Валентина Хархун

УДК 821.161.2: 82-282-9: “191/192”

“ЧИТАТИ УКРАЇНСЬКУ ІСТОРІЮ ТРЕБА З БРОМОМ”: ВИННИЧЕНКІВ ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ[1]

Частина третя. Одна революція – багато візій: проблема створення й рецепції Винниченкового образу української революції

Між Еросом і Танатосом: філософія життя в контексті революції (повість В. Винниченка “На той бік”)

У повісті В. Винниченка “На той бік” (1919) змальовано події весни 1918 р., час першої більшовицької окупації, який уже був зображений у драмі “Між двох сил”. Письменник змінює жанрові пріоритети, переорієнтовуючись із драми на повість, подаючи панорамну картину захопленої Червоною армією території України; тобто, на перший позір, орієнтується на конфлікт “національне – більшовицьке”, на тоді вже оприявлений ним у художній формі.

Твір розпочинається з констатації хронології розлому, зафіксованого в парадоксальній неспівмірності часу: “Колись-колись давно, місяців два-три тому”. Ця фраза, тричі повторена в перших абзацах повісті, створює відчуття катастрофізму й цивілізаційної кризи. Страхом і руйнуванням наповнений простір: “Порожні, налякані, вони насторожено мовчали, ці вбогі вулички з біленькими будиночками в “палісадниках”; з покришеними, стародавніми, такими нещасними тротуарами” [13, 14]. Ще більш промовистим є образ часу: “<…> ніч із виттям собак, гупанням чобіт, зойками, з руїнами, з ненавистю, жахом, одчаєм, смертю” [13, 23]. Тричі повторена, наповнена іншими разючими деталями, ця картина наочно демонструє революційну екзистенцію есхатологічного типу.

Однак Винниченко звертає основну увагу на світ людського побутування, описуючи його катастрофічну трансформацію, передану через ідею перевтілення/перевдягання – основну у творі, котра репрезентує кризу ідентичності як базову модель у типології революції. На початку революції персоналізований світ постає так: “<…> коли в очах усіх пацієнтів і не-пацієнтів з’явився блиск світової гарячки; коли становий кудись ізник, а на його місце став один із партнерів, що був винен докторові порядну суму, що раніше був просто адвокат такий-то, а став тепер товариш комісар; коли гарненькі дамочки закинули хвилюючі теософічні сеанси, а з тим же хвилюванням і захватом їздили на мітинги <…>” [13, 4]. З приходом більшовиків він змінюється: “Буржуїв на вулицях зовсім не видно, все ходили “пролетарі” в поганеньких пальтах, у кашкетиках, у хусточках – ні одного тобі дамського капелюха, ні одного чистенького комірчика на все місто!” [13, 6].

Зміни викликані кардинальною настановою, яка характеризує революційну атмосферу під час більшовицької окупації: “до стєнки”. Якщо в драмі “Між двох сил” таким текстовим ключем був образ зброї, що втілював загрозу смерті, то фраза “до стєнки”, багаторазово повторена в повісті, символізує безмежне

[1] Закінчення. Початок див.: Слово і Час. – 2017. – № 12. – С. 16–28; 2018. – № 1. – С. 27–37.

торжество смерті, яке зумовлює спосіб людської екзистенції в ситуації тотального страху та відчаю. Смерть стає домінантою в революційній картині світу, мотивуючи специфіку людського оприсутнення й світопереживання.

Носіями смерті у творі зображені більшовики. Недарма їхня перша поява описана з алюзійним посиланням на дияволізм: “По бруку з гуркотом і залізним ляскотом розхрьопаних бричок кудись гнали червоноармійці. Вони не сиділи, а лежали на сидіннях, поставивши одну ногу на маленьку лавочку. <…> В руках у них були рушниці, на поясах револьвери, бомби, гранати, а на колінах часом дівчата в рожевих, настовбурчених, як із картону, сукнях, – одне слово, озброєні всім, що може дати життя переможцеві” [13, 6]. Винниченко кілька разів описує подібні сцени, що символізує всюдисущість диявольського зла, утіленого в більшовизмі. Його підсилює зізнання сільської жінки: “Зібралась халамидня та й робить, що хоче. Коні забрали, гроші забрали, землю забрали. Могли б, то й душу забрали б” [13, 27].

Авторська позиція прочитується в широкомасштабному описі більшовизму, оприявленому в трьох основних сценах. Перша сцена – це відвідини “комітету”, у якій Винниченко, інколи іронізуючи над новою “владою”, інколи саркастично висміюючи її, зображує більшовиків як неорганізовану, недисципліновану й хаотичну масу: “Вони вміло, охоче, сласно розтрощили всі кімнати всіх дворянських зібрань, вони догори завалили їх руїнами, але як дати дихнути серед руїн собі й усім недобиткам, це було трохи важче. І через те на місці їхніх найщиріших зусиль стояв такий безпорадний порох невміння й гамору, що аж у самих очі сльозились” [13, 10].

