

Віра Агеєва

# Дух часу, література і ми

Нове ХХ століття прийшло з обіцянкою нової релігії, і такою релігією для багатьох митців стало поклоніння красі. Ніколи доти література не була так пильно зосереджена на собі самій, на долях художників, на психології творчості, як упродовж двадцятиліття, що передувало Першій світовій. Війна якраз і зруйнувала переконання у всевладності краси, бо осяйні білі вежі зі слонової кістки нікого не врятували, ба більше, в них, споруджених апологетами досконалої вроди й гармонії, пізніше засіли, згадаймо точне визначення Миколи Бажана, «снайпери чорні» з прицільною зброєю в руках. А що наголошувалася краса форми, досконалість стилю, то якраз ті роки були часом фантазмагоричного співіснування розмаїтих манер, шкіл, напрямків, сміливого експериментування зі словом.

В українських ландшафтах декадентів і модерністів, які відмовлялися ставити свою творчість на службу ідеології, зустріли таки неприхильно. Коли Ольга Кобилянська опублікувала «*Valse mélancolique*», новелу, яка звучала як маніфест естетизму, критика звинуватила її в тому, що представляє персонажок, вигаданих за зразками німецьких чи французьких романів: мовляв, у нашому здоровому суспільстві ніхто таких негідних і гріховних поглядів сповідувати не може. Новелістка

розповідає про нових жінок, які хочуть самі розпоряджатися своїм життям, зреалізувати творче обдарування, зрештою, облаштувати й побут, і хатній інтер'єр у згоді з особистими уподобаннями. Малярка Ганнуся певна, що мистецтво мало би змінити світ на краще: «Коли всі були б артисти освічені й виховані, почавши від чуття аж до строю, не було б так багато погані й лиха на світі, як тепер, лиш самі гармонія й краса. А так? Що округ нас? Лише ми одні піддержуємо красу в житті, ми, артисти, вибрана горстка суспільності».

Такі елітаристські заяви в нашій класичній літературі були хіба поодинокими, письменство ж мало стояти на сторожі коло гноблених і упосліджених. Якраз при початку ХХ віку відбувалася дуже важлива переорієнтація: від ототожнення українства із селянством, яке, на відміну від зросійщених містян, зберегло свою питому тожсамість і мову, — до моделі повноформатної нації й культури, яка вже не мусила слугувати лише злополучному домашньому вжитку. Відчуття загроженості у ворожій облозі (так сприймали ситуацію кілька українських поколінь) нарешті перестало бути імперативом. І митці не мусили вже виконувати непритаманні їм функції вчителів патріотизму й моралі. А оскільки модернізм задекларовував увагу до сенсів складності, звинувачував батьків-реалістів якраз у спрощенні всієї розмаїтості людських переживань і мотивацій, у безпідставному репресуванні, табуванні спектру досвідів, то бунтівних дітей тим охочіше звинувачували у споневаженні моралі й релігії. Модернізм і психоаналіз не просто хронологічно збіглися; психоаналітичний інструментарій відкривав небачені можливості для інтерпретації художніх текстів.

Зречення питомих для попередньої генерації обов'язків відбувалося небезконфліктно і небезболісно. Відмова від узвичаєних ролей ставала почасти травматичною, і на цьому, може, найбільше застановлявся Михайло Коцюбинський. Його імпресіоністичний стиль справив потужний вплив, здається,

