

КЛЮЧ ДО РОЗУМІННЯ ТЕКСТУ: «Розчинив вікна в темну безодню міста...»

Свою першу збірку Валер'ян Підмогильний назвав визивно й амбітно — «Твори. Том I». Така-от заявка на класика від дев'ятнадцятирічного дебютанта. Його ранні оповідання вирізнялися в тодішній нашій белетристиці подієвістю та зосередженістю на психології персонажа. В елітарному київському угрупованні «Ланка»^{*} він швидко вирізвився як провідний прозаїк, а публікація 1928 року «Міста» одразу ставить автора в ряд канонічних письменників.

Не раз уже апробований сюжет про провінціала в столиці Підмогильний збагачує цілком новими поворотами, колізіями й проблемами; створює модерністський роман про митця, в якому літературний побут привертає, здається, більшу авторську увагу, ніж соціальні зміни, спричинені революційним потрясінням. Це текст програмний, до того ж створений у розпал гучної дискусії про «шляхи розвитку української

^{*}«Ланка» — літературне угруповання, створене 1924 року у Києві. До нього входили письменники, які намагалися протистояти ідеологічному тиску, зберегти творчу незалежність: В. Підмогильний, Є. Плужник, Б. Антоненко-Давидович, Т. Осьмачка, Григорій Косинка, Я. Качура та інші. У 1926 році змінило назву на МАРС.

літератури», коли в белетристику часто впліталися полемічні репліки й аргументи.

Традицію, яка послідовно заперечується, автор не боїться ідентифікувати з іменем найталановитішого й найшанованішого її представника. Головний герой «Міста» Степан Радченко — таки бунтівливий літературний син Павла Радюка з роману «Хмари», надсадно ідеалізованого українофіла, збирача фольклору й шанувальника етнографічних святощів. Радченко ж таки недарма «Степан Павлович». (До речі, в пізнішій «Повісті без назви» пізнаваним об'єктом пародіювання буде не менш авторитетний творець реалістичного роману, «Рудченко з Гадяча».) Підмогильному дистанціювання від класичної вітчизняної прози ХІХ століття тим важливіше, що він один з небагатьох у переважно лірико-імпресіоністичному, неоромантичному письменстві двадцятих років реалістів, тільки-от цей реалізм уже зовсім відмінний від Нечуєвого. Невипадково саме автора «Кайдашевої сім'ї» обрано й об'єктом психоаналітичної інтерпретації в контроверсійній свого часу статті Валер'яна Підмогильного.

Щодо головного героя «Міста», то для нього кінцем стає розрив із селом, з рустикальними чеснотами й цінностями. Місто владно забирає цього «з просторів польових прибульця» у свій полон, і хлопець недовго чинить спротив.

Саме розгортання урбаністичного простору в цього автора цілковито інакше, аніж у передреволюційних українських романах, він подає точку зору захопленого містом персонажа, здатного адаптуватися до отої «розпеченої атмосфери» й нового підсоння. Попервах герой роману Підмогильного

почувається загнаним нікчемним чужинцем, якого все навкруг лякає й пригнічує. «Ну навіщо було сюди забиватись? Що буде далі, як він житиме? Він пропаде, він старцем вертатиме додому». Київські принади, розкішні крамниці, театри, розваги, ілюмінації, святково вбрані натовпи в середмісті — все це хлопець таврує як огидну розпусту, більше того, воно видається несправжнім, ефемерним. Місто, в його сприйманні, — уособлення вселенського зла, і грішний Содом мусить дочекатися справедливої Божої карі. Непевні потерчата, диявольські вогники на болоті, яке засмоктує, відьомські підступи — усі страхи, всі засвоєні з дитинства уявлення про діяння ворога роду людського, про силу неподоланного зла опановують Радченкову свідомість на нічному Хрещатику. Це якийсь антисвіт, де годі врятуватися й вижити. «В сутінках вулиці він вбачав якусь приховану пастку. Тьмянний блиск ліхтарів, разки світючих вітрин, сьєво кіно — були йому блудними вогниками серед драговини. Вони манять, але гублять. Вони світять, але сліплять. А там, на горбах, куди лавами сходять будинки й женеться вгору широкий брук, у темряві, що зливалася з небом і каменем, — там величезні водоймища отрути, оселі слимаків, що напливають увечері сюди, в цей давезний Хрещатий яр. І коли б його міць, він накликав би грім на це сіре важке болото, як казковий чарівник». Проте день від дня ресентимент слабшає, а певність свого місця в мегаполісі посилюється. Лише пройшовши через низку ініціаційних випробувань, сформувавшись як зріла особистість, герой постає у фіналі гордим переможцем.

