордано Бруно був більше поетом, ніж філософом, Леопарді раціоналізм і тверезість французького просвітництва заступив ніжною тугою й людяною глибиною, а Д'Аннунціо позитивізм і імперіялізм поєднав з напівдіонісійськими, напівфранціскансьскими гімнами змислово-му.

Отже, покищо маємо справу з аналізою настроїв. Але Фослер як принциповий плюраліст на цьому не обмежується й шукає вияву тих же засад і в інших елементах мовно-літературної культури: в будові вірша і фонетичній еволюції мови.

За найтиповіший для всіх епох італійської поезії віршовий розмір він уважає одинадцятискладовик. Порівнюючи його з відповідними розмірами у французів і еспанців, Фослер приходить до висновку, що італійський вірш відзначається вільним ритмом, при якому вершинні наголоси дозволені в усіх місцях, крім тих, що могли б надати віршеві рубаного, маршового, скутого характеру. Спроби прищепити французький алек-сандрійський вірш або еспанський романсовий були, але не прищепилися, бо суперечили основі італійської поезії, італійському національному духові взагалі. Вони виявляють крокування волі або антитези думання, а італієць шукає вільного вияву почуття, пасторальности, "змислово-надзмислових, платонічно-еротичних і ґалянтних, поганьсько-християнських мрій, снів, пустощів, дотепування".

Відповідні явища Фослер знаходить у розвитку італійської мови. Італійська мова не допустила в своєму розвитку ні надто закритих голосних, ні дифтонґів; вона далеко більше зберегла насиченість слова голосними, ніж це має, наприклад, французька мова, особливо ж вона зберегла голосні в кінці слів. Зате кінцеві приголосні, що рішуче суперечили "м'якості" мови, були усунені безоглядно.

Так з порівняння з сусідніми романськими культурами, з аналізи панівних настроїв, жанрів, віршових розмірів і тенденцій розвитку мови вимальовується загальний образ італійської культури. Одначе Фослер занадто поважний учений, щоб поставити на цьому крапку, як це зробив би напевне якийсь шукач національного духу, приналежний до романтизму початку XIX сторіччя. Фослер не може обминути тих явищ, що суперечать його схемі. Хіба не з Італії походять такі куті, архітектурні форми вірша, як терцини, октави й сонет? Хіба не італійці виявили нахил ці архітектурні форми зв'язувати в цілі широко спляновані "бльоки"? Хіба не виявився в цьому гін до монументальности?

Фослер сприймає всі ці прояви як противагу свободолюбно-нездисциплінованому індивідуалізмові, вбачаючи в цьому певну спадщину старого Риму.

Але коли далі доводиться говорити про глибоку філософічність "Божественної комедії" Данте, про карбовану прозу Маккіявеллі й Ґалілея, — Фослер воліє відмовитися від якихось пояснень, кажучи: "Одиниці спроможні на багато чого, що здається незвичайним для мовних звичок (Sprachgewöhnung) маси. Заслуга верховинних осягів перестрибує, як Ельмові вогні з дзвіниці на дзвіницю".

Уже з цього можна було б зробити деякі висновки загального й методологічного порядку, але простежмо спершу за дальшим ходом думок Фослера.

Характеристику французької культури слова він починає з того, що у Франції на вульґарно-латинську основу нашарувалися кельтські, германські й іберські впливи, одначе в новоутвореній синтезі визначального лишилася романська впорядкованість форм. Сила наголосу посилилася, але місце його лишилося старе; усунення ненаголошених голосних було тільки посиленням старо-латинської тенденції; так само було і з дифтонґізацією; прийняті було в мову германські звуки були незабаром з неї усунені. Саме тому, що французька мова в своєму розвитку зберегла старо-латинську чіткість і впорядкованість, вона так легко ставала світовою мовою або мовою вищих соціяльних прошарків інших народів.

У французькій літературі завжди були сильні елементи розваговости, легкої балаканини, приємного повчання, але не вони становили її суть і основу. Основним у французькій літературі був і є порив, убраний у карбовані форми. Так було в "Пісні про Ролянда", в Корнеля й Гюґо, так було в такій характеристичній для французів ораторській прозі Кальвіна, Боссюе, Руссо й Наполеона. Сила французької поезії ніколи не полягала в інтимності, в глибині самоспоглядання. Якщо в ній була ліричність, то це була ліричність не самотньої одиниці, а групи або загалу, як це є, скажімо, в "Марсельєзі". Звідси своєрідна пропаґандивність французької поезії. В певному розумінні французька поезія прагне анонімности: не в тому, щоб приховати прізвище автора, але в тому, щоб приховати його особливість стриманістю вислову, речевістю образів, нахилом до ясности, простоти, дисциплінованістю мовного виразу. Кажучи іншими словами: французька література завжди прагне клясицизму — і імена Малерба, Буальо, Фльобера й Леконт де Ліля тут однаково показові. Фослер не виводить клясицизм з раціоналізму та інтелектуалізму, але вбачає в них паралельні явища. Та сама настанова, що в літературі визначила себе як клясицизм, у філософії визначилася раціоналізмом.

Улюблені віршові структури французької поезії часто змінювалися, і віреле і рондо, свого часу найпопулярніші, відійшли на задній плян, але александрійський вірш, що заступив їх, відзначався тим же нахилом до симетричности, вирахуваности, і в основі всіх їх лежала система, та сама система, побудована на зчисленні складів і реґулюванні місця головних наголосів, дарма що своє внутрішнє виправдання ця система може знайти хібащо в поезії трубадурів XII сторіччя.

Але так само суворо реґляментована й закріплена і французька літературна мова — і ці тенденції були в ній виразні ще задовго перед заснуванням академії. Так само в граматиці сьогодні існує ціла низка правил, що не мають жадного внутрішнього виправдання (узгодження дієприкметників, консервування багатьох виняткових граматичних форм тощо). Все скорено загальній дисципліні, що випливає з загальної ідеї. Французька мова — найбільш скута з усіх европейських мов; вона цілком поставлена на службу суспільству і найменше дбає про вислів глибинно-індивідуального.

Як і в аналізі італійської мовної культури, Фослер не може тут не бачити, що існують явища, які суперечать його схемі. Суворій дисциплінованості клясицизму протистоїть преціозна школа, академістам — натуралісти й імпресіоністи, парнасцям — Верлен. Спроба приєднати ці явища до загального потоку посиланням на те, що навіть найбільші бунтарі французької культури орієнтувалися на групи, а не на самих себе, ледве чи може задовольнити.

digitized by ukrbiblioteka.org

Згадує Фослер і противників "симетрії" у французькій літературі — Ляфонтена, Поля Фора, Кльоделя. Список таких імен можна було б безконечно продовжити, почавши хоч би з Рабле. Причин і меж їхньої "опозиційности" Фослер теж не розкриває.

На характеристиці еспанської мовної культури ми можемо зупинитися коротше. Характеристичними для неї Фослер уважає певну недбалість щодо форми вірша (важать цілі ритмічні ходи, а не склади; часті асонанси), брак інтересу до філологічної критики, зацікавленість дією, динамічність, настанову на живу й сильну реакцію, сполучення містики з натуралізмом, що знаходить своє виправдання в вірі, спільній авторам і читачам. У граматиці цьому відповідає щедре багатство форм, в літературі — розквіт таких жанрів як романс, драма (в її своєрідних еспанських виявах), крутійський і біографічний роман, приказка. Література зберігає глибокі зв'язки з народом, і учені не мають у ній жадного проводу.

В цьому розділі Фослер не наводить "винятків", але досить згадати Ґонґору, щоб захитати тезу про демократизм еспанської літератури, або Б. Ібаньєса, щоб поставити під сумнів твердження про динамічність еспанської літератури.

У всіх трьох розділах Фослер не ставить питання про коріння тієї чи тієї духово-культурної настанови різних народів. Він висуває як аксіому твердження про неминучість певної відповідности між тим, "як працює фантазія народу, і тим, як він вимовляє й артикулює"; але з приводу коріннів цього двоіпостасного явища він каже: "Індивідуальне лишається вічною таємницею" (58). Отже, — ignoramus et ignorabimus. Отже, — попри все багатство філологічного досвіду, попри тонкість і високу культуру мовної і літературної аналізи, попри окремі незвичайно цікаві взагальнення й зіставлення, ми все таки залишаємося на ґрунті романтичних спроб схопити несхопне.

Не ставимо тут питання про генезу національних особливостей характеру й культури, хоч напевне, коли не говорити про першопричину, що взагалі неприступна людському розумові, можна багато чого в цих питаннях пояснити, спираючися на плюралістичну методологію. Але якою мірою Фослерові спостереження можуть претендувати на об'єктивність взагалі? Якою мірою можна пояснити відхилення від накреслюваних ним "норм": мають вони взагалі причинові обґрунтування чи, може, становлять просто статистичну закономірність?

Якщо тим часом абстрагуватися від тих відхилень, що їх визнає і сам Фослер, то треба визнати, що в його узагальненнях є елемент суб'єктивний і є елемент об'єктивний. Суб'єктивність тут неминуча, бо Фослер сам спостерігає і взагальнює не як універсальна людина, а як німець, і це й не може бути інакше, бо як відомо, універсальних людей нема і навіть найбільший учений не може не бути тим, чим він є. Якби ці ж самі спостереження робив українець або японець, то його висновки, незаперечно, були б трохи інші. Так міняється образ краєвиду залежно від кута, під яким його спостерігають, — як це може помітити кожний, їдучи автом і дивлячись на ту саму, скажімо, гору через певні перерви часу.

Скажімо, те, що видається Фослерові в італійців м'якістю, з погляду німця, може, так і є; але українець, погоджуючися з іншими ознаками, даними італійській мовній культурі в книжці Фослера, мабуть, схильний

був би підкреслити не так м'якість, як певний нахил до пишноти, до кучерявости. Можливо, що це пояснювалося б більшою м'якістю самого українця.

Такого роду суб'єктивізм одначе, по-перше, неминучий, а по-друге, не виключає й об'єктивности. Коли ми дивимося на гору з різної віддалі і під різними кутами, ми можемо суб'єктивно визначити її розмір, але не помилимося в її кольорі, матеріялі, загальній формі. Та й сам розмір пощастить більш-менш установити, порівнявши цю гору і кути зору щодо неї з іншими предметами, вже виміряними й вивченими.

Важливішим був би інший закид: в суті справи, крім деяких деталів, характеристика французької мовної культури в Фослера сходить на характеристику клясицизму, еспанської — на характеристику барокко, італійської — розподіляється між стилем ренесансу і своєрідним рококо. Але хіба ці ж нації не знали інших стилів? Чи не пройшли вони через усі стилі? Чи не краще було б говорити про нахил кожної національної культури до певного стилю (що, звичайно, теж має свої глибокі причини в духовому єстві і історії цього народу), а не поширювати характеристику стилю на характеристику всієї національної культури?

Але цим ми переходимо до вже поставленого питання: як пояснити відхилення від визначених для кожної національної мовної культури типових властивостей? І тут, мабуть, могло б прийти на допомогу визнання діялектичного характеру історично-культурного розвитку. Якщо ми визнаємо, що явища людської культури, досягши свого розвитку, мусять відступати на другий плян, щоб дати місце своєму антиподові, аж поки він сам не вичерпається і не змушений буде знов відсунутися на задній плян перед своїм старим "конкурентом", який тим часом збагатився новими можливостями й елементами, — великою мірою бувши запліднeним своїм антиподом (момент своєрідної синтези-зняття), то всі ці явища буде далеко легше поставити на свої місця. Ми встановимо тоді, що те, що Фослер уважає за типове для даної, скажімо, літератури, становить собою в суті справи типові риси того стилю, що в ньому ця нація створила найбільше мистецьких цінностей. Тому справді цей стиль найглибше, найповніше, найщасливіше виявляє головні, внутрішньо притаманні духовості й культурі даної нації риси. Але саме тому, що цей стиль типовий і властивий, він в силу закону свого руху-розвитку мусить породжувати стиль протилежного порядку, що забезпечує пізніші піднесення провідного стилю на вищий етап. Кожного разу до того ж обидва різновиди стилю виступають у конкретних історичних обставинах, у переломленні різних іншонаціональних культурних впливів, у переломленні різних творчих індивідуальностей, що й витворює безконечно-мінливу різнобарвність проявів культури.

Тоді італійські "суворі" стилі, що їх Фослер зв'язує з спадщиною старого Риму, були б закономірним додатком-противагою стилям "м'яким", особливо типовим для італійської культури. Тоді не довелося б і досить таки "твердого" Д'Аннунціо підтягати, як на мене, досить штучно під "м'якість". Тоді французькі дисиденти-бунтарі проти клясицизму стали б на місце законного доважка-противаги панівному клясицизмові. Тоді вся система вийшла б із штучно створеного стану рівноваги і перейшла б у нормальний і природний стан руху. Тоді і дехто з індивідуальностей, що їх Фослерові довелося вивести поза межі національної культури (бо так по суті виходить), — повернулися б у лоно її (але не всі, бо Фослер

digitized by ukrbiblioteka.org

має рацію, що не завжди особа може бути цілком і остаточно вставлена в закономірність історичного процесу).

Висуваючи це як привабливу гіпотезу, я не маю наміру тут обґрунтовувати її, бо це в даному зв'язку означало б написати з цього погляду історію романських літератур, на що я не маю ні можливостей, ні претенсії. Можу тільки сказати, що в історії української літератури багато фактів потверджує цю гіпотезу. До цього варт буде спеціяльно повернутися. Тут скажу тільки, що ця гіпотеза зокрема потверджувала б щодо української літератури сучасности, але стосовну і до інших літератур світу теорію органічно-національного стилю (див. особливо мої статті в МУР 1 і МУР 3). Тоді ті стилі, що їх у нас заведено звати клясичними, знаходять своє закономірне місце як другорядне врівноваження і противага провідним — національно-органічним стилям. Витворюється тоді картина, близька до тієї, що можна намалювати собі, приклавши цю гіпотезу до накресленої в Фослера характеристики італійської літератури й культури. Тим самим у новому світлі може постати і традиційне вже в нашому мовознавстві твердження про деякі риси спільности між структурою й напрямом розвитку української й італійської мови, яке одначе теж повинне бути розвинене, науково обґрунтоване й виведене з тієї стадії дилетантськи-поверхових зіставлень, що на ній воно перебуває.

Одначе повернімось знов до книжки Фослера. Її поява 1946 року знаменна не тільки через її зміст. Вона знаменна і просто як факт. Вона вийшла в час, коли національне в Німеччині чи не ототожнювали з нацизмом, хоч нацизм у дійсності не є навіть націоналізм, а тільки звиродніла форма націоналізму, звиродніла в силу цілої низки обставин, а передусім саме в силу його довгої в Німеччині скутости. Одначе національне настільки визначає собою життя кожного культурного народу, настільки переймає всі прояви його культурного життя, що не можна робити жадних історично-культурних узагальнень, якщо вони засновані на фактах, а не на загальниках, про абстрактну вселюдськість (бо є і дуже конкретна вселюдськість), щоб не ствердити цього національного.

Книжка Фослера, як і особа цього визначного дослідника, нічого не має спільного з нацизмом. Суб'єктивно він, можливо, і з націоналізмом, навіть у його кращих і вищих проявах, теж не має нічого спільного. Недурно він на початку своєї книжки висуває навіть твердження, що дивним способом перегукується з відомою формулою про національну форму й інтернаціональний зміст усякої культури: "Те, про що я хочу говорити тут, становить собою тільки зовнішність (Erscheinung) і вираз, а не повну дійсність. Дійсність романських народів — це, як і в усіх народів, людський дух і людська природа" (5). І все таки об'єктивно Фослер стверджує первісність і неподоланність певних рис, властивих певним національним культурам, і тим самим стверджує живучість і визначальність проявів національного в явищах людських культур нового часу. Можливо, що якби книжка його була присвячена не романським мовам, а, наприклад, германським, вона не мала б у Німеччині такого академічного характеру.

Але незалежно від цього книжка Фослера становить собою свідчення актуальности питання про національне в людських культурах як один з їх визначальних чинників, знов і знов підносить проблематику національно-органічного в культурах людства, його взаємин з історично-

змінним, міри свідомости в його культивуванні — проблеми, що так гостро стоять перед вільною і поневоленою українською літературою.

[3]. Коментар 1992 року

Стаття про Карла Фослера і вступ до неї про проблеми стилю, що їх подано тут, були написані в Америці 1951, а надруковані 1952 року. Для автора вони далеке минуле, таке призабуте, що може постати сумнів, чи воно справді було, — на зразок того, що один з персонажів "Жизни Клима Самгина" сказав про хлопчика, який провалився в ополонку і зник безслідно: "А был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?" І не тільки статті призабуті, а й герой другої з них Карл Фослер, свого часу дуже популярний знавець романських мов і літератур, ерудит і золотоуст, непоправний романтик гумбольдтівского ґатунку, чиї погляди сьогодні видаються надто суб'єктивними й не придатними до перевірки механікою, статистикою і комп'ютером.

Чи варт було сьогодні здмухувати порох з тих пожовклих сторінок і пропонувати їх сьогоднішньому читачеві? Це ж ніби тільки документ до історії літератури, а в нас є пекучіші проблеми в нашому нелегкому 1992 році. Коли мене запитано в редакції, чи дав би я згоду на новодрук цих статтей, моєю першою реакцією був унутрішній опір. Для чого і пощо? Першим відрухом і було — сказати ні, не ворушім мертвого й напівстлілого.

Потім я перечитав свої давні статті вже очима людини, що живе в дев'яностих роках, і мені здалося, що є риси подібности в світобаченні моєму тоді — і багатьох людей пера, мистців і навіть діячів на Україні сьогодні. Мова йде про стрибкуватість мислення від однієї крайности до протилежної, про взаємозалежність протилежних ідеологій і про певність у спроможності теорією врятувати світ (чи принаймні Україну). Можна штовхнути маятник, скажімо, до лівої межі. Можна його там закріпити на роки й роки (застою!). Вайдуже, як тільки його звільнять, він зробить повний рух праворуч, і тільки поступово його вагання меншатимуть, поки він не знайде рівновагу в центрі. Так здебільша поводяться й люди і їхня система мислення.

Від сталінізму, коли ідеологічний маятник вивільнено, найприродніше він рухатиметься до — в умовах України — донцовізму, в Росії до жириновщини. Індивід із сильним самоконтролем може цей автоматичний рух загальмувати або навіть переспрямувати. Але "природний", нормальний шлях маятника підлягає саме механічному законові, і то не порядком пристосування (про пристосуванців тут нема потреби говорити), а "натурально". Що не виключає ні щирости, ні глибокого чуття. Так доходить до "ідеології" Винниченкового "Щирого" з його гістеричним "Геть кацапів з українських тюрем! Українські тюрми для українців!" (цитую з пам'яті), до проголошення свого "навернення" місту й світові, коли в газеті заявляється "Я — націоналіст" з Коломиї, Пацикова, Кобиляк і мало не всіх городів землі української...

Я не належав до тих небагатьох, хто з самого початку сахався від механічних хитань ідеологічного маятника. Я опинився поза великою зоною сталінізму в жовтні 1941, але мені забрало не менше, як п'ять років або й довше, щоб мій маятник повернувся до нормальної, власної позиції. У цьому повільному очищенні я був не сам, а йшли цим шляхом

digitized by ukrbiblioteka.org

і деякі люди високої чесности й відповідальности духу. Декому життя урвалося передше від духового визволення. Виняткового таланту Йосип Позичанюк, що в УПА похапцем писав новельки Стефаникової сили, загинув перед своїм катарсисом. Наслідок — більшість його блискучо-майстерних і безмежно чесних новелеток у наші дні просто не надається до друку.

На моє щастя, я був не письменником, а тільки літературним критиком. Як не був я і політичним діячем. Тому мої теорії того часу, років 1943 — десь 1950, не загрожували нічиєму життю, не зубожували нічиє життя. Хібащо декому з літературної братії вони могли часом трохи зіпсувати нерви. До того ж, бувши редактором, я навіть тоді не був виключним і друкував твори, які аж ніяк не вкладалися в рамці моїх теорій — скажімо, Маланюка, Самчука, Косача, Домонтовича... Інакшими словами, я ніколи не був запекло-фанатичним "вісниківцем". Нарешті, найпізніше від середини п'ятдесятих років я став чимраз рішучіше відходити від мною таки створеної теорії національно-органічного стилю.

Тут не місце заходити в критику цієї теорії. Скажу тільки, що вона не могла втриматися ні на прагматичному рівні — більшість досягнень еміґраційної повоєнної літератури писалася в інших і різних стилях, — ані на теоретичному рівні. Бо неясним було саме поняття (власне не поняття, а гасло) "органічности". Бо коли вона була стихійна, її не треба було пропаґувати, вона була в душі літераторів; а коли вона мала прищеплюватися свідомо, то це не могло не вести до стилізації. Стилізації різного типу завжди були в кожній літературі, і часом вони породжують видатні твори, але жадна стилізація не може бути провідним напрямком у будь-якій літературі, взятій як цілість.

Вада вимоги національної органічности була не тільки в тому, що вона не охоплювала всієї дійсности, як "теорія" "соцреалізму" по другий бік барикади, а і в тому, що проголошення її як провідної — бодай у теорії, на практиці це ніколи не здійснювалося, навіть у самому осередку "вісниківства", в донцовському "Віснику" — потенційно означало творення "генеральної лінії" з усіма її смертельними для літератури небезпеками: однобічністю, монополізмом, поділом на привілейованих і впосліджених, стандартністю, підробкою несправжнього під справжнє... Усе те, що в іншому спрямованні плекалося за задумом у сталінських спілках письменників, тільки з протилежним ідеологічним диктатом...

Статті, що тут читач прочитав, писалися в період найбільшої експансії ідеї національно-органічного стилю, коли я вирішив був, що для повної перемоги цієї ідеї треба перенести війну з уявними противниками на ширший фронт — з літератури української на літературу світову. Початком такої метастази мав стати триєдиний цикл статтей про тих, хто боронив щось подібне до моєї теорії або хто — на мою тоді думку — несвідомо її дотримувався. Німецький філолог, французький поет і поет англо-американський — Карл Фослер, Люї Араґон і Томас-Стернз Еліот, усі літератори нашого часу (тепер уже — того часу). Частина про Фослера була написана й надрукована на початку п'ятдесятих років. Стаття про Араґона була тоді ж таки написана, але лишилася в рукописі. Стаття про Еліота ніколи не була написана, бо поки до неї дійшла черга, автор почав відходити від своєї теорії і ставитися до неї спершу як до недосконалої, а потім і як до хибної. Цілість того, що було написане, вперше повністю з'являється тут.

Читач може поцікавитися, чому не побачила світла стаття про Араґона.

Це епізод трагікомічний. Той самий редактор, хто радо вітав і вмістив статтю про Фослера, відмовився містити статтю про Арагона. Бо Арагон був комуніст, і комуніст активний. І хоч моя стаття показувала, що успіх аналізованого Арагонового поетичного циклу пояснювався не комуністичною ідеологією, а постав усупереч їй, редактор у добрій (комуністичній!) традиції вважав, що ідейного ворога — тут комунізм — треба або суцільно очорнювати, або замовчувати. Він вибрав замовчування. Маятник хитнувся від ствердження комуністів до заперечення їх. Але простір, у якому він рухався, лишився — без змін — тоталітарним.

Що ж може винести теперішній читач з цього Шерехового циклу, тепер йому нагадуваного? Як у байці буває наприкінці мораль, так спробуймо виснувати мораль тут. Вона, либонь, потрійна, перенумеруймо її частини.

1. Полеміка Шереха з Шерехом (теперішнього з колишнім) це не просто щось на зразок бою півнів, де пір'я летить у всі боки і кров ллється не жартома — це також маленька ілюстрація того, як непросто "простой советский человек" визволявся з совєтчини в собі, спершу ідеологічної, але далеко пізніше — психологічної. А це тепер проблема не однієї української людини в політично незалежній Україні.

2. Тепер Україна, в Україні суща, відкриває для себе свою ж таки, але поза Україною творену, десятиліттями замовчувану, за сімома кордонами на замку триману літературу, відкриває трудно, непослідовно, не завжди доречно, хапаючися часом за безвартісне й нездарне, повторюючи сказане й відкинене, проходячи ступені й щаблі, повторення не гідні. Відбувається велике засвоєння перейденого. Помацки, сліпо, навгад. Відтворюючи помилки й перебільшення, не розрізняючи живе від змертвілого, корисне від марного й кінець-кінцем відкиненого. Тут, у цьому триптиху з його тезами і антитезами, може, можна відчути, яким непростим був шлях людей самої еміграції, яке непросте й нелегке було життя за кордоном — не в сенсі заробітків і поневірянь, а — важливіше — в розшуканні внутрішньої незалежности.

3. Українська журналістика зосереджується виключно на темах і проблемах внутрішньо-українських. Приналежність до Европи декларується, але нічим не стверджується. Для широкого світу існує "Всесвіт". Чудово, що він існує, довгі йому літа, широкий шлях. Але приналежність до Заходу стверджується й перевіряється постійним, безнастанним зв'язком з тим Заходом. Уміщення цього Шерехового циклу з пізнішою вставкою хай буде знаком овсесвітянення, першим, але не останнім — української серйозної журналістики, — як це колись систематично робив — до "перемоги соціялізму в одній країні" — редагований Франком і Грушевським "Літературно-науковий вісник".

Та це широка тема і варта обговорення — а тут уже час поставити крапку на цій вставці 1992 року і повернутися до автентичного тексту 1951 — 52 року, не міняючи там ані титла, ані коми. Отже, вперед, до розділу четвертого і останнього — таки про Арагона (знову — 1951 — 52).

[4]. Люї Арагон, або Традиціоналізм мимоволі

Серед чільних майстрів сучасної французької поезії тільки небагато вийшло своїми творами за межі вузького кола знавців і аматорів і здобули собі справді масову популярність. Один з них — Люї Арагон. Наші читачі здебільшого знають його як поета комуністичного, поета партійного.

digitized by ukrbiblioteka.org

Справді, Араґон — член французької комуністичної партії, активний її бойовик, прихильник і оборонець марксизму і СССР. Одначе не це створило йому популярність. Навпаки. Комуністична партія використала для своїх потреб репутацію Араґона, яку він завоював зовсім не відданістю комунізмові, ідеям і вождям цієї потворної системи. Тому цікаво кинути погляд на поезію Араґона і на справжні причини її популярности. Це тим більш варт зробити, що Араґон — поет майстерний, і вчитатися в його вірші не тільки повчально, а й цікаво.

Перша книжка поезій Араґона "Вогонь радости" з'явилася 1920 року. Це була сюрреалістична, в багатьох місцях заумна книжка. Вона не принесла поетові популярности. Не принесла йому популярности і спроба газетними фразами оспівати "соціялістичне будівництво" в Росії — ці твори зібрані в збірці "Ура, Урал" (1934). Величезним успіхом стала інша книжка його віршів — видане 1940 року "Розбите серце" ("Crive-Coeur"). Це був успіх світовий, але передусім — у Франції, де видання розходилося за виданням, де вірші цієї збірки завчалися напам'ять, переходили з уст в уста, співались як романси й деклямувалися як поезії. Це була книжка любовної лірики. Це були вірші про поетову дружину Ельзу (Тріоле), про її очі, і руки, й волосся. Такий же характер і такий же шалений успіх мала і збірка "Бузки й троянди". Кльод Руа, автор книжки про Араґона, виданої 1946 року (великі уривки з цієї книжки в німецькому перекладі вміщені в журналі "Lancelot" 1947,9, звідки й узято частину фактичного матеріялу для цієї статті), розповідає, як під час його подорожі по Франції зустрічні на згадку про Араґона "виявляли захоплення, ставили питання, (...)оповідали напам'ять його "Бузки й троянди" і хотіли якнайдокладніше знати все про Араґона й Ельзу та її очі, про які він говорить так багато красивого..."

Секрет того успіху, що припав Араґонові за двадцять років після появи його першої книжки, лежить не в тематиці. Це в аскетичній українській ліриці останнього часу любовна лірика, поезії еротичного характеру мало-мало не заборонені. Французька поезія завжди культивувала ці теми і цей жанр поетичної творчости, поява книжок любовної поезії там явище нормальне, і нікого цим не здивуєш. Секрет Араґонового успіху — в глибокій національній органічності його останніх творів, в їх наскрізній, всепроймаючій французькості.

Це один з парадоксів нашої сучасности. Член партії, яка в суті справи вважає нації за пережиток, а на своїх прапорах пише гасла інтернаціоналізму, що практично означає розчинення слабших націй у морі більших і сильніших, — член цієї партії, на лихо, ще й видатний поет. Видатна поезія може бути тільки та, що росте з національного коріння. Чи дав щонебудь поезії Араґона комунізм, інтернаціоналізм, марксизм? Нічого, крім мертвої газетчини, яка загубила "Ура, Урал" і подібні його твори. Можна було б думати, що від комунізму Араґон навчився злободенности, живого зацікавленя своєю сучасністю, уваги до потреби й інтересів хвилини. Але ні, як видно з того, що розповідає той же К. Руа про вдачу Араґона-людини, — непосидющість, активність, бажання втручатися в усе навколишнє, темперамент революціонера становлять основу натури поета. Не комунізм їх виховав, радше адептом комунізму Араґон став порядком відштовхування від людей тільки думки або тільки слова, або тільки думки й слова, порядком шукання людей діла.

Справедливо чи несправедливо — це питання, в яке тут заглиблюватися не варт.

Не на багато більше виніс Араґон і з школи сюрреалізму, ба навіть дадаїзму, якій він сплатив данину в молоді роки. Позитивним наслідком цього вишколу було хіба майстерне опанування звукової сторони французької мови, а також зречення того погляду, ніби існує якась особлива "поетична мова", усвідомлення того, що кожне слово можна вжити в поезії і воно може бути до речі або не до речі залежно від того, як його вжито.

Повторюю: ні комунізм у світогляді, ні сюрреалізм у поетичній техніці не спричинилися до величезного успіху Араґонових поезій, виданих у нашому десятиріччі. До успіху спричинилася глибока, наскрізна французькість цих творів. Критика констатує, що в своїй "Мобілізації ста сіл" Араґон самим переліком назв французьких сіл і селищ витворив якусь специфічну сумну й мелодичну музику французької мови. Що він своєю поезією ствердив Париж більше, ніж ті архітектори, які його будували. Критика відзначає, як жадібно Араґон вбирає в себе впливи тисячолітньої французької поезії, не приховуючи цього, навіть підкреслюючи свою залежність у поодиноких місцях від Війона й Аполлінера, трубадурів і Нерваля... Руа пише про Араґона: "Він не стидається наслідувати, позичати й навіть копіювати. Але що нам до того, коли він говорить про Францію і бере своє добро звідти, де його знаходить, — а знаходить він його у Франції. І коли Війон або Ляфонтен, Кретьєн де Труа і Лямартін полишають на його віршах свій знак, — тим краще! Таж і вони Франція. Усі вони — трошки Франції, навіть багато Франції. Вірш робиться з них, як з пейзажів, облич, барв і кольорів моєї країни".

Руа правильно охоплює суть явища. Лишається додати одне слово: синтеза. Здебільшого провідні майстрі органічно-національних стилів будують свою творчість на підмурівку багатої літературної традиції своєї країни, по-новому синтезуючи різні прояви минулого між собою і з живою своєю сучасністю, сприйнятою крізь призму їхньої індивідуальности. Вони традиційні в найкращому, найглибшому розумінні слова; але вони і революційні, вносячи в традицію своє, нове, власне і вичуте у своїх сучасників. Без революційности вони перетворилися б на недолугих стилізаторів. Крім того, традиції живуть не тільки в літературних текстах минулого. По-своєму заломлені, вони живуть у свідомості сучасників, у модерному житті — і кожний справді великий поет п'є з обох джерел традиційности, а не з одного тільки. Без традиціоналізму — ми глибоко переконані — взагалі не може бути жадного видатного поета, а хіба що Wortichieber, переписувачі марних слів.

Революційність Араґона як поета виявляється зовсім не в тому, що він і тепер іноді (але зрідка, дуже зрідка) вплітає в своєї кращі вірші комуністичні гасла. І не в тому, що в журналах він виступає з обороною СССР і видав навіть книжку про "соцреалізм" у мистецтві. Об'єктивно це все — вияв не революційности, а, навпаки, реакційности. На щастя, там, де він справжній поет, ці мотиви не висуваються на перший плян. Революційність Араґона виявляється в тому, як сміливо він старі, канонічні, з часів Плеяди відомі ритми й образи поєднує з наймодернішими; як він руйнує ілюзії якоїсь ізольованої "поетичної" мови, мови богів, ілюзії спеціяльних "поетичних тем", як він уміє перетворювати буденні теми і буденні слова на суто золото поезії. Руа відзначає, що в

digitized by ukrbiblioteka.org

Араґона даремно шукати межі між літературою і журналізмом, між поезією і прозою, що у нього нема "жадних поетичних тем і жадного пересіяного словника". Він забуває додати, що при цьому в Араґона йде не про прозаїзацію поезії (так було тільки в його перших збірках), а про поетизацію звичайного, щоденного, нібито цілковито прозаїчного. Сам Араґон у циклі "Крик болотяного бугая" так оцінює мову: "Величезна скриня на сміття — мова. Пожовклі схлипи. Минулі фота". І з цієї купи спрацьованого й пожовклого мотлоху минулих днів він прагне вибрати те, що ще може жити, прагне поставити його в такі умови, щоб воно ожило. І поскільки він спирається на великі французькі національні традиції — це йому часто вдається. І цей успіх, ця удача теж називається синтеза.

Поезія Араґона і цікава для нас передусім як одна зі спроб — численних тепер у західньому і українському світі — синтезою виплекати нові парості національно-органічних стилів. І цілком другорядними супроти цієї вимоги часу здаються навіяні політичні симпатії й погляди, яким сплачує данину Араґон. Зрештою, об'єктивну вагу поезії Араґона відзначив у своєму щоденнику Андре Жід, якому не закинеш симпатій до комунізму: "Кінець-кінцем Араґон неповторний. Є в ньому геніяльність".

* * *

Одну з вершин поетичної творчости Араґона становить невеликий цикл його віршів, відомий під назвою "Дитирамб Ельзі" (Cantique à Elsa). Варто придивитися до циклу ближче. На жаль, цитати можемо наводити тільки в прозовому перекладі, що, звичайно, дає лише тінь враження оригіналу. Подавання цитат у перекладі виключатиме і можливість текстуальних зіставлень окремих місць з текстами попередників Араґона. Але нам ідеться не так про словесні збіги, як про поетичний "клімат" циклу, про те, що клімат цей виріс з Війона й Гюґо, Льотреамона й Ронсара, Беранже й Аполлінера, Вергарна і Маллярме — одне слово, зі сторіччями плеканого "духу" французької поезії. І тут важливіші збіги в принципах будування образу, ніж поодинокі текстуальні збіги і транспозиції.

"Дитирамб Ельзі" складається з шістьох частин, що звуться: "Увертюра", "Красуні", "Сузір'я", "Що каже Ельза", "Погляд Рансе" і "Ельза вальсує". Розгляньмо їх послідовно.

Коротенька "Увертюра" має темою побачення поета зі своєю дружиною Ельзою після років розлуки. Дружина спить в його обіймах. Мовчання. Вона близька і водночас далека від поета. Це дає йому привід для ліричних медитацій про розлуку й кохання, про неподоланність часу і про його мізерність: перед силою почуття 13 років — один день. Тема кохання переплескується в тему часу. Тема часу ставиться ідеалістично, як тема суб'єктивного часу. В поставі теми є далекі, але відчутні нитки, що ведуть нас до двох сонетів Ронсара: "Касандрі" ("Quand je te vois discourant") і "Єлені" ("Quand vous serez bien vieille"). Тема першого — це одночасна близькість і далекість любимої; тема другого — подолання часу силою пристрасти, втіленою в поезію. Нема тотожности між Араґоном і Ронсаром. Психологічні мотивації настрою в обох поетів різні: далекість Ронсара від Касандри пояснюється тим, що він не наважується заговорити

про свою любов ("Тільки зідхання, тільки зажурене обличчя говорять за мене"); час у нього виміряється не так силою пристрасти, як силою пристрасти, втіленою в поезію. І все таки, при відмінності мотивування, неперечним лишається зв'язок тематики, зв'язок настрою, надзвичайно близький градус ліричної напружености. Не наслідування, не переспів, але спільність ґрунту, спорідненість душевної організації.