чи не на всіх вітчизняних прозаїків першої половини ХХ віку, а назва новели «Intermezzo» стала символічним визначенням особливого часопростору, куди можна втекти від обридлих і втомливих клопотів, від нестерпної галасливої юрби. Зізнаючись, що «я утомився», «мене втомили люди», ліричний герой новели «Intermezzo» відмежовується від натовпу, замикаючись у гордому індивідуалістському самотництві. «Мені докучило бути заїздом, де вічно товчуться оті створіння, кричать, метушаться і сміяться». Оповідачеві врешті вдається втекти, з неймовірним зусиллям *вирватися* з полону щодення. І опинитися у своїй відмежованій од усіх реальності, прекрасній і чистій: «Я тепер маю окремий світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини — одна зелена, друга блакитна — й замкнули в собі сонце, немов перлину. А я там ходжу і шукаю спокою». У цьому незагроженому гостинному обширі можна нарешті повернутися до себе самого і знайти душевну злагоду. (Принагідно зауважу, що новела має присвяту «Кононівським полям» і йдеться про гостювання письменника в маєтку Євгена Чикаленка.) Досконало виписані синестезійні пейзажі по-імпресіоністськи злагіднені, без буряних тонів і насичених барв. «Урешті стаю. Мене спиняє біла піна гречок, запашна, легка, наче збита крилами бджіл. Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни. Стою і слухаю». (Чи не з цього епізоду зродилася символіка знаменитого Тичининого «Арфами, арфами...», тільки що молодший автор уже вводить і «вогнєві» тони, не боячись яскравих кольорів і гострих контрастів.) Навіть поява над полем тіні від мінливої хмарки несказанно лякає: ніхто не сміє порушити щасливо знайдену самотність, момент злагоди із собою і світом.

Ескапістських мотивів у тогочасній літературі назагал не бракувало. Знаковим став роман Жоріса-Карла Гюїсманса «Навпаки», а його герой, колекціонер витончених екзотичних вражень Жан дез Ессент, створює у своєму маєтку окремий

світ, в якому штучне послідовно витісняє недосконалість природного. Коцюбинський, здається, вважає польовий пейзаж у чомусь еталонним, а остаточну втечу від злочи дня таки неможливою. Краса все ж для митця завжди терапевтична: коли захоплений блукач кононівськими ланами зустрічає селянина й слухає його гірку сповідь, то відчуває, що струни його душі, пошарпані й ослаблені травмами, знову натягнено й він здатен перейнятися співчуттям до чужого горя. Естетська втеча стала лише епізодом, а не витриманим і незмінним життєвим принципом.

Утім пізня творчість письменника засвідчує послідовну відданість модерністським вартостям. У навіяній італійськими капрійськими враженнями новелі «На острові» оповідач знову, як і в «Intermezzo», опиняється в естетизованому просторі, на прегарному шматочку суходолу, оточеному морем. Коли у фіналі раніше написаного тексту соціум із його трагізмом і несправедливістю все ж вривається у прекрасну польову ідилію, руйнуючи її, то «На острові» закінчується апофеозом прегарного квітування, сильнішого за саму смерть. Для Михайла Коцюбинського таким символом стає агава, яка розцвітає тільки раз і тим «коронує скриту силу землі», бо краса все ж варта принесеної заради неї жертви.

Ранній модернізм зачарований якраз цією декадансною хворобою, приреченою красою занепаду. Зв'язок недуги й творчості, меланхолії й письма тоді охоче обговорювали. В українській літературі декаданс мав порівняно незначний резонанс, очевидно, з огляду на активне утвердження неоромантичних ідей і символів. Найцікавішою в осмисленні уявлень про хвору красу видається Леся Українка: її мала проза завжди тонко нюансує психологічні переживання і водночас зосереджується на зіткненні ідей. Новела «Розмова» скомпонована як діалог хворої актриси із закоханим у неї юним романтичним поетом. Стиль його письма почасти іронічно пародійний, натомість

розповідь героїні вражає безжальним анатомуванням причин і наслідків. Її велике кохання обернулося трагедією, бо патріархальні уявлення про розподіл гендерних ролей продовжують визначати моделі поведінки. Обранець примадонни був лише дрібним газетярем, і жити на її заробітки не хотів. Навіть співрозмовник героїні вважає становище «мужа цариці» принизливим, хоча вона у відповідь кидає, що це «нічим не гірше, ніж “жінка свого мужа”». Однак сила суспільного осуду аж така, «що чоловік може через якісь міщанські забобони розбити серце собі і своїй коханій». Хвороба, страждання породжують якийсь особливий чар, і в культурі *fin de siècle* цей ореол принаджує й захоплює. Коли поет запевнює, що жінка все була б йому дорогою, «і гіршою, і кращою», вона проникливо вгадує, що «кращою» не стала б його фатумом: «Такі, як ви, все шукають дисгармонії, порваних струн, розбитих арф, а тоді, коли я була кращою, в мені не було нічого розбитого, ніякісінької дисгармонії, вам було б нудно від моєї тодішньої гармонічності! Он можете взяти альбом, там є багато моїх молодих портретів». І співрозмовник мусить із цим урешті згодитися.