І згодом його дедалі більше вабитиме натовп, темрява кінозалів, несподіваність химерних вуличних

зустрічей і знайомств, якраз місто й стане джерелом натхнення, на київських вулицях молодий романіст шукатиме пригод, мізансцен, подій, які органічно вплітатимуться в його белетристичні сюжети.

Напрямок і стрімкість еволюції наголошено в романному обрамленні, через зіставлення вступного й прикінцевого епізодів. У першому розділі Степан Радченко, щойно ступивши на пристань, з низинного Подолу оглядає панораму столиці, яка нависає над ним **згори**. Його страхи ніби матеріалізовані в натуралістичних описах: «Пароплави почали розвантажувати. Довгими сходами пішли півголі вантажники з лантухами, паками, садовиною. Потім понесли розчепірені волів'ячі туші й покотили засмолені смердючі бочки». Місто бачиться самозваному гостеві чи не всеїдним звіром, потворою, яка пожирає численних жертв, упивається їхньою кров'ю. І як не схожа ця замальовка на фінальну сцену самоствердження героя. **Піднесення**, сходження соціальною драбиною, творча самореалізація показані через просторові, ландшафтні описи; Радченкова історія успіху — це ще й рух, у буквальному, топографічному сенсі, знизу вгору, з «крамарського» Подолу на високі горби аристократичних печерських Липок. У фіналі герой Підмогильного знову спостерігає панораму тепер уже не ранішнього, а нічного Києва, але бачить місто **згори**, з вікна своєї квартири: «Не чекаючи ліфта, хлопець притьмом збіг на шостий поверх, і до кімнати ввійшовши, розчинив вікна в темну безодню міста. Воно покійно лежало внизу хвилястими брилами скель, позначене вогняними крапками, і простягало йому з п'ятьми горбів гострі кам'яні пальці. Він завмер від сласного споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом

зронив униз зачудований поцілунок. Тоді, в тиші лампи над столом, писав свою повість про людей». (Підмогильний доволі послідовно «переписує» Нечуєві «Хмари», поверх тексту про втрату міста творячи сюжет його повернення. Адже Нечуй-Левицький так само зіставляє Поділ і Липки, нижнє міщанське й верхнє аристократичнє місто, і якраз у шляхетському осідку дідичів, де лише портрети предків — козацьких полковників — нагадують про колишню велич, запустіння, занедбаність і руйнування найбільш відчутні.) Як далеко це відчуття переможного торжества, осягнення і від Радченкових колишніх страхів, і загалом від фрустрацій романних персонажів ХІХ століття! Йдеться не лише про особистий апофеоз романного героя, а й про утвердження урбаністичної української культури, «чорнозему», який повертає собі втрачену ідентичність, свій *urbs*. Коли у вступній ландшафтній замальовці наголошено потворність, загрозливу монструозність чужого обширу, то у фіналі місто представлене простором принадної гармонії. Щоб осягнути урбаністичну красу Києва, герой мусив змінитися сам, навчитися її бачити, відчувати, а надто й залучитися до її творення.

Поступово він оволодіває вмінням проникати в глибину речей, прозирати за видимістю складніші сутності й смисли.

Письменник пропонує зовсім новаторську, доти в українській літературі майже не зна-
ну, поетику речевости. Якраз через демонстрацію
змін навколишнього предметного світу вдається
унаочнити на мікрорівнях тектонічні розломи, зсуви
епох, розриви часового ланцюга.