Ця схожість настрою, ця спільність ідеалізму, яка аж ніяк не відповідає пляново проклямованому Араґоном марксизмові, хоч цілком доречна в пляні французького поетичного традиціоналізму, зумовлює і деяку подібність у формальному розв'язанні поставленої в вірші теми. Основним засобом реалізації теми в обох поетів стають антитези. "Сонет Касандрі" ввесь побудований на тезах і їхніх антитезах-запереченнях: поет хоче вклонитися Касандрі — і його голос зраджує його; поет бачить Касандру — і поет не може бачити її, бо його зір сам опускається і т. д. Так і "Увертюра" Араґона розгортається на послідовних антитезах: "Вона присутня в його обіймах і водночас ще більш відсутня"; "день, що її приводить, — ще ніч"; поета "ніколи не насичує погляд, що робить його голоднішим"; поет пережив 13 років "побоювань гірких і солодких". Антитези в Араґона переходять до вищих щаблів своєї зорганізованости: вони проймають навіть деталі тексту, вони виростають у складні оксюморони, вони згруповуються в ґрадації. "Я — твоє володіння на краще й на гірше"; "Я слухав, як ти мовчиш"; "Твоє співне мовчання" — це все ускладнені й опосереднені, але все таки в своїй основі антитези. Своєї вершини вони доходять у ґрадації-звертанні:

Моє небо, моя безнадія, дружино моя,
13 років чатував я на співне мовчання твоє.

Такої ускладнености антитетичних побудов, такого поєднання й ототожнення абстрактних і конкретних понять Ронсар, природно, не знав. Це вже радше засіб романтизму, засіб Лямартіна і раннього Гюґо. Наприклад, що становить собою поезія Лямартіна "Хрестик" ("Le Crucifix"), коли виключити з неї розповідний епізод — опис смерти коханої, яка на смертному ложі дарує поетові хрестик, — що становить вона собою, як не послідовне нагромадження протилежних і водночас ототожнюваних характеристик цього хрестика — від визначення його як "сумного спадку" аж до розкриття в ньому символу вічного воскресіння?

Взагалі цей принцип будувати вірш на ототожненні різних і навіть протилежних понять, застосовуваних до одного предмету, принцип, що його можна назвати принципом варіяційної апозитивности, — становить собою одну з засад романтичної в широкому розумінні слова поезії і знаменує собою розхитування меж значущости слова, використання слова як згустка асоціяцій, а не як носія чітко окресленого в собі значення. І тут доводиться відзначити, що повне, послідовне використання цього принципу легше знайти в поезії німців або росіян, ніж у поезії французів. Що перешкоджає французьким поетам, навіть найбільш "туманним", типу Маллярме, здійснити до кінця засаду варіятивної апозитивности, це здебільшого їх нахил до чітких антитез, до чіткого, іноді навіть за правилами клясичної риторики синтаксичного членування тексту за допомогою паралелізмів, антитез і ґрадацій, до розлогої фрази, що несе розгорнений пластичний образ. У цьому виявляється, може, загальна

digitized by ukrbiblioteka.org

предиспонованість французької поезії до оформлености, до статуарности, до гармонійної рівноваги навіть у патосі, одне слово — до клясицизму або бодай до елементів клясицизму. Навіть французький романтизм у порівнянні з німецьким видається нам — хай пробачать парадоксальність вислову — клясицистичним. Араґон не виходить за межі цього. Навіть у романтичній орнаментальності він не виходить поза межі чіткости, скристалізованости, певної врівноважености — в усьому, аж до емфатичного вживання слів "тринадцять років", яким кінчається "Увертюра":

Оп'яняючи своє серце 13 років, 13 зим, 13 літ,
Я 13 років тремтів на порозі видив химерних,
13 років гіркого й солодкого страху,
І 13 років заклинав уявні небезпеки...
.....
13 років — це тільки мов один день.

Своєрідна синтеза поетики Плеяди і романтизму, що дала Араґонові змогу поєднати певну риторичну урочистість і ясність з ліричністю пройнятого особистими переживаннями романсу про любов, вірність і неспинне минання часу, в другій частині циклу "Красуні" ускладнюється зовсім новими компонентами.

В тематичному розвитку циклу ця частина становить собою розгортання теми часу. Ця тема бриніла вже в "Увертюрі", — але там вона мала загальний і суто емоційний характер: там це було просто ліричне вболівання за нестримністю часу і минущістю всього, що існує. У "Красунях" тема часу береться далеко глибше, сказати б, по-філософському, хоч незмінно зберігає своє лірично-чуттєве забарвлення. На початку цієї частини тема кохання всувається в конкретність епохи: в добу французького резистансу. Цей мотив даний на розірваності деталів, на недокінченості речень, на не розшифрованих до кінця натяках на трагічну загибель якоїсь любовної пари в часи боротьби французького підпілля з німцями. Хто ця пара, ми не знаємо. Може, це якісь друзі поета, а може, це візія його власної і його коханої Ельзи долі. Конкретизація, встановлення точної "адреси" поета не цікавить. Для нього важить дотримання певного настроєвого кольориту і — водночас — окреслення теми свого кохання в часі — в конкретному часі німецької окупації Франції:

О засуджений світе уже ґрунту йому бракує
Історія кохання Остання цигарка
І ось потаємна пісня
Вона хитає ешафот на межі неба
Четвертовані коханці яка страшна пригода
Боятися що ця смерть випробувана неприсутністю
Недавно в цій війні коли змовкли цілунки
Смерть не бачити себе тортури
Усіма піснями надто дорого оплачена

Ці обірвані, недокінчені фрази повисають у повітрі, як прогони не до кінця висаджених у війні мостів. Конкретні деталі страти учасників резистансу змішані тут з абстракціями і гіперболами, як речі й куски речей після того, як улігся гураґан бомбардування. Ми впізнаємо тут елементи літературної школи потоку свідомости, сюрреалістичну науку раннього Араґона, а кінець-кінцем в окремих елементах таку будову

вірша знали і Рембо (може, особливо виразно в сонеті "Голос"), і Маллярме — переважно ранній (напр., "Salut"; у пізнішого Маллярме цей засіб виливається вже в "організовані" синтаксичні ходи, як от "повислий" інфінітив, — пор. у "Літня зажура", — в поєднання в одній фразі різних часових плянів, — як славнозвісна кінцівка "Brise marine", де водночас говориться про корабель зі щоглами і вже без щогл; пор. також сонет "Ses purs ongles" та ін.), і згодом Аполлінер.

Одначе ця схаотизованість синтакси і образности не триває довго в "Дитирамбі Ельзі". Вона впровадила в поезію трагічні рефлекси лячної й жорстокої сучасности, але не опис сучасности — головна тема цієї поезії. Її головна тема — любов-тріюмфаторка, любов, що стоїть над своїм часом, як над усяким часом взагалі, любов як найвищий і вічний прояв людяности. Тема сучасности була потрібна тільки для того, щоб на контрасті з нею поставити тему надчасової любови. Тематичний контраст спирається на контраст стилістичний. Схаотизований стиль початку "Красунь" зразу різко змінюється при переході до теми вічного кохання. Виринають образи героїнь дотеперішньої літератури, в яких втілена була тема всепереможної любови. Франческа да Ріміні, Гелена, Лявра, Ельвіра. Нерозчленований потік свідомости переходить у клясицистичну ясність і логічну чіткість, строфи увінчуються пуантами — афористичними кінцівками, на зразок того, що якби не любов Паольо і Франчески,

Хто зберіг би в пам'яті,
Що було колись місто, що звалось Ріміні?

На згадках вічних образів коханок, на переліку їх імен, освячених літературною традицією, розташованих у порядку риторичного наростання*, виростає як вершина їх знову образ Ельзи. Це Ельза має ввійти в Пантеон цих імен і постатей. Це вона має знайтися серед них, як рівна серед рівних. Образ Ельзи впроваджується на ґрадації порівнянь, що спираються не на якісь конкретні зорові чи слухові спільні риси, а на загальний підвищений емоційний тонус. Це ім'я — Ельза — здається поетові зробленим з тремтіння вій, солодшим від квітня, перським килимом, ліонським шовком, вечором, сповненим помаранчового квіту в Кордові, липою, що квітне коло клуні, золотим пилком на метелику. Так поступово ми знов виходимо зі сфери клясицистичної ясности афоризмів і занурюємося в атмосферу романтичних півтонів, настроєвости, піднесеної, але не розчленованої, не окресленої логічно емоційности. І тут ми доходимо до кульмінації цієї частини циклу: до ототожнення Ельзи з вічними образами коханок, до піднесення її в емпіреї високих ідеалів людства. Стилістично рух теми в цій частині циклу був обслужений, як ми бачили, своєрідною синтезою клясицистичної традиції з романтично-символістичною, ба навіть сюрреалістичною.

* Засіб типовий для поезії клясицизму. На зіставленні різних смертей будує свою потіху п. дю Пер'є Ф. Малорб у поезії "Consolation à Mr. du Pèrier sur la mort de sa fille" — від Пріяма, що втратив синів, до короля Франсуа, чий син — дофін загинув у Еспанії. Аналогічний засіб застосовує Трістан ль'Ерміт у поезії "Consolation à Idalie sur la mort d'un parent". Фр. Менар свою "Оду" прямо починає переліком імен тих жінок, від образів яких він відштовхується: "Гелена, Оріяна, Анжеліка — я не належу до ваших коханців. Далекий мені пишний гомін імен, почерпнутих з романів". Зрештою в основі цього засобу лежить той самий хід поетичного мислення, що визначає мітологічні перифрази клясицизму, тільки тут він ускладнений ампліфікаційно або ґрадаційно.

digitized by ukrbiblioteka.org

Третя частина циклу — "Сузір'я" становить собою власне дитирамбічну частину циклу — і основний засіб автора тут — розшити розкішний килим яскравих образів, створити орнаментальність перебільшених і многобарвних образів, занурити все конкретне в повінь образів, що своїм набіганням, своєю обтяженістю переливаються через вінця уяви. "Сузір'я" починається словами: "Нема слів занадто великих, занадто безумних, коли це про неї". І далі йде набігання образів, чимраз пишніших, чимраз величніших. Перед красою Ельзи янголи соромляться своїх крил, ластівки — своїх скарбів, квіти своїх кольорів. У трьох строфах поет оспівує руки своєї дружини, ці птиці раю, в дальших — її волосся, що затьмарює небесні сузір'я, що творить "ще вчора невідоме астрономам сузір'я Ельзи". Композиція вірша типова для французького клясицизму XVII ст. Пор. поезію Ф. Вуатюра "Королеві-регентці Анні Австрійській" з почерговим оспівуванням уст, ніг, рук, очей і т. д. адресатки; або "Сонет панні д'Арпажон" Сірано де Бержерака тощо. Самі ж образи трохи нагадують "Погаслі зорі" Оґюста Доршена (уже ближчого до сучасности), хоч і витримані в іншому настрої. Поетові не вистачає самих слів, імажиністичного нагромадження барвистих образів, він мобілізує фоніку, даючи звукову тканину незвичайної насичености звукоінструментацією:

Je tresserai mes vers de verre et de verveine
Je tisserai ma rime au métier de la fée
Et trouvèrs du vent je verserai la vaine
Avoine verte de mes veines
Pour récolter la strophe et t'offrir ce trophee

Засіб накопичення метафоричних гіпербол, засіб реалізації метафор (хоч би типу поданої щойно: метафора сузір'я Ельзи — її волосся реалізується в образі астрономів, що наносять це нове сузір'я на карту неба), хоч здибаємо його, наприклад, у "П'яному кораблі" А. Рембо, в своєму джерелі, мабуть, виводить нас за межі французької поетичної традиції і веде до того поета, в якого Араґон багато вчився і багато засвоїв, поета, до речі, широко популяризованого у Франції передусім саме завдяки перекладам і статтям, зробленим дружиною Араґона Ельзою Тріоле, — до В. Маяковського. Одначе Маяковський засвоєний Араґоном у "Сузір'ї" не механічно і не зовнішньо. Від Маяковського взято нагромадження гіпербол і реалізацію метафор, можливо, на традицію Маяковського спираються деякі "індустріяльні" образи (Ріка св. Лаврентія і Ніяґара, аеропорт поетових надій та ін.), але не взято тих елементів, які чужі Араґонові і чужі французькій поетичній традиції. Передусім не взято основи вірша Маяковського — його говірности. Вірш Араґона лишається співучим; це не "горлання трибуна революції", це все таки мелодійна шансонета, це місцями навіть романс, це місцями навіть — якоюсь мірою — Ронсар, а зовсім не промова мітинґового оратора. Араґон узяв у Маяковського тільки те, що не чуже в принципі французькій поетичній традиції — риторичність і емфазу дитирамбу. Навіть у виборі чужих впливів, у слідуванні за ними Араґон лишився поетом передусім і наскрізь французьким. До того ж засновки засобу накопичення метафоричних гіпербол теж можна знайти вже в поезії французького клясицизму. Наприклад, у поезії Ф. Менара "La belle vieille" читаємо: "Душа повна кохання і смутку, і, лігши на травах під помаранчами, я відкрив свої рани двом морям Італії і змусив луни чужини вимовляти

твоє ім'я". А вже цілком побудовані на цьому засобі Расінові "Станси до Партеніси".

Четверта частина циклу, "Що каже Ельза", становить собою стилістичний контраст попередній. Там була емфаза й імажиністична пишність, тут ми зразу занурюємося в стриманість і навмисну простоту. "Ти кажеш мені, що ці вірші темні" — такими словами Ельзи до нього самого поет починає цю частину. І, не зважаючи на деякі твердження поета, Ельза веде далі: "Покинь Лянсельота. Покинь круглий стіл Ізольду Вівіяну Есклярмонду". До дійсности від світу літературних образів, асоціяцій і ремінісценцій кличе поета Ельза. Заклик вивершується пуантою-афоризмом:

Ганьба тим, кого не печалить небо
Ганьба тим, кого не роззброює зненацька дитина
Ганьба тим, хто вже не здатний заплакати
Почувши пісню на вулиці, побачивши квітку на луці.

Устами Ельзи поет засуджує риторичну "оркестру громів", поезію, що боїться "звичайних слів", а своє надхнення вишукує в словниках, і стверджує поезію просту й зрозумілу кожному, поезію не роблену, а спонтанну, як та пісня, яку нехотячи співає бляхар на даху для себе, для птахів, що ще не збудували свого гнізда. Хай пісня буде вітерцем, що полегшує ходу подорожнього, другом, зустріненим на перехресті вулиць, хай вона буде для серця тим, чим є вітер для вітрила.

Ми впізнаємо цю програму. Це програма Дюпона. Це програма Беранже. Ми впізнаємо цю традицію. Це традиція великих французьких шансоньєрів XIX ст. Це традиція сповнених жіночости посмертних поезій Марселіни Деборд-Вальмор. Це традиція таких поезій, як "Дружба" (L'amitié) графині де Ноай з її легким скепсисом, що поєднується з теплом почуття і злегка іронічним викриттям умовних "поетичностей". І ми тепер розуміємо: та співучість, та романсовість, яку ми відчували в попередніх частинах циклу — і яка там ніби суперечила пишній образності і скупченням літературного реквізиту — вона вже там готувала цю програму шансоньєрства. Вона вже там була передвістям тієї синтези історично-заповіданих стилів французької літератури, яка, виростаючи під гарячим подихом сучасности, творить завжди в літературі кожного народу нову ланку в історичній і внутрішньо-суперечній тяглості її органічно-національних стилів.

Простота може бути різна. Простота, що росте з нічого, з голого місця, — це непоетична простота. Її можна знайти в деяких агітаційних поезіях Маяковського, в новогенераційних "конструктивних" віршах Семенка. Простота, що росте на ґрунті багатої літературної традиції, — це багата простота, це основа справжньої поезії. В суті справи вона зовсім і не проста, надзвичайно іноді складна; але вона спирається на всім відоме, знане мало не з колиски, розчинене в повітрі країни — і тому всім приступне, легке. Це простота національного клімату даної літератури.

Так і простота "Що каже Ельза" — це тільки позірна простота. Простота для француза. Нормальний клімат, нормальна середня температура французької поезії. Для папуаса або ескімоса, може, навіть для висококультурного стародавнього єгиптянина або сучасного індуса це зовсім не простота, навпаки, неприступна, незбагненна складність. Справді, це

digitized by ukrbiblioteka.org

набігання метафор і порівнянь, ця правильно членована, здебільшого тричленна ґрадаційність у синтаксі, це об'єднання чотирьох строф в один розгорнений період — це в суті справи дуже складна стилістична структура.

Але ускладненість спирається на живі для кожного француза основи: з одного боку, організована риторика клясицизму Малерба або Расіна (пор. 6 — 7 строфи Малербової "Оди королеві, матері короля, на добрі успіхи реґентства" або Вуатюрову "Королеві-реґентці Анні Австрійській" тощо); з другого боку, організована риторика сучасної політичної промови, патетика газетної статті, партійного заклику-проклямації. Схрещується давнє, традиційне з злободенним і сучасним, література і життя, особисте і загальне. І тому саме в кінці цього розділу поет дає своє провідне гасло: поезія повинна мати глибину. В темі мусить ховатися інша тема. За особистим загальне. За образом Ельзи — образ французького резистансу. Образ Франції.

І це вирішальний момент. Араґон може якнайчастіше стверджувати свої комуністичні симпатії. Він може якнайдорожче цінити свій партійний квиток. Але там, де він справді поет, його устами говорить не комунізм, а Франція. Його поезія не інтернаціональна, а наскрізь національна. Вона росте вся з французької духовости, з французької літературної традиції, з французької живої сучасности. Інтернаціоналізм породив мертві рубані рядки "Ура, Уралу". Національна стихія породила "Дитирамб Ельзі" і зробила Араґона одним із найпопулярніших серед французів поетом сучасної Франції.

Але повернімось до дальших частин "Дитирамбу Ельзі". П'ята частина — "Погляд Рансе" — знов повертає нас від сучасности до надчасовости, яка обіймає, звичайно, і сучасність. На голос Ельзи озиваються "всі ті коханці, які вірили, що життя — таке, як відчувана ними любов, аж доки кинжал, вигнання або шибениця, як останній вірш у стансах, приносили їхньому шаленому серцю заперечення". Поет констатує, що "вічно ті самі слова на кінці романсів, і вічно однаковий початок романсів". Образ закоханого Рансе в ту мить, коли він бачить на срібній таці голову своєї коханої герцоґині де Монбазон, поданий тоном баляди, в атрибутах лицарства й лицарськости, — переключається на обставини поетового життя в часи резистансу — і таким логічним звучить риторичне питання пуанти:

Країно моя, невже тобі судилося вмерти
І погляд народу — це погляд Рансе?

(Пригадаймо, що цикл писано 1942 року!) — і так зрозуміло те, що відповідь на запитання стосується не знати до кого: до Ельзи чи до Франції:

Ти житимеш. Ми повертаємося з ловів
Вже годі ридань у нашім житті

— бо ця певність життя однаково стосується до Ельзи і до Франції, бо ми вже знаємо: тема входить у тему, Ельза — це і є Франція, любовна лірика Араґона це водночас політична лірика, поетове особисте — це водночас всенародне. Балядне переходить у дитирамбічне — і ми вступаємо в останню, шосту частину циклу — "Ельза вальсує".

І це надзвичайно характеристично: апотеоза Ельзи, вивершення циклу дане не одою, не риторикою, а ритмом вальсу, ритмом паризької вулиці, ритмом патефонної платівки. Вірш робиться чотирицезурним і безмежно легким, танцюристим, — ритмом танцю. До окрилених рим у кінці рядків додаються внутрішні. Вводиться рефрен строф: "Ельза вальсує — і вальсуватиме" — так кінчається кожна "вальсова" строфа. І образи з'являються романсові: "Цей вальс — це вино(...), вино, що я п'ю з твоїх рук"; "В тому вальсі наша юність шумує"; "Доля-циганка скрипку міняє" і т. д. З'являються сентиментально схоплені деталі побуту поета і Ельзи: брак грошей — ні су, — посмішки Ельзи, що скрашують життя, ніби в шансонетці Беранже або Дюпона. Ще раз миготять перед нами етапи життя поета з Ельзою, ще раз грізною марою з'являються видива сучасности, коли поет з дружиною "крізь циклон і крізь долю пройшли", коли панує жах і тільки ввижається вдалині світання, — але що ж, на цьому "балі випадковостей" не припиниться танок Ельзи, не зупиниться серце Франції. Ельза — нація — Франція — одне. Вони безсмертні. На цьому поет може скінчити свою пісню.

І в цій частині є відгомони імажинізму — в малюнку сучасности ("Чути, як іржуть коні хмар, тягнучи колісницю грози"), і тут місцями виходить на перший плян риторика й історичний реквізит клясицизму (строфа про Цезаря і Лазаря), але це тільки підголосся. Панівним голосом проходить голос реформованого, літературною традицією защепленого і піднесеного на верхів'я справжньої поезії міського романсу в ритмі вальсу. І тут ми приходимо до проблеми "демократизму" в національно-органічних стилях, вирослих на схрещенні многовікових традицій кожної національної літератури.

Звичайно, всякий органічно-національний стиль у наші дні означає передусім творчу синтезу дотеперішніх типових для даної літератури стилів і напрямків. Це той ґрунт, з якого вони виростають, з якого вони дістають соки, що живлять їх і дають змогу розгалужуватися, зеленіти, квітнути й приносити плоди. Так у поезії Араґона ми відчули голоси його великих попередників Кл. Маро і поетів Плеяди на чолі з Ронсаром — з їх культурою ліричного, так би мовити, мадриґалу, клясицистів — Малерба і Расіна з їх "організованою риторичністю", романтиків Гюґо і Лямартіна з їх емфазою пристрасти, символістів Маллярме і Рембо з властивим їм розсаджуванням семантичних меж слова і ближчих попередників Араґона, його безпосередніх учителів у роки навчання й перших кроків — Поля Фора з його сполученням балядности зі словником повсякденности, з його майстерністю рефренування (особливо близькі до Араґона такі його речі, як "Кити" або "Чудовий полк" у першій серії "Ballades Françaises"), Пеґі й Аполлінера з їхньою міською тематикою, з їхньою увагою до техніки, з одного боку, до маленької людини, чавленої технікою, з другого. Ми бачили, як окремі образи, окремі композиційні принципи, окремі синтактичні ходи "Дитирамбу Ельзі" знаходять — часом несподівано — своє джерело в цих майстрів французького поетичного слова, як з цієї великої традиції вибирається потрібне для нового стилю, для стилю Араґона, як воно перешліфовується і переосмислюється — так дерево, втягаючи соки з землі, вибирає те, що йому потрібно, і переробляє його так, як йому потрібно. І як про дерево ми кажемо: все воно — з ґрунту, але ніщо в ньому вже не є просто ґрунт, усе виступає в новій якості,

digitized by ukrbiblioteka.org

— так можемо сказати і про поезію Араґона. Вона вся з ґрунту французької поезії, і вона вся — нова якість, нова поезія.

Одначе розкрити в національно-органічному стилі його традиційну літературну основу означає сказати лише півправди. Ми вже підкреслювали: національно-органічні стилі, що спираються тільки на літературну традицію своєї нації, — це стилі передусім стилізаторські, це стилі реставраційні. В них завжди буде щось штучне, щось — скажемо просто — мертве. Їм бракуватиме живої душі. Вони лежатимуть на лінії великої національної традиції, але тільки лежатимуть, не рухаючи цю традицію вперед, не становлячи нової ланки в ланцюгу літературної переємности й тяглости. Щоб стати справді новим словом у розвитку літератури, вони повинні схрестити традицію з сучасністю. Це схрещення може бути тільки ідейно-тематичне. І воно вже дає багато. Бо старі стилістичні й стильові засоби, конфронтовані з проблематикою сучасности, набирають уже відмінного характеру, нового і своєрідного звучання. Одначе ще більше дає схрещення літературної традиції з неперервністю народної творчости.

Що б не говорилося про зубожіння й вигасання фольклору, про смерть народної пісні і т. д., і т. д., — в дійсності процес народно-поетичної творчости не припиняється, аж доки живе народ. Можуть змінюватися форми й прояви народно-поетичної творчости, але завжди, навіть у найрізкіших змінах, зберігається певна тяглість, проходить нитка необривного зв'язку. Сучасне місто не співає старовинних народних пісень, але його частівки, шляґери, позичені з звукових фільмів або з репертуару шансоньєрів з кабаре, — це все таки народна творчість, і вона має зв'язки з попередньою. Що ці пісні мають свого автора? Яке це має значення, коли ті, хто їх співає, про того автора нічого не знають і знати не хочуть. Більше: процес колективної творчости виявляється і тут, бо в процесі свого перебування в масі ці пісні — це вже багато разів стверджено фольклористами — зазнають чималих змін, і то саме в дусі пристосування до пісенної традиції. Так неспинною річкою тече фольклорна творчість, так повсякчас стоплюються в ній традиційне й модерне, живе і вже трохи припале порохом. Вулиця — міська чи сільська — ніколи не припиняє поетичної творчости. Учені педанти можуть з найбільшою зневагою ставитися до цієї "вуличної" поезії — в ній завжди живе жива душа народу, нації.

Ті, хто боїться маси, хто найбільше лихо сучасности вбачає в повстанні маси, ті, звичайно, не можуть погодитися на те, щоб учитися у вулиці. Але — коли говорити про літературу — їхні погляди приводять тільки до псевдоелітарности літератури, яка на ділі означає просто стилізацію, механічне переспівування своїх — а частіше чужих — джерел. Навпаки, найбільші мистецькі твори, твори, що роблять епоху і лишаються віхами на шляху національного мистецтва, — вони, як правило, майже завжди виростають на схрещенні "високої" літературної традиції з тим, що тепер співає і чим живе "вулиця". Такий був Шекспір, що вчився і в балаганів народних; такі були великі драматурги Еспанії; такий був наш Шевченко. "Вулиця" приносить у літературу сучасність, заломлену під кутом національної традиції і властивої даній нації духовости; "вулиця" завжди — своєрідна синтеза традиції і сучасности.

От саме в такому розумінні вершинні осяги національно-органічних стилів завжди демократичні. Вживаємо цього слова не як політичного

терміну, не як дешеву данину модній термінології. Вживаємо його в первісному значенні слова демос, на підкреслення позитивної активної й творчої ролі в творчості мистецькій тих "низових" прошарків нації, тих "мас", які з легкої руки деяких наших теоретиків і публіцистів дістали презирливу назву "черні", "плебсу" тощо, що, мовляв, здатні тільки до того, щоб або розпливатися в хаосі, або сліпма йти за демагогічними гаслами "еліти".

Звісно, не слід кидатися і в протилежну крайність, не слід ідеалізувати "вулицю", приймати беззастережно все, чим вона живе і дихає, оточувати її авреолею святости й непогрішности. Не менше позитивну ролю відіграють, не менше потрібні і "верхи" суспільства. Ідеться саме про те, що життя нації, творчість нації виростають з синтези праці і осягів її прошарків, що вся нація — єдність, а не отара, демагогічно проваджена богоданим "вождем".

І в наші дні найкращі твори мистецтва — коли повернутися знов до мистецької проблематики — виростають саме з такої синтези "високих" мистецьких традицій, як їх зберігають "верхи" суспільства, зі "зниженими" і змодифікованими мистецькими традиціями, як їх зберігає "вулиця". Пошлюся на чудесний фільм світової слави "Діти раю" М. Карне. Фільм цей, з одного боку, опирається на велику літературно-театрально-малярську традицію. Романи і драми Бальзака і Сю, творчість Мопасана і Фльобера, Ож'є і Дюма, з одного боку, французьких романтиків, з другого, — ось літературні батьки фільму. Дом'є і Мане, Делякруа і Жеріко або Ґро — хрищені батьки фільму від малярської традиції. Незаперечні зв'язки фільму в засобах акторської гри з романтичним театром. Проведене все це через досвід сучасних стилів французького малярства і театру. Але особливо відчутний у фільмі той струмінь, який ми назвали демократичним. Карне прямо нав'язує до вуличних балаганів Парижу XIX сторіччя. Скільки є в фільмі образів, засобів і психологічно-сюжетних ходів, властивих "народній" чи, коли хочете, "вуличній" мелодрамі і, здавалося, неприпустимих у творі високого мистецтва! Те, що підкреслене назвою фільму — "Діти раю", діти ґалерії — справжні мистці завжди кревно зв'язані з народом, з вулицею, з ґалерією, — те проведене і в самому фільмі. І тому, саме тому цей фільм однаково захоплює і знавця-ґурмана, і рядового глядача з вулиці. Бо цей фільм зумів зсинтезувати "високі" і "вуличні" традиції французького мистецтва. І тому цей фільм став фільмом національним, хоч у ньому нема нічого про завдання і вимоги Франції, хоч сюжетно він цілком обертається в колі приватного життя.

Не заперечуємо цим мистецтва для обранців, мистецтва для небагатьох. Воно має право і мусить існувати. Не заперечуємо цим мистецтва тільки для мас, для вулиці, яке для інтеліґентних завжди матиме посмак вульґарности. Воно має право і мусить існувати. Але своїх найвищих осягів мистецтво доходить у синтезі, творчій синтезі цих двох струменів. І тоді воно підноситься на рівень мистецтва всенаціонального, всій нації потрібного і приступного. Ось у такому розумінні ми висуваємо тезу про те, що найвищі осяги національно-органічних стилів завжди бувають демократичні. Демократичні в своїх джерелах — і демократичні в колі своїх споживачів. Інша річ, що такі осяги — завжди епохальні і, на жаль, не можуть траплятися щодня чи навіть щороку.

Повернімось до Арагона. Найбільший інтерес — і причина популярности

digitized by ukrbiblioteka.org

його любовних поезій, присвячених Бльзі, — є те, що вони наближаються до цієї синтези різних ліній розвитку національної літературної традиції. Традицію французької "високої", "книжної" поезії Араґон поєднав з традицією французького шансоньєрства, яке проходить через усе XIX сторіччя французької літератури, висуваючи своїм чільним представником Беранже. Ми бачили, як крок за кроком підносив Араґон ці дві лінії і зливав їх: як від книжного він переходив до заперечення книжного, як він кульмінацію свого циклу подав не одою і не пеаном, а катеринковим або патефонним вальсом, як він поєднав цю просту мелодію вальсу, вуличної пісеньки з рясною й багатовіковою традицією французької поезії, з досконалою технікою майстра сучасного вірша, вишколеного в різноманітних "ізмах" останнього сторіччя.

І що ж виявилося? Виявилося, що в сонетах Ронсара і сучасному паризькому романсі тече та сама кров, панує така ж температура кохання, виявляється те саме ставлення до любимої жінки, той самий темперамент, те саме життєсприйняття. І резистанс сорокових років несподівано знайшов свій відповідник у суворому патосі віршів Аґріппи д'Обіньє і в пишному патосі монологів Ростанових драм. Виявилося, що жива і неперервна в своєму житті душа французького народу, що ті ж риси психології, темпераменту, духовости знаменували поезію XVI і знаменують поезію XX сторіччя. Змінилися часи, вони нашарувалися на поезію, визначили нові форми її, новий лексичний матеріал, нове в синтаксі і композиції, — але вони сприйняті тією ж, сталою в своїй основі національною субстанцією. Саме ця сталість національної субстанції і зробила можливою синтезу часово і настроєво відмінних, надто з першого погляду, елементів, зумовила те, що ми маємо таки синтезу, а не суміш, єдність, а не нагромадження.

Так сталося те, що може здатися дивом. Переконаний комуніст Араґон у своїх найкращих віршах не має нічого комуністичного. Зате він — свідомо чи мимоволі — створив твір національної синтези, твір, що становить собою новий етап у тяглості трансформацій французької поезії. У своїх статтях він виступав як речник клясової боротьби і роз'єднаности нації на ворожі табори. В своїх справді поетичних творах він виступав об'єктивно речником національної єдности, синтези всього творчого, що має нація, незалежно від того, в яких прошарках воно триває, живе. Інтернаціонально-комуністичні ідеї приходять і відходять, — але вони не творять мистецьких цінностей (як і інших теж); а національне лишається, поки нація не знищена фізично, і воно, і тільки воно творить ті цінності людського духу, які має людство і якими воно заслужено пишається.

Лариса МОРОЗ

ПРО СИМВОЛІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Коли основні думки цієї статті були виголошені мною на одній з наукових конференцій, довелося почути запитання: а чи не є своєрідною даниною моді спроба довести, що і в нас, мовляв, як у людей — був і модернізм (у тім числі й символізм), а не лише "селянська" драма... Заскочена таким запитанням і приголомшена самою можливістю виникнення його (та ще й у середовищі колег-науковців), я й відповідала в такому ж прагматичному дусі. Наприклад, відомо, що мистецькими провалами стали вистави, які подавали твори В. Винниченка в суто побутово-реалістичному ключі, й видатним явищем — ті, в художній умовності яких відчуваються філософські глибини, як-от "Чорна Пантера і Білий Ведмідь" та "Брехня", поставлені Аллою Бабенко. Хотіла ще навести хрестоматійний зразок розбіжності творчих позицій режисера і драматурга: спроба М. Кропивницького реалістично зіграти романтичну трагедію І. Карпенка-Карого "Бондарівна" призвела не лише до невдачі сценічної, а й до того, що саму п'єсу протягом тривалого часу літературознавці вважали за слабку...

Ми до такої міри — чи безміру? — звикли, точніше, привчені сприймати театр лише реалістичний і психологічний (за системою Станіславського, — вірніше, за однією з іпостасей його системи, бо він писав і таке: "...реалізм, побут віджили свій вік. Настав час для ірреального на сцені"[1]), що, скажімо, вистава "Брехня", здійснена О. Болобаном у Київському театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра, викликає в частини глядачів і навіть критиків-професіоналів щире обурення: який це має стосунок до Винниченка, адже він реаліст, у нього нічого такого не написано! Дивуються виразним танцювальним вставкам, плащам і шпагам, яких направду нема у ремарках п'єси; втім, постановникові часом справді бракує почуття міри, на що слушно вказано в "Кур'єрі муз", 1992, № 4, й тому у більш виграшному становищі є вистава Алли Бабенко, де всі подвійні-потрійні значення подаються через конденсовану акторську роботу унікального митця української сцени — Лариси Кадирової. Дивуються, мабуть, тому, що не знають або не згадують написаного колись Л. Андреєвим: "Хитрун Метерлінк думки свої одяг у штани, а сумніви змусив бігати по сцені". Та от нещодавно опубліковано книжку, в якій читаємо сказане Л. Курбасом: "...величезна частка нашої душі не є нам знана, а ся маленька частка освітлена, яка доходить до нашої свідомості, є тільки сумою, вислідом процесів психічних, про які ми нічого не знаємо. Таємними зостаються для нас ті порухи душі, що

digitized by ukrbiblioteka.org

найбільш сплетені з істотою нашого життя; ті порухи, результати, вислідом яких стало наше "я" і увесь світ... І отся глибина, ця сфера неясних відрухів душі, це — те, що в побутовій мові називаємо підсвідомістю, це, врешті-решт, те саме, що Метерлінк зве морем темнот, це та сфера, в якій починається і для якої твориться мистецтво. Так, бо сфера чистої свідомості — це поле, де твориться наука, філософія, торгівля, політика, а мистецтво бере свій почин у чутті, і задля чуття воно твориться". І далі: "Коли Метерлінк хоче порушити в наших глибинах море темнот, коли хоче викликати у нас відчуття особливої туги, невимовної, невиразної, з перехопленим подихом, він не каже нам про неї нічого — навіть у ліричному вірші не називає самого імені. Він простими словами розказує про королівну, замкнену в башті в день великого свята, в день турніру, в день двірського балу; геніальним повторенням, умілим переставленням підкаже нам мовчанку, в якій ми почуємо биття людського серця, почуємо, як ворухнеться щось таємне в наших душах, невимовне й глибоке"[2].

Коли ж намагаєшся про всі ці нюанси нагадати, — то ще й руками замахають: ну який може бути символізм за самих хоча б імен героїв — Карпо Федорович, Іван Стратонович тощо! Та ще й у такій — суто побутовій — ситуації, в якій розгортаються події!

Несприйняття можливості появи модернізму в українському мистецтві — ніби воно аж таке архаїчне, що зовсім не здатне до самооновлення, — виявляється, як бачимо, на багатьох рівнях свідомості. Аж до професорських студій О. Субтельного, котрий зазначає: "...відтоді й дотепер зберігається певний поділ між українським і модерним". Втім, процитоване стосується скоріш економічного життя, що ж до літератури, то далі читаємо: "З появою на зламі століть (XIX і XX. — *Л. М.*) нової генерації авторів чимраз частіше роблять спроби піти далі негнучких утилітарних меж реалізму й удатися до модерністських прийомів в описі особистих переживань"[3]. А символісти ж, як відомо, вважали, що у писаннях реалістичних відтворюються лише зовнішні ознаки явища, без заглиблення у їхній зміст, — вони ж бо мали на увазі не просто причинно-наслідкову, логічну мотивацію вчинків персонажів, а внутрішню потаємну сутність кожної людини. Саме теоретик (і практик) символізму В'яч. Іванов твердив, що новий театр "стомлений ілюзією", "хоче дії, і притому дії воістину, а не відбиття дії"[4], тобто хоче бути внутрішньо (а не зовні!) реалістичним. Перехідну ж форму до такого — нового — театру шукав у політичній драмі (починаючи з античної Греції часів Есхіла й Арістофана).