Друга сцена – у селі Любомирка з докладним описом зміни україномовної вивіски на російськомовну: “Тепер було видно, що здіймали вивіску над ґанком. Вона була пофарбована в дві фарби: жовту й синю. Можна було навіть прочитати на ній: Любомирська споживча товариська крамниця” <…> Салдат з Кіндратом взяли вивіску за обидва боки й підняли догори, перевернувши лицем до землі, тримаючи як покійника над могилою. Салдат злегка перехилився вниз. – А нукась, посторонісь там! Україна лєтіт! <…> Тоді салдат з Кіндратом помалу, обережно й поштиво стягли з даху наготовлену там другу вивіску і стали приміщувати її на місці скиненої в калюжу. На ній стояло: “Любомирская общественно-потребительская лавка” [13, 25].

У цьому описі криється символічний зміст: історія збройної зміни влади в Україні, яка виявляє справжній сенс більшовизму як виразно антиукраїнський. Випадково чи ні, але учасники цієї сцени – солдат і селянин, котрі також фігурували в комедії “Панна Мара” як другорядні дійові особи, насправді ж репрезентуючи рушійні сили революції. У комедії вони дискутують на тему “території” та “автономії” як політичних перспектив України і вирішують питання землі, тут же виступають прихильниками більшовизму. У цих симптоматичних подібностях Винниченко прописує шлях найбільших соціальних груп у революції, засвідчуючи їхню спокушеність ідеями більшовизму.

Третя сцена – у селі Соснівка, де червоноармійці арештовують доктора Верходуба з його супутницею. Московський акцент Єремєєва репрезентує більшовизм як “чужинний”; срібний портсигар із золотими монограмами, експропрійований у панства, характеризує цей рух як грабіжницький і кримінальний; брудні лайки вказують на “некультурність” більшовиків. Словесна перепалка між ув’язненими та Єремєєвим виявляє соціальну непримиренність останнього, його націленість на пониження людської гідності, що свідчить про неморальний та антилюдяний характер більшовизму. Апогей у зображенні диявольської природи більшовизму – це сцена розстрілу беззбройних ув’язнених польських аристократів.

У зображенні більшовиків виразно домінує один узагальнений образ. Це “сіра маса”, “сіра шинельна маса”, “мільйон шинельних істот”, “сіра шинельна купа”, “сіра, дика, люта юрба”. Він поглиблюється в кількох фокусних персонажах, серед яких переважає образ Єремєєва. Росіянин із “московським акцентом”, він репрезентує типову більшовицьку біографію: маючи досвід каторжанина, Єремєєв демонструє соціальну непримиренність, намагаючись помститися кривдникам через пониження людської гідності та через відбирання права на життя. Анатомуючи природу більшовицького лідерства, Винниченко доходить такого висновку: “Єрємєєв їх усіх підкупив уже давно й найдорожче своєю лютою, непереможною ні для якої сили ненавистю. Це один із тих провідників сірих мас, яких сама природа ставить за начальників, як у гуртах буйволів найдужчого й найлютішого” [13, 63]. Отже, Винниченко завважує тваринну природу більшовизму, додаючи нових смислів до розуміння цього феномену як диявольського у своїй суті.

Більшовизму протистоїть національна ідея, утілена в єдиному образі – Ольги Іванівни Чорнявської, нареченої студента Київського університету, солдата першого полку Січових стрільців, яка прямує до штабу південної Червоної армії, щоб убити командувача армії Машкова. Прикметно, що, на відміну від драми “Між двох сил”, у повісті немає розгорнутих ідеологічних баталій. Лише в одній сцені героїня виявляє свою позицію захисниці національних інтересів: “Та хіба вони тільки вивіску скидають у калюжі? А хіба вони не скидають, не зривають, не топчуть ногами портретів Шевченка, портретів замученого їхнім царем українського революціонера, мученика, пролетаря? А хіба ця кацапська брутальна гидь, цей Машков, цей лютий україножер, цей свідомий, умисний кацап-націоналіст, хіба він не розстрілює учителів-українців, селянських і пролетарських дітей, тільки за те, що вони українці?” [13, 32].

Якщо брати за основу ідеологічне та соціополітичне протистояння, то подорож “на той бік” – це втеча від більшовицького режиму, подолання його й перехід на бік українців та німців, котрі воювали супроти більшовиків. До такої інтерпретації схильний Г. Костюк, який відповідно тлумачить психотип головного героя: “Народжений і вихований в українській родині, хоч пізніше духово спустошений чужою панівною силою, доктор Верходуб у критичний момент життя інстинктивно вибирає шлях свого народу. На межі життя і смерти, ризикуючи своїм життям, він рятує і переводить на український бік ту, що уособлює собою українську визвольну ідею. Через велику небезпеку, ризик життям і готовність на самопожертву він, блудний син, вертається до свого народу” [26, 15]. Отже, у тлумаченні Г. Костюка повість постає як патріотична сага про народження національної свідомості.

Не заперечуючи наявності патріотичного мотиву, утіленого в образі українки, котра бореться за рідну землю, слід наголосити на тому, що історичні події та соціополітична ситуація не можуть бути визнані за основоположні в художньому світі твору. Упадає в очі те, що історична оповідь “відтісняється” іншими наративами. У творі виразно проступає детективно-пригодницький елемент: двоє незнайомих людей, випадково зустрівшись на вулиці провінційного міста, вирушають у небезпечну подорож “на той бік”, а потім – до штабу Червоної армії з метою вбити її командувача. У творі наявні чимало жанрових ознак детективу: конспірація, перевтілення та втеча.