Ще нічого в місті не знаючи, герой спішить навішувати ярлики й цінники, і підставою для цього стають найпростіші побутові речі, насамперед знов-таки одяг. Глибше проникнення в сутність, прозирання крізь поверхню для його невиробленого мислення ще недоступні. Юнак усе ж комплексує через свій старий формений френч, вицвілі штани й рудий картуз. Це означники, за якими легко прочитується його масовидна, зрештою, натоді біографія: якісь воєнні, повстанські пригоди, безпросвітна бідність, сирітські злигодні. Амбіційність натури лише посилює травматичне переживання несправедливого услідження. Тож навіть симпатія до ровесниці-односельчанки виникає з огляду на її сіру блузку, що лишала «тільки вузьку стьожку тіла на видноті, а інші безсоромно давали на очі всі плечі й перші лінії грудей», спідницю, з-під якої не видно колін, і черевики без підборів. Це маркери сформованих традиційним вихованням уявлень про патріархальну цноту, скромність, порядність і безпретензійну простоту. Зрештою, обирати він і не може, вибагливіші красуні для нього недосяжні. А оскільки сенси складности Степанові з Теревенів ще геть неприступні, то все, що не надається до вимірювання його примітивною лінійкою, інакше й незрозуміле, стає уособленням кінцесвітньої розпусти й пекельного зла. До тих **інших**, з голими руками й плечима, «ставився трохи погордно, трохи боязко», добре знаючи, що вони зневажають його за благоденський френч і вицвілі штани, хоча сам він певен власної вищости. Але довжина спідниці й висота комірчика як моральні орієнтири виявилися оманливими, і Степан тут-таки й переживає крах своєї системи розрізнювання. Йому ненависні й огидні дівчина в серпанку на яхті, й кияни в купальних

костюмах на пляжі, але обраниця Надійка безмежно ними захоплюється. Вочевидь, Степанові вподобання невдовзі також зміняться. І, відбувши кілька уроків у міській школі виховання почуттів, ще в підготовчих її класах, цей «прибулець з польових просторів» уже зачаровується красунею-балериною «в темній оксамитовій сукні, що переходила вузькою смужкою через одне, геть оголене, плече».

На початкових етапах міських ініціаційних випробувань одяг набуває для Радченка неймовірної значущости. Зміна сорочки й піджака — це зміна статусу.

Перед вітриною столичної крамниці він мріє, що, ймовірно, «створив би щось геніальне, коли б одягти його в ту мить в англійську сорочку з комірцем, куці вузькі штани й гостроносі черевики». Й омріяне перевдягання сприйняв як переродження: у люстрі «ніби вперше себе побачив і спізнав», дивився тепер на світ «з височини свого європейського вбрання». Потому якийсь період жив ніби двоїтим життям, не змішуючи різні соціальні ролі, на лекції в інститут вдягаючи вицвілий френч і штани, а на викладацьку працю, яку запопав, — нове убрання; перебував, отже, «в стані непевної рівноваги між рудим френчем і сірим піджаком». Перша частина роману завершується сценою мало не ритуального спалення остогидлого френча, штанів і сільських торбин. Адаптація в місті принаймні почасти відбулася.

Це поки що етап, коли Степан сприймає культуру переважно на рівні речовому. У момент особливо болючої душевної урази він уявляє себе повстанцем,

котрий на бойовій тачанці вривається в Київ, розбиває прикладом замки крамниць, вантажить розкішний одяг, дорогу їжу, незчисленні трофеї, а вродливу полонянку кидає зверху, як законну здобич. Однак це лише момент прикрого особистісного регресу, спроба таким чином залікувати травму, полегшити біль. Хлопець уже добре знає, що культуру не можна взяти гвалтом, її треба засвоїти, невпинною працею викшталтувавши себе самого.

Для розуміння еволюції Степана Радченка важливо простежити і зміну його ставлення до речей, і те, як із підвищенням суспільного статусу змінюється предметний світ навколо героя.