Однак же, за Лесею Українкою, творчість можлива лише тоді, коли страждання й хвороба переборюються, а «порвані струни» душі вдається натягнути. До новели «Місто смутку», ще одного сюжету, в якому йдеться про «хвору красу» й нову чуттєвість, поставлено епіграфом «наукове питання»: «Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?». Коли героїня «*Valse mélancolique*» допевняється для художників «артистичних законів» і права не улягати приписам філістерів, то їй найперш ідеться про психологію творчості. Між тим якраз на рубежі XIX–XX століть дарвіністська психіатрія швидше зближувала творчість і божевілля та пильно узалежнювала поняття «норми» од вікторіанських стереотипів. А модна наука євгеніка стверджувала (так, про це писали чимало псевдонаукових трактатів і монографій!), що жінкам, які здобувають освіту,

треба заборонити народжувати, бо вони виснажують усі сили на непритаманну жінці діяльність, а відтак, засмічуватимуть генофонд людства дегенеративними нащадками. Тож питання про психічну норму, хворобу, спадковість були для мисткинь того покоління без перебільшення життєво важливими.

Гасла мистецтва для мистецтва, чистої краси, якій воно має служити, визначали настрої й уподобання ранньомодерністської епохи. Та що потужнішими ставали підземні поштовхи, які зміщували мало не осі планети, що очевидніше проступали ознаки краху узвичаєного світопорядку, то гучніше звучали нотки катастрофізму. Для осмислення досвіду великої світової війни потрібні були інакші ціннісні й стильові настанови. Один із найбільших поетів доби, Вільям Батлер Єйтс у вірші, присвяченому ірландському національному повстанню 1916 року, ствердив, що «народилась краса страшна». Павло Тичина невдовзі напише знаменитий «Плуг»: після апокаліптичного нічного галопу «огняного коня» — тільки «мертві розплющені очі» «відбили всю красу нового дня».

Покоління, обтяжене фронтowymi, окопними травмами\*, звернулося до людини в межовій ситуації, героя, що кричить від болю, забувши про вживлені культурою норми. Однак для українців, подібно до ірландців, роки війни стали роками надій на національне відродження й повернення втраченої державності. Досвід визвольних змагань багато в чому визначив напрямки мистецьких шукань 1920-х років: і філософських, і формальних, стильових. Проза стає сюжетною, адже переломній, зворохобленій епосі не бракувало неймовірних, навіть авантюрних, пригод, конфліктів, суперечностей і протистоянь.

---

\* Див.: Агеєва В. Люди зі зброєю // Коли говорять гармати... Антологія української воєнної прози ХХ століття / Упор. В. Агеєва. — К.: Yakaboo Publishing, 2022. — 408 с.

Революційні події осмислюються як зіткнення міста й села, як акт відплати за віковічні кривди й приниження. Про те, як «лютували шаблі» повстанської вольниці, тодішня белетристика зуміла посвідчити з усією психологічною переконливістю, адже найліпші письменники «петлюрівського призову» встигли повоювати в лавах уенерівського війська, а їхня проза ставала принаймні почасти автобіографічною.

Свідком махновської «третьої революції» став у Катеринославі Валер'ян Підмогильний, спостерігаючи розпаношення безоглядної помсти, розпад усіх віками налагоджених зв'язків між людьми, забуття всіх правил мирного співіснування у спільноті. Він із безсторонньою, як здається, об'єктивністю деталізує картини голоду в тих самих степах, що зовсім недавно були благословенною житницею, реалістично окреслює трагічні епізоди, уникаючи емоцій та утримуючись від звинувачень і закликів. Ціннісна дезорієнтація й анархія, принесені революцією та війною, спричинювали такі душевні урази, що стосунки з Богом стають уже не приватною справою, не рефлексією інтелігентної бунтівної молоді, яка хоче усунути всіх посередників між собою й вишньою силою. Психічні травми набувають пандемічного поширення, тож Бог стає єдиною надією в остаточній безвиході, на останній життєвій межі, а всі людські безчинства й жорстокі злочини видаються чи не наслідком сатанинських підступів. Вину за скоєне хочеться перекласти на когось іншого, хай і на одвічного ворога роду людського. У такі часи зростає довіра до містичного, спрага пророцтв, пояснень, підказок про шляхи виходу із замкненого кола всезагальних ворожнечі й насильства.