В. Винниченко починав саме з політичної драми. П'єси його зовні життєподібні — можна думати, реалістичні. Цікаво спостерігати тонкощі психоаналізу в них, намагатися вгадати мотиви поведінки героїв. Але на якомусь етапі виявляється, що підходи до них як до творів реалістичних[5] дають можливість осягнути лише перший, зовнішній — досить тонкий — шар змісту, для того ж, щоб збагнути їх у всій повноті, — треба шукати інший "ключик", бо ж "Винниченко — це символіст в реалістичній оздобі", як коротко і влучно висловився відомий наш мистецтвознавець Д. Горбачов ("Кур'єр муз", 1992, №4).

Неможливо однозначно схарактеризувати творчість драматурга-експериментатора. Але той-таки М. Вороний, формуючи в полеміці зі

Ст. Пшибишевським свою теорію "драми живих символів", зразками саме такої драми назвав твори В. Винниченка "Брехня" й "Чорна Пантера і Білий Ведмідь" (сюди ж я б додала і "Базар" і ще деякі). А ось так він пояснив спосіб творення "живих символів": "Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать... Ся постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратить враження таємничості або якогось скритого і глибокого значення..." Критик вважав, що всі персонажі "Брехні", вчинки яких "зрозумілі і ясні", "змальовано в цілком реалістичних фарбах", тим часом як із допомогою постаті Івана Стратоновича — "автор внутрішню боротьбу Наталі Павлівни виніс з її душі на білий світ..."[6]. Але ж так само маємо підстави в кожному з персонажів твору вбачати певний символ. Уособленням (не носієм! — так думаю, бо він далеко не ідеал, м'яко кажучи) морального — невблаганного — закону, та й "другої душі" героїні, за словом М. Вороного, є Іван Стратонович, — але, вочевидь, не тільки він, а, за великим рахунком, кожен із персонажів цієї небагатолюдної п'єси. (І саме тому не вадою вистави заньківчан, а глибоким прочитанням п'єси є така її побудова, за якої, як дорікають режисерові, всі актори "працюють" на головну героїню). Тож не святі й вони — дрібніші відлуння могутньої життєтворчої, життєдайної (про це не раз мовиться у тексті твору) душі цієї дивної жінки, якій усі вони, більше чи менше зобов'язані. А те, що вона грішниця, — вона добре знає й карається тим. Символічна ж природа цієї постаті — просто з Євангелія: згадаймо розповідь про грішницю, яка омила ноги Ісуса Христа і обтерла їх своїми косами (Луки, гл. 7, в. 38), — і зіставмо її зі словами Наталі Павлівни про Андрієвого батька: "...мені хотілось стати на коліна перед його батьком, обмити його ноги й витерти їх своїм волоссям". Більш завуальованих ремінісценцій у творі чимало (наприклад, у суперечці з Тосем, який ніяк не може збагнути, як можна жаліти всіх, — він-бо переконаний, що "жалієш тільки того, кого любиш", — тобто тільки його, коханого, вона мусить жаліти...).

Винниченко ставив своїх героїв перед лицем Вічності, підходив до них з мірками критеріїв Абсолюту — і тому їхні особистісні ознаки переходять у площину архетипів, перетворюють їх на "живі символи" етичних і — ширше — філософських ідей та категорій.

Реалізмоцентризм у нашій науці, зауважу принагідно, виник не сьогодні й не вчора — тут можна згадувати не лише такі яскраві імена, як М. Драгоманов і С. Єфремов. Навіть один з найпомітніших критиків початку XX ст. М. Євшан, відчуваючи владу трагічного світовідчуття у п'єсі В. Пачовського "Сонце руїни", фіксуючи бачення поетом "глибини духового життя", — все ж, ніби з позицій реалізму, вважав недостатнім "сотворенне настрою трагічного", шукав у ній "нерву, життя". "І здається, — продовжував, — що перед нами не жива драма, не дійсний вир людських пристрастей, боротьба (...) а ефектовно уложена автором група, ляльковий театр..." Можна, втім, побачити тут не так заперечення творчих принципів автора п'єси, як невдоволення художнім рівнем саме цього твору, — адже закінчується рецензія словами надії на те, "що задумається колись хтось над трагедією козацької України і з вдячністю згадає про історичну трагедію Пачовського; що хтось, кому суджено бути в будуч-

digitized by ukrbiblioteka.org

ности будівничим народньої душі, дати їй синтез та надати їй внутрішню цінність, — також візьме на увагу пошукування Пачовського та його творчу тугу"[7].

Складні взаємини реалістичного мистецтва з модерністським не є примітивним протиставленням їхньої суті, — адже і те, й друге не з'явилося раптово, з нічого, а було закономірним результатом еволюції художнього світу. Не випадково, вважаючи, щоправда, символізм потворним явищем, В. Розанов ще у 1896 р. виводив його ...з реалізму й навіть з крайнощів останнього — натуралізму: "Символізм і декадентство не є особливою новою школою, яка з'явилася у Франції й поширилася на всю Європу: це закінчення, вершина, голова певної іншої школи, ланки якої були дуже довшими й коріння сягає за початкову грань нашого століття. Його неважко вивести з Мопассана, він виводиться далі із Золя, Флобера, Бальзака, з ультрареалізму як антитези раніш розвинутому ультраідеалізмові (романтизм і "відроджений" класицизм)"[8]. Дещо пізніше (1924) Х. Ортега-і-Гассет не лише спостерігав процес зближення романтизму й натуралізму, внаслідок "оголення" в них "спільної реалістичної основи", а й твердив: "за всіх епох, які мали два типи мистецтва — для більшості і меншості, — перше завжди було реалістичним"[9]. І тут мушу спеціально підкреслити відому специфічну, визначальну особливість української літератури (і в тому числі драматургії) XIX — початку XX ст., яка, внаслідок колоніального становища України, мусила брати на себе й тягар політики, філософії, інших гуманітарних наук: адресована переважно "більшості", вона в своїй основі була реалістичною — й водночас вправно володіла мистецькими нюансами всіх художніх напрямів, які існували в європейській культурі, — від сентименталізму до неоромантизму тощо. Зорієнтована (а у другій половині XIX ст. й вимушено обмежена внаслідок урядових заборон) на життя селянства (яке становило більшість населення), вона міцно закорінена у фольклорних традиціях та образній системі, яка, за суттю своєю, є системою кодів нації та прилучення її до Світової Гармонії.

Варто, до речі, зауважити, що непросту місію служіння своєму народові В'яч. Іванов покладав на *містеріальний* театр (який і прагнув створити), що мав би сприяти активній життєтворчості глядацькій, та й загалом — подоланню роз'єднаності поета й "черні". Український же театр споконвіку був гарантовано захищений від виникнення таких проблем. Від самого його зародження його основою був зв'язок з "рідною стихією" (до якої російські символісти лише прагнули), був демократизм — сутнісний, а не зовнішньо-показовий. Російські символісти висували гасло "міфотворчого" театру — такого, який "мусив розгортати міф як динамічний вид символу"[10]. А в українському театрі всі ці моменти існували природно, самі собою, й ще донедавна ми їх соромилися і вважали ознакою своєї провінційності й відсталості.

Нині, отже, маємо переглянути наше розуміння "селянськості" й "етнографізму" української культури, водночас дослідити вияви у ній потужної античної, а також християнської традиції. Тоді виразніше постане природність входження (на грані XIX — XX ст. — заново, наче з небуття) української культури, по кількох десятиліттях прискореного (після провалля) розвитку, — до загальноєвропейської. Тоді нові для нас

обертони зазвучать у своєрідному узагальненні, зробленому Андрієм Бєлим: "Мистецтво — це переддень релігійного символізму"[11]. Адже образне подання уявлень про світ є саме тією точкою, в якій перехрещуються мистецтво й релігія, оскільки художній образ є знаком, у якому закодовано Вищий Духовний Зміст, і тому він, художній образ, здатний допомогти людині осягнути свою духоматеріальну сутність, ніби заново усвідомити себе як частину світобудови.

Що ж до символізму як художнього напряму початку XX ст., то це — всім відомо — не просто комплекс художніх прийомів та засобів, а скоріше система орієнтирів "перетворення себе й світу" (с. 223). Автор процитованих слів А. Бєлий зазначав, що теорію символізму ще не вироблено, а кожен "практик" формулює своє уявлення. Образно висловив М. Вороний своє прагнення до осягнення Вищої Суті Буття — "того далекого блакитного неба, що від віків манить нас недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю"[12]. Ніби й сперечаючись із ним, насправді про те саме писав І. Франко, що "сучасна пісня" —

...вся огонь і вся тривога,
Вся боротьба і вся дорога,
Шукання, дослід і погоні
До мет, що мчать на небосклоні, —

тобто, що художня творчість є процес, порив до того, що, в принципі, недосяжне... Адже ж сьогоденні політичні завдання, які ставить собі поет-громадянин, досить швидко (в ідеалі) вичерпуються, а за тим обов'язково відкривається Вічне як його *справжня мета*... Символістську поетику виявляє відсутність у творі простолінійно висловленої тенденції, — адже символ, за визначенням О. Лосєва, є знак, що вказує на зміст речі або події, він є цілковитим взаємопроникненням ідейної образності речі з самою річчю[13]. Така, наприклад, п'єса, як "Гандзя" І. К. Карпенка-Карого, виявляє свою двоїсту природу. Сповідь-каяття героїні, яка заради кохання зреклася свого роду й народу, — "тягнуть" твір до психологічно правдивого відображення трагедії особистості у складних обставинах; щоправда, коли стан психіки трактувати як суб'єктивний образ об'єктивного світу, — тоді й тут виникають можливості прочитання певних знаків. Якщо ж поглянути на повороти долі безталанної красуні, котру рвуть з рук один в одного, перевикрадають і перекуповують бездушні гравці від політики, які прагнуть лише насолод, — то цілком очевидно, що постать Гандзі є символом трагічної долі України доби Руїни.

У міркуваннях А. Бєлого є ще один момент, важливий для розуміння драматургії українського символізму: "... постулати розуму (...), зливаючись із почуттям, стають символами, тобто вікнами у Вічність. Ось де криється причина могутності простих, але бездонних євангельських слів" (с. 29). Читач, певно, зрозумів, що я хочу повести мову про драматичні твори Лесі Українки на біблійні сюжети.

Та спершу — маленький відступ. Мабуть, завжди, а тим більш — на межі XIX — XX ст., існувала помилкова тенденція спрощено-простолінійно сприймати й трактувати Святе Письмо, зокрема Євангеліє. Існувала не лише на рівні, сказати б, середньообивательському, а й у середовищі інтелектуалів. Наприклад, широкоосвічений критик В. Стасов сперечався з художником І. Крамським, у чиєму творі "Христос у пустелі" вбачав

digitized by ukrbiblioteka.org

захоплення не самим Христом, а тією "абстрактною ідеєю, яка була у нього в голові". Протиставляючи Крамському інших живописців, яким "був важливий і дорогий сам зображуваний факт (очевидно, земного буття Христа. — *Л. М.*), (...) їм була потрібна саме ця зображувана особистість, а не жодна інша..."[14] — Стасов, здається, не зрозумів того, що феномен Ісуса Христа саме в тому й полягає, що Він становить єдність конкретної особи й абстрактної (тобто найвищою мірою узагальненої) ідеї. Цю полеміку О. Потебня розглядав як один із доказів суб'єктивності і художника, і глядача. Вся його "теорія словесності" вибудувана, власне, на спостереженнях глибокого внутрішнього зв'язку між загальним і конкретним, на простеженні, врешті, того, як із конкретного значення слова народжується поетичний образ — і навпаки... Тобто, плутанина ця має свої підстави, — але вони ж і підказують вихід із неї.

Оскільки сама тема (навіть лише стосовно Лесі Українки) неосяжна, мушу зазначити один лише момент: великої помилки припускається той дослідник, який підходить до творів Лесі Українки з "чистих" позицій реалізму — й тільки реалізму! — і трактує слова дійових осіб буквально, у прямому значенні сказаного. Бо тоді починаються такі дива, як ототожнення позиції поетеси з позицією, в кращому разі, Міріам ("Одержима"), а в гіршому — з позицією Юди ("На полі крові"). І не може тут бути аргументом вибір автором обставин дії, скажімо, в етюді "На полі крові" — приземлених, мовляв, побутових: адже і в євангельських сюжетах Христос діє здебільшого в звичайних для простої людини умовах, і притчі свої оповідає також про звичайних людей у побутових ситуаціях, — але їх слід читати як алегорії. Цей твір, поза всяким сумнівом, не просто засуджує зраду. Суть його значно глибша: до трагедії — страшної, подвійної (бо Юда занапастив не лише Ісуса, а й себе, що для нього, Юди, є справжньою трагедією) — веде простолінійне вульгарно-матеріалістичне розуміння слів Христа про "царство Боже", "золотий престол", "райську браму", про самого "царя юдейського", та ще й очікування прибутку від своїх "капіталовкладень" у справу духовну (віддав-бо своє майно зовсім не з безкорисливої любові до людей).

У творах Лесі Українки одна й та сама постать — Христос — постає у двох протилежних варіантах: у світлі ненависті, породженої заздрістю ("На полі крові"), та під впливом любові, вдячності, співчуття — того, що називала вона "грацією почуттів" ("Йоганна, жінка Хусова"). Про невичерпність цих творів говорить і відгук сучасного критика на вистави Львівського молодіжного театру-студії: "Оба твори переткані провідною думкою про вірність ідеям, принципам, особам — і зраду свого рідного, продавання не тільки свого Учителя (як це зробив Юда) чи дружини (як зробив Хус), але й віддавання чужим властям свого майна — батьківщини і взагалі всього рідного — задля майбутньої користи")[15].

Драматургію Лесі Українки в науці визначають то як реалістичну, то (окремі твори) як романтичні чи — що точніше — неоромантичні, то терміном зовсім незрозумілого змісту: драматургія поетична. З'ясувати, який же зміст — у ті часи, коли все, що не є реалізм, було, принаймні для української культури, "непотрібним" або "небезпечним", — можемо, знову ж, з допомогою теорії О. Потебні: "Поезія (мистецтво), як і наука, є тлумаченням дійсності її переробкою для нових, складніших, вищих

життєвих цілей". І з таких його роз'яснень окремих творів, як-от вірша Фета: "тільки форма настроює нас так, що ми бачимо тут не зображення окремого випадку, цілком незначного у своїй буденності, а знак чи символ невизначеного ряду подібних положень і пов'язаних із ним почуттів"[16]. Насправді ж драми Лесі Українки мають виразні ознаки символізму — в усіх тих умовно визнаних підрозділах, які давно вивчено на матеріалі російської та західноєвропейських літератур. Причетність митця до символістів-неоромантиків виявляється у творах, зорієнтованих на національно-романтичну старовину ("Бояриня") та національний фольклор ("Лісова пісня"), і до символістів-неокласицистів — у творах з орієнтацією на стародавні західноєвропейські культури — середньовіччя ("Осіння казка"), античність ("Кассандра", "В катакомбах", "Йоганна, жінка Хусова", "Руфін і Прісцілла" та ін.).

"Лісова пісня" залишилася чи не єдиним у спадщині поетеси зразком переосмислення народної творчості засобами театрального мистецтва — твором символіста-неоромантика. Але то не є "поезія натяків", тобто не є "чистий" символізм — хоча б тому, що тут із істинно реалістичною переконливістю, життєподібністю (якій не заважають навіть персонажі народної демонології) зображено життя лісу, — за всієї впорядкованості зміни пір року, точно відтворено "верлібристичний" ритм дихання лісу, який "ніколи не скандує своїх віршів". Останнє зазначала Леся Українка у листі до Івана Франка, ділячись враженнями про опубліковану тоді, 1903 р., частину його поеми "Лісова ідилія", і додавала: "Натуральніше (я вживаю се слово в особливому значенні) здавалось мені там, де ліс про свою власну руїну розповідає..." Від наскрізь символістської "Осінньої казки" поетеса, отже, приходить у "Лісовій пісні" до синтезу двох підходів: реалістичне зображення суті людини й природи, залежності щастя людей від їхнього розуміння свого місця у природі й від їхньої поведінки, — й символістське трактування вічних поворотів часу, непримиренності контрастів між мрією і дійсністю, між духовним і матеріальним, а також архетипова символіка (дівчина-дерево[17]) й забезпечена цим образом — образом Мавки — можливість подавати сили природи у людській подобі: болото — прірва, шлях до Хаосу, народні обереги тощо.

Ще у листі 1903 року Леся Українка писала, що, незважаючи на критичні стрілки, "не думає скласти зброї і зректися прапора новоромантичного". Але не абсолютизувала якогось одного напрямку чи стилю, вважаючи цілком природним єднання принципів реалізму й романтизму ("на тисячі прикладів у всіх літературах" — її слова), а романтизму — з іншими, аж до натуралізму. Чітко уявляючи суть і еволюцію символізму, од самого зародження його у творчості "старих романтиків" (про намір писати історію символізму — лист до Олени Пчілки від 7 лютого 1903), поетеса була переконана: "Зрештою, в чистому виді символізм — логічна неможливість, і на ньому ні один небожевільний письмовець не втримався". І шукала способів синтезу — усвідомлюючи, що синтез можливий лише по глибокій "аналітичній роботі" (див. написану 1900 року статтю "Заметки о новейшей польской литературе").

Зміст драматичної поеми "Бояриня" складають зіткнення двох протилежних типів ментальності й діалектика двох нерозривних начал: національного й особистісного. Леся Українка стверджує, що національне

digitized by ukrbiblioteka.org

є засобом існування особистості — *душі* — у цьому світі людських спільнот, засобом для неї триматися якогось берега й не страждати — не згинути! — в океані самотності. Національне буття — самоусвідомлення й самоутвердження є необхідним етапом у духовній еволюції — вдосконаленні людства й водночас кожної особистості. Якщо ж воно відсутнє, неминуча "духовна каталепсія" (за виразом Ліни Костенко про стан героїні твору). Можна трактувати "Бояриню" і як притчу, як розгорнуту метафору, причому долю Оксани розуміти як образ чи уособлення долі України, позбавлюваної її "індивідуального" духовного життя — духовного розвитку й самореалізації.

У своїх дослідженнях Леся Українка звернула увагу на "саму форму" драми, яку, власне, "намітив Ібсен, а довершив Метерлінк"[17]: "Драма настрою, символічно-реальна — новим є застосування її саме до соціальної драми..." "Метерлінківські настрої" відчув Г. Хоткевич у драматичному етюді С. Черкасенка "Повинен"[18]. Із самого тексту дійових осіб цієї одноактівки стає зрозумілою тривожна напруженість у шахтарському селищі під час страйку. Дія ж твору сповнена загадковості. Син (імен тут нема) через окремі штрихи "першої дійсності" (вираз Метерлінка про реальні обставини) блискавично прочитує сутність ситуації. За значної подібності як емоційного змісту, так і образної системи твору до ранніх п'єс М. Метерлінка весь сюжет, та й трагічний фінал, має свої істотні особливості, а саме: конкретність соціального змісту.

Ще відчутніший вплив поетики раннього Метерлінка в одноактівці С. Черкасенка "Жах". Сповнене сковуючого страху чекання катастрофи — приходу повсталих селян — сім'єю дрібного поміщика у домі, що його начебто от-от буде зруйновано й спалено, написано, здається, точнісінько за зразком п'єси "Непрохана": полілог з коротких, ніби усічених, фраз, напружене дослухання до кожного подиху вітру, рипіння дерева в саду тощо.

На відміну від "безадресного" Метерлінка, сюжети творів Черкасенка пов'язані з певним часом і простором. Поетику "психологічного імпресіонізму", що "непомітно переходить у символізм"[19], український письменник використав для правдивого зображення революційного передгроззя. Елементи символізму в нього по-різному поєднуються з елементами реалізму. Сюжет його найбільш соціально загостреної драми "Хуртовина" розгортається в традиційних рамках реалістично поданих взаємин людей, які належать до різних соціальних груп. До найвищого узагальнення в системі дійових осіб наближається постать Марії — доньки власника шахти, яка від метеликового бездумно-щасливого пурхання по життю приходить до усвідомлення нелюдських умов існування шахтарів. Саме вона гине — випадково (та чи є щось у цьому житті випадкове?) від кулі, призначеної її батькові, — у наростанні двобою антагоністичних сил, і цей момент виявляє можливість вести мову про причетність до символізму твору як такого, що в ньому створено образ безнадії, приреченості спроб примирити сили, які стали ворожими одна одній.

У віршованій драмі С. Черкасенка "Казка старого млина", можна сказати, переважає поетика символізму, хоча сам сюжет і більшість персонажів сприймаються як реалістичні: наступ промислової цивілізації на край незайманої поетичної природи, тиск людей суто матеріальної,

бездуховної життєвої програми ("...зруйную все в степах, щоб на руїнах спорудить царство дужих", — повідомляє інженер Вагнер, що потім стає директором заводу) — на тих, хто пов'язаний з приреченою природою й має незахищене серце. Ознаки символізму беззаперечні у фіналі твору: невмирущість (незважаючи на всі страждання), незнищенність "Казки" (так звуть доньку мельника Мар'яну, яка є уособленням трансцендентної Краси), що "для Вагнерів" виявляється, врешті, недосяжною, незбагненною.

Трагедія ж "Про що тирса шелестіла" є вже класичним зразком символістської драми. За головного героя автором обрано реального історичного діяча — славетного запорозького кошового Івана Сірка. Незважаючи на певні політичні хитання його, слушні, безперечно, закиди письменникові, пов'язані з недоречністю звернення саме до цього — одного з найпопулярніших героїв України[20]. У передмові до п'єси С. Черкасенко попереджав: "Історичні і взагалі живі особи в п'єсі взято автором не для популяризації їх зо сцени, а — як живі символи до втілення певних ідей (Сірко — боротьби в людині двох початків — звірячого й духовного; в образах Оксани й Килини — вираз тих початків; Сірчиха — клопітна буденщина, нездатність піднестись над життям і т. д.); епоха й історичні події для драматурга тільки тло, на якому оживають його власні образи". Цій, в основному реалізованій, заяві у творі один момент не відповідає: у душі Сірка — героя п'єси — зіткнулися войовничість (проливати кров він уже втомився), на якомусь етапі й прагнення до влади — і протилежне жадання миру й спокою, тобто дух козацький і дух хліборобський як дві іпостасі національної української душі.

С. Черкасенка, в якого символ іноді переходить "у звичайну алегорію, яку закінчує прозаїчна мораль", історик театру оцінював як "найбільше доступного і близького до старого побутового театру", оскільки "він є ніби мостом або галузем ланцюга, що лучить старий побутовий репертуар з репертуаром модерного театру"[21].

Статику символістської драми в українських письменників витіснило дійове начало як специфічно театральне. До того ж, "передумова переживань кожного художника-символіста, — підкреслював А. Бєлий, — є свідомість того, що людство стоїть на фатальному рубежі, що роздвоєність між життям і словом, свідомим і несвідомим доведена до кінця (...), стихія мистецтва більш повно й незалежно відбиває і тяжкість суперечностей, і передчуття необхідної гармонії: мистецтво з цієї причини є важливий фактор спасіння людства..."[22] Саме ця особливість і зумовлює, з одного боку, трагедійність як емоційну домінанту кожного з творів символізму, а з другого — силу тяжіння до цієї художньої системи митців найрізноманітніших індивідуальних творчих засад. Вагомість елементів символізму у драматичних творах Лесі Українки й С. Черкасенка різна; спільне для них є те, що художній образ-символ синтезується на основі реального матеріалу — чи то далекого минулого, чи сучасного, — що у п'єсах діють індивідуалізовані постаті, часом позначені яскравими особистісними рисами, а завдяки особливому ракурсові авторського погляду ті постаті перетворюються на символ чи алегорію.

Олександр Олесь в українській драматургії є представником, сказати б,

digitized by ukrbiblioteka.org

чистого символізму — в тому розумінні, в якому характеризував цю течію В. Брюсов як "поезію натяків" — очевидно, тих натяків, що їх російські символісти визнавали за "містичне відбиття потойбічного світу в кожному окремому предметі й кожній істоті"[23]. Дійові особи у драматичних творах Олеся не "прив'язані" до конкретного місця й часу, вони здебільшого не мають ані імен, ані, тим більше, жодних ознак соціальної, а часто й національної належності. Коли за це драматургові докоряли, то тому, що не розуміли: вводячи таку, до абсолютної доведену, умовність, письменник перекидав своєрідний місток до стародавнього народного театру, заснованого на міфі — чи християнському, чи то дохристиянському, й водночас — до загальнолюдських першооснов буття й моралі.

"По дорозі в Казку" — перший драматичний твір О. Олеся — був написаний 1908 року, коли, за словами С. Єфремова, "час великих надій минув, зневір'я надало громадянство", й тоді поет став "поетом контрастів між тим, що єсть, і тим, що повинно бути: заговорив художник суперечности між вищою індивідуальністю, осяяною вічним і невпинним змаганням до ідеалу, і юрбою звичайних істот, що животіють під млою буденщини, не маючи ні сили, ані бажання скинути її з себе"[24]. Ці слова виявляються дуже точним переказом сюжету "етюду". Твір не подібний до звичної п'єси навіть за зовнішнім виглядом тексту; дійові особи — Він, Дівчина і Юрба (старі, молоді, чоловіки, жінки, діти). Зміст же його то не просто похід від темного тяжкого минулого до світлого прекрасного майбутнього, а скоріше сповнений суперечностей шлях (про існування якого здогадуються лише окремі особи) людськості, як і кожної людини, від ницого існування душ окрадених і примітивних — до Вищої Духовності, до Світла Істини.

В одній із маловідомих коротких п'єс О. Олеся "Художники" бачимо натяк на сфери пошуку митця-символіста: "Скажи, як би ти, в яких кшталтах написала цю світову тугу?.. Ой, я її виразно бачив у цих двох дітях, але для неї треба знайти якісь інші форми... її треба одірвати од дітей... Що коли б взяти цих дітей без виразних облич, рук, тіла?.. Ні! Туга — це прокляття висить над людьми, а діти на землі. Їх в повітрі не вмістиш"[25].

Маємо всі підстави зіставляти "поетичний театр" О. Олеся та О. Блока як такий, що виникав "у боротьбі з однолінійністю театру натуралістичної традиції", такий, що давав можливість "у формах структури, яка сценічно реалізує себе", подати той образ світу, який у ліриці поета "виникає лише у миттєвих осягненнях"[26]. Та коли образна система Блока співвідноситься із західноєвропейською культурною традицією (від італійського театру dell'arte — персонажі "Балаганчика", від французького середньовіччя — "Троянда і Хрест" тощо), то Олесь звертається до українського фольклору: в його п'єсах діють як рівні козаки, кобзарі, дівчата — й русалки, сам Дніпро в образі сивого козака ("Над Дніпром"), персонажі старовинної народної думи "Козак нетяга Фесько Ганжа Андибер" (дума-п'єса "Хвесько Андибер"). Перша ремарка в "По дорозі в Казку" повідомляє: "... Убрання не має ознак нації й часу", а в п'єсі "Хам" — "... чується... характерна українська пісня, повна туги". І далі — абсолютна воля для фантазії читача чи режисера, часто навіть невідомо,

хто саме й з яким настроєм промовляє ту чи ту репліку, а про якесь окреслення зовнішніх ознак чи, тим більш, характеру учасника дії — у п'єсі й мови нема.

Поетика символізму давала драматургові можливість у ліричних п'єсах-одноактівках торкатися найпотаємніших глибин емоційного життя людини, виявляти тонкість і крихкість найскладнішого з почуттів — кохання, його взаємозв'язок зі свободою особистості ("На свій шлях", "Осінь", "При світлі ватри", "Трагедія серця", "Тихого вечора"). Авторові їх, за словами Леся Курбаса, "не важливі доля його постатей, їхні переживання, конфлікти, їхні особисті болі як одиниць, не важливі тонкощі й психологічні деталі. Його талант бачить глибше, проникає в невідомі темноти людської душі, — чує там дивні містерії, і чим далі він заглиблюється в те невідоме, тим більше бачить у них розбіжні сили, що змагаються, драму, яка вимагає своєї інсценізації. Він пише "Осінь" — інсценізацію життя душі. О, не думайте, що це гра манекенів з ярличками, на котрих написані холодні назви душевних сил, знакомих нам із підручників психології! І помиляється глибоко той, хто думає, що, назвавши сторожиху... відьмою, автор вичерпав усі алегорії — вичерпав всі тайни і глибини свого дивного твору. Бо символіка не в персонажах і не в зверхній дії, а в сьому, що між стрічками — в сьому, що примушує нас завмерти і дослуховуватись до відгомону вічності. Символіка в тому, що між персонажами твориться і що нас хвилює так, як цього хотів автор"[27].

Про прикутість душі до тіла й фатальну залежність її, крилатої, від нього, важкого й потворного, розмірковував поет в експериментальних творах "Хам" і "Танець життя", певним чином пов'язаних між собою. У першому бачимо і поєднання різних стилів: умовно-піднесене зображення героїні Сліпої та її взаємин із братами — й сатирично-шаржована сцена засідання "добродійного товариства"; тут вжито й цікавий прийом роздвоєння особистості: батько — одночасно Лицар і Старець, якого Лицар зве вічним хамом, "що душу забруднив сміттям, заплямив образ Божий". Одну з ідей другого твору розкриває його персонаж-каліка (фізичне каліцтво тут, безперечно, слід розуміти як зовнішній вираз внутрішнього стану — стану душі, про який казав Л. Курбас: "...щось скорчене, зболіле, ображене, загнане в якесь душевне гетто, те, що рветься проти невмолимого, що протестує, що сичить глумом, наругою, хоч саме і благородне. І цим шляхом вплинути на глядача і схвилювати в їхніх душах таємне море темнот"). Ідея ця така: "Що єсть життя? Карнавал! Найбільший успіх мають на ньому блазні! Що єсть життя? Агонія! Тут блазні були б потрібні, але їх власні вуха ховають кривляння, а жарти їх гинуть в хрипінні! Я п'ю за Хама! Великого, вічного, дужого! Він найсильніший!.." Не можна не побачити спільності цих тривожних думок із попередженням Д. Мережковського (висловленим на кілька років раніше): "Світоправитель тьми віку сього і є грядущий на царство міщанин. Грядущий Хам".

Так символістська драма переходить від захмарних абстрагованих категорій Добра і Зла до пекучих проблем реальності. Вже й тоді, на початку XX ст., поряд з імпресіоністично-філософським, зануреним у світ і таємниці природи етюдом "Місячна пісня" у доробку О. Олеся

digitized by ukrbiblioteka.org

з'являються сатирична одноактівка (шарж, за авторським визначенням) "Патріот", сімейно-побутовий водевіль "Морока", зрештою, гостро-політичний фарс "Буржуї". Пізніше, на еміграції, туга за Україною виливається у поетичний шедевр "Ніч на полонині", — й інформація про трагічну долю родини Крушельницьких, та, зрештою, й усієї української інтелігенції, дає поштовх до написання твору, близького до політичної публіцистики — "Земля обітована".

Переходячи від зображення чи відображення дійсності до осмислення її, західноєвропейське мистецтво багато здобувало у глибині проникнення у суть людської психіки — й ще більше втрачало в історичній (не лише щодо минулого) конкретиці — соціальній та національній. (Утім, то була, можливо, не така й велика втрата для націй, які пережили етап розквіту своєї державності, осягли таємниці й особливості свого менталітету, — адже лише таким способом можливо "влитися" у загальнолюдське "річище"). Українське мистецтво також прямувало до цієї тенденції, але його творці зберігали внутрішню потребу прислужитися пробудженню (а в багатьох моментах і формуванню) національної самосвідомості, а далі й здобуттю державності (останнє стосується передовсім політично заангажованої літератури й мистецтва, хоч накладало виразний відбиток і на все інше). Тож, за всього розмаїття, аж до строкатості загальної картини, різноманітності індивідуальних художніх експериментів, в українській драматургії початку XX ст. досить чітко проглядається оригінальна на європейському тлі особливість: усі пошуки — в будь-яких напрямах і течіях — не одривалися остаточно від грунту, здобутого реалістичною літературою. Зокрема, скажімо, зазначене В. Брюсовим "...нова, символічна творчість була природним наслідком реалістичної школи, новою подальшою, неминучою сходинкою в розвитку мистецтв"[28] — можна віднести скоріш до українського, ніж до якогось іншого, символізму, хоч він і творився дещо пізніше. Українська драматургія, таким чином, не лише уникала небезпечної однобокості, а й набирала сили. То був шлях до ідеалу — до реалізації безмежних можливостей мистецтва в осягненні світу в усій його багатоманітності. То був найперспективніший напрям.

Підтвердження сказаного — твори Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олеся, згодом — Миколи Куліша... Але ця мистецька гілка була безжально обрубана, парості ж — такі, як Іван Кочерга, — замуровані... Нові особистості такого масштабу у драматургії й досі ще не з'явилися. Хіба що виплекати надію хоч з окремих поки що творів — таких, як "Соловейко-Сольвейг" І. Драча чи "Птахи невидимого острова" В. Шевчука.

---

1 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. — М., 1954. — Т. 1. — С. 284.
2 Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991. — С. 35 — 36.
3 *Субтельний О.* Україна. Історія. — К., 1991. — С. 15, 269.
4 *Иванов Вяч.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. — М., 1916. — С. 281.
5 Див. у кн.: Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX — початку XX ст. — К., 1991. — С. 204 — 211.
6 *Вороний М.* Театр і драма. — К., 1989. — С. 167, 177, 179.
7 Українська хата. — 1911. — № 5 — 6. — С. 343.
8 *Розанов В. В.* Мысли о литературе. — М., 1989. — С. 211.
9 Всесвіт. — 1992. — № 3 — 4. — С. 146.

[10] *Михайловский Б. В.* Русский символизм. // Литература в школе. — 1936. — № 5, — С. 16.
[11] *Белый А.* Символизм. — М., 1910. — С. 223. При дальших посиланнях сторінку вказано у тексті.
[12] Літературно-науковий вістник. — 1901. — Кн. 11. — С. 14.
[13] *Лосев А. Ф.* Логика символа. // *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура. — М., 1991. — С. 268.
[14] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. — М., 1976. — С. 359, 357.
[15] *Залеська-Онишкевич Л.* Театри Львова і Києва у травні. // Сучасність. — 1990. — Ч. 9 (353). — С. 43.
[16] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. — С. 339, 340.
[17] Див.: *Ласло-Куцюк М.* Велика традиція. — Бухарест, 1979. — С. 255.
[18] Літературно-науковий вістник. — 1909. — № 1 — 3. — С. 406.
[19] *Фриче В. М.* Очерк развития западных литератур. — М., 1931. — С. 234.
[20] Див: *Мишанич О.* В безмежжі зим і чужини... // *Черкасенко С.* Твори: У 2-х т. — К., 1991. — Т. 1. — С. 26.
[21] *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619 — 1919. — Прага, 1925. — С. 199.
[22] *Белый А.* Арабески. — М., 1911. — С. 245.
[23] *Лосев А. Ф.* Логика символа. — С. 248.
[24] *Єфремов С.* Історія українського письменства. — С. 455.
[25] *Олесь О.* Твори: У 2-х т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 271.
[26] *Родина Т. М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. — М., 1972. — С. 243.
[27] Молодий Театр. Генеза. Завдання. Шляхи. — С. 36.
[28] *Брюсов В. Я.* Сочинения. — М., 1987. — Т. 2. — С. 91.

digitized by ukrbiblioteka.org

Василь ЯРЕМЕНКО

БУЛА КОЛИСЬ ГЕТЬМАНЩИНА...

(Із новочасних студій над Шевченковою поемою "Тарасова ніч")

Наприкінці квітня 1838 року в холодному Петербурзі запахло весною. Щоб краще відчути її правічний поклик, учень Академії мистецтв Іван Сошенко, який виконував замовлення на малювання євангелістів, відчинив вікно. "Раптом до моєї кімнати, — згадував він, — через вікно вскакує Тарас, перевертає мого євангеліста, мало не збивши мене з ніг, кидається мені на шию і кричить: "Воля! Воля!" — "Чи не здурів ти, Тарасе?" А він все стрибає і кричить: "Воля! Воля!" Зрозумівши, у чому річ, я вже й сам почав душити його в обіймах і цілувати. Сцена ця скінчилася тим, що ми обидва розплакалися, мов діти"[1].