Радченко повсякчас вибудовує опозиції речей, щоб спростити собі осмислення незрозумілого. Проте, орієнтуючися здебільш на зовнішній вигляд, він раз у раз припускається помилок. Мешкаючи у свої перші київські дні у хліві Гнідих, побачив уранці на порозі жінку з повною дійницею в руках. Вважав її за «доярку, свого брата», і від представниці свого класу охоче взяв би запропонований кухлик молока. Але коли та рекомендується господинею дому, одразу займає глуху оборону, а потім здійснює символічне перевдягання жінки, щоб утримати у свідомості свою чорно-білу картину світу: через скруту «вранці корови доїть, а ввечері надіває шовкову сукню і п'є чай у знайомих». Одяг і побут застаються найважливішими елементами особистісної ідентифікації.

Розвінчуючи романтичні, народницькі стереотипи, Підмогильний

безбоязно демонструє, як соціальні потрясіння ослаблюють цивілізаційні табу й вивільняють агресивні імпульси, як опоетизований світ пейзажної гармонії перетворюється в осередок розпаношеного насильства.

Воно часто спрямоване проти слабших, насамперед проти жінок. Сценою зґвалтування завершується сюжет «Третьої революції»: «Долі, захиливши на спину голову, розкинувши руки, зігнувши голі коліна лежала Ксана потворною купою зганьбленого тіла». Степан Радченко також полегшує біль численних травм, компенсує пережиті приниження й образи, брутально гвалтуючи довірливу односельчанку.

Із цієї безодні насильства можна вибратися, лише повернувши втрачену повагу до культурних норм і заборон. У школі виховання почуттів Степан Радченко пильно вивчав, серед іншого, також і *ars amandi*, мистецтво знаходити в коханні насолоду й красу. Зґвалтування Надійки під час побачення в міському парку він виправдовує дуже легко — «не я, так інший». А згодом, ще раз почуваячись обділеним і приниженим, раптом згадав, що жертву можна використати ще раз. Цього разу для підвищення власної самооцінки. Радченко мислить за звичною схемою. Так, він недобре повівся з дівчиною, але тепер очиститься від скверни, запропонує їй разом іти життєвим шляхом, повернувшись у рідне село й не спокушаючись більше гріховним полісом. Усе погане буде забуто. (Тут знов-таки чи не пародійна алюзія на «Бурлачку» Нечуя-Левицького: Степан хоче зіграти роль шляхетного рятівника заблуканої жертви Івана Михалчевського, який одружився з покриткою Василюю і зробив її щасливою.) Однак матриця «порятунку

покритки» більше не чинна. Степан з обуренням і мстивою озлобою вдивляється в Надійку, яку зустрів усім задоволеною, одруженою й благополучною. Чого як чого, а лицарського порятунку вона потребує щонайменше. Як і в усьому іншому, нашому героєві і в науці кохання доводиться поступово опановувати сенс складности, учитися відрізнити інстинкт від феномену культурного.

Любовні романи героя підсвічують, увиразнюють етапи його сходження шаблями соціальної драбини.

Стосунки, які розвиваються ще за сільською моделлю, завершуються, отже, сексуальним насильством. Наступний зв'язок ініційований не чоловіком, а партнеркою. «Мусінька» Тамара Василівна приходиться уночі до свого квартиранта, бо хоче взяти від життя недодане, хоч раз зробити вибір самій, не підкоряючись сильнішим. У досвідченої жінки, котра за віком могла би бути Степановою матір'ю, немає ілюзій щодо тривкості почуття, вона вдячна навіть за короткий момент щастя. Це Мусінька вперше відкрила для хлопця цінність і значущість поцілунку: доти він вважав його лише непотрібною прелюдією до основного дійства. Це вона навчила його мови закоханих, ошляхетнила почування й учинки. Обранець іде від неї зрілішим, емоційно мудрішим, аніж до зустрічі з цією жінкою. Вона ще навіть не представниця суто урбаністичної культури, тим паче безнадійно ув'язнена в домашніх стінах. Уже у своєму новому вбранні й статусі Степан сам обирає подругу. Семантично важливе