Повість також можна прочитати як романтизовану мелодраму з любовно-еротичною домінантою: немолодий чоловік, випадково зустрівши дівчину, котра нагадує йому колишню втрачену кохану, вирішує прямувати за нею, бо це дає йому певний життєвий сенс. У творі наявні ознаки згаданого жанру: любов із першого погляду, готовність на смерть заради коханої, палкі сентиментальні роздуми про любов.

Однак визначальним у повісті постає інший наратив, звідси – інший жанр: замість ідеологізації, якою перейнята драма "Між двох сил", у творі домінує філософування. Повість "На той бік" можна прочитати як філософський трактат, що в ньому постає драма Еросу і Танатосу в боротьбі за людську екзистенцію. Сюжетна канва твору (перехід кордону, у процесі якого активуються Ерос і Танатос як моделювальні чинники людського буття) указує на спорідненість із новелою "Момент", написаною 1910 р. У сюжет про небезпечний перетин кордону двома молодими людьми, котрі переживають момент щастя, Винниченко вписує основні філософеми, якими він переймався впродовж усього життя: природа – мораль, чуттєвість – принцип реальності, сексуальний інстинкт–інстинкт смерті. Н. Михальчук визначає основний конфлікт як протистояння "між репресією розуму й волею до задоволення" [29, 40]. Симптоматично, що майже через 10 років прозаїк використовує подібний сюжет, який стає повторюваним, а отже, у певному сенсі шаблоновим, підсилюючи думку про те, що історична канва функціонує передовсім як тло, увиразнюючи необхідні екстремальні умови для письменницького філософського експерименту. Революційні події, які зруйнували цивілізаційні основи, зокрема репресивні моральні принципи, відкривають нову перспективу для "чистих" відношень між Еросом і Танатосом у проекції на людську екзистенцію.

Прикметно, що автор вибирає головним героєм твору, за влучним висловом Г. Костюка, "безґрунтянина", який не належить до жодного ідеологічного табору, а репрезентує свою філософію життя, утілену в образі келиха життєвої мудрості.

Послуговуючись принципом ретардації, Винниченко описує доктора Верходуба до революції. Герой утілює епікурейську онтологічну модель, у якій домінує богемна насолода. Вона виявляється в інтелектуалізмі (персонаж має вчений ступінь, читає Епікура та Канта, здобуває статус "нашого філософа" серед населення провінційного міста), у чуттєвих насолодах ("він лікував гарненьких повітових дамочок од усіх повітових хвороб теософічними модерними сеансами, в яких астрально-містичні дотики грали не останню ролю" [13, 3]), у нарцисичному естетстві (Винниченко подає розлогий портрет доктора Верходуба як франта, котрий дбає про свою зовнішність).

Революційні зміни виявляються в трагічному перевдяганні: з повітового франта герой перетворюється "на індивіда у задрипаному пальті й пролетарському картузику з облупленим козирком" [13, 4]. У ситуації тотальної смерті, яка руйнує життєву філософію, символічно помирає колишня іпостась ("Не стало, власне, самого доктора Верходуба"); натомість з'явилася "істота, яка здригувалася од вибухів гармат і тоскно хотіла сховати все тіло в наперсток, закотитись під шафу й лежати там довго й непорушне" [13, 7]. Це перший екзистенційний кордон, який долає персонаж.

Страх смерті як страх загубити життя стимулює доктора Верходуба знайти новий сенс у вітальності існування, що означає прийняти все як необхідність, виражаючи "жаль" і "любов" до всього сущого. Герой переходить інший екзистенційний кордон, формулюючи нову онтологічну модель, базовану на філософії любові до світу, що стимульована танатологічною безвихіддю: "Живи не так, щоб досягти атараксії, нірвани, царства небесного, чи земного, живи не так, щоб закон твого життя міг бути законом для всіх. А так живи все своє життя, наче ти через годину маєш померти. Май на годину від себе смерть і ти побачиш, як на цьому віддаленні кожний мент життя стане тобі самоцінним, неповторним, прекрасним. Все любе, все благословенне, що живе, навіть твої страждання, твій сором, ганьба, поневіряння" [13, 5]. Самоцінність життя з усіма його виявами в ситуації смерті – така візія домінує у свідомості

доктора Верходуба, котрий уписує в теорію необхідності і прихід більшовизму, і "голодну зачучверену собаку". Така філософська експозиція твору, зав'язка ж – зустріч героя з Ольгою Червінською, пов'язана з оприявленням Еросу і його претензією моделювати життя.

В образі Ольги злилися три проекції. Про "історичну" вже йшлося: вона українська патріотка, готова воювати проти окупаційного більшовицького режиму. Ця проекція відкривається перед доктором Верходубом останньою і лише ускладнює, однак не зумовлює філософський сюжет. Друга проекція – це міфічна Наяда, котра втілює найвищі вияви жіночності, чуттєвості та сексуальності, а отже, символізує світ еротичного бажання, якому підпорядковується герой. Це бажання підсилене тим, що дівчина нагадує героєві його втрачену кохану, тобто повертає його в чарівний світ молодечої звитяги. Третя проекція – тілесна. Доктор Верходуб дивиться на Ольгу як на "тіло", звертаючи увагу на нахил голови; "широкість у клубах"; очі, "сині, теплі, грайливі й явно-хворобливо-блискучі" [13, 8]; "уста – широкі, соковиті: верхня губка чітка, хижа, а нижня соковита, сласна, земляна" [13, 8]; "молоде, гнучке тіло" [13, 24]; "круглі, такі хвилюючі, жіночо-похилені плечі" [13, 28]; "точені пальці з рожевими, блискучими нігтями ніби аж просвічували" [13, 28].

