

Володимир Поліщук

ВИБРАНЕ



МІЙ

МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ

Черкаси
2013

ББК 84 (4 УКР) 6-5
П 50

Поліщук В. Т.

П 50 Вибране. Т. 1. Мій Михайло Старицький / В. Т. Поліщук — Черкаси: видавець Ю. А. Чабаненко, 2013. — 358 с.
ISBN 978-966-493-743-3

Книга «Мій Михайло Старицький» – це спроба автора, який уже понад десять літ працює над багатющою й різногранною творчою спадщиною видатного українського письменника-класика, хоча б частково осмислити його ідейно-естетичні позиції, сфери діяльності, проблематику окремих творів, типологію творчих взаємин із сучасниками...

Адресується широкому читацькому загалові, а передовсім науковцям, учителям, студентам.

ББК 84 (4 УКР) 6-5

ISBN 978-966-493-743-3

© В. Т. Поліщук, 2013

«БЕРЕ МЕНЕ
ПРЕВЕЛИКИЙ ЖАЛЬ...»
(Михайло Старицький
про себе і про долю
українського
письменника свого часу)

Для самого Михайла Старицького як письменника українського багато в чому показова: і з погляду суспільного, і з національного, і з особистісного. Причому, не тільки для свого часу, та для свого – особливо. Дворянин, інтелігент, послідовний і переконаний український патріот, яких зовсім небагато було на схилі ХІХ століття, сповна відчув на собі вагу тої благородної місії, яку свідомо взяв на плечі – щиро послужити рідному народові (у Старицького частіше – «рідному полю»), відродженню його культури й національної духовності.

У пору ледь не всезагальної занедбаності «рідного поля», коли, за влучним висловом класика, роботи було багато, а робочих рук мало, українському письменникові найчастіше доводилося охоплювати, здавалося б, неохоплене. Доводилося не тільки писати твори, причому найчастіше писати в різних літературних родах і жанрах, що, загалом природно, особливо для ХІХ ст., але й займатися багатьма іншими супутніми й несупутніми проблемами. Той же

Михайло Старицький, окрім суто творчо-літературної праці найширшого діапазону (переклади, поезія, драматургія, проза), взявся і за видавничі проекти, й за організацію театральної справи з широким спектром її не тільки творчих проблем, і за налагодження всеукраїнського літературно-мистецького діалогу (Галичина і підросійська Україна), і за широке коло громадсько-політичних питань, які гостро стали на часі. Йдеться найперше про відстоювання прав української мови у всіх проявах, про послідовну боротьбу з імперською, шовіністичною цензурою, про повносиле відродження українського театру, а якщо дивитись концептуальніше, то й за відновлення національних прав України. Противна сторона в іпостасях різнорідного чиновництва і всієї правлячої верхівки Російської імперії в усіх проявах «малоросійського» питання найперше бачила якраз сепаратизм, загрозу «вековим устоям». Саме така картина вимальовується внаслідок аналізу передовсім епістолярної спадщини Михайла Старицького. Його листи, деякі інші твори й документи, як, до речі, й листи до Старицького чи інформація про нього в різних матеріалах сучасників, містять дуже багато цікавої й корисної інформації.

Той мінор, який повіває з винесеної в заголовок фрази Старицького, є загалом домінуючим тоном епістолярної спадщини цього письменника та й епістолярію інших українських літераторів – сучасників Старицького. Але він – мінор – тільки рельєфніше відбиває громадянські поривання й силу волі митців-патріотів настроїв, готових долати всякі перешкоди. «Ради України, нам дорогої, ради скривдженого народу, – писав до брата в одному з листів Карпенко-Карий, – не маючи навіть порозуміння об нашій праці – ми зробимо що в наших силах»^{1*}. Фраза дуже

промовиста і з огляду на те, що ми читаємо у Михайла Старицького з цікавої нам теми.

У десятках листів Старицького натрапляємо на більші й менші фрази, висловлені принагідно і з якихось конкретних причин, котрі, взяті загалом, творять дуже виразну картину становища українського письменника в кінці XIX й на початку XX ст. Звісно, в них багато особистого, але такого особистого, котре легко екстраполюється на загальне, особливо, коли взяте не в одиничному вияві. Пишучи про «своє», Старицький дуже часто цим самим пише про «наше», українське. Незрідка те «наше», як побачимо далі, видається Старицькому (та й нам теж) дуже несимпатичним, особливо коли воно пишеться і сприймається як характеристика певних національних рис українства, здається, і не вигаданих підступними ворогами, а питомих, таких, на яких ті підступні вороги вміло грають, досягаючи своїх ворожих цілей. І хоч нині декому нагадування про не кращі наші національні риси видаються ледь не національним самоїдством, але як же мовчати, коли ті риси й нині часто виявляються і служать нашим ворогам.

Одначе, до Старицького. Ще в молодому віці він неодноразово висловлювався на адресу влади і її нетолерантного ставлення до всього українського. Бажаючи якнайшвидшого повернення М. Драгоманова до України із висилки, Старицький пише: «Невже наш падлюка уряд іще й довше тебе на чужині держатиме і сиротитиме й без того скривджений й ограбований край наш? Господи, що би я дав, щоб тебе знов між своїми побачити і послухати твоє живе скриляюче слово!»² Щодалі тон Старицького стає різкішим, а питома вага національного чуття у сказаному помітно зростає. «Нема до нас, здається, щирішого нікого, – через

якийсь час пише Михайло Петрович тому ж адресатові, – усім ми галушкою в горлі стали, та й годі!» (т. 8, с. 438). «У нас тут утиски щодня робляться більші та більші, – ідеться в іншому місці, – саме Григор'єв оце сказав, що уряд, здається, завзявся не проти турків, а проти малоросів... коли-то воно буде на світ благословлятися?» (т. 8, с. 445). Турків тут згадано не випадково, адже якраз тривала російсько-турецька кампанія, і в ура-патріотичному шовіністичному чаду було спідручніше заповзятися і за «внутрішню загрозу», якою, очевидно, бачилося українофільство. Та ж таки атмосфера шовінізму зумовила справжній розгул україножерських сил в Україні, рупором яких стала газета «Киевлянин», редагована В. Шулгіним. Старицький не раз відповідним чином спогадував цього й іншого українофоба М. Юзефовича, одного з ініціаторів сумнозвісного Емського указу: «...дивуєшся навіть, як можна жити у такому чадному повітрі, повному Юзефовичів та Шулгіних? І коли-то сонце чи буря розжене оті міязми?» (т. 8, с. 441). Десь у ту пору на Михайла Петровича падають перші удари з приводу його творчої праці, його громадянських і літературних позицій. Цензурним чиновникам явно не до смаку припадає передмова Старицького до збірника перекладених ним «Сербських дум і пісень», передмова, в якій проводиться досить виразна паралель не тільки між героїчним епосом українців і сербів, але й між історичними долями цих народів. Правда, серби не скорялися гнобителям –туркам, а вели постійну боротьбу, чим викликали великі симпатії у Старицького. З підтексту передмови виразно проступало бажання перекладача підняти волелюбний дух і в українців. Звісно, не сподобалася цензурі і присвята збірника висланому з імперії Драгоманову.

Реакція молодого письменника була досить болісною, але, як для початку, то і зрозумілою. «А мене оце тягають по жандармеріях за передмову до «Дум», а надто за посвяту, – пише Старицький. – Чорт їх бери, хай подавляться! Така думка: кинути свій дорогий і рідний край та хоч раз дихнути вільним повітрям; може, воно надихне не рабське сумир'я перед падлюками, а міцне слово правди; тут тепер така мерзота, що й дихати тяжко» (т. 8. с. 440). Пізніше неодноразово битий і кривджений Старицький реагував стриманіше, сказати б, по-філософськи, dokonечно усвідомлюючи долю й суть буття українського письменника в імперській державі. «Что я стою сам лично на опасной дороге – это мне хорошо известно, – писав Михайло Петрович редактору «Одесского вестника» П. Зеленому, – уже по одному тому, что я пишу помалорусски, я состою под стр[огим] надзором полиции. Писание на этом лишенном всяких прав языке уже есть по меньшей мере неблагонадежный поступок – даже если дело идет о пошлых анекдотах; стремление же вывести язык из конюшни и корчмы в более облагороженные места есть стремление сепаративное; а если при сем уличается автор еще в намеренном искажении языка ради отделения его от русского, – то сие уже есть покушение на государственную измену...» (т. 8, с. 463). Старицький карався, мучився, але не каюся. Звертався за підтримкою до друзів та сподвижників, апелював до сумління редакторів, чиновників та опонентів, звертався з позовами до суду. «В уважаемой газете Вашей № 26, – писав він тому ж П. Зеленому, – появилась статья, возмутившая тоном своим не только меня, призываемого свистком к ответу, но, смею уверить, и большинство малороссов; очевидно, статья эта попала не по адресу, и ей бы при-

личнее всего было стоять на первых страницах «Киевлянина» (т. 8, с. 460).

Щодалі стаючи помітнішим на українському полі духовності і здобуваючи собі більших успіхів у літературі й авторитету серед громади, Старицький майже пропорційно множив цим собі ворогів і опонентів. Вихід першого тому «Ради» тільки підтвердив це. «Я з своєю «Радою» так мучусь, що й не знаю, що й чинити, – це з листа до І. Нечуя-Левицького. – Думаю уже випустити 2 випусками, щоб хоч строку не пропустить. Будуть, певно, лаяться, та Бог з ним. У нас правди не доскочиш!. . Хвалителі у друку мовчать, а хулителі-сіпаки вигадують усякі брехні-клямство і навіть в сепаратизмі дорікають! Ні? Український письменник поки зовсім безправний чоловік, відданий усім на баніцію» (т. 8, с. 465).

Звичайно, в такій атмосфері саме собою, здається, поставало питання про гуртування тих українських сил, тих людей, котрі заповзялися до праці на «рідному полі». Потребу єднання Старицький відчував особливо гостро, бо, взявшись за театральну справу, наразився на численні перешкоди і об'єктивні (скажімо, бідність українського репертуару тощо), і суб'єктивні, особистісні, породжені, незрідка, нездоровою конкуренцією і не кращими амбіціями. Тому-то так палко пристав до ідеї братів Тобілевичів про створення театального товариства: «Никол[ай] Карп[ович] и Иван Карп[ович], – пише Старицький Заньковецькій, – подняли великой важности вопрос о воссоединении братства для прочного удержания шатающегося уже по торжищах нашего знамени; я с восторгом разделил эту идею и сейчас же приступил к практическому уяснению её...» (т. 8, с. 486). Якийсь час спільна праця давала плоди у вигляді утвердження українського те-

атру, успіхів Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого, їхніх сподвижників не тільки в Україні, але і в Росії, попри жорстокий спротив українофобських сил. «... значит, – писав тоді Старицький до Заньковецької, – и украинское, хоть и убогое поле, а все-таки не пустыня; и на нем, значит живут отзывчивые сердца...и уже становится не так жаль потраченной на него жизни» (т. 8, с. 496).

Відносно сприятливий час співпраці тривав недовго. Значно запеклішими стали нападки українофобів, та, що особливо болісно було сприйнято Старицьким, підступно вдарили зі свого, здавалося, середовища. Отут якраз і проявилися у випадку зі Старицьким ті згадувані риси українства, коли наші співвітчизники не можуть полагодити між собою на радість ворогам. Виникає конфлікт Михайла Петровича з Марком Кропивницьким, останній несподівано розколює театральну трупу, де антрепренером був Старицький, не відмовляється підіграти журналістові «Киевлянина» Александровському в жорстоких нападах і наклепах на Старицького¹, котрого було звинувачено і в плагіаті, і в низькопробності творів, і в інших гріхах³.

У цій ситуації Михайло Петрович повівся досить стримано й мудро, не бажаючи виносити на людський загал приватний конфлікт, який, проте, таїв у собі немало шкоду для загальної справи розвитку українського письменства і українського театру. Таку свою позицію він означив у листах до редакцій газет «Московский листок» і «Новое время», й то вже після опублікування останнього листа М. Кропивницького, в якому чимало не зовсім коректних рядків приділено особі М. Старицького⁴. «г. Кропивницкий частными письмами – мне и третьим лицам, – писав Старицький, – не раз уже делал нападки на мою трупу, но

я не считал себя достойным отвечать на них и об-нажать перед публикой закулисные язвы...; ...рука не подымается посвящать читателя в эти печальные подробности, которые лучше бы и не заносились на страницы истории малорусской драмы... Ни на какие новые извращения г. Кропивницким истины я не отвечу ни слова, предоставляя в крайнем случае дальнейшую судьбу их или суду совести, или формальному...» (т. 8, с. 475-476). На жаль, порозуміння між визначними діячами українського театру не було й надалі, хоч, зауважимо, Старицький був явним прихильником миролюбного розв'язання конфліктів. Це, однак, не стосується питань відстоювання українських національних прав. Тут Михайло Петрович зробив однозначний вибір замолоду й назавжди, прирікши себе таким чином на перманентне перебування у стані «заблокованої культури», де дивовижним чином поєднувалося високе й низьке, особисте й загальне, своє і чуже. Якраз несправедливі, наклепницькі дії зі «свого» боку найперше спонукали Старицького до цілої низки висловів-висновків у листах до численних адресатів. Частіше письменник навіть не називав імен кривдників, тим самим своєрідно узагальнюючи оціночну думку, ставлячи лукавих опонентів зі «своїх» чи не в один ряд з відвертими ворогами українства, адже перші з них своїми вчинками «лили воду» на ворожий млин. «Справді, – писав Старицький до Данила Мордовця, – нам, українським діячам, що на користь рідного поля несуть і працю, і дорогий час, і щирець свій, і остатні гроші, назустріч ідуть тільки лайки, та цькування, та насміх, та глум, та жандармські нашепти – і то відусюди... Я вже не кажу про ворогів, їх повно навкруги, а то часом і свій брат-іуда із за кутка вкусить... Отож коли почуєш навпаки добре

слово, то аж здивуєш: до того не звичен до його, а воно ж єдине тільки й є нагорода за всі поневіряння!» (т. 8, с. 582). Зовсім схожі за змістом судження містяться і в листі до Д. Яворницького (див., т. 8, с. 587-588), і в інших листах, більшість із яких відноситься до другої половини 1897-початку 1898 років. Справжній вибух болісних міркувань про долю українського письменника, вибух обурення і гніву. «Де ми і що ми? – вигуком озивається лист до Ц. Білиловського. – Свій чоловік, споєний нашою кров'ю, банітує нас привселюдно у рідній газеті, стає явно помагачем ворогові, нехтує всякі моральні відносини – і ніхто, ніхто не зупинить такого зрадника громадській справі, ніхто не врозумить редактора, що такі вчинки рідної часописі ганебні й не достойні стяга, який вона держить?.. Такої брудноти ще не заводилось ніде, а коли наша національність здатна проявити такі продукти, то чи не цур їй?» (т. 8, с. 559).

Що так обурило і вразило Михайла Старицького? Хто криється за прикрими налічками «свого брата-їуди» і «помагача ворогові»? Як не сумно це зазначати, але такі атестації стосуються іншого великого працівника на українській ниві Бориса Грінченка. У червні 1897 року в галицькій газеті «Зоря» була вміщена стаття Грінченка, в якій він дуже упереджено, негативно оцінює літературний доробок Старицького⁴. Це тим паче було прикро Михайлові Петровичу, бо ж досі в нього з Грінченком були рівні взаємини. Більше того, саме Старицький у своїй «Раді» вперше в підросійській Україні оприлюднив поезії молодого Бориса Грінченка. І раптом такий поворот. У цьому підступному вчинкові молодшого колеги Старицький цілком логічно уgliedів допомогу ворожим силам, котрі й без того зусебич обсідали українське

слово і, звісно, були раді бачити, як свій бруднить свого. «Така уже щербата та паскудна доля українського письменника, – йдеться у листі до Білиловського, – і користі кишенної чортма, і вороги обкидають, і свої дурні цькують...» (т. 8, с. 584). Тому, стаючи на оборону свого імені, Старицький був певен, що стає і в оборону всього рідного поля і рідного слова: «– це не моя власна справа, – пише він, – це справа цілого приниженого гурту наших письменників, безправних банітів, на яких має змогу накинути камінь, хто захоче наглумитись, нанівечитись...

І коли тільки ці страсотерпці-письменники зважуться хоч слабкий голос підняти на осміяне право нашого слова, то навіть добродушні культуртрегери починають гарчати, а що до наших злобителів, до українофобів, – то вони здійсмають лемент і гвалт» (т. 8, с. 557).

Звісно, конфлікти між своїми помітно ускладнювали й без того непросту долю українського слова й українського письменника, та все ж основна загроза і слову, й письменникові нашому – а Старицький це прекрасно зрозумів – ішла від імперських поневолювачів, до лав яких охоче рекрутувалися й численні «землячки» на взірєць юзефовичів, шульгіних, александровських. Йдучи ополченням проти всього українського, основні удари вони спрямовували проти чільних діячів, у колі яких, безсумнівно, був і Михайло Старицький. «Звичайно, цей ворог-злобитель мав на меті повалити у багно [й]мення не просто Старицького, – пише він Д. Мордовцю, – а українського письменника, а з ним і взагалі нашу літературу, яка домагається незаслужованих і вадливих для російської літератури прав; але гляньте, якими звірячими і на-

хабними способами він силкується сього досягти!» (т. 8, с. 625).

Зрештою, якщо поглянути узагальнено і вчитатися вдумливо, можна майже фізично відчуту ту психологічну і фізичну напругу, той неспинний жорстокий пресинг, у яких минуло практично все творче життя Михайла Старицького як одного з репрезентантів не такого й широкого кола працівників на ниві української культури й літератури другої половини XIX-поч. XX століть. Його життєва дорога, якщо мовити дещо фігурально, є інваріантом класичного шляху на Голгофу, котра, як відомо, в кожного своя. Як і своє буття – фізичне чи духовне – після сходження. Зазнавши стількох ударів долі («Так часто кидали йому докори...» – відзначив у своїй відомій статті про Старицького Іван Франко⁵), можна було і зневіритися у її прихильності і справедливості. Михайло Петрович пережив такі хвилини зневіри. Ще майже за десятиліття до смерті писав до Данила Мордовця: «Справді, потративши на рідну укохану справу ціле життя, винищивши серце болінням за темний свій люд, за петиму мову, було б гірко простягтись у труні під погордим усміхом недбалої юрби, під власним докором, що на баєчну дурницю розмантачені були сили» (т. 8, с. 543). А на самому зламі століть і зовсім розпачно звертався до Михайла Комарова: «– Ех, гірко умирать, бачачи, що цілим життям своїм і невсипущою працею заробив тільки насміх!» (т. 8, с. 611). Так, мовлено це було в недобрі хвилини, на болісних сплесках емоцій. І, на щастя, сумні сподівання Старицького не справдилися. Вірніше, не зовсім справдилися. Бо ж була попереду ще й трагедія всього славного роду Старицьких, і поступове повернення його спадщини українському народові, яке триває і донині. Поступо-

во осмислюються і оцінюються його доля і творчість, які були й лишаються дуже показовими в історії всього українського письменства, принаймні для останніх півторака літ.

¹ Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3-х т. – Т. 3. – К., 1961. – С. 248.

² Старицький Михайло. Твори: У 8 т. – Т. 8. – К., 1965. – с. 436-437. Далі посилаємося на це видання, вказуючи в тексті том і сторінку.

³ Див., напр. : Кропивницький Марко. Твори: У 6-ти т. – Т. 6. – К., 1960. – С. 461-462; 463.

⁴ Аналіз цього сумного для української справи конфлікту, проведеного на основі епістолярію М. Старицького (т. 8 із восьмитомника), М. Кропивницького (т. 6 із шеститомника) та І. Карпенка-Карого (т. 3 зі згаданого вище тритомника), усе ж таки свідчить, що ініціатором і генератором конфлікту був М. Кропивницький. І керували нам далеко не завжди високі цілі. Його спроби пояснити причини конфлікту зі Старицьким редакції газети «Новое время» (т. 6, с. 357-367), В. Антоновичу (т. 6, с. 368-369), театральному товариству (т. 6, с. 375-382) та ін., певним чином освітлюючи ситуацію, водночас висвічують і видиму амбітну вдачу М. Кропивницького. Не переконують вони й адресатів, про що може свідчити хоча б лист Кропивницького до Б. Грінченка аж у 1907 році. На пропозицію Грінченка виставити умови видання п'єс Кропивницького останній відповідає: «Як дивитись маю я на цей дозвіл: як на скасування бойкоту, котрим гречно вшанували мене кияне за процес з Старицьким... чи як інакше?» (т. 6, с. 525). Конфліктував Кропивницький і з Карпенком-Карим (див., т. 6, с. 252), але знайшов у собі сили визнати неправоту, чим щиро порадував І. Тобілевича. До речі, у прецікавому епістолярії Карпенка-Карого, в якому останній бачиться людиною дуже мудрою, порядною і зваженою, маємо принаймні кілька фраз-характеристик Кропивницькому і його розкольникському вчинкові. «...Трупа, котру наберє Марко, маючи Кропивницького в заголовку, буде робити велику конкуренцію, навіть більшу, ніж трупа Старицького, котра тепер з великим поспіхом грає в Курськїм. Одначе з цього не виходить, що наше товариство без Кропивницького пропаде, бо, певно, ті чвари, здори, роздори, інтриги, перекази і несогласія, які були перше, вже більше не матимуть місця в товаристві. Дай Боже, щоб була згода.» (т. 3, с. 215). І ще з листа до Миколи Вороного: «Вже коли Марко мириться з несимпатичними людьми, то треба і вам якось себе примусити...» (т. 3, с. 243) та ін. Нетолерантна поведінка Кропивницького була одною зі спонук Старицькому до гострих висловів про українських письменників, але Михайло Петрович доконечно зна на своїх опонентів не таїв. Ні на Кропивницького, ні на Грінченка. Треба зазначити, що Кропивницький відгукнувся пошанною і співчутливою телеграмою рідним Старицького на смерть Михайла Петровича (див., т. 6, с. 497).

⁵ Див. : Кропивницький Марко. Твори: У 6-ти т. – Т. 6. – С. 357-367.

⁶ Ця прикра історія має навіть деякі ознаки детективності. Річ у тім, що стаття у львівській газеті «Зоря» була підписана псевдонімом М. Гримач. Про-

читавши статтю, М. Старицький одразу звернувся до редактора «Зорі» О. Борковського за роз'ясненнями («... зведена на мене лжа з метою забруднити моє старе ймення яко робітника на українській ниві; клеветник називає, нарешті, всю мою літературну діяльність з погляду етики мінусовою, себто неморальною» – т. 8, с. 550) і попросив розкрити псевдонім автора. Отримавши відмову редактора, Старицький прямо звертається до Б. Грінченка з коротким листом: «Високоповажний добродію! Будьте ласкаві, відпишіть мені, чи не Ваш це псевдонім «М. Гримач»? Таким псевдонімом підписані статті у «Зорі» (ч. 11 і 12). Простіть за турботу, але не лишіть, прошу, мене без відповіді. З належним пошанівком М. П. Старицький « (т. 8, с. 555-556). У листі до Ц. Білиловського Старицький зазначає: «... я написав самому Грінченкові, що коли він признає свій псевдонім, то щоб зволив стати зі мною до третейського суду, але п. Грінченко зрікся себе» (т. 8, с. 559). Історія з нерозкритим псевдонімом, який належав таки ж Грінченкові, спонукала Старицького ще до одного болочого узагальнення: «Знаєте, – пише він до І. Шрага, – ще у нас не заводилось таких діячів, які б заживали трохи чи не п'ять псевдонімів, під якими з різних кутків можна було б кидатися на прохожих, а часом і себе пропаганувати... Ні в одній національності, крім нашої, такого з'явиська трудно знайти!» (т. 8, с. 557). Мовлена в запалі заочної полеміки, на хвилі гніву й образи, ця теза була, звісно, небезпечною, та й доля істини в ній містилася. Наслідком підступного кроку Грінченка була досить тривала судова тяганина, котра забирала час, нерви, сили, відволікала від нагальних культурологічних і суспільних справ на радість ворогам. Як уже писалося, Старицький згодом знайшов у собі сили переступити через завдані йому кривди і подати руку Грінченкові.

⁷ Франко Іван. Михайло П. Старицький // Іван Франко. Зібрання творів:

У 50-ти т. – Т. 33. – К., 1982. – С. 263.

РЕЛІГІЙНІСТЬ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО–ПРОЗАЇКА У СИСТЕМІ ІДЕЙНО– ЕСТЕТИЧНИХ ЧИННИКІВ

Утворчості Михайла Старицького релігійність (фактор віри) як елемент світоглядної й ідейно-естетичної системи письменника відіграє надзвичайно важливу, ключову роль. Стосується це всіх родо-жанрових складових його творчої спадщини. Стверджуємо таке апріорі, без аргументів-цитат із поетичних і драматичних творів, бо кожен охочий дуже легко відшукає їх там чи принаймні згадає знамениту і знайому всім пісню «Ніч яка, Господи, місячна, зоряна» у первинному, авторському, не спотвореному варіанті. Щодо прози, то й у творах історичної тематики (всі романи, повісті «Облога Буші», «Заклятий скарб», «Червоний дьявол», «Первые коршуны»), і в творах про авторову сучасність (повісті «Розсудили», «Байстрия», «Зарница», практично вся новелістика) релігійний аспект посідав основоположне місце, і різножанрова проза Старицького з цього погляду дає навіть більше мистецької і не-мистецької (ідейної, світоглядної) інформації «на тему», багато чим перегукуючись із відповідною проблематикою драматичних творів письменника («Талан», «У темряві», «Юрко Довбиш», «Остання ніч», «Крест жизни» та ін., у т. ч. драм з історичним тлом), незрідка писаних паралельно із прозовими речами. Через фактор віри у прозі Старицького

ставляться й осмислюються проблеми світоглядного, історіософського, морально-етичного, соціально-побутового планів. Таку вагомість і важливість релігійності в різножанрових і різнотематичних творах Старицького можна пояснити принаймні двома причинами, які одна одну взаємодоповнюють. По-перше, сам письменник був глибоко й усвідомлено віруючою людиною і такими ж рисами прагнув наділяти образи більшості своїх героїв, надаючи, відтак релігійному чинникові характеротворчих функцій. Релігійний чинник виконував у творах митця й інші важливі функції (історіософську, стилетворчу, шкали етичних цінностей і т. д.). Про методику й художню «технологію» їх реалізації йтиметься нижче. А по-друге, що не менш важливо, неонародницька методологія, представником якої небезпідставно називають Старицького, релігійний фактор ставила у своїй системі цінностей на одне з чільних місць, якщо не на перше. «Виходячи з просвітницької програми, — пишуть Т. Гундорова й Н. Шумило, — неонародники особливого значення надавали релігійним постулатам, духовному очищенню і прозрінню. Саме релігія поставала, на думку багатьох (у т. ч. Старицького в першу чергу — В. П.), єднальною ланкою між народом та інтелігенцією, гарантуючи, зокрема, дієвість закликів до любові, правди, братерства та єдиномислія (Т. Шевченко). Звідси й настанова на пробудження національної свідомості кожної особи поєднувалася з необхідністю осягнення моральних імперативів на шляху духовного прозріння»¹. Тут ми ще раз підкреслимо, що у прозі Старицького, правда, не скрізь однаково, релігійність активно входить не тільки у площину духовного світу особистості, але так само активно виходить і на рівні загальніші, методо-

логічно концептуальніші, як-от: суспільний світогляд, суспільна (національна) історіософія, світова гармонія і детермінованість усього суцього волею Творця тощо. В цьому сенсі у випадку зі Старицьким ми маємо одне з небагатьох яскраво індивідуалізованих явищ українського письменства рубежу ХІХ — ХХ століть (поряд, скажімо, з художньою практикою Богдана Лепкого, Миколи Чернявського, меншою мірою — Дмитра Яворницького, близьких до творчого світу Старицького рядом типологічних рис передовсім у новелістиці). Звичайно, фактор віри виконував більш чи менш важливі ідейно-художні функції і в багатьох інших представників українського класичного письменства, але його «густина» й міра функціональності у творах Старицького особливі.

Наталя Шумило вказує на ще одну причину, яка зумовила активізацію означеного фактора в нашому письменстві зламу століть. «Наприкінці ХІХ — початку ХХ ст., — пише вона, — в українській літературі значно активізувався, якщо не досяг найвищого рівня, інтерес до Біблії, чому, безумовно, сприяв збіг обставин: поява друком перекладу Святого Письма українською мовою (здійснений П. Кулішем, І. Пулюєм та І. Нечуєм-Левицьким) та посилення процесів національного відродження, коли проблематика раннього християнства й загалом морально-етичні начала духовності почали сприйматися в Україні як ніколи суголосно добі»². Схожі міркування, але в дещо іншому контексті висловлює й Микола Бондар³. Але й тут зробимо застереження: так, вказані Н. Шумило чинники могли позначитися на активізації уваги до символів віри, більше того, напевне позначилися на проблематиці тогочасного письменства. Та, думається, саме творчості Старицького такі обставини якщо і

торкнулися, то лише співзвучно, лише, можливо, додатково упевнивши митця в тому, чого він принципово тримався все своє творче життя (і в побуті — теж!). Старицький, вельми чутливий і прихильно налаштований до ідейно-художніх новацій переломної доби, очевидно не вважав за можливе й потрібне не те що відмовлятися, а хоча б коригувати свою концептуальну мистецьку настанову, зважаючи на «літературних радикалів», для котрих, на думку тої ж Н. Шумило, «філософські основи новочасних традиціоналістів (а між ними і Старицького — В. П.) поставали крайнім анахронізмом, особливо їхня настанова на духовне очищення і прозріння.., на богошукацтво»⁴.

І ще на одну обставину, глибиннішу, концептуальнішу, мабуть, варто звернути увагу, а саме — на збереження, а де в чому й розвиток Старицьким давньої релігійної традиції в українській літературі. У нього, здається, як ні в кого іншого з митців-сучасників другої половини ХІХ ст., релігійна традиція склала основу ідейно-естетичної системи, виступила мірилом усіх цінностей — національних, соціальних, гуманістичних, морально-етичних. Ця основа для Старицького була настільки усвідомленою, що дала змогу і вийти з-під впливу «ідеологічного авторитету» шанованого Драгоманова, і послідовно витримати її в усій творчості, і шляхетно повестися зі «своїми» й «не своїми» кривдниками, і т. д. На жаль, ця світоглядно-естетична риса Старицького так досі й лишається практично непоміченою. Зовсім не випадково Є. Сверстюк, окреслюючи християнську «лінію» в українському письменстві від давніх часів до пори шістдесятництва і згадавши кілька прізвищ «доби Старицького» (Нечуй-Левицький, Мирний), про самого Михайла Петровича не згадав⁵. Але таку обставину варто сприй-

мати з тим же розумінням: якщо не здобувалася на належну увагу вся творчість письменника, то як могла бути виявлена її концептуальна складова. А тим часом утримана й утверджена Старицьким релігійна (християнська) традиція включає в себе і щось сквородинівське, і щось гоголівське, і щось шевченківське (і кожне це «щось» заслуговує на окрему увагу б), і, звичайно, щось від самого Старицького. Власне, релігійність, її функціональна місія є одним із найважливіших смислових «ключів» до творчості Старицького, без якого вона — творчість — адекватно не «відімкнеться», не усвідомиться.