З такою бурхливою і водночас щемливою радістю наш великий поет Тарас Шевченко сприйняв звістку про своє визволення з кріпосного рабства. Жадана воля відкривала нові обрії для його малярського та поетичного хисту. Вже не існував психологічний бар'єр усвідомлення безнадійності рабського становища і марноти власних зусиль.

Особисте щастя не заколисує Шевченкового серця, а ще більше знижує поріг сприйняття болю ближніх. У його творчості відбувається перехід до художнього відображення, через образи історичного минулого, проблем української нації загалом. На створення цих образів Шевченка надихала любов до України — всевишня, всепоглинаюча, жертовна[2]. Та любов, якої так бракувало багатьом його сучасникам — українським літераторам. Історичні рани України не ятрили їхнього серця, а марне пролиті криваві ріки не збурювали почуттів. Павло Филипович про одного із таких "напівукраїнців" — І. Срезневського — висловлювався: "Він з інтересом і систематично збирає матеріали для своєї "української скрині...", залишаючись соціально далеким від тих нащадків запорожців, у яких випитував пісні та перекази. Немає нічого дивного, що він використовував також матеріал непевний і сам, як виявилось пізніше, робив фальшування, що тоді не було винятковим явищем"[3]. Хто знає, може, Шевченкова муза була також підсвідомим протестом проти політичної інфантильності українських літераторів, головним стимулом творчості яких "було не дійсне національне почуття, не виразне відчування слова — головного нерва духовного життя народу, а почуття своєї етнографічної окремішності від великоруської народності"[4] та прагнення зберегти цей оборонний консерватизм.

Ідея національного пробудження і визволення пронизує твори Т. Шевченка, вміщені в "Кобзарі" 1840 року, у висхідній послідовності і знаходить своє логічне завершення у поемі "Тарасова ніч".

Упорядники нового повного академічного зібрання творів Тараса

Шевченка у дванадцяти томах, подаючи поему "Тарасова ніч" у двох редакціях, датують її за виданням "Поезії Т. Гр. Шевченка, заборонені в Росії" (Женева, Українська печатня, 1890, с. 4 — 10)[5], де вказано 6 листопада 1838 р. Але там "джерело тексту "Тарасової ночі" зазначено досить невиразно"[6]. На наш погляд, фрагменти раннього тексту поеми, контаміновані з рукописного списку М. Г. Щербака у женевському виданні, які подаються серед варіантів у дванадцятитомнику (1, 299), або не належать перу Шевченка, або є лише одним із проміжних робочих фрагментів (в останньому випадку їх вилучення засвідчує бездоганний літературний смак поета). Відомо також, за спогадами П. Мартоса, що над поемою Шевченко працював аж до самого виходу "Кобзаря" із друку[7]

Щоб переконатися, що "Тарасова ніч" — своєрідний підсумковий у вираженні національно-визвольної ідеї твір у першому "Кобзарі", звернемося до змісту поеми. Символічний кобзар-оповідач уже на початку поеми перераховує всіх основних історичних кривдників України:

Як москалі, орда, ляхи
Бились з козаками.

Далі нагадується про основний національно-визвольний здобуток українців у недалекому минулому:

Була колись Гетьманщина,
Та вже не вернеться!

Ці слова — авторські, бо у першому виданні вони були виділені цезурою, а початок розповіді про історичні події означений лапками. Назва "Гетьманщина" часто вживалася Шевченком в часово-просторовому значенні. В поемі "Тарасова ніч" це слово, як справедливо свого часу зазначив Ю. Івакін, вжито в значенні форми державного ладу, який колись існував в Україні[8]. По суті, Шевченко говорить про українську козацьку державу, ліквідовану царатом на кінець XVIII ст. Великі повноваження, якими були наділені виборні гетьмани в Українській козацькій державі, давали підстави пізніше називати її Гетьманщиною. Про офіційний статус цієї історичної назви в царській Росії не могло бути й мови, бо ще 1764 р. в секретній настанові Катерини II вимагалося: "...должно стараться, чтоб век и имя гетманов исчезло"[9].

Зустрічаємо визначення "Гетьманщина" у деяких письменників. Найвиразніше (але як спогад) у Івана Котляревського: "Так вічной пам'яті, бувало, /У нас в Гетьманщині колись/ Так просто військо шиковало"[10]. У тій же "Енеїді" натрапляємо на те, як троянці-запорожці своїм співом "Полтавську славили шведчину"[11] — подію, з якої і почався занепад Гетьманщини.

Інший же український письменник першої половини XIX ст. П. Білецький-Носенко в своїй байці "Мудрець та старшина войськовий", що її дія відбувається "колись за гетьмана в спасенній Україні", моралізуючи з приводу владолюбства, не знайшов нічого ліпшого, як виставити за найбільшого дурня саме обранця на гетьманську посаду[12].

Здавалося, що підступна політика колонізаторів успішно втілюється. Але з'являється Шевченків "Кобзар" — і їхні плани летять шкереберть. Поет власним розумом і власним чуттям дійшов до політичного розуміння Гетьманщини, повернув цьому слову його основний, визначальний зміст,

digitized by ukrbiblioteka.org

Скажемо більше: на нашу думку, саме завдяки Шевченкові воно було введене в широкий обіг як наукова категорія, закріпилося в українській історіографії.

Наступний структурний політичний елемент поеми — другий авторський відступ (рядки 45 — 64 першої редакції), що є конкретизацією попереднього ("Була колись Гетьманщина..."):

Україно, Україно!
Ненько, моя ненько!
Як згадаю тебе, краю,
Заплаче серденько...
Де поділось козачество,
Червоні жупани?
Де поділась доля-воля?
Бунчуки? Гетьмани?
Де поділося? Згоріло?
А чи затопило
Синє море твої гори,
Високі могили?..
Мовчать гори, грає море.
Могили сумують,
А над дітьми козацькими
Поганці панують.
Грай же, море, мовчіть гори,
Гуляй, буйний, полем, —
Плачте, діти козацькії,
Така ваша доля!

Ми свідомо замінили слова "поляки панують" — так було у першому виданні "Кобзаря" — виразом "поганці панують", як це подавалося у багатьох наступних виданнях. Укладачі ж дванадцятитомного повного зібрання творів поета помістили першу редакцію поеми за "Кобзарем" 1860 р. без такої заміни та ще й подали наведений уривок за розділовими знаками як внутрішній монолог героя поеми Тараса Трясила (1, 21). Щоб довести, що цей уривок є авторським відступом, маємо такі аргументи. По-перше, у примірнику "Кобзаря" 1840 р. (з повнішим текстом) цей уривок відокремлений друкарською цезурою від слів, які справді належать Трясилу, — "Бідна моя Україна /Стоптана ляхами", а також виділений як авторська пряма мова[13]. По-друге, зрозуміло, що слова "як згадаю тебе, краю...", "Де поділось козачество...", "Де поділась доля-воля?/ Бунчуки? Гетьмани?" аж ніяк не належить історичному герою початку XVII ст., який лише розпочав виборювати волю. По-третє, на 1840 рік слова "А над дітьми козацькими /Поляки панують" — звичайнісінький абсурд. Очевидно, заміна зроблена Мартосом в останній момент, щоб не наражатися на небезпеку, бо слова "поганці панують" несли політичний зміст, були вбивчим присудом російському царату. Можливо також, що маємо справу з унікальною цензурною містифікацією: автор зміною одного слова прагнув обійти цензурні перепони. Проте царські цензори мали добрий нюх: рядки про Гетьманщину та наведений уривок були вилучені майже з усіх примірників "Кобзаря" 1840 р. Треба також врахувати, що в рукописній збірці поезій Шевченка 1844 р., зробленій в латинській транслітерації і правленій самим Тарасом Григоровичем, читаємо "москалі панують" (I, 403).

У виданні "Поезії Т. Г. Шевченка, заборонені в Росії" (Женева, 1890 р.) наведені рядки із зовсім незначними відмінностями подавалися відразу після слів:

Була колись Гетьманщина,
Та вже не вернеться;
Було колись панували,
Та більше не будем.
Тії слави козацької
Повік не забудем!

У цьому виданні "Тарасова ніч", можливо, друкувалася за первісними варіантами. Поділ своєрідного авторського монологу на три окремі частини міг відбутися в процесі подальшої роботи над поемою. В тому поділі є глибокий сенс: ці три відступи, поєднані однією ідеєю, навертають читача до основного — осмислення історичної долі України, нагадують про потребу власного громадсько-політичного устрою.

Стисло і точно, але емоційно і в яскравій образній формі ("Встає хмара з-за Лимана, /А другая з поля") Тарас Шевченко розповідає про ситуацію в Україні, що спричинила масові козацькі рухи кінця XVI — перших десятків XVII ст. Їх "можна розглядати як єдиний процес, що розвивався з різним ритмом та інтенсивністю" (М. Брайчевський) і, зрештою, завершився утворенням української козацької держави. В поемі автор згадує наймасовіші козацькі виступи:

Обізвався Наливайко —
Не стало кравчини!
Обізвавсь козак Павлюга —
За нею полинув.
Обізвавсь Тарас Трясило
Волю рятувати,
Обізвався, орел сизий,
Та й дав ляхам знати!
(Друга редакція)

Повстання під проводом Северина Наливайка розпочалося на Брацлавщині весною 1594 р. Рух розгортався саме в часи з'яви церковної унії і тривав аж до червня 1596 р., охопивши майже все Правобережжя. Про керівника повсталого народу Шевченко пише: "Не стало кравчини". Найімовірніше, слово "кравчина" Шевченко запозичив із збірника М. Максимовича, де воно зустрічається серед дум і пісень із такою приміткою упорядника: "Кравчина: так называло себя Запорожское войко при Наливайке — не потому ли, что сей любимый их вождь сначала занимался шитьем кожухов (тулупов), был кравец (портной)? Это обращалось ему в укор и насмешку от противников, что и могло заставить запорожцев гордиться этим и нарочно принять себе это имя"[14]. Останнє твердження цієї примітки Шевченкові, з його розвиненим почуттям національної гідності, особливо могло заімпонувати.

У писемних історичних джерелах слово "кравчина" не зустрічається. М. Грушевський повідомляє, що прихильників козацького руху вороги називали "наливайками", а православних — "наливайківською сектою"[15]. "Кравчина" є лише в фольклорних джерелах, і походження цього слова до кінця не з'ясоване. В. Антонович і М. Драгоманов у передмові до свого двотомного збірника "Исторические песни малорусского народа..." (К., 1874. — Т. 1) пов'язують це слово із фальшуванням та підробкою історичних пісень та дум. Проте вони не заперечують його зв'язку з гайдамацьким рухом XVIII ст.[16]. Коментуючи це місце передмови, автори приміток до сучасного видання творів Драгоманова пишуть: "Кравчина — так називалися гайдамацькі загони, зокрема загін Гната Голого, який

digitized by ukrbiblioteka.org

діяв у Чорному лісі (верхів'я р. Інгул) і який захопив Чигирин, Таращу, Умань"[17]. Відомо, що на Поділлі гайдамаків називали дейнеками, левенцями. В документах нами не виявлено найменування "кравчина" стосовно гайдамацького руху. Очевидно, коментатори некритично спираються на фольклорні джерела, зокрема на історичну пісню "Ой був у Січі старий козак", що розповідає про розправу гайдамаків Гната Голого над перекинчиком Савою Чалим:

Пішов Гнатко з кравчиною
Саву підмовляти,
Як не схоче з Польщі іти,
То й смерті предати[18].

Варто наголосити, що в збірниках подається ще 18 варіантів пісні "Ой був у Січі старий козак"[19] і в жодному з них не вживається слово "кравчина". Це дає підстави сумніватися в народному походженні наведеного вище варіанта пісні.

Слово "кравчина" зустрічається ще в історичних піснях, надрукованих І. Срезневським у збірниках "Запорожская старина" і записаних, за словами упорядника, з уст бандуристів.

Славна стала та кравчина,
Як на Польщу стала,
Вовкулакам, католикам,
Тяги, зраду дала.
Тую зраду, тую зраду,
Що в мурі, в темниці,
З Наливайка позичала,
Як з бідной вдовиці. —

мовиться в одній із них (Запорожская старина. — Х., 1833. — Ч. 1. — С. 38 — 42). На наш погляд, ця пісня справді могла бути скомпонована самим Срезневським. Її не можна віднести до суто народних. Складніше з дефініціюванням пісні "Ой з города з Немирова" (Запорожская старина. — Х., 1834. — Ч. 2. — С. 35 — 40), що в ній, як вважається, йдеться про події Жванецької битви часів Хмельниччини:

Вийшов пан Хмельницький
Під Жванці з кравчиною:
"Ой прощайся, ляше,
Та із Волощиною!

Подаючи цю пісню в своїй монографії "Богдан Хмельницький", Микола Костомаров зробив примітку: "Сборник этот ("Запорожская старина". — *В. Я.*) весь наполнен поддельными песнями, но эта единственная, которую по ее складу и тону можно признать народным произведением"[20].

І. Срезневський використав слово "кравчина" в баладі "Корній Овара", видрукуваній 1836 р.:

Сім літ вже він козакував,
Сім раз ходив на Крим з кравчиной,
На морі турка випитав,
Та все бездольною годиной[21].

З наведених уривків можна зробити висновок, що назва "кравчина" стосувалася передусім тієї частини українського люду, яка під час

соціальних потрясінь кидала свої звичні заняття і поповнювала лави Запорозького війська. Початки її могли бути пов'язані з рухом Наливайка. Якщо "кравчина" — словотвір І. Срезневського (в чому ми сумніваємося), то, треба визнати, досить вдалий. У поемі ж "Тарасова ніч" слово "кравчина" стосується не стільки Наливайка, скільки всього козацького руху, виказуючи його внутрішній соціальний та національний зміст. М. Грушевський звертав увагу, що в польських урядових колах відрізняли "наливайківців від напівлегального козацького війська", а сам Наливайко "хотів грати роль провідника якоїсь іншої, самостійної козаччини"[22]. Слово "кравчина" в поемі добре відтінює цей історичний аспект, показуючи, що за Наливайком ішли передусім ті українці, які хотіли "покозачитися", тобто стати незалежними господарями у власному домі.

За повідомленням про Наливайка у поемі "Тарасова ніч" спочатку мовиться про козацький рух під проводом Павла Бута (1637 р.), відомого під ім'ям Павлюка (в "Історії Русів" — "Павлюга"), а вже потім йдеться про Тараса Трясила, котрий очолив козацький рух раніше, 1630 року. В зв'язку з цим, у різних виданнях Шевченкових творів це коментується як анахронізм. Тлумачення надто суворе й неточне. Ю. Івакін висловив припущення, що Шевченко керувався ідейно-художнім міркуванням[23]. Саме так! Показуючи народження козацького ладу лише в загальних рисах, у фабульній формі, поет не конче мав дотримуватися хронологічної точності. Але й це не основне. На заклик України-неньки відгукуються, відповідно до традиції, три історичні герої: у послідовності, яка визначається результативністю їхніх дій на користь поневоленої Батьківщини.

Вчитаймося в рядки. Спершу поет звідомляє нас про ті козацькі рухи, які закінчувалися трагічно для їх учасників і проводирів: "не стало"... Козацький табір біля Лубен, в урочищі Солониця, у травні 1596 р. дуже нагадував своєю трагічною приреченістю (сили були надто нерівні) табір біля сіл Кумейки і Боровиця у 1637 р. Як і Наливайко, Павлюк у безвихідній ситуації був усунений від гетьманства, підступно заарештований, відвезений до Варшави і, за рішенням сейму, після тортур четвертований разом зі своїми побратимами В. Томиленком і Г. Лихим.

Можемо констатувати, що в поемі маємо справу радше не з вертикальним, а з горизонтальним вектором розвитку історичного процесу. Перед читачем лінійно розгортається історична панорама, з якої автор ніби вибудовує потрібну йому композицію. І цю вибудову треба визнати надзвичайно вдалою. Адже козацький рух 1630 р. під проводом Тараса Федоровича, прозваного Трясилом, мав суттєві особливості і характерні риси. По-перше, на той час уже більш-менш визначилась політична орієнтація козацького руху в Україні. На сеймі 1616 р. один із польських політиків наголошував, що козаки не визнають "ні магістратів у містах, ні старост, ні гетьманів (польських. — *В. Я.*); вони самі встановлюють собі право, самі обирають урядників і ватажків і наче створюють у великій Речі Посполитій іншу республіку"[24]. А в королівській інструкції місцевим сеймикам, виданій наприкінці 1625 р., відзначалося, що козаки, "забувши вірність і підданство своє, засновують собі удільну Річ Посполиту..." По-друге, сам Тарас Трясило виразно визначав свої наміри. Путивльські воєводи повідомляли московський уряд, що Трясило мав намір польську адміністрацію "выгонять... из Киева и изо всех городков"[25]. По-третє, під час цього повстання українське суспільство виступало як єдиний організм. Сам Тарас Трясило, котрого запорожці обрали на гетьмана, в

digitized by ukrbiblioteka.org

20-х рр. XVII ст. був корсуньським полковником реєстрового війська[26]. Майже всі реєстровці приєдналися до повсталих. Рух активно підтримували міщани. Символічно, що в козацькому русі 1630 р. брав активну участь майбутній проводир національно-визвольної війни українського народу Богдан Хмельницький[27]. По-четверте, і це найголовніше, як писав М. Грушевський, "... козаччина не програла переяславської війни, а, навпаки, ще сильнішою ногою стала на Україні"[28]. Козацький полковий обозний С. Лукомський 1770 р. в укладеному ним літописному творі записав: "Козаки, при своем гетмане Тарасе, с одними ляхами под Переясловлем, в баталию вступили, толикое их число побили, сколько их через многие года во всей шведской войне не побито"[29]. Пропозиція про згоду на цей раз виходила від шляхти. Тарас Трясило, незадоволений компромісом, відійшов на Січ. Його доля не була такою трагічною, як у Наливайка та Павлюка.

Історичною основою кульмінаційної частини поеми була успішна (за "Історією Русів" — нічна) військова операція козаків проти коронного війська. Ю. Івакін зазначав, що більшість істориків відносить цю подію до 22 травня 1630 р.[30], пов'язуючи її з розгромом відбірної шляхетської корогви — т. зв. "Золотої роти". За Львівським літописом, найточнішим і найвірогіднішим вітчизняним джерелом про події 1630 р., розгром "Золотої роти" стався недалеко від Києва.

Початковий період боротьби українців за утвердження власного суспільно-політичного ладу був означений болючими поразками, але український народ, як свідчать описані в "Тарасовій ночі" події, вже відчув і смак перемоги. Попереду був апофеоз боротьби — Хмельниччина. Проте, попереду також були і вимушені політичні союзи з сусідніми державами та гіркі розчарування від них. Молодість має певні переваги перед зрілістю. Вона ще виповнена надіями, сподіваннями і вірою в свою щасливу зірку, власноспроможна й альтернативна. Звертаючись до "юного віку" українського ладотворення в поемі "Тарасова ніч", Шевченко (ще й сам молодий) прагнув розбудити приспану національну свідомість українців, вселити в їхні серця впевненість і надію, викресати з них іскру національно-визвольного вогню. "Шевченко хоче нової України, — наголошує Іван Дзюба, — а в минулому шукає традицій волі й героїзму, щоб знайти надію, приклад, силу для боротьби за цю нову Україну, зрештою — право на неї"[31]. В своєму огляді творів заарештованого поета (1847 р.) жандармський генерал Дубельт про "Тарасову ніч" записав: "Эта пьеса написана с явной целью сравнения тогдашнего быта с настоящим"[32].

Поема побудована таким чином, що героїчне минуле своїм контрастуванням із трагічним сучасним тільки підсилює той оптимістичний імпульс, який закладено у творі. В ньому, на відміну від дихотомії поетів-романтиків, діє своєрідний діалектичний закон взаємодії різко окреслених протилежностей, який сприяє виникненню у читача бажаних авторові почуттів. Контрастність у поемі доведена до найвищого ступеня: слухачам оповідають про перемогу, а вони — "слізоньки втирають". Сумні мотиви постійно чергуються з життєстверджуючими. Відбувається своєрідне моделювання історії українського народу від минулого до майбутнього: "...панували, /Та більше не будем!", але й — "Тії слави козацької /Повік не забудем!" "Повік" — велика запорука буття народу в часі.

М. Коцюбинська звернула увагу, що концепція трагічного у поета

позбавлена фаталізму і відчуття приреченості, бо "Шевченкове розуміння долі породжене українським народним світоглядом, де Доля ніколи не усвідомлюється як грізна, невблаганна Мойра, як верховне начало, що керує життям людей і цілих народів"[33]. Інша дослідниця — К. Фролова, вивчаючи трагічне і героїчне в ліриці Шевченка, дійшла висновку, що трагічне у Шевченка також "далеко не песимістичне", а осмислюється "як втрата великої цінності в ім'я ствердження її"[34]. Таку функцію виконує трагічне і в поемі "Тарасова ніч": спонукає до творення нового стану українського народу на засадах історичного досвіду.

Мова поеми "Тарасова ніч", як і епічні твори усної народної творчості, "дихає особливою силою і свіжістю" (О. Афанасьєв), бо в ній органічно використовуються прадавні, зокрема й українські, фольклорні сенс-кліше. Своєю символічною та семантичною наповненістю вони багато що промовляють уважному читачеві.

"Тарасова ніч" — назва глибоко символічна, вибрана Шевченком не випадково. Переможна, вона так і не принесла світанку на українську землю. Маємо символічне протиставлення або, вірніше, антонімне обігрування: перемога (день) — ніч, — що своїм семантичним та алегоричним змістом породжує певне психологічне сум'яття. Битви зазвичай відбуваються вдень, і нічна битва виступає своєрідною аномалією. Згадаймо, що герої чарівних казок ходили в пошуках своїх наречених, яких викрадала темна сила (ніч), а чи в пошуках щастя взагалі саме *білим світом* (день)[35]. Добрі справи робилися вдень, а лихі — вночі. На нашу думку, Шевченко хотів наголосити, що обопільна різанина в минулому між поляками та українцями, зрештою, допровадила до ночі бездержавного існування обох слов'янських народів, і до свого світання українці повинні йти іншими шляхами.

Ця символіка має й інший сенс — оптимістичний. За міфологічними уявленнями, що закріпилися в підсвідомості людини, зміна дня і ночі, темряви і світла відбувається як поперемінне щезання всесвіту та його народження[36]. "Едда" (староскандинавський епос. — *В. Я.*) оповідає, що день народився від ночі (згадаймо і давньогрецький міф про народження висхідного Сонця із темних надр Ночі)... Отже, за ніччю настає світлий день, який, власне, і породжується нею.

Крім протиставлення "день — ніч", у поемі зустрічаємо "сонце — місяць (зірки)": "Лягло сонце за горою" — "Зірки засіяли", "Став місяць серед неба". Це парне протиставлення допомагає значно послабити в свідомості читача семантичні асоціації "ночі" і значно підсилити семантичний ряд поняття "день": місяць і зорі — теж джерела світла. Ці символи мають яскравий національний колорит (пригадаймо українські прислів'я: "Гарно і при місяцю, коли сонця немає","Місяць — козацьке сонце").

Такі образи поеми, як синє море, сизий орел, чорні хмари, чорний ворон, — цілковито в руслі української традиції; зустрічаються вони ще в "Слові о полку Ігоревім". Використовуючи їх, Шевченко творить і нові тропи. Вражаючим є образ річки — червоної гадюки: "Червоною гадюкою /Несе Альта вісті..." Він значно підсилює сприйняття історичної події, акцентуючи увагу на пролитій крові.

Часто в поемі, як і взагалі у Шевченковій творчості, згадуються могили, які в народній пам'яті та легендах пов'язані з історією козацтва. Історико-семантичний зміст цього символу надзвичайно багатий і виходить

digitized by ukrbiblioteka.org

за межі культового розуміння і сприймання. За українським фольклором, могили насипалися в честь якогось героя або події і їхня висота засвідчувала значимість того, що відбувалося[37]. Могили також слугували за сторожові вишки. В одній із легенд розповідається, що на могилах люди рятувалися від потопу[38]. Таким чином, могили символізували зв'язок із минулим і запоруку майбуття народу. Цьому сприяє у творах Шевченка також персоніфікація могил — наділення їх властивостями живих організмів: "Могили сумують" ("Тарасова ніч"); "Та про волю нишком в полі /З вітрами говорять" ("Іван Підкова").

Символ могили у поемі "Тарасова ніч" теж не має однозначного забарвлення. "Над річкою, в чистім полі, /Могила чорніє" — читаємо в творі. Багато народів позначували свободу людини або щасливий її стан білим кольором, тоді як чорний означав підданство, рабство. Але наступні рядки вже майже стирають це значення, протиставляючи чорному кольору зелений: "Де кров текла козацькая, /Трава зеленіє". Життя продовжується, народ неминуче здобуде втрачену волю і стане незалежним. Виражальні засоби Шевченка роблять його попередником "романтичного вітаїзму" Миколи Хвильового.

Отже, символічний та історико-семантичний пласти поеми "Тарасова ніч" є органічним доповненням до конкретної історичної основи твору. Підтверджується думка О. Веселовського, що "зв'язок міфа, мови і поезії не стільки в єдності переказу, скільки в єдності психологічного прийому"[39].

Один із творців структуралістського аналізу Клод Леві-Строс вважає, що події міфа, які розгортаються в якийсь певний момент часу, водночас складають постійну структуру, і "вона відноситься одночасно до минулого, теперішнього і майбутнього"[40]. За таким критерієм, поема "Тарасова ніч" має міфологізований характер. Чим це було викликане і що несло українському читачеві? Книга Г. Грабовича "Шевченко як міфотворець", в якій, зокрема, досліджується зв'язок історіософії Шевченка з міфологією, допомагає краще зрозуміти природу історизму Шевченка і відповісти на поставлене питання. Ця праця виводить шевченкознавство на нові обрії. Але деякі твердження вченого, висловлені в категоричній формі, викликають заперечення в автора цієї статті.

Наприклад, Г. Грабович пише: "На його (Шевченка. — *В. Я.*) думку, правду про українське минуле неможливо вивчити з книжок чи архівів або вибрати з мотлоху особистих знань, адже таку науку він вважає неправильною в самій суті...", і далі — "Незважаючи на його обізнаність із історичними джерелами й інтерес до них, незважаючи на часті запозичування із них деталей і формулювань, поет дуже далекий від намагань обперти свою концепцію історії на джерела, архіви та факти. Опора на істинні відомості спричинилася б до екзистенціальної автономії минулого"[41]. Ця теза дослідника була б справедливою, якби Шевченко колись мав собі за творчу мету написати твір про історичну подію як таку, зодягнувши його в "поетичні шати". Між тим, звернення до минулого у Шевченка завжди породжувалося прагненням зрозуміти сучасне. Ця своєрідна поетична заангажованість була зумовлена тодішнім становищем українського народу, почасти особливостями українського національного характеру, — але не особливостями Шевченкової Музи і не міфологічною настановою поетової свідомості, як це випливає із наведених цитат Г. Грабовича. Са́ме "глибоко пристрасне" сприйняття минулого[42], а ще точніше, любов до України — "неначе цвяшок в серце вбитий" — творили

той своєрідний Шевченків історичний міф, який за суттю своєю правдивіший за історичні дослідження, що в них часто-густо є правда фактів, але немає правди історії. Можна твердити (дещо спрощено), що для Шевченка на першому плані були не історичний процес, а його наслідки та уроки: "Historia est magistra vitai". За такого підходу "історична достеменність"[43] не головне, — та Шевченко її ніколи не ігнорував. Його історичні неточності зумовлені тодішнім рівнем історичної науки, що було також однією з причин звернення до фольклорних джерел. Розбіжності з історичними працями переважно лише засвідчують блискучу історичну інтуїцію Шевченка. "Тарасова ніч" — тому приклад. Зрештою, історики не лише викладають факти, а й аналізують їх, оцінюють історичні події. Г. Грабович пише, що Шевченка "цікавить, чому трапилось саме так і що все це означає"[44]. Але ж це є завданням і історичної науки!

Першою ознакою історіографії поета Г. Грабович називає метаісторію, під якою він розуміє передусім постійну трансформацію історичного змісту в символічний і міфологічний[45]. На наш погляд, аналіз "Тарасової ночі" свідчить про необхідність застосування іншого аспекту цього поняття. Його ми теж знаходимо в книзі "Шевченко як міфотворець", де наводяться слова американського вченого Нортропа Фрая: "По суті, метаісторія стала тією формою, в якій більша частина історичних знань доходить до широкого читача"[46]. На нашу думку, не "трансформація історичного змісту в символічний та міфологічний" відбувається в поемі "Тарасова ніч" (і багатьох інших творах), а лише його доведення до широкого читацького загалу саме за допомогою символіки та міфології.

Можливо, якби Шевченко творив не в умовах "заблокованої культури" (за виразом Ліни Костенко), він би писав також і традиційну історичну поезію. Тим він і геніальний, що його творчість не можна втиснути навіть у дуже широкі міфологічні рямці.

В поемі "Тарасова ніч" ми не знаходимо слова "держава". За часів, про які йдеться у творі, політичні ідеї та концепції не були ще такими розвинутими, щоб вживати абстрактні поняття незалежно від правителів і людності. Тоді міждержавні юридичні стосунки в політичних документах уявлялися як стосунки між правителями[47], а в народній свідомості поняття держави асоціювалися із певними, ще примітивними, формами організації влади, яка дає громадянству потрібний лад і забезпечує його дотримання. Твердження Г. Грабовича, що "Шевченко далекий від ідеї національної держави" і "заперечує її морально-екзистенціальну цінність"[48], не підкріплюються більш-менш переконливими аргументами. Шевченко не був державником лиш у тому розумінні, що держава не становила для нього самодостатньої цінності, а була засобом розкриття потенціалу українського народу. Звичайно, що лише Україна, як пише дослідник, "має для поета абсолютну цінність"[49]. Але ж цим і заперечується твердження, що поет "далекий від ідеї національної держави", — адже саме державність допомагала і допомагає збереженню України як такої.

Звертаючись до Шевченкової спадщини, Іван Франко писав про твори на історичні теми: "В цих поемах бачимо не тільки бездоганну пластичність образів (...), а й основи історичної мудрості, яка в нього (Шевченка. — *В. Я.*) набагато глибша і вільніша, аніж у сучасних йому українських істориків, таких, як Бантиш-Каменський чи Маркевич". Ота історична мудрість Шевченка допомогла українцям зберегти себе, вона допоможе їм і самооновитися. Треба тільки черпати її, не минаючи "ані

digitized by ukrbiblioteka.org

титли, ніже тії коми". На це й були спрямовані пропоновані студії над поемою "Тарасова ніч". Автор сподівається, що вони є не черговим "ідеологічно спотвореним коментарем", а спробою наближення до істини.

Хмельницький

---

[1] Спогади про Тараса Шевченка. — К., 1982. — С. 55.
[2] Див.: *Тарас Шевченко.* Повне зібр. творів: У 6 т. — К., 1963 — 1964. — Т. 5. — С. 43. Далі томи цього видання позначаються у тексті римськими цифрами, а сторінки — арабськими.
[3] *Филипович П. П.* Літературно-критичні статті. — К., 1991. — С. 31.
[4] *Там само.* — С. 34.
[5] *Тарас Шевченко.* Повне зібр. творів: У 12 т. — К., 1990. — Т. 1; 1991. — Т. 2. Далі перший і другий томи та сторінки цього видання позначаються відповідно в тексті арабськими цифрами.
[6] *Бородін В. С.* Над текстами Т. Г. Шевченка. — К., 1971. — С. 26.
[7] Див.: Спогади про Тараса Шевченка. — К., 1982. — С. 69 — 70.
[8] *Івакін Ю. О.* Коментар до "Кобзаря" Шевченка. Поезії до заслання. — К., 1964. — С. 29.
[9] Бумаги императрицы Екатерины II. — СПБ, 1871. — Т. 1. — С. 348.
[10] *Котляревський І.* Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. — К., 1982. — С. 126.
[11] *Там само.* — С. 70.
[12] Див: *Білецький-Носенко П.* Поезії. — К., 1973. — С. 265 — 267.
[13] Див.: *Шевченко Т. Г.* Кобзар. Фототипія позацензурного примірника видання 1840 року. — К., 1962. — С. 109 — 110.
[14] Украинские народные песни, изданные Михаилом Максимовичем. — М., 1834. — Ч. 1. — Кн. 1. — С. 86. Див.: *Івакін Ю. О.* Коментар до "Кобзаря" Шевченка. — С. 32 (примітка).
[15] *Грушевський М.* Історія української козаччини. // Вітчизна. — 1989. — Ч. 5. — С. 163.
[16] *Драгоманов М. П.* Вибране. — К., 1991. — С. 57.
[17] *Там само.* — С. 629 (примітка).
[18] *Історичні пісні.* — К., 1961 — С. 467.
[19] *Там само.* — С. 468 — 497.
[20] Собрание сочинений Н. И. Костомарова. Исторические монографии и исследования. — СПБ, 1904. — Кн. 4. — Т. 11. — С. 705.
[21] Українські поети-романтики. — К., 1987. — С. 89.
[22] *Грушевський М.* Історія української козаччини. // Вітчизна. — 1989. — Ч. 5. — С. 165.
[23] *Івакін Ю. О.* Коментар до "Кобзаря" Шевченка. Поезії до заслання. — С. 33.
[24] Джерела історії України-Руси. — Львів, 1908. — Т. 8. — С. 124.
[25] *Мельник Л. Г.* Герої народних повстань. — К., 1990. — С. 32.
[26] Див.: Історія України. Курс лекцій у 2-х книгах. — К., 1991. — Кн. 1. — С. 196.
[27] Див: *Крип'якевич І. П.* Богдан Хмельницький. — Л., 1990. — С. 46.
[28] *Грушевський М.* Ілюстрована історія України. Репринтне видання. — К., 1990. — С. 282.
[29] *Франко І.* Студії над українськими народними піснями. // Зібрання творів: У 50-ти т. — К., 1986. — Т. 43. — С. 21.
[30] *Івакін Ю. О.* Коментар до "Кобзаря" Шевченка. — С. 28.
[31] *Дзюба І.* У всякого своя воля. — К., 1989. — С. 94.
[32] *Івакін Ю.О.* Коментар до "Кобзаря" Шевченка. — С. 21 — 22.
[33] *Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка. — К., 1990. — С. 41.
[34] *Фролова К.* Трагічне і героїчне в ліриці Шевченка (1837 — 1847). // Збірник праць XXV наукової Шевченківської конференції. — К., 1983. — С. 76.
[35] Див.: *Колесов В. В.* Мир человека в слове Древней Руси. — Л., 1986. — С. 221.
[36] Див.: *Кедров К.* Мета і зміст фольклорного дійства. // Всесвіт. — 1988. — Ч. 9. — С. 115.
[37] Див.: Савур-могила. — К., 1990. — С. 14.
[38] *Там само.* — С. 22.
[39] *Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка. — К., 1990. — С. 113.
[40] *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. — К., 1992. — С. 3.
[41] *Там само.* — С. 34, 35.
[42] *Там само.* — С. 26.
[43] *Там само.* — С. 40.
[44] *Там само.* — С. 49.
[45] *Там само.* — С. 49, 180 (примітка).
[46] *Там само.* — С. 179.
[47] Див.: *Яковлів А.* Договір гетьмана Богдана Хмельницького з Москвою. // Дзвін. — 1991. — Ч. 5. — С. 107.
[48] *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець. — С. 144.
[49] *Там само.* — С. 145.