Упродовж усього твору Ольга бачиться як "тіло без корсета". Власне, емоції, спонукані "тілом без корсета", становлять основний зміст еротичних бажань героя в герці з привидами смерті. "Ритм тіла" [13, 31] герой визнає за головні чари, а історія доторків до "покірної холоднуватої руки" тлумачиться як "давнє кричуще щастя" [13, 30].

Зустріч із Ольгою-Наядою знову стимулює появу "істоти", чи, оперуючи фройдівською термінологією, "Під-Я", тобто інстинкту, цього разу – еротичного: "хтось одурілий, божевільний" штовхає доктора на неймовірний учинок – поїхати "на той бік", "так бездумно, так фатально, так ослаблено солодко" прямуючи за жінкою. Тобто "той бік" – це втрачений і омріяний світ ідеального Еросу, який в утопічній свідомості героя постає сильнішим за смерть, а відтак – за життя. "Значить, жити ще не є найбільша цінність?" [13, 12], – застановляється над питанням доктор Верходуб у першій розмові з Ольгою-Наядою. Зрештою, він формує утопійну візію торжества Еросу: "А контакт таки був. І ще буде. І ще закрутиться червоним, гарячим вихром кров, і тіло заниє солодкою, тягучою тугою. <…> Хіба за мент цього не можна віддати цей десяток років, що лишився йому, цю рештку старенького, недоношеного, такого дешевого тепер життя?" [13, 14].

Перебуваючи в полоні еротичного бажання, герой Винниченка бачить увесь світ у підпорядкуванні цьому бажанню: він докладно описує вплив Ольги-Наяди на чоловіків, її здатність керувати їхньою поведінкою. Це сприяє переходу наступного екзистенційного кордону: у докторові Верходубі замовкає "темна істота" (читай: інстинкт смерті), що зумовлює інше співвідношення між Еросом і Танатосом: "Смерть не тоді, коли захлюпотить кров із горла й корчі закоченять тіло, – тоді ніякої смерти нема. Смерть буває тільки в живих, а не в мертвих. Для мудрого ж ідея й образ смерті є тільки тими тінями, які роблять радощі життя рельєфно-опуклими. <…> Тисячі раз будуть завалені, переруйновані всі дворянські, пролетарські, буржуазні зібрання, а Наяда вічно, незмінно, непереможно, незруйновано пануватиме над усіма руїнами перебудов. І це є закон більший за всі закони смерти" [13, 21].

Світ ідеального Еросу дає змогу повернутися до себе справжнього, а отже, подолати екзистенційну кризу, утілену в перевдяганні: упродовж твору герой тричі перевдягається, як і Ольга-Наяда, що символізує втрату "зафіксованої" ідентичності. Перебуваючи в полоні еротичного бажання, герой повертається

до молодості, а потім – до незаплямованого дитинства, що постає як чиста вітальність "без філософій, без боротьби". Естетика сільського пейзажу приводить героїв до щирого зізнання: вони обоє з діда-прадіда селяни, і ця віднайдена ідентичність стає найсильнішим підґрунтям у їхньому спілкуванні.

Повідомлення Ольги-Наяди про розлуку ще раз пересвідчує Верходуба в тому, що "не життя саме по собі цінне". Тепер Ерос вимагає смерті – не тільки перейти кордон смерті, а й принести смерть як жертву (у цей момент доктор дізнається, що Ольга їде вбивати командувача Червоної армії). Мова тіла диктує готове ("давнє, кричуще щастя") рішення: "<…> за один дотик до її божественно-таємничого єства він поповзе за нею на всі небезпеки й на всі смерті" [13, 30].

Дійсність людського буття як дійсність еротичного бажання випробовується в ситуації з більшовиками – носіями смерті. Уже в сцені арешту доктор дивиться на Ольгу-Наяду іншими очима, вона втрачає свій магічний вплив, а до Верходуба повертається "жаль" до навколишнього буття. Основним кульмінаційним моментом є сцена смерті польського подружжя аристократів. Винниченко відводить їй багато місця, докладно розповідаючи про підступний розстріл більшовиками немолодих людей із натуралізованими описами мертвих тіл.

Автор зображує цю сцену очима Верходуба, котрий стає свідком чужої смерті, переживаючи її як свою. Момент відчуття жаху смерті ("Звірячий, бездумний, темний страх чадним димом обкутав усю душу" [13, 54]), що є "тим боком", до якого може прийти герой, стає визначальним у психосвіті доктора. Останній утрачає екзистенційний зв'язок з Ольгою-Наядою: "Що їй смерть, життя? В неї так багато його, того життя, що вона не вірить у можливість його знищення" [13, 52]. Перша реакція на цю втрату – інше бачення дівчини. Замість розлогих романтизованих описів зовнішності з побожним звертанням починає домінувати знеособленість: "та", "невідома, пришелепувата фанатична дівчина", "напівбожевільна дівчина". Замість насолоди у споглядані й відчутті "тіла без корсета" герой почуває неприємність, неприязнь і відстороненість.