Далі спробуємо розібратися з семантикою і функціональними особливостями релігійного чинника у прозі письменника.

Насамперед відзначимо, що *міра впливу і функціональна семантика* релігійності в різних прозових творах не однакова. І підкреслимо, що йдеться саме про міру впливу («дозу») релігійного чинника на ідейно-естетичну суть осмислюваних у різних творах тем і проблем. Будучи практично найвищою сутнісною (ціннісною) константою завжди і скрізь у творах Старицького і здебільшого виступаючи в одних і тих же формах вияву (про них ітиметься далі), релігійність по-різному «вела себе», скажімо, у його речах історичної тематики і творах про сучасне життя, у романах, повістях і новелістиці. Як саме? Обумовимо коротко, без детальної аргументації і з огляду на суто зовнішні вияви (кількісні) релігійного чинника.

Так от, якщо оцінити романи Старицького з огляду їх «заангажованості» релігійним чинником, то тут безсумнівна першість належить трилогії про Богдана Хмельницького. Це був перший великоформатний прозовий твір письменника, і він вельми густо й на-

скрізно перейнятий релігійними «інтонаціями», розмаїтими у своїх виявах. Тобто з погляду релігійності трилогія найбільш показова. Спостереження за наступними (в часі) романними творами Старицького засвідчує послідовно витримувану тенденцію на послаблення релігійного чинника і його міри впливу на вирішення ідейно-художніх завдань. У цьому плані диалогія про Івана Мазепу й «Останні орли» приблизно схожі, хоча в останньому з творів помітно вища «ідеологічна» (публіцистична) місія фактора віри. В останньому ж романі «Разбойник Кармелюк» релігійний чинник виявляється зрідка, епізодично, і якихось присутніх ідейно-естетичних функцій не відіграє. Хіба що виявляє себе в характеротворенні. Між тим окреслена тенденція може бути цікавим свідченням ідейно-естетичної еволюції Старицького в бік оновлення, певної модернізації власної творчої системи з урахуванням новочасних віянь у нашому письменстві рубежу століть. Хоча б щодо концепції людини (героя). Герой романів Старицького, внутрішньо міцно стоячи на християнських (православних) ідеалах (звісно, йдеться про головних та інших концептуально важливих героїв), дедалі більше «вивільняється» автором від зовнішньої видимої, «декларативної» релігійної атрибутивності (йдеться про хресні знамення, молитви, релігійний екстаз, відповідну риторику тощо). Штрих до еволюції в бік неоромантичного «вивільнення» особистості. Щодо романів відзначимо й інший факт: у широких епічних полотнах, особливо після трилогії, релігійний чинник помітно «розсіюється», він не такий концентрований, як у прозі менших форм, а відтак і міра впливу його не така очевидна.

Цікаву еволюцію релігійного фактора спостерігаємо і в повістях Старицького. Густа, переважно де-

кларативна, публіцистично-полемічна релігійність «Облоги Буші» (частково полемічність заявлена і в «Первых коршунах»), змінюється художньо майстернішою її реалізацією в повістях «Заклятий скарб», «Розсудили» й особливо — «Байстря». Відтак аналізована риса, окрім характеротворчої «місії», посутньо впливає й на стильовий малюнок твору, посилюючи його романтичне начало, і на проблемно-тематичні характеристики, зміщуючи акценти в бік морально-етичної семантики.

Схожа функціональність релігійного чинника і в новелістиці Старицького. Але й тут є свої нюанси, особливо в циклі т. зв. «святкових оповідань». Тут міра впливу релігійності однозначно визначальна, посутньо впливає вона й на сюжетобудову оповідань, зумовлюючи обов'язкову щасливу розв'язку колізій і конфліктів.

Важливою естетичною місією релігійності у прозових творах Старицького є місія *стилетворча*. Релігійний фактор доволі активно впливав на стильовий малюнок прози Старицького (і драматургії, і поезії) й означував його як романтичний. «Ідеологія романтизму, — стверджує Р. Багрій, — не тільки наголошувала на неповторності кожної нації, але й обстоювала ідею історії, керованої Промислом Божим»⁷. Сказане цілком стосується творчої практики Старицького, в якого Промисел Божий, і ми це проілюструємо, панує над усім. Що ж до впливу релігійності на стильові особливості різних прозових форм нашого письменника, то він не скрізь однаково активний. Найбільша його — релігійного фактора — стилетворча місія виявляється в повістях письменника (як саме, озвніщено чи глибинно, мовилося вище). Але якщо в «Облозі Буші», «Заклятому скарбі» і двох «київських» повістях

їх романтичну тональність релігійність обумовлювала в тісній «співдружності» з іншими стилетворчими чинниками (історичною тематикою, пригодницьким типом сюжету, більш-менш помітною фольклоризацією тощо), то у повістях на тему сучасності («Розсудили», «Байстря», частково — «Зарниця») релігійність у формуванні романтичної барви творів помітно домінувала.

Не визначальну, але вельми помітну (особливо у трилогії про Богдана Хмельницького) стилетворчу місію релігійний чинник відігравав і в романістиці Старицького. Власне, вона була в суті своїй практично такою ж, як і в повістях на історичну тематику, хіба що виявленою не так концентровано. Давалися ознаки об'єми творів. У новелістиці ж «стильовий» вплив релігійного чинника в різних оповіданнях виявляється неоднаково, але помітно менше, ніж у повістях. Певним винятком тут можуть бути згадувані «святкові оповідання», можливо, деякі інші — «Орися», «Вареники», «Верба»... А в цілому ряді оповідань такого впливу й зовсім нема чи він мінімальний.

Безсумнівно, слід означити *історіософську функцію* релігійного чинника, вельми широко заявлену у прозі Старицького. Найперше вона реалізується через фактичну тотожність понять «релігійне» і «національне» для України XVII — XVIII століть, коли релігійна експансія (католицька, частково — магометанська) і загальна потреба захисту рідної віри («батьківської», «святої», «правдивої» тощо) дорівнювали національному поневоленню українців і потребі цього не допустити. У будуванні саме такої «диспозиції» (релігійне як національне чи національне в релігійному) Старицький спирався на «живий» історизм, на історичні реалії українського буття XVI — XVII ст., про

які свого часу (і часу Старицького) писав Михайло Грушевський: «Прапором релігійним заступається прапор національний, і під окликом інтересів релігії ведеться боротьба задля інтересів національних, політичних... Центральне значення церкви в національній житті України сих століть по сказаному буде ясно. Буде ясно, чому ми, шукаючи проявів національного життя, будемо шукати їх у сфері релігійного життя, і факти з сеї сфери будуть нам служити симптомами руху культурного й національного. Релігія — се прапор національності в тім часі... Церква — се предмет особливої уваги й опіки української суспільності, разом показник її національної сили і значення, пульс (живчик) її національного життя, її діяльної енергії»⁸. Такий ракурс художнього (й художньо-публіцистичного) освоєння релігійності Старицький витримував практично у всіх романах і в повістях з історичним тлом (крім «Облоги Буші» ще «Червоный дьявол» і особливо «Первые коршуны»). Основна ідея тут — не поступитись святинями, символами віри, а за цим уже стояло й питання оборони національної самодостатності. Прикладів — буквально десятки й десятки. «Не продамо нашої церкви і за наше життя!» — гучає старий запорожець з «Облоги Буші»⁹; «За церковь мы и умереть сумеем!» — ніби вторять йому київські братчики з «Первых коршунов» [т. 7, с. 480] [9, 480]; «Нельзя нам без Киева быть. Нельзя отдать на поталу печерские святыни!» — мовить поселянин у діалогії про Мазепу [діалогія, с. 209] і т. д. Ми не випадково наголосили на видимому полемічно-публіцистичному загостренні численних шматків тексту романів і повістей історичної тематики. Цей творчий прийом, активно культивованій Старицьким, додатково підкреслює історіософське звучання численних «релігій-

них» (і не тільки) уривків творів. Однозначно й послідовно обстоюючи православні символи віри («святої нашої грецької віри»), Старицький, очевидно, свідомо йде на видиме зниження художності тексту, а додає в публіцистичності й саме в питанні міжцерковного, міжконфесійного протистояння. При цьому зауважимо, що православна сторона у творах Старицького займає однозначно миролюбну, «оборонну», інколи навіть — непротивленську позицію. Натомість противна сторона, а це зазвичай у нього — «кателики» (слово з чіпкої дитячої пам'яті Михайла Петровича) й уніати, виставлені винятково агресивними, непримирними, безкомпромісними, підступними і жорстокими носіями ненависної «латинщини». Відповідне «історіософське» контрастування збережене письменником на різних смислових площинах (нарочите протиставлення церковних канонів, служб у костелах і церквах, принципів навчання й виховання молоді, семантики характерів і поведінки служителів культу, навіть на рівні портретувань і мовленнєвих характеристик). Аналізований світоглядно-історіософський аспект релігійності, виписаний в історико-пригодницькій прозі (і драматургії) Старицького, має міцну життєву, історичну основу, на окремі з аспектів якої варто вказати. По-перше, як мовилося вище, сама історія давала вдосталь відповідної «інформації», історія, зафіксована у фольклорі, в пам'ятках давнього письменства, передовсім козацько-старшинських літописах та «Історії русів», які теж формували «джерельну базу» письменника. По-друге, цілком можливим було ознайомлення Старицького з полемічною літературою рубежу XVI — XVII ст., творами того ж І. Вишенського (хоча б і через дослідження І. Франка). Принаймні смислові та і стилістичні ремінісценції з

неї помітні в ряді творів нашого письменника. Портрет, безсумнівно, в цілому ряді творів, особливо на тему Хмельниччини, Старицький виступив як «анти-Сенкевич», хоч саме релігійний, міжконфесійний аспект українсько-польського протистояння у відомому романі Г. Сенкевича нарочито завуальований, свідомо й, мабуть, лицемірно приглушений. По-четверте, нарешті, на деякій загостреності антипольського (увага: переважно в сенсі релігійному, який, між тим, включав і аспекти національний та соціальний), краще сказати — антишляхетського спрямування цілого ряду творів Старицького певним чином могли позначитися й антипольські настрої в політиці й суспільній свідомості Російської імперії кінця ХІХ ст., якраз того часу, в якому писав і публікував свої драми, повісті й романи Старицький. Гаряча тоді «польська тема» могла знайти легальний (цензурований) вихід в одному напрямку: непривабливому показі всього польського в історії й сучасності (а з цього погляду історичні драми, романи й повісті Старицького якраз і були до речі). Або, навпаки, потрапити під заборону: «в видах усилювавшогося броження в Царстві Польском, — мовилося в одному з цензурних циркулярів, — не допускать статей, в которых доказується необходимость восстановления независимости Польши, хотя бы эти статьи относились не непосредственно к Царству Польскому, но и к Галиции и Великому Княжеству Познанскому, и не дозволяют применения польского алфавита к русскому языку, печатають русские или малорусские статьи латино-польскими буквами и т. д.»¹⁰. У цих імперських антипольських настроях, поза сумнівом, була й важка ортодоксальна десниця московської церкви.

Втім, як би там не було, а гострий полемічно-публіцистичний пафос релігійного змісту (в т. ч. історіософський у своїй суті) у творчості Старицького присутній дуже зримо. Мабуть, не можна сказати, що інколи письменникові в цьому питанні не зраджує почуття міри, і художньої, й історичної. Принаймні один із перших рецензентів драми «Оборона Буші» (односюжетної з повістю «Облога Буші») С. Томашівський щодо цього аспекту п'єси висловився вельми критично. «Треба було щось піднести до висоти ідеалу, — пише він, — і прибрати ним своїх героїв. Автор і робить такий ідеал — із православної віри (розрядка С. Томашівського — В. П.). Він навіть виводить перед нами якусь містичну особу странника, що загріває народ до боротьби за віру. Хочемо вірити, що й сам автор не назве ширене релігійності загорілости чимось моральним. Нині скрізь на світі тим чинником заслоняють ся самі найобскурніші елементи. Чув се, мабуть, сам автор, бо поклав в уста Антося деякі вільнодумні слова або тут і там розсіяв деякі пробліски пишних гадок...»¹¹. Такому закидові критика не бракує слушності, правда, можлива тут і його певна «конфесійна» упередженість.

Між тим, проблема захисту православної віри (або віри християнської, якщо йдеться про взаємини з «невірою» — турками і татарами, а це ширше подано у трилогії й діалогії) справді поставлена в епіцентр українсько-польського протистояння і в добу Хмельниччини (трилогія про Богдана Хмельницького, «Облога Буші», відповідні драми), і в пору гайдамацьких рухів («Останні орли»). Та і в інших творах (діалогія про Мазепу, «Разбойник Кармелюк», «Первые коршуны») ця проблема не на останньому місці. Під пером Старицького вона виростає в основну причину

тривалої і кривавої війни України з Польщею. Відповідно їй полеміка за цією проблемою, явна чи завуальована, раз-по-раз «виникає» на сторінках романів і повістей письменника. Зауважимо, що фактор віри набирає історіософського звучання і при зображенні взаємин України з Московщиною (не тільки «єдинокровні брати», але і «єдина віра»).

Релігійний чинник у творах Старицького відіграє їй вельми помітну *характеротворчу функцію*. Він присутньо впливає на концепцію героя (українця) у творах письменника. І треба відзначити, що семантика характеротворчої «місії» релігійності у творах Старицького історичної тематики і творах «про сучасність» помітно відрізняється. Відповідно певним чином зміщуються і смислові акценти. «Вимога» до глибокої їй усвідомленої духовності (християнської, православної) героїв виставляється в усіх творах практично однакова. Це — як належне, як першооснова. Але якщо у творах історичної тематики за проблемою вірності їй відданості вірі православної (у випадку православно-католицького протистояння) чи вірі християнській (у випадку протистояння з магометанством, як це голосно заявлено у драмі «Маруся Богуславка», меншою мірою — в діалогії про Мазепу) акцентується проблема національного (українського) патріотизму і моральності, то у творах на теми сучасності акценти односторонньо зміщуються у площину морально-етичну.

Але тут ще маємо звернути увагу на деякі характеротворчі аспекти, в яких релігійність виступала домінантою чи відігравала помітну роль. По-перше, відзначаємо явно негативовану, ледь не публіцистичну одноплосщинність зображення носіїв неправославної віри. Польська сторона за невеликим винятком (Антось Корецький, Левандовський, Радзівський, ротмістр та

ще дехто) виписується у гротескних до карикатурності барвах саме з огляду на фактор віри. Особливо тенденційно (негативовано) виписані образи католицьких чи уніатських служителів культу. Підкоряючись законам романтичної поетики Старицький часто вдається до контрастного зображення, в чому теж закладений неабиякий полемічний підтекст релігійного змісту. З відверто негативованими образами ксьондзів, плебанів, біскупів різко контрастують у зображенні православні священники різних рівнів. Як віра православна показана у протистоянні з «латинщиною» миролюбною, віротерпимою і добротворною (але непоступливою в обороні своїх святинь), так і православні служителі культу виписані Старицьким цілком відповідно. Вони — проповідники всезагальної любові і смирення перед Богом, але непохитні й жертовні у відстоюванні православних цінностей. Такий отець Іван (трилогія), отець Григорій (дилогія), отець Хома і титар Данило Кушнір («Останні орли»), отець Семен Дерлянський («Разбойник Кармалюк»). Відповідно до свого високого стану й місії виписані прозаїком і вищі православні ієрархи: Петро Могила, Сильвестр Косів, митрополит Тукальський, Мельхіседек Значко-Яворський...

Романтичне контрастування представників ворожих конфесій чи не найвиразніше можна спостерігати через портретування персонажів — один із поширених засобів образотворення у Старицького. Його портретні характеристики не допускають жодного сумніву в тому, на чієму боці автор. Для прикладу зачитуємо деякі контрастні портретні характеристики священників, котрі майже однотипно виписуються у творах письменника. «За магнатом стояли отдельно еще две фигуры, обратившие на себя внимание

прибывших. Одна из них была в одеянии ксендза; на голове ее была обыкновенная черная, иезуитская шляпа с широкими полями. Возраста этой личности нельзя было определить, потому что хотя в жидких черных волосах, выбившихся из-под шляпы, не виднелось седины, но желтая кожа, прикрывавшая худое, бритое лицо, была вся в морщинах. Нос иезуита напоминал нос птицы, а глаза, быстрые и желтые, пытливо рассматривали из-под полей шляпы новоприбывших гостей» [т. 5/1, с. 50 – 51]. А ось іще штрих до зовнішності: «За вельможним губернатором смиренно ступав плебан базиліанів ксьондз Бавський. Його довга кощава постать у чорній сутані, безвусе, голене, немов засушене обличчя були цілковитим контрастом до огрядності господаря...» [«Останні орли», с. 66]. Явно інша семантика описів зовнішності православних священників: «Маршалок пригласил через возного в зал заседания посла из Киева Сильвестра Косова.

Вошел в монашеской черной одежде нестарый еще чернец; темно-каштановая борода его начинала лишь серебриться, из-под клобука смело смотрели искристые, выразительные глаза, на благородном лице лежал несомненный отпечаток ума...» [т. 5/2, с. 161]; «На широкій призьбі сидів, гріючись під ласкавим промінням сонця, старий священник (отець Хома – В. П.), такий же старезний і вбогий, як і його церква. Худе, зморшкувате обличчя його, обросле білим, як сніг, волоссям і такою ж бородою, носило на собі сліди тяжко прожитого життя. Ясні голубі очі старого дивилися ласкаво й сумно; на ньому був ста-

ренький полотняний підрясник і великі мазані чоботи...» [«Останні орли», с. 92] і под. Вельми показово те, що католицькі священники зазвичай у творах Старицького показані поряд зі шляхтою, котра чинить розбій і гвалт, палить і ріже, діє «вогнем і мечем», і показуються призвідцями й освятителями пекельних безчинств. Натомість православні служителі перебувають із простим народом, перші приймають страшні кари «латинян». Власне, і ті, й інші під пером Старицького виступають духовними ідеологами, тільки проповідувана ними ідеологія кардинально різниться: агресивно-експансійній, лицемірно-жорсткій (в зображенні письменника) вірі католицькій протиставляється віра православна — віра любові, добра, смиренності. «Единая католическая вера есть только правдивая и истинная вера на свете, — вкладає Старицький в уста єзуїта основоположні ідеологеми католицтва пори XVII ст., — ...она только есть спасение, она только возвышает ум и наше сердце, она только облагораживает душу. Верные сыны ее призваны в мир совершенствоваться, духом возвышаться над всеми народами и властвовать над миром; им только и предопределены Всевышним зиждителем власть и господство, им только и отмежеваны наслаждения и блага земные сообразно усердию и безусловной преданности святейшему папе и его служителям. Все же остальные народы погружены в мрак язычества, а особливо еретики, именующие себя в ослеплении христианами; они Богом отвержены и обречены нести вечно ярмо невежества и рабства...» [т. 5/1, с. 25 - 26]. Звичайно, полемічно-публіцистична викривальність («самовикривальність») цитованого уривка очевидна, і саме така «озовнішнена» тенденція зображення між-

конфесійних взаємин домінує у всій творчості Старицького історичної тематики.

Але у прозі митця спостерігаємо й іншу характеротворчу тенденцію релігійного плану, більш завуальовану й художньо довершенішу. У канві творів вона теж, як правило, подається за романтичним принципом контрасту, але для її виявлення потрібна вже пильніша увага. Ідеться про те, що, скажімо, образи «позитивного» плану у Старицького зазвичай глибоко віруючі (в сенсі православному), й у своїх думках і діяннях звертаються до Бога чи Богоматері, до храму чи ікони, вони часто кладуть на себе хресне знамення чи ревно (незрідка — до релігійного екстазу) моляться. Таких образів у прозі митця дуже багато, та чи не найпоказовіший тут образ Ганни Золотаренко з трилогії про Богдана Хмельницького. Натомість носії неправославної віри, шляхта навіть найвищих станів, незрідка звертаються у своїх жаданнях до пекельних, сатанинських сил. Гетьман Потоцький клянеться «всеми силами ада», готовий учинити в Україні такі кари, що «...сам Вельзевул от испуга спрячется в бездне» [т. 5/2, с. 559], підстароста Чаплинський говорить про «храм сатани» і клянеться «всеми чертями» [т. 5/2, с. 307, 321] і под. Заохочуваний чи, відповідно, викривальний пафос таких характеристичних моделей загалом теж доволі очевидний. Близько до такого характеротворчого прийому релігійного «походження» можна поставити й «випадок» Марильки-Єлени (трилогія), котра не тільки волею обставин, а переважно власною волею неодноразово «еволюціонує» від римської віри до грецької й навпаки, хоч лицемірно заявляє спочатку, що «...разная вера — это порог, через который легко не переступишь...» [т. 5/1, с. 656]. Образ підступної Марильки в романах

про Богдана Хмельницького Старицьким явно протиставляється (поширений прийом!) образів Ганни Золотаренко, й семантично багатий релігійний чинник (а він включає в себе тут і національну, й морально-етичну, і частково соціальну складову) у цьому протистоянні відіграє ключову роль. Дві жінки, як дві різноспрямовані сили, як сила добра й любові (Ганна) і сила зла (Марилька), борються за душу Богдана Хмельницького, а від того, хто переможе, залежить доля України. Так моделює ситуацію письменник. Зовсім не випадково, отже, вкладає він в уста Богдана Хмельницького слова про двох ангелів — доброго і злого — на його шляху, мовлені до Ганни: «Да, видишь ли, Господь послал мне двух ангелов на моем жизненном пути: один толкал меня на все злое, приковывая нечеловеческою, непреодолимою прелестью бесовских чар, и он отошел, отошел, Ганно, а светлый, — притянул он к себе ее голову, — светлый остался со мной!» [т. 5/2, с. 605]. Хтозна, чи в моделі такої ситуації була свідома (знана) ремінісценція з давнього письменства, де неодноразово виписувалися колізії боротьби різних сил за людську душу (це є і в полемічних писаннях, і в давній драмі — «Царство Натури Людської» тощо), чи інтуїтивно відчута й інтерпретована можливостями романтичного дискурсу. Але у творах Старицького проблема боротьби за душу людську, з відповідним виписуванням характерів, ставилася неодноразово.

Ще продовжимо про релігійну функцію характеротворення, в ідейно-естетичному плані помітно місткішу, аніж досі розглянуті. Мова йтиме про ще одну протиставлену пару персонажів-характерів у трилогії — Максима Кривоноса і Яреми Вишневецького. Для української історії — одного зі славних синів, національ-

них героїв й одного з найзапекліших і найжорстокіших відступників і карателів свого народу. До речі, історія не підтверджує їх безпосереднього, особистого ворогування. Протистояння ж їх у Старицького — художній домисел із рядом ідейно-естетичних завдань. Семантика цих образів у творі вельми широка, та концептуальний її сенс міститься в релігійній площині. Зовсім не випадкові, отже, оціночні судження про них саме в цій смисловій площині, із активним використанням образності й символіки біблійного походження. Про Ярему, скажімо: «... этот антихрист проклятый, перевертень, обляшок, и И у д а!» [т. 5/1, с. 85] (тут і далі розрядка наша — В. П.); «И у д а! Отступник, проклятый Богом!..» [т. 5/2, с. 606] і под. Втім у контексті нашої розмови набагато цікавіший образ Кривоноса, його трактування Старицьким. Як видно, авторське ставлення до цього образу вельми стримане. Наголосимо, саме до романного образу, а не конкретної історичної постаті Кривоноса. Треба сказати, що й історизму в цьому образі не надто багато: авторським домислом є не тільки Кривоносове протистояння з Яремою, а і «продовжене» Старицьким романне життя Кривоноса до Переяславської ради включно, і, мабуть, багато рис образу. В дальшому аналізі концепції героя прози Старицького будемо відзначати, що майже кожен більш-менш помітний образ у письменника несе в собі ознаки символічного узагальнення. Чому саме на Кривоноса покладена автором така символіка (релігійна, духовна у своїй суті) — людини, котра не змогла утриматися на позиціях християнських (православних) добродійностей і з болем душевним ступила на гріховне поле зла, стала людиною, як промовисто говорить автор, р о з с а т а н і л о ю, — важко сказати. Далі ми назвемо й інші схожі образи у творчості Старицького. Ставши на

позицію «кари за кари», «зло за зло», з погляду християнського Кривоніс учинив гріховно, фактично урівнявся в цьому сенсі з тим же Яремою, «Да я бы на каждую придуманную ляхам муку, — мовить Кривоніс, — перенес бы сам по две, а не поклонился бы и не пощадил бы ни одного!» [т. 5/1, с. 169]. Відтак письменник дуже послідовно у тканині всієї трилогії акцентує увагу на певній не-людській, «звіриній» поведінці цього героя: «зарычал Кривонос», «зашипел яростно Кривонос», у нього «сверкнули дико глаза...», «Кривонос...разгорался зверской радостью», «бешеным восторгом», «бросил волчий взгляд»; «Кривонос был поистине ужасен и напоминал собою раненого, разъяренного зверя...». І сам герой відповідно мовить про себе, визнаючи таку трагедійну і гріховну еволюцію: «...все меня зверем считают, но был же я когда-то не зверь! И это побитое сердце умело любить и знало ласку» [т. 5/1, с. 537]. До речі, і щодо Яреми Старицький уживає характерну термінологію: «лубенский волк Ярема»; «...волк дикий, чующий носом козацкую кровь» і под. У цьому ж контексті зовсім не випадковими є і клички коней Кривоноса: спочатку — Чорт, а потім — Диявол. А в Богдана Хмельницького, між іншим, до неправдоподібності довго був кінь на ймення Білаш... Таким символічним деталям письменник завжди приділяв пильну увагу, що, звісно, позитивно впливало на художній малюнок творів.

Щодо характеротворчої функції релігійності, її семантики у «випадку Кривоноса», маємо відзначити, що смислові акценти в ній помітно зміщуються від нюансів національного звучання, котрі домінували в зображенні «гріховної» польської сторони, до аспектів морально-етичних і гуманістичних.

Отже, фактор віри у прозі Старицького відзначався поліфункціональністю й відігравав дуже важливу ідейно-естетичну «місію».

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Гундорова Тамара, Шумило Наталя. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.) // Слово і час. – 1993. – №1. – С. 62.

2. Шумило Наталя. Бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Слово і час. – 2000. – №9. – С. 8.

3. Див. : Бондар Микола. Діалог з історичним часом: формування нової української літератури // Київська старовина. – 1998. – №5. – С. 45. Тут автор дослідження, зокрема, пише, маючи на увазі літературний потік кінця ХІХ ст., що у цей час «піднімається нова хвиля інтересу (за природою різоче відмінного від того, що мав місце у ХІV – ХVІІІ ст.) до біблійної, як старозавітньої, так і новозавітньої міфології...».

4. Шумило Наталя. Від соціальних настроїв до літературних (кінець ХІХ – початок ХХ століть) // Українська мова і література. – 1996. – №7. – С. 7.

5. Див. : Сверстюк Євген. Українська література і християнська традиція // Сверстюк Є. На святі надії. Вибране. – К., 1999. – С. 244 – 245. Те ж можемо сказати і про книгу Віри Сулими «Біблія і українська література» (К., 1998), де про нашого автора не згадується, хоч у Старицького й апеляції до Біблії та її образів, і цитат зі Святого Письма є чимало.

6. Про сквородинівське у Старицького див. : Поліщук Володимир. Григорій Сковорода і Михайло Старицький: тотожності й антитези позицій // Григорій Сковорода – мислитель, письменник, педагог. Матеріали міжвузівської науково-практичної конференції, присвяченої 280-річчю з дня народження в Г. С. Сковороди. – Черкаси, 2003.

7. Багрії Романа. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна рада» П. Куліша в світлі історичної романістики Вальтера Скотта). – К. : Ред. журн. «Всесвіт». – 1993. – С. 244.

8. Грушевський М. С. Культурно-національний рух на Україні в ХVІ – ХVІІ віці. – У кн. : Грушевський М. С. Духовна Україна. Збірник творів. – К., 1994. – С. 146.

9. Старицький М. Твори: У 8-ми т., 10 кн. –Т. 5 / кн. 3. – К., 1965. – С. 718. Далі посилаємося на це видання, вказуючи в тексті том і сторінку або том, книгу і сторінку, якщо йтиметься про

трилогію «Богдан Хмельницький» і повість «Облога Буші». Діалогія про І. Мазепу цитується за виданням: Старицький М. Молодсть Мазепы. Руїна. –К. : Укр. центр духовн. культури, 1997. – 984 с. У тексті вказуємо слово «діалогія» і сторінку. Роман «Останні орли» аналізується за виданням: Старицький М. Останні орли. – К. : Дніпро, 1968. – 704 с. У тексті пишемо назву роману і сторінку.

10. Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры (1700 – 1863 г.). – С. -Петербург, 1892. – С. 476.

11. Томашівський С. [Рецензія на драму М. Старицького «Оборона Буші»] // Літературно-науковий вісник. – 1899. – Кн. 12. – С. 152.

ДО ПИТАННЯ ПРО ІСТОРІОСОФІЮ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО (на матеріалі повістей письменника)

Історична тема ввійшла в оригінальну творчість Старицького досить органічно. Можна, проте, назвати кілька різнопланових чинників, котрі більшою чи меншою мірою, прямо чи опосередковано детермінували (прискорили) її появу перед пером і думкою письменника. З боку ідейно-світоглядного тут, безсумнівно, мало значення «старогромадівське» минуле Михайла Петровича з усіма супутніми чинниками, ознаками й захопленнями (зокрема і захоплення старовиною, збирання й популяризація фольклору, в т. ч. історико-героїчного). Не випадково, мабуть, були згодом написані Старицьким на фольклорній основі драми «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» і «Маруся Богуславка», драма «Остання ніч» про одного з талановитих давньоукраїнських поетів Данила Братковського.