Володимир ЖИЛА

ПРОМЕТЕЇВСЬКІ ОБРАЗИ Й МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Мабуть, ніким з українських поетів кінця XIX — початку XX ст. не володіла так всесильно прометеївська непримиренність до зла, до поневолення, як володіла вона Лесею Українкою. Цією пристрастю, творчою одержимістю надихнуто чимало її поетичних творів — від дрібних віршів до великих драматичних поем. Свою правду про Прометея Леся Українка у повному розумінні вистраждала. У пошуках її вона зверталася до класичної спадщини, де образ Прометея — захисника людства й поборника справедливості — є одним із найвеличніших. Світова література налічує понад двісті оригінальних творів таких авторів, як Есхіл, Кальдерон, Гете, Шеллі, Байрон, Шевченко, Кіне, Леопарді, В'яч. Іванов, Жід та ін., що опрацьовували легенду про Прометея, образ якого зазнавав різних ідейно-мистецьких трактувань[1]. Прометей Есхіла прислужився людям, принісши їм іскру святого вогню з неба без дозволу богів. За це вони покарали його, прикувавши на Кавказі до скелі, де орел удень клював його печінку, а за ніч рана заростала, й на другий день муки Прометея починалися знову. Цей образ Прометея надихнув Шевченка на створення в поемі "Кавказ" постаті духовно невмирущої й високосвідомої як алегоричного образу нескореного народу. В дещо іншому освітленні знаходимо цей образ в оповіданні М. Драгоманова "Заздрі боги", з яким Леся Українка була знайома та яке справило значний вплив на її раннє розуміння прометеїзму. М. Драгоманов писав: "Грецькі оповідання про Прометея, особливо такі, як Есхілове, посували поступ людський, і через те вони й милі всім просвіченим людям. Давно вже ті люди перестали вірити, що був колись особисто такий бог чи чоловік, на ім'я Прометей, що дійсно приніс людям з неба вогонь і навчив їх різних умільств та наук. Ім'я Прометея стало для просвічених людей іменем всього поступового: сміливої думки, доброго серця, твердості духу та безстрашності. (...)Ось чому й досі писателі всіх просвічених народів залюбки розказують по-своєму оповідання про Прометея"[2].

Пристрасна й діяльна Леся Українка зацікавилася шевченківським трактуванням образу Прометея як найближчим їй по духу. Вона відчула, що бачене й пережите нею зобов'язує її писати по-новому, тобто з позицій титанічної боротьби народу за свободу, незалежність і людську гідність. "Проте Леся Українка, — писав Павло Филипович, — не внесла чогось нового, оригінального в таку революційну інтерпретацію старого міфа. Вона не дала в даному разі самостійної обробки, як це було з іншими світовими сюжетами й образами (Дон Жуан, Кассандра, Юда, Трістан та Ізольда та ін.), але зате ні один образ не повторювався у неї так

digitized by ukrbiblioteka.org

часто і з таким піднесенням"[3]. До цього слід додати, що Леся Українка створила образи окремих героїв, яких вона називала нащадками Прометея і в яких пломенів вогонь, колись дарований людині Прометеєм.

Дмитро Донцов добачав Лесин прометеїзм в її пафосі захоплення омріяною, сподіваною перемогою, коли "вона не в силі стримати в серці "ту пісню безумну, що з туги повстала", що "за скритий жаль помститись хоче". Їй все одно, що ся вільна пісня "темнії хмари в хаос помішає"; що "вбогу хатину, останній притулок важкою лавиною скине в безодню"[4].

Максим Рильський у своєму "Слові про Лесю Українку" назвав її нащадком Прометея, що в прометеїзмі розкриває новий етап мистецького пізнання та перетворення дійсності, коли образи Прометея і його нащадків є утвердженням нової правди й нового героя[5].

Леся Українка мусила глибоко й відповідально розуміти своє покликання в українській літературі, коли вона написала:

Тяжкий твій спадок, батьку Прометею,
Та я, дочка твоя, прийму його...[6]

І вона прийняла його чесно й віддано не тільки в своїй творчості, а й у своєму житті, що було сповненим надії вибороти кращу долю для свого народу, й тим вона цілком заслужила на право називатися дочкою Прометея.

Спробуємо окреслити творче обличчя Лесиного прометеїзму образами й мотивами її творчості та подати його найхарактерніші вияви, пам'ятаючи, що нові мистецькі спроби — це нові погляди на світ і людину. Образ Прометея зустрічаємо вперше в Лесиній поезії "Сон", написаній 1892 р. У темних палатах, по яких водить поетесу богиня фантазії,

...височенний
Орган стоїть там, наче скеля дика,
Де був прикований Титан страшенний,
Що забажав освіти чоловіка

(1, с. 33)

Образ Титана змальовано в дусі неоромантизму під сильним впливом романтиків першої половини XIX ст. У цілому вірш ідейно якоюсь мірою нагадує Прометея, що його змалював Михайло Драгоманов. Прометей тут — символ освіти й прогресу. Але вже в цьому самому вірші зароджується нова якість Лесиного прометеїзму, коли вона говорить про сильний гук, що його має подати височенний орган:

Страшний той гук, потужний і величний,
По всіх країнах має залунати
І перекинути світовий стрій одвічний.

І тут же з'являється небуденна візія майбутнього:

Страшне повстане скрізь землі рушення,
І з громом упадуть міцні будови.
Великий буде жах, велике й визволення!

(1, с. 34)

В одному короткому вірші дві різні інтерпретації прометеїзму, що різко видозмінюються, виростають на суто національному грунті та блискавкою переходять у світовий масштаб. Досягти таких висот не кожному вдається, це вимагає еволюції світогляду та великої пристрасної творчої праці — відтворити шукання поколінь та підкоритися духові часу. Поетеса

змальовує велике визволення, яке є тут найістотнішою справою, бо зло треба перемогти, щоби здобути волю. Отже, прометеїзм стає силою, що скріплює готовність Лесі Українки піти на муки й смерть в ім'я правди й надії:

Хай я загину, та хай сяє мило
Над людьми сонцем правда і надія.
(1, с. 35)

Це душевне прагнення Лесі Українки зростає з кожним новим твором.

Новим зразком умілого використання прометеївських образів і мотивів є вірш "Товаришці на спомин" (1896). Образ Прометея, як відзначав П. Филипович, розвивається тут "не пластично", а у формі нагромадження тез та має декларацiйний характер. Поетеса надає своїм емоційно-естетичним оцінкам широкого значення, підіймає їх до рівня узагальнених формул, близьких до народного сприймання і народних уявлень. У вірші відчувається певність думки, опертої на віру в людину:

А в нас вогонь Титана ще не згас.
Ми, паралітики з блискучими очима,
Великі духом, силою малі,
Орлині крила чуєм за плечима,
Самі ж кайданами прикуті до землі.
(1, с. 106)

Помічаємо образне змалювання, відповідне народному світоглядові як означення певного типу відчуття, гранично узагальненого, з наперед заданими рисами та емоційною оцінкою. "Неодмінною умовою сприйняття цих поезій, — вважав П. Филипович, — мусить бути попереднє усвідомлення образу Прометея як "постійного символу" чи навіть постійного атрибута вільнолюбних революційних прагнень. Леся Українка обмежується частковим поданням образу або лише згадкою про нього. Він не набуває будь-якого самостійного значення, має тільки службове призначення — підсилювати громадську патетику"[7]. Поважну роль у цьому вірші відіграє також віра в силу духовного перетворення, закладена в народну душу. І якраз із цієї позиції оцінює Леся Українка конфлікт між вільним народом і кайданами прикутим до землі та шукає коріння цього конфлікту, осуджуючи a priori його безпосередні причини.

Вірш "Fiat Nox!" (1896) дуже відмінний від попередніх віршів; у ньому образ Прометея повніший, а розвиток думки сильніший. У центрі стоїть людина — як критерій і як мета:

О, не один нащадок Прометея
Блискучу іскру з неба здобував,
І безліч рук до неї простягалось,
Мов до зорі, що вказує дорогу.
І розсипалась та велика іскра
На іскорки малесенькі, незначні,
І кожний іскорку ховав неначе скарб
У попелі холодному віддавна;
Вона не гасла, тліла в тій могилі,
Та не давала ні тепла, ні світла.
А сміливий нащадок Прометея
Знаходив смутну долю свого предка:
Вигнання, муки, нерозривні пута,
Дочасну смерть у дикій самотині...
(1, с. 125 — 126)

digitized by ukrbiblioteka.org

Леся Українка твердо вірить у перетворюючу, очищувальну силу прометеївської іскри, що для неї є ідеалом.

Любов, ненависть, надія, безвихідь, розум і віра сплітаються в нерозгаданий клубок, що стає символом гармонії між мрією та дійсністю. Ідейна спрямованість поезії та її емоційне напруження зростають, розкриваючи сфери людських почувань і вчинків:

Брати мої, нащадки Прометея!
Вам не орел розшарпав груди горді, —
Бридкі гадюки в серце уп'ялись.
Ви не приковані на тій кавказькій кручі,
Що здалека сіяє сніжним чолом,
Про в'язня звістку людям даючи!
Ні, ви поховані в землянках, звідкіль навіть
Не чутно брязкоту кайданів, ні стогнання,
Ні непокірних слів...

(1, с. 126)

Стоїмо перед комплексом найгостріших морально-етичних та ідейних проблем, які набувають чимдалі яскравішої національної виразності й життєвої зумовленості. Вирізьблюється ідеал Лесі Українки, який згодом вона втілить у свої кращі поеми.

Хоч у багатьох Лесиних поезіях може й не бути безпосереднього образу Прометея, проте в них віддзеркалено сильні прометеївські мотиви: дух протесту, нескореності, заперечення влади тиранів тощо. Ці мотиви знаходимо у таких творах, як, наприклад, "Сфінкс" (1900), "Ра-Менеїс" (1900), "Напис в руїні" (1904), "Ізраїль в Єгипті" (1904) тощо. Окремо треба ще відзначити героїко-романтичну поему "Роберт Брюс, король шотландський" (1893), в якій поетеса сміливо оспівує боротьбу шотландського народу за свободу й незалежність. Прагнення до свободи навіяні тут титанічною силою спротиву, що проявляється у войовничому й непокірному дусі народу, який споконвічно бореться за своє визволення від соціального й національного гноблення. Незвичайна хоробрість героя, його витримка змальовані тут дещо гіперболічно.

З героїчних образів жінок у Лесі Українки особливо виділяється постать Іфігенії ("Іфігенія в Тавриді", 1898). Цей образ вельми відрізняється від його інтерпретації іншими письменниками. У Гейне, наприклад, Іфігенія — це слабовольна жінка, яка не може відстояти своїх переконань, тоді як у Лесі Українки — це дочка Прометея, здатна на самопожертву в ім'я свободи[8]. Вона наділена палкою любов'ю до рідного краю. Почуття патріотизму зобов'язує її боротись:

Чи можем ми змагатись проти сили
Землерушителів і громовладців?
Ми з глини створені... А хто створив нас?
Хто дав нам душу і святий вогонь?
Ти, Прометею, спадок нам покинув
Великий, незабутній! Тая іскра,
Що ти здобув для нас від заздрих Олімпійців,
Я чую пал її в своїй душі,—
Він, мов пожежі пломінь, непокірний,
Він висушив мої дівочі сльози
В той час, як я одважно йшла на жертву
За честь і славу рідної Еллади.

(2, с. 27)

У вірші закладений потужний ідейно-емоційний поштовх, який докорінно

змушує Іфігенію переоцінити свої погляди на життя і творче покликання, вона не лякається смерті на чужині:

Ні, се не варт нащадка Прометея!
Коли хто вмів одважно йти на страту,
Той мусить все одважно зустрічать.
(2, с. 27)

Адже вона усвідомлює, що ціною своєї крові врятує рідний край. Драматична сцена раптово обривається узагальненим рядком:

Тяжкий твій спадок, батьку Прометею!
(2, с. 28)

Здається, ніби Леся Українка просто констатує усім давно відоме, — насправді ж це відтворення того творчого неспокою, який жеврів у душі поетеси. П. Филипович докоряв Лесі Українці, що, мовляв, у цій сцені "Образ Прометея... так само абстрагований, як і в попередніх зразках" та що "він лише символ людських змагань"[9]. Леся використовує тут асоціації з творами світової літератури, українського фольклору та стародавньої міфології, і в цьому, на нашу думку, сила цієї сцени, а не її слабкість. У сцені помічаємо наполегливі шукання пояснити до дрібниць, до найменшого штриха силу "тієї іскри", що має розтопити серце навіть найстриманішого читача та піднести його на вищий щабель розуміння поетичного слова.

1902 року в творчості Лесі Українки з'являється новий тип жінки — гордої й незламної героїні — матері ("Ніобея"). Поетеса використала міфічний образ багатостраждальної Ніобеї, якій богиня Лета повбивала дітей, а її саму обернула на кам'яну статую. Але сльози не переставали текти з Ніобеїних скам'янілих очей. Образ Ніобеї широковідомий в світовій літературі й мистецтві як образ матері-страдниці, пройнятої горем, скорботою й тугою. Леся Українка наділила її рисами непокірності й незламності та створила справжній героїко-романтичний образ, увінчаний трагічними лаврами. Ніобея горда за своїх дітей (мала сім синів і сім дочок) і за своє прометеївське походження:

За що покарана я? За те, що так гордо впевнялась
На дітей моїх любих, на їх чарівную красу,
І на славний мій рід, що я з Прометея походжу?
(2, с. 107)

Це вселило в неї силу духу, нескореність та глибоке відчуття кривди. Її біль стає неосяжним, пристрасним, бо все сприймається крізь призму її наболілої душі. Це не вияв особистої обмеженості, а зосередженість почуття, конденсація сили й дієвості:

Вбити їх ти могла, а сплямити красу не здолала,
І, хоч у горе закована, все ж я дочка Прометея —
І милосердя для себе не буду я в тебе благати!
(2, с. 107)

Тут найціннішим атрибутом є факт, що Ніобея — дочка Прометея — тепер обернена на мармурову скелю, яку ніщо не може знищити, ні розбити, а її пекучі сльози, що вічно стікають — це не що інше, як ті прометеївські іскорки, які мають зігрівати душу народу, будити в ньому

digitized by ukrbiblioteka.org

свідомість власної гідності й любові до тих розгублених земляків, що впали жертвою ворожих сил. Це абсолютна неподільність особистого "я" Ніобеї з інтересами рідного народу. Ця неподільність не здекларована, а засвідчена романтизмом її життя.

Уже 1898 р. Іван Франко помітив у поетичній творчості Лесі Українки стихійне поєднання двох напрямків — ліричного й драматичного. Він писав: "Її талант — ліричний, але не вузько суб'єктивний: їй удаються й епічні, і драматичні форми, але тільки тоді, коли вони являються тільки формами її могутньої лірики. Чиста епіка й чиста драма не входить, як нам здається, у обсяг її таланту"[10]. Тому що драматизм почуттів і думок притаманний ліриці й поемам Лесі Українки, перехід до драматичної поеми не був для неї трудний, хоча проходив поступово — відповідно до її мистецьких уподобань та пошуків нових жанрів і тем. Її улюбленим жанром стають драматичні твори, наснажені високим піднесеним пафосом, розкриттям характерів та пристрастей в момент вирішальної психологічної кризи та зображенням драматизму, зокрема, в момент зіткнення різних відчуттів і різних світоглядів. "Більшість драматичних поем Лесі Українки, — пише М. К. Боженко, — побудована на принципі зіткнення двох ворожих сил. У напруженому драматичному двобої носіїв протилежних прагнень поетеса часто ставила і розв'язувала важливі соціально-філософські й національні проблеми[11]. Наприклад, у драматичній поемі "Одержима" (1901) відображено непримиренне, безкомпромісне зіткнення двох начал: любові й ненависті. Трагедія сильної, "одержимої духом" Міріам у тому, що люди не розуміли її поривів до дії, її самозреченості, її пристрасної ненависті до ворогів. У своєму духовному піднесенні Міріам схожа на тих нащадків Прометея, в яких ніколи не згасає вогонь непримиренного ставлення до рабської покори й пасивності. Їй властивий безкомпромісний настрій, сміливість та готовність віддати своє життя справі боротьби за краще розуміння життєвих принципів. Це добрий зразок могутнього духом позитивного героя. А сама поема, написана протягом однієї ночі біля ліжка безнадійно хворого С. Мержинського — це глибоко пристрасний твір, повний схвильованості та гострих поетичних висловів. Поема написана п'ятистопним неримованим ямбом з ненаголошеними закінченнями в рядках, що створює враження вільної розмови, яку Франко доречно назвав "прекрасним драматичним етюдом". Така ритмічна організація віршів з останнім складом, наголошеним тільки на випадок потреби, починаючи з "Одержимої" стає постійною у драматичних поемах Лесі Українки.

У творах "Вавилонський полон" (1903) і "На руїнах" (1904) Леся Українка торкається найтрагічніших епізодів стародавньої історії, яку вона особливо любила й до якої часто зверталася не тому, щоб розв'язувати "одвічні питання", далекі від сучасності, а тому, щоб, вживаючи езопівської мови, приховано й алегорично говорити про сучасність. І тут вона розкривала сильні образи та розробляла яскраві, промовисті ситуації. Використовуючи ці зображення, вона продовжувала традиції Шевченка й Франка. Наприклад, образ Вавилону уособлює в неї, як і в Шевченка, образ самодержавної царської Росії. Обидві драматичні поеми об'єднані провідною думкою про роль мистця в суспільстві та про його обов'язок пробуджувати народ на боротьбу проти поневолення. Співець Блеазар, герой драматичної поеми "Вавилонський полон" у час трагічних випробувань свого народу йде на людні майдани й чужою мовою співає пісень, щоб заробити хліба на прожиток. Тим часом панівна верхівка — левіти й пророки, зрадивши народ, намагаються приховати власну зраду та звинувачують у зраді Елеазара. Народ проклинає його, називаючи його

німим, глухим, прокаженим, нарешті, зрадником, що забув про свої обов'язки громадянина. Насправді Елеазар не був зрадником, проте він не міг простити собі, що його уста "промовляли мовою чужою". У заключному монолозі він кається:

...А все ж проклятий я
страшним прокльоном крові. Кров батьків,
пролита марне за пропащу волю,
тяжить на голові моїй і вашій
і клонить нам чоло аж до землі,
до каменя того, що не здійнявся.
на мене у руці мого народу.

(5, с. 162)

Нарешті, він закликає до непримиренної боротьби з поневолювачами:

Терпіть кайдани — то несвіцький сором,
забуть їх, не розбивши, гірший стид.

(5, с. 163)

Отже, з уст Елеазара линуть слова, сповнені почуття прометеївської нескореності, протесту проти рабської покори й терпіння:

Живий Господь! Жива душа моя!
Живий Ізраель, хоч і в Вавилоні!

(5, с. 163)

"Український народ, — писав А. Харченко, — у своїй історичній минувшині зазнав так само і неволі, і руїн. Тому природно і зрозуміло, що для Лесі Українки, яка жила й творила в роки поневолення і нищення українського народу російською державою, тема Вавилонського полону в символістичнім його розумінні була актуальною і значущою" (5, с. 140).

Продовжуючи тему "Вавилонського полону" в драматичній поемі "На руїнах", Леся Українка переносить дію твору в зруйновану Вавилоном Іудею. Тут пророчиця Тірца будить в народі надію на майбутнє визволення. Кожне слово Тірци пройняте думкою, що тільки праця на рідній ниві врятує зруйнований край. Вона закликає до праці, змагання і боротьби:

Хто раб? Хто подоланий? Тільки той,
хто самохіть несе ярмо неволі.

(5, с. 168)

В уста Тірци Леся Українка вклала свої кращі сподівання на майбутнє. Пророчиця кличе знедолених не лити сліз, а шукати "живого вогню" в собі, щоб таким чином подолати лихо в ріднім краю. Вона є сіячем прометеївського вогню, який як мистецький образ у поезії Лесі Українки стає символом активного перетворення національної дійсності. "Тірцу, — як стверджує І. Осляк, — можна назвати дочкою Прометея. Але носієм Прометеєвого вогню є не тільки вона, а й ті, хто розпалює вогнища, — "живії люди". Вони, володарі "вогню живого", відбудують зруйновану ворогом країну і побудують нове життя[12]:

І бранець руку братові подасть,
і підуть поруч будувати мури
на тім гучнім, високім підмурівку.
Душа моя вже бачить ту будову...

(С. 176)

digitized by ukrbiblioteka.org

Програмовий характер образу Прометея найпомітніший у драматичній поемі "У катакомбах" (1906). Слова неофіта-раба становлять основну ідею твору:

Я честь віддам титану Прометею,
що не творив своїх людей рабами,
що просвітив не словом, а вогнем,
боровся не в покорі, а завзято,
і мучився не три дні, а без ліку,
та не назвав свого тирана батьком,
а деспотом всесвітнім і прокляв,
віщуючи усім богам погибель.
Я вслід його піду. Коли загину,
то не за нього — він не хоче жертви,
— але за те, за що і він страждав.
Нехай нікого хрест мій не лякає,
бо як почую я в своєму серці
святий вогонь, і хоч на час, на мить
здолаю жити не рабом злиденним,
а вільним, непідвладним, богорівним,
то я щасливим і на смерть піду,
і без докору на хресті сконаю.

(6, с. 98 — 99)

Пишучи цю філософсько-драматичну поему на матеріалі з життя Римської імперії перших віків християнства, Леся Українка мала на меті дати твір про людину, що бореться проти будь-якого рабства, що вибрала тяжкий, страдницький, але благородний шлях Прометея й тим шляхом пішла на муки й страждання в ім'я визволення. Поема, написана в дні першої російської революції, була, без сумніву, задумана для піднесення національних настроїв серед українців. Як поставилися читачі-сучасники до поеми, нам невідомо. Та хочемо вірити, що поставилися краще, ніж до "Вавилонського полону", символічне значення якого, на велике здивування Лесі Українки, було незрозуміле для її читачів-сучасників (5, с. 118 — 119).

Кассандра в однойменній драматичній поемі (1908) — це, мабуть, найтрагічніша постать у драматургії Лесі Українки. У ній переважає глибока психологічна драма однієї людини. Сюжет твору взятий з античних легенд про Троянську війну, а центральним зображенням твору є пророчиця Кассандра, яка вірить у силу людської долі та говорить тільки правду й нещадно викриває брехню, підлість, зраду.

"Кассандра, — писав О. І. Білецький, — так само, як Іфігенія уривка 1898 року, — одна з нащадків Прометеєвих; вона не хоче шанувати богів, коли боги є тільки раби Долі ("я рабинею рабів не хочу бути"); в ній живе дух протесту проти всякої рабської покори, проти консервативності та інерції побутового ладу; в її гнівній мові раз у раз прохоплюються нотки, що дають нам передчути промови раба-неофіта із сцени "У катакомбах"[13]. Розповідаючи про життя Кассандри, Леся Українка проводить думку, що людина, передбачаючи події в суспільстві, не повинна залишатись пасивною, вона мусить своєю діяльністю впливати на хід історичних подій. Тим часом Кассандра передбачає небезпеку, яка загрожує рідній країні, усвідомлює потребу відвернути зло, але не може, бо не має підтримки з боку бездушних і байдужих до долі батьківщини земляків. Проте Кассандра має велику силу ширити пророцтво правди. Це пророцтво вона успадкувала від Прометея, від нього ж вона успадкувала також безкомпромісність та готовність піти на самопожертву. Кассандра — не служителька Мойри, а смілива жінка, яка несе людям

слово правди. Вона сильна, коли розкриває правду, але безсила поєднати своє слово правди з боротьбою, щоб перетворити його на зброю.

Поряд з Кассандрою в драматичній поемі виступає пророк Гелен, в основі поглядів якого — чистий прагматизм. Для нього не існує ні "правди", ні "неправди", він визнає саму лише вигоду. І тому, зазначав Олег Бабишкін, "якщо своє пророцтво правди Кассандра виводить з прометеївських діянь, то вчинки Гелени, Паріса й Гелена з усіма їхніми наслідками — з дій Епіметея". Справжні борці за правду й волю, в серцях яких ніколи не згасає іскра вогню Прометея, — це його нащадки, а ті, що живуть для себе, для користі своєї, — це нащадки Епіметея. Кассандра дуже образно й гостро висловлюється про двох братів:

Був Прометей і був Епіметей,
одного батька й матері синове.
Життя й вогонь дав людям Прометей
і знав, що муки ждуть його за теє,
провидець мук не одвернув од себе, —
з усіх синів праматері Землі
його найгірше покарала Мойра.
Епіметей не знав нічого. Завжди
у нього думка доганяла вчинок,
.....
ніхто його нещасним не назвав.
Одного батька й матері синове,
титани зроду не були братами.

(6, с. 146 — 147)

Тому логічним кроком для Гелена після зруйнування Трої стала зрада батьківщини, а для Кассандри смерть у полум'ї пожеж на руїнах рідного міста. Так проявляється прометеїзм людини гордої душі та прометеївського протесту. Така людина мужньо й ніжно вступає в життя, з любов'ю до народу і ненавистю до ворогів, а коли заходить потреба, то гине полум'яно й пристрасно.

Незадовго до смерті Леся Українка написала останню свою драматичну поему "Оргія" (1912 — 1913). У ній змальовано дії римських завойовників, що поневолили Грецію. Вони розкрадають матеріальні й культурні надбання грецького народу, зневажають його культуру, схиляють до зради мистців. Серед зрадників — співець Хілон, скульптор Федон і танцівниця Неріса. Та є люди й непідкупні, зокрема співець Антей, який лишається до кінця вірним своєму народові. На знак протесту проти насильства завойовників він кінчає життя самогубством. Докірливо звертаючись до Федона, Антей згадує Прометея:

Іди служи своєму Меценату,
забудь краси великі заповіти,
забудь несмертний образ Прометея,
борця проти богів...

(11, с. 139)

Леся Українка переконана, що через прекрасне людина може віднайти себе, повернутися до своєї рідної духовної самотності й стати на правильну позицію щодо ворогів. Меценат критично ставиться до ідей прометеїзму, вони для нього позбавлені ідейного забарвлення:

Хто знає, друже, чим була та іскра,
з якої на землі вогонь з'явився?
То, може, був нікчемний перегар,

digitized by ukrbiblioteka.org

а все ж нам шанувать її годиться
і поважати батька Прометея,
хоч, може, він і був звичайний злодій.
(11, с. 149)

Драматична поема "Оргія" була палким виступом поетеси в обороні рідної культури, що стала жертвою московського насильства, яке ширило зло й знищувало культурні цінності. Також і в цій поемі Леся Українка була сівачем прометеївського вогню, що як мистецький образ стає символом активного перетворення дійсності.

Не можна не згадати, що в радянському літературознавстві прометеїзм Лесі Українки часом набирав кон'юнктурного, вульгарно-соціологічного потрактування або й ототожнювався з її "соціалістичною орієнтацією". Навіть більше — й самого Прометея оголошували борцем "за правду проти зла, за здійснення соціалістичного ідеалу", вбачали в ньому мало не "пролетарського революціонера", що прагне "визволити всіх трудящих з-під влади експлуататорів"[14]. Така вульгаризація принижувала не тільки Лесю Українку, а й Тараса Шевченка, який в образі Прометея дав символ нескореності, свідчення про безсмертя народу та його незламне прагнення до волі.

Леся Українка сприймає прометеївський вогонь як "Божу іскру", найцінніший дар, що може зігріти людину, дати народові справжнє розуміння громадянсько-національного обов'язку, скерувати його на самовіддане служіння вищій справі. Таким чином, Прометей і його нащадки, що стали постійними, наскрізними образами творчості Лесі Українки, стають борцями за правду проти зла в боротьбі за здійснення народного ідеалу. Поетеса хотіла бачити суспільну боротьбу творчою, а національні чвари припиненими, вона твердо бажала, щоб український народ звільнився від власної безсилості, й ставила своє сильне поетичне слово на сторожі народних інтересів. Для неї література поряд з наукою і мистецтвом була формою національної ідеології, тому вона завжди виступала на боці всього, що могло сколихнути національне сумління, заторкнути різні сторони життя та спричинитись до його цементування. Тому кожний образ і кожна картина її творчості ставили і розв'язували різні проблеми, ширші й вужчі, підпорядковані одній основній — національному визволенню. Її творчість глибокоідейна, бо це живий вираз інтересів, смаку, поглядів і почувань українського народу в його змаганні до волі.

---

1 Див.: *C. Kerényi.* Prometheus: Archetypal Image of Human Existence. Translated from the German by Ralph Manheim. — New York, 1963.
2 *Драгоманов М.* Заздрі боги. — К., 1907. — С. 16 — 17.
3 *Филипович П.* Література: статті, розвідки, огляди. — Нью-Йорк; Мельбурн, 1971. — С. 312.
4 *Донцов Д* Поетка українського рісорджімента: Леся Українка. — Львів, 1922. — С. 10.
5 Леся Українка в школі. — К., 1966. — С. 28.
6 *Українка Леся.* Твори. — Нью-Йорк, 1953. — Т. 2. — С. 28. При дальших посиланнях том і сторінку подано в тексті за цим виданням.
7 *Филипович П.* Літетарута: статті, розвідки, огляди. — С. 313.
8 Див.: *Л. М. Паламар.* Образи борців за свободу в творах Лесі Українки. // Українська мова і література в школі. — № 6. — С. 6
9 *Филипович П.* Література: статті, розвідки, огляди. — С. 315.
10 *Франко І.* Літературно-критичні статті. — К., 1950. — С. 239.
11 *Боженко М. К.* Драматичні поеми Лесі Українки. // Українська мова і література в школі. — 1966. — № 9. — С. 11.
12 *Осляк І. Ф.* З вогнем Прометея. — К., 1969. — С. 116.
13 *Білецький О. І.* Від давнини до сучасності. — К., 1960. — Т. 2. — С. 376.
14 *Осляк І. Ф.* З вогнем Прометея. — С. 125, 149. — Підкреслення наше. — *В. Ж.*

Володимир ПІДГОРА

СТАЛКЕР ЧОРНОБИЛЬСЬКОЇ ЗОНИ

Мистецтво француза Руссо, грузина Піросмані, українця Никифора стало відомим усьому світові. Митці Божою милістю, вони не одержали художньої освіти, та невгасимий вогонь творчості спонукав їх щоденно братися за фарби. В наївності їхнього малярства навряд чи свідомо окреслювалась категорія "завдання митця". У творчості нашого сучасника, народного художника України Василя Непийпива, який також ніде фахово не вчився, реалістична манера малювання (ближча до академічної) виплекана завдяки обізнаності зі світом мистецтва. Художник, якому присвячена ця розповідь, — Петро Ємець, також вписується у цей ряд мистців. Крім того, що йому дали одинадцять класів звичайної середньої сільської школи та дванадцять років роботи художником оформлювального комбінату, — ремесла живописця він ніде не вчився. Самотужки опанував техніку олійного живопису, темпери і пастелі. І хоча малював усе життя, справжнім художником став тільки тоді, коли мистецтво стало для нього найважливішим і єдиним заняттям. А це збіглося з першим роком почорнобильської доби. Тоді, коли він став безпосереднім учасником ліквідації наслідків чорнобильської катастрофи. Чорнобиль дав йому надзавдання. А через те, що тридцятикілометрова зона і все, що пов'язане з радіацією, — не лише видиме і знане, але більшою мірою є terra incognita, то природне натурно-життєподібне відображення світу перемежоване в Петра Ємця з різними експресіоністичними, абстрактними, сюрреалістичними моментами.

Моє заочне знайомство з Петром Ємцем відбулося у березні 1988-го. Кожен киянин уважний до чорнобильської теми, — мені ж як редакторові журналу "Образотворче мистецтво" стаття Віталія Жежери "Художники Чорнобиля", надрукована в газеті "Молода гвардія", була надто цікавою. Щоправда, Ємця там лише згадано, сказано, що він у зоні працює вахтовиком і "пише невтомно пейзажі цієї землі". Три місяці опісля хтось приніс із зони газету "Трудова вахта", а в ній виставці художника у селищі Зелений Мис, де проживають вахтовики, теж була присвячена невелика стаття. Картини не репродукувались, але був уміщений фотопортрет митця.

І от у кінці 1988-го я відвідав виставку творів художника, влаштовану в Києві, в колишньому будинкові Центральної Ради (на той час — Будинок учителя). Зізнаюся, у першому враженні від творчості експонента було трохи розчарування: олійних творів небагато, переважну частину виставки складали пастелі, в основному — краєвиди. Узагальненого, символічного осмис-

digitized by ukrbiblioteka.org

Петро Ємець "Реквієм Святій Землі", 1987

лення теми Чорнобиля не було. Критично-викривального спрямування творчості, намагання осягти причини трагедії, про що так болісно

Петро Ємець."Забуті Богом і людьми", олія, 1991

роздумували київські інтелігенти, я також не знайшов. У художника були спроби відверто по-громадянському глянути на те, що скоїлося, але в образах "Протистояння" і "Дзвонах Чорнобиля" він ужив старі формули. На першій картині молодий юнак перепиняє смерть, що у вигляді скелета з косою, а на другій — у абстрактному просторі зображено гроно калатаючих дзвонів. І все ж дещо привабливе було і в цих роботах. У "Дзвонах" — напружена червоно-чорна атмосфера палахкотіння тривожила душу, а мотив простягнутих до дзвонів стражденних рук вносив несподіваний і змістовний елемент соціального переживання. У "Протистоянні" ж автор вдало увів у композицію гурт людей і будівлі атомної станції.

Було цікаво розглядати портрети товаришів митця. Зроблені нашвидку, вони все ж точно передавали схожість моделі, а отже, були безцінними документами епохи. Уже тоді я зрозумів, що реалістична манера відтворення краєвидів перетворює твори художника також на документ і також — безцінний. А якщо взяти до уваги те, що він устиг художньо зафіксувати селища в зоні, багато з яких були згодом знищені, то його роботи залишаються вартісним утіленням будівельної цивілізації Полісся. Це — велике живописне полотно "Хата діда Максима", олія "Покинуті оселі. (Село Рудня Вересня)", пастель "Село Янів", деякі інші. Проте, якби твори автора відзначалися лишень документалізмом, про них, певне, і говорити було б не варто.

Здається, що барви його полотна "Хата діда Максима" дзвенять радістю свіжого повітря, запахами квітучої весни, сприйняттям світу в усій його чистоті і первозданності. А зображені — покинуте старе житло, забур'янений двір і проклятий знак біди. Невідповідність: картина смерті

Петро Ємець. "Дорога з обіцяного раю", олія, 1991

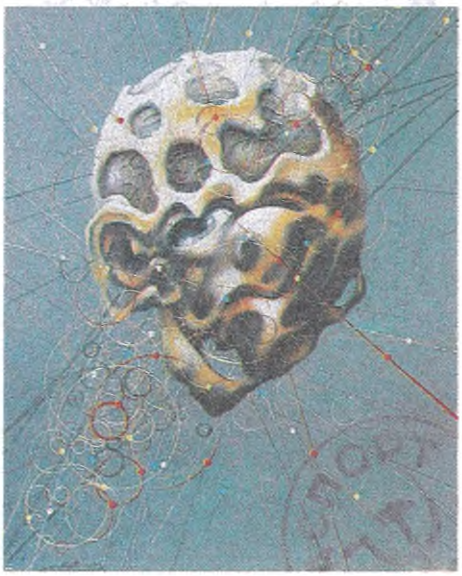
поєднана з картиною розквіту природи. Глядачів це вражало...

На виставці було багато майстерних краєвидів, виконаних у техніці пастелі. Приваблювали безумовна щирість світосприйняття автора, схиляння перед природою, справжній пантеїзм. Художник досконало знає світ води, трав і дерев, постає сином природи, серед якої, на противагу зурбанізованим городянам, він постійно живе.

Радісним відкриттям було для мене те, що вміння передати стан природи поєднується у художника із здатністю віднайти і ввести в композицію промовисту деталь, яка може брати на себе основну вагу задуму. Це дозволяє відобразити або значне соціальне явище, або якусь видатну подію, або певний неординарний факт, пов'язані з чорнобильською темою.