Перебуваючи в полоні смертельного жаху, доктор Верходуб повертається до розуміння життя як найбільшої цінності: "Ах, тільки б жити, тільки б не мати цього жахливого чаду, цієї страшної, тоскної, млісної, мертвячої туги. Все, що хоч: цілувати їм [більшовикам. – *В. Х.*] руки, ноги, ввесь вік лежати отут на цій соломі, не бачити світу – тільки не помирати! <…> Нема життя й нема нічого: ні честі, ні сорому, ні чеснот, ні злочинств, ні радощів, ні болів, ні цієї милої, дорогої, найлюбішої, смердючої, загидженої соломи, нічого!" [13, 58]. Абсолютизація життя повністю витісняє еротичний імпульс і призводить до морального компромісу: герой готовий зрадити Ольгу у своєму намаганні залишитися живим.

Кульмінаційний момент в історії стосунків героїв, як і в усій драмі "Ерос – Танатос", – це визнання дівчиною своєї слабкості, за яким – страх смерті. Одночасне переживання страху смерті знов об'єднує героїв, повертаючи їх до правічних, архаїчних почувань: "Не стало Наяди, не стало Шарлоти Корде, не стало фанатичної дівчини. Тут коло нього лежала рідна-рідна йому істота, така самотня разом із ним, така упокорена, розчавлена, така засуджена на розп'яття" [13, 63]. Із жаху смерті народжується новий Ерос, який не стоїть над життям, а є ним самим. Нове еротичне переживання стимулює героя до порятунку, долаючи межу смерті, – доктор убиває вартового. Винниченко детально описує інстинкт життя як тваринний, увиразнюючи його первісний архаїчний характер і репрезентуючи його як волю. Будучи носієм цієї волі, доктор Верходуб, який не мав жодних ідеологічних уподобань і втратив

буттєві орієнтири, значно вивищується над цільною, ідеологічно орієнтованою дівчиною: “Панна Ольга побожно, покірно поглядала на доктора <…>. Він знає, він – сильний, могутній, він є владика, в нього очі, страшні очі й на руках шнурами напнулись чоловічі сині жили” [13, 68].

Підпорядкування Ольги докторові Верходубу, який подолав смерть, підкорення його волі символізує підкорення ідеї дійсному життю чи радше – волі до життя. Ідейність, революція стають вторинними, підпорядковуючись онтологічному проекту. “Дома”, – вигукує Ольга, перейшовши кордон. “Німці нам можуть бути таким ж ворогами, як і ті. Це треба інакше. Тепер ми можемо самі себе рятувати” [13, 69], – заявляє доктор Верходуб. Так Винниченко долає психологічну травму, пов’язану з політичною поразкою: він відтісняє з поля зору революцію та її значення, виводячи на передній план філософські міркування про життя, подаючи їх у фройдівських термінах Еросу й Танатосу. Остаточна онтологічна модель, до якої приходить герой, а разом із ним і автор, полягає у твердженні: Ерос, який народжується із жаху смерті, є життям.

Почавши з карнавалу революції в комедії “Панна Мара”, перейшовши до її трагедії у драмі “Між двох сил”, митець зрештою відтісняє її філософією життя. У цьому контексті слушним звучить твердження Г. Костюка про те, що повість “На той бік” започатковує новий пореволюційний період Винниченкової творчості [26, 18]. Після її появи революція як подія, умова чи переживання перестає бути в центрі уваги письменника.

Революція як художній проект (висновки)

Підсумовуючи аналіз художніх творів періоду української революції, слід указати на три важливі моменти. По-перше, митець подав панорамний соціоісторичний образ революції. Основну увагу він звертає на період першої більшовицької окупації, який дає змогу письменникові осмислити конфлікт національного буття і більшовицької ідеології. Загалом доза ідеологічного в описі революції прикметна параболічністю: ідеологічна основа чітко прописана в комедії “Панна Мара”, вона досягає апогею у драмі “Між двох сил” і відтісняється філософічністю в повісті “На той бік”. У результаті створено три образи революції – як мирного розв’язання соціального конфлікту (“Панна Мара”), кривавого протистояння двох ідеологічних таборів (“Між двох сил”), філософського пошуку основ буття людиною, знищеною революцією (“На той бік”). Зображуючи “ідеологію” революції, Винниченко не обмежує себе у використанні мелодраматичних елементів. Зокрема, в усіх трьох творах тематика революції вписана в любовний сюжет (панна Мара – Срібний, Софія – Панас, Ольга – доктор Верходуб) і часто ним зумовлена: любовні стосунки приводять до розуміння суті революції та місця в ній.

По-друге, у цих творах образ революції перебуває в проекції жінок-героїнь, які позначають еволюції соціальної й національної свідомостей. Панна Мара, будучи соціально та національно несвідомою на початку твору, стає революційно свідомою, допомагаючи селянам. Софія – національно свідома молода жінка, спокушена, однак, ідеями більшовизму. Ольга – національно свідома й національно мотивована дівчина, готова пожертвувати життям за утвердження світоглядної позиції. Зародження світогляду – еволюція світогляду – упровадження світоглядної позиції – такою постає трансформація образу героїнь у метатекстовому просторі, алюзійно проектуючись на образ України.

По-третє, твори періоду української революції – це зразки психоаналітичної автосугестії В. Винниченка, яка документує його як людину революції. У комедії “Панна Мара” автор проектує розв’язання земельної проблеми та сподівається

на вирішення політичних завдань із Тимчасовим урядом. У драмі "Між двох сил" він відтворює особисто засвідчений жах окупації, переживає колізію розщеплення між національним і більшовицьким та соціально-утопічним. У повісті "На той бік" долає травму політичної поразки компенсаторною філософією життя, замінюючи ідеологізування на філософування.