Так само безсумнівно на «історичному» виборі Старицького-прозаїка (саме прозаїка) позначився засвоєний нашим автором відповідний творчий досвід українських та зарубіжних письменників: Шевченка, Гоголя, Куліша, Мордовця, Скотта, Жюль Верна. У цьому контексті, мабуть, не зайве згадати і творчість представників «української школи» в російській та польській лі-

тературах, некоректний чи й відверто брутальний «випад» Г. Сенкевича, якому багато в чому заочно опонував Старицький своїми творами на тему Хмельниччини і т. д. «Українська школа» в польській та російській літературах, – пише З. Ґеник-Березовська, – має значення передусім для історії української культури загалом і тільки в другу чергу – для розвитку красного письменства як такого. Вона не мала вирішального впливу в царині форм, а скоріше розширила кількість сюжетів, ставши знаряддям історичної інформації та певною модою»¹. Нас у даному разі найбільше цікавить фраза про «кількість сюжетів», «знаряддя історичної інформації» і, можливо, «певну моду». З ряду ж названих письменників особливо, мабуть, слід виокремити Гоголя, Куліша і Скотта, чию мистецьку школу Старицький переймав найактивніше, а Гоголеві твори навіть переробляв для сцени, в т. ч. й «Тараса Бульбу». Цілком певно, що козакофільська романтика Старицького проросла з героїко-історичного фольклору і знаменитої провісти Гоголя. Переважно романтична за художнім вираженням ця лектура відповідним чином вплинула й на стильову палітру прозових творів Старицького. «Романтичні тенденції, – пише Є. Нахлік, – не зникають в українській прозі і в останній третині ХІХ – на початку ХХ ст. Так, історичний жанр цього періоду акумулював досвід романтизму і продовжував співіснувати з соціально-побутовими та соціально-психологічними творами критичного реалізму. Традиція романтизувати історію виявляє себе в романах і повістях М. Старицького («Облога Буші», «Перед бурей»), І. Франка («Захар Беркут» та ін. »². Детальніше проблема стилю творів Старицького розглядалася вище.

Мотиваційним чинником, котрий стимулював захоплення Старицького історичною тематикою, слід

назвати й саму суспільну атмосферу кінця ХІХ ст., котра в житті українського народу, передовсім демократичних, інтелігентських кіл, позначилася певним піднесенням соціальної і політичної активності, відродженням ідеї суверенної української держави. Природно, що така ідея мала спиратися й на історичні державницькі засади, про висвітлення яких, власне, і дбали насамперед письменники, беручись за відповідні теми. «Нечуй-Левицький вважав, – зазначив Р. Міщук у статті про історичні й історіографічні твори класика, – що саме художні твори на теми з історичного минулого здатні викликати живий, не-підробний інтерес ширших верств до свого минулого»³. Згадаймо, що і Старицький ще в молодому віці листом сповіщав Драгоманову про потребу для молоді «живого слова», яким якраз і могло бути художнє слово і про письменникову сучасність, і з відповідними тенденціями та проєкціями слово про історичне минуле. На рубежі століть до історичної тематики активно звертаються письменники не тільки «старої» (і класичної, й модернізованої в дусі неонародництва) школи («Захар Беркут» І. Франка, «Князь Ієремія Вишневецький» і «Гетьман Іван Виговський» І. Нечуя-Левицького, «Ярошенко» О. Маковея, звичайно ж, відповідна проза М. Старицького, історико-белетристичні твори О. Левицького, Д. Яворницького, М. Грушевського, дещо пізніше – А. Кашенка, А. Чайковського та ін.), але й молоді літератори «нової» школи, котрі теж покладали на історичну тему немалі надії, зокрема Г. Хоткевич. «Хоткевичева абсолютизація історичної літератури, – пише про останнього Н. Шумило, – видається особливо цікавою з огляду гострого протистояння двох поглядів на мистецтво – утилітарного та естетичного. З цим про-

тистоянням пов'язувалося, з одного боку, формування, зокрема, національної свідомості, а з другого – літературний смак загалу. Саме історична проза, на думку письменника, здатна була зняти суперечність цієї ситуації»⁴. Природно, що в таких сподіваннях вельми важливим був вибір історичних періодів, котрі б уже самі собою найповніше могли «відповідати» поставленим завданням. Так само природно, що особлива увага зверталася на етапні події української історії, коли визвольні прагнення і змагання українців виявилися найбільш яскраво. Поза «конкуренцією», мабуть, у цьому сенсі – історія українського козацтва і козацької держави. «Козацька доба, – пише О. Мишанич, – вічна тема української літератури, її становлення, еволюція, досягнення і втрати будуть ще предметом спеціальних досліджень»⁵. Семантично схоже твердження висловив і Р. Міщук, вказавши їй на ширший ареал інтересу до цієї нашої «вічної теми»: «Історія козаччини – одна з найцікавіших, героїчних, а почасти і пекучо-тривожних сторінок українського народу – привертала у другій половині ХІХ ст. пильну увагу не тільки українських, а й російських, польських істориків-професіоналів, письменників»⁶. У цьому ж аспекті цікаве спостереження Зіни Генік-Березовської за «українськими» творами К. Рилєєва («Наливайко», «Хмельницький», «Мазепа», «Войнаровський»). «Вибір Рилєєвим героїв, – пише українська дослідниця з Чехії, – що репрезентували вузлові моменти української історії, доброзичлива їх оцінка – все це мало для українців значення своєрідної національної програми»⁷. Така смислова «схема» практично цілком може бути застосована до прози Михайла Старицького. Якщо окреслювати хронологічні межі прозових творів, то

початки «його» історії лежать наприкінці XVI століття (повість «Червоний дьявол»), а завершення сягає 1830-х років («Разбойник Кармелюк»), і пронизує вісь «його» історії такі епохально важливі періоди, як Хмельниччина (трилогія про Богдана, повість «Облога Буші»), доба Руїни (дилогія про Мазепу), Коліївщина («Останні орли»). Тобто в полі художнього зору Старицького було майже два з половиною століття, чверть тисячолітнього буття України, надзвичайно важливого з погляду державництва й національного розвитку. На цьому розлогодному часовому відтинкові письменник досить яскраво відтворив «синусоїду» боротьби України за відновлення державного статусу, вершинними точками котрої якраз і були національно-визвольна війна під проводом Б. Хмельницького, відчайсна спроба І. Мазепи відірвати Україну від Московщини, повстання гайдамаків 1768 року і виступ легендарного Кармелюка. З цієї «синусоїди», з описуваного в романах і повістях Старицького часопростору, буквально фізично відчувається і бачиться, як з усе меншою силою і меншим резонансом у кожній наступній спробі визволення «борсалась» розшматована Україна. Однак ж не корилася, повставала й боролася. Саме ця риса, безсумнівно, найбільше привертала громадянську й мистецьку увагу Старицького, визначала його «національну програму», «надзавдання» його романів, повістей, відповідних драматичних і поетичних творів. Ніде, здається, письменник прямо не заявляв про мету своїх писань чи про його «національну програму» (якщо до таких заяв не відносити вживаних у листах слів про те, що він пише «для рідної України»), але пафос творів і особливо заявлена в них історіософська система про це свідчать вельми недвозначно.

Детальний аналіз **історіософії** Михайла Старицького проводиться на основі всієї багатогранної творчості письменника, та цілий ряд історіософських поглядів і позицій досить виразно виявляється і в його повістях. Тут зауважимо ще на одному моменті: час, коли створював свої романи й повісті Старицький, відзначився активізацією й видимою самодостатністю вітчизняної (української) історичної науки, політичної думки, на полі якої плідними здобутками стали праці М. Костомарова, П. Куліша, М. Драгоманова, О. Лазаревського, В. Антоновича, М. Грушевського, О. Єфименко, Д. Яворницького, С. Томашівського, О. Левицького та інших авторитетних учених. Їх стараннями українська історіографія «поступово відмежовується від традиційних уявлень російських та польських істориків про українську історію як складову загального російського чи польського історичного процесу»⁸. Старицький же вельми уважно студіював праці духовно близьких йому вчених, про що є немало свідчень і його самого, і близьких до письменника людей⁹. Природно, що такі джерела живили чи й визначали історіософію Старицького, у т. ч. в повістях.

Передовсім укажемо на штрихами означену в повістях історичну тяглисть України від княжих часів. Так, Старицький у своїй творчості зосередився в основному на XVII – XVIII століттях, та в ряді випадків поринає і «глибше» в історію, трактуючи її як органічну попередницю України козацької й гайдамацької. Прозора ремінісценція в романтичному зачині до повісті «Облога Буші», взята зі «Слова о полку Ігоревім», про те, що українці з поляками «вчинили між себе розраду й, піднявши стяги на стяги, стали «у дідівську славу дзвонити»¹⁰, промовляє досить виразно. Як і фраза, мовлена старим чоловіком у «Первых коршунах»:

«Главное, что все мы, дети Украины, предковечные господа русской земли...» [т. 7, с. 369]. (Слово «русской», саме в такій транскрипції подане скоріше з огляду на цензуру й загальний російськомовний текст твору і, цілком очевидно, не несе в собі «геополітичної» семантики). Цей аспект розмови цілком доречно доповнити матеріалами з історико-публіцистичного нарису Старицького «Картинки встречи в былые века киевлянами нового года», історична (й історіософська) вісь у якому проведена від часів дохристиянських і до сучасних авторові, та ще і з велими промовистими «картинками» з історіософським підтекстом. До речі, у прозі Старицького Київ часом постає як місто-символ, котре уособлює всю Україну. Особливо це помітно в повістях «Червоний дьявол», «Первые коршуны», у згаданому нарисі, де місто постає з промовистими епітетами «славный Киев», «святой город» і под.

Виявляє письменник своє розуміння геополітичної ролі України на межі «двох століть», «двох культур», «двох стихій» – Заходу і Сходу. В «Облозі Буші» виписується історіософський роздум Антося Корецького, героя вигаданого, в уста й думки якого автор вкладає власні міркування, в т. ч. й цікаві в руслі нашої розмови: «Він зна цей народ, який завзялось обездолити і винищить розбещене панство, – він разом з ним жив, він укупі з ним паював і радощі, і боління; оті щиро-золоті серця і зимньої мужності, і тяжкої, безкрайньої прихильності повні; не чапайте тільки їхньої волі, їхньої віри, їхніх звичаїв, – і вони на свої перса дужі здіймуть увесь тягар наскоків хижого азіата, і славутня Польща за залізним муром буде спокійно цвісти...» [т. 5/3, с. 678]. Майже зовсім поряд у цій же повісті вміщено роздум-мрію сотника Завісного, в якому, цілком

певно, вміщені й риси авторського ідеалу України. «І коли минеться ця братерська різня, грабіжка та розбій на Україні?! – думає сотник. – От хоч би одним оком зазирнути в золоту книгу і прочитати там долю нашого рідного краю, нашої любові неньки України! Гей ти, рідна, дорога країно! Широко ти, неосяжно розкинулася, мальовниче обгорнулася гаями, причепурилася рясними ланами, оперезалася річками блакитними, прикрасилася селами біленькими... всім наділив тебе Бог, красуне наша, тільки-от чомусь щастя-долі не дає поки, чи за гріхи твої, чи за достатки!! Жити б нам на тобі приязно, багатіти та радіти, так ні ж, – кожне задрить на твої розкоші і з мечем та вогнем геть жене твої діти, віднімаючи у них все – і добро, і родину, і життя, і навіть кохання до тебе, до нашої неньки! Скільки ти того горя зазнала – не злічити, не зміряти! Палили, рабували тебе усякі варвари, топтали різні пройдисвіти, шматували свої, хатні, «удільні» чвари, шпюндрувала тебе зі сходу насунувша татарва, а тепер обливають кров'ю степи і лани твої свої ж брати в спілці з невірою... А все ж таки не доконають дітей твоїх кривих – стоять вони непохибно і стоятимуть до загину за свою змучену неньку і, доки світ сонця, ні за які скарби, нізащо в світі не продадуть своєї любові до тебе, наша любя вітчизно!.. » [т. 5/3, с. 705 – 706].

Старицький зовсім не випадково, думається, ці й саме такі монологи-роздуми виклав устами демократичного, поміркованого шляхтича і славного козацького лицаря. У них Старицький змоделював, як сам розумів, державницькі уявлення українських керманічів XVII – XVIII століть, передовсім, звісно, Богдана Хмельницького, та і власне бачення певним чином виявив і на минуле, і на сучасну йому дійсність. Кількаразово в повістях письменник так

випишує контекст і включає такі фрази-репліки (героїв чи оповідача), що дає зрозуміти бачення українсько-польських взаємин у XVII – XVIII століттях (і державними зверхниками, і суспільством), де Україна – субдержави у складі Речі Посполитої. Валерій Шевчук, досліджуючи історіософію Т. Шевченка, відзначає, мовлячи про XVII століття, що «козацькі повсталі гетьмани виразних політичних програм не залишили, але не помилимося, коли скажемо, що в їхньому ідеалі була Козацька субдержави. Цю ідею перейняв і почав активно втілювати Б. Хмельницький. Відтак ідея незалежної країни почала народжуватись у його середовищі, сам гетьман декларував її усно при переговорах з польськими послами, фактично він її і створив, але ніколи ніде не декларував офіційно, бо офіційно завжди залишався на позиції субдержави при підданстві чужоземному монархові»¹¹. Дуже схожу, в дусі Т. Шевченка, моделював історіософію своїх творів історичної тематики Старицький. Дуже схожий до виписаної Вал. Шевчуком «моделі» в його творах і Богдан Хмельницький. Але те все широко показане в романах. У повістях же маємо відповідні штрихи до українсько-польських взаємин того часу. Один із братчиків (повість «Первые коршуны») заявляє: «Мы также дети великой Речи Посполитой...» [т. 7, с. 481]. Цікавий епізод маємо і в «Заклятому скарбі». Гоноровитий шляхтич Запольський при королеві називає Яся «хлопом», а далі йдуть репліки присутнього тут запорожця і короля:

– У нас, пане, хлопів нема! – відбив запорожець згорда.

– Так, козаки мої – вільні люди і вірні оборонці Посполитої Речі! – затвердив строго король [т. 7, с. 214 – 215].

У схожому дусі трактується й війна українців з поляками (війна «двох кривих народів»), при цьому, як бачимо, українці показані окремим народом, але близьким, «братнім». «...Сотні молодих, жизнедушних побратимів, – мовиться в пафосному авторському пролозі, – скошено рукою кривих братів, і осквернилася рідною кров'ю омита земля, і повисли в повітрі крики на пробі, і лемент, і обірваний стогін...» [т. 5/3, с. 674]. Таке розуміння Старицьким ситуації вкладається у сповідувані ним слов'янофільські ідеї, історіософська семантика яких практично ідентична з шевченківською (образно кажучи, «у всякого своя доля...», де під «всяким» розуміється кожен зі слов'янських народів) і супротивна слов'янофільству московському, імперському¹².

З погляду історіософії показове в цитованому вище уривкові трактування Старицьким образу польського короля, який зазвичай у творчості Старицького (романи, повісті, поема «Morituri») витворений із більш чи менш видимою прихильністю, показаний розважливим, мудрим, не без благородства, часто навіть зі співчуттям за зневагу до короля свавільної шляхти. Польський король у зображенні Старицького – певна протиположність розгнужданості «королят» і видимий симпатик українського краю. Таким король постає в повісті «Заклятий скарб», він тут не іконостасний, людський, сказати б, «казковий», бо і гречно, по-лицарськи залицяється, й участь бере в лицарському турнірі, виявляючи справжню королівську вправність у змаганнях, і виявляє політичну мудрість (за цитатою). Правда, «легендарна», притчева тональність повісті певним чином послаблює саме історіософське звучання образу. Інша справа в повісті «Первые коршуны», де про короля мовиться зовсім мало, але «серйозність» зобра-

ження тут помітно вища, відповідно й історіософія очевидніша. Ідея та ж: король хороший, а шляхта свавільна. «Да и что тут толковать, когда паны не только на нас, но и на самого короля не уважают! – каже один із братчиків. – Яснейший круль освободил нас от мыта на всем пространстве княжества Литовского, так паны воеводы над нами осмичников наставили...» [т. 7, с. 475]. А далі показано і прямий демарш київського воєводи Жолкевського, котрий різко засуджує «это потворство слабодушного короля, заразившегося чужеземным свободомыслием... Но сейм крикнет ему «veto» [т. 7, с. 491]. Природу саме такого зображення короля у всій творчості Старицького, з погляду історизму якраз не надто достовірну, думається, можна пояснити рядом причин. Одна з основних, на наш погляд, та, що письменник хотів «зіграти» на контроверсійності й реалізувати ряд своїх мотиваційних задумів, зокрема і щодо причин початку війни між українцями й поляками, явно полемізуючи з відповідними постулатами роману Г. Сенкевича «Вогнем і мечем». Останній, як відомо, причиною війни називав дикість і непередбачуваність варварського українського племені, котре не сприйняло облагороджуючого «культуртрегерства» шляхти, та й не могло сприйняти в силу своєї дрімучої захланності. Старицький же виписує український загал, козацтво і його верхівку законослухняними й вірнопідданими польської корони й самого короля. Тільки жорстокі, свавільні дії шляхти і ксьондзів, – веде підтекстову лінію Старицький, – всупереч волі справедливого короля, спровокували збройний виступ козаків, виступ, котрий, за Старицьким, знаходить у короля певне розуміння і співчуття. Звідси й активно культивована у трилогії «Богдан Хмельницький» широкознана легенда про

королівські листи. Звідси й різке протиставлення короля і шляхти майже в кожному з творів Старицького історичної тематики. Звідси і загострене до краю, незрідка нарочите, із втратою почуття художньої (та, мабуть, і історичної) міри, одноплщинно-негативне зображення польської шляхти і її дій. І тут за принципом «навспак» до роману Сенкевича. Але вся ця історіософія широко відтворена в романах, а в повістях бачимо тільки її незначні, але характеристичні відлуння.

Це ж можна сказати і про релігійну складову історіософії Старицького. Різкий і принциповий противник унії, письменник у своїх творах релігійну експансію виставляє основною причиною міжнаціонального, міжконфесійного розбрату, початку й розгортання війни з Польщею. Цей аспект проблеми частково розглянутий у попередньому розділі. Релігійність як складова історіософії прозаїка особливо виявилася в повістях «Облога Буші» й «Первых коршунах», меншою мірою і художньо витонченіше в «Заклятому скарбі». За історичною хронологією розвитку проблеми першою треба поставити повість «Первые коршуны», де показано її зародження й розгортання, а в «Облозі Буші» маємо один із кривавих сюжетів – релігійно-національного протистояння. В обох перших повістях релігійна історіософія заявлена здебільшого публіцистично, хоч виявляється й на інших, власне художніх рівнях – стилетворчому, характеротворчому тощо. Інколи в цьому питанні Старицький прямо апелює до історичних документів чи імен історичних осіб (див., напр. : т. 7, с. 489 – 490 та ін.). Мовлячи про цей аспект історіософії митця, необхідно брати до уваги особливості його загального світогляду, концептуально базованого на християнських (православних) постулатах,

котрими й детермінувалися помисли й дії (житейські і творчі) Старицького. В цьому він, очевидно, спирався й на досвід попередників, передовсім Шевченка, Куліша, інших кирило-мефодіївців. До таких міркувань спонукають і густо вживані в усій творчості Старицького рядки про боговизначеність усього суцього, зокрема, і в «Облозі Буші»: «–Усе зважено на відвічних терезах, – відповів стиха отець Василь, – без волі Творця ні єдиний волос не впаде з голови нашої» [т. 5/3, с. 702]. А «романтичні ідеї Божого Промислу, – зазначає Романа Багрій, маючи на увазі «Чорну раду» й інші твори П. Куліша, – нагадують традиційну християнську історичну філософію»¹³. Вона ж цитує слова Д. Чижевського про ідеологію кирило-мефодіївців, в якій «...релігійний елемент, притому в специфічних формах східного християнства, грецької ортодоксії, що надав іншим елементам ідеології есхатологічної закваски, спричинився до віри в можливість і неминучу потребу перебудови всього життя людського і суспільства на основі християнської віри»¹⁴. Старицького і його творчості, культивованої ним християнізації історіософії, це твердження стосується безпосередньо. Правда, в цьому своєму захопленні доконечним містиком письменник не був, й есхатологічні мотиви в нього були доволі епізодичними і в підоснові своїй таїли не стільки ортодоксально-містичний елемент, скільки елемент життєвіший, національно-патріотичний – офірувати життя не просто заради переходу у кращий із світів, а «за віру Христову, за Україну, за людей». Між тим мотив жертвності за Україну, неодноразово явлений у прозі і драматургії Старицького, набирає виразних історіософських ознак. Так, героїня драми «Оборона Буші» Мар'яна Завісна звертається до жіноцтва:

На ворога! До зброї, мої сестри!
Ген, за муром батьки наші й брати
За рідний край вмирають славно, чесно:
Так докажیم, що кров у нас одна
І серце теж! Геть на бік чулість, сльози!
...Хай відають, хай знають вороги,
Що умирать українки уміють! . (т. 4, с. 482 – 483).

Помітного історіософського забарвлення набирає активно пропагована Старицьким **ідея козако-фільства**. Явно гоголівського «походження», ця ідея у творчості письменника якраз і бере початок із драматургічної обробки Старицьким «Тараса Бульби», широко розгортаючись у всій спадщині. Навіть Гоголя Старицький у цьому питанні трохи «підправляє», виписуючи зовсім іншого Пацюка в «Різдв'яній ночі». Тут він – козак, запорожець, глашатай славних традицій вольниці. Характерний його монолог, звернений до Вакули:

Брате!
І не сором це тобі казати! .
Отаке у вас, панове, горе?Бабське лихо!! А на чайки в море
Вже забули! Чи, мабуть, шаблюки
Боїтеся більш узяти в руки?
Вам би тільки аби шкура ціла, –
А до Січі так нема і діла?
.....
Добрі речі! Буть тобі, Вакуло,
Запорожцем! . Ех! Роздолля, брате,
З товариством в Січі погуляти;
Та по степу, по широкім полю
Навіштати свою буйну волю... (т. 2, с. 100 – 101)

Саме можливість художньої «пропаганди» вільнолюбності, мужності, звитязтва, готовності до бою з ворогом рідної віри й рідної землі і такої ж готовності до загибелі за Україну привертала увагу Старицького (і не тільки його) в мотиві козакофільства, надаючи останньому історіософських тонів. «Козак – це національний герой, що представляє українську ментальність, українську душу, українське слово, – пише О. Мишанич. – Глибинно цей образ ще не простежений до кінця, не збагнуто всю його велич і повноту. В основі своїй – він ідеальний. Проте, на відміну від закутого в лати і статичного західноєвропейського лицаря, він рухливий, життєрадісний, дотепний, сповнений гумору і веселощів. Козак умів боротися, готовий був умерти за обрану справу, зате умів і радіти життю, віддавав козацьким звичаям і веселоцям частину свого неспокійного, розгойданого буття»¹⁵. Зауважимо, що вся розмаїта творчість Старицького не тільки підтверджує спостережені вченим риси й семантику образу козака (і козацтва), а й може бути об'єктом наукової уваги, аби-таки спробувати доконечно простежити і збагнути багатогранну сутність цього явища в історії й духовному просторі українства. Більше того, думається, мотив козакофільства у творчості письменника був, мабуть, не тільки самодостатнім у своїй суті (хоч і таким його можна осягати), а виступав першою ланкою своєрідного смислового ланцюжка між двома важливими опозиційними точками: патріотизму і відступництва (національного запроданства, котре незрідка виступало і в іпостасі відступництва у вірі). Ланцюжок цей мав такі смислові ланки: козакофільство – «гречкосійство» – «малоросійське дворянство» (чи польське шляхетство). Художньо відтворюючи цей смис-

ловий ряд, кожен його складник окремо чи загалом осмислюючи, письменник не просто щось чи когось возвеличував чи викривав, а творив свої історіософські чи морально-етичні «надзавдання» в системі й послідовно, почавши з перекладів сербського героїчного епосу, де означені проблеми постають дуже виразно, особливо категорія національно-героїчного. Далі було продовження в оригінальній поезії, у драматургії і, звичайно ж, прозі.

Повернемось, однак, до мотиву козакофільства і його виявів у повістях історичної тематики. З цього погляду якнайбільше характерна «Облога Буші». Тут означений мотив є одним із концептуальних поряд і разом із мотивами стійкості у православній вірі та національно-патріотичним, купно набираючи й ознак історіософських¹⁶. Романтична поетизація козацької вольниці, звитяги, гумору, запорозької «науки» як найжаданішої для юнака раз-по-раз зустрічається на сторінках твору. Показовий один із початкових епізодів, коли бесіднують кілька запорожців про битву під проводом Богуна:

– А що, пане сотнику? – спитав середнього віку, покарбований шрамами лицар (увага: авторський текст, портретні деталі! – В. П.), увесь голений, з самим лишень оселедцем, закрученим за єдине вухо зухвало. – А скільки приходитьсь на козака тієї погані?

– Та голів двісті на християнську душу... – відповів сотник.

– Гм! Не дуже багато! – зареготавсь оселедець. – Коли в добрий час та на добру руку, так наш брат порішив би до обідньої пори таку купу; ну, а що їм подолати одну душу козачу, то тра часу днів зо три або й чотири – не менше...чи так, братці?

– Так, так! – відізвались деякі весело. – А такого убгати, як ти, то й тижня мало!

– Так, стало буть, панове, на тому й стоїмо, щоб затримати їх тут, та й квита, – по-моєму, хоч навіть на тиждень, а вмирати, братці, козакам на диковина, – сказав сотник... [т. 5/3, с. 651 – 652].

Гіперболізація можливостей, нарочита безшабашність, виказувана частіше через специфічний «козацький» гумор, активізація функцій портрета, мови й мовлення, показна грубуватість у ставленні до жіноцтва (безсумнівно, це з «Тараса Бульби», у Старицького виявлене більше у драмах чи романах) і водночас поетизація лицарства, елементи козацької «екзотики», як у випадку з дуже специфічними прізвищами-прізвиськами козаків (в останньому, здається, письменник «переборщив» з екзотикою, на що вказували окремі дослідники. Надто вже барвисті прізвища, та ще й так густо в одному творі: Розсадилоб, Лобур, Жидолуп, Вернидуб, Спотикач, Шибайголова, Гонивітер, Безвухий, Безногий, Лопата, Мاستигуба, Рубайголова, Горілкодуї, Бабур... А додаймо сюди таку ж «специфіку» в повісті «Розсудили» – Лежень, Недобиток, Дзиндзивер, Тягнирака, Свербиніс, Закопайко, Нешкуренко, Дурний...) – ці та інші схожі прийоми допомагають письменникові творити легендарний образ українського козацтва. «Зброї козак нізащо на світі не віддасть у руки ворожі, – промовляє дід, – ми ж ні свого життя, ні життя наших жінок та дітей не цінимо, а шануємо лишень нашу віру святу, та рідну Україну, та свободу нашого вільного люду!» [т. 5/3, с. 719]. А в «Первых корпуснах» про надзвичайні козацькі спроби мовиться не без гумору, властивого скоріше фольклорним творам: «Хе? Запорожский козак не боится собак! Способ-то я придумал, – каже один із козаків (Деркач), – коли понадобится, так мы и черта пухлого оседлаем и в ужа перекинемся, да и проползем, куда вашему брату и не подступиться» [т. 7, с. 434]. Образи

козаків у Старицького явно зігріті неприхованою авторською прихильністю, видимо ідеалізовані, та це той вид ідеалізації, про який писав І. Дзюба щодо Шевченкової ідеалізації минувшини: «Але що в ній цінував поет, що ідеалізував? Насамперед волю, боротьбу за волю, відчайдушність і самопожертву, великість вдач і доль, які народжувалися в обороні рідної землі (щодо Старицького додамо: і рідної віри – В. П.), нескоренність і незмиренність – усе те, чого, на його думку, бракувало сучасникам...»¹⁷. Проектування минулого на сьогодення, порушення «вічних» проблем українства з допомогою історичних паралелей було цілком властивим і Старицькому, а мотив козакофільства тут був вельми підлим. Правда, міра його мистецького втілення письменником не завжди була достатньо переконливою, грішив прозаїк і помітним схематизмом та одноплщинністю в цьому питанні, що певною мірою зумовлювалось і обраною стильовою манерою відтворення дійсності.

Козакофільські ідеї частково реалізуються і в «Заклятому скарбі» та «Первых коршунах». Певною мірою їх семантика схожа з заявленою в «Облозі Буші». Герой повісті Ясь, підрісши і пройшовши «школу» навчання й виховання у бувалого запорожця, «став марити Запорожжям». Пізніше він змушений виступати в бойовий похід, і на хвилювання коханої Ядвіги за долю юнака, той же бувалий запорожець промовляє, натякаючи й на Божий Промисел: «А на те, що він козак, а козака й Бог сотворив на острах поганцям; дасть Бог, вернеться не джурою, не прислужником, а лицарем славним» [т. 7, с. 219]. У повісті «Первые коршуны» козакофільські ідеї реалізуються насамперед через вельми привабливі образи козаків-запорожців Деркача і Шуки.

У цій формі вияву історіософських ідей чи не найбільше з-поміж інших виявляються фольклорні ремінісценції.

Козакофільські історіософські візії Старицького, отже, спиралися на відповідні ідеї попередників, тих же кирило-мефодіївців і Шевченка. Наголошуємо: саме козакофільські, в яких найбільше виявився дискурс тожності з відповідною тенденцією, скажімо, в Гоголя і Шевченка (але не з рівнем їхнього геніального втілення). Доречне з цього приводу міркування З. Генік-Березовської, котра відзначає, що Шевченко, починаючи приблизно з 1849 р., «...остаточно віддає свої симпатії козащині. Щодо утвердження культу козащини, то він проходить шляхом Гоголя, Костомарова, Метлинського. Подібно до Гоголя, він дбає не стільки про точний виклад історії, як про вираження духу козащини та гайдямаччини...»¹⁸. У прозі Старицького видимий культ козащини не досяг такої історіософської універсальності, як це було в Шевченка чи Гоголя, та й будувався він на трохи інших принципах, зокрема, у ставленні до історичної науки й використанні її досягнень. Старицький ніби своєрідно синтезував принципи історизму, умовно кажучи, шевченківського (гоголівського) і кулішівського. Останній же був прихильником історичної достовірності в художньому зображенні.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Генік-Березовська Зіна. *Історичний елемент в українській романтичній літературі*. – У кн. : *Генік-Березовська Зіна. Грані культур*. – К., 2000. – С. 111.

2. Нахлік Є. К. *Українська романтична проза 20 – 60-х років XIX ст.* – К., 1988. – С. 296.

3. Міщук Ростислав. *Уроки історії – уроки моральності* // *Нечуй-Левицький Іван. Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський. Історичні романи*. – К., 1996. – С. 7.

4. Шуμιло Наталя. *На межі століть...* // *Українська мова і література*. – 1999. – Ч. 30. – С. 5.

5. Мишианич Олекса. *Слава не вмере, не поляже...* // Мишианич Олекса. *Повернення. Літературно-критичні статті й нариси.* – К., 1997. – С. 133.

Міщук Ростислав. *Уроки історії – уроки моральності.* – С. 7.

6. Генік-Березовська Зіна. *Цит. стаття.* – С. 110.

7. Міщук Ростислав. *Цит. стаття.* – С. 10. Додамо, що відповідні диференційні процеси відбулися і в поглядах на історію літератури. На рубежі століть з'явився ряд авторських історій української літератури чи концептуальних історико-літературних праць (І. Франко, О. Огоновський, М. Грушевський, С. Єфремов та ін.), у яких викладалися обґрунтовані погляди вчених на літературу періоду Київської Русі і наступних періодів як на власне українську (див. про це частково: Поліщук Володимир. *Іван Франко про давність і окремішність української літератури* // *Українська мова і література.* – 2000. – Ч. 25. – С. 3 – 5).