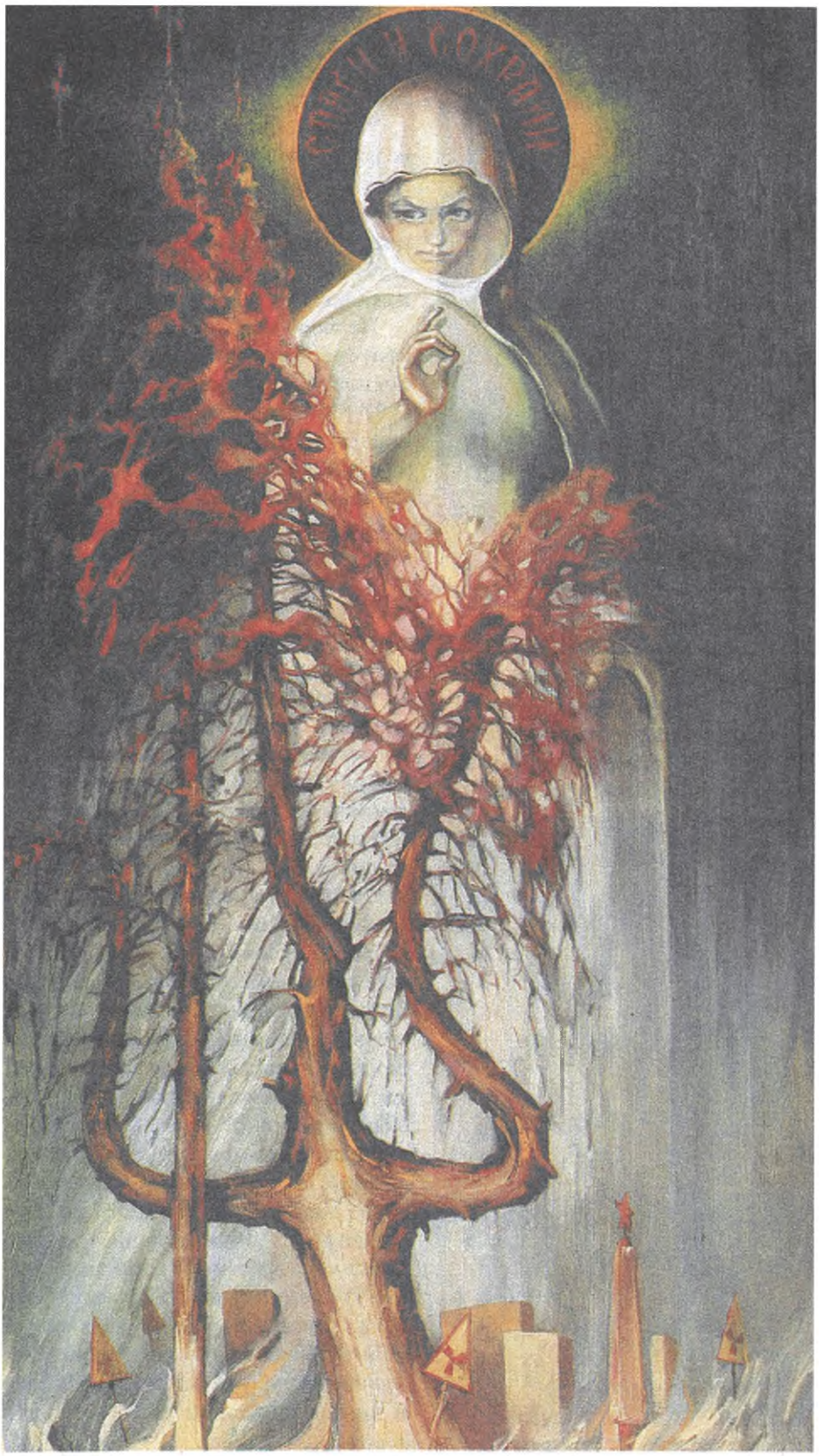
У пастелі "Самотність" — навхрест

Петро Ємець. "Мутанти", олія, 1992



Петро Ємець. "Мутанти", олія, 1992

digitized by ukrbiblioteka.org



Петро Ємець. "Спаси і сохрани", 1988

Петро Ємець. "Син Божий", 1991

забиті дошками двері зрубної хати (ніби поставлений хрест на житті), величезної висоти квіти в покинутому дворищі і маленький дитячий м'ячик, що загубився в траві. Образ

Петро Ємець. "Могила Степана Бандери", акрилик, 1992

покинутості і відчайдушного поспіху евакуації...

"Подих Чорнобиля" показує невеличке гніздечко із почорнілими яйцями, що полишені пташками. У дикому сум'ятті вигорілих польових злаків і трав з поламаними стеблами відчувається сум'яття душі художника.

Перший ядерний удар, завданий природі, змусив птахів у зоні покидати рідні місця. Напровесні 1987-го лелеки з вирію на Полісся не прилетіли. Це було грізним попередженням усім вахтівникам. З яким же нетерпінням і надією чекали птахів року наступного! І тоді, коли лелеки повернулися, це стало святом для всіх. Радів і художник. У полотні, так і названому — " Лелеки повертаються", Петро Ємець передає радість від цієї події.

У пастелі "Початок 30-кілометрової зони" колючий дріт серед квітнучих колючок закомпонований так виразно, що перетворений на головного героя теми... В іншому творі мистець зображає жмут розкішних волошок, і глядач не відразу усвідомлює, що вони неприродно великі. Підживлені радіацією, вони, як і вся рослинність, ударилися в ріст... Зображений оберемок блідих, безжиттєвих троянд спочатку наштовхує на думку про оригінальне бачення мистця. Але підпис під картиною недвозначний: "Радіація. Убиті троянди..." А ось і всесвітньознаний феномен — так званий "Рудий ліс". Художник намалював його тоді, коли він іще не був зрізаний. Вічнозелені крони пожовкли. Згодом ми дамо твору назву "Осінь у травні"... У творі "Червона калина. Березень" відтворена нібито звичайна поліська хата. Але, придивившись пильніше, бачиш, що її димар завалений снігом — хата мертва...

З цікавістю й острахом я розглядав серію пастелей "Герої XXI

digitized by ukrbiblioteka.org

сторіччя". У заголовному творі зображались ті, хто у вагонетках вивозив з території смертоносні викиди із нутра 4-го блоку. Одного разу і Ємцеві випало займатися цією справою... Розірване шмаття надміцних конструкцій, коричнево-сірий заплямований колір поверхонь, холодне синє світло блимаючих ламп — експресія всієї сцени, показаної враження (у первісному варіанті вогні транспорту не були так явно видимі), що просто на мене накочується смертельно-хижий кільцюватий змій (чи не казковий Горинич?), закрут хвоста якого губився в далекій далечині.

"Реквієм святій землі" (картон, олія, 70 х 49): автор зобразив ціле поле палаючих свічок, які ми

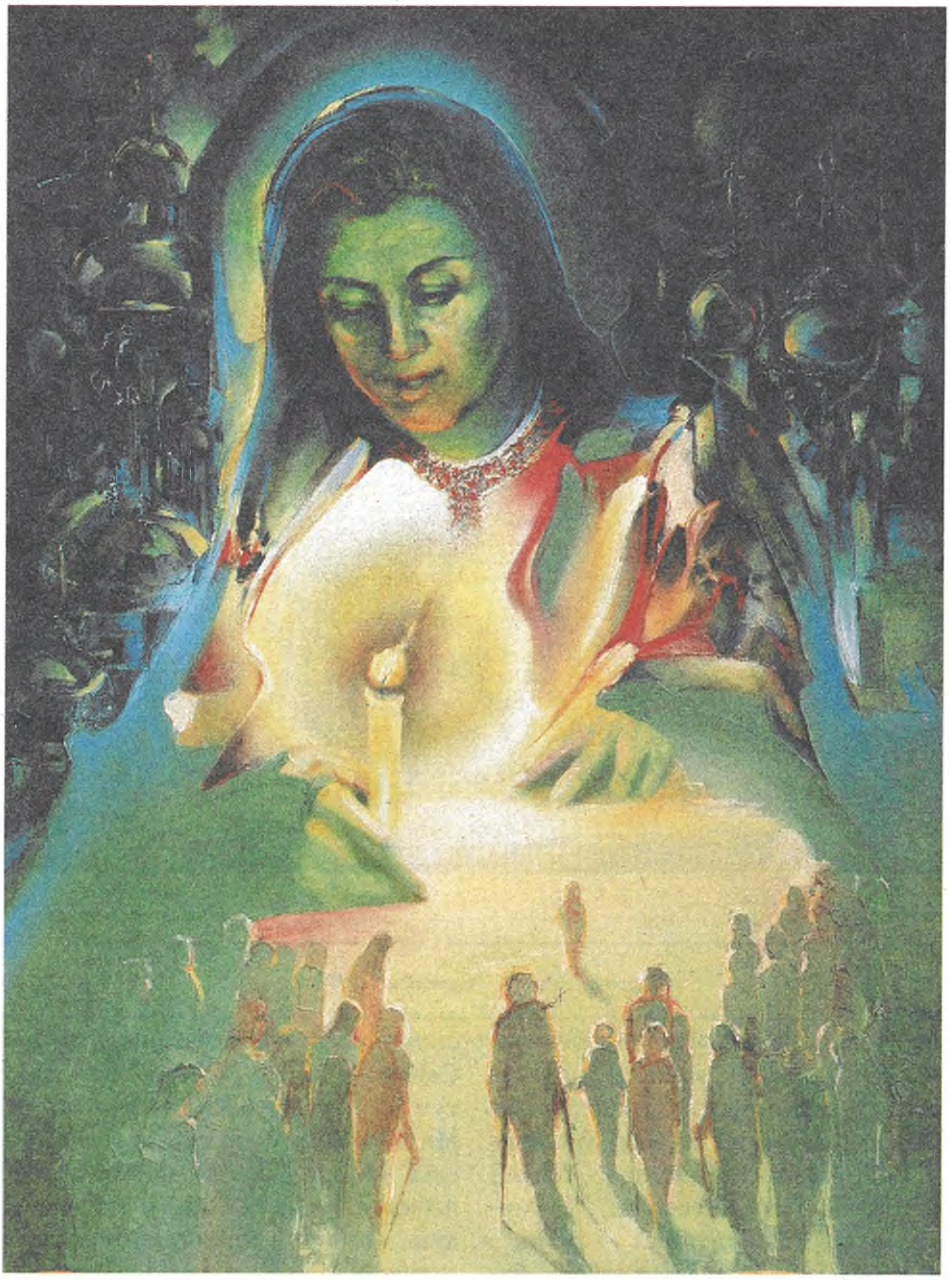
Петро Ємець. "Саркофаг", 1990

впритул, і... чорна діра потойбічного. А потім, у такому ж звихренні ситуацій, в динамічних, несподіваних ракурсах, посилені експресією кольору інші твори: "Зв'язківець", "Електрозварник", "Сантехніки", "Дозиметрист", "Ремонтники — воїни", "Будівельники з військового батальйону", "Чорнобильський бій", "Дні мужності"...

Пастель "Дороги Чорнобиля" — здавалося б, треба це лише побачити, як велетенська валка машин в'їжджає у забур'янену посивілу зону. Але у мене склалося ставимо в пам'ять убієнних також... Свічки — на піску... нашої пам'яті. І тут же — слід босої ноги людини. Митець ніби хоче сказати: отакий слід на землі ми залишаємо Чорнобилем, — пісок і безліч замучених душ, від чого і небо закіптюжене, і сонця — Бога не видно, і тьма-тьмуща настає...

Згодом Петро Ємець змушений був роботу в зоні покинути назовсім. Це дало можливість віддатися малярству беззастережно. Він почав освоювати величезне столичне місто Київ. Його творчість, яка стала

відома киянам, привертала все більшу увагу. Посипалися запрошення виставляти роботи. За один лише 1989 рік він відбув вісім вернісажів.



Петро Ємець. "Вогник надії", 1991

Мистецький світ України розчахнув перед ним двері. Духовний потенціал художника, закладений поколіннями роду, українською піснею і культурою побуту, звичаїв та свят, виявлявся у зверненні до святинь народу: його пам'яті про предків, його шаноби до людини взагалі, його схиляння перед природою і рідною землею, його незнищенної християнської віри. Приходило осмислення Чорнобиля.

Тепер уже мистець в основному звертався до техніки темпери й олії.

digitized by ukrbiblioteka.org

В олійному образі "Чорнобильської мадонни" — в загибелі звичайного кладовища в зоні передана трагедія переселенців, змушених покинути рідні могили. Увесь цвинтар потопає у лісі вигонистих бур'янів, а найбільший надмогильний хрест розтинають жилаві і гострі леза радіаційних трав; український

Петро Ємець."Сльози Предтечі", олія, 1992

поминальний рушник розмаяний і подертий, а святий образ на хресті потьмянів... Понад німбом Богоматері — ніби колючий терновий вінок. Для увиразнення твору, художник ретельно опрацьовує фактуру. Тон у тінях стає складним, насиченим. У той же час форма не роздрібнюється. Пластика пружна, узагальнена, монументалізована.

Нові, виставлені Ємцем роботи шанувальники мистецтва сприйняли з захопленням і... болем. У книзі відгуків читаємо: "Це крик нашої землі, України, нашого загубленого народу. Замучені ліси, поля. Що може бути страшнішим? Ми ніби пережили атомну війну. Низько вклоняємось митцеві, який показав правду, а не "радіофобію". Спасибі йому. *Ветеран праці киянка Федосова Л. М., ветеран війни Толпатов*". Льотчик-космонавт Георгій Гречко написав: "Дякую Вам, Петре Захаровичу, за Ваше мистецтво". А викладач ленінградського вузу А. Андреєв стверджував: "Цю прекрасну виставку повинні побачити не лише в Києві, на Україні, але й у Москві, Ленінграді, інших містах..." У той же час виставка Петра Ємця дає можливість зробити висновки і такого роду: "Допоки Москва буде над Україною, — Чорнобилям бути і бути. За самостійну Україну!" Цей запис був зроблений російською мовою у книжці відгуків про виставку творів мистця у церкві Миколи Набережного в Києві, що відбулася у вересні — жовтні 1989 року.

З'являються у творчості художника екзистенційні моменти.

У темпері "Мамині очі" він зображає квіти. Це не натюрморт з характерними жанровими особливостями — автору вбачаються в них очі матері, і він відтворює материнський погляд, поселений у квітах. У ще одній темпері "Святая святих" Богоматір з немовлям зображена перевитою стрічками, ніби травами, та так, ніби божественне проступає із самих стрічок, у самій природі України. Що це — розвиток теми "Чорнобильська мадонна" чи ностальгія за втраченою вірою? А втім, якщо

душа художника лине до цих образів, а розум примушує назвати їх "Святая святих", то висока релігійність — це успадковане життя духу живописця. І підтвердження цьому маємо в подальшій творчості Петра Ємця.

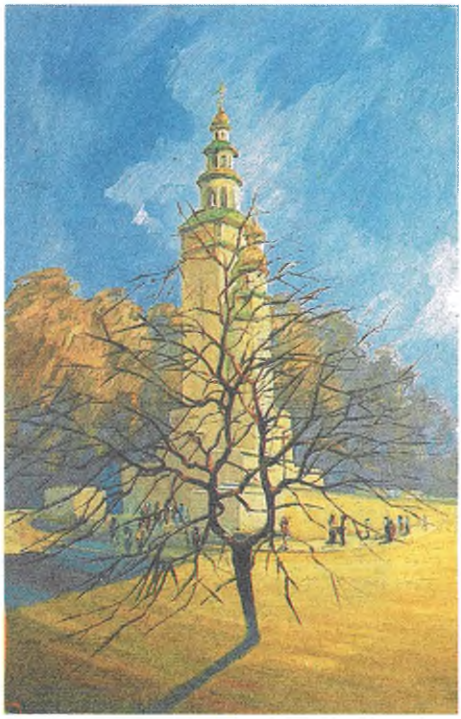
Неоднозначною живописною візією стала темпера "Ядерний павук". Мистець прагне побачити узагальненою дію радіації на світ, і зображені ним концентричні спіралі, що починаються із злощасного зруйнованого апокаліптичного реактора, своїм розмахом, здається, сягають меж Всесвіту. В "Генній інженерії" та "Мутаціях" сюрреалістичне сприйняття шокованого радіацією світу лякає не як фантастичне маячне видіння, а як реальність.

А воля все ж таки пручається: художник зображає дуплисте, з могутнім корінням дерево в картині "Непокірливість". Вбитий у тіло велетня залізний пакіл із застереженням "Радіоактивність" — ніщо у порівнянні з нездоланною міццю живої природи, яка дужча від плутоніїв та цезіїв, бо ніби потужними канатами поєднана з глибинними надрами землі.

Абстрактна композиція "Радіоактивний дощ" дуже влучно відповідає своїй назві. Певною мірою (пластично), нагадуючи волокнисті потоки сірої нудьги і безвиході у відомих творах Чюрльоніса, вона передає наші жахітливі уявлення про чорну убивчу силу чорнобильських дощів.

Апокаліптичний цикл картин про катастрофу продовжувався. У "Страшній помсті" в умовно-розпеченому середовищі зображені муки людей. Це муки тіл чи муки душ?.. Муки живих чи тих, що уже відійшли?.. До цієї картини долучаються "Пісня протесту" і "Звізда Полин". В усіх трьох інфрасердечна і ультрадушевна уява мистця висвітлює диявольську гру радіоактивного випромінювання, оті шалені стрибки атомів, які знищують людську плоть і від яких дерев'яніє сповите людське дитя...

Тепер уже форми полотен мистця і композиції з цих форм несуть у собі



Петро Ємець. "Церква у Бавнд-Бруку", США, акрилик, 1992

глибокий підтекст, у пластиці передається сенс явища. А реалізм як поняття, що не обмежується натурно-життєподібним втіленням образів, поєднує, здавалося б, несхожі манери.

Картиною "Пам'ятник застою", на якій відтворений знаменитий саркофаг, зведений над вибухлим 4-м блоком ЧАЕС, художник підбив підсумок ганебній епосі і "брежнєвщини", і "соціалізму".

На початку 1990-го виставка Петра Ємця, складена зі ста картин,

digitized by ukrbiblioteka.org

експонувалась у Швеції, де мала великий успіх. Довго довелося художникові чекати її повернення в Україну; певний час не було й надії на це... Що залишалося упертому й амбітному Ємцеві? Творити, та не просто малювати, а — як йому запраглося — створити нову серію полотен.

У листопаді 1990-го він виставив близько сорока нових творів. У циклі "Прийшла біда" художник відверто закличний, плакатний. Його громадянська позиція — бунтівлива і зболена. В олійних полотнах переважають чорнильно-чорні, ніби обпалені тони, "гробові", як він сам говорить. У цих роботах динамічні і колір, і форма. Композиції експресивні, часто здаються фрагментарними. Композиційне мислення мистця стало розкутим. Він ніби вириває із дійсності "димучі шматки нашої совісті" — образи страждань і мук. Його картини стають символами певного явища.

Петро Ємець в 1990 — 1991 роках став справжнім майстром тонального живопису. Особливо показові дві його картини: "Осінні дощі", де відтворена сумна і безнадійна атмосфера навіки кинутого районного центру Чорнобиль, і "Яблука на снігу" — новий варіант цієї роботи. Єдність колірної гами, тонке нюансування всієї композиції у цих творах створює настрій єдиного, сумовитого людського почуття. Тепер художник не поспішає. Кожна картина прописується щільним багатошаровим живописом. Якщо його щось не задовольняє у нібито викінченій композиції, він може рішуче поміняти її колірне і пластичне рішення.

Якось поїхав художник до санаторію у Карпати. І привіз звідти такої краси і сили серію етюдів, що відразу відпали всі залишки якихось іще там сумнівів у подальшій його творчій долі. Стало зрозумілим, що його майстерність зростає стрімко і широко. Ця серія — "Моя жовто-блакитна Україна" — засвідчила виняткову сміливість, масштабність і самостійність художнього мислення мистця. Він показав себе неабияким майстром кольору і світлотіні. Там, де треба, спрощуючи, де потрібно — узагальнюючи, де необхідно — деталізуючи, вміло компонуючи, він знову виявив уроджене покликання пейзажиста. Жовтий і блакитний кольори — серпневі кольори України він поєднує у найрізноманітніших модифікаціях — то підсилюючи їх зеленим, то увівши яскраво-червоний, то застосувавши замкнуту композицію, то розхиливши перспективу на безмежні небосхили.

Року 1991-го зверненість мистця до ідеї Бога, до божественності у душі нації помітно посилилась. Ще 1988-го, виконавши темперу "Мародер", він виразив свої вболівання за тими цінностями, які розкрадаються на Поліссі з покинутих помешкань, написавши образ Богоматері у загребущих руках злочинця. Того ж, 1988-го, постає образ Божої матері над краєм чорнобильським — святим хрестом осіняє Марія знедолену землю, з'явившись над знаменитим тризубом — легендарною сосною на околиці ЧАЕС ("Спаси і сохрани"). Чи не спопелілі сподівання народу примушують художника звертатися до одвічної заступниці людської? У цьому ж ряду — і олійні твори "Востаннє і назавжди" (1990), "Прости нас, Господи, прости" (1990), "Син Божий" (1991).

У портреті українки з діаспори Надії Матківської, яка почесно названа першою "Матір'ю Чорнобиля", бо очолює американський фонд допомоги потерпілим від чорнобильської аварії і не раз привозила в Україну зібрані медикаменти і продукти для хворих, — Петро Ємець запалює ще раз свічку, але на цей раз — як вогник надії, на який ідуть

стражденні, скалічені люди. Голова милосердної жінки, що привітно нахилена назустріч до йдучих, — в оточенні сяяння українських храмів і ніби випромінює сяйво духовності. І хто знає, що то палає — чи то свічечка, чи жертовне серце Надії...

Саме Надія Матківська запросила маляра на лікування у США. Понад три місяці він там перебував. І там не вгасала його жадоба до малювання. Масштабність його мислення зросла, тепер він побачив Батьківщину звіддаля, ніби з космосу: у полотні "Моя земля" вона зображена як велика частина планети, яку окреслює виразна дуга; рідна Україна — у вигляді прекрасної молодої оголеної жінки, яка потопає у постчорнобильських бур'янах, чортополосі, дерезі...

Там же, у США, Петро Ємець написав ще дві картини. Ось олійне полотно "Час". На годинниковому циферблаті стоїть дровітня, в яку загнана сокира. Поруч валяються гудзики — цивільних і військових, дитячі й жіночі, радянські й іноземні, хрестики — православні й католицькі. Усе це жахає. А придивившись (художник не натуралізує світ), бачиш, що Час цей купається в крові...

А "Сльози Предтечі", з такою влучною назвою, в дуже умовному живописі, сказати б — непевному, як у непевному світлі (чи світі?), показують засльозену, викричану, з випалим волоссям голову хлопчика, що ніби одрізана бланками різних фондів ("Чорнобиль", "Милосердя", "Фонд допомоги...") і ніби на них, на цих бланках — як на тарелі голова Івана Хрестителя — подається глядачеві...

Та все ж художник — не песиміст. Тому й пише свої болючі твори, що вірить: мусить схаменутися злочинний, поснулий, чи отупілий, чи збайдужілий люд.

Після Сполучених Штатів Америки виставка творів Петра Ємця побувала в Німеччині, двічі виставлялася в Києві, вкотре була "записана" на телевізійну плівку й прорецензована київською пресою.

В Німеччині, як і скрізь, де б не бував, мистець малював; і берлінців здивувала нова, сучасна метафоричність українського маляра, який ще задовго до свого народження втратив батька у другій світовій війні. Він написав рейхстаг не в сірих, якихось там ворожих тонах, а в блакитних, загалом — теплих відтінках, намалював як будівлю, як видатну архітектурну перлину. Його серце не тримає злоби, воно відкрите до людей і добра.

digitized by ukrbiblioteka.org

Олександр БОБИР

ПЕТРО САВИЦЬКИЙ: ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ

Петро Миколайович Савицький (1895—1968) належить до тих наших земляків, кого занесло за кордон вихором революції та громадянської війни. На батьківщині він опинився по другій світовій війні — але вже як в'язень сталінських концтаборів. Упродовж кількох десятиліть працював він на благо української культури, однак і досі його ім'я й доробок лишаються у нас мало кому відомими. Публікуючи його розвідку, написану понад шістдесят років тому, прагнемо віддати належне пам'яті цього непересічного дослідника.

Народився П. М. Савицький 15 травня 1895 р. у Чернігові в сім'ї голови губернської земської управи. Закінчивши 1913 р. Чернігівську гімназію, вступив на економічний факультет Петербурзького політехнічного інституту, навчання в якому завершив 1917 р. Ще студентом виявив неабиякий дослідницький хист, опублікував кілька статей в галузі економіки і був залишений професорським стипендіатом (аспірантом) при кафедрі історії господарства, здобув звання магістра економічних наук. Працюючи заступником торговельного аташе в російському посольстві у Норвегії, уклав дві вигідні угоди. Опинившись під час громадянської війни на півдні України, 1920 р. став секретарем свого петроградського вчителя П. Б. Струве, який обіймав тоді посаду завідуючого департаментом закордонних справ в уряді генерала Врангеля, і разом із ним змушений був емігрувати.

Спершу він опинився в Болгарії, де працював технічним редактором у журналі П. Б. Струве "Русская мысль", 1921 р. переїхав до Праги, де й замешкав зі своєю сім'єю. Працював доцентом і професором Російського юридичного факультету, Російського інституту сільськогосподарської кооперації, був членом численних наукових і громадських товариств, читав лекції з економічної географії, славістики, українського та російського народознавства, друкував наукові розвідки. Його праці перекладено чеською, німецькою, французькою, англійською мовами.

П. М. Савицький був одним із засновників, ідеологів та організаторів евразійського руху: написав кілька статей для збірника "Исход к востоку. Предчувствия и свершения. Утверждения евразийцев, (вийшов друком 1921 року), редагував "Евразийскую хронику", був співредактором "Евразийского временника", "Евразийского сборника", багато зробив для створення евразійської школи історіографії. З 1940-го по 1944 р. П. М. Савицький був директором кооперативної російської гімназії в Празі, але

через те, що він не погоджувався на мобілізацію гімназистів гітлерівської армії, його усунули з посади.

Після приходу радянських військ до Праги П. М. Савицький був заарештований органами держбезпеки й вивезений до СРСР (разом із князем П. Д. Долгоруковим, С. П. Постниковим, та П. С. Бобровським — керівниками Російського історичного архіву в Празі, також перевезеного до Москви). Понад десять років пробув він в ув'язненні й таборах, працював на лісоповалі, жив на засланні у Мордовії. У ці тяжкі часи він познайомився з репресованими Л. М. Гумільовим, донькою Марини Цвєтаєвої А. С. Ефрон. Витримати всі випробування йому допомогли незламна воля, віра в Бога, поетична творчість. Після реабілітації (1956 р.) П. М. Савицький повернувся до Праги, але там невдовзі був знову ув'язнений за публікацію віршів про життя політв'язнів у Радянському Союзі (збірка вийшла друком у Франції 1960 р.).

З кінця 50-х упродовж 60-х років П. М. Савицький активно листувався й обмінювався науковими публікаціями з відомим літературознавцем М. К. Гудзієм, істориками М. А. Гуковським, Л. М. Гумільовим. Останній знайомив його зі своїми рукописами, цікавився його поглядами на історію євразійських кочівників; про надіслані йому вірші П. М. Савицького схвально відгукнулася Анна Ахматова. Маючи феноменальну пам'ять і універсальні знання, П. М. Савицький плідно працював у галузі історії, географії, економіки, мистецтвознавства. Тісно перепліталася з науковою і його поетична творчість. В останні роки життя він багато перекладав на чеську мову, співробітничав з Чехословацькою Академією наук, писав для енциклопедії статті про географію. Помер П. М. Савицький 13 квітня 1968 р., похований на Ольшанському кладовищі в Празі.

Публікована в цьому числі "Сучасності" праця зберігається в архіві П. М. Савицького (Слов'янська бібліотека в Празі, д. XI, № 212). Рукопис — російською мовою, з виправленнями й підкресленнями автора; зберігся також варіант тексту німецькою мовою.

До історії української архітектури П. М. Савицький звернувся в юності. Ще будучи чернігівським гімназистом, а згодом — петроградським студентом, він разом із українським істориком В. Л. Модзалевським щорічно протягом 1911 — 1914 років, а також 1918 року об'їздив усю Лівобережну й частково Правобережну Україну, вивчав історію рідного краю, народне мистецтво. Наслідки цієї роботи відбито в його публікації (за підписом P. S.) "Каменное строительство на Украине от времени Богдана Хмельницкого до времени Разумовского" ("Черниговская земская неделя", 1913, № 9, 10). Молодий дослідник виявив глибокі знання в галузі історії України та Росії, архітектури обох народів. Зокрема, він висловив думку, що реформи Петра I не мали глибокого впливу на українських зодчих, бо спілкування з Європою через Польщу дало Україні можливість виробити свою власну культуру, здатну протистояти російському впливові. Тому, вважав П. М. Савицький, поділ архітектурних пам'яток на допетрівські й післяпетрівські — слушний для Росії — не підходить для України. Звернув він увагу й на те, що українська церковна архітектура справила помітний вплив на російську.

1914 року на Другій виставці української архітектури в Харкові П. М. Савицький експонував велику колекцію фотознімків архітектурних пам'яток північної та східної Чернігівщини. Вона складалася з трьох розділів, супроводжувалася детальними науковими коментарями, планами

digitized by ukrbiblioteka.org

й обмірами церков. Перший розділ було присвячено дерев'яній архітектурі, тут зверталося увагу на Троїцьку та Покровську церкви у Коропі, які увібрали в себе кращі традиції українського дерев'яного храмобудування. В другому розділі на прикладі собору Крупецького монастиря під Батурином було показано особливості української кам'яної церковної архітектури. Третій розділ знайомив з кам'яницями Чернігова — особливим різновидом старовинної цивільної архітектури на Україні.

Історико-краєзнавчим захопленням молодого дослідника сприяло його знайомство з такими ентузіастами вивчення Чернігівщини, як Ю. С. Виноградський, П. М. Добровольський, М. М. Коцюбинський, О. М. Лазаревський та особливо співпраця з В. Л. Модзалевським. Він читав "Труды Черниговской архивной комиссии", що виходили протягом 1898 — 1918 років, бачив святкування 1000-ліття Чернігова 1907 р., працював у міському Історичному музеї, відкритому 1908 р. після завершення роботи в Чернігові XIV Всеросійського археологічного з'їзду, в заснованому 1902 р. Музеї українських старожитностей В. В. Тарновського, Чернігівському єпархіальному "древлехранилищі" та ін. Так на давній чернігівській землі було закладено основи наукових і творчих пошуків П. М. Савицького. 1916 р. разом з В. Л. Модзалевським він підготував до друку книгу "Очерки искусства старой Украины. Чернигов", яка була вже надрукована як випуск журналу "Живая старина", але згоріла в петроградській друкарні під час громадянської війни.

Гнів і обурення вченого викликало варварське знищення в 1930-х роках архітектурно-історичних пам'яток Києва та його околиць; він ще тоді поставив питання про необхідність їх відбудови. Як писав П. М. Савицький, руйнація Михайлівського монастиря, Трьохсвятительської церкви, Військово-Микільського собору, Братського, Межигірського монастирів та інших мистецьких шедеврів примушує здригнутися "кожну більш-менш освічену людину, кожного, для кого Україна та українська культура не лише "угноєння" для чиїхось чужих полів"[1].

Поглиблене вивчення історії архітектури позначилося й на поетичній творчості П. М. Савицького. У своїх віршах він оспівував майстерність стародавніх будівничих, красу їхніх творінь. Образне мислення автора, його емоційна наснага живляться добре відомим йому багатющим історичним матеріалом.

Украйны памятники, башенные церкви,
Литые в дереве и кирпиче,
Вы и в глуши Карпат не пали, не померкли,
В закатном огненном сияете луче, —

писав він, до прикладу, у вірші "Вехи зодческие".

Започатковане в юності захоплення пам'ятками вітчизняної архітектури П. М. Савицький проніс крізь усе своє життя.

Чернігів

---

[1] *Савицький П. Н.* Гибель и воссоздание неоценимых сокровищ. (Разгром русского зодческого наследия и необходимость его восстановления). — Прага, 1937. — С. 16.

Петро САВИЦЬКИЙ

КІЛЬКА МІРКУВАНЬ ПРО ІСТОРІЮ УКРАЇНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ

Наші спостереження стосуються насамперед архітектури церковної, пам'ятки якої дають можливість скласти досить повне й цілісне уявлення про українське храмобудівництво, починаючи з XI аж по XVIII — XIX ст.

Старовинні українські церкви поділяються на дві великі групи — муровані церкви й дерев'яні. Найдавніші муровані церкви на території України датуються, як відомо, XI — XIII століттями. Це пам'ятки великокняжої доби на Київщині, Чернігівщині, Волині та в Галичі. На жаль, жодна з них не збереглася у первісному вигляді: до нас дійшли або руїни, або частини цих споруд, з пізнішими добудовами чи перебудовами. Не є винятком і найкраще збережені церкви першої половини XI ст. — Свята Софія Київська та Чернігівський Спас. Ми не маємо на меті докладно аналізувати тут їхні архітектурні форми. Нас більше цікавить використання в них власне візантійських (царгородських і грецьких), кавказьких (вірмено-грузинських) та західних (романських) елементів. Усі вони поєднувалися в наших пам'ятках, утворюючи своєрідну нову якість. Основна риса цих пам'яток — центрально-купольна побудова, при якій архітектурні маси більш-менш рівномірно розташовуються по всіх чотирьох боках від обраного центру. Зв'язок з романською традицією виявляється переважно в декорі; що ж до дуже поширеної там так званої базилічної схеми, видовженої із заходу на схід, то вона в нас широкого застосування не набрала.

Україні-Русі не судилося зберегти безперервну спадкоємність епох у мурованому будівництві. Після пам'яток XI — XIII ст. тут лишилися тільки окремі фрагменти будівель XIV — XVI ст. У них можна помітити сліди готичного впливу, однак твердити, що українська архітектура в цілому знала готичну епоху, достатніх підстав немає; принаймні на Східній Україні готичні пам'ятки відсутні.

Починаючи з XVI ст. помітним стає вплив Ренесансу (особливо у пам'ятках Львова). Нову групу мурованих церков (співмірну за значенням з великокняжою добою) складають пам'ятки XVII — XVIII ст., переважно на Лівобережній Україні, включаючи Слобожанщину, а також у Києві й прилеглому Правобережжі. Слід ще раз наголосити роз'єднаність у часі між пам'ятками XI — XIII та XVII — XVIII ст. Особливо помітно це в історичному середовищі таких центрів, як Київ та Чернігів, де між пам'ятками згаданих епох лежить виразна межа. В західних регіонах

digitized by ukrbiblioteka.org

України трапляються пам'ятки литовського й польського будівництва як XVII — XVIII ст., так і раніших часів, однак з погляду спадкоємності традицій ці будівлі не становлять з'єднувальної ланки між вищеназваними групами пам'яток. Литовсько-польські будівничі йшли в річищі західних архітектурних епох, в які архітектура України не вкладається.

Різні історичні долі України й Росії позначилися й на відмінностях архітектурного обличчя їхніх центрів. Києву й Чернігову тут протистоїть Москва з її безперервною архітектурною традицією, що йде з XIV — XV ст. До того ж прихід класицизму (приблизно в 1780-х роках) і в Києві, і в Чернігові спричинився до занепаду творчих стимулів. У Москві цього не сталося. В межах ранішого часу (XI — XVI ст.) Росія мала інтенсивну архітектурну традицію Новгорода та Пскова. Не слід забувати також про могутнє архітектурне піднесення в Петербурзі XVIII — XIX ст. У галузі мурованого будівництва Росія більшою мірою, ніж Україна, зберегла спадкоємність і цілісність архітектурних епох. Однак це не применшує яскравої своєрідності архітектурних досягнень України.

Зупинимося докладніше на архітектурі XVII — XVIII ст. Це був знаменний час в українській історії. Національне піднесення, що намітилося ще в XVI ст., завершилося визвольним рухом часів Богдана Хмельницького. Сформувалася нова правляча верства — українська старшина, спершу тісно пов'язана і з міщанством, і з духовенством, і з широкими народними масами. Саме завдяки українській старшині виникли кращі зразки мурованого будівництва на Україні, які справили помітний вплив і на російську архітектуру, а на якийсь час і завоювали її. Звичайно, на російському грунті вони зазнали певних змін відповідно до місцевих традицій. Та як би там не було, прийоми українського будівництва дійшли до Льодовитого океану, застосовувалися в Сибіру. Бкспансія української архітектури тривала з кінця XVII — впродовж майже всього XVIII ст.

Церковне будівництво на Україні використовувало дві основні форми будівель: баштові церкви і купольні базиліки. Збереглося на Україні й кілька зразків базилік без купола, як-от церква Хмельницького в Суботові; однак у загальній картині вони не мають великого значення. Як видно із самої назви, баштові церкви зводилися шляхом того чи іншого поєднання башт. Башта будувалася з кількох ярусів, причому кожен верхній — вужчий від попереднього. Між'ярусні покриття витримано у прямолінійних (напівшатрових) або вигнутих ("банних") формах. Покриття нижніх ярусів нерідко прямолінійні, в горішніх переважають криволінійні. На Україні поширена особлива форма криволінійного покриття, так звана "баня" — купол з перехопленням, що має грушовидну або шоломоподібну форму. Храм складають одна, три або п'ять башт. В однобаштовій будівлі по боках розташовано нижчі частини — прибудови. Здебільшого вони скеровані на всі чотири сторони світу від центральної бані — на схід, південь, захід і північ, — утворюючи разом з баштою хрестовидний план. Кінці хреста іноді були заокруглені. Якщо замість чотирьох прибудов навколо центральної башти ставили ще чотири за вищезгаданою схемою, виходила п'ятиглава церква — дуже імпозантний тип української архітектури. Низенькі прибудови в цьому разі займають проміжки між

раменами хреста, утвореного баштами. У триглавій церкві башти поставлено по одній лінії зі сходу на захід. Рідкісним винятком був двоглавий тип (головна й надолтарна башти, як у Введенській церкві 1670-х років у чернігівському Троїцько-Іллінському монастирі).