Містичних прозрінь шукають наприкінці 1910-х українські поети й художники, культовою постаттю стає Григорій Сковорода. Підмогильний задокументує цей феномен на рівні побутування масової селянської свідомості. Травмована психіка потребувала рятівного, терапевтичного слова, упевнено-

сті в тому, що хтось могутніший і мудріший за них упорядкує нестерпний довколишній хаос, поверне збурені хвилі у звичні спокійні береги.

Іван Босий в однойменному оповіданні 1922 року з'являється перед земляками-степовиками як Божий посланець, людина з якогось іншого виміру, поза побутом і щоденням. Ніхто не знав, де цей чоловік мешкав, як існував, звідки виходив на дорогу, щоб зупинити перехожих грізною засторогою. Ні в кого не виникає й питання про легітимність його самохіть взятої на себе місії, бо володіє неймовірним даром переконувати, упевнювати силою своєї фанатичної віри. Високий, у лахміттях, із замашним костуром, вражав і самим виглядом, і пристрасною мовою. Називався «посланцем неба», наполягав, що сам Бог загострив його зір, аби побачив, як людськими душами повсюдно заволодів диявол. Нагадував про гріховність обіцянок ревнителів більшовицького режиму збудувати рай уже тут, на землі, про потребу покаятись. І його «страшна певність» діяла на всіх: ширилися легенди про янгола-супровідника, про чудодійні зцілення. Тож коли завітав нарешті раптом у село, виглядало, що й церковний замок сам упав по його слову, аби в храмовому просторі відбулося навернення пастви. Пророк закликав піднятися на синів диявола, змити непростенні гріхи поганою ворожою кров'ю. І хоч фінальне «Благословляю вас кров'ю Господньою на кров!» мало небагато спільного з християнськими заповідями, але впало воно як дощ на пересохлу землю, зрезонувало з очікуваннями виснажених соціальними експериментами людей, вивільнило згнічені чи неусвідомлені жадання.

Автор і пропонує порівняння з поривом смертоносної підземної стихії: «І враз ніби скажений вихор повстав із-під землі. Навкруги задвигкотіло, затріщало, падало і трощилось, а юрба, заревівши в плачу й зойках, кинулась до пророка». «Перед ним падали навколішки, хапали його руки, цілували й шматували



дрантя, що вкривало його тіло». Іван Босий вказав шлях, спрямував напівусвідомлену жадою помсти й боротьби у певне русло. І вже ніякі агітатори й радянські хати-читальні не могли змагатися із силою цього символу віри. З'являлися отамани, діставали приховану зброю. Пророк благословляв повстанців, і їхні напади невдовзі витворили навколо міста ніби зачароване коло, за межі якого не сміли вийти комуністи й представники влади. Переагітовував червоноармійців, яких посилали його ловити: врешті, вони теж були сільськими хлопцями, зрослими у цих самих степах, ідеологічний вибір стосувався лише речей поверхових, тоді як новітній апостол апелював до душевних глибин, до почувань і вірувань, закорінених у віках, у колективній пам'яті незчисленних поколінь.

Пророка врешті вбивають, як убивали багатьох у всі історичні епохи. Наляканий міліціонер стріляє з віддалі у кілька кроків — і «те, що блискало що-тільки, було купою гною». Валер'ян Підмогильний завершує сюжет натуралістичним штрихом, нагадуванням про межі свободи, спричинені самою людською втіленістю. Та чи фізичне усунення пророка з історичної сцени завадить торжеству його ідей? Мученицький терновий вінець завжди величніший за імператорську корону чи більшовицьку червону зірку на будьонівці. (Схоже, персонаж Підмогильного має певний історичний родовід. Вряд чи випадково він носить такі самі ім'я та прізвище, як і знаменитий у ХІХ столітті київський міський юродивий, затворник і проповідник, про якого згадує Анатолій Макаров у «Малій енциклопедії київської старовини».)