8. Див., напр., спогади Олени Пчілки, котра, зокрема, зазначала, що Михайло Старицький «завжди ретельно складав до них (творів – В. П.) план, опрацьовуючи джерела про час та історичних осіб...» (Київ. – 1991. – №12. – С. 122).

9. Старицький Михайло. *Твори: У 8-ми книгах.* – Т. 5, кн. 3. – К., 1965. – С. 645. Далі посилаємося на це видання, вказуючи в тексті том і сторінку, або том/книгу і сторінку.

10. Шевчук Валерій. «*Personae verbit*» (Слово інострасне). *Розмисел.* – К, 2001. – С. 52.

11. Щодо Т. Шевченка ця проблема знайшла висвітлення в багатьох дослідженнях, серед яких, зокрема, книга І. Дзюби «У всякого свою доля...» (К., 1989), Вал. Шевчука. «*Personae verbit*» (Слово інострасне) (К., 2001); В. Пахаренка «Незбагнений апостол» (Черкаси, 1999), багатьох діаспорних дослідженнях (П. Зайцева, Є. Маланюка, Ю. Бойка-Блохина...) та ін., у т. ч. й автора цієї статті (див. : Поліщук Володимир. *Рецепція російського (московського) у прозовій спадщині Тараса Шевченка (повіді, щоденник, листи)* // *Українська мова та література.* – 1999. – Ч. Ч. 46, 47).

12. Баєрій Романа. *Шлях сера Вальтера Скотта на Україну («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна рада» П. Куліша в світлі історичної романистики В. Скотта)* – К., *Ред. журн.* «*Всесвіт*». – 1993. – С. 244.

Там само. – С. 245 – 246.

13. Мишианич Олекса. *Слава не вмере, не поляже...* – С. 135.

Свого часу Володимир Коряк, аналізуючи й зовсім невисоко ставлячи творчість Старицького загалом, із властивих йому вульгарно-соціологічних позицій іронізував над проблематикою повісті «Облога Бучи»:

«Будова повісти взагалі нагадує Тараса Бульбу, її провідний настрій, що зробився пануючим у Каценковській історичній белетристиці –палкий «ненькопатріотизм...» (далі критик цитує патріотичний монолог соотника Завісного і продовжує). Значіння подібної літератури виявилось вповні в часи громадянської війни. Петлюрівський бібліографічний часопис «Книгар» писав з приводу нового видання «Облоги Буші»: (далі – цитата). (Коряк Володимир. Нарис історії української літератури. II. Література буржуазна. – Мюнхен, 1994. – С. 219 – 220).

14. Дзюба Іван. У всякого своя доля. – К., 1989. – С. 93.

Геник-Березовська Зіна. Цит. праця. – С. 111.

ІДЕЯ ЄДНОСТІ, СОБОРНОСТІ УКРАЇНИ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

У статті аналізується історична проза М. Старицького з огляду на реалізацію в ній ідеї соборності України, вказується на конкретні чинники (образи, образи-символи) цієї ідеї у творах письменника-класика.

Ключові слова: *єдність, соборність, історіософія, Руїна, «чорна рада» та ін.*

Послідовно обстоюючи у всій творчості ідею боговизначеності й богоданості у всьому, Старицький не те що допускає, а майже з такою самою послідовністю пропагує неабияку значимість цілком «світського» права сили, на яку має спиратися влада в кожній державі, коли вона хоче утвердити ту ж державність і свободу. Така «дуалістична» *філософія боротьби за волю й державну незалежність* у романах письменника реалізується доволі очевидно. Причому, що теж вельми цікаво, під пером прозаїка знаходить і духовну підтримку. «Когда на стадо нападают волки, – із притчевою образністю промовляє до Богдана владика, – не словом ограждает пастырь свою паству, но жезлом...» [1, 236]. Далі в романах, а це передовсім стосується трилогії й дилогії, означена ідея в різних смислових і ситуативних комбінаціях повторюється неодноразово, досягаючи рівня одної з важливих тенденцій історіософ-

ського звучання. «Сознавая, что мир, написанный мечом, может быть выгодным и прочным, Богдан торопился обучать и вооружать свои полчища...» [2, 132]; «Княгиня, – улыбнулся Чарнота, ... – всякая власть на земле поддерживает свои требования силой...» [2, 282]; «– Нет, всему виною прежде всего мы сами, Иване! – поднял голос Богдан. – Не на союзников нужно было полагаться, а на свою лишь силу да на свою правду! А где же наша правда, когда мы в своей хате завели раздоры?» [2, 597] і т. д. Цю свою ідею сильної державної влади як запоруки незалежності Старицький далі і глибше розвиває в діалогії, фактично пропагуючи відхід від романтичної ідеалізації вольниці й наближення до прагматичного державницького досвіду європейських країн. «Я думаю, – продолжал Мазепа, – что вся наша борьба, если она будет зиждится лишь на вере, да на казачьих вольностях, так она ничего не создаст, не «збудуе» и в конце концов изнеможется и погаснет под той, либо другой «протекциею»... Вы оглянитесь, панове, кругом: соседи все «будуютъ» сильные царства – Московия, Швеция, Немерция... одна только Польша заботится не о своей державе, а о своих шляхетских вольностях, да вот еще мы заботимся лишь о вольностях казачьих... и клянусь вам, что и она, и мы, коли будем о вольностях лишь печалиться, рано ли, поздно ли, а погибнем» [3, 83]. Безсумнівно, пророчі слова, вкладені в уста Мазепа, мали не тільки семантику ретроспекцій, а передовсім мали актуалізуватися в авторовій сучасності й пізніше, набирали значення універсального.

Почасти міркування на «задану» тему вклинювалися вже у площину морально-етичну на рівні суспільному й особистісному. Авторська позиція в таких моментах, відчувається, була не такою однозначно по-

зитивною, скоріше – тяжіла до такої. У цьому зв'язку можна згадати розмову Мазепи із Сіркком і Самойловичем про внутрісупільну й міжнародну «субординацію», засновану на силі і страхові [3, 84], чи уривок діалогу Чарноти з Вікторією, про те, що «всякое насилие, моя крулева, поддержанное силой, есть право» [2, 282].

Сама ж ідея свободи, державної й особистісної, зумовлена Промислом Божим, не піддавалася сумніву й незрідка виражалася Старицьким у релігійно-притчевому дусі: «Зверь дикий живет на воле, птичка малая летает свободно и славит, как знает, Бога, только наш несчастный, ограбленный народ отдан на глум и муки панам» [2, 155].

Із цілим рядом попередніх спостережень і суджень пов'язана (чи ними певною мірою обумовлена, чи сама їх певною мірою обумовлює) одна із ключових проблем-ідей історіософського звучання, закладена практично у всіх романах письменника, – *ідея національної єдності*. Вона у творах художньо «пропагується» і через «прямий» показ її – єдності – позитивного сенсу, і за принципом «від протилежного» – через показ руйнівних наслідків відсутності такої єдності.

Порівняно недавно І. Дзюба, осмислюючи можливі перспективи України у ХХІ столітті, будував свої міркування на комплексному аналізі українського минулого, власне, на аналізі уроків історії, котрі б треба усвідомити і з котрих зробити відповідні висновки. Українську ситуацію вчений бачить складнішою, ніж в інших країн, бо «проблемне поле української нації виглядає розлогішим і складнішого рельєфу, ніж у більшості модерних націй» [4, 76]. Серед кола специфічно українських проблем, які знаменують «нашу історичну обтяженість і запізненість», І. Дзюба називає

й таку: «Чорна рада» і «Руїна» як феномени-символи української історії». Він пише, що «традиції індивідуалізму й бунтарства, не врівноважені історичним досвідом державного самоврядування, призводили до розбрату, що кінчався руїною, створюючи сприятливу атмосферу для зовнішнього втручання. Це повторювалося і в XVII, і у XVIII, і в XX століттях. Небезпека «чорної ради» залишається і надалі...» [4, 76-77]. Зовсім немає впевненості, що авторитетний учений будував свої роздуми і на відповідних ідеях прози Старицького, але останній, мусимо однозначно визнати, дуже яскраво і переважно художньо довершено втілює у своїх романах означені проблеми і трагічні «феномени-символи».

Старицький у романних полотнах дуже часто в різних смислових контекстах обстоював ідею єдності як запоруку успішної боротьби за Україну, державного будівництва й державної незалежності. Особливо це стосується трилогії й дилогії, де масштаб описуваних подій справді дозволяв оперувати поняттями й чинниками геополітичної величини. Натомість така ідея в останніх історико-пригодницьких творах, особливо в «Разбойнике Кармелюке», фактично не порушується. Це ще одне зі свідчень особливого «статусу» романів «Останні орли» і «Разбойник Кармелюк», у яких визначальна семантика проблемно-тематичних вузлів помітно втрачає силу національного (історіософського) звучання (знову ж, особливо в останньому романі), дедалі більше зміщуючись у площини морально-етичні, особистісні. Одначе повернемося до трилогії й дилогії. Тут означена ідея постає в різних формальних виявах: через притчево-метафоричну образність, коли Чарнота демонстрував можливість легко зламати одиничні прутики й неможливість зламати жмут прутиків

чи віник [див. : 5, 81]: найбільше ж – через діалоги та внутрішні монологи героїв, густо розкидані по всій текстовій площі творів, особливо ж у початкових розділах, де мовилося про глобальні проблеми, навколо яких потім розгорталися численні сюжетні перипетії. Роздумує над могутністю Речі Посполитої чигиринський сотник Богдан Хмельницький: «...так как же козакам одиноким с нею справиться? Еще если бы было между ними единство (розрядка наша – В. П.), если бы единодушно все встали, то померялись бы; а то рейстровые из-за личных выгод, из-за панских обещанок поднимают руки на своих братьев, а через то и погибли в нечеловеческих муках лучшие души козацьки – Лобода, Наливайко, Тарас Трясьло, Сульма... Эх, мало ли их, наших мучеников!.. » [5, 23], гаряче нарікає на наше братовбивство, з котрого радіють тільки вороги, Іван Богун [див. : 5, 101]. Зрештою, Богдан утверджується в думці, що саме національна єдність, згуртованість, відмова від принципу «моя хата скраю» стане запорукою визволення. «...Коли считаешь, что земля твоя собственность и что сам ты не продаешь никому своей воли, так стой на своем и не беги на приманки, а коли бойцы поднимают мечи, так становись все до одного в их ряды: или костями ляжь, или врага сокруши, – вот это я понимаю.

...Україна не бедна головами, та только все врозь идет... Оттого-то нас одолевают, да и народ все до сих пор сносит...» [5, 185]. Безсумнівно, ці світоглядного плану міркування Старицький спрямовував не стільки на осмислення сторінок минулого, скільки екстраполював на свою сучасність і адресував у майбутнє, «докопавшись» до трагедійних «феноменів-символів» менталітетного походження. Ще послідовніше їй гостріше письменник акцентував увагу на проблемі національного єднання – роз'єднання в діалогії про Ма-

зепу, маючи перед собою не вигаданий, а історичний матеріал з історії України – епоху Руїни. Раз-по-раз, здебільшого через образ Мазепи, менше – Дорошенка, звертається Старицький до означеної проблеми, часом використовуючи й ремінісценції з поезій, приписуваних Іванові Мазепі: «Ох горе, горе! – покачал головой Мазепа. – Все покоя «широ прагнуть», да не в один гуж все тянут. Всяк хочет добра отчизне, да хочет сам и по-своему его найти и никому не хочется подчиниться, кроме своей «власной» воли...» [3, 147].

Переконаний і послідовний козакофіл (про це ще йтиметься далі), Старицький і на проблему козацької вольниці формує особливий погляд, керуючись передовсім тою ж ідеєю єдності, історіософською у своїй суті, і роблячи його виразником Мазепу, котрому письменник, безсумнівно, симпатизував. «Мазепу, привыкшего к пышной, придворной жизни, к скрытой борьбе партий, к тонким политическим интригам, прелесть запорожской вольницы не опьяняла так, как других...к сожалению своему Мазепа заметил, что толпа (запорожців – В. П.) управлялась здесь более стихийными влечениями, чем строгим логическим рассуждением и взвешиванием фактов... Такой способ решения государственных вопросов не понравился Мазепе: толпа непременно должна была подчиниться чьему-либо влиянию, и в данном случае все Запорожье, видимо, зависело от воли Сирко. И Сирко разочаровал Мазепу...» [13, 136 – 137].

Логіка стихії, логіка безбережної вольниці, коли «каждый из этих возмущившихся казаков мог через минуту стать кошевым атаманом» (а Старицький дотепно малює і штрих до образу такого собі запорозького «анархіста» – свободолюбця): «Я казак вольный, – иду, куда ноги ступают, ни ты, ни сам я – им не указ!» [3,

125]), приводить ледь не до перманентних «чорних рад», руйнівні образи яких періодично виписуються на сторінках романів (шевченківська і кулішівська традиція): «Мы возмущались, сопротивлялись, но черная рада так и порешила...» [5, 103]; «Черная рада! Черная рада!! – слились все вопли в один чудовищный крик» [2, 604]; «Относительно черной рады все были в тревоге, – она могла собраться в страшной массе, так как почти все восстали, и прийти к какому-нибудь безумному решению...» [2, 618] і под. Така тенденція продовжується і в діалогії [3, 28], хоч у цих двох романах («Молодость Мазепы», «Руина») набагато ширше показаний, сказати б, логічний наслідок розбрату й чорних рад – руїна. Ще один трагедійний «феномен-символ», на який указував І. Дзюба і який винесений прозаїком у заголовок одного з романів.

Образ руїни в романах Старицького набирає виразних історіософських і символічних рис і видимим чином універсалізується, виявляючись на різних смислових площинах. Особливо це помітно в діалогії. Неодноразово письменник виписує картини, сказати б, очевидної, матеріальної руїни, винищених, спустошених і вигорілих сіл, хуторів, садиб, які мали, за задумом автора, підтекстовий катарсисний вплив за принципом «від протилежного» [див., напр. : 3: 150, 180 – 181, 406 – 407, 492, 500 – 501, 713, 742 та ін., 6: 32, 60, 157 та ін.]. Чи не найбільш вражаючу руйніницьку картину виписує автор «устами» символічного тут і безкорисливого звитяжця Івана Богуна, як і вказує на «класично» українську її причину – розбрат, чвари, змагання за булаву на лихо людям. «...Да, булавы, о ней только и речь! Разве помимо татар и ляхов, не проливали мы крови народной? Разве мало ее пролито? – И все из-за булавы! А каждый, кто тянулся к ней, кричал, что идет ради народного блага! Сначала один вырывал

у другого булаву, а потом стали за нее хвататься по два разом, а потом и по три, и по четыре...

...– Что вы сделали с бедной Украиной, со своей растерзанной матерью? Вы ее закопали живой в могилу и глумитесь еще вместе с неверными над святыми останками! Проезжай вдоль и впоперек край, богатый когда-то и колосистыми нивами, и степями, где паслись табуны скота и косяки коней, и «гаямы-садкамь», где ютились пасеки, с уединенными хуторами и многолюдными селами да местечками, где кипела молодая жизнь, где пересыпался девичий смех с хватающей за сердце песней, – взгляни теперь на этот край свой родной, все утонуло в крови, все покрылось грудой угля и пепла, все превратилось в немое кладбище-руину... Даже «хыжому» зверю смутно ходить по этой бесплодной пустыне, и он воет, воет по угасшей здесь жизни!» [3, 893]. Активно користуючись романтичним прийомом контрасту, прозаїк частіше поєднує у промовистих описах-картинах різні семантичні ряди понять: колись-тепер, радість-горе, побутове-суспільне, земний рай і земне ж пекло тощо. У творенні такого типу картин-понять активно функціонують полемічно-публіцистичні прийоми письма, які, проте, Старицький прагне якомога переконливіше «охудожнити».

Між тим у романах письменника образ руїни знаходить і художньо глибше втілення, коли він подається на рівні метафор і символічних картин, на рівні підтекстових алюзій чи асоціацій навіть не в межах одного твору. Така організація тексту і осмислюваної в ньому проблематики додатково засвідчує циклічність і епопейність романів Старицького. Проілюструємо спостереження конкретним прикладом, який у нашого автора кількаразово повторюється, створюючи ще один проблемно-тематичний вузол, який ми детальніше проаналізуємо далі. Тут укаже-

мо тільки на один його аспект – реалізацію образу руїни. І в трилогії, і в дилогії знаковим образом постає образ садиби-хутора як мікрообразу життя людини у світі й суспільстві. У трилогії це Суботів, у дилогії – хутір Сича. Старицький постійно тримає в полі художнього зору образи-світи, періодично повертає до них героїв (Богдана, Мазепу та ін.). Еволюція ж зображення цих образів-світів від квітучої ідилії до мертвотного спустошення, безсумнівно, символізує семантику глобальнішу – *руїну ідеального образу життя*, руїну самих основ людського буття. До речі, письменник у романах творить і ряд конкретних людських типів, котрі зазнали *руїни душі*. Цей ряд доволі широкий, у нього можна певною мірою включити й Богдана Хмельницького, і Богуна, і Мазепу з Дорошенком або Кармелюка (кожного по-своєму), та чи не найпоказовіший у цьому сенсі образ Максима Кривоноса, про трактування якого Старицьким ішлося в першому розділі нашої роботи. До рівня глибокого історіософського символу підноситься картина, в якій виписано перебування Івана Мазепи на руїнах Богданової садиби в Суботові і зустріч там із Богуном. Кожен образ ніс у собі «свою» символіку, котра назагал засвідчувала драму української історичної долі. «Вот оно, Субботово, жилище славного гетмана, – думал Мазепа, не отрывая глаз от запустевшего двора... Причудливое воображение все вызывало перед ним образы покойной старины, ему казалось, что в глубине этой зеленой чащи уже мелькают какие-то белые тени, вот-вот и эта безмолвная руина оживет, раздастся зычный голос Богдана, зашумят трубы, заржут кони, засияет огнями весь дом. Но кругом было тихо, безмолвно и грустно» [3, 176 – 177].

Концептуальна в розумінні Старицького ідея національної єдності реалізується і через відповідний показ національного відступництва частини козацької старшини й української шляхти чи і їх відвертого запроданства. У виборі персоналій для творення таких типів Старицький виявляє й видиму (авторську) суб'єктивність, певний – більший чи менший – відхід від історичних реалій, на що письменник, пишучи художній твір, мав право. І в цьому разі мірилом оцінок таких персоналій української історії (Пешта, Кисіль, Тетеря, Виговський, Самойлович, Многогрішний та ін.) для Старицького була їх прихильність до питання повноцілості української державності. Звичайно, свою роль відіграли й різні історичні джерела, на які орієнтувався Старицький, і проблема цензури, на яку теж доводилося зважати.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Старицький Михайло. *Твори: У 8 т., 10 кн.* – Т. 5. Богдан Хмельницький. Трилогія. – Кн. 2: Буря. Роман. – К., 1965. – 630.
2. Старицький Михайло. *Це ж вид.* – Кн. . 3: У пристани. Роман. Облога Буші. Повість. – К., 1965. – 748 с.
3. Старицький Михайло. *Молодоть Мазепи. Руїна.* – К., 1997 – 984 с.
4. Дзюба І. *Україна перед сфінксом майбутнього // Сучасність.* – 2001. – Ч. 12. – С. 70 – 84.
5. Старицький Михайло. *Це ж вид.* – Т. 5. – Кн. 1. : Перед бурей. Роман. – к., 1965. – 724 с.
6. Старицький Михайло. *Останні орли.* – К., 1968. – 704.

ІВАН МАЗЕПА: ВЕРСІЯ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

Звісно, йдеться про великого українського гетьмана Івана Мазепу. А в заголовок титул «гетьман» не винесений тому, що в диалогії Михайла Старицького «Молодость Мазепи» і «Руїна» зображений молодий Мазепа, «ще» не гетьман. Частково й ця обставина, до речі, дала підстави одному з літературознавців, який насмілився «легалізувати» названу диалогію статтею в «Українському історичному журналі» (1971. – № 8), означити її як «диалогію про Петра Дорошенка». Останній, тобто гетьман Петро Дорошенко, теж мав «не зразкову» репутацію в радянській історіографії, але принаймні анафема на ньому не висіла. Тож і вийшов очевидний казус: твір, де навіть у заголовку вписане ім'я головного героя, визначається як твір про героя іншого, не стрижневого, не того, якого ставив у центр оповіді і власних історіософських візій видатний письменник-класик Михайло Старицький. Та хіба мало казусів і парадоксів було (і є!) в нашій історичній науці?!

Сам же М. Старицький звернувся до постаті Івана Мазепи зовсім не випадково. Диалогією «Молодость Мазепи» та «Руїна» письменник продовжував реалізовувати задуману ним серію історичних (власне, історико-пригодницьких) романів про національно-визвольну боротьбу українського народу проти іноземних поневолювачів. Цю серію, зрештою, склали

трилогія «Богдан Хмельницький» (романи «Перед бурей», «Буря», «У пристани»), вказана дилогія про Івана Мазепу, а також романи «Останні орли» (гайдамацький рух, Коліївщина) і «Разбойник Кармелюк». Якщо ж додати до цих романів кілька історико-пригодницьких повістей («Первые коршуны», «Облога Буші», «Червоний дьявол», «Заклятий скарб»), окремі з яких описують київські події рубежу XVI – XVII ст., то побачимо, що в колі художнього зору М. Старицького стала чверть тисячоліття української історії, багатой на трагічні й героїчні сторінки. До написання прозових творів письменник узявся в 90-х роках XIX – на поч. XX ст., відійшовши від славних своїх театральних справ. Паралельно з прозою писав драматичні й поетичні твори, перекладав. Це вже був, як виявилось, завершальний етап життя і творчості видатного митця-патріота, і видався він навдивовиж плідним, попри всі несупутні обставини особистого (хвороби, сімейні й побутові клопоти – «насущник», як писав Михайло Петрович) і громадсько-суспільного життя (цензура, численні нападки недругів і заздрісників тощо). Зрештою, не вони, ті несупутні обставини, визначали життєві устремління Старицького, а його замолоду вибрана дорога громадського служіння «на рідному полі», дорога, якою Михайло Петрович пройшов дуже достойно, поклавши на вівтар національного визволення українського народу всі сили й небуденний талант. За його плечима в той час була вигартувана в боротьбі велика життєва школа.

Увага Старицького до громадських справ, до української історії та її діячів зародилася з юначих літ, з часу навчання в Київському університеті. Це був 1860 рік, «то з тої доби, – писав про себе Старицький І. Франкові, – став народовцем заядлим, прилучив-

шись до Антоновичевого гурту, до якого пристав потім і Драгоманов. З перших кроків самопізнаття на полі народнім я загорався душею і думкою послужити рідному слову, огранувати його, окрилити красою і дужістю, щоб воно стало здатним висловити культурну освічену річ, ...хотів...возвести своє слово у генеральський чин...Це бажання, цей напрямок керували мною ціле життя, і я не зрадив їх до могили, бо вірую, що тоді тільки ушанує свою мову народ, коли вона стане орудком культури й науки, коли на їй понесе народу інтелігентний гурт і визволення від економічного рабства, і поліпшення долі...» [2, 636-637]. Писано ці рядки було за два роки до кончини Михайла Петровича, а йшлося про роки 60-70-ті XIX ст. В цьому епістолярному уривкові відбилосся багато світоглядних рис письменника – український патріотизм, передаваний тут передовсім через «мовне» питання, прихильність до народницької ідеології, ідея просвітництва, проблема взаємин інтелігенції й народу тощо. Свого часу Микола Зеров назвав ту пору для Старицького «життєвими святками», котрі присутньо вплинули на формування його світогляду. Під впливом Драгоманова пережив Старицький короткочасне захоплення соціальним радикалізмом, щоб невдовзі усвідомлено пристати до «культурницької» лінії В. Антоновича в суспільно-політичній позиції Київської громади і всього громадівського руху в Україні. Він явно розчарувався в радикалізмі, у правильності, моральності революційних перетворень, чи інтуїтивно, чи осмислено побачивши й відчувши у пропагандивних революційних ідеях не тільки реальну, але й потенційну загрозу й утопічність, про що добре виписано в ідеологічній повістині Старицького «Зарниця». Втім, культурницька лінія боротьби за національне

відродження, обрана Старицьким, мала виразний політичний підтекст культурництва недержавного народу. Тут маєтся на увазі широкий спектр понять і явищ, але передовсім ідеться про національну мову й історію. Саме на цих «ділянках» «рідного поля» активно працював Старицький. У контекст такої діяльності вкладається різножанрова оригінальна творчість письменника, зокрема і його літературні переклади, й переклади-переробки на «сценічну мову» ряду творів російської, польської та ін. літератур, зокрема, повістей Гоголя, й подвижницько-жертвна театральна діяльність, і видавнича праця...

Одначе ж із приводу мови, права якої (української!) так палко відстоював Старицький. Річ у тім, що абсолютна більшість прозових творів класика, зокрема його романи, написані російською... Тут необхідний хоч невеликий коментар. По-перше, за слушними твердженнями дослідників, творення національної літератури іншими мовами, – явище вельми поширене в усій Європі ще від епохи Ренесансу, й Україна в цьому контексті – зовсім не виняток: варто згадати хоча б латиномовні й польськомовні твори українців XV – XVII століть, іншомовні твори, скажімо, Федьковича, Франка, Кобилянської, які належать, звісно ж, до ареалу українського письменства. В такому ж сенсі варто розглядати і твори українців, писані російською мовою та ще й на українські теми, – явище, вельми поширене у столітті XIX-му (Квітка-Основ'яненко, Гребінка, Гоголь, Шевченко...). Нині з цього приводу існує в літературознавстві навіть визначення – «гоголівський період історії української літератури», межі якого окреслюють від Миколи Гоголя до Михайла Старицького. А по-друге, що для нас вельми важливо, Старицький вимушено писав

російською мовою свою прозу. Причини доволі банальні: і цензурні заборони на українське слово, і відсутність україномовної періодики, яка б узялася друкувати масштабні епічні полотна, і, що теж було для Старицького актуальним, – можливість заробітку на прожиття. Витративши всі свої немалі статки на організацію театру, Михайло Петрович мусив жити й утримувати родину з літературної праці. А ще – глибоко і щиро жалкувати з приводу іншомовного писання своїх повістей і романів. «А це хіба нормально? – з бодем писав Старицький до М. Комарова. – Насущника ради, я примушений писати по-російськи романи й повісті з української історії і життя... А «Киевская старина» не може сплатити їх хоч дешево, щоб були по-українськи» [2, 110]. Схожими словами скаржився й Данилові Мордовцю: «Не кидаючи рідної мови, komponуючи щороку нові драми, я уже літ з десятком з нужди пишу між іншим і в «Московском листке», але все або розповідки із нашого народного життя і повісті, або повісті і романи з нашої історії» [2, 544]. Між тим, пишучи про «насущник», Старицький у свої писання вкладав і інший зміст: знайомити широкий російський загал з важливими подіями української історії, та ще й показуючи ту історію з позицій патріотичних, українських, як правило, полемізуючи з офіційною (імперською) позицією щодо творених подій чи персоналій. І весь цикл історичних романів, і кожен епічний твір зокрема пройнятий такою полемічною спрямованістю. Очевидним подразником для написання трилогії «Богдан Хмельницький» для Старицького став роман Генріка Сенкевича «Вогнем і мечем», тому й писав наш письменник у явно антисенкевичівському дусі, хоч польський табір у трилогії виписаний набагато об'єктивніше, аніж описав українців

Сенкевич у своєму романі. Явно «антирозбійницьке» трактування гайдамацького руху й боротьби Устима Кармалюка презентують відповідні романи Михайла Петровича, хоч він із навмисною викличністю назвав один із романів – «Разбойник Кармелюк». Ну й так само явну полемічну спрямованість маємо в діалогії про Івана Мазепу: романи Старицького мають виразне антиімперське, «антианафемське» трактування образу великого гетьмана.

Та ж чи гетьмана? Старицький, повторимося, створив образ молодого Мазепи, але цей образ творився прозаїком із явним прицілом на його майбутнє гетьманування. І творився так, щоб у читача, поперше, не виникало сумнівів у симпатіях самого автора щодо головного героя діалогії, а по-друге, щоб той же читач розумів логіку майбутніх дій гетьмана Івана Мазепи в 1709 році.

Зробимо невеличкий відступ. На основі багатющої літератури про Івана Мазепу дослідники цілком правомірно твердять, що цей персонаж історії довгий час був (а почасти й лишається) одним із найпопулярніших у європейській літературі, історіографії, живописі, музиці, театральному мистецтві тощо. Варто хоча б згадати відповідні твори Вольтера, Байрона, Гюго, Рилеєва, Пушкіна, Словацького, Залеського... Це ж тільки література, яка витворювала «міф Мазепи», різне його трактування, різні ж акцентації складників цього міфу. Абсолютна більшість авторів писала про Мазепу-гетьмана, зосереджуючись, як правило, на останніх роках його життя й діяльності.