навіть місце їхнього знайомства: це фое театру. Вони обоє належать до споживачів мистецтва, а Зоська постає перед нами грайливою, розпеченою дитиною міста. Вона до якогось часу вивищується над партнером, підкоряє його: даруючи виграну в лотерею соску, — ще й зі знущальними словами «Ссатимеш на дозвіллі», — викриває його інфантильність, розполовиненість між сільським минулим і урбаністичним сьогоденням. Її витісняє із серця Степана Радченка вишукана балерина Рита. У стосунках із нею Степан уже не почувається учнем, як раніше; він навчився мистецтва зваблювання, оволодів правилами витонченої й складної любовної гри.

Поверховість оцінок та інтерпретацій, бажання звести всю складність довоколишньої дійсності до примітивних односторонніх схем і простих чорно-білих розмежувань визначили також і спосіб письма в дебютному Радченковому оповіданні.

Він аж так довіряє своєму вмінню про все судити з огляду на речі, якими послуговуються люди, що нехитрим сюжетом стає перехід з рук у руки, від подоланого вояка до переможця, бритви. Це слово й винесено в назву історії, яка нібито передавала символічну сутність революційних подій: бритва спершу належала фронтовому офіцерові «як втіленню царату», потім — прихильникові Тимчасового уряду, далі — петлюрівцю, а зрештою трофей заслужено відбирає остаточний тріумфатор — червоноармієць. Та й сама спонука до кар'єри була не надто шляхетною: побувавши на вечірці,

де виступали, зриваючи оплески, знані літератори, хлопець вирішив, що немає простішого способу добитися успіху й популярності, аніж цей.

Його освіта

й читацький досвід не спонукали до осмислення психології творчості, сутності та призначення мистецтва, а тим паче — відповідальності автора за сказане. Белетристику вважав не надто й вибагливою розвагою для публіки.

До таких висновків та уявлень схиляла й сама атмосфера численних зібрань під егідою «культкомісії місцкому УАН». Прилюдне читання не надто сприяло серйозному сприйманню тексту. Цю вимушену профанізацію літератури, брак книжки і втрату культури читання в романі зафіксовано як прикру деформацію, спричинену найперш економічною руїною: «Традиція прилюдних літвечірок, породження тих часів, коли паперу не вистачало навіть на цигарки і мистецтву дано було гасло виходити на вулицю, тому й література мусила стати видовиськом, а літератор — читцем-декламатором, — ця традиція вмирає перед нашими очима, і ми спокійно можемо промовити “амінь” над її труною. Література — це, зрештою, книжка, а не дикція, і виконувати її прилюдно так само чудно, як і читати без рояля музичні твори». Крім браку паперу й занепаду поліграфічної галузі, популярність «усної творчості» вимагає ще й соціологічного та культурологічного пояснення. Якраз тоді, з одного боку, багато полемізували про потребу завойовувати читача, а з іншого — письменники відчували не так диктат ринку, як тиск ідеології та цензури. Написане героєм

оповідання — це в романі Підмогильного доволі зла пародія на стиль заідеологізованих агіток, що їх партійна критика підносила як зразки «пролетарського реалізму». Насправді реалізм принесено в жертву ідеологічній схемі: конкретний епізод із власного повстанського досвіду, коли відібрану денікінцем бритву він за кілька днів вийняв з кишені свого подоланого ворога, під пером прозаїка-дебютанта стає психологічно й подієво непереконливою символічною конструкцією. Степан Радченко вибудовує сюжет, намагаючись будь-що-будь догодити владним поціновувачам, підлаштуватися під чужі вимоги й очікування. Радченкові як автору «Бритви» могло б адресуватися звинувачення Валер'яна Підмогильного, висловлене в передмові до його новелістичної збірки 1927 року «Проблема хліба». Скомпонувавши її як лист до Євгена Плужника, письменник наголошував якраз на загрозі розважальності, примітивної сюжетності та на браку інтересу до глибинного аналізу тектонічних процесів, які змінювали українську дійсність. «Все це було б тільки моєю особистою справою, коли б легковажність у житті не схиляла мене до виключної серйозності в письменстві». «І цей мій обов'язок доповнити себе серйозністю в письменстві має виявитись насамперед в одкиданні сюжету. Ох, цей хвальний сюжет і не менше славетна фабула! Чи не в катастрофічному прагненні сучасного читача до легкотравності й забавності бере свої коріння ця непевна пара? Його рація, і читач може бути певен, що його вимоги задовольнять — він споживач, він купує. Але я не можу визнати рацію тим професорам, що з глибокодумним спокоєм, і тим їхнім молодим учням, що з юнацьким запалом виступають на шпальтах наших журналів безоглядними антрепренерами