Травматичні воєнні події потребували від людини уміння зробити вибір за таких неймовірних обставин, коли ніякі засвоєні цінності, релігійні чи етичні настанови не могли допомогти. Свобода незрідка обмежувалася здатністю витримати фізичні страждання, за межами болю поведінка визначалася вже якимись іншими чинниками, відкривалися глибини, осмислення яких потребувало особливої позиції.

Наші прозаїки в 1920-ті роки безбоязно експериментували з цілковито несхожими, здавалося б, стилями, поєднуючи іноді сливе натуралістичну увагу до деталей із романтизацією, авторську експресію з пильністю й доскіпливістю документалістів. Микола Хвильовий вигадав тоді власний термін для позначення нової манери, називаючи її «романтикою вітаїзму», або «активним романтизмом». При цьому він свідомий української мистецької традиції, рефлексуючи над нею навіть у художніх текстах. Свою знамениту новелу «Я (Романтика)» автор присвячує «Цвітові яблуні». Дуже незвична, унікальна данина не авторові-попереднику, а таки ж тексту, на який взорується. Хвильовий і справді по-модерністськи «переписує» Коцюбинського.

«Цвіт яблуні» — це монолог батька, який стає свідком агонії своєї маленької дитини. У якийсь момент помічає, що неусвідомлено фіксує деталі поведінки й інтер'єру вже як письменник: «Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! Воно здасться тобі... колись... як матеріал...». Трагічна роздвоєність жахає оповідача, але контролювати психічні процеси й роботу пам'яті він таки неспроможний. Зостається лише просити прощення у зраженої мимоволі донечки. Провини оповідача у цій втраті немає, він мусить примиритися з невмолимим природним законом.

Микола Хвильовий уводить у сповідь про загибель найближчої людини мотив вини й відповідальності. «Главковерх чорного трибуналу комуни» свідомий власної роздвоєності: я — чекіст, але я і людина. Людське асоціюється з образом Богоматері, пречистої Марії, яка осяває для нього прекрасні озера загірної комуни. Перед іконою світить лампадка його мати, благаючи заступництва для свого «м'ятежного» сина. Але така внутрішня розполовиненість не може тривати довго. Герой свідомий моменту, коли схопили нарешті й другий кінець його душі. Аби підтвердити відданість більшовицькій ідеї, він мусить розстріляти арештовану разом з іншими черницями матір.

Власне, всіх персонажів «Я (Романтики)» можна сприймати як проекції внутрішніх інтенцій самого оповідача. «Лампаду фанатизму» герой хоче засвітити саме перед видивом «безмежно доброї» матері. Але водночас, притлумлюючи в собі відразу, він підносить образ озброєного дегенерата — цього найвірнішого стража комуни. Це ж йому він співав романтичні гімни, уславлюючи самозречену відданість ідеї як найвищу чесноту.

Злочин, здійснений сином — матеревбивцею, — це у фіналі новели остаточна перемога пільми над світлом: «По щоді, пам'ятаю, текла темним струменем кров. Тоді я звів цю безвихідну голову й пожадливо впився устами в білий лоб. — Тьма». І хоч у цей час «десь пробивалися досвітні плями», але, бліді й невиразні, вони, очевидно, не розсіють темінь, бо «тихо вмирав місяць у пронизаному зеніті. З заходу насувалися хмари». Цей пейзаж із жахною очевидністю контрастує із сонячним умиротвореним фіналом «Цвіту яблуні». Трагічну колізію між «я» і «романтикою» Хвильовий простежує зі вражаючою безбоязністю, наголошуючи неймовірну ціну офіри, якої завжди вимагає революція від своїх творців.

«Золоті двадцяті» стали часом утвердження урбанізму, освоєння нашою прозою міста, яке повертало собі українську культурну суверенність. Сюжети найліпших тодішніх романів та оповідань розгорталися в київських, харківських, одеських ландшафтах. Микола Хвильовий в «Арабесках» звіряється у «безумній любові» до міста, передаючи фантазійні деталі простору, враження від випадкових зустрічей, спостереження за велелюдними натовпами: загубленість у юрбі дає унікальну можливість колекціонувати епізоди, мізансцени, мікросюжети, вияви безпосередніх емоцій. Його цікавить сучасність, стрімкість змін і оновлень, і це погляд радше авангардистський.