У такому контексті європейської (в т. ч. східноєвропейської) мазепіани історіософсько-мистецька позиція Михайла Старицького з його діалогією про Івана Мазепу мала очевидні новаторські риси. Основна

з них та, що Старицький виписав образ Мазепи – «негетьмана», Мазепи молодого. Немає сумніву в тому, що нашому письменникові були відомі твори європейської і російської мазепіани. Безсумнівно, вони стимулювали творчу уяву Старицького і його громадські поривання, служили джерелом ідей чи об'єктом полеміки. Романтик Старицький охоче використав легенду вольтерівсько – байронівського «походження» про дикого коня, до якого нібито прив'язали молодого королівського пажа Мазепу за викритий його роман з одруженою шляхтянкою. Кінь поніс юнака в Україну, і йому вдалося дивом уціліти й вижити з допомогою простих хуторян. З цих картин, власне, й розпочинається роман. Згадана легенда, як і слава красеня-юнака Мазепи, в якого закохувалися жінки, цілком укладалися в параметри історико-пригодницького твору, яким і є дилогія. Крім усього, «несерйозний» пригодницький елемент хоч якимось чином згладжував закладену в романі історіософську тенденцію, «прикру для Москви». В одному з листів до Дмитра Яворницького (квітень 1898 р.) Старицький сповіщав: «Я тепер пишу великий роман про Мазепу, тільки щось ся тема небезпечна для цензури, а в цензурнім смаку я не напишу» [2, 588]. А дещо раніше, в листі до Цезаря Білиловського, письменник сповіщав: «Знов я одержав оце наказ із Москви на історичний роман «Мазепу»: хтів би разом писати по-російськи і по-українськи, щоб хоч у Галичині друкувати поки абоццо...» [2, 580]. У Старицького був налагоджений добрий зв'язок із видавцями газети «Московский листок», в котрій друкувалося немало прозових речей письменника. Газета зі свого боку виявляла зацікавлення в історико-пригодницькій белетристиці, яка привертала увагу читачів до видання. Цензура, однак, уже після друку першої

частини діалогії звернула пильну увагу на очевидно крамольний для режиму твір. Тому редактор «Московского листка» мусив звернутися до Старицького з пропозиціями дещо «підкорегувати» образ головного героя. «Добрейший Михаил Петрович! Простите, что долго не отвечал: дела так много, что не найдется свободной минуты. Николай Иванович (Пастухов, издавец газеты – В. П.) предлагает продолжить «Мазепу», но я боюсь одного: на первую половину уже обращено внимание; в первой половине Мазепа – чуть ли не идеальный человек, герой и т. п. Не таков ли он будет и во второй половине романа? Это неудобно, лучше тогда возьмите другую тему; говорю это ради Вас же, чтобы не вышло после нежелательных недоразумений...» [13, 88]. Редактор хвилювався, бо панівна в Російській імперії пушкінська версія образу гетьмана Мазепи Старицьким піддавалася явній ревізії. Письменник не зважив на пропозиції редактора: в «Руїні» історіософська концепція образу Мазепи, як і глибоко прихильне авторове ставлення до майбутнього гетьмана не змінилося. Та і змінитися не могли, бо тоді б вони суперечили життєвим і суспільно-історіософським принципам самого Старицького, його усвідомленому світоглядові. Більше того, державницький (національний, український) світогляд письменника-класика виявився найчіткіше і найпослідовніше саме в діалогії про Івана Мазепу. Якщо у трилогії про Богдана Хмельницького, в деяких інших творах історичної тематики, зокрема тих, де зображені українсько-польські взаємини, Старицький тримався історіософської ідеї України як субдержави (вільнолюбна й самовладна Україна під рукою справедливого польського короля у складі Речі Посполитої), то діалогія про Івана Мазепу помітно «виламується» із за-

гального «субдержавного» дискурсу історіософських міркувань письменника щодо історичної долі України. Саме в романах «Молодость Мазепи» та «Руина» їх автор засобами художнього письма неодноразово висловлюється на користь повноцінної державності, вкладаючи відповідні судження передовсім в уста гетьмана Петра Дорошенка й молодого Івана Мазепи чи мовлячи про них. «Он (Дорошенко – В. П.) мечтал о самостоятельности отчины. Это была самая задушевная его мысль, самая страстная мечта» [4, 113]; «–Эх, пане атамане, пане атамане! – покачал головой Мазепа (Звертаючись до Івана Сірка, який ратував за московську руку – В. П.). – Все-то ты думаешь, что не можем иначе, как на пристяжке, ходить!..» [4, 142]. Природно, що така історіософія діалогії, таке трактування «заанафемованого» Мазепи не могли бути сприйнятими імперською владою, чи царською, чи комуно-більшовицькою. Насамперед у цьому криється причина майже повного замовчування й забуття твору про Мазепу, який майже століття лишався тільки в газетному варіанті у глибоких архівах Санкт-Петербурга.

Між тим Старицький, задумавши написати прозову епопею про національно-визвольну боротьбу України проти іноземних поневоловачів «від доби Богдана до Коліївщини», мазепинську епоху обійти увагою, звісно ж, не міг. Сама яскрава постать Мазепи, пов'язані з ним бурхливі перипетії, істинні й надумані, вабили Михайла Петровича. У т. ч. і як драматурга, оскільки доля Мазепи – це буяння пристрастей, таких потрібних сцені. А ще ж досвід європейської мазепіани... Тут підходимо до одної загадки: у двох своїх листах – до доньки Марії (липень, 1896 р.) [див. : 2, 547] і до Ц. Білиловського (жовтень, 1897 р.) [див. :

2, 568] Старицький пише про свою п'єсу «Мазепа» як про оригінальний твір. Але цієї п'єси в зібранні його творів немає. Через цензуру? Хтозна. Письменник, ревізуючи свій драматургійний доробок, відносить п'єсу «Мазепа» до тих кількох своїх п'єс, котрі оприлюднювалися, за словами самого ж автора, «під чужими фірмами. Бо за силою тієї ж напасті на мене (цензура, нападки на Старицького – В. П.) я мусив, ради збагачення сцени, дарувати свій труд другим щасливцям, яким назвиська розрішила цензура: ото ж і виходить, що їхні тільки палітурки з печатками, а моє нутро» [2, 568]. Що то була за п'єса, якого сюжету, поки невідомо. Зважаючи ж на практику написання Старицьким п'єс і прозових творів на одні й ті ж сюжети (повість «Облога Буші» і драма «Оборона Буші», повість «Розсудили» і п'єса «У темряві», прозова трилогія і драма «Богдан Хмельницький»), можна припустити, що Михайло Петрович спочатку написав драму «Мазепа», а потім – за схожим сюжетом – діалогію. Ще варто зауважити, що донька і найближча соратниця Старицького – Людмила Старицька-Черняхівська 1928 р. написала драму «Іван Мазепа» за тою ж історіософією, за якою писав діалогію її славний батько. Тільки період зображених подій – початок XVIII ст. і трагедія Мазепа, котрий після поразки під Полтавою піднімає келих з отрутою і з побажаннями щасливої історичної долі України:

...Підніmemo ж чарки
За славу і за щастя України,
За знищення Петрового ярма,
За волю й непідтяжність...

Одначе повернемо́сь до романів Старицького. Якщо уважно осмислити практично кожен більш-менш помітний образ у романах письменника, можна і треба усвідомлювати, що їх абсолютна більшість наділяється символічними ознаками, виступає носіями певної символіки, у т. ч. й історіософської. Особливо в цьому плані показовий образ Івана Мазепи. Він у діалогії хоч «іще» не гетьман, але вже помітна й доволі популярна в Україні особистість, у котрої вже скла-лася система й особистісних, і суспільно-політичних позицій. Старицький, пишучи діалогію і створюючи образ Мазепи, цілком очевидно, повторимося, мав у думці ті ганебні ярлики і фальшивовані романтичні міфи («зрадник», «анафемник», «ловелас» і под.), яки-ми цей діяч був наділений. Тому письменник **так** ви-писує образ і розставляє **такі** смислові акценти, щоб аргументовано (історично і художньо) заперечити ті ярлики і міфи, показати Мазепу політиком європей-ського типу і незрадливим патріотом України. Не те що з прихильністю, а, як відчувається, з пієтетом і зворушенням Старицький «моделює» цей образ, глибоко й послідовно. Численними ненав'язливими репліка-ми й ситуаціями підкреслює, що така людина зрадник-ом свого народу бути не може. «Вернулся на Укра-ину, чтобы служить ей головой, рукой и сердцем, – каже Мазепа старому Сичеві, – вижу уже много горя, и куда повернуть, еще не знаю; думаю присмотреться да разузнать все, где будет счастье отчизны, – там буду и я» [4, 53]. Причину таких позицій і переконань молодого Мазепи Старицький пояснює передовсім традиціями Мазепиного роду й відповідним вихо-ванням. У такому контексті значимо прочитується фраза про те, що Іванів батько, Степан Мазепа, «все не хотел к Москве прилучаться, с Выговским был за-

одно...Наш был и телом, и душой, от казаков не отступал, нет!» [4, 52], а також епізод з материнськими знаковими повчаннями й настановами: «Мазепы не были «перевертнями», «зрадныками, и не будут!. . » [4, 187]. Так само зовсім не випадковий, а в сенсі історичної перспективи, знаковий, внутрішній роздум Мазепи про принципи сучасної йому європейської політики, які він поділяв навіть усупереч деяким ustalеним національним політичним традиціям і якими скористався в часи гетьманування: «Мазепа взглянул с изумлением на Сирко. Его, присмотревшегося в Европе к смелой и хитрой политике, не пренебрегавшей никакими компромиссами, а руководствовавшейся правилом – цель оправдывает средства – (підкреслення наше – В. П.), – такая прямолинейность и даже, как ему показалось, узость Сирко – поразила его» [4, 140]. Безсумнівно, у цих і подібних фраз і ситуацій був очевидний підтекст, спрямований і на подальшу Мазепину долю, і на сучасну Старицькому (і довго після нього, значною мірою і досі) пору.

Іван Мазепа в діалогії Старицького – це молодий політик-інтелектуал, політик-патріот, дипломат і воїн, але той воїн, що воює насамперед розумом, а не шаблею. Ні, романний Мазепа і шаблею володіє вправно, і вершник він, яких мало, і співак-бандурист умілий, зрештою, – красень-чоловік і ледь не супермен. Але весь такий «антураж» є даниною стилеві й жанрові твору, смакам читацького загалу, і ... якоюсь наївною мірою – цензурі. Правда, зображенням цієї іпостасі образу героя Старицький успішно полемізує з ярликуванням Мазепи як «ловеласа». Між тим часто й широко виписані лінії любовних перипетій, передовсім класичного «трикутника» «Галина – Мазепа – Мар'яна», за всіма канонами європейських літератур (передовсім – досвід Вальтера

Скотта) витворене пригодництво мають і самодостатню цінність, а водночас виконують «місію прикриття» головної історіософсько-державницької парадигми діалогії взагалі й головного її героя зокрема.

Через діалогію про Мазепу Старицький реалізує і певний свій історіософський поступ, почасти полемізує сам з собою тих років, коли писав трилогію про Богдана Хмельницького. Іван Мазепа виступає в нього і як продовжувач Богданових державницьких діянь, і як діяч, покликаний виправити деякі необачні політичні кроки свого великого попередника (вельми показово виписані в цьому сенсі роздуми Мазепи про Хмельницького на руїнах Суботова й Чигирини чи глибоко символічний образ Івана Богуна). Палкий козакофіл Старицький вельми критично «думає думкою» Мазепи про некеровану стихійність козацької маси, про руїнистську сутність «чорних рад», вже й не так однозначно-захоплено описує феномен Запорозької Січі. Мазепу (звісно, і Старицького) не тільки захоплюють залізні м'язи й дивовижна відвага січовиків, а й настрашує здатність цього озброєного натовпу піддаватися хвилиним емоціям, бездумно реагувати на якесь закличне слово, коли «вся эта масса могла бросится очертя голову и наделать непоправимых бед» [4, 125].

Через вельми прихильно виписаний образ Івана Мазепи, як, зрештою й через інші знакові образи діалогії (й української історії) – Петра Дорошенка, Івана Богуна, Івана Самойловича, Івана Брюховецького та ін., Михайлові Старицькому вдалося художньо переконливо й історично правдиво – саме з позицій національної історії – відтворити один із найдраматичніших періодів буття нашого народу й держави. З огляду на хронологію, письменник його відтворив не до кінця. Є недоведені відомості про те, що нібито Старицький мав намір продовжити діалогію третім романом із назвою

«Большая руина». Можливо, ми тоді мали б завершену історію «вже» гетьмана Івана Мазепи у трактуванні письменника-класика. Але цей намір, якщо він був, не зреалізувався. Діалогія ж завершується стислим і вельми промовистим задля перспективи епілогом: у Батурині, в будинку генерального судді Василя Кочубея, на хрестинах його доньки Матрони гуляють її хрещений – генеральний писар Іван Мазепа, полковник Гордієнко, «и другие соседи-казаки». Вони випивають за те, щоб надалі горя не знати...

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Див.: Олійник В. У. *Про маловідомий історичний художній твір М. П. Старицького* // Український історичний журнал. – 1971. – №8. – С. 70–76.
2. Старицький М. *Твори: У 8 т. – Т. 8 – К., 1965. – 705 с.* Далі посилаємось на це видання, вказуючи в тексті том і сторінку.
3. Цит. за: Левчик Надія. *Повернення з небуття* // Київ. – 1993. – №10. – С. 88–89.
4. Старицький Михайл. *Молодість Мазепи. Руина.* – К., 1997. – 984 с. Далі цитуємо це видання, вказуючи в тексті сторінку.

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМАТИКИ РОМАНІВ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

Глибока й усвідомлена релігійність Старицького як визначальна риса світогляду митця стала основою його морально-етичної «програми» при постановці й художньому осмисленні майже всього кола проблем. І це твердження стосується не тільки прози, а всієї багатогранної творчості письменника-класика. Стосується воно і проблем національно-державницької семантики чи того ж мотиву козакофільства. Адже, скажімо, ідея єдності України, безсумнівно, включає в себе моральнісний «інгредієнт», значною мірою ним визначається навіть з урахуванням того, що, за Старицьким, усе йде від Бога. Вельми характерний з цього погляду психологізований монолог одного з гетьманів – Ханенка, в якому явно чується непереборний голос його внутрішнього, суєтного, марнославного «єго», котрий Ханенко не може в собі ж здолати, хоч і розуміє його руйнівну силу і в сенсі внутрішньоособистісному, і в сенсі суспільно-державному: «...взгляд Ханенко упал на лежавшую подле него булаву, и лицо его приняло гневное выражение. – Проклятая цацка! – прошипел он злобно. – Сам дьявол бросил тебя в Украину, чтоб развести в ней пекло и братоубийственную войну.

...Следовало бы уступить без боя ее и тем прекратитъ братоубийственную войну... Но кто должен

уступить? Почему я должен уступить Дорошенко? Почему? Не самозванец я, не захватчик! Меня обрали вольные казаки и утвердила Польша: я – гетман Украины, и я умру, но не отступлю перед ним ни за что! Скажи, родился ли такой человек, чтобы добровольно мог уступить свою булаву?...» [1, 870 – 871]. Обстоюючи ідею єдності в основному як історіософську, Старицький водночас скрізь і всюди «підводить» під неї морально-етичну основу, особистісний фактор, такий важливий для українського менталітету. Людина, політик, державець не може подолати в собі біса гордині, не може усмирити його, завдаючи непоправної шкоди і собі, і народові, й Україні, можливо, й мимовільно стаючи призвідцею кривавих і руйнівних бід – такий лейтмотив осмислення прозаїком вказаного типу проблем. Додатковою ілюстрацією зазначеному може бути зовсім синонімічний Ханенковому монолог Богуна, звернений до гетьмана Дорошенка [див.: 1, 893] та ін.

Схожі акценти виявляємо і в реалізації письменником козацькофільських ідей.

Моральнісна підоснова кладеться Старицького і в широко культивовані ним у романно-повістевій прозі мотиви *віри, вірності, відданості* (діапазон прикладання цих понять доволі широкий – віра релігійна, Україна, родина, дружина, кохана, козацьке побратимство тощо), та особливо в їх смислові альтернативи – мотиви національної, релігійної *зради, відступництва, запродавства*. Закорінення мотивів такого плану у творчості письменника вельми глибоке, і веде свою генезу від українського фольклору і давнього письменства. У цьому зв'язку треба прямо вказати на драми «Маруся Богуславка», «Остання ніч» (додати сюди «Саву Чалого» Карпенка-Карого, деякі інші твори), ідеї й сюжетні

перипетії яких Старицький брав із народної творчості й давньої української літератури. Уважніше поглянемо на вказану проблему в романах письменника, зосередившись переважно на «альтернативній» її частині, на художньому висвітленні й осмисленні мотиву національного відступництва і зради. Мабуть, не варто твердити, що цей мотив є концептуальним чи одним із таких, але ця смислова «ложка дьогтю» показана Старицьким у романах доволі переконливо, як і її негативна роль в історичному розвитку українства. Письменник цю проблему художньо реалізує здебільшого через конкретні образи. Але допускає й наративні судження узагальнюючого характеру. Як-от гіркі міркування полковника Гострого щодо морального виродження козацької старшини: «А большая часть старшины, – понизил голос полковник, – продажные перевертни... Они спят и видят пробратъся в шляхетство, заполучить его «привылеи»...» [1, 705]. Що ж до відповідної семантики образів, то їх у романах Старицького немало. Передовсім треба називати класичний для української (і польської теж) історичної белетристики, в якій художньо відтворюється атмосфера XVII століття, образ Яреми Вишневецького. На відміну від роману І. Нечуя-Левицького «Князь Єремія Вишневецький» та й роману Г. Сенкевича «Вогнем і мечем», де ця історична постать є стрижневою, у трилогії Старицького образ Яреми не претендує на такий статус. Він тут помітний, але все ж – скоріше периферійний. Зазвичай тісно пов'язана з цим образом тема національного відступництва, зради й відповідної деградації особистості у Старицького, на відміну від, скажімо, Нечуя-Левицького [див. : 2, 9, 11 – 12; 3, 37; 4, 45 – 52 та ін.], тільки окреслена стислими оціночними репліками когось із героїв. Романний опонент Яреми

Кривоніс гнівно каже, оперуючи, до речі, вельми характерними для Старицького лексемами-поняттями: «...этот антихрист проклятый, перевертень, обляшок, иуда!..» [5, 85]. Однотипно висловлюється про Вишневецького й Богдан: «Иуда! Отступник, проклятый Богом!..» [6, 606] і под. Ширше ж в аналізованому сенсі цей образ прозаїк не розробляє. У Старицького тема національного відступництва і зради знаходить висвітлення не концентроване в якомусь одному образі, а, сказати б, через прийом її «розсіювання» в багатьох образах і відносної частотності акцентувань на ній. Та й семантика цієї широкої теми в різних образах романів Старицького не однакова. Із широкої галереї образів – Адам Кисіль, Барабаш, Пешта, Виговський, Тетеря (трилогія), Брюховецький, Самойлович, менш значна старшина (дилогія), генеральний обозний («Останні орли») та ін., котрих, за художньою версією автора романів, можна розглядати в аналізованому сенсі, кожен несе свою «долю» відступництва й міру морального переступу. Відповідно і під пером письменника, і в очах читачів ці літературні типи перебувають на деградаційній, «мінусовій» шкалі моральних цінностей (про історичну обґрунтованість такого трактування цих історичних персоналій Старицьким тут не йдеться, хоч, зауважимо, з погляду сучасної історичної науки «є питання»). Незалежно від того, на чию користь вони зраджують, – поляків чи московитів. Така історіософська і моральнісна позиція письменника.

Втім, моральнісний у своїй суті мотив національного відступництва в романах Старицького знаходить і інше висвітлення, на котре теж слід указати, як і на особливості авторської позиції. Мовиться про відступників на «нашу» (українську), так би мовити, «користь». Грабина-Грабовський, Марилька, Кре-

човський (у трилогії), Сара і, певною мірою, Гонта в «Останніх орлах»... Можна долучити сюди ще образ Юдка із драми «Юрко Довбиш»... За винятком Кречовського і «специфічного» тут Гонти всі інші образи в романах – вигадані, і навколо них письменник моделює помітно змістовніші перипетії в темі, яка нас тут цікавить. Ще цікавіший персонаж із цього смислового ряду – Антось Корецький (повість «Облога Буші»). У потрактуванні цієї групи відступників, а до неї ще можна певною мірою долучити й образ шляхтича Левандовського («Останні орли»), Старицький так само суб'єктивний, як і в випадку з попередньою групою – історичних персонажів. Але суб'єктивність ця – непослідовна, явно тенденційна. Майже всі образи «другої» групи виписуються автором із неприхованою симпатією. Тобто під пером Старицького піддається осудові не відступництво чи зрада як такі, як факт морального переступу взагалі, а тільки відступництво не на «нашу» (українську) «користь». Тобто і в цьому маємо варіант опонування Г. Сенкевичу, котрий винятково позитивно виписує образ «перевертня» і «обляшка» Яреми Вишневецького. Правда, Старицький щодо образів «другої» групи відступників прагне знайти мотиваційні чинники, котрі б «пом'якшили» чи «нейтралізували» можливий оціночний негатив. У випадках із Грабиною-Грабовським, Левандовським – родовитими шляхтичами, мотиваційними чинниками є гуманістичне прозріння першого і природна його присутність у другого, та ще й помножена на бажання хоча б частково спокутати гріх національного й релігійного гноблення поляками українців. Соціально-національний чинник керує й діями молодого єврея Юдка. Дещо складнішими в цьому плані є образи Сарі і Марильки, при-

чому кожної по-своєму. Якщо Сара пориває з батьком і національною релігією через родинний конфлікт і неможливість інакше мати омріяне щастя (мотивація доволі поверхова, ідейно і художньо спрощена, помітно програє в цьому схожим колізіям драми «Маруся Богуславка»), то Марильку, котра доволі легко переходить з одної віри в іншу й навпаки, так само легко йде на інші гріходіяння, письменник послідовно й неухильно виставляє дедалі аморальнішою, самим уособленням світового зла – винятково привабливим і винятково ж отруйним, гріховним. Причому мірилом цінностей, глибини моральної деградації цих образів насамперед виставляється фактор віри. Зовсім не випадково навколо цих героїнь, особливо навколо Сари, періодично створюється церковно-релігійний «антураж». Не випадкові, до речі, і сюжетні розв'язки для цих образів, морально-дидактичні у своїй суті: Марилька ганебно гине, а Сара, пройшовши низку випробувань, котрі можуть сприйматися і як покара за гріх відступництва, лишається жити з коханим. У сенсі біблійно-євангельському (щось від легенди про повернення блудного сина) може сприйматися і виписана в «Останніх орлах» історія Івана Гонти. Знаковою для цього образу прочитується репліка Гонти про готовність «душу свою в пекло послати» [7, 612].

У площину морально-етичну Старицьким зазвичай переводяться і проблеми та конфлікти *соціального звучання*. Чіткіше ця тенденція проявилася в новелістиці й повістевій прозі письменника, особливо в «неісторичних» повістях («Розсудили», «Байстрия» («Безбатченко»), «Зарница»), частково резонувала вона і в романах. Соціальне як проблема в романних полотнах більшою мірою реалізувалося в дилемі «волі – неволі», звісно, передовсім особистісної, хоч вона, так

само звісно, вельми тісним чином переплітається з «волею – неволею» національною, релігійною тощо. До речі, релігійний чинник активно присутній і в цьому аспекті. Досить згадати хоча б цитовану вище фразу Ганни Золотаренко про те, що навіть звірина і пташка живуть на волі і славлять Бога, «только наш несчастный, ограбленный народ отдан здесь на глум и муки панам» [8, 155]. Письменник вряди-годи акцентує увагу на руйнівній дії невольничого гніту, котрий убиває в людині людське й божественне начало, нівечить її моральнісний світ. «Виновата проклятая наша неволя, – нарікає Кармелюк на обставини, – что из добрых христиан творит диких зверей... да, зверей страшных...» [9, 114]. До слова, саме в романі «Разбойник Кармелюк», де осмислювана проблематика більшою мірою переноситься у площину особистісну, а не суспільно-історичну, аналізована проблема моральності, у т. ч. в дилемі «воля – неволя», ставиться і знаходить художнє обстоювання найчастіше. Той же Кармелюк з осудом оцінює нерозумні, справді розбійницькі дії своїх побратимів і наголошує на морально-етичному складникові феномену волі: «Разве воля в разбое да грабеже?..» [9, 295]. Гірко висловлюється Уляна про жіночу неволю у кріпацтві тощо. Періодично вкраплюючи в тексти творів епізоди й репліки про дегуманізуючу й деморалізуючу дію неволі (несвободи), Старицький послідовно й ненав'язливо, через текст і підтекст, проводить ідею моральної виправданості боротьби за волю – особистісну, національну, релігійну. Тим паче, коли така боротьба освячується вірою і глибокою духовністю. Інколи для художнього втілення такого типу ідей прозаїк добирає й характерну форму, наприклад, притчеву, в котрій уже за самою природою жанру має бути вираз-

на моралізаційна частина. Найпоказовіший у цьому сенсі епізод із трилогії, коли Адам Кисіль на засіданні сейму розповідає притчу про бєя і його вірних рабів, у котрих, проте, немає доблесті й високих людських поривань: «...нет ее у рабов; неволя убила в нас все благородные чувства, она стремилась насилием обратить нас в подъяремных волов, а какая же корысть волам защищать держащего ярмо и бич утеснителя...» [6, 167 – 168]. Більше того, Старицький насичує притчу й історіософським і теософським змістом, polemічними потенціями відповідної семантики («Ты нас заставил молиться своему Богу, благословляющему неволю, а неволя для всякого горше смерти, так и не рассчитывай, господине, на наши сердца!» – 6, 168).

Виразний морально-етичний чинник присутній і в моделюванні Старицьким у романах численних *любовних історій*, котрі у творах мали поліфункціональну семантику. В даному разі йдеться про фактор моральності у любовних взаєминах героя й героїні, про те, як його подає й осмислює автор. Письменник у романних полотнах виписує різні типи любовних доль і ситуацій, інколи вдається до «теоретичних» розмірковувань про те, яка є любов (кохання). Як і в інших аспектах, в осмисленні любовних колізій теж присутній релігійний фактор, часто фігурує категорія гріха. «Разве любить грех?» – наївно запитує подругу зовсім юна Галина [1, 46]. За приписами романтичної поетики Старицький неодноразово через підтекст (контекст) чи і «пряме» зображення вдається до контрастного виписування любовних мотивів – чистої, світлої, одухотворюючої, «тихої» любові (кохання) і палкої пристрасті, частіше, гріховної і руйнівної у своїй суті. Перший із мотивів уособлюють у романах любовні почуття Ганни до Богдана і Богуна до Ганни, взаємні почуття Моро-

зенка й Оксани (трилогія), Галини до Мазепи, Андрія до Мар'яни, Орісі й Остапа (дилогія), Найдри і Дарини, Петра і Сарі, Прісі й Залізняка («Останні орли»), Олесі до Кармелюка тощо. Другий же мотив найяскравіше репрезентують любовні почуття Марильки і Богдана у трилогії та Уляни й Кармелюка в останньому з романів. Ближче сюди можна віднести й почуття Вікторії і Чарноти, Доротеї і Розалії до Кармелюка тощо. Взагалі саме в романі «Разбойник Кармелюк» виписано найбільше ситуацій і сентенцій аналізованого плану. Тут навіть уведений прямий смисловий контраст любовних взаємин Уляни й Кармелюка та Олесі й Кармелюка. Після захопленої, щирої, альтруїстичної тиради Олесі Кармелюк переживає почуття якогось душевного, морального очищення. «Эта горячая тирада была такою полной противоположностью тому, о чем твердила так назойливо и ежедневно Ульяна, что в воображении невольно встал образ пламенной красавицы, и вся она со своими огненными ласками, зверскою отвагой и узкими интересами при сравнении с этою чистою девушкой, одушевленной высокими замыслами, показалась ему особенно неприятной и постылой...» [9, 452].

Узагальнено мовлячи, Старицький протиставляє любов егоїстичну, любов «для себе» (часто – з відповідними матеріальними дивідендами) і любов альтруїстичну, самовіддану, любов «для коханого (коханої)». Перша з них позначена відомою долею гріховності, деморалізаторства, друга, – образно кажучи, богоугодна, одухотворююча. У цьому ж семантичному контексті трактує письменник і проблему любовної зради (Марилька, Вікторія у трилогії, Фрося в дилогії, Кармелюкова любовна епопея). Цей моральний переступ, гріх, за обстоюваними Старицьким ідейними принципами,

у т. ч. релігійними, цілком логічно не може лишатися безкарним, безоплатним. Тож і виходить, що кожен із героїв, хто був до такого гріха причетний, несе свій «сюжетний» (інколи – потверджений історією) хрест, і кожному відповідно воздається. Безславно гинуть Марилька, Вікторія, Уляна, класичне «шукайте жінку» прямо причетне до трагедії Кармелюка (скрізь тут більшою чи меншою мірою присутній і пригодницький елемент). Свою плату за гріховність чи причетність до неї вносять Богдан Хмельницький і Петро Дорошенко, причому плата ця – рівновелика їх гетьманському статусові. Принаймні так моделює ситуацію Старицький, коли у вирішальний історичний момент для України, коли для остаточної перемоги над ворогом треба зробити останнє зусилля, фактором «гріховної пристрасті» (присутність у Збаражі Марильки чи звістка про зраду Фросі) зумовлює кардинальну зміну всієї військово-політичної ситуації. Обидва гетьмани зазнають і глибоких особистісних, душевних потрясінь, адже зазнають непоправних ударів чи краху їхні державницькі заміри й особисті, інтимні почуття.

Отже, морально-етичний чинник, зумовлений передовсім фактором віри, доволі виразно проявився у проблематиці романів Михайла Старицького, помітно «згущуючи» їх ідейно-художній зміст і засвідчуючи високу мистецьку вправність автора.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Старицький Михайл. *Молодость Мазепы. Руина.* / Передмова, упорядкув. та наукова редакція Н. В. Левчик. – К. : Укр. Центр духовн. культури, 1997. – 984 с.

2. Див. : Міщук Р. *Уроки історії – уроки моральності* // Нечуй-Левицький Іван. *Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський. Історичні романи.* – К. : Веселка, 1996. – С. 5 – 17.

3. Див. : Баран Є. Українська історична проза другої половини ХІХ – початку ХХ ст. і Орест Левицький. – Львів–Логос. – 1999. – 128 с.

4. Соколов А. Н. Теорія стиля. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.

5. Старицький Михайло. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 5: Богдан Хмельницький. Трилогія. – Кн. 1: Перед бурей. Роман. – К. : Дніпро, 1965. – 724 с.

6. Старицький Михайло. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 5: Богдан Хмельницький. Трилогія. – Кн. 2: Буря. Роман. – К. : Дніпро, 1965. – 630 с.

7. Старицький Михайло. Останні орли: Історична повість із часів гайдамаччини. – К. : Дніпро, 1968. – 704с.

8. Старицький Михайло. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 5: Богдан Хмельницький. Трилогія. – Кн. 3: У пристани: Роман. Облога Буші: Повість. – К. : Дніпро, 1965. – 748с.

9. Старицький Михайло. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 6: Разбойник Кармелюк: Роман. – К. : Дніпро, 1965. – 806с.

ГУМАНІСТИЧНА «ПРОГРАМА» В РОМАНАХ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

Власне, вся багатогранна творчість Старицького, побудована на християнських духовних цінностях і національно зорієнтована, є глибоко гуманістичною у своїй суті. Все широке коло тем і проблем, заявлених у творах, знаходить доконечне вирішення саме в гуманістичній площині. Навіть виписуючи картини жорстоких міжнаціональних, міжконфесійних, міжособистісних протистоянь, нищівних битв чи кривавих страт, письменник, який не тільки обстоював право рідного народу боронити все коло своїх прав і вольностей, але й устами багатьох героїв закликав це робити (і екстраполював такі ж волелюбні ідеї з історичного минулого в сучасну йому дійсність), усе ж із великим внутрішнім жалем і болем відтворював трагічні сторінки минулого. І саме трактування безкомпромісної боротьби як трагедії для народів і людей обумовлювало гуманізм авторської позиції чи позицій. У романах багато описів таких картин, де чітко виписана видова картина сама собою викликає катарсисний ефект неприйняття, заперечення чи і внутрішнього читацького протесту. Найбільше таких описів у третій книзі трилогії, дещо менше в діалогії та «Останніх орлах». Доволі часто у творенні таких картин прозаїк використовує Вельми

характеристичну лексику й образність, котра майже однозначно засвідчує й авторську оціночну позицію. «На площаді замка уже почалась безобразная оргія. За расставленными во всю длину ее столами жирова-ли окровавленные, закоптевшие от дыма козаки; всю-ду валялись выкаченные бочки меду и вина; на столах лежали разбитые бутылки, – все представляло из себя какую-то безобразную груду. Между козаками сидели бледные, полураздетые женщины с выражением без-умного ужаса на застывших лицах; они уже безучастно относились к оскорбительному с ними обращению... То там, то сям валялись груды брошенных трупов; какая-то женщина ридала, припавши к неподвижному шляхтичу головой. Огненное зарево пожара...освеща-ло всю эту картину и темную фигуру козака, блужда-ющую по городу и склоняющуюся над каждой кучей мертвых» [розрядка наша – В. П. ; 1, 112 – 113].