Другу групу мурованих церков на Україні в XVII — XVIII ст. складають купольні базиліки. Вони відповідають тому типові європейської храмової архітектури, який здебільшого практикували єзуїти. Це храми, видовжені із заходу на схід, з трьома нефами, трансептом і куполом на перетині головного нефа й трансепта. У XVII — XVIII ст. багато подібних храмів було побудовано на всій тодішній території Польщі й Литви. Із західного боку ці храми здебільшого завершуються багато декорованою фасадною стіною, обрамленою двома баштами. Купольна базиліка поширилася й на Україну. Однак серед будівель української старшини лише зрідка трапляється точне наслідування західних зразків. На українському грунті XVII — XVIII ст. купольна базиліка має видозмінений вигляд. Фасадні башти, як правило, дістають форму купольних покриттів (хай і позбавлених конструктивного навантаження, тобто не пов'язаних із внутрішньою конструкцією будівлі). Два таких самих куполи височать над східною частиною будівлі, у безпосередньому сусідстві з абсидами. Утворюється група з п'яти куполів, причому бічні розташовано по чотирьох кутах будівлі. Ця група істотно різниться від однобанного покриття єзуїтських храмів. Вона становить декоративну паралель до тієї конструктивної групи з п'яти куполів, яку ми бачимо, скажімо, на найдавнішому храмі нашого краю — чернігівському Спасі XI ст. З цією традицією пов'язане й те "П'ятиглав'я", яке у XVII ст. стало священним і непохитним каноном у храмовій архітектурі Москви (згодом п'ятиглав'я у церковному будівництві було відновлене Єлизаветою Петрівною).

Увінчання українських храмів є одним з найскладніших питань архітектурного аналізу. Кожна перебудова насамперед змінювала форму покриття; нерідко мінялося й число куполів. Можливо, на деяких українських базиліках спочатку їх було й більше п'яти: старі гравюри зображують на таких базиліках цілі "шеренги" куполів. Цим ще більше, ніж п'ятиглав'ям, українські церкви різнилися б від західних базилік. Тут виявляється тяжіння до купола й до поєднання кількох куполів — проступає риса, яка відділяє українське будівництво від західного й водночас зближує його з пам'ятками великокняжої доби (серед останніх нерідко траплялися багатоглаві церкви). В європейській архітектурі купол з'являється епізодично (здебільшого в XVII — XVIII ст.), у ній немає прагнення поєднувати кілька куполів. (Зразки багатокупольності, які бачимо в деяких районах Італії, свідчать про її східні зв'язки).

Ще однією рисою українська архітектура різниться від європейських традицій. У річищі останніх, починаючи з романської епохи й кінчаючи класицизмом, широко практикувалося різке виділення фасадної стіни — здебільшого західної. Елементи її можна помітити і в деяких базиліках на Україні. Однак і тут різниця в оформленні західного та інших фасадів, як правило, виявлена набагато менше, ніж це звичайно робилося в європейській архітектурі. У баштових же церквах кожен бік будівлі є

digitized by ukrbiblioteka.org

фасадним. Або, вірніше, ці храми не мають особливої фасадної стіни. "Однофасадності" європейської архітектури протистоїть "всефасадність" або ж "безфасадність" українських церков. Ця риса зближує українське будівництво з архітектурою всього православного (і не тільки православного) Сходу, зокрема, і з архітектурою Москви.

Купольним базилікам у багатьох випадках відповідає багатюща ліпна орнаментація стін. Орнаментувалися подекуди й стіни відновлених і розширених церков великокняжої доби (наприклад, у Києво-Печерській Лаврі). Ця орнаментація витримана в стилі барокко. Однак привертає увагу, що запозичені на Заході мотиви зазнали особливої, можна сказати, народної, обробки. Їм надано декоративної ритміки, якої вони не мали в оригіналі. Подібно до цього мотиви європейського рослинного орнаменту зазнали стилізації й нового ритмічного членування в українській старшинській вишивці XVII — XVIII ст.[1] Особливим багатством ліпних прикрас відрізняються пам'ятки Києва. Але й тут на стінах баштових церков ранішого часу ми не знаходимо ліпного декорування. В оформленні цих церков як у Києві, так і поза ним, панує особливий орнаментальний стиль. Орнаментація обмежується цегляними прикрасами у вигляді пілястрів, наличників і порталів, витриманими здебільшого у формі найпростіших геометричних тіл і фігур, як-от куб, піраміда, прямокутник, квадрат, півколо. Це оформлення можна назвати просто — геометричним. Крім декорацій баштових церковних споруд, у ньому витримано, наприклад, наличники вікон монастирських корпусів у Троїцькому та Єлецькому монастирях у Чернігові. Вже наприкінці XVII — на початку XVIII ст. збудовано декілька баштових церков, де поряд із найпростішими прямолінійними прикрасами почали з'являтися й криволінійні. Для середини ж і другої половини XVIII ст. такі храми, де українська баштова схема поєднується з барочними, переважно криволінійними прикрасами, дуже характерні.

В межах Гетьманщини такі пам'ятки, дуже поширені за царювання Єлизавети Петрівни (1741 — 1761), становлять заключний етап у розвитку архітектури мурованих баштових церков. Зі зміцненням на Україні класицизму у 1780-х роках будівництво мурованих храмів цього типу припиняється.

На сході й північному сході Гетьманщини та Слобідської України в декоруванні, а частково і в конструкції церков можна помітити сильний московський вплив, який поширювався й далі на південний схід, але саме тут був особливо наочним. Такими, наприклад, є пам'ятники Харкова, Сум, Стародуба. У харківських спорудах трапляється специфічно московський прийом обробки стін ширинками. Наявна тут і така московська форма, як шатрова дзвіниця. Вплив московського декорування відчутний і в оформленні трибанної церкви у Сумах, побудованої полковником Кондратьєвим. Так само у Стародубі є трибаштова українська церква в московському декорі ("Старий собор"). В іншому кам'яному храмі Стародуба (Преображенському), збудованому за трибаштовою схемою, роль центральної башти відіграє щось на зразок московського п'ятиглавого храму, ніби "встановленого" в українську схему.

Найменше сторонніх впливів помітно в декоруванні українських церков середньої межі Гетьманщини приблизно по лінії Чернігів — Прилуки. В напрямі до Києва помітно наростає західний, специфічно барочний вплив.

Наприкінці XVII та у XVIII ст. Москва й Україна енергійно обмінювалися архітектурними впливами. Вже йшлося про ряд московських мотивів на стінах українських церков. З другого боку, українська баштова схема набула поширення в церковному будівництві Росії. Цікаво відзначити зміну, зроблену в цій схемі при перенесенні її на російський грунт. Серед мурованих баштових церков України безперечно переважають кількабащтові храми (переважно трибаштові і п'ятибаштові). При цьому окремі башти співмірні між собою, тобто бічні башти лише трохи менші від центральної. В московській архітектурі, що відтворювала українські зразки, безперечно переважають однобаштові храми. У тих же порівняно рідкісних випадках, коли біля центральної башти ставляться бічні, останні невеличкі: співмірності між центральними й бічними баштами немає. І храм справляє враження однобаштового, обрамленого з двох або чотирьох боків главками-маківками.

Московські баштові храми мають централізоване розподілення мас. Можливо, ця риса стосується й загальної характеристики українського та московського психологічного типів. Перенесення на російський грунт української баштової схеми не супроводжувалося таким самим перенесенням купольно-бизилічного типу. Московські будівничі виявили "вибіркове" ставлення до українських зразків. Базилічна схема представлена на російському грунті у будівництві Петербурга, де з'явився базилічний храм не лише з куполом, а й з баштою над входом (Петропавлівський собор в однойменній фортеці). Надворітних башт такого типу українська архітектура Гетьманщини не знала зовсім. Такий тип храму принесено в Петербург безпосередньо з Європи. Слід відзначити естетичні достоїнства української баштової архітектури. Хто бував в українських баштових церквах, знає, яке спокійне почуття навівають ці прості й світлі храми. В них добре молитися; ще й досі від їхніх стін віє теплою вірою, яка надихала будівничих.

Муровані баштові церкви дуже тісно споріднені з українським дерев'яним будівництвом. Якщо муровані церкви України XVII — XVIII ст. безперечно пов'язані з культурно-художньою діяльністю української старшини, то будівництво українських дерев'яних храмів завдячує іншим суб'єктам. Це була церковна громада як цілість, в якій розчинялися окремі будівничі й дарувальники; інакше кажучи, дерев'яні церкви створювалися найширшою "народною масою". Мурована архітектура несе відбиток певної історичної доби, дерев'яне ж будівництво має ніби "позаісторичний" характер. Хоча в багатьох випадках ми знаємо дати спорудження церков, це ще не означає, що можна відтворити всю історію дерев'яної архітектури. Нині існуючим дерев'яним церквам безперечно передували інші храми. Цілком можливо, що їхні форми повторюються в пізніших. Нам не здаються переконливими спроби проф. Д. В. Антоновича реконструювати історію дерев'яної архітектури за датами побудови дерев'яних церков, які збереглися до нашого часу. Адже не відомі

digitized by ukrbiblioteka.org

храми, старші від початку XVII ст. Доступна ж для нас тривікова історія дерев'яної архітектури не дає значимих рубежів. Не виключено, скажімо, що типи храмів, представлені зразками, не старшими кінця XVII — початку XVIII ст., насправді мають давніше походження. Видається цікавим зауваження професора Д. В. Антоновича, що всі відомі науці українські церкви з понад п'ятьма баштами датуються кінцем XVIII ст. До числа церков, названих ним, можемо додати ще одну, досить важливу. Це Кубанський Військовий Собор, з великими труднощами побудований у щойно заснованому тоді Катеринодарі (розібраний у 1870-х роках). У ньому до традиційної, хрестовидної групи з п'яти башт додано із західного боку шосту. Величністю своєї архітектури Військовий Собор справляв незгладиме враження і на сучасників, і на пізніші покоління кубанських козаків.

Наведений вище перелік основних типів мурованих баштових церков дає ключ і до розгляду типів українського дерев'яного храмобудівництва. На території України відомо чимало безбаштових дерев'яних церков (чудово видано відповідні пам'ятки Буковини). Цей тип дещо нагадує українську хату чи "будинок" із здебільшого чотирискатним дахом. Однак основний масив дерев'яного храмобудівництва України визначається не цим типом. Українська дерев'яна церква є насамперед баштовою. Класифікація таких церков грунтується на кількості зрубів і башт; невеличкі прибудови і галереї не враховуються. Типи дерев'яних церков України (й типологічно пов'язаних з ними мурованих храмів) піддаються класифікації не менш чіткій, ніж, наприклад, типи еллінського колонного храму. До речі, довершеністю своїх форм і конструкцій кращі дерев'яні храми України, насамперед у карпатських долинах, справляють на гладача враження саме класичної завершеності й простоти. Первісною клітиною дерев'яного будівництва є зруб з горизонтально покладених колод. Розрізняються зруби, увінчані баштою, й зруби без неї. В однобаштовій тризрубній церкві бічні зруби кладуться на схід і на захід від башти; у п'ятизрубній вони розташовані на всі чотири сторони світу. П'ятизрубні й водночас однобаштові церкви особливо поширені на Гуцульщині та в прилеглих регіонах. Тут ця схема стає панівною. Однак цей тип трапляється і в інших місцях України.

У тризрубній і водночас трибаштовій церкві зруби кладуться по одній прямій зі сходу на захід (як і в тризрубній однобаштовій). Над кожним зрубом височить башта. Цей тип є одним із найпоширеніших, а може, й найпоширеніший на Україні. Переважання його особливо помітне в деяких районах Галичини. (Напевне, внаслідок західного впливу із властивим йому переважанням планів, зорієнтованих із заходу на схід). Набагато рідше трапляється тип п'ятизрубно-трибаштового храму. Він подібний до попереднього, з тією лише відмінністю, що на північ і на південь від середньої башти розташовано безбаштові зруби. Якщо ж і ці останні увінчано баштами, маємо п'ятизрубно-п'ятибаштову церкву. В Галичині виявлено порівняно небагато церков такого типу. Дуже характерні зразки є на Правобережжі. Що ж до Лівобережжя, то тут п'ятизрубно-п'ятибаштові храми становлять значну частину старовинних

дерев'яних церков. Про храми з понад п'ятьма баштами згадано вище. Найвідомішим прикладом храму такого типу є церква в Самарі (на пізнішій Катеринославщині) — місцевості, яка після багатовікової перерви уперше на той момент здобула постійне населення з числа землеробів. До п'яти хрестовидно розташованих башт тут додано чотири додаткові башти у проміжках чотирьох рамен хреста. Таким чином виник дев'ятизрубно-дев'ятибаштовий храм. Заново колонізовані східні регіони — Слобідська Україна, Катеринославщина, Кубань — якраз і стали місцем спорудження багатобаштових українських церков. На Слобожанщині особливо поширені п'ятибаштові храми; геніальний зодчий Самарського собору Яким Погребняк був родом з Нових Водолаг, на Слобідській Україні. Будівництву багатобаштових храмів, очевидно, сприяла широта економічних можливостей цих новозаселюваних місць.

Тісний паралелізм у типології, з одного боку, українських дерев'яних, а з другого — мурованих баштових храмів звичайно тлумачиться тим, що будівничі кам'яних церков відтворювали форми дерев'яних. Однак існує й протилежна думка. Так, сучасний московський історик архітектури пише про баштові храми: "В самій Малоросії ця форма храмів не була первісною, а навіяна кам'яною архітектурою Польщі, багаторазово відтворюваною і в дереві у Малоросії та Галичині"[2].

Порівняльне вивчення пам'яток свідчить, що виводити український баштовий храм з архітектури Польщі немає жодних підстав. Що ж до того, яку форму баштового храму — муровану чи дерев'яну — слід вважати первісною, то розв'язання цієї проблеми гальмується відсутністю точної хронології дерев'яної архітектури. Башту в українських храмах можна вважати пристосованим до умов дерев'яного будівництва виявом тієї самої ідеї, яку втілено в куполі мурованої церкви. На Україні клали зруби. Техніка дерев'яного будівництва за допомогою вертикально поставлених брусів (частоколу) тут не застосовувалася. (На такій техніці грунтується будівництво дерев'яних храмів у Норвегії, що відбилося і в самій назві таких церков: "stavkirke"). Отже, довжина стіни в дерев'яному будівництві на Україні обмежувалася довжиною колод. Наприкінці їх треба зарубувати кут і міняти напрям стіни. Тому з дерева неможливо побудувати великий прямокутник, та ще й з увінчанням у центрі чи по кутах — а саме такими й були п'ятибаштові храми великокняжої доби. Велике храмове приміщення могло бути побудоване лише шляхом згрупування комбінації зрубів навколо центру. Такою комбінацією й було хрестовидне поєднання п'яти зрубів. Якщо над кожним із цих зрубів поставити башту, якраз і вийде своєрідна "дерев'яна транскрипція" п'ятикупольного мурованого храму. Подібним чином трибаштовий чи однобаштовий храм можна визначити як транскрипцію в дереві трикупольного чи однокупольного мурованого храму.

Лишаючи на боці деякі інші, по-своєму цікаві риси дерев'яної архітектури України, підіб'ємо загальні підсумки. Ідея східнохристиянського купольного храму, вкорінившись на Україні, залишила тут цінні пам'ятки — муровані церкви великокняжої доби. Цю ж ідею, у відповідній модифікації, виражають дерев'яні баштові храми. Форми цих останніх

digitized by ukrbiblioteka.org

властиві й для мурованих церков XVII — XVIII ст. Із Заходу на той час було сприйнято лише форму купольної базиліки — не більше. Поєднанню куполів на Україні надавалося дуже великого значення, чого не було на Заході.

Дерев'яна архітектура є тією з'єднувальною ланкою, яка зводить воєдино хронологічно розрізнені групи купольного будівництва великокняжої доби та баштову архітектуру гетьманської України. Силу традицій відчували будівельники XVII ст., спираючись на спадщину часів культурного розквіту Київської Русі XI ст. Єдність традицій засвідчують і висновки сучасної науки.

Лютий — березень 1929

Переклав з російської Микола Павлюк

---

[1] Див. нашу брошуру: Об украинской вышивке XVIII века и современном ее возрождении. — Чернигов, 1914.

[2] Некрасов А. И. Древние подмосковные. — М., 1923.

Джеймс Е. МЕЙС

ВИСНОВКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГОЛОДОМОРУ 1933 РОКУ

Хотів би почати з питання геноциду. Цей термін виник 1944 р. Вперше його застосував Рафаель Лемкін, польський юрист єврейського походження, мешканець США. У його книжці під назвою "Влада країн Вісі в окупованій Європі" (Вашингтон, 1944) це слово використано на означення всього комплексу германської нацистської політики, спрямованої на постійне знекровлення — фізичне, біологічне, структурне, політичне та духовне — різних націй та народів, що опинилися під німецькою окупацією. Ця політика була побудована так, що, навіть якби Рейх програв війну, Німеччина все одно мала б змогу панувати над сусідніми націями. Лемкін багато зробив, аби цей термін був визнаний у міжнародному праві. Тричі його зусилля увінчувались успіхом. У жовтні 1945 р. термін прозвучав в обвинувачувальному акті найважливіших воєнних злочинців під час Нюрнберзького процесу. Наступного року Генеральна асамблея ООН прийняла Резолюцію № 46, де вперше зазначено, що геноцид чинився впродовж людської історії. Нарешті, 1948 р. ООН ствердила та запропонувала своїм членам ратифікувати Міжнародну конвенцію про застереження та покарання злочину геноциду. Значення цього факту ілюструє така обставина: в ході обговорення конвенції представники практично всіх країн — членів ООН, території яких були окуповані країнами Вісі, скористалися нагодою, щоб пояснити, як у конвенції відображено всі ті страждання, через які пройшли їхні народи.

Звідси очевидно, що поняття геноциду не базувалося на понятті "голокост" та що "геноцид" і "голокост" — це два різних поняття. Концепція геноциду не спирається на нацистську політику щодо євреїв та циганів — або точніше не стільки на неї, як на таку ж саму політику гітлерівців щодо, скажімо, слов'ян. На відміну від цього, слово "голокост" (яке Елі Візель уперше використав, говорячи про знищення Гітлером єврейства в Європі) є насправді неточним перекладом івритського поняття "шоа", що дослівно означає "повне, безжалісне знищення". В англійській мові це слово має додаткове розуміння, а саме: "знищення святим вогнем усіх пожертв" (про це, між іншим, згадується у Святому Письмі).

Конвенція з питань геноциду визначає його як дії, спрямовані на часткове або повне знищення певної національної, расової, релігійної або етнічної групи. Тут мова йде не тільки про вбивства окремих членів згаданих груп, а про детально сплановане створення умов, за яких членів згаданих груп можна фізично знищити.

digitized by ukrbiblioteka.org

Американська Комісія розслідування голодомору в Україні (що в ній я був на посаді штатного директора) дійшла висновку, що голод 1932 — 1933 рр. становив акт геноциду проти української нації. У резолюції було сказано, що Сталін та його поплічники навмисно створили на Україні умови — причому зробили це за заздалегідь розробленими планами — аби велика частина українського населення загинула. Це вчинено з метою придушити те, що Сталін уважав основою націоналізму, — а основа та була серед селянства.

У своїх висновках згадана комісія висловила думку про те, що голод прийшов на Україну через повний занепад сільського господарства — а той занепад став результатом насильницької колективізації. Але все це було лише одним з аспектів загального, багатогранного наступу на те, що ще недавно вважалося українською національною самосвідомістю. Наступ той провадився у всіх сферах політики, культури та науки.

Особисто я гадаю, що правильно зрозуміти голодомор на Україні можливо лише в контексті оцього різнобічного наступу на все українське, коли все українське влада цькувала із завидним завзяттям. Тут треба брати до уваги всі аспекти, показати, що Сталін бажав смерті мільйонів мешканців України, бо він хотів нейтралізувати Україну, що, на його думку, була бар'єром на шляху утворення централізованого російськоцентристського тоталітарного режиму. А саме такий режим виник у 30-ті роки. Саме тому ми не зможемо пояснити голодомор лише як явище, що сталося в сільських регіонах. Ми повинні підійти до нього у контексті загального наступу проти українства у той період. Якщо ми це зробимо, стане ясно, що голодомор був нічим іншим як проявом геноциду.

Водночас сам характер того, яким чином режим зробив Україну своєю жертвою, не повинен спричинити хибне розуміння того, що сталося з тамтешніми росіянами. Відомі випадки, коли цілі російські села вимирали, а на Поволжі, де голод розпочався 1932 р. — офіційною причиною названо посуху, — селян теж полишили сподіватися на Божу ласку. Ба більше, політика русифікації, що її проводив у життя режим Сталіна, зокрема на Україні, жодною мірою не була на користь росіянам, їхній культурі чи мові. Не можна забувати про те, що під Сталіним, незважаючи на повсякденне розширення вживання російської мови, росіяни страждали так само, як і всі інші етнічні групи, а їхня культура була зведена до рівня роману Гладкова "Цемент".

Друге питання, яке я бажав би порушити, стосується джерелознавства. Якщо ми не маємо достовірних записів джерел, ми не маємо історії. Адже єдине, що відділяє нас від доісторичного періоду — це наявність писаних джерел, бо саме з них почалась історія. Чи можете ви знайти у будь-якому науковому дослідженні таке поняття, як "авторитетне джерело"? Звичайно, ні. Середньовічний літописець творив, покладаючись на погляди свого єпископа або князя. Якби ми мали можливість прочитати думки інших — людей, що не були пов'язані з такими інституціями влади, — мабуть, ми мали б зовсім інше уявлення про середньовіччя. Скажімо, секретар якої-небудь офіційної установи за часів Сталіна повинен був описувати події саме так, як на тому наполягали керівні інстанції, використовуючи саме ту термінологію, яка була до вподоби їм. Проте за всіма тими міфічними "класовими ворогами", "шкідниками", "шпигунами" та "за-

колотниками" стояли чіткі вказівки, завдання та канали зв'язку в сталінській адміністраційній системі. Якщо підходити до таких джерел критично, виникає можливість отримати безліч цікавої, корисної інформації, без якої неможливо мати навіть приблизне уявлення про історичні розміри та значення голодомору в Україні.

З другого боку, свідчення людей, які бачили все те на власні очі, становить найголовніше, найцінніше джерело. Проте навіть тут треба керуватися застереженнями науки джерелознавства. В цьому розумінні, мені здається, корисним було б провести певну паралель із вивченням джерел єврейського "голокосту". Там є буквально сотні свідчень, зроблених євреями, яким удалося вижити після страхіть Варшавського гетто та його повстання у 1943 р. Багато з них розповідають про вояків із дивізії СС "Галичина", що мали жовто-блакитні нарукавні пов'язки або шеврони. Але на час повстання в'язнів Варшавського гетто згадана дивізія ще не була сформована — а що вона робила після утворення, дуже добре відомо з німецьких військових архівів та з інших офіційних джерел. Чи означає це, що всі свідчення очевидців фальшиві? Ні в якому разі. Річ у тому, що ці люди, переживши страхіття того часу, страхіття не знаного в історії людства масштабу, отримали своєрідну душевну травму; вони відчули певне моральне забов'язання давати свідчення на користь усього, що було спрямоване проти окупантів та їхніх поплічників. Проте нині, коли минуло багато років, пам'ять людська може бути упередженою, з підсвідомими "забарвленнями" щодо конкретних минулих подій. Люди розповідають про минулі події саме в тому контексті, який їм підказує їхнє моральне зобов'язання нещадно викривати та засуджувати трагедію тих років — вони можуть навіть розповідати про те, чого вони не бачили на власні очі, щиро вірячи, що вони це справді бачили. Коли мені довелося — на своїй посаді — керувати збиранням показів 200 свідків та перевіряти ті свідчення, я поставив своєрідне "контрольне" запитання, а саме: "Що ви особисто пам'ятаєте про "двадцятип'ятитисячників?" Є цілком документальні відомості про цих останніх: усього їх було 27 тисяч — робітників, яких зібрали по всьому СРСР (серед них 7 тисяч на Україні), щоб вони працювали у колгоспах по всій країні. Проте у відповідь на це запитання майже кожний свідок казав щось на зразок: "То була 25-тисячна армія, яку надіслали з Росії, щоб задушити Україну". Така відповідь не була брехнею: просто люди так говорили, бо вони використовували власну пам'ять, покладаючись на неї як на "історичне джерело". Взагалі, історик повинен ставитись до очевидця як до певного історичного мемуару — тобто вивчити його, вилучити все, що можливо, про автора, щоб дійти певного висновку про правдивість його інформації, а потім порівняти її з відомостями, отриманими з інших джерел. Тут просто не можна запобігти окремим неточностям, але їх досить легко виправляти, порівнюючи інформацію з різних джерел. Тут мова йде не про те, яке саме джерело треба вважати найнадійнішим, а про те, щоб порівнювати всі такі джерела. Ми просто не можемо вважати те чи інше джерело найбільш "авторитетним", якщо ми не враховуватимемо інших джерел. Якщо ми виберемо перший шлях, виникає ризик подати не досить правильну інформацію про минулі події — а без точності інформації немає справжнього розуміння.

digitized by ukrbiblioteka.org

Третє питання, яке я хотів би порушити, стосується сьогоднішнього стану наших знань. Якщо немає авторитетних джерел, не може бути більш-менш надійних пояснень того, що відбулося. У своїй доповіді Конгресові США у 1988 р. Комісія розслідування голодомору на Україні намагалася провести дослідження наукової літератури, а також джерел додаткової інформації, перш за все офіційної преси того часу, бо у нас на Заході є нині доступ до таких джерел. З того часу знято багато офіційних заборон на подібну інформацію (хоча неофіційних заборон ще аж надто багато!) щодо подій на Україні. Завдяки цьому ми змогли набагато розширити наші знання саме того періоду, який нас цікавить. Особисто я думаю, що багато з таких джерел заслуговують на окрему увагу. Наприклад, добірка документів під назвою "Голод 1932 — 1933 рр.: очима істориків і мовою документів", що її видав 1990 р. Інститут історії партії. Так само не можна ігнорувати збірку архівних документів, що з'явилась на сторінках "Українського історичного журналу" (В. Марочко, 1989 — 1990), або прикінцевої доповіді та супровідних матеріалів Міжнародної комісії дослідження голодомору під егідою СКВУ; добірку свідоцтв очевидців, що її склали покійні Володимир Маняк та Лідія Коваленко (Книга-меморіал "33-й: голод"), добірку Олександра Міщенка "Безкровна війна", а також "Збірник усних свідчень Комісії дослідження голодомору на Україні", що його упорядкували Леонід Герець та автор цих рядків. Із згаданих джерел та з історіографічних праць маємо багато відомостей про політику уряду й перебіг подій, що сприяли виникненню та розвитку штучного голоду. Звідси ми дізнаємося про різні державні установи, які збирали інформацію про стан життя на селі. Там можна визначити також час отримання інформації. Є матеріали, отримані від свідків. Проте насправді ми можемо лише торкнутися поверхні всіх таких офіційних джерел — маю на увазі офіційну пресу та архівні матеріали, особливо "на місцях". Конче потрібно здобути якомога вичерпнішу інформацію від свідків, бо всі вони — літні люди, то ж треба скористатись їхньою пам'яттю (доки їх не відвезли на цвинтар!). Треба пам'ятати, що події, які нас цікавлять, відбулися шістдесят років тому, а свідки — такі ж самі смертні, як і ми з вами.

Коли ми з Герецем контролювали збирання свідчень очевидців, ми намагались зібрати якомога більше відомостей про кожного окремого свідка — так, щоб історики мали змогу оцінити кожного такого свідка окремо, індивідуально та винести рішення про вартість його свідчень неупереджено. Наш підхід полягав у вивченні біографії кожного свідка: ми заохочували кожну таку людину розповідати насамперед про себе — а тоді, на тлі цієї розповіді, будували й записували те, що така людина пережила, що вона бачила під час голодомору.

Нарешті, бажав би додати кілька слів про перспективи згаданого дослідження. Відверто кажучи, постає безліч питань, тем для подальшого пошуку. Наприклад, яким чином державі вдалося мобілізувати буквально мільйони людей на участь у кампанії, спрямованій на знищення таких самих громадян? Тут треба віддати належне Анатолієві Шаблію, який, на мій погляд, зробив добрий початок, надрукувавши у "Пам'ятках України" (1990, №2) своє дослідження про роль профспілок, у якому

автор покладається переважно на багатий "місцевий" архівний матеріал. Але знов-таки, це лише початок.

У нас немає детальних відомостей про сам процес ухвалення рішень на різних офіційних рівнях у сільських місцевостях, де відбулися радикальні зміни у середині 1932 р. — після так званих "травневих реформ", офіційно спрямованих на відносне послаблення більшовицького режиму під гаслом укріплення "соціалістичної законності". Конкретним утіленням цього стала відома Драбівська справа, коли в червні 1932 р. засуджено керівництво цілого району, звинувачене у зловживанні владою під час кампанії постачання сільськогосподарських продуктів урядові 1931 р., а потім розпочалося витягування зерна з населення, задля чого влада не гребувала жодними методами. Наприкінці 1932 р. відбулися гучні відкриті процеси над місцевими керівниками, яких засуджено як "куркульських агентів" — за те, що вони залишили селянам трохи зерна прожити та посіяти. Дуже важливо використати оригінальні протоколи засідань ЦК та Політбюро ЦК КП(б)У, а також відповідні документи з московських архівів. А в нас немає навіть повних текстів виступів Миколи Скрипника, який очолював опозицію сталінізації КП(б)У в лавах партії, водночас виступаючи проти політики розорення села та русифікації міста.

Виходить, що найважче дістатися до джерел саме тієї інформації, яка найпотрібніша для подальших досліджень у цьому плані. З одного боку, ми повинні наполягати на отриманні відомостей із самої верхівки сталінської соціальної піраміди — тобто інформації про Сталіна та його найближче оточення, а також про державну законодавчу еліту на Україні. З другого боку, маємо ретельно записувати все, що можна отримати від живих свідків. Адже тільки з таких усних розповідей (сподіваюсь, що моя власна праця правитиме тут за певний методологічний посібник) учені майбутнього зможуть отримати основу для оцінки не тільки фізичної шкоди, завдавної суспільству, але й шкоди психологічної, духовної — травматичних наслідків будь-якої ситуації, що призводить до масового насильства, смерті, коли простим людям силоміць доводили речі, що не мали нічого спільного з реальним життям (згадаймо сталінське гасло "Життя стало кращим, жити стало веселіше!" чи те, як режим виховував "синівські" почуття в дітей на прикладі Павлика Морозова). Такий масовий наступ на людський розум не міг не завдати значної шкоди — а це також було частиною трагедії голодомору.

Сподіваюсь, що наведені вище тези сприятимуть подальшим дискусіям та обговоренням. Був би дуже вдячний за відгуки, коментарі, критичні зауваження, бо дискусії мають надзвичайно велике значення для успіху наших зусиль, мета яких — більше дізнатися про цей жахливий злочин проти людства.

digitized by ukrbiblioteka.org

Володимир МОРЕНЕЦЬ

МОНОЛОГ БЕЗ РЕВЕРАНСІВ

Юрій Тарнавський. Ура на. Поема. — Харків; Нью-Йорк, 1992. — 167 с.

Ще у всіх нас на слуху спроби принагідного творення національних гімнів, палкі патріотичні строфи, подзвін гартованого металу яких має покріплювати наші серця й розганяти зловорожі хмари наклепів та облуд. Та водночас ми є свідками того, що потік емоційно наснаженої поетичної публіцистики явно міліє, затинається на тематичних зворотах і втрачає стрімкість у риторичних ковбанях сакраментального "бути чи не бути" (з охриплим мітинговим притиском на першому слові).

Важко: затерпла духовна мембрана дедалі слабше реагує на "гаслові частоти". По-перше, вона ними елементарно замучена. А, по-друге, самі ці частоти вузенькі, як і в усі наші часи, суворо контрольовані політологічним глуздом, хохлацьким цензором-миротворцем, першою турботою якого є "як би когось не зобидити". Захлинаючись у твані звідусюдних брехень, зневаги й зрадливості, він не може вхопитися за рятівне коріння роду, бо тримає скоцюбленого п'ястука "на пульсі світової громадської думки"... Але свободу не випрошують, не обгрунтовують. Її беруть. Коли можуть.

У світлі сказаного поема Ю. Тарнавського є сьогодні явищем винятковим, у загальному обширі української поетичної публіцистики навіть безпрецедентним. Передовсім через відсутність оцього "цензора-миротворця" і відповідно вкрай пристрасний, національно суб'єктивний погляд на долю України та її місце в сучасному світі. Це тим дивовижніше, що ця запально полемічна, сказати б, відчайдушно публіцистична поема належить авторові "Поезій про ніщо", — одному з тих "єретиків", котрі вийшли на шлях творення суто естетичних цінностей, полишивши за спиною національно-визвольні постулати та принципи І. Багряного, У. Самчука та ін. (див. статтю Г. Грабовича "Велика література". // "Сучасність", 1986, ч. 7 — 8 (303 — 304), с. 46 — 80). Парадокс?

Але спершу про саму поему, написану 1988 — 1991 рр. Вона складається з десяти частин, кожна з яких є напруженим, гостро інтонованим монологічним роздумом автора на щонайболючіші теми вітчизняної історії XX ст. Алієнованість України, яку світ не знає і не дуже поспішає взнати, відтручений її образом, свідомо спотвореним різними "братами", а також власним національним мазохізмом; голодомор 1932 — 1933 рр. в усій його страшній реальності й — паралельно — у

сфальшованій західній рецепції; Чорнобиль як метастаза смертельної імперської хвороби; цілковита безборонність нації перед зовнішньою та внутрішньою агресією... Ці та інші криваві рани України відбандажовуються Ю. Тарнавським різко, безжалісно, знавісніло (як робив би то не досвідчений ескулап, а змучений і зневірений хворий), відкриваються не для світу, в жалість якого автор не йме жодної віри, а для себе, немов для того, аби хоч насамкінець збагнути причину власної смерті, хоча б наостанку в страшній і сліпучій ясності побачити лице вбивці.

"Україна качається по землі, тримає Чорнобиль, як розпороте черево, руками, радіоактивність, мов кишки, лізе крізь пальці, хохол Романенко (для Росії!) розіп'яв білий халат, заслоняє її, щоб не бачив світ, веселі колгоспники завзято орють українську землю, аж димить, бідна (бо для Росії!)... Москва, довкруги ні реактора, така собі весела вдовичка в віденській опері історії, добре плянували Мінатоменерго й КПРС — усе на зігнуту спину Києва, несе ту в'язку реакторів, мов хмизу, мало не черкаючи грудьми землі — звісно, матір городів руських!" (с. 26 — 29).

Чого б не торкався автор, його мова позбавлена евфемічності, що особливо вражає, коли зважити на метафоричну щільність викладу. Здається, прагнення назвати речі своїми іменами (аж до найбрутальніших), як їх розуміє поет, — головний рушій всього творчого акту. Це — сліпота, зманеність "рідних" політичних і культурних діячів (тут "дістають" своє Тичина і Хвильовий, Рильський і Скрипник, не кажучи про багатьох сучасників). Це — російський більшовизм, на муравйовських багнетах занесений в Україну і здиблений роздвоєним шовіністичним жалом чужої ідеї та мови — мови понищення й зневаги, якою стала для України російська в артикуляції незліченних сталіних, кагановичів та іже з ними повсякчас сущих, мови, "від якої йшли під лоб очі українців, неначе дим кадил до неба, коли ті вмирали з голоду 33-го року" (с. 55). Це — манкуртство синів і дочок країни України, тавроване з праведним гнівом, а часом знущально й гротесково, як, приміром, у цьому випадку: "Методистські пастори, професори міннесотських університетів товпляться в черзі, щоб потанцювати з Женею Євтушенко (не -ом! — *В. М.*), вона стоїть, закотивши голубі очиська під блідний лоб, притискає зім'ятого віршика, мов мережку, до печальних руссских уссст, щоб заслонити усмішку в серці, "Та замовкніть вже раз ви, українці!..". (с. 12).

В інвективні жорна Ю. Тарнавського потрапляє величезна соціальна маса, вражена як не страхом, то корисливістю, як не байдужістю, то фарисейством. Належить до неї й розпорошений світом люд, який десятками мов (окрім своєї!) визнає свою приналежність до українського кореня (с. 130 — 131), і сам автор, до якого максималістична національна вимога повертається бумерангом і вражає в саме серце: "...а ти сам, що дав Україні? — нічого доброго, але й нічого злого, як вона тобі? добрий бізнесмен з тебе, ринковий патріот! — від усіх нас умирає Україна, ми її смертельна хвороба!" (с. 127).