цієї справи. Я не можу визнати рації тим письменникам, що свої шукання кінчають на фабульних цукерках, — однословно, я боюся, щоб уся наша література не почала бити в один фабульно-сюжетний барабан». Ця передмова є, власне, реплікою Підмогильного в тодішній пристрасній літературній дискусії.

Йому йдеться про збереження високих здобутків вітчизняного модернізму і про опір поновній провінціалізації української культури, тепер уже під трохи перефарбованими радянсько-імперськими гаслами.

Щодо героя роману, то він цю небезпеку зміг подолати. Обурюючись зведенням книжки до статусу товару, Степан Радченко своєю дебютною спробою якраз долучається до творення масової літератури «на продаж». Але згодом пережив і страх творчої виснаженості, коли незаймана білизна аркуша паперу на столі змушує думати про власну вичерпаність та прикру марнотність усіх зусиль, і радість мистецьких знахідок. Від сюжету про пригоди речі приходиться до задуму «повісти про людей».

Твір Валер'яна Підмогильного аж ніяк не обмежується історією адаптації амбітного селяка в столиці. Роман не раз підставово називали інваріантом «роману виховання», вказували на неприховані алузії з «Любим другом» Мопассана та бальзаківськими сюжетами про самовпевнених і неперебірливих у засобах підкорювачів суспільних вершин. Однак українському авторові важливе не лише це, кар'єра протагоніста вписана в різноманітні історико-культурні процеси. І в цьому сенсі Степан Радченко масштабніший, глибший і цікавіший за Жоржа Дюруа. Свого

часу Юрій Шерех, полемізуючи з багатьма поціновувачами, проникливо зауважував, що «той, хто бачить у книжці Підмогильного тільки історію кар'єри, має підстави закидати авторові її всі сім смертних гріхів. Але цим він тільки зраджує, що для нього самого інші, вищі питання не існують. Паралельно з історією кар'єри Степана Радченка, розказаною з нещадною правдивістю, Підмогильний показує народження людини й письменника Радченка»^{*}. Цю тезу варто розглянути в ширшому контексті тодішніх змагань за культурний суверенітет і переформатування та модернізації національної ідентичности.

Радченкові претензії до дріб'язкових, загрузлих у минулому, нездатних змінюватися й відповідати на виклики переломної революційної епохи містян означають ще й неприйняття провінціалізму.

Якраз боротьба з культурним провінціалізмом, колоніальними комплексами, задавленою хворобою залежності, підпорядкованости багато в чому визначала перебіг літературної дискусії середини двадцятих років. Микола Хвильовий писав про «московських задрипанок» і про те, що без російського посередника «український культурник» часто себе не мислить. Микола Бажан у датованих 1929 роком знаменитих «Будівлях» закликав прогнати Мазепиного білого коня, який «навчився бігати назад», зректися обтяжливого й принизливого спадку «нерозумних

Шерех Юрій. Пороги і запоріжжя: у 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 89.

гетьманят», перебороти травматичний синдром — і почати зводити будинок нового світу, вірячи, що дерзновенне покоління перевершить своїх попередників, — «бо серце наше більше, аніж їхнє».