Ця картина, у страшній своїй фантазмагоричності не найжахливіша [див., ще: 1, 118, 123 – 124, 209 – 211, 306, 399, 535; 2, 888, 11, 150 -151, 214 – 220, 622 – 624 та ін.], вельми показова тим, що автор, демонструючи явно осудливу позицію, фактично зовсім не зважає, що описує перемогу своїх, козаків. Для нього, отже, руїна, смерть, оргія, розор є неприйнятними й такими, що підлягають осуду в принципі, незалежно від того, яка сторона взяла гору, хоч, звісно, його симпатії на боці козаків, які б'ються за визволення. За великим рахун-ком, війна виставляється письменником як найбільше зло, котре нівечить усе, в тім числі і людські душі, яке множить безмежну лють, якої «развелось у нас столько, что она скоро станет сама себя лопать» [1, 399] і под.

Якщо проводити певні типологічні паралелі, то ідейно-художня семантика виписаних Старицьким руїнницьких картин своєрідно продовжує і розвиває

практику творення в романтичній поезії і прозі характерних для романтизму «пейзажів-руїн», спостережених раніше в поезії Т. Шевченка та історичних творах Є. Гребінки [див.: 3, 88 -89]. Але якщо в раніших романтиків «пейзажі-руїни» завершували твори і символізували собою «загибель колишньої слави і величі» (Є. Нахлік), то у Старицького функціональна «місія» таких картин і прагматичніша, і помітно різногранніша за семантикою. До того ж у їх осмисленні письменником помітні глибша аналітичність і еволюція в бік посилення гуманістичного чинника, навіть на прикладі творення одного героя, в цьому разі – Мазепа. «Урагани битв всегда прежде подымали в Мазепе какое-то хмельное возбуждение и задорную удаль, а теперь он, к удивлению своему, не чувствовал ничего подобного, а напротив ощущал какое-то гнетущее отупение; настроение духа его становилось все более мрачным и вызывало невеселье мысли...

Вся ця війна йому представлялась теперь безцельним кровопролитием и разорением страны... Мазепа вздрогнул от ужаса; никогда ему битва не казалась такой отвратительной, как в эту минуту... Из-за чего угасла и так бесследно, бесправно молодая жизнь?..» [2, 888, 889]. Зацитована фраза в контексті проблематики романів Старицького надзвичайно важлива і симптоматична вже сама собою, адже явно репрезентує авторську позицію. Водночас ця фраза дозволяє провести логічний зв'язок з іншим аспектом загальної гуманістичної «програми» Старицького, закладеної в романістиці і, очевидно, певним чином зумовленої схожим аспектом у «Чорній раді» Куліша. Ідеться про усвідомлено чи підсвідомо закладену в романах, сказати б, конструктивну альтернативу руїнищській суті війни, розбрату, розрухи чи навіть безбережній

вольниці козацькій, котра у Старицького здобулася не тільки на славослів'я й захоплені епітети, але й на критичний погляд.

Романа Багрій, аналізуючи проблематику «Чорної ради» Куліша, звертає увагу на структуру й символіку образів роману, відзначає у ній численні «образи знищення, загибелі і руйнації, а також численні конфліктні сцени», які «створюють незбориме враження хаотичного світу. В центрі цього безладу – сама Чорна рада. Єдина значна подія в романі, яка й символізує анархію» [4, 218]. Між іншим зауважимо, що і в романах Старицького, особливо в діалогії, постає дуже схожа картина, тільки чорних рад у них немало, та й доволі часто виписуваний образ козацької вольниці незрідка асоціюється з явною чи прихованою анархічною силою. Українська дослідниця з діаспори визначає в романі Куліша два концептуально важливих образи-символи – Чорної ради, образ якої вона називає відцентровим, тобто тим, котрий якраз і веде до хаосу, безладу, руїни, і «доцентрового образу хутора Хмарища – другого важливого символу в романі, який виступає його позитивним полюсом і репрезентує все діаметрально протилежне Чорній раді. Хутір – це символ не смерті, а стійкості й життя, не хаосу, а миру й стабільності, не краху, а спадкоємності, не зневажливості, а любові, і не зовнішнього оточення, а внутрішнього духовного світу.

Ці два символи глибоко антагоністичні» [4,218].

Відтак вельми цікавим є той очевидний факт, що і в романах Старицького, майже в кожному, доволі активно фігурує образ хутора як способу життя, як системи цінностей, як образу «інакшого» світу, інакшість якого саме і проявляється в зіставленні зі світом походів, подорожей, боротьби, війн і т. д. Власне, й у Ста-

рицького образ хутора набирає символічних ознак. Можливо, не так концентровано, як це є в романі П. Куліша, зате Старицький «бере» частотністю вживань цього образу-символу в різних романах. Варто детальніше проаналізувати ідейно-художню «місію» образу-символу хутора і його функціональні «ролі» в епічних творах письменника.

Передовсім відзначаємо, що хутір, ідилія життя на ньому [а Старицький справді майстерно виписує ідилічне буття хуторян – і в Суботові (трилогія), й на хуторі Сича (дилогія) – див., напр.: 5,88 -89, 450, 501 – 502, 541 і т. д.; 2, 15 – 17, 86, 100 – 106, 357...], виставляються явною смисловою альтернативою довоклишньому розбурханому світові, суєті суєт. Якщо ми відзначимо зображення Старицьким Запорозької Січі як центру притягання, куди магнетично тяжіє суспільно активний «світ», передовсім козацтво, то хутір Суботів у трилогії і хутір старого Сича в дилогії (до знищення) теж виписуються центрами притягання, але для одної чи кількох близьких осіб, і з посутньо іншою філософією життя, альтернативною «світовій», «січовій», мінливій. Особливо таке зіставлення (протиставлення) помітне у трилогії. Письменник так моделює сюжетні лінії, аби періодично ставити героїв, передовсім і частіше Богдана Хмельницького, в різні стихії життя – похідного і хутірського, і послідовно наголошує на несхожості, альтернативності й опозиційності цих стихій. У Старицького, як, до речі, і в «Чорній раді» Куліша, хутір уособлює окрему людину, її самодостатність, людину, протиставлену «іншому» світові, самій історії, тут хутір символізує душевну гармонію, любов і злагоду тощо, власне, саму гуманістичну сутність буття. Скажімо, широко описавши драматичні подорожі Богдана, всілякі бажані й

небажані пригоди, Старицький «приводить» його до рідного Суботова і виписує дуже промовисту в аналізованому сенсі картину: «А в Субботове життя текла тихо і мирно... Дня два или три передавал Богдану Морозенко в отрывочних рассказах о своих приключениях в плену, о ласковом приеме его сечовиками, о толках на Запорожье, пока, наконец, теплая волна жизни не сгладила нервного возбуждения и не затянула всех в прежнюю покойную, счастливую колею» [5, 501 – 502]. Ще очевидніше таке протиставлення хутора і «світу» в діалогії. Дуже виразно, до речі, в таких моментах виявляються функціональні можливості хронотопу. «Где-то далеко собирались уже казачьи полки, шумели татарские орды, спорили о доле Украины полковники и гетманы, но здесь все было тихо, спокойно; волны бушующего народного моря еще не доходили сюда. Быть может через день, через два всей этой деревне суждено было превратиться в груды дымящегося пепла (перед цим подана ідилічна картина гармонійного побуту – В. П.), в добычу диких татар, но куда все еще было тихо, и всякий мирно занимался своим трудом, не думая о том, что принесет ему завтрашний день» [2, 357]; «Оставим пока Сыча и Галину, стремящихся в свой тихий хутор, затерянный среди неоглядных степей, далекий от бурь житейских, и перенесемся туда, где вновь зазвенели мечи, запели татарские стрелы...» [2, 391]; «А на занесенном снегом хуторке никто и не знал о тех кровавых событиях, которые готовились на Украине» [2, 461] і под.

Надія Левчик, очевидно ж маючи на увазі осмислюваний нами аспект, загалом слушно відзначає, що в «діалогії широко дискутується питання вибору людством шляхів розвитку - цивілізація як розумове, на-

укове осмислення буття чи орієнтація на життя «природної» людини. Вирішуючи цю дилему, М. Старицький виходить на просвітительську тезу, що лише в розумно організованому суспільстві «природна» людина стає цивілізованою. Найпершою умовою такого ладу є національна держава...» [6,262]. Справді, така підтекстова дискусія про шляхи розвитку людства у прозі Старицького є, і не лише в діалогії. Є тут і художня констатація суворого житейського закону, котрий свідчить, що серед розбурханого моря, серед украй розтривоженого світу дуже важко чи й неможливо зберегти чи збудувати острівець житейської гармонії, ідилії. Тому і знищення Суботова, і знищення Сичевого хутора несе в собі явний символічний зміст. Маємо відзначити й інше: письменник оперує у своїй творчості, умовно кажучи, не тільки макророзуміннями (людство, цивілізація, світ), але й мікророзуміннями (людина, особистість, хутір), відповідно їх осмислюючи. Так, Старицький як громадянськи, національно активна особистість більше схиляється у своїй творчості до такого ж типу героїв, мабуть, більше їм симпатизує і, навпаки, з видимим осудом оцінює «класичну» українську позицію «моя хата скраю». Але інший ключовий чинник його-світогляду – релігійний – зумовлює і дещо інші нюанси в осмисленні «мікророзуміння», передовсім людини і її відносної окремішності, усамітнення на хуторі. У підтексті тут -теософський смисл людського буття: «Да, выходит, слаб человек: и до земли его тянет, и до своего угла, и до покою... Потому-то и сидит в закутке, пока не доймут, не дошколят...» [5, 81]. Якщо абстрагуватися від нюансів глобальності, цивілізаційності в його творах, про які пише, зокрема, і Н. Левчик, то можна твердити, що Старицький із явною симпатією ставиться до гармо-

нійного хутірського життя «природної» людини, до його конструктивної, гуманістичної наповненості. Першооснова ж такого симпатизування – та ж релігійність митця. У цьому ж контексті вельми цікавим бачиться ще один уривок трилогії з виразною біблійною символікою, в якому і прямо, й непрямо апологетизується людське життя «природне», окремішне, духовне як антитеза дегуманізуючому, на думку Старицького, впливові «Вавилону панського» – міста (резонування заявленої у прозі митця, передовсім у новелістиці, теми «міста і села»): «Да, – думалось Богдану (у Варшаві – В. П.), – вот оно, зто место гордьши, этот Вавилон панский. Где для прихоти одного человека бросают под ноги пот и кровь десятка тысяч людей, где утопают обезумевшее от своеволия и грабежа панство в чудовищной роскоши и разврате, где собратья мои считаются за псов...» [5, 560]. Гуманістична семантика цього уривка очевидна вже через образ-символ «Вавилону», як відчутні тут і нотки соціальні й національні. До речі, моделюючи ідилію хутора й реалізуючи філософію хутірського буття, Старицький практично ніколи не випускав з уваги національний аспект. Гармонія життя на хуторі, за Старицьким, – це природна стихія українського життя. Втручання в нього чогось (чи когось) іншого діє руйнівним чином. Саме під таким смисловим ракурсом варто сприймати виписаний прозаїком передовсім духовний, моральний занепад Суботова з появою там Марильки-Єлени. Власне, і крах, знищення Суботова прямо пов'язаний із цією «антигероїнею».

Підсилює «хутірські» симпатії Старицького і той цікавий, художньо переконливий «факт», що в романах почувають себе щасливими (хай навіть тимчасово чи відносно) ті герої, які потрапили в «рай» хутірської

ідилії чи жили в ньому («Богдан купил великолепную усадьбу, которую еще и подстроил, и приукрасил по своему желанию... Молча любовался пан писарь этой мирной картиной, и тихий вздох вырывался из его груди» [7, 277]), і навпаки вихід зі спокою хутірського життя обертався для героїв тривогами, бурями, поринанням у хаос суетного життя. На відміну від «Чорної ради» Куліша, у романах Старицького образ-символ хутора не досягає такої універсальної значеннєвості, як у романі попередника -»навчителя», але все ж відіграє помітну і за семантикою синонімічну роль. Натомість, як і в романі Куліша, Старицьким з відповідною смисловою метою використовуються промовисті образні засоби, котрі підсилюють, увиразнюють образ світового «хаосу» і котрі несуть реальну чи потенційну руйнівну, дегуманізуючу силу. І навпаки, антонімічні до руйнівних, образи-картини гармонізуючого змісту в описах хутірського буття. Із перших треба назвати передовсім образ-символ бурі, дуже часто вживаний, наскрізний у трилогії «Богдан Хмельницький», присутній навіть у назвах двох романів. Образ бурі у прямому й переносному значенні раз-по-раз постає зі сторінок, і найчастіше – в деструктивному сенсі. За приписами романтичної поетики він виступає або яскравим самодостатнім образом (скажімо, снігова буря на початку першої книги, чи буря на морі), або (і) суголосним чи дисонансним тлом до описуваних подій та почуттів [див., напр. : 5,12 -15, 71, 276, 360 - 363, 441, 483 таїн.; 7, 355, 463, 584, 609 таїн. ; 8, 288, 308, 327, 371 і т. д.]. Інколи, як у випадку з Кривоносом, образ бурі додатково символізував семантику героя: Кривоніс «летел темною бурей» [8, 308] і под. У першій книзі трилогії образ бурі навіть виконує функцію сюжет-

ного обрамлення, адже твір і починається картиною бурі, і завершується нагадуванням «о той страшной буре, которая уже подымалась над их головой» [5, 700, 701]. Синонімічні функції виконують у романах і картини-образи пожеж, страт, баталій, руїни. Образ руїни, до речі, є наскрізним образом-символом діалогії. Гуманістичний потенціал таких образів зазвичай реалізувався за принципом «від протилежного».

У контексті гуманістичного змісту романів Старицького доречно розглянути й активно культивованний письменником мотив любові (кохання). Власне, на цьому популярному у прозаїка мотиві морально-етичний і гуманістичний принципи «змикаються», виражаються на одній смисловій площині. Тож і загальна, егоїстична любовна пристрасть в кінцевому своєму вияві не тільки деморалізує, але й дегуманізує. І в суспільних, і в особистісних вимірах. Природно, що глибока, щира, безкорислива, духовно збагачена любов виставляється письменником і моральною, й гуманістичною.

Глибокий гуманістичний зміст закладається Старицьким у концептуально обстоюваний у всій творчості мотив Божої любові. Про деякі «теоритечно-практичні» його аспекти нами вже писалося [9].

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Старицький Михайло. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 5: Богдан Хмельницький. Трилогія. – Кн. 3: У пристани: Роман. Облога Буші: Повесть. – К. : Дніпро, 1965. – 748с.

2. Старицький Михайло. Молодость Мазепи. Руїна. /Передмова, упорядкув. та наукова редакція Н. В. Левчик. – К. : Укр. Центр духовн. культури, 1997. – 984с.

3. Див. Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20 – 60-х років ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1988. – 308с.

4. Багрій Р. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна рада» П. Куліша в світлі історичної романистики Вальтера Скотта). – Перекл. з англ. – К. : Ред. журн, «Всесвіт», 1993. – 292с.
5. Старицький Михайло. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 5: Богдан Хмельницький. Трилогія. – Кн. 1: Перед бурей. Роман. – К. : Дніпро, 1965. – 724с.
6. Левчик Н. Парадигма ідеї державності в українській літературі: реінтеграція тексту // Літературознавство. – Книга 1: Доповіді та повідомлення. – К. : Обереги, 2000. – С. 259 – 266.
7. Старицький Михайло. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 5: Богдан Хмельницький. Трилогія. – Кн. 2: Буря. Роман. – К. : Дніпро, 1965. – 630с.
8. Старицький Михайло. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 5: Богдан Хмельницький. Трилогія. – Кн. 3: У пристани: Роман. Облога Буші: Повість. – К. : Дніпро, 1965. – 748с.
9. Див., напр. Поліщук В. Михайло Старицький: методологічні аспекти творчості. – Черкаси: Брама, 2003. – С. 27-55 та ін.

«А В ЦЕНЗУРНІМ СМАКУ Я НЕ НАПИШУ...»

(Михайло Старицький
і проблема цензури)

Михайло Старицький став до праці на літературному полі в пору, яку назвати сприятливою ніяк не випадає. Скоріше, навпаки. Цензурування українського друкованого слова, й до того часу явно не ліберальне, з 60-х років стає винятково жорстким або навіть жорстоким. На рубежі 50-60-х років ХІХ століття внаслідок «сильного броження умов» відбувається цілий ряд реформувань у відомстві великодержавної російської цензури. Вносяться нові проекти «прав і обов'язків» цензури й цензорів, виробляються «правила по цензурі», як, скажімо, затверджені 12 травня 1868 року тринадцять тимчасових правил, котрі серед іншого передбачали (тут і далі цитуємо в оригіналі, аби жодним чином не спотворити думку) «не допускать к печати...»: «сочинений и статей, излагающих вредные учения социализма и коммунизма...», «статьи, в которых возбуждается неприязнь и ненависть одного сословия к другому, ... заключаются оскорбительные насмешки над целыми сословиями» і т. д. Особлива ж увага цензури приділялася національним регіонам Російської імперії. Так, 31 жовтня 1861 р. по відомству цензури був розісланий циркуляр «касательно литературы Великого княжества Финляндского, явившийся прямым результа-

том тех цензурних строгостей, какие ввёл гр[аф] Берг, опасаясь финского сепаратизма». Гаряча тоді «польська проблема» означилася в розпорядженні, за яким передбачалося «в видах усилювавшегося брожения в Царстве Польском – не допускать статей, в которых доказывается необходимость восстановления независимости Польши, хотя бы эти статьи относились не непосредственно к Царству Польскому, но и к Галиции и Великому Княжеству Познанскому, и не дозволять применения польского алфавита к русскому языку, печатать русские или малороссийские статьи латино-польскими буквами и т. д.».

Відтак логічно ми підійшли й до «малоросійського вопроса», котрий у виведеному вище контексті, звісно, заслуговував найпильнішої уваги хранителів імперії. Мабуть, не варто в цій статті переповідати колізії з сумновідомими Валуєвським циркуляром 1863 р. та Емським указом 1876 р., адже в періодиці останнім часом опубліковані й самі документи, й відповідні коментарі до них. Та зачитувати бодай кілька концептуально важливих суджень за проблемою не завадить, аби далі рельєфніше уявляти й загальні умови буття українофільства й українського слова, і конкретні позиції, принципи й заслуги, скажімо, того ж Михайла Старицького. Із них виразно проглядається той «особливий статус», якого надавали Україні (в тих судженнях, звісно, «Малороссии») ідеологи «большой русской нации». «Можно с полной безопасностью для целости России смотреть на возникновение литературы, например, у латышей, – чітко і ясно зазначалося в записці Головного управління у справах друку, – но допустить обособление, путем возведения украинского наречия в степень литературного языка 13-ти миллионов малороссов было бы величайшей

политической неосторожностью...». І далі ще: «Очевидна и та конечная цель, к которой направлены усилия украинофилов, пытающихся ныне обособить малороссов медленным, но до известной степени верным путем обособления малорусской речи и литературы. Допустить создание особой простонародной литературы на украинском наречии значило бы положить прочное основание к развитию убеждения в возможности осуществить в будущем, хотя, может быть, и весьма отдалённом, отчужение Украины от России». Звісно, імперська влада, розуміючи ситуацію з українською мовою та літературою саме так, вжила необхідних репресивних заходів через цензуру. Маємо дуже багато фактів, надзвичайно нетолерантного ставлення «просвітленої» Росії до всього українського, особливо ж до запровадження бодай елементів національного (українського) у справах освітніх і духовних. Свого часу Михайло Драгоманов зазначав з приводу запровадження цензурних перепон таке: «... російський уряд прийняв міру, що пахла зовсім не духом нашого віку і в наших часах ніде, окрім Росії, неможлива, а іменно: адміністративним порядком заборонено цензорам пропускати у печать всякі книжки українські педагогічного змісту. Святійший Синод знов від себе заборонив такі ж книжки церковні, а через два роки опісля заборонив і проповідь на «простонародній мові і з простонародними словами...» і т. д. Внаслідок такого всезагального «рушення» великоросійських імперських сил в Україні 60-80-х років ХІХ ст. склалася справді гнітюча атмосфера, котру Іван Франко означив як «добу важкого упадку нашої національної ідеї... На Україні українське слово, прибите урядовим обухом, бачилось, завмерло зовсім».

Саме на такому тлі і в такій атмосфері виборювало своє право на життя українське слово невтомними стараннями українських інтелігентів-патріотів, серед яких одне з чільних місць займав Михайло Старицький.

Треба сказати, що взаємини Старицького з цензурою були і стереотипними, як для кожного українського письменника його часу, тобто – стереотипно складними, так і своєрідними, якщо зважити на наполегливість Михайла Петровича і його реакцію на факти цензурних перепон і заборон. Історія видань творів письменника, його епістолярій та інші матеріали дають чимало інформації в цікавій нам темі.

Мабуть, і варто далі повести мову про, сказати б, загальніші принципи взаємин Старицького з цензурою. Іван Франко свого часу писав, що «указ 1876 р., яким заборонено українське слово в Росії, не лише не знеохотив д. Старицького до праці на ниві укр[аїнського] письменства, але навпаки, немов додав йому бадьорості та охоти» (т. 33, с. 255). Симптоматична оцінка, яка свідчила про вольову вдачу Старицького, його прагнення відстоювати власні позиції і принципи. Очевидно, Старицький був одним із небагатьох у цьому сенсі, бо інакше б інший відомий українець Михайло Драгоманов не вдався до дорікань землякам за безвольність у боротьбі з цензурними закатами, не ставив би за приклад у цьому просвітителів російських, котрі на місці закритого видання одразу відкривали інше, вдавалися до судових позовів і т. д. У нас же «однак не ніхто не знайшовся, хто б зробив хоч одну пробу такого видання, – з гіркотою писав Драгоманов. – Від того, коли другі ліберальні напрями в Росії усе більш розширяли круг своєї пропаганди, українська зужувалась до того, що те, що виказувалось і становилось

якби аксіомом у роки 1860-63, стало здаватись якось чудним і смілим у послідні роки». Драгоманов не згадує Старицького, бо веде мову про видавців, останній же, хоч і заявив себе у видавничій справі дуже обнадійливо, та довго у цій сфері не працював. Стосовно ж «борикання» з цензурою, то Михайло Петрович таки був наполегливим і бажаних результатів здебільшого досягав, причому робив це, уважно вивчаючи цензурні правила й закони. Наприклад, у листі до Цезаря (Кесаря) Білиловського Старицький вказує на самовільне розширення цензурою заборонних меж. «На мою думку, – пише він, – переклади треба теж ставити, бо вони височайше дозволені, а тільки дурна цензура надуживала і пустила марно чутку, ніби переклади заборонені. Я ж Вам кажу, що власними очима читав 1 артикула у найстрашнішому указі від 16 мая 1876 р., який гласить майже в ті слова...». Про інший «перегин» у цензурній практиці Старицький заявив у своїй знаменитій доповіді на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів (див.: т. 8, с. 361-362). Ще в іншому листі, до П. Сокальського, Михайло Петрович пише про необізнаність і абсурдність розпорядження міністра внутрішніх справ, графа Д. А. Толстого щодо обов'язкової пропорційності українських і російських п'єс, яка мала витримуватися кожного дня, коли відбувалися вистави. «Дело в том, – пише Старицький, – что он (граф Толстой – В. П.) помнит закон 1876 г., воспрещавший сие, а не знает, что 1880 г. закон отменен» (т. 8, с. 469).

Такі й подібні «законознавчі» дії Старицького спиралися на цілком реальну житейську практику цензурних відомств. Аби в цьому ще раз переконатися, варто звернутися до вже цитованої солідної праці А. Скабичевського «Очерки истории русской

цензуры (1700-1863 г.)». «Я убеждён, – пишет згаданий автор, – что...десятилетие от 1855 по 1865 год будет названо смутным и хаотическим периодом в истории русской цензуры. Это было время полной цензурной анархии. Но это слово *анархия* (курсив автора – В. П.) отнюдь не следует понимать в том смысле, что цензура сделалась так слаба, что всё проходило сквозь неё беспрепятственно, как будто её совсем не существовало. Напротив того она заявляла о своём существовании более чем когда либо, но в ней замечалось полное отсутствие какого бы то ни было руководящего принципа, определённых требований, единства в отправлении ею своих обязанностей. Все многочисленные члены её ведомства разбились на отдельные, враждебные группы, ежедневно вступающие в ожесточённую борьбу между собою, и пропуск чего бы то ни было, начиная от самого смелого и кончая невиннейшим, стал зависеть от слепого, непредвиденного случая». Зауважимо, що й пізніше виняткової стрункості й чіткого порядку в цензурних справах, очевидно, не спостерігалось, і практика взаємин з цензурою Михайла Старицького (і, мабуть, далеко не його одного) про це досить виразно свідчить. У ряді приватних листів до знайомих письменників дає поради чи описує свої прийоми на тему «як обійти цензуру». «Мені здається, – пише Старицький до Михайла Комарова, – що треба було б надрукувати цю драму за границею з додатками, викинутими цензурою, а то завалюються шпаргами і пропадуть...» (т. 8, с. 572). Отже, закордон. В іншому листі, до Панаса Мирного, пише Михайло Петрович про інший «хитрий хід»: «Не пускала цензура жодного репертуару, треба було крадькома вилазити хоть під чужим стягом, треба було дихати й жити, а ірод хотів нас задавити

на смерть» (т. 8, с. 593). Ще далі Старицький тому ж Комарову розповідає: «Мені радили (навіть близькі до цензури люди), щоб я подав хаотичну нерозбірну мішанину, перетасувавши недоладно своє і чуже, поеми, лірику, байки, епос, не поминаючи, де оригінальне, де позичене і у кого; а потім при друзі, як я маю право змінять порядок, то й розташувать все до ладу: під I отд[ілом] – свої власні, під II – переспіви, під III – байки» (т. 8, с. 647-648). А Михайлові Коцюбинському радить іншу «тактику»: «Отож перегляньте і обміркуйте, може, дещо загостре притупити б цензури ради, а потім при друзі нишком вставити?» (т. 8, с. 651). І про зовсім «класичний» спосіб, до якого вдавався Старицький, розповідала в листі до Івана Франка Людмила Старицька-Черняхівська: «При кожному такому заході (видруку української книжки – В. П.) треба вперше переправитись через найстрашніший поріг-Ненаситець – цензуру нашу. На той час після заборони [18]76 року поріг цей був страшенно неприступний і не можна було б жодній укр[аїнській] книжці виплисти в широке море людськості, коли б... коли б не лоцмани, які, як відомо, вміють проводити байдаки і через Ненаситець. Ці лоцмани у нас – гроші. І слава Богу, що єсть хоч такі лоцмани, а то не можна було б уже нічого і вдіяти... Був такий собі в Києві цензор – назва не має нічого до речі, – коли хто хотів, аби книжка його була дозволена, то йому треба було замість закладки покласти у свій зшиток сторубльовий папірець – і справа кінчалась обопільним задоволенням. Таким робом проскакували й татові видання, суперечні літері заборони». Зрештою, і сам Старицький в одному з листів своєрідно узагальнював власні позови зі згаданим «порогом-Ненаситцем»: «бо справді, що я не робив, то на користь рідної сцени,

аби обійти гвалти цензури» (т. 8, с. 591). Отже, не випадково Іван Франко, певним чином резюмуючи саме такі взаємини Старицького з цензурою, зауважував, що останній «своїм прикладом найкраще показав нестійкість та фіктивність варварського указу і дав землякам доказ, що при відповідних заходах той указ не в одній точці можна обійти або попросту знехтувати» (т. 33, с. 267).

І все ж ... Коли б то можна було в кожному разі так обходити цензурні рогатки, то й мови особливої не варто було вести. За всіх наявних «лазівок» цензура таки ж лишалася для українського слова страшеним порогом-Ненаситцем, і Михайло Старицький за всієї своєї винахідливості потерпав дуже й дуже.

Безсумнівно, основним «полем битви» Старицького з цензурою була драматургія і театральна справа, до яких Михайло Петрович прикладав найбільше сил, таланту і засобів. Адже в умовах явної малоосвіченості (чи й неосвіченості) широких народних верств українців у царській Росії і мізерної кількості українських книжок театр був чи не найефективнішим і виразним посвідком життя українського слова й українського духу. Тож увага до драматургії й театру з боку Старицького й інших корифеїв українського театру була не випадковою, була справою національно животворною. Звісно, й імпер-опоненти, зокрема й у відомстві цензури, розуміли це, вживаючи своїх заборонних засобів.

Історія видання й постановок п'єс Михайла Старицького досить добре ілюструє ситуацію. Звернемося до прикладів. Видрукувана в альманасі Старицького «Рада» (1883) драма «Не судилось» («Панське болото») того ж року була заборонена цензурою до вистави. «Через усю п'єсу, – зазначав цензор, – проходить

та думка, що пани безкарно можуть глумитися над чесними селянськими дівчатами, а потім безжалісно залишати їх. Зважаючи на ще не зміцнілі моральні відносини між селянами і колишніми їхніми власниками, здається, ... несвоечасним і незручним виводити на сцену ті сумні моменти з минулого селянського побуту, які можуть народити або підтримати пристрасну упередженість між вищим і нижчим станами» (т. 2, с. 600). Наступного року ця ж п'єса під іншими назвами («Не до пари», «Щербата доля») двічі подавалась до цензури й кожного разу наражалась на заборону. Тільки з послабленням на вимогу цензури соціальної загостреності драма отримала дозвіл виставлятися.