Винниченкове історіописання:
есе "Відродження нації" в контексті художньої історіографії

Для завершення сюжету "Винниченко і революція" важливо долучити тритомне есе "Відродження нації". Розпочате в червні 1919 р., воно є однією з перших спроб написати історію української революції. Винниченко, однак, не претендував на роль дослідника: його текст, незважаючи на історичність, прикметний літературністю, про цю рису йдеться на самому початку. У передмові, датованій 4 липня 1919 р. в Зіммерінгу, зазначено: "Я не хочу писати історії в академічному значенню цього слова. Це мають пізніше зробити фахові дослідувачі. Моя мета перейти через усі етапи недавньо-минулого, зв'язати їх, одкинути неважне й дати суцільний образ цих і радісних, і болючих часів нашої нещасної історії" [5, 10]. Автор фактично "приватизує" право на створення власної візії революції, подаючи різноелементний тип оповіді, надзвичайно суб'єктивний, публіцистично наснажений, емоційно забарвлений, але націлений на утвердження образу революції як "Відродження нації", виходячи з його, Винниченка, ідеологічної позиції.

У цьому есе важливі два моменти. Перший – конструювання образу революції та себе в її контексті. Будучи дуже суб'єктивним, письменник прагне створити об'єктивовану візію революції, елімінуючи свою присутність, що дається дуже важко, бо Винниченкова політична кар'єра міцно пов'язана з розвитком революції. Можна сказати, що він намагався узгодити дві ролі – безпосереднього учасника і відстороненого свідка, дивлячись на події та на себе начебто збоку. Для цього він умисно ховає своє "я", яке однак з'являється у способі оповіді й оцінці зображуваних подій, демонструючи добре впізнаваний Винниченків "стиль".

Цікаво, що "я" з'являється тільки в кількох дуже прикметних випадках – під час переговорів із Тимчасовим урядом та петроградською Радою робітничих і солдатських депутатів, що їх очільник Генерального секретаріату сприймав дуже драматично як пониження його людської гідності [5, 157], і в описі перемоги над Скоропадським [7, 156–158, 164–167], у якій Винниченко відводить собі першорядне місце. Специфіка вписування себе в контекст революції свідчить про компенсаторне переживання, зафіксоване в тексті.

По-друге, дуже важливими видаються час і мотиви публікації есе. Автор починає його в червні 1919 р. й закінчує в лютому 1920 р. Увесь цей час він проводить переговори з більшовиками та збирається відвідати Москву. У щоденниковому записі від 14 жовтня 1919 р. занотовано: "Тим часом постараюся видати першу частину "Відродження нації". Добре було б, коли б устиг хоч написати до свого від'їзду й другу частину. Це помогло б далі у самій справі, вияснило б усім, через що і для чого я пішов на цю справу. І може, не одного чесного чоловіка переконало б і перетягло на наш бік" [17, 404]. Цей допис свідчить, що одним із завдань планованого тритомника було з'ясувати політичну позицію Винниченка стосовно більшовизму та сприяння в перемовинах із червоною владою.

"Відродження нації" в певному сенсі підсумовує авторські розмисли над революцією, у яких зображення більшовизму, міркування про його суть і значення відіграють першорядну роль: окрім комедії "Панна Мара", в усіх

різножанрових текстах, що їх Винниченко написав упродовж української революції, осмислюється більшовизм. Тому основний наративний шаблон, який використано у створенні образу революції – це співіснування українського світу та національного "я" зі світом більшовицьким. У художніх творах, відсторонюючись від свого політичного "я" й відображаючи побачене й почуте, автор показує більшовизм як злочин, як диявольське втілення зла. У "Щоденнику" та есе, де Винниченко неприховано виявляє політичну позицію, він описує свою готовність домовлятися з більшовиками. У цьому розщепленні митця і політика в ставленні до більшовизму також наявна своя драматична історія, яку не можна читати без брому, бо йдеться про політичну відповідальність за прорахунки у процесі державного будівництва.

Винниченків образ революції та специфіка його зчитування

Осмислюючи Винниченків образ революції, не можна оминути питання про його відчитуваність, тобто специфіку його рецепції та вписування в культурний канон. Комедія "Панна Мара" опублікована 1918 р. [16], і на неї була рецензія [34], однак на сцені п'єса з'явилася раніше. У грудні 1917 р. комедія була поставлена в Українському національному театрі. Як зазначає Г. Веселовська, твір мав назву "Повстання Мари", а спектакль називався "Панна Мара". Упродовж осені 1918 р. на сцені Державного драматичного театру, створеного після реорганізації Українського національного театру, і далі виставляли "Панну Мару" [3]. 1920 р. Г. Юра поставив "Панну Мару", прем'єра якої відбулася в травні. Через рік спектакль було поновлено. Рецензент загалом схвально оцінив виставу, однак негативно сприйняв твір Винниченка, заявляючи, що "герої п'єси – сучасні інтелігенти, але з фанаберіями на революційний лад" [31]. Така оцінка свідчить, що ця комедія була прочитана з позицій позитивізму і підтекстовий "карнавальний" зміст залишився нерозгаданим.