Це — один з найгіркіших передфінальних присудів. "МИ", що в конвульсіях і корчах витискає з себе національне "Я", з епілептичною гримасою запопадливості позиркує навкруги — чи гаразд догодило? Чи потрафило? І чути зусебіч: потрафило, потрафило — не було, нема і

digitized by ukrbiblioteka.org

бути не може, "маладєц!"... І тому це безтілесне (невтілене!) національне "Я" відлітає в піднебесні висі, міфологізується, перетворюється на споконвічну молоду казку. Україна як цілісний духовно-історичний образ, що самостверджується і перемагає, існує тільки в авторській мрії, як щемний поетичний сон. Такий смисл має 8-й розділ поеми "Україна живе (Сон Тарнавського)", своєрідне ліричне інтермецо перед поверненням на грішну землю в передостанній частині "Україна вмирає (Дійсність Щербицького)".

У фіналі ("Тисяча літ") розгортається фантасмагорична картина всенародних торжеств: безлика соціальна маса, юрба, дійшовши краю у власній половинчастості, невизначеності, нездійсненості, святкує свободу і незалежність. Це — свобода і незалежність від власної національної сутності, це похорон України, знаки якої гаснуть із кожною поступкою, кожним компромісом, кожним фарисейським глаголом. І вже вона не дівчина-Україна, а її дірчаста решта, У ра на — важкий елемент на цвинтарі історії, який ми й поховати як слід не годні, бо як же виповнити сльозами прямокутну могилу, коли "сльози не квадратові?!". Більш як прозора алегорія ейфорії від державотворення за комуністичним регламентом...

Чи має поет рацію в своїх присудах — різких, безапеляційних, незрідка навіть скандальних? Ставити так питання не можна в принципі. Тому що Ю. Тарнавський і не хоче мати рації, йому доста вже того розважливого глузду, за підказкою якого й витворена вся наша кривава і сумна історія (від Богданових альтернатив до миротворчих зусиль Центральної Ради, від розтраченої давньої історії до розтраченої сучасної мови). Він хоче помилятися, як помиляється кожне "Я", оскільки й допоки живе! Розлючений багатовіковим ув'язненням джин суб'єктивності виривається на волю й ошелешує світ, що звик до його безмовного й непомітного скніння в зеленій карафі часу. Виривається з одним-єдиним і таким некомфортним для оточення: "Я — Є!". Є суто українська точка зору на явища, події і персони, є суто український національний інтерес, — і коли це звучить скандально, а воно таки так і звучить — то до чого ж ми дійшли?!

Я не буду тут нагадувати про хвалені світові інтереси Америки чи Росії — паралелі на поверхні. Пригадується інше: звільнений з фашистського концтабору бранець добирається до першого-ліпшого контрольного пункту і, непритомніючи, встигає сказати тільки одне: *"Iestem Polak"*. І все, і цього досить, — це його (обдертого, напівживого, по суті, невідомо якого — доброго чи злого) перепустка в світ, в життя, в людське право. Страшно казати, але ми такої перепустки не маємо. Відтак художнім надзавданням Ю. Тарнавського і є заповнення її перших граф. І нехай багатьом не сподобається "каліграфія" авторської заявки, хай мені не подобаються ті чи ті авторські судження або оцінки, суть не в тому. Суть у самочинному поверненні собі власної ідентичності, свого пракореневого "Я", котре на сторонній погляд ніколи не буває "милим у всіх відношеннях" (хіба ні?).

Думається, що й з'ява цього твору в доробку Ю. Тарнавського хоч і несподівана, та невипадкова. Почати б з того, що поетика твору цілком відповідає виробленій стильовій манері автора з його особливою схильністю

до раціональних алюзій та логічних асоціацій (часом глибоких і значущих, а часом навочевидь заданих і прямих до смішного, — про що ясно свідчать авторські примітки — флюорографія творчої методи Ю. Тарнавського). При цьому, як і завжди (досить порівняти "У ра ну" з його попередньою поемою "Опірене серце"), роздуми поета висновуються в живій образній тканині, що й перетворює суворо скомпоновані ідейно-тематичні фігури на факт мистецтва. "Там, де колись вився смолисто твій чорнозем, лиш гіркий смак, немов від полину, залишиться по тобі на сторінках історії, і в заокеанських бібліотеках згадки про тебе колихатимуться, мов водорості на дні моря"(с. 36) — подібними образними спалахами пульсує і світиться вся поема.

Коли вдуматися, то немає нічого дивного у звернении поета до конкретної соціально-політичної й морально-історичної проблематики, в його рішучому зголошенні на службу громадянського обов'язку. Адже Ю. Тарнавський завжди йшов "проти течії" з тими і до тих, кого менше. В 50 — 70-х це була царина чистої краси, дзвінкий простір духовного самоозначення "без нічого". Тепер — це поле соціальної і політичної брані, на якому, здавалося б, так багато різних воїнів і королів, та все більше якихось половинчатих, картярських і майже жодного справжнього... Як тут не зрозуміти поета?

Київ

digitized by ukrbiblioteka.org

Ярослав ГРИЦАК

ЧИ ПРИЙШОВ ЧАС ДЛЯ СОВИ МІНЕРВИ?

Benedict Anderson. Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. — London; New York, 1991. — XV, 224 pp.

Eric J. Hobsbawm. Nations and Nationalism since 1780. Programme, myth, reality. — Cambridge; New York et al., 1991. — VIII, 191 pp.

Roman Szporluk. Communism and Nationalism. Karl Marx versus Friedrich List. — New York; Oxford, 1991. — XI, 307 pp.

Крім спільної теми — теорія і практика націоналізму, — всі три книжки об'єднує ще й та обставина, що 1991 р. вони з'явилися на книжковому ринку в м'яких обкладинках (т. зв. paper-back edition). Це означає успіх їхніх попередніх видань (книжка Б. Андерсона вперше побачила світ у 1983 р., Р. Шпорлюка — у 1988 р., Е. Гобсбаума — у 1990 р.): вони знайшли визнання у фахівців і тепер перевидані з розрахунку на масового читача, передовсім — на університетських студентів та аспірантів, фінансове становище яких змушує надавати перевагу дешевшим виданням. Отже, можна сміливо сказати, що кожна з трьох названих книжок матиме певний вплив у західному інтелектуальному світі, зокрема формуватиме його сприйняття та оцінку сучасних національних рухів у Центрально-Східній Європі. Який же погляд на проблеми націоналізму пропонують автори цих праць?

Позицію Е. Гобсбаума визначити дуже просто. Цього відомого британського історика вважають патріархом лівої, постмарксистської течії в сучасній історіографії[1]. Як і для більшості марксистів, для Е. Гобсбаума історичний процес пов'язується з економічним розвитком і суспільно-класовими суперечностями. Тому нації і національні рухи з їхньою ірраціональною ідеологією, емоційною наснагою та демагогічним патріотизмом є радше відхиленням, аніж нормою в людській історії.

Аргументації цієї тези й присвячена вся книжка. Основною ознакою нації та всього, що з нею пов'язане, є її модерність. Незважаючи на постійні покликання національних патріотів на тисячолітні корені своєї історії, — нації, за Е. Гобсбаумом, порівняно недавній винахід. Більшість модерних націй виводяться з XIX століття. Гобсбаум не заперечує, що ще перед XIX століттям практично в кожного народу знаходимо зразки відчуття колективної належності до окремої, певним чином окресленої спільноти (ідентифікація з територією, мовою, релігією, державою). Вони стали фундаментом для формування модерних національних рухів. Однак, на його думку, це були радше вияви протонаціональних почуттів, аніж

національної свідомості у точному розумінні цього слова. "...Націоналізм передує націям. Нації не творять держав і національних рухів, а якраз навпаки" (с. 10).

Нації, за Гобсбаумом, виникають на певному рівні технологічного та економічного розвитку, в результаті соціальних змін і впливу політичних чинників. Неможливо встановити будь-яких об'єктивних критеріїв нації (таких, як територія, мова, спільні традиції тощо); нації як такі існують лише в людських головах і в цьому сенсі вони є уявними спільнотами, артефактами. Відповідно до цього національна ідентичність легко підлягає змінам, нерідко — протягом порівняно короткого проміжку часу.

Е. Гобсбаум ставить перед собою амбітне завдання: показати, як відбувається перехід національного руху на політичну стадію, коли він виходить поза межі літературно-наукових зацікавлень та діяльності нечисленних груп національних патріотів і набирає масового характеру. Автор розрізняє два типи національних політичних програм. Перший тип — популярно-революційний — являє собою вираз загальних інтересів супроти інтересів партикулярних, загального добра супроти привілеїв. Рухи, що сповідували такі програми, мали визвольний характер, не надавали великої ваги етнічно-мовним критеріям і розглядали встановлення національних держав як необхідний етап на шляху до майбутньої уніфікації світу. Натомість програми другого типу відображали політичну еволюцію національних рухів зліва направо, відкидання ними універсалізму та прийняття принципу етнічної винятковості і, як наслідок, торували дорогу ксенофобії, антисемітизмові тощо. Перехід від першого типу програм до другого, за оцінкою Е. Гобсбаума, відбувся приблизно в 70-х роках минулого століття. Перемога другого типу програм після першої світової війни мала катастрофічні наслідки для Європи, зокрема привела, за певної політичної та економічної кон'юнктури, до утвердження фашизму. Великим досягнення комуністичних режимів у багатонаціональних країнах, таких як СРСР та Югославія, автор уважає те, що вони дуже обмежили руйнівні наслідки націоналізму.

Наприкінці XX століття політична роль націоналізму в сучасному світі зменшилася разом із роллю національних держав. Ознакою цього занепаду, на думку Гобсбаума, є великий прогрес у дослідженні й аналізі націй і національних рухів протягом останніх двадцяти років. Це засвідчує, що явище націоналізму перейшло через свою найвищу точку. "Сова Мінерви, яка приносить мудрість, за словами Гегеля, вилітає в сутінки [тобто тоді, коли саме явище близьке до завершення — *Я. Г.*]. Це добрий знак того, що вона кружляє тепер навколо націй і націоналізму" (с. 183).

Не можна не відзначити блискучий стиль Е. Гобсбаума, його широку ерудованість та вміння будувати парадоксальні теоретичні конструкції — ці риси, безумовно, приваблюватимуть до книжки масового читача. Однак за лаштунками блискітливої форми проглядається майже не приховане зверхнє, іронічне ставлення автора до предмету свого дослідження. Він свідомо дистанціює себе від націоналізму: "Жоден серйозний історик націй і націоналізму не може бути самовідданим націоналістом... Націоналізм вимагає надто багато віри в те, чого насправді не існує... На щастя, беручись за написання цієї книги, авторові не треба було полишати позаду себе своїх неісторичних переконань" (с. 12—13). (Ці слова легко писати

digitized by ukrbiblioteka.org

людині, єдиним досвідом національного гніту якої був страх, що його відчував дванадцятирічний хлопчик, слухаючи у Відні радіотрансляцію першого англо-автстрійського футбольного матчу (1929 р.): австрійські однолітки погрожували побити його, якщо Англія візьме гору над Австрією (с. 143). Постає питання: чи міг би стояти на тих самих позиціях український історик, який пережив страхіття голоду 1933 р. у підрадянській Україні чи польсько-української різанини наприкінці війни на Волині?).

Книга Е. Гобсбаума написана на основі його лекцій, прочитаних у травні 1985 р. у Белфастському університеті. Час повівся з нею немилосердно: від початку праці над нею до її виходу у Центрально-Східній Європі сталися зміни, що перекреслили основні концепції автора. У результаті він опинився у незавидному становищі людини, яка потрапила пальцем у небо. Сама книжка стала об'єктом гострої критики, а її рецензенти змагаються в дотепності, висміюючи погляди автора[2]. Однак за великою невдачею Гобсбаума стоїть не стільки його особиста трагедія, скільки крах марксистського тлумачення історичного процесу взагалі і формування націй зокрема. Тому двічі правий автор іншої книжки Б. Андерсон, стверджуючи, що націоналізм виявився аномалією радше для марксистської теорії, аніж для історичного процесу. "Реальність цілком очевидна: "кінця ери націоналізму", який так довго пророкували, не видно навіть далеко. Насправді національне [natio-ness] є найуніверсальнішою легітимною вартістю у політичному житті нашого часу" (с. 3).

Як і Гобсбаум, Андерсон теж уважає, що нації є уявними спільнотами. Різниця в їхніх поглядах полягає, однак, у тому, що в трактуванні Андерсона всі спільноти, більші за село, є уявними. Члени навіть найменших спільнот не знайомі з більшістю своїх партнерів, ніколи не зустрічалися з ними або навіть не чули про них, але в уяві кожного з них живе збірний образ своєї спільноти. Тому розрізняти спільноти треба не на підставі їхньої природньості чи штучності, — всі вони так чи інакше штучні, — а за тим, у який спосіб вони постають у людській уяві. Нації є культурними артефактами особливого виду, і їхнє коріння сягає далеко глибше за XIX століття.

Поява самої можливості уявляти нації як окремі спільноти пов'язана, на думку Б. Андерсона, із занепадом трьох фундаментальних культурних концепцій, характерних для середньовічного світу: ідеї, що лише певні, т. зв. сакральні, мови (як-от старогрецька, латинська чи класична арабська) відкривають доступ до онтологічної істини тому, що вони самі по собі є невіддільною частиною цієї істини; віри, що природнім осередком організації суспільства є монарх; особливого сприйняття часу, згідно з яким минуле і майбутнє є одночасне з сучасністю й усі події ніби обертаються в замкненому колі. (Характерним для такого світосприйняття є відчуття близькості другого пришестя Ісуса Христа, яке може статися у будь-який момент. Різниця між минулим і теперішнім не має суттєвого значення з перспективи близького встановлення Божого Царства. Тому середньовічні художники без тіні сумніву й докору сумління надавали Діві Марії чи трьом пастирям зовнішніх рис своїх сучасників, зображаючи події Святого Письма у тогочасному побутовому середовищі — з погляду вічності тисяча років різниці важили небагато).

Усі ці три ідеї творили "концепцію світу, до якого належав практично кожен" (с. 15). Її занепад пов'язаний у першу чергу з винаходом книгодрукування — найранішої форми капіталістичного підприємництва — та впливом реформації. Обидва фактори підірвали значення сакральних мов і сприяли "вернакуляризації" читацького ринку, тобто формуванню літературних мов на основі колишніх діалектів і виданню ними головних сакральних книг. Друк, поширення та читання книг, а згодом і газет, привели до усвідомлення читачами свого читацького кола, яке читало й розмовляло певною мовою, і таким чином стали зародком для формування національно уявної спільноти. "Що, у позитивному значенні цих слів, зробило нові спільноти уявними, — це напіввипадкова, але вибухова за своїм характером взаємодія між системою виробництва і виробничими відносинами (капіталізм), технологією комунікації (друк), а також приреченість людства на мовне розмаїття" (с. 43).

Формування сучасних націй-держав пов'язане з поширенням друкованого слова зовсім не однозначним чином. Між 1776 і 1838 р. у Південній Америці появилася ціла низка націй, які практично не відчували на собі благодатного впливу друкарського верстату. Тобто у випадку з іспаномовними південноамериканськими республіками націоналізм явно випереджував книгодрукування. Постає проблема: як могли креольські спільноти так рано розвинути концепцію своєї національності — задовго до аналогічних процесів у самій Європі? Тим більше, що за своїми релігійними, мовними та етнічними ознаками вони не дуже відрізнялись одна від одної. Пошуки відповіді на це питання неминуче приводять до факту, що кожна з нових південноамериканських республік протягом декількох століть була окремим адміністративним тілом. Кордони кожної адміністративної одиниці творили окрему мережу комунікації. Як у християнських середньовічних спільнотах відчуття їхньої реальності великою мірою залежало від повсякчасного паломництва великої маси віруючих до загальновизнаних релігійних центрів і святинь (таких, як Рим для католиків чи Мекка для мусульман), так само структура влади іспанських колоній у Південній Америці змушувала місцевих чиновників-креолів постійно подорожувати від одного центру до другого в межах замкненої адміністративної одиниці і тим самим провокувала усвідомлення ними своєї спільності. Таким чином, ці адміністративні паломництва створили своєрідний тип чітко окреслених уявних спільнот, які повністю сформувалися після проникнення в них друкованого слова.

Якщо прийняти тезу, що всі нації — уявні спільноти, виникає питання: чому люди готові віддати життя за плід своєї уяви? Відповідь Андерсона разюче проста: ідея нації приваблює своєю безкорисливістю. Великі війни цього століття забрали стільки людських жертв не тому, що безпрецедентне число були готові вбивати, а тому, що колосальна кількість людей була готова жертвувати своїм життям. А жертовність пов'язана з ідеєю чистоти й фатальної неминучості. Смерть за батьківщину, яку не вибирають, містить у собі більшої моральної величі, аніж смерть за лейбористську партію, в яку можна легко вступити і так само легко вийти. Націоналізм викликає радше почуття любові, аніж ненависті. Расизм і фашизм, на думку Б. Андерсона, виводяться з ідеології класу, а не нації.

У трактуванні автора книги "Imagined communities" національні

digitized by ukrbiblioteka.org

ідеології взагалі не мають жодного практичного значення. Один із парадоксів націоналізму — це разюча невідповідність між його політичною силою та філософською бідністю. "На відміну від інших — "ізмів", націоналізм не створив своїх великих мислителів, своїх Гоббсів, Токвілів, Марксів чи Веберів". Тому Б. Андерсон пропонує кваліфікувати націоналізм не як один із видів ідеології, скажімо, як лібералізм або фашизм, а ставити його в один ряд із такими категоріями, як "спорідненість" (kinship) або "релігія" (с. 79).

Р. Шпорлюк у своїй книжці обстоює й аргументує протилежний погляд на теоретичну вартість націоналізму. Його позиція зводиться до того, що, як і у випадку з іншими "ізмами", існують різні види націоналізму всередині загальної течії. Не кожен з них є успішним із погляду своїх суспільно-теоретичних результатів. Але погляду цієї успішності дуже важливим є, що говорять чолові представники різних його напрямків. Суть авторового підходу полягає в тому, що теоретичне значення тієї чи іншої течії розглядається у контексті історичних процесів, які вона трактувала й намагалася пояснити. Таким першочерговим за своєю важливістю процесом у часи виникнення масових національних рухів була індустріальна революція та пов'язана з нею модернізація суспільно-політичного життя. Свої відповіді на цей процес пробували давати соціалізм, лібералізм і консерватизм. "Специфічно націоналістична реакція на індустріальну революцію не зводилася до ліберальної, консервативної чи соціалістичної позиції" (с. 8). Націоналізм не був просто виразом егоїстичних інтересів національної буржуазії, як це твердили марксисти. "Насправді націоналізм був третьою силою на полі битви, де зійшлися марксизм і капіталізм" (с. 14). Він протистояв як панівній позиції промислово розвинутих держав Заходу, зокрема ідеології вільної торгівлі, так і соціалістичному рухові, який намагався будувати солідарність робітників на інтернаціональній основі.

У своїй монографії професор Шпорлюк розглядає погляди Фрідріха Ліста — виразника економічного націоналізму як ефективного інструмента в модернізації відсталих суспільств. Фрідріх Ліст (1789 — 1846) був ровесником Французької революції, а період його діяльності припадає між Віденським конгресом 1815 р. і революцією 1848 р. Власне, він не дожив до останньої, покінчивши життя самогубством у припадку депресії у 1846 р. За своїми політичними поглядами Фрідріх Ліст був німецьким націоналістом, який прагнув до об'єднання усіх німецьких земель в одну державу. Але у німецький націоналізм він вніс новий, досі незнаний вимір — економічний, ідею економічної єдності Німеччини.

Opus magnus Фрідріха Ліста — "Національна система політичної економії" (праця залишилася незавершеною, її перший том був надрукований 1841 р.) — твердив, що відсталим націям, аби досягти вищого рівня економічного розвитку, конче потрібне введення державної протекційної системи разом із розширенням політичних прав і свобод своїх громадян та спрямованим розвитком освіти (в тому числі й у першу чергу — політехнічної). Ліст, на думку Р. Шпорлюка, створив "найуспішнішу національну економічну програму", яка забезпечувала модернізацію відсталого суспільства під протекторатом національної держави. Сила Лістового вчення полягала "у поєднанні економічного аспекту

національного життя з культурою і політикою нації в синтезу, яка дала націоналізмові змогу успішно побороти своїх суперників, зокрема й марксизм".

З другої половини XIX ст. угорський, іспанський, ірландський та інші національні рухи сприйняли вчення Ліста як конкретну програму дій. Його ідеї підхопили в Угорщині Лайош Кошут та граф Сечеьї, ним зачитувалися й захоплювалися лідери каталонського руху, а ірландський націоналіст Гріффіт мріяв бачити книжку Ліста у руках кожного ірландця: у Росії його прихильниками були Сергій Вітте та Петро Струве — ідеологи російської індустріалізації (хоча перший зовсім ігнорував ту думку Ліста, що передумовою промислового й комерційного поступу має бути встановлення конституційного уряду). Програму Ліста сприйняли навіть ті "малі", "неісторичні" народи, для яких вона первісно не призначалася. Ба більше: після своєї перемоги в Росії більшовики самі були змушені проводити індустріалізацію суспільства не за програмою Маркса, а за рецептом Ліста.

Інтелектуальна перемога Ліста над Марксом, на думку Р. Шпорлюка, переконливо доводить, що у переході до модерного суспільства вирішальну роль відігравали не класи, а нації. Немає інших ефективних шляхів модернізації суспільства поза національними шляхами — у цьому полягає центральний висновок книжки. Це не означає, очевидно, що будь-який національний рух автоматично веде до творення ефективно зорганізованих і економічно розвинених націй. Сам Шпорлюк умовно ділить всі національні рухи на ті, що сприйняли ідею модернізації, і ті, що її не сприйняли. В одній із своїх недавніх публікацій він висловив припущення, що український національний рух на підросійській Україні принципово не сприйняв капіталізму[3].

Отже, маємо три різні інтерпретації, три різні способи пояснення феномену націоналізму та його місця в сучасному світі. Очевидно, що за своєю теоретичною вартістю дві останні перевищують першу — як доводить досвід хоча б останніх трьох — чотирьох років, націоналізм і далі залишається мобільним і важливим фактором сучасного розвитку політичних подій.

Але як ці теоретичні висновки стосуються українського досвіду? Поширення книгодрукування на Україні в ранньоновітню добу XVI — XVIII ст. було значно меншим, ніж у Західній Європі, до того ж сучасна літературна мова почала складатися лише з кінця XVIII ст. Але навіть у XIX ст., у зв'язку з офіційними заборонами українського друкованого слова, на підросійській Україні (основному масиві українських етнічних земель) так і не склався масовий україномовний читацький ринок. Якщо "нації — уявні спільноти" (Б. Андерсон), то яким чином українці наприкінці XIX — на початку XX ст. могли уявити себе як націю? З другого боку, з кінця XVII ст. аж до 1939 р. Україна не була єдиним адміністративним тілом. Тому навряд чи до неї можна застосувати досвід креольських республік Південної Америки. Тоді як же стали можливими українські національно-визвольні змагання 1917—1920 рр. з їхнім прагненням до об'єднання всіх українських земель у єдиній, самостійній державі?

Знову ж таки, якщо прийняти тезу Р. Шпорлюка про те, що український рух принципово не сприйняв ідеї модернізації, то як могла зберегтися українська національна ідентичність за умов індустріалізації й

digitized by ukrbiblioteka.org

урбанізації країни? Адже період, коли ці процеси збігалися з національним будівництвом (1920-ті роки), був надто короткий, аби говорити про його довготривалі наслідки.

Україна, донедавна найбільша "недержавна" нація, через різні (в тім числі й політичні обставини) лишалася великою "білою плямою" у теоретичних побудовах дослідників націоналізму. Зі зміною політичної констеляції ця вада стала великою перевагою. Завдяки цьому Україна є тепер немовби великим пробним каменем, який виявляє чинність тих чи інших теорій. Грудневий референдум 1991 р. перекреслив багато теорій націоналізму, навіть якщо вони не стосувалися України. А якщо так, то сова Мінерви, здається, ще й не розправляла крил, готуючись до польоту над Україною.

---

[1] Як один із парадоксів у розвитку сучасної історіографії варто назвати той факт, що за останні двадцять — двадцять п'ять років саме марксистська течія зробила чи не найвідчутніший внесок у вироблення теорії формування новітніх націй. Передусім варто назвати піонерське дослідження чеського історика Мірослава Гроха про соціальний склад патріотичних груп національних рухів т. зв. "малих" ("недержавних", "неісторичних") народів Європи (англійський переклад: *Hroch Miroslav.* Social Preconditionns of National Revival in Europe. Cambridge, 1985; український переклад готується в Інституті історичних досліджень Львівського університету). Сам Е. Гобсбаум є автором, упорядником і редактором однієї з найпровокативніших у цій галузі праць — збірки есе "Винахід традиції". (The Invention of Tradition / Ed. by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. — Cambridge, 1983).

[2] Один із критиків сучасної лівої інтелектуальної течії Девід Селборн узяв за приклад недавні події ірако-кувейтського конфлікту, порівнюючи їхню марксистську інтерпретацію з традиційним поглядом відомого арабського середньовічного історика Ібн-Халдуна (1332 — 1406). Ібн-Халдун писав, що в характері його співвітчизників-арабів — "грабувати все, що належить іншим народам... Вони не визнають жодних обмежень у відбиранні майна в інших народів". А ті з арабів, що віддаються розкошам і звикають жити в достатку, втрачають войовничість та хоробрість і стають легкою жертвою своїх сусідів. Таким чином, доходить висновку Д. Селборн, "Ібн-Халдун може пояснити нам більше, ніж два десятки антиімперіалістичних Гобсбаумів" (Selbourne D. The Light that failed, again // Times Literary Supplement. — 1991. — May 10. — P. 8).

[3] *Шпорлюк Р.* Українське національне відродження в контексті європейської історії кінця XVIII — початку XIX століть. (Доповідь на першому конгресі Міжнародної Асоціації Україністів, серпень 1990 р.) // Слово. — 1991. — Ч. 4.

Шановна Редакціє!

Щире спасибі за те, що, опублікувавши статтю "Гумор української еміграції" Ігоря Качуровського (жовтень, 1992), ви вручили українській критиці два нові методологічні прийоми, застосування яких безсумнівно стане в пригоді для спільного нам із вами проекту винесення української культури на належний їй світовий рівень. Особливо зворушений я тим, що натхнення для цього якісного стрибка в критичній методі народилося із зіткнення Автора з поетесою Зоєю Когут, яка живе в Австралії і, таким чином, є моєю землячкою. Я мав приємність у минулому присвятити увагу сатиричній творчості Зої Когут у "Сучасності", в "Canadian Slavonic Papers", у двох англомовних критичних збірниках і в передмові до нового видання її збірки "Культурні арабески", яке щойно появилося на Україні[1], і тому з великим зацікавленням вивчив спостереження пана Качуровського. Хочу поділитися своїм захопленням новими можливостями, що їх відкриває пан Качуровський як для філологічного проникнення у твори поетеси (та й літератури взагалі), так і для зрозуміння й оцінення цих творів у рамках діаспорного літературного процесу.

Перш за все слід відзначити методологічну революцію, яку започаткував п. Качуровський у царині текстології, надавши авторитету несправедливо обезправленій категорії *приблизного*:

"Тому років п'ятнадцять (чи трохи менше) отримав я з Австралії листа такого — приблизно — змісту: "Шановний пане Качуровський! До Европи має прибути видатна українська письменниця Зоя Когут.
Пропонуємо Вам:
1) організувати її виступи в Парижі, Мюнхені та інших містах, де є скупчення українців,
2) забезпечити їй належні побутові умови (помешкання, транспорт, харчування),
3) прочитати доповідь про її творчість,
4) повідомити Комітет про виконання цих доручень.
Комітет Сприяння Творчості Зої Когут.
Голова. Секретар. (Підписи)".

Традиційний, задурманений історизмом схоласт міг би по-філістерськи допитуватися, чи був лист точно такого звучання, чи може звичайний діловий лист із проханням сприяти турне вже досить відомої в діаспорних колах колеги поетеси. На таку наївність п. Качуровський міг би просто не реагувати: адже ж основне, що був *приблизно* такий лист, *приблизно* такий тон, *приблизно* такі вимоги, *приблизно* така лексика. Таким чином відкривається місце для завершеної, просто томас-маннівської іронії п. Качуровського: "Так я довідався про існування ще одної видатної письменниці".

digitized by ukrbiblioteka.org

Друге методологічне відкриття п. Качуровського ще продуктивніше від першого. Визнавши, що "серед (її) віршів є деякі, позначені добрим українським гумором, а збірка, куди увійшли ті вірші, зветься "Культурні арабески", п. Качуровський відкриває секрет своєї критичної потужности й рівночасно народжує методично-теоретичний взір, який не зможуть обійти автори майбутніх літературних оглядів: "Ще вийшли якісь книжки цієї авторки, але я їх не маю, бо вона мені їх — на відміну від більшості наших діаспоральних письменників — не присилає, оскільки я не виконав доручення зоєкогутівського Комітету..."

Важко короткими словами віддати належне аналітичному принципові, на який тут шановний автор натякає; важко передбачити його неосяжні наслідки. Від сьогодні критик визволений від тиранії книгарні й бібліотеки, унезалежнений від поглядів, що їх друкують колеги-критики чи літературознавці, звільнений від обридливого обов'язку стежити за літературним процесом. Його поле діяльности збагачене зосередженням на книжки, що їх надсилають критикові самі автори. Такий підхід забезпечує об'єктивність критичної думки, сприяє канонізації заслужено помітних імен, вводить у хаос літературних явищ як організуючий принцип особу критика і його особистих знайомств. Читача огляду не обтяжують інформації про незнайому п. Качуровському Зою Когут; натомість його збагачують дві сторінки (з усіх одинадцятьох) про приятеля п. Качуровського Бориса Олександрова і обширні цитати з іще ближчого йому Хведосія Чички (він же — Ігор Качуровський).

Передбачаю для естетики приблизности і нечитання, яку нам — з усією скромністю, ніби мимохідь — подарував пан Качуровський, світле майбутнє. Своєю продуктивною енергією вона далеко випереджує все більш виснажених сьогодні деконструктивістів, послідовників Дерріди, які, інтерпретуючи текст "проти шерсти", все ж таки якнайінтенсивніше читали його; таким чином, проголошена ними смерть тексту була явним перебільшенням. Пан Качуровський, винісши текст поза поле зацікавлень критика, завершив їхній проект.

З пошаною до Вас
Марко Павлишин

P. S. Вишліть, будь ласка, п. Качуровському число "Сучасности", в якому буде поміщено цього листа.

---

[1] Аспекти укрїнської літератури в Австралії. // Сучасність. — 1988. — Ч. 4(324). — С. 31 — 47; The Dislocated Muse: Ukrainian Poetry in Australia, 1948 — 1985. // Canadian Slavonic Papers. — 1986. — Vol. 28. — P. 187 — 204; Aspects of Ukrainian Literature in Australia. // Writing in Multicultural Australia. (Ed. Jacques Delaruelle). — Sydney: Australia Council, 1985. — P. 70 — 77; Satire and the Comic in Australia's Ukrainian Literature. // Ukrainian Settlement in Australia: Second Conference. (Ed. M. Pavlichyn). — Melbourne: Department of Slavic Languages, Monash University, 1986. — P. 99 — 113; Штрихи до автопортрета діяспори: про поезію Зої Когут. (Передмова до кн.: *Зоя Когут.* Культурні арабески. — Полтава: Криниця, 1992. — С. 5 — 10.

Станіслав **ВИШЕНСЬКИЙ** — поет, автор трьох збірок віршів; один із представників "київської школи". Живе і працює в Києві.

Леонід **КОНОНОВИЧ** — прозаїк із наймолодшої генерації українських літераторів. Друкувався в періодичних виданнях. Брав участь у випуску літературно-наукового вісника "П'ята колона". Живе в Баришівці на Київщині.

Джеймс Е. **МЕЙС** — історик, науковий співробітник Іллінойського університету (США). Працював в американській Комісії розслідування голодомору в Україні 1932 — 33 рр.

Юрій **ШЕРЕХ** (Шевельов) — видатний учений, літературознавець і мовознавець, професор Колумбійського університету (США), академік АН України. Його літературознавчі есе та статті зібрані у трьох книжках: "Не для дітей", "Друга черга", "Третя сторожа".

Лариса **МОРОЗ** — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту літератури АН України.

Ярослав **ГРИЦАК** — кандидат історичних наук, директор Інституту історичних досліджень Львівського університету. Автор книги "...Дух, що тіло рве до бою" (політичний портрет Івана Франка).

Володимир **МОРЕНЕЦЬ** — літературознавець, кандидат філологічних наук, працівник Інституту літератури АН України. Автор чотирьох книг, а також численних статей із проблем сучасної української поезії.

Владислав А. **СЕРЧИК** польський історик, автор книг "Гайдамаки", "Богдан Хмельницький" та інших праць з української та польської історії. Живе і працює в Білостоці.

Володимир **ЗАДОРОЖНИЙ** — завідувач кафедрою історії України в Ужгородському університеті, доктор історичних наук, професор.

Микола **ВЕГЕШ** — аспірант кафедри історії України в Ужгородському університеті.

Підписано до друку 25.03.93. Формат 70×108 1/16. Папір книжково-журнальний. Друк офсетний.
Умовн. друк. арк. 14,7. Умовн. фарбовідб. 16,8. Обл.-вид. арк. 14,2. Зам. 0144102.

Набрано на комп'ютерному комплексі "Сучасності".
Надруковано на комбінаті друку видавництва "Преса України".
252047, м. Київ, просп. Перемоги, 50.

digitized by ukrbiblioteka.org

ДО УВАГИ ЧИТАЧІВ

Журнал **"СУЧАСНІСТЬ"** можна придбати у магазинах **"Мистецтво"** (вул. Хрещатик, 26) і **"Знання"** (вул. Хрещатик, 44).

ЄВРОПА: ШЛЯХИ ЄДНАННЯ І ПРОГРЕСУ

Міжнародний конгрес діячів української науки і культури
Травень-93

З ініціативи Інституту математики Академії наук України, Міжнародного математичного центру, Академії інженерних наук, Спілки письменників України, Українського науково-технічного товариства приладобудівників, Культурного центру "Світовид", науково-виробничої фірми "Київська Русь" за підтримкою ЮНЕСКО в травні 1993 року буде проводитися Міжнародний Конгрес діячів української науки і культури під девізом "ЄВРОПА: шляхи єднання і прогресу". Конгрес планується провести на пароплаві за маршрутом Дунай — Дніпро зі святкуванням днів української науки і культури в містах за маршрутом руху.

У роботі Конгресу візьмуть участь провідні фахівці різних галузей науки та культури з українських осередків усіх континентів світу. Головну увагу буде зосереджено на фундаментальних проблемах науково-виробничих, інженерно-технічних і гуманітарних наук, проблемах економіки, соціології, екології та права.

Упевнені, що ця акція, присвячена традиційним шевченківським дням, сприятиме взаєморозумінню, взаємозбагаченню та взаємозближенню народів посткомуністичної Європи, віднайденню нових шляхів для співробітництва наукової та творчої інтелігенції різних країн, розвиткові добросусідських контактів і взаємин.

Установи, організації, підприємства та фірми, а також приватні особи, які забажають фінансово та організаційно підтримати Конгрес на обопільно вигідних умовах, можуть отримати додаткову інформацію:

телефон: 225—13—35;
факси: 293—61—63; 225—61—75.

Наш розрахунковий рахунок 467418 у Залізничному відділенні УкрСБ м. Києва, МФО 322034 (для зарахування у фонд "Єднання").

Оргкомітет

ISSN 0585-8364. Сучасність. 1993. № 4. 1—168

СУЧАСНІСТЬ

ЧИТАЙТЕ В НАСТУПНОМУ ЧИСЛІ

Олег ЗУЄВСЬКИЙ
Із нової збірки поезій "Обіцянка радості"

Вольфганг КРАУС
Нігілізм сьогодні, або Терплячість світової історії

Соломія ПАВЛИЧКО
На зворотному боці автентичності
Культурфілософія Петрова-Бера-Домонтовича

Листи Спиридона Черкасенка до Миколи Вороного

Богдан ПЕВНИЙ
Вітаїзм Михайла Мороза

digitized by ukrbiblioteka.org