Між тим у камені споруд закарбована історія, національна минувшина, і оприявлення цієї традиції стало в добу модернізму особливо важливим. Постає феномен неокласичної прози,

а найвидатнішим її представником є Віктор Домонтович. Однак для повноцінного розвитку цього напрямку тоді не вистачило часу, адже від 1930 року – від трагічної дати процесу над Спілкою визволення України й початку тотальних арештів та розпаношення цензури – настає злополучна епоха соціалістичного реалізму з його підпорядкованістю мистецтва панівній тоталітарній ідеології. Упродовж майже трьох десятиліть на українотерених землях крізь цей забетонований, наскрізь промерзлий культурний ґрунт майже ніщо живе уже не могло пробитися. Однак жорстокий експеримент водночас і засвідчив життєстійкість культурних процесів: художні угруповання виникли в еміграційних осередках.

І якраз у виданнях Мистецького Українського Руху в повоєнній Німеччині знову публікують новелістику й есеїстику Віктора Домонтовича, який почав писати після двадцятилітнього мовчазливого «анабіозу». Для тієї інтелектуальної спільноти багато важила заангажованість філософією екзистенціалізму. Вони застановляються над перспективами розвитку літератури в ситуації, коли зв'язки з Україною цілковито неможливі, над проблемами збереження культурної ідентичності. Домонтовичева урбаністична поетика зберігає зв'язок із неокласицизмом, тут важлива інтертекстуальність, апеляція до численних культурних кодів, він таки пише поверх прочитаного, а рух залюдненими вулицями європейського мегаполіса стає разом і мандрівкою в часі. Ба більше, у тодішніх белетризованих біографіях письменник повертається до власних витоків, адже саме він іще наприкінці 1920-х вводить цей жанр у вітчизняну літературу. В життєписах Франсуа Війона і Райнера Марії Рільке, Вацлава Ржевуського і Франциска Ассизького автора цікавлять мотиви переживання кризи тожсамості, як і адаптації до зміненого культурного ландшафту.

Простір міста прочитується як багаточаровий культурний текст. Історія кохання Рільке та Бенвенути, окреслена в «Спрязі

музики», — це знов-таки романтичні стосунки, у яких найважливіша музика. Романтизм підносив музику на найвищій ступінь в ієрархії мистецтв, а сам Віктор Домонтович іще в 1920-ті роки описував стосунки Миколи Костомарова з київською піаністкою Аліною Крагельською як своєрідний і химерний «мелійний» роман. Його письменницька амбіція — представлення цілісного уявлення про стиль епохи, який виявляється на різних рівнях і в різних життєвих сферах. Домонтович — колекціонер артефактів, експонатів, речей, що акумулюють пам'ять і несуть особливе смислове навантаження. Передріздвяного сніжного вечора прогулянка Бенвенути містом обертається казковим пошуком скарбів: «Вона проходила через місто, подивляючи всі ті чудеса, нагромаджені у вітринах крамниць: ляльки, забавки, торбинки, гравюри, прикраси. У блакитній прозорості аквамарину було замкнене море. Хінська лакована шкатула ховала в собі всесвіт. З'явився й зник вишитий шовками рожевий фламінго. Порцелянова філіжанка з блакитним N у золотому овалі лавра заступила бронзовий бюст похмурого Данте». А після дивовижної зустрічі закоханих мовою їхнього освідчення стає музика.

Проза Мистецького Українського Руху якраз і означила, вивершила тяглість традиції крізь усю першу половину XX віку. Естетські настанови, декадансна витонченість у нюансуванні психологічних деталей на зламі століть, успіхи інтелектуальної прози у міжвоєнний період, екзистенціалістська аксіологія мурівських авторів, зорієнтованих на тодішні пошуки нових смислів і нових засобі художнього письма: кожне покоління вітчизняних митців так чи так зоставалося в силовому полі модернізму, свідчило про свою епоху.