Степан

Радченко також є виразником ідеалів і почувань якраз того петлюрівського, уенерівського покоління, він з максималізмом молодости зрікається скромних набутків губерньського імперського міста задля утвердження Києва державного, Києва-столиці.

Слушно завважено, що кількох романних персонажів слід вважати проєкціями, або ж alter ego, головного героя. Підмогильний варіює різні способи достосування до урбаністичного світу. Є ті, хто Києвом безоглядно захоплюється і намагається за всяку ціну принорувитися до нового *modus vivendi*. Радченко (може, іноді й з надмірним ригоризмом) таврує цю мімікрію як міщанство й кар'єризм. Степанів колега по інституту Борис Задорожній робить успішну кар'єру, не переймаючись чимось вартіснішим. Його дружиною стає колишня кохана Радченка, і хлопець з обридою спостерігає, як вона зневажливо поводитьься зі своєю домашньою робітницею. Надійка задовольняється всіма благами міського комфорту, не прагнучи ніякої самореалізації. Подібних сповнених самоповаги шукачів успіху, котрі задовольняються більш чи менш якісними сурогатами урбаністичної цивілізації, на шляху головного героя трапляється чимало.

У мерехтливому розмаїтті віддзеркалень, роздвоєнь і підмін не слід випускати з поля зору ще одну важливу альтернативу, продемонстровану долею

Максима Гнідого, Степанового, здавалося б, дуже благополучного ровесника, що зростає під само-зреченою материнською опікою й уникає всіх небезпек та злигоднів. Але страх перед життєвими викликами й випробуваннями, згода задовольнитися малим, осторонитися всього неприйнятного й сховатися у рятівній мушлі — попросту деформують або й руйнують особистість. Єдина дитина в сім'ї, хлопчик завжди був самотнім сенсом існування його нещасливої, загнаної в безвихідь матері. В одну з ночей любовців Тамара Василівна розповіла Степанові, як оберігала сина від усіх принад зовнішнього світу, щоб міцніше прив'язати його до себе. Однак згодом зізналася і в тому, що часами ненавиділа сина, бо це через нього боялася скористатися хоч якимись можливостями змінити свою долю. Обидва епіграфи до роману «Місто» наголошують на проблемі існування людини як істоти втіленої, біологічної. І ці «тваринні», за талмудом, ознаки не можна споневажити. У тексті є кілька ремарок про природне, надприродне й неприродне, про аскетизм, розпусту й гедонізм. Якраз історія Максима відчитується алюзією на перекладений Підмогильним роман Анатолія Франса «Таїс», з якого і взято один з епіграфів до «Міста». Хлопець існує у збудованій матір'ю теплиці: це їй він розповідає про шкільні успіхи й невдачі, заради неї зрікається товариства ровесників. Колекціонує (знов же так ретельно розроблений у творі мотив колекції, речей як репрезентантів певної психологічної реальності) метеликів, марки, рідкісні книжки... Здобуває певний фах бухгалтера. Символом його самовідданої синівської любові стає куплений їй у подарунок перстень з діамантами. Але вже з першої появи цього персонажа на романних сторінках

читачеві натякають на облудність ідилії: цигарка, якою Максим пригощає квартиранта, з опієм. Наркотик стає засобом скомпенсувати неповноту існування. І згодом, після матеріної «зради», Максим кидається надолужувати, пізнавати повноту життєвого досвіду у всіх приступних гріховних насолодах.

Натомість ще один Степанів приятель, Левко, демонструє цілковиту байдужість і невіддатливість міським спокусам. Він так і зостається селяком, демонструючи подиву гідну лінивість думки й примітивну заскоружливість почувань. Учиться на агронома, у місті знає лише свій шлях з дому до інституту та ще залізничний маршрут до мисливських угідь. Полювання так і зостається єдиною пристрастю, а вивчити назви столичних вулиць хлопець за кілька років так і не спромігся. Навіть коло читання обмежується випадковими старими книжками: окрім підручників, мав іще «Хмари» Нечуя-Левицького (цей роман мало не наскрізно присутній у «Місті» як один з найважливіших претекстів та об'єкт безжальної пародії), том Фонвізіна (мало що було б таким несуголосним самому духові київських двадцятих років, як нудні, моралізаторські класицистські тексти російського драматурга) та «комплект "Літературно-наукового вісника" за 1907 рік». Щодо журналу, то він таки належав до списків обов'язкового читання свідомих українців, тільки ж майбутній агроном відстав од «вістей» на добрих два десятиліття. Він задовольняється малим, жалюгідно обмежений у своїх інтелектуальних горизонтах, нечутливий до історичних зламів і змін, вірний раз назавжди виробленим надто простолінійним, нехитрим принципам і поглядам.