У 1926 р. комедія опублікована в п'ятнадцятому томі зібрання творів В. Винниченка, здійснюваного видавництвом "Рух" [15]. Тоді ж в огляді української драматургії за початок XX ст. Я. Мамонтов вирізняє "Панну Мару", називаючи її (поряд із драмами "Чорна Пантера та Білий Медвідь" і "Молода кров") дуже популярною [28, 187]. Сучасне літературознавство приділяє комедії не так багато уваги й переважно в загальних оглядах драматургії [30; 33].

П'єса "Між двох сил" з'явилася друком 1919 р., коли Винниченко виїздить за кордон [12]. До того вона була поставлена на сцені Державного драматичного театру. Як свідчить Г. Веселовська, "27 грудня 1918 р. його дирекція отримала від тогочасного уряду наказ поставити цю гостро актуальну політичну п'єсу, а вже через три дні, 30 грудня відбулася вистава" [3, 2]. Цей опис переконує в тому, що драму використовувала Директорія, очолювана Винниченком, у політичних пропагандистських цілях. Імовірно, так можна пояснити великий поспіх, із яким твір готували до світла рампи.

Повість "На той бік", написана 1919 р., вийшла друком лише через п'ять років, у 1924 р., у несприятливу для того пору, як свідчить Г. Костюк [26, 20]. У цей час Винниченко воює на три фронти – проти комуністів, націоналістів і колишніх однодумців. Саме тому, як уважає літературний критик, твір залишився непоміченим. Він також указує на інший чинник – появу роману "Сонячна машина", який був опублікований цього ж року, мав гучний успіх і заполонив читацьку увагу, відтіснивши давнішу повість на маргінес.

У радянську добу згадані твори, як і весь Винниченків доробок, були заборонені. У цей час ними опікуються тільки в американській та канадській діаспорах. Зокрема, у Торонто з'являється друком "Між двох сил" [11], а 1972 р., до 90-річчя із дня народження Винниченка, Г. Костюк видає повість "На той бік" [14].

В Україну першою повертається “Відродження нації”, репринтно надруковане ще до проголошення незалежності [5; 6; 7]. 1990 року його також публікують часописи “Наука і суспільство” та “Дніпро”. 2008 року знову здійснюють репринтне видання, з якого вилучили покажчики. Два репринтні видання вказують на ставлення до Винниченкового тексту як до “сакрального”, що часто сприймається некритично. Текст есе ввійшов до культурного канону, а його назва стала поширеною метафорою в найменуванні української революції.

Другою до українського читача повернулася драма “Між двох сил”. Уперше опублікована в журналі “Вітчизна” 1991 р. з передмовою М. Жулинського [9], а згодом як окремий твір [10]. Наступного року з’явилося два передруки канонічного тексту Ю. Бойка-Блохіна про драму “Між двох сил” [1; 2], який став базовим для наступних досліджень. Драма швидко завоювала інтерес критиків [20; 21; 22; 25; 27] і на сьогодні ця п’єса викликала найбільше тлумачень, претендуючи на позицію головного Винниченкового твору, що найбільш ґрунтовно репрезентує його в контексті української літератури. Водночас цей твір розпізнається як визначальний у художній репрезентації української революції.

Менше пощастило комедії “Панна Мара” та повісті “На той бік” як у сенсі видавничої історії [4; 8], так і в способах тлумачення [18; 19; 23; 32; 30; 33]. Можна сказати, що вони стоять дещо осторонь канону прочитання Винниченкової історії революції, яка бачиться як антибільшовицька й націоцентрична.

Постскриптум. Винниченко після революції

На завершення розмови про авторове пере-живання революції важливим є питання про стратегії відсторонення, трансформації, компенсації травматичного досвіду в проекції на літературу. Винниченко обирає кілька шляхів. Перший, апробований після революції 1905 – 1907 рр. і прокреслений у повісті “На той бік”, – це витіснення революції на роль “тла”, “зумовлювального чинника”, як він, наприклад, зробив у драмі “Гріх”. Написана 1919 р., вона хронологічно повертає до подій початку століття в середовищі революціонерів. Але замість ідеологічних питань тут осмислюються морально-етичні та особистісні. Приблизно такий прийом митець використав у драмі “Над” (1928), розглядаючи біологічні та моральні проблеми.

Другий виявляється в тяжінні до утопії та антиутопії. Заявлене в повісті “На той бік”, воно повнокровно виявляється в романі “Сонячна машина” та симптоматично в подальшій романістиці. Третій – у створенні універсального філософського вчення, яке претендувало на статус нової комуністичної моралі – конкордизму. Автор переймався пропагандою цієї ідеї всі останні роки свого життя, очевидно вважаючи це своєю найбільшою місією. Пропонуючи перебудувати всі основи людського буття, Винниченко здійснював свою революцію, будучи певен, що він собою звеличує українське.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бойко Ю.* Драма “Між двох сил” В. Винниченка як відображення української національної революції // *Бойко Ю.* Вибрані праці. – Київ: Медекол, 1992. – С. 204–216.
2. *Бойко-Блохін Ю.* Драма “Між двох сил” В. Винниченка як відображення української національної революції // Слово і Час. – 1992. – №7. – С. 17–24.
3. *Веселовська Г.* Граємо Винниченка // Український театр. – 2003. – №4. – С. 2–6.
4. *Винниченко В.* Вибрані твори [упоряд. текстів, передм. та прим. О. М. Савченко]. – Харків: Веста: Видавництво “Ранок”, 2005. – 352 с.
5. *Винниченко В.* Відродження нації. – Київ – Відень, 1920. – Київ: Політвидав України, 1990. – Ч. І. – 348 с. – (Б-ка репринтних видань).

6. *Винниченко В.* Відродження нації. – Київ – Відень, 1920. – Київ: Політвидав України, 1990. – Ч. ІІ. – 328 с. – (Б-ка репринтних видань).
7. *Винниченко В.* Відродження нації. – Київ – Відень, 1920. – Київ: Політвидав України, 1990. – Ч. ІІІ. – 542 с. – (Б-ка репринтних видань).
8. *Винниченко В.* Драми. – Київ: Сакцент Плюс, 2012. – 352 с.
9. *Винниченко В.* Між двох сил: драма // Вітчизна. – 1991. – № 2. – С. 20–60.
10. *Винниченко В.* Між двох сил. – Київ: Бібліотека українця, 1998. – 120 с.
11. *Винниченко В.* Між двох сил: драма на 4 дії. – 2-ге вид., упоряд. – Торонто: Нові дні, 1974. – 97 с.
12. *Винниченко В.* Між двох сил: Драма на 4 дії. – Київ – Відень, 1919. – 136 с.
13. *Винниченко В.* На той бік. [Електронне видання]. – Режим доступу: http://sites.utoronto.ca/elul/Vynnychenko/Vynnychenko-Na-toi-bik.pdf
14. *Винниченко В.* На той бік. Повість. Нью-Йорк, УВАН. Комісія для вивчення й охорони спадщини В. Винниченка, 1972. – 133 с.
15. *Винниченко В.* Панна Мара. Гріх. Закон // *Винниченко В.* Твори. – Київ – Харків: Рух, 1926. – Т. XV. – 261 с.
16. *Винниченко В.* Панна Мара: Комедія на 4 дії // Літературно-науковий вістник. – 1918. – Кн. 2–3. – С. 118–179.
17. *Винниченко В.* Щоденник. Том 1. 1911 – 1920 / ред., вступ. стаття і прим. Г. Костюка. – Едмонтон: Вид-во Канадського ін-ту укр. студій, 1980. – 490 с.
18. *Гожик О.* Метаморфози утопічних сподівань: "На той бік" В. Винниченка // Слово і Час. – 1999. – № 3. – С. 71–77.
19. *Гожик О.* Проза В. К. Винниченка 20-х років XX століття: утопічний та анти-утопічний дискурси: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 "Українська література" / Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2001. – 20 с.
20. *Гребенюк Т.* Проблема семіотичної межі в структурі літературного твору (драма В. Винниченка "Між двох сил") // Винниченкознавчі зошити. Випуск другий / Відп. ред. В. П. Хархун. – Ніжин: НДУ, 2005. – С. 129–135.
21. *Гуменюк В.* Високість трагедійності. Особливості поетики п'єси Володимира Винниченка "Між двох сил". – Сімферополь: Таврія, 2001. – 31 с.
22. *Дінглі Д.* П'єса Володимира Винниченка "Між двох сил": погляд стороннього // *Винниченко В.* Між двох сил. – Київ: Бібліотека українця, 1998. – С. 106–119.
23. *Дмитрук В.* "На той бік" – втеча до чи від життя? (за матеріалом повісті Володимира Винниченка) // Літературознавчі студії. Випуск 2. – 2009. – С. 101–107.
24. *Жулинський М.* Його пером водила сама історія (історичні передумови появи драми "Між двох сил") // Вітчизна. – 1991. – № 2. – С. 60–63.
25. *Кононенко П.* Твір геніального синтезу і провидіння // *Винниченко В.* Між двох сил. – Київ: Бібліотека українця, 1998. –С. 3–12.
26. *Костюк Г.* Повість про людей буремних років // *Винниченко В.* На той бік. Повість. Нью Йорк, УВАН. Комісія для вивчення й охорони спадщини В. Винниченка, 1972. – С. 5–21.
27. *Кудрявцев М.* Національна трагедія 1918 р. в інтерпретації Винниченка-драматурга // Дивослово. – 1994. – № 5/6. – С. 3–5.
28. *Мамонтов Я.* Українська драматургія передреволюційної доби (1900 – 1917) // Червоний шлях. – 1926. – № 11–12. – С. 176–203.
29. *Михальчук Н.* Тілоцентричність у моделі художнього світу (оповідання В. Винниченка "Момент") // Слово і Час. – 2002. – № 2. – С. 41.
30. *Михида С.* Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії В. Винниченка. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. – 189 с.
31. *Пе-Гас.* "Панна Мара" // Вісті – Известия. – 1921. – 1 листопада.
32. *Рева Л. В.* Контрасти буття у повісті "На той бік" В. Винниченка // Мова і культура. – 2012. – Вип. 15, т. 2. – С. 250–257. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2012_15_2_45.
33. *Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л.* Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / за заг. ред. Л. Скорини. – Черкаси, 2009. – 596 с.
34. *Старий В.* В. Винниченко "Панна Мара" // Книгар. – Київ. – 1918. – Ч. 11. – С. 666–667.

Отримано 19 червня 2017 р. *м. Александрія (США)*