Проте сам Степан Радченко прагне таки непорівнянно більшого. Маргінал і чужинець, він не просто

відвойовує для себе простір у боротьбі за існування, а вперто й цілеспрямовано викшталтовує себе, здобуває освіту, прилучається до інтелектуальної й творчої еліти. Довколишній світ видається йому дедалі складнішим, а творчість потребує щораз більшої відповідальності. І то як перед собою, так і перед Словом. З-поміж Радченкових «двійників» у романі вирізняється його приятель і протектор Вигорський. Визнаний поет, він прихильно оцінив рукопис молодого автора й посприяв публікації. Вигорський, схоже, прямує тим самим шляхом, при початку якого ми зустрічаємо й Радченка. На їхню близькість і належність до одного мистецького кола в цьому наскрізь «літературному», інтертекстальному творі вказує й справжнє прізвище Вигорського — Ланський. Тобто таки з «Ланки», створеного автором роману Валер'яном Підмогильним угруповання, до якого, отже, мають честь належати й деякі фікційні персонажі. Межа між текстом і зображуваним світом щонайменше проблематизується. Коли Степан Радченко ще не надто клопочеться задоволенням грандіозних амбіцій провінціала в столиці, старанно рахує здобутки й перемоги, мріє про популярність і визнання, то поет усього цього уникає й цурається: він постає людиною втечі, зречення, самозаглибленого філософського остронення, тож суєта суєт владна над ним непорівнянно менше, аніж над його ентузіастичним другом. Радченко буває достоту смішним («Місто» назагал вирізняється в контексті вітчизняної прози з огляду на майстерність авторської іронії), не розуміючи, до прикладу, як же можна самохіть віддати «хлібну» посаду на курсах українізації, а тим паче підписуватися псевдонімом, не прославляючи себе дорогого. Проте із часом життя перестає здаватися юнакові полем бою за призи й винагороди. Творчість виявилася не дозвіллям чи

розвагою, а випробуванням і виснажливою боротьбою зі зневірою у своїй письменницькій спроможності та прихильності примхливої музи. «Він і сам не міг цього з'ясувати, не міг простежити того плутаного шляху, яким пройшли його стосунки з літературою від хлоп'ячої витівки до душевної виразки. Граючись, він порізався й ненавмисне перетяв ті жили, що в них серце жене повинь крові. Отже, мав творити тепер під подвійним тягарем обов'язку й відповідальности». Чесність із собою для героїв Підмогильного означає щось значно серйозніше, аніж для експериментаторів Винниченка. «Він не брехав перед собою ні в думках, ні в учинках, і конкретність лишалась у нім, і життя не переставало бути йому пахучим, хоч і гірким, мигдалем».

Самоствердження Степана Радченка — це ще й апофеоз митця.

«Місто» виявилось не тільки історією українського успіху, — хоча й така історія вже стала унікальною на тлі численних розповідей про поразки героїв-правдошукачів, про втрату ними життєвого простору й можливостей творчої реалізації. Роман Валер'яна Підмогильного засвідчив неймовірно важливий здобуток національної революції: повернення урбаністичного простору під українську культурну юрисдикцію, відновлення тяглості національної традиції. Епоха принизливого самообмеження в рамках домашньовжиткової рустикальності зосталася позаду, Київ знову став нашою культурною столицею, осередком потужного мистецького ренесансу.

Віра Агеева