З першого разу не змогли подолати цензурний поріг-Ненаситець п'єси «Маруся Шурай» («Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці») і «Циганка Аза» (перша назва – «Лиха доля»). В обох випадках Старицький вдавався до різних «маневрів», аби довести твори до сцени. З висновками «небезпечна політична тенденція» й вердиктами «не варто допускати ні до постановки на сцені, ні до друку» не пройшли цензурних рогаток п'єси Михайла Старицького «Зимовий вечір», «Розбите серце», «У темряві» (особливо різка негативна оцінка цензури), «Чарівний сон», зі зволіканнями на дозвіл – драма «Остання ніч», тільки в новій редакції була дозволена переробка з Гоголя «Тарас Бульба». Особливо драматичний шлях до друку і сцени мала історична драма «Богдан Хмельницький», котра тільки з четвертого заходу була дозволена до оприлюднення. Кожна з цих п'єс отримувала своє (негативне!) трактування цензури, та була в тих заборонах і загальна тенденція. Розуміючи величезне значення театральної справи для відживлення і зміцнення національного духу, в даному разі – українського,

і всіляко намагаючись перешкодити становленню і зміцненню українського театру (розуміємо – драматургії і всього письменства українського), російська імперська цензура цілеспрямовано і свідомо звужувала і збіднювала можливості українського театру. Найперше проти цього й виступив Михайло Старицький на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів 15 березня 1897 року. «... Возникали затруднения цензурные, – казав Старицький, – принявшие в последние годы нескрываемое стремление придавить малорусскую драму. В 1898 г. начали запрещать к представлению пьесы не только интеллигентного быта, но и из купеческого и даже мещанского, если только в них фигурировал сюртук... Вслед за этим стали безусловно запрещать исторические и бытовое из минувших времен пьесы... Рядом с этим поголовным запрещением некоторым лицам разрешались, между прочим, исторические пьесы и из интеллигентного быта, но только такие, которых никто не решался поставить» (т. 8, с. 362). Останню фразу досить добре розкрив Іван Франко, який теж неодноразово звертався до проблеми заборон українського слова. «Зате цензура, – писав він у статті «З остатніх десятиліть ХІХ віку», – залюбки пропускала найпліхші і найпаскудніші водевілі, де пахло горілкою, брудною лайкою та явною деморалізацією, і особливо при кінці 80-их років власне такі видання українських драматичних sztuk стали оживляти сцену згаданих уже дрібних мандрованих театриків та засипати книжкову торгівлю» (т. 41, с. 395). Розрахунок великодержавників був простий до цинізму: заборонними заходами виробити уявлення, що, мовляв, у малоросів не було ніякої історії, немає ніякої інтелігенції і міщан, а є тільки примітивне глухе село. А про його (села) примітив-

ність чи її деградацію якраз і мали свідчити допущені «найшліхші, найпаскудніші водевілі». Михайло Старицький добре розумів таку тенденцію і всіляко намагався противитись їй. На тому ж з'їзді він апелював до сумління колег і влади, зауважував, що «такими произвольными и ничем не вызванными притеснениями горизонт малорусского писателя сужен до хутора, до хаты, да и в ней не дозволено ему касаться общественных сторон мирской жизни, а допущено лишь изображать любовные да семейные радости-печали. Вследствие этого репертуар малорусской сцены стал однообразным и слащавым, а сама она обречена на голодную смерть» (т. 8, с. 363). Треба сказати, що своїм емоційним і сміливим виступом Старицький здобувся і на співчутливе ставлення, й на певні цензурні послаблення щодо української театральної справи. Хоча й далі прагнув бути пильним, боровся сам і заохочував інших до відстоювання національних прав у літературі. Коли появу історичної драми «Богдан Хмельницький» захоплено зустріли знайомі письменники і вчені, Старицького якось і не потішили ті захоплення, висловлені у приватних листах. Він жадав розголосу на всю Україну і зовсім не задля марнославства, а задля тої ж таки справи: цензурні загати було прорвано, Ненаситця обійдено. «Адже ж поява першої серйозної історичної драми на нашій полі не абищо, – писав Старицький Білиловському, – та хоч би з того погляду, що цензура досі боронила такі речі, приневолюючи нашу драматургію кружити тільки коло Петрів та Наталок, та й то ще, що тичеться лише до любові, а про другий край селянського життя – ані гу...» (т. 8, с. 579-580). Скажемо, що дещо пізніше Іван Франко публічно відзначить саме такі заслуги Старицького і його «Богдана» (див. т. 33, с. 265).

Порівняно менше клопотів з цензурою мав Старицький-поет (в т. ч. перекладач) і Старицький-прозаїк, хоч і тут були моменти, цікаві в нашій темі. Ще на початку своєї літературної діяльності, в пору активного перекладацтва, дістав молодий письменник чи не першого «гарбуза» від цензури. «Тільки що, – пише він Драгоманову, – послав до цензора виготовану другу частину («Пісні битові жіночі») і до Анто[но]вича «Історичний огляд», як несподівана кара, наче грім, вдарила! Ще й цензор падлюка – не міг заднім числом пропустити, а вернув назад: каже, що шліть до Петербурга, а я права більше не маю» (т. 8, с. 437). Пізніше й оригінальні поетичні речі Старицького потрапляли під ніж цензури, змушуючи його шукати своїм віршам прихистку за кордоном, у Галичині. Зрештою, саме там уперше побачило світ чимало поезій Михайла Петровича. «...Повернулась з цензури мені нова книжка моїх поезій, що я оце зараз друкувати маю, – пише Старицький до В. Барвінського у Львів, – між ними 15 поезій, і найкращих, цензура зачеркнула... Чи не можна їх де в Галичині пририхтувати, у «Світі» чи що?» (т. 8, с. 458). Між тим годі дивуватися заборонним діям російської цензури щодо поетичних творів Старицького. Об'єктивно кажучи, таку наснажену громадянську лірику, яку писав Старицький, офіційна цензура пропустити не могла. Ще послухаймо Івана Франка: «Можна сміло сказати, що в ту пору на Україні не було поета (крім Старицького – В. П.), що міг би був здобутися на таке сильне та енергічне слово і не взяти в нім ані одної фальшивої ноти. Що таке слово не могло тоді залунати в Росії під подвійною – загальноросійською та ще й спеціально україножерною цензурою, розуміється само собою» (т. 33, с. 257).

Із прозових речей Михайла Старицького цензурне перо пройшлося по деяких, зокрема, роману «Разбойник Кармелюк», повісті «Розсудили», оповіданні «Ужас» (укр. мовою «Жах (Поєма в прозі)». Прозою письменник активно займався в 90-х роках, коли вже були певні цензурні послаблення. Та й публікування прозових творів у періодиці, переважно газетах, через відому частотність їх виходу, суттєво обмежували заборонні дії цензури. І все ж, Михайло Петрович знав, розпочавши роботу над романом про гетьмана Івана Мазепу, що тут йому цензурних рогаток не минути. «Я тепер пишу великий роман про Мазепу, – писав Старицький до Яворницького, – тільки що ця тема небезпечна для цензури, а в цензурнім смаку я не напишу» (т. 8, с. 588). Зрештою, так воно і сталося.

Ще одну площину, в якій можна спостерегти взаємини Михайла Старицького з цензурою, ми б означили так: «цензура і літературний твір». Окрім суто заборонних заходів, цензура нерідко вдавалася до брутального втручання в конкретний твір, викреслюючи небажані чи небезпечні, з її погляду, частини. Вище вже наводилися окремі цитати зі Старицького, в яких ішлося про калічення його творів цензорами. Є й інші свідчення і щодо самого письменника, і щодо його колег по українському перу. «Засилаю Вам свого «Богдана» (історичну драму – В. П.) – сповіщає Старицький Франкові, – покаліченого цензурою: у всіх діях дещо повикидали, а дещо примусили додати, а найголовне – викинули геть епілог, який має вартість і з художнього, і з ідейного погляду, але прикру для Москви» (т. 8, с. 602). Панасові Мирному Старицький висловлює своє побоювання з приводу можливих репресивних дій цензури щодо твору першого: «Боюсь я тільки, щоб цензура не вчинила «Лихові» (повісті

«Лихо давнє й сьогочасне» – В. П.) лиха. Там дуже гострі сцени знущання пані над дівкою і безпросвітній стан голодного люду, у який поставив його уряд, тобто підбурення нижчих верств супроти вищих, а надто супроти найвищого уряду» (т. 8, с. 586) і т. д.

Звичайно, дуже великим подразником для великоросійської цензури була мова, і саме українська мова, якої, за відомими твердженнями шовіністів, «не было, нет и быть не может». Протистояння Михайла Старицького з цензурою на мовній площині становить ще одну сторінку його громадянського, патріотичного подвигу. Але ця тема заслуговує на окрему розвідку.

Загалом же із написаного вище доволі виразно бачиться позиція Михайла Старицького, його роль у відстоюванні прав українського письменства, його глибоко патріотична місія, яку він здійснював поряд із іншими класиками української літератури.

ДО ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ІНШОМОВНИХ ТВОРІВ: випадок Михайла Старицького

Я для України рідної пишу...

М. Старицький

Висловимо лише кілька міркувань з винесеної в заголовок теми – національної ідентичності (чи ідентифікації) літературних творів, писаних іншою мовою (не мовою тої національності, до якої належить автор), – котра являє собою дуже важливий об'єкт уваги дослідників. Для українського письменства означена проблема з відомих причин особливо актуальна, адже багато етнічних українців чи вихідців з України писали свої твори не українською чи не тільки українською мовою. Михайло Старицький – один із чільних і численних представників такої когорти митців, і в його випадку виразно проступають й універсальні, і особливі аспекти поставленої проблеми. Відтак проблема іншомовності (російськомовності) творів М. Старицького, передовсім прозових, заслуговує окремого аналізу й коментування. Точніше, його самого як одного з репрезентантів

цієї проблеми, і всієї проблеми загалом, хоч вона заслуговує не на стисле коментування, а на розлоге дослідження. Неодноразово довелося не тільки читати в дослідженнях, але й чути в розмовах науковців, коли мова заходила за прозу М. Старицького, репліки про російськомовність переважної більшості тих творів як виразник певної їх ущербності («ненашості»). Резон у такому сприйманні прози М. Старицького, очевидно ж, є. Навіть, безсумнівно, є, напевне ж проза Михайла Старицького, явлена в інонаціональному варіанті, помітно втрачала передовсім у повноті й виразності тої ж таки сутнісної національної складової. Побіжно ж провокувала і вже згадані репліки навіть у компетентних (чи так у даному разі?) наукових колах.

Якими ж чинниками зумовлена іншомовність прозових творів М. Старицького? На це питання, як правило, відповідають досить стандартно і не без резону: явний брак у кінці ХІХ – на поч. ХХ ст. українських видань (періодики), утиски цензури і, нарешті, намагання письменника заробити прозою на хліб насущний собі й родині. У т. ч. і в буквальному розумінні. Власне, Михайло Старицький сам «підказував» такі відповіді, а його близьке оточення підтримувало тему. «Колись я обертався до редакції («Літературно-наукового вісника» – В. П.), – писав Старицький Франкові, – чи візьметься вона друкувати історичний роман, але й редакція шановна відмовила, що се завелика штука»^{1*}. Трохи пізніше вістував Михайлові Комарову: «Хочу видавати свою українську белетристику (повісті й оповідання), їх набралось б томів на VI, та от не знаю, чи знайду видавця, а у самого грошей брак...» (т. 8, с. 610). Це щодо сутужності з публікуванням. А ось інше: «...а когда наш брат, чернорабочий, лежит, то деньги не падают. Сейчас вот несую

большую повесть Пастухову из малорусской жизни; если дает вперед деньги, то хорошо, а если нет, то и квартирный вопрос вырастает...» (т. 8, с. 497). Добре обізнана з буттям Старицьких Олена Пчілка свого часу відповідно резюмувала, що «літературною працею, яка б мала дати такий заробіток, стали романи й повісті Михайла Петровича російською мовою, які він друкував здебільшого в московській, а інколи київській газетах»². Між іншим зауважимо, що таке аж надто «утилітарне» бачення М. Старицьким своєї творчої праці у прозі теж зумовлювало відповідну реакцію частини дослідників, котрі, думається, помітно недооцінювали прозаїка саме як митця, як майстра, котрий за будь-яких умов не дозволить собі гендлювати сутнісними законами красного письменства. Не такого він був характеру, не такої вдачі, аби заради «насущника» (його вислів, див. т. 8, с. 590) пожертвувати канонами мистецтва і своїм добрим ім'ям. Але це так, справді «між іншим». Тим паче, що «мовне» питання цілком видимо боліло й самому Старицькому. «Знов я одержав оце наказ із Москви на історичний роман «Мазепу», – писав Михайло Петрович Кесареві (Цезареві) Білиловському, – хтів би разом писати по-російськи і по-українськи, щоб хоч у Галичині друкувати поки абощо, та й удався до одеситів, чи не можна цього українського видання прилаштувати до «Южно-руського видавництва», щоб хоч малу оплату дали, – хоч, мовляв, на папір та переписку, – та й не озиваються щось... Бере мене превеликий жаль, що й «Хмельницький» (...) виходить тільки по-російськи, бо там платять гроші, на які я тільки й живу, а по-українськи – нема спромоги такого роману видати... Так би хотілося завершити будови нашої літературної мови таким романом, та ба! – «вже до снаги, бач, роз-

платився...» (т. 8, с. 580-581)³. Зауважимо й на тому, що попри все Старицький, частіше стараннями й допомогою доньки Людмили, спромагався й на українськомовні варіанти окремих прозових творів, тієї ж «Облоги Буші»⁴.

Розглянутий аспект «мовної» проблеми у випадку зі Старицьким складає, мислимо, загалом незначну, сказати б, видиму частину «айсберга» цієї ж проблеми. Сутнісно вона набагато глибша, концептуальніша і стосується питання національної ідентичності літературних явищ. Простіше ж кажучи, – питання належності художнього твору (творів) до певної національної літератури. Проблема національної ідентичності (чи ідентифікації) являє собою такий важливий об'єкт уваги, над котрим замислюються віддавна і часто. «... В кожній епосі (принаймні, за останні півтисячі років), – пише Михайло Наєнко, – є проблеми, котрі мають вигляд ледве чи не вічних і тому неперехідних. Одна з них – проблема ідентичності, котра на певному етапі розвитку людської цивілізації набула свого різновиду як ідентичність національна...»⁵. Стосовно України й української літератури, зважаючи на їх буття протягом цілих століть в особливих – колоніальних – умовах, означена проблема є особливо важливою і значущою. Наше письменство знає принаймні кілька історичних періодів, коли, скажемо так, національна українська література творилася не національною, не українською (звісно ж, з урахуванням її тодішньої специфіки) мовою. Відома ситуація творення українськими авторами (Ю. Дрогобич, П. Русин, М. Гусовський, С. Пекалід, С. Оріховський, С. Кленович та ін.) художніх речей латиномовних чи польськомовних, у яких ішлося ж здебільшого про Україну. Це – епоха європейського Ренесансу. «Для

давнього автора, – пише про ту ситуацію сучасна дослідниця, – вибір мови написання диктувався тим, для якої аудиторії він призначався. Народну мову підняли на щит лише романтики, а для давніх авторів визначальним було те, щоб їхні твори дійшли до читача. Це було право вільного вибору митця – звернутися до тієї мови, яка давала найкращу можливість для творчого самовираження. Певну роль відіграло також те, що польська і латинська мови були більш літературно оброблені, ніж тогочасна книжно-українська, до того ж їх використання у функції літературних мов уже було звичним явищем»⁶. Щодо використання латинської мови, певної «модності» її в європейських літературах ренесансної пори свого часу писав і Василь Яременко, наголошуючи, що «латинська мова була засобом безпосереднього проникнення в глибину віків і спілкування між ними, між освіченими людьми всієї Європи, давала змогу переносити на будь-який національний ґрунт багатство думки і красу слова. Поети XV – XVI ст. були слугами латинського Парнасу, латинською мовою вони прагнули повідати цілому світові про свій народ та землю»⁷.

Помітно інша ситуація із фактором російськомовності в українській літературі. Особливість передовсім та, що про «право вільного вибору митця», як у випадку з вибором латинської мови, тут найчастіше не йшлося. Через цілий ряд обставин, у т. ч. й залучення «адміністративного ресурсу» – світської, церковної цензури або й прямої заборони «малоросійського наречія», активнішого адаптування лінгвістичного ресурсу церковнослов'янської мови до потреб утвореної російської книжно-літературної мови тощо, свобода вибору мови творів українськими авторами, особливо у XVIII столітті, була зведена до мінімуму,

якщо не нанівець. Лишалось хіба що «право анонімності» для українськомовних творів та літературні речі у стилі «низького бароко» (А в дужках принагідно зауважимо, пославшись на вже цитовані уривки з листів М. Старицького, що і для нього, вже на рубежі ХІХ–ХХ століть, свобода вибору мови творів була дуже суттєво обмежена, в т. ч. й економічно-побутовими факторами).

Ледь не всезагальний російськомовний пресинг у ХVІІІ столітті з одного боку, як зазначалося, до крайніх меж звузив сферу українськомовного писання літератури, а з другого, чого, звичайно ж, прагнули «обрусителі», посутньо вплинув на деформацію в потрібний для імперії бік естетичних смаків українських літераторів, більшість із яких, навіть будучи патріотично щодо України налаштованими, вважали цілком природним іншомовне (не мовою тої національності, до якої належав автор) творення літературних текстів. Досить показова тут ситуація зі знаменитою «Історією Русів», котра була написана тодішньою російською мовою. Автор останньої за часом написання монографії про «Історію Русів» Ярослав Мишанич називає цей факт (російськомовність) винятком і тут же зауважує, що «означення пам'ятки як винятку швидше умовне, воно відображає не стільки тенденцію, скільки літературні смаки того суспільного стану, з якого походив автор»⁸. Так поступово формувалися в метрополії відповідна літературно-естетична система й ціла плеяда талановитих українців, які писали російською мовою. Вже стали хрестоматійними в цьому сенсі імена В. Наріжного, В. Капніста, А. Погорельського, О. Сомова та ін., а «випадок Миколи Гоголя» давно вже є полем гострих (правда, переважно заочних) дискусій у літературознавстві⁹. Правда, з боку української літературоз-

навчої науки дискусія й аргументація розгортаються переважно у площині науки і конкретних фактів, у т. ч. й означених самим Гоголем, висловлюються цілком виважені судження про нього як про письменника і українського, і російського (наприклад, Вал. Шевчук: «...чи був Гоголь письменником українським чи російським? Кожному зрозуміло: вийняти його творчість з української літератури та з українського літературного процесу – річ немислима: і «Вечори», і «Миргород» із «Тарасом Бульбою» безсумнівно твори українського контексту. Але мав рацію і Федір Достоєвський, говорячи, що ціле покоління російських письменників вийшло із «Шинелі» Гоголя, і це справді так, бо Гоголь творив і в контексті російської літератури, отже був не тільки українським, але й російським письменником»¹⁰). У російському ж літературознавстві на цю тему домінує агресивне неприйняття поглядів опонентів, породжене насамперед ідеологічними причинами й обставинами. «Таких Гоголя і Шевченка вони (росіяни – В. П.) не знають і не хочуть знати», – резюмував ситуацію вже самою назвою свого недавнього інтерв'ю авторитетний дослідник Юрій Барабаш¹¹. У такому стані речей чогось надособливо, власне, й немає: досить узвичаєна система взаємин між метрополією і колонією. Тим паче коли йдеться про Росію-метрополію, котра за цілі століття сформувала систему послідовного привласнення чужого взагалі й особливо безкомпромісного привласнення того з чужого (колоніального), чого в самій метрополії не було. Тут справно діяв принцип вибіркової, який у випадку з Гоголем виявився особливо показовим. Зацитуємо дуже слушне в цьому сенсі міркування Олега Ільницького: «Треба пам'ятати, що імперія доволі в и б і р к о в о (розрядка наша – В. П.) вводила в ро-

сійську культуру певну інтелектуальну продукцію чи індивідів. Скажімо, існує багато написаних українцями російськомовних творів, які не ввійшли до канону російської літератури. Ані ці твори, ані їхні автори не стають приводом для суперечок; їхня «приналежність» до української культури не викликає жодних претензій із російського боку. Гоголь тут є винятком. Як і, звичайно ж (...), такі постаті, як Костомаров і Потебня, і цей ряд особистостей можна легко продовжити. Вибір імен є символічним: російська національна формація приймала не кожен виготовлений в імперії російськомовний текст – а лише той, який досяг всеімперського («всеросійського») визнання. Імперський дискурс наполягав на «російському» походженні цієї «універсальної» (високої) культури, незалежно від її етнічного або культурного коріння¹². Услід за міркуванням О. Ільницького ми можемо називати імена багатьох українців, які писали і російськомовні твори, але при цьому майже чи й зовсім обійдені увагою російського літературознавства. Чи не найпоказовіші тут, мабуть, Г. Квітка-Основ'яненко та Є. Гребінка). Дивним є те, що й українська наука про літературу досі не виробила чітких позицій у цій проблемі. Ті ж російськомовні твори згаданих і не згаданих українських письменників у ряді оглядів чи історій літератури або зовсім обійдені увагою, або скупенько розглядаються з багатьма супутніми обмовками. Дуже показова в цьому плані ситуація з російськомовними повістями Тараса Шевченка, котрі практично не те що не аналізуються, а й не згадуються у відповідних розділах навіть найновішої «Історії української літератури ХІХ століття» (кн. 2, К., 1996; кн. 3, К., 1997), видрукуваної вже в незалежній Україні¹³. Звичайно ж, не згадуються Шевченкові (та й інших українців)

твори й у відповідних виданнях з історії російської літератури. То що ж, вони «нічий»?

Звичайно, мова твору є одним із основоположних чинників його національної ідентифікації, але не є абсолютно визначальним. Частково про це вже йшлося вище, та проблема потребує певного додаткового обґрунтування. Один із діаспорних українських літературознавців Володимир Державин у статті «на тему» висловив цілком слушне міркування про те, що «мовний чинник... сам із себе нічого не вирішує» в питанні належності чи неналежності художнього твору до певної національної літератури. «Тарас Бульба» – продовжує він, – безперечно, належить до найспецифічнішого в українській національній літературі, так само як французькі поезії та листи Р. М. Рільке – до найспецифічніших в норвезькій»¹⁴. Схоже на цю тему висловлюється й Зіновія Франко. Визнаючи мову важливим засобом «остаточної національної ідентифікації», у т. ч. й українську мову для творів української літератури, дослідниця заперечує абсолютизацію цього фактора: «Вона ж (мова – В. П.) була і залишається його (твору – В. П.) першоелементом, першоджерелом, способом виразу особистості, способом сприймання і пізнання навколишнього світу. Все це так. Але разом з тим це твердження не можна абсолютизувати насамперед тому, що літературна мова є все ж таки явищем історичним і як таке має для свого визначення історичний, тобто співвідносний тому чи іншому етапові, підхід і «ключ розуміння»¹⁵. Теоретизуючи далі, можна додати, що проблема двомовності (чи й багатомовності) актуальна не тільки для українського письменства. Дослідники й інших літератур осмислювали її, шукали і знаходили й інші мотиваційні фактори, на які міг зважати автор при виборі мови твору. Балканець Й. Станишич, скажімо,

зауважує, що «іншомовна творчість характерна для переломних моментів у суспільстві, в літературі, в письменницькій долі, вона може бути пов'язана із середовищем, у якому розвивалася авторська індивідуальність, в окремих випадках – особливою схильністю деяких авторів до сприйняття інших культур – що теж, як правило, зумовлено якимись більш загальними причинами»¹⁶.

Уведемо тут принагідну репліку: у «випадку Старицького» із перелічених чинників вибору мови не без інтересу можуть частково сприйнятися чи не всі з них. Але справді лише частково.

Загальний же «ключ розуміння» до іншомовності чи двомовності багатьох українських письменників майже всього ХІХ століття, і до нього схиляється дедалі більше науковців, полягає у відносній органічності саме такої їх з'яви, органічності, детермінованої цілим комплексом чинників і обставин (геополітичних, суспільних, етнопсихологічних, ідеологічних і т. д.). То вже дещо інше питання, як трактувати історичне «моделювання» тих обставин і чинників. Але ж, відомо, історія не визнає умовного способу. Мусимо визнати іншомовне (не національною мовою) чи двомовне творення літературних текстів багатьма українськими письменниками ХІХ століття як детерміновану тогочасну об'єктивну реальність і розглядати ті тексти в руслі таки ж українського письменства, тим паче, що й об'єктом художнього зображення у тих творах були переважно український світ і український характер. А «звертання до іншої мови було звертанням до іншого варіанта, тим більше, що ця друга мова, – а нею була російська, – під пером українського письменника, як, скажімо, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка чи М. Гоголя (додамо – і М. Старицького – В. П.),

була скоріше русифікованим варіантом української мови, ніж чистою російською літературною мовою» (З. Франко)¹⁷. Ця ж дослідниця і там само додає, що іншомовне творення (а воно в ХІХ ст. було, як знаємо, не тільки російською, а й польською, німецькою мовами – Федькович, Франко, Кобилянська та ін.) було «скоріше даниною двом традиціям, які злилися у свідомості українського інтелігента тієї доби».

Історично склалося так, що якраз Михайлові Старицькому «випало» завершувати цей своєрідний етап розвитку українського художнього слова. Принаймні саме його називають у контексті відповідної розмови¹⁸. Відтак, думається, маємо всі підстави розглядати всю художню прозу, всю творчу спадщину М. Старицького в контексті українського письменства. Тим паче, що й сам письменник недвозначно заявляв, що пише «для рідної України».

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Старицький Михайло. Твори: У 8-ми т. – Т. 8. – К., 1965. – С. 601. Далі посилаємося на це видання, вказуючи в тексті том і сторінку.

2. Пчілка Олена. Михайло Петрович Старицький. Пам'яті товариша // Київ. – 1991. – №12. – С. 122.

3. На семантично близькі міркування натрапляємо і в інших епістолярних речах М. Старицького, що тільки вкотре підтверджує тенденцію (див.: т. 8, с. 501 – 543, 544).

4. У листі до М. Комарова (квітень, 1892 р.) М. Старицький писав: «На зараз у мене готова «Облога Буші», історичний розповідок за часів Хмельниччини; вона ж у мене готувалась до «Русской мысли», для того текст писаний по-російськи, крім розмов, а задля вашої збірки треба буде перекласти все на укр[аїнську] мову; це взялась ласкаво зробити моя Людмила і, певно, тижня за три викінчить: штука виїде на 5 арк. друку» (т. 8, с. 501).

5. Наєнко М. К. Національна ідентичність: проблема філософська і філологічна // Філологічні семінари. Мова і література: кроки до національної ідентичності. – К., 1999. – С. 3.

6. Циганок Ольга. З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI – XVIII ст. – К., 1999. – С. 15.

7. Яременко Василь. Українська поезія XVI століття // Українська поезія XVI ст. – К., 1987. – С. 12.

8. Мишанич Я. «Історія русів»: історіографія, проблематика, поетика. – К.: Обереги, 1999. С. 207. Див. також: Грабович Григорій. До історії української літератури. – К., 1997. – С. 215.

9. Про проблему «українського чи російського» Гоголя див. хоча б недавні: Барабаш Юрий. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. – М., 1995; його ж: «Коли забуду тебе, Єрусалиме... Гоголь і Шевченко: порівняльно-типологічні студії» (окремо ще не видана, друкувалася уривками в періодиці – «Сучасності», «Березолі» та ін.); Льницький Олег. Гоголь і постколоніальний контекст // Критика. – 2000. – Ч. 3; Грабович Григорій. Гоголь і міф України // Сучасність. – 1994. – №9; Шевчук Валерій. Втрачене сонце України, або Микола Гоголь як український письменник. – У кн. : Микола Гоголь. – Вибране. – К., 2000.

10. Шевчук Валерій. Втрачене сонце України. – С. 338. Літературна Україна. – 2001. – 5 квітня.

11. Льницький Олег. Гоголь і постколоніальний контекст // Критика. – 2000. – Ч. 3. – С. 3 – 11. Тут же автор наводить відповідні приклади, а щодо Гоголя додає: «Гоголь стає «російським» завдяки лише єдиному факторові – його прийняла, залучила до себе російська імперська спільнота. «Росіянином» зробив Гоголя імперський дискурс, який був зацікавлений затвердити й зберегти таку класифікацію» (там само).

12. Поліщук Володимир. Повісті Т. Шевченка і розвиток повістєвого жанру в українській літературі (до постановки проблеми) // Тарас Шевченко і європейська культура. Збірник праць Міжнародної тридцять третьої наукової шевченківської конференції. – Київ – Черкаси, 2000. – С. 191-192.

13. Державин Володимир. Національна література як мистецтво (Мистецька мета і методи національної літератури) // Українське слово. Хрестоматія... – У 4-х кн. – Кн. 3. – К., 1994. – С. 598

14. Франко Зіновія. Мова як засіб національної атрибуції літератури // Сучасність. – 1992. – №11. – С. 113. Додамо, що дослідниця у

цій глибокій змістом статті осмислює цілий ряд проблем «у темі», зазначає, скажімо, що «Метрополія привласнювала собі творчість українських майстрів музики, пензля і слова, що жили і творили в післяпереклясовський час на землях, які ввійшли до складу Росії. Звідси пішло і приписування російській літературі і науці праць українців, що внаслідок відомих обставин змушені були писати по-російському. Метрополії було вигідно вважати двомовними тих письменників середини ХІХ ст. (в т. ч. і Шевченка – В. П.), які бодай окремі свої твори – з тих чи інших суб'єктивних чи об'єктивних мотивів – написали по-російському» (там само).

15. Станишич Й. К проблеме двуязычия и многоязычия в литературе южных славян (из истории литератур Сербии, Хорватии, Черногории) // Многоязычие и литературное творчество. – Л., 1981. – С. 156.

16. Франко Зіновія. Мова як засіб... – С. 119. Між іншим додамо, що дехто з українських дослідників через фактор не- «монолінгвізму» українського письменства ХІХ ст., особливо його першої половини, називає цей час «гоголівським періодом української літератури» («Гоголівський період – це зумовлений історією час української літератури, коли вона ще активно творилася в інонаціональних формах, різними мовами». – Яременко Василь. Гоголівський період української літератури. Післямова // Гоголь Микола. Тарас Бульба. – К., 1998. – С. 178.)

17. Яременко Василь. Гоголівський період української літератури. – У кн. : Гоголь Микола. Тарас Бульба. – К., 1998. – С. 178 («Російськомовна традиція в українській літературі, властиво, завершується повістями Миколи Гоголя і романами Михайла Старицького»). Схожі міркування виловлює й Віра Агеєва. Див. : Агеєва Віра. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К., 1999. – С. 70 – 71.

ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ СТИЛЮ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

Проблема літературного стилю взагалі й індивідуальних стильових ознак творчості окремого письменника вельми непроста. У випадку зі Старицьким, письменником «межовим», вона тим паче ускладнена. Між тим проблема стильових ознак творчості письменника-класика майже обійдена увагою, не здобулася на серйозний аналіз, особливо прозового доробку. З одного джерела до іншого, з одної передмови до іншої переходило вже заштамповане від частотності вживань визначення про поєднання в його спадщині реалістичних (в основному) і романтичних (значно менше) ознак. «Старицький був поетом реалістичного напрямку, – писав у 1960-му Й. Курilenko, – але в його віршах сильно відчутні і романтичні мотиви»¹. Схоже мовилося ним і за драматургію, в якій «реалістичні сцени, невід’ємно пов’язані з романтичними, набирали у драматурга чаруючого характеру»². Семантично близькі оцінки дещо пізніше виставлювали М. Комишанченко, В. Беляєв та інші дослідники³. Причому, в річище синкретичної «реалістично-романтичної» стильової манери Старицького поступово включалася і проза. Дослідник українських історичних романів Микола Сиротюк про історичні твори Старицького: «реалістичні в своїй основі, вони написані в героїчно-романтичному плані. Органічне поєднання в них реалізму і романтизму,

фактичної історії і авторського домислу допомогло письменникові показати героїчний дух, невичерпні сили...» і т. д.⁴ Згаданий уже Володимир Беляєв схоже писав з приводу «Останніх орлів» і всієї спадщини письменника, зауважуючи, що «в цілому творчість Старицького – складний і багато в чому суперечливий сплав реалістичних і романтичних елементів»⁵. Останнє судження вже певною мірою симптоматичне, бо не виявляє у творчості письменника тільки реалізм і романтизм, а й залишає місце для наукових сумнівів і нових пошуків у сфері стильової палітри творів класика. Вони і з'явилися в дослідженнях 90-х – поч. 2000-х років про Старицького і про літературний процес кінця XIX – поч. XX століття, дослідженнях, які дають можливість більш-менш послідовно простежити стильову еволюцію творчості нашого письменника. Правда, принципових змін у традиційну, загальну стильову картину творів Старицького вони не внесли, а лише поширили коло виявлених стильових ознак, у т. ч. й модернових. Надія Левчик, обстоюючи у своїй монографії ті ж таки реалістично-романтичні тенденції з перевагою перших («Щодо поезії М. Старицького в цілому, то слід відзначити, що нові ідейно-стильові вирішення епохи у його віршах більшою мірою підпорядковані реалістичним засадам його поетичного світобачення», або: «Визначаючи світобачення М. Старицького в основному як реалістичне, не можна не відзначити романтичних мотивів його творчості...»⁶), у тій же праці приходять до висновку про більш складну стильову палітру Старицького-поета, від якого «необхідність художнього осмислення нової дійсності, нової людини, створення нової системи ідейно-естетичних оцінок вимагали... поліфонічної єдності стильових рішень...»⁷. Ця ж дослідниця

і в історичній прозі письменника, зокрема, в аспекті творення характеру, виявляє його – характеру – еволюцію «від романтичної тотожності внутрішньому світові людини («Осада Буши», «Молодость Мазепи», «Руина»), реалістичного становлення у саморозвитку («Богдан Хмельницький») до неоромантичної багатовимірності особистості у її трагедії детермінованості вибору суспільними обставинами («Разбойник Кармелюк»))»⁸. Отже, за великим рахунком присутніх змін в оцінках не відбулося до останнього часу, про що можуть свідчити й найновіша академічна «Історія української літератури ХІХ ст.» чи інші дослідження⁹. Своєрідно завершити цей етап розмови про стиль Старицького можна міркуваннями авторитетного літературознавця-мислителя Дмитра Чижевського, який поетичні речі письменника відніс до реалізму, зовсім невисоко їх оцінюючи¹⁰. Між тим позиція Д. Чижевського у ставленні до спадщини Старицького є досить симптоматичною. Зважаючи на окремі побіжні судження у праці «Реалізм в українській літературі», можна твердити, що Д. Чижевський мав вельми поверхове й упереджене уявлення про творчість класика української літератури, висловлював надмірно критичні думки і про переклади Старицького, і про його прозову спадщину та мовні експерименти тощо. Дещо подібне можна твердити і щодо суджень інших дослідників творчості письменника, принаймні в питанні стильових характеристик. Практично в жодному з досліджень, за винятком хіба що праці Н. В. Левчик, та й то зі значними обмовками, не зроблено глибших спроб розібратися у стильовій палітрі творів Старицького, у чинниках, які вплинули (чи могли вплинути) на саме такі стильові їх параметри тощо. Чому так сталося? Спробуємо це пояснити принаймні

двома причинами. По-перше, думається, що жоден дослідник не ставив собі за мету провести глибокий аналіз, у т. ч. стильовий, всієї творчості письменника. А по-друге, й це, мислиться, основне, на оцінюючих характеристиках, в т. ч. і стильових, позначилися ідеологеми радянського літературознавства, згідно з якими всякі нереалістичні стильові параметри визнавалися апокрифічними чи й відверто «тріховними». Творчість же різних письменників намагалися втиснути в річище реалізму. «Радянським літературознавцям, – пише з цього приводу М. Наєнко, – треба було про романтизм навіть у найбільших геніїв літератури говорити як про щось тимчасове, раннє, скороминуще, і якнайшвидше «тягнути» їх до реалістів, та ще й обов'язково реалістів соціальних чи критичних, а лояльних пореволюційних письменників – до реалістів соціалістичних»¹¹. У випадку зі Старицьким це показово. Та більша чи менша романтична складова, яка дослідниками в нього відзначалася (а де ж її подіти, коли вона зусебич випинається?!), інколи повульгаризаторськи піддавалася якщо не анафемі, то прямій негативованій критиці. «У своїх романтичних захопленнях, – писав свого часу М. Сиротюк у передмові до трилогії про Б. Хмельницького, – М. Старицький інколи втрачає почуття міри, художньої доцільності, відходить від принципів реалізму, стає на шлях несерйозного (! – В. П.), непереконливого і неправильного пояснення важливих явищ...»¹². А ось ще один характеристичний пасаж цього ж автора до царини характеротворення: «Нагромадження особистого, суб'єктивного в житті Кривоноса, Чарноти, Морозенка, Хмельницького є певною даниною М. Старицького його романтичним нахилам і, звичайно, негативно позначається на образах цих славних синів україн-

ського народу...»¹³. Крім усього, зацитовані уривки, особливо другий, свідчать, що їх автор не зміг (чи не захотів) розібратися не тільки у стильових особливостях, але й загалом у художньому світі прози Старицького, підійшов до неї з мірками, мало придатними для осягнення художніх творів. Ідеться і про співвідношення історичної правди й художнього домислу (правду історичну і правду художню), і про «псууючу вдачу» романтизму, і про те, які ж романи – історичні в «чистому вигляді» чи якісь інші – писав Старицький... Але це так, тільки ремарка.

За «радянізованими» літературознавчими схемами у творчості Старицького визнавали «етнографічний реалізм» (О. Білецький, О. Цибаньова) щодо ранніх драматичних спроб-переробок письменника)¹⁴, критичний реалізм чи реалістичні позиції щодо драматургії (авторів і прикладів багато), яку дехто з дослідників, наприклад В. Коломієць, кваліфікує і як романтичну, особливо твори з історичним тлом¹⁵. Щодо поезії, як зазначалося вище, стильові характеристики еволюціонують, кажучи дещо узагальнено, по лінії «романтизм – реалізм (соціологізація факту) – елементи неоромантизму (Н. Левчик пише про «таємничий, символічно означений, образний світ»)», схожі метаморфози простежуються і в історичній прозі Старицького, але мовиться останнє вже в 90-х роках ХХ ст., хоч наукова послідовність у цьому питанні, як правило, не зберігається. Маємо, отже, вельми еклектичний стильовий «набір». Про стильову еклектику в українській літературі рубежу століть ще йтиметься далі, а тут, думається, варто спробувати визначити різні чинники в житті і творчості Старицького, які б могли обґрунтувати ті чи інші стильові вподобання письменника, їх еволюцію, якщо вона була,значи-

ти стильовий контекст, які, зрештою, дали б підстави говорити, ким саме за своїм художнім світобаченням був Старицький – реалістом чи романтиком. При цьому спробуємо ті чинники узгодити з типологічними ознаками романтизму¹⁶, вважаючи, що природною стильовою домінантою творчості Старицького був такий романтизм, на загальному «тлі» якого могли розвинутися під дією різних обставин більш чи менш виразні елементи інших стильових структур, у т. ч. й реалізму. Тим паче, якщо зважити, що Старицький-митець був явно прихильний до творчого експериментаторства.

На початку звернемось до «не зовсім наукового» факту – особистісних якостей Михайла Старицького, який сам себе інколи називав то «старим романтиком», то «невиправним ліриком» [т. 8, с. 435]¹⁷. І хоч мовлене значною мірою несло буттєвий (побутовий) зміст, але зовсім ігнорувати таку обставину і в сенсі нашої розмови не варто, адже психофізичні якості митця напевне, більшою чи меншою мірою впливають на світобачення, світовідчуття і світовідтворення. Додати сюди можна й загальновідомі братерські «по духу і крові» взаємини Старицького з романтиком у музиці Миколою Лисенком.

Безсумнівно, одним із дієвих факторів формування стильових уподобань митця, в нашому випадку – Старицького, виступало суспільно-політичне й літературно-естетичне, духовне середовище, в якому митець жив і творив. Суспільно-політичних обставин ми тут торкатимемось мінімально, оскільки вони більше стосуються світоглядних характеристик, а на інших зупинимось детальніше.

Становлення і розквіт творчості Старицького випав на період, коли українська література, через відо-

мі суспільно-історичні обставини з деяким «запізненням» реагуючи на європейські і російські літературні новації, фактично двічі перейшла через «чистилище» зміни стильових пріоритетів: у 60-70-х роках, коли Старицький тільки пробував перо, в нашому письменстві «спостерігається ще співіснування різних літературних напрямів і стилів», а «співіснування реалізму з романтизмом визначало національну своєрідність українського літературного процесу»¹⁸. Але не тільки ця стильова особливість відзначається, була й інша: «Якщо в ряді західноєвропейських літератур романтизм поступово «вмирав» природною смертю (принагідно зауважимо, що факт «вмирання» романтизму поділяється далеко не всіма, хоча б М. Наєнком, який аргументовано обстоює тезу про «невмирущість» романтизму чи принаймні його «ефекту» – В. П.), в Україні він досить часто органічно поєднувався з реалізмом навіть у творчості одного й того ж письменника»¹⁹. Останнє мовлено наче спеціально для Старицького. Отже, це одна стильова трансформація. А друга, котра припадає на рубіж XIX – XX століть, коли Старицький творить особливо активно в усіх родах літератури, загальновідома їй характеризується глибокою модернізацією, в т. ч. і стильовою, українського письменства, коли на зміну «провідному художньому напрямові літератури 70–90-х років – реалізму» приходять стильовий синкретизм, на який митці зреагували по-різному. І тут, услід за Т. Гундоровою та Н. Шумило, звернемо увагу на стильові особливості в нашому письменстві рубежу століть. «В Україні ці пошуки (універсального стилю – В. П.) призводять до розгортання своєрідної неоромантичної стильової манери, – пишуть вони, – що претендувала стати явищем синтетичного порядку, охоплюючи елементи

різноспрямованої (символізму, імпресіонізму, натуралізму, романтизму, неокласицизму), тяжіючи загалом до романтичного типу творчості. В цьому їй полягала одна із специфічних особливостей українського модернізму (...). При цьому український модернізм складався в найхарактерніших виявах не стільки на рівні загальної стильової течії або «школи», скільки на рівні творчої індивідуальності окремих митців»²⁰.

Звернемо увагу, що і в останній тезі, як і щодо періоду зламу «романтизму–реалізму», підкреслюється значимість творчої індивідуальності митця як самодостатньої й відносно автономної одиниці літпроцесу, зокрема і в сенсі стильовому. Старицький із його естетичною розімкненістю в світ, із його «духом пошуковості й експериментаторства» є не тільки (і не стільки) типовим, але і (скільки) своєрідним репрезентантом свого часу з погляду стильових характеристик. І в силу загальних закономірностей, і в силу індивідуально-творчих особливостей письменник природно реагував на стильові трансформації, але їй мав щось своє, неповторне і закономірне, яке формувалося під впливом конкретних для Старицького чинників.

Такими чинниками для Старицького були український фольклор, творчість М. Гоголя, П. Куліша, Т. Шевченка, зарубіжна і російська літератури... Їх впливи на формування ідейно-естетичної системи нашого письменника будуть розглядатися в окремому дослідженні. Тут зауважимо тільки, що не віддаємо очевидних пріоритетів у часі жодному з чинників, бо вони скоріше за все впливали на творчу індивідуальність (у т. ч. стильову) Старицького комплексно і практично весь час, хіба що якийсь із них у певний період відігравав більш чи менш помітну роль. Наголосимо тільки, що кожен із названих чинників за

художнім індивідуальним світобаченням (ідеться про персонації) ніс у собі заряд романтизму як стильову домінанту. Та ще, мабуть, потрібна певна диференція чинників (і їх впливів) з урахуванням родожанрових ознак творів, особливо ліричних та епічних.

Щодо історичних романів і повістей письменника, то вже сама історична тема (а в ній доволі своєрідне трактування принципу історизму), густо розсіпані елементи пригодництва, зрима фольклоризація, особливості характеротворення, виразний ліричний струмінь дають право твердити про романтичну стильову домінанту в них. Природно, що у великих епічних полотнах складніше утримати стильовий монотон (якщо на те є, звісно, воля автора). І якщо в поетичних творах Старицького вбачали (вбачають) ознаки реалістичного зображення, то у прозі вони виявляються очевидніше, інколи навіть у межах одного твору залежно, скажімо, від семантики зображуваного. Свого часу В. Беляєв писав з приводу різнорідності стильових ознак роману «Останні орли», зазначаючи, що «все це – не випадкова суміш, а саме сплав, органічна єдність особливостей художнього світосприйняття письменника, його індивідуального стилю, з одного боку, і специфічних рис самого історичного матеріалу, що диктував свої, особливі принципи узагальнення, «обробки» – з другої. Такий високий порив романтики, почуття перспективи, віра в народне майбутнє – необхідна риса для романіста-історика, що звертається до важких, кривавих сторінок народного минулого, бо тільки віра в торжество історичного розуму, в моральний сенс історії єдино і природньо може стати основою очищального катарсису душі читача, який повторює, услід за Шевченком, – «сумно, страшно, а згадаєш – серце усміхнеться!»²¹. Така сти-

льова тенденція виявляється практично у всій історичній (історико-пригодницькій) прозі Старицького за очевидного домінування романтичних інтонацій, котрі щодалі теж зазнавали в письменника певної модернізації в дусі часу, виявляли неоромантичні ознаки (як, наприклад, у романі «Разбойник Кармелюк»). «Романтична піднесеність історичної прози, – наголошує Н. Левчик, – щонайкраще сприяла задуму письменника – наголосити на моральних чеснотах українського народу: поетичності природи, працьовитості, милосерді, чуйності, схильності до камерно-родинних ідилій, на стоїчній волелюбності, непокореності духу, здатності до самопожертви й самозречення в ім'я суспільного ідеалу. Якщо власне романна стихія творів на історичну тематику осмислюється з погляду романтичного чи неоромантичного бачення дійсності, то суспільне життя часто подане в картинах реалістичного плану»²². В останніх рядках, отже, маємо й чинник, який детермінує, скажімо, реалістичний тон зображення – суспільне життя. Загалом, як кажуть, може бути. Певною мірою це виявляється у Старицького, знаходячи додаткові підтвердження у творах соціально-побутового плану. Але й тут не у всіх однаково. Доречно згадати слушну думку когось із дослідників про те, що твори суспільно-соціальної тематики, де, власне, мала б панувати реалістична манера зображення, не надто вдавалися Старицькому. Прикладом може бути повість «Розсудили»: прямолінійний конфлікт соціального плану, досить одноплщинні і внутрішньо статичні образи, сухувата манера викладу, яку присутньо не «оживлюють» ні елементи пригодництва, ні пейзажні замальовки, ні діалоги, ні масові сцени. Інша повість соціального змісту – «Безбатченко» – набагато глибша художньо, розмаїтіша

у стильовому плані вже й не може бути віднесена до творів тільки реалістичного звучання, надто виразно в ній чуються інші пафосні інтонації. Та й серед оповідань Старицького практично неможливо знайти твори з певною «дистильованою» стильовою манерою. Письменник знаходить можливість і потребу для «ліризації» навіть, здавалося б, «приземлених» суспільно-побутових чи родинно-побутових тем. У більшості оповідань Старицького стрижнева канва – реалістична, але практично в кожному з них виявляються чимало елементів, які «ліризують», романтизують оповідь. Інколи роль «ліричного» начала відіграють елементи гумористично-сатиричного зображення («Остроумие урядника», «Поярмаркуваль», «Недоразумение», «Благодетель»), інколи – видима фольклоризація («Верба», «Поярмаркуваль») чи активізація релігійного фактора («Янгол», «Писанка», «Копилка» та ін. «святкові» оповідання), ще в інших випадках романтизуючий ліризм виявляється у т. зв. загальній настроєвості твору, тобто такій організації художнього тексту, яка навіює настрої героя чи автора читачеві, примушує його проинятися ними. Маємо констатувати, що в більшості оповідань Старицького загальний настроєвий лад – мінорний (дещо дивно, коли зважити на спогади дітей Старицького, котрі писали про «веселість» як домінанту настрою і характеру Михайла Петровича й Софії Віталіївни, і врахувати небабьяке вміння письменника досягти комічного ефекту, що виявилось передовсім у драматургії. У прозі Старицький до прийомів гумористично-сатиричного зображення вдавався вельми рідко – «Остроумие урядника», «Поярмаркуваль», «Благодетель», «Недоразумение», елементи гумористично-сатиричної поетики фольклорного походження у великій прозі),

хоч розв'язка в більшості з них не те що не мінорна, а навпаки. Логіка загальної настроєвості твору не порушена фіналами оповідань «Будочник», «Буланко», «Орися», «Дохторит», «Лихо» та деяких інших.

Саме стильова палітра новелістичних творів, її видима динаміка значною мірою засвідчують не тільки «межовий» статус Старицького в літпроцесі, але і його творчий поступ. За ідейно-естетичними принципами письменник концептуально належав до неонародників, і своєю творчістю, в т. ч. новелістичною, досить яскраво продемонстрував риси, спостережені сучасними дослідниками літпроцесу рубежу століть. «Сповідуючи принципи експресивної естетики, – пишуть Т. Гундорова і Н. Шумило, – неонародництво виступило проміжною ланкою між «старою» і «ною» літературними школами. Спостерігаються дві паралельні тенденції: «нова» школа, сформувавшись у естетичну систему, надалі розчленовується на однострамовані стильові течії, тоді як неонародники (і Старицький у їх числі – В. П.) від описового етнографізму та натуралізму (у прозі Старицького це виявилось мінімально – В. П.) простують до синтетичності, кращими зразками змикаючись із модерною літературою»²³. Вище ми вже відзначали готично-барокові елементи у новелістиці Старицького, вказували на імпресіоністичне «звучання» ряду пейзажних замальовок. Можна сюди додати низку символістських картин (напр., в оповіданнях «Орися», «Пан капітан», повістині «Зарниця» та ін.), виразний психологічний реалізм чи його елементи в оповіданнях «Одиночество», «Благодетель», виразні ознаки експресіоністичного зображення в оповіданнях «Лихо», «Ужас», обігрування естетичних проблем як об'єктів художнього зображення («Над пропастью», «Недора-

зумение») тощо. Тобто спостерігаємо своєрідний стильовий еkleктизм як стан на шляху до синтетичності.

Є у Старицького і свій твір у стилі «модерн». Ідеться про «поему в прозі» «Ужас» – річ з виразними ознаками експресіоністичного зображення, яку можна кваліфікувати і як «готичну новелу». Невеликий за обсягом, психологічно насичений твір відзначається вельми глибоким ідейно-художнім змістом. Фактично весь твір є історією почуттів і видінь-спогадів, кожне з яких (почуття й видіння) складають своєрідні «пунктирні» (фрагментарні) сюжетні лінії, котрі переплітаються між собою. Як виявляється у фіналі, оповідачеві (він тут себе називає в другій особі – «ти») сниться моторошний сон: його заживо хоронять, його охоплює жахливий стан безсилля перед невідворотним, що невблаганно насувається («...и сама мысль так слаба и бессильна, что не может прийти в сознание, не может ответить на мучительные вопросы: обрывки лишь грез вспыхивают миражами в черной тьме и гаснут кровавою мглой...» – т. 8, с. 231). На тлі цієї «сонної» даності у свідомості героя-оповідача уривками зринають послідовні картини-видива: він – малюк, він – школяр, він – студент, людина передових поглядів, патріот, який обстоює в німій полеміці з «кимось» своє право бути таким («Неужели любовь к родине – злодеяние? Неужели преступно любить своих братьев, искать света и правды?» – т. 8, с. 233). Але жахлива процедура похорону триває... І тільки коли на кришку домовини посипалось груддя, а велика грудка пробила дошки і впала на тіло, герой-оповідач...проснувся. На його грудях копошилася маленька донечка-янголятко, і люба дружина була поряд, і день стояв чудовий...

Цілком очевидно, що цим, багато в чому для нього новаторським, твором Старицький зробив не-

безуспішну спробу реалізуватися в «новочасній» поетиці, продемонстрував не так собі, як літературному довікльлю свої творчі можливості. Для нього самого, експериментатора за духом, проба була хіба що ще одним прикладом творчої самодостатності, тим паче, що й раніше, десь із початку 90-х, письменник неодноразово звертався до модерніших художніх прийомів, до психологізованого письма. І вдавалися йому спроби неабияк. Ще 1891 року він написав психологічну новелу-діалог «Над пропастью», в якій порушив модні тоді в усій Європі проблеми «філософії життя і смерті», екзистенціальні ідеї («...Вы с хохотом, с глупою радостью смотрите на эту глупую жизнь, а другие изверились в ее безобразных выходах, в ее отвратительных несправедливостях...» – т. 8, с. 19). Модернішими змістово-формальними (у т. ч. і стильовими) вирішеннями відзначаються й оповідання «Одиночество», «Благодетель», повістинка «Зарница».

У зв'язку з модерними спробами письма, особливо у зв'язку з новелами «Ужас» і «Над пропастью», хочеться зробити одне гіпотетичне припущення щодо ідейно-естетичних симпатій (чи й антипатій) Старицького. Можливо, воно надто ризиковане й недостатньо обґрунтоване, але ж це тільки гіпотеза, пропозиція гіпотези. Як зазначалося вже, письменник за сповідуваною естетикою концептуально належав до неонародників з відповідними наслідками у творчості. Водночас, і про це теж ішлося, Старицький був дивовижно відкритий до новацій. Тож цікаво, з якими внутрішніми почуттями він експериментував? Чи подобалась йому «новочасна» (модерна) естетика? На наш погляд, певну завуальовану відповідь він дав (чи хотів дати) якраз означеними

творами – «Ужас» і «Над пропастью», можливо, й деякими іншими. По-перше, прозаїк досить переконливо показав і свою обізнаність із ключовими інтонаціями «ідеології» модернізму, і вміння «викроїти» щонайсучаснішу форму, або, кажучи Франковими дещо зміненими словами, влити нове вино у нові ж міхи. Хай, можливо, це було зроблено не в усьому мистецьки досконало й вишукано, але ж воно було. Однак, по-друге, те, що (саме що, а не як) він описав, у які глибини душі людської заглянув завдяки новому художньому «інструментарію», йому – людині все-таки інших концептуальних принципів, людині «серця», «віри», «Бога» – могло не те що не сподобатись, а бути несприйнятним принципово. Можливо, й самі заголовки «Ужас», «Над пропастью» в цьому сенсі симптоматичні. Можливо, і на це натякав Старицький такою для нього природною картиною пробудження героя-оповідача в новелі «Ужас», картиною, котра являє різкий контраст зображеному перед нею, у «сні»... Але це так, тільки гіпотеза, хоч, думається, небезпідставна.

Отже, стильова палітра прози Старицького, передовсім новелістичної, справді досить розмаїта. Очевидна в ній і романтична стильова домінанта, до якої ситуативно (у конкретних творах) «долучалися» й елементи інших стильових течій (реалізму, неореалізму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму, бароково-готичні), сумарно витворюючи досить специфічну стильову суміш (чи сплав), яка, у свою чергу, засвідчувала і творчий потенціал письменника, «демократизм» його естетичних уподобань, й місце на зламі літературних і суспільних епох.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Куриленко Й. М. М. П. Старицький. Життя і творчість. – К., 1960. – С. 31.
2. Там само. – С. 54.
3. Комишанченко М. П. М. П. Старицький. Літературний портрет. – К., 1968. – С. 53; Беляєв В. Г. Доля письменника і доля його роману // Радянське літературознавство. – 1971. – №3. – С. 46.
4. Сиротюк Микола. Українська історична проза за 40 років. – К., 1958. – С. 15 – 16.
5. Беляєв В. Г. Доля письменника і доля його роману. – С. 46.
6. Левчик Н. В. Поезія М. П. Старицького. – С. 83, 90 (відповідно). Такі ж стильові тенденції відзначала Л. С. Дем'янівська у драматургії письменника, зауважуючи, що «Старицький виконував першорядне культурне завдання свого часу, закладаючи міцні основи реалістичної драматургії, не цураючись і романтичного письма (особливо це стосується творів історичної тематики)» (Дем'янівська Людмила. «Ані одної фальшивої ноти» // Друг читача. – 1989. – 13 квітня).
7. Там само. – С. 100.
8. Левчик Надія. Повернення з небуття. – У кн. : Старицький Михаил. Молодость Мазепы. Руина. – К., 1997. – С. 10 – 11.
9. Див., напр. : Історія української літератури ХІХ століття. У 3-х кн. – Книга третя. – К., 1997. – С. 11, 12, 70, 71, 368; Агеєва Віра. Поетеса злам століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К, 2001. – С. 20. (Тут авторка пише: «Навіть перехід від романтизму до реалізму не означився в середині століття боротьбою поколінь, романтизм продовжував справляти великий вплив ще й наприкінці віку, скажімо, на таких реалістів, як Нечуй чи Старицький...»). В останньому твердженні, як бачимо, Старицький цілком записується до «реалістів».
10. Див. : Чижевський Дмитро. Реалізм в українській літературі. – К., 1999. – С. 44 («...Такого інтенсивного інтересу до форми не мали українські реалістичні віршописці (крім не дуже вдалих спроб Старицького), а ще менше – російські»).
11. Наєнко М. К. Романтичний епос. Ефект романтизму і українська література. – К., 2000. – С. 92 – 96.
12. Сиротюк Николай. Трилогія М. Старицького «Богдан Хмельницький» // Старицький М. Богдан Хмельницький. Перед бурей. – К., 1964. – С. 20.

13. Там само. – С. 21.
14. Див. : Цибаньова Ольга. Лаври і терни... Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. – К., 1996. – С. 107 («Академік О. І. Білецький мав рацію, коли називав Старицького творцем напрямку «етнографічного реалізму»).
15. Див. : Коломієць Володимир. Добра і правди син. Старицький-драматург. – К., 1993. – С. 6.
16. Ці ознаки сформовані й викладені у статті Д. Наливайка «Романтизм» (довідник «Українська література у портретах і довідках. Давня література – література XIX ст. ». – К., 2000. – С. 273 – 275) і книзі М. Наєнка «Романтичний епос» (К., 2000. – С. 99 – 102), в інших джерелах. Далі в тексті, посилаючись на перші два джерела, значатимемо відповідно «Довідник» і «М. Наєнко» та вказуватимемо сторінку.
17. Див. : Старицький Михайло. Твори: У 8-ми томах. – К., 1965. – С. 435. Далі посилаємося на це видання, вказуючи в тексті том і сторінку.
18. Історія української літератури XIX століття. – У 3-х кн. – Книга друга. – К., 1996. – С. 8.
19. Там само. – С. 9. Гундорова Тамара, Шумило Наталя. Тенденції розвитку художнього мислення (початок XX ст.) // Слово і час. – 1993. – №1. – С. 57 – 58.
20. Беляєв В. Г. Доля письменника і доля його роману. – С. 46.
21. Левчик Надія. Історична проза М. Старицького. (Далекі образи – близькі ідеї) // Слово і час. – 1990. – №12. – С. 62.
22. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. XX ст.). – с. 62.

ГРИГОРІЙ СКОВОРОДА І МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ: ТОТОЖНОСТІ Й АНТИТЕЗИ ПОЗИЦІЙ

Тема ця потребує глибокого системного дослідження, ми ж тут лише означимо смислові точки дотику розмаїтих сквородинських ідей із синонімічними їм у багатогранній спадщині Михайла Старицького.

Отже, *теза перша*: чи був ознайомлений Старицький зі спадщиною Сквороди? Прямих і безпосередніх свідчень про це немає. Принаймні в доступних нині джерелах – спогадах, листах Старицького чи мемуарних матеріалах близьких до письменника людей, передовсім його доньок, Олени Пчілки тощо. Але є інше важливе джерело – об’ємна й різноманітна творчість Михайла Петровича. Її ж аналіз більш ніж переконливо засвідчує, що, по-перше, Старицькому, безсумнівно, була відома спадщина поета-мислителя, в ряді творів першого з них ми натрапляємо на прямі чи й буквральні ремінісценції зі сквородинських творів, про що йтиметься далі; а по-друге, загальний дух творчості Старицького, ряд концептуальних її основ, інколи навіть винятково суголосні думкам-ідеям Сквороди. Застережемося тільки, що, розглядаючи різні аспекти, виокремлюємо їх від інших з великою долею умовності, бо і в Сквороди, й у Старицького практично кожна із проблем органічно й нерозривно пов’язувалася з колом інших.

Розпочавши аналіз проблеми в її «озовнішнених», сказати б, виявах, продовжуємо ця лінію й далі, зіставляючи видиміші типологічні ознаки у творчості двох визначних українців, ознаки, які, мабуть, не претендують на статус сакральних.

Теза друга: мова творів Сковороди й мова творів Старицького. В обох із них це питання явно проблемне. Свого часу П. Куліш, автор першої в нашому письменстві поеми про любомудра «Грицько Сковорода», жорстко висловився з цього приводу: «В промові ділом був мудрець, – в промові словом – мертвий мрець». Правда, це була поетична візія проблеми, а Михайло Возняк глянув на неї науковим оком. «...За виховання в Київській академії, – писав академік, – заплатив Сковорода страшною мовою своїх писань, важкою, дивачною, заплутаною мішаниною московщини й церковщини з чужомовними реченнями й висловами й рідшим або частішим українським елементом..., але не може бути двох думок, що з простим народом розмовляв Сковорода по-українськи й цією мовою викладав йому свої засади»¹. Крім усього з цитати непрямо вичитується і «цензурний» підтекст – поступове й неухильне зросійщення різних сфер суспільного буття, у т. ч. науки й навчання, церковно-релігійних справ, котре особливо цілеспрямовано здійснювалося від петровської пори. Сковорода, стоячи на рубежі двох літературних епох – давньої і нової, – своєрідно віддзеркалив мовну ситуацію власними творами, явивши не тільки її детермінованість, але й видиму згубність, особливо в естетичному сенсі. Тим паче цікаво, що Старицькому, котрий теж став «межовим» письменником, теж творив на зламі двох літературних епох – класичної і раннього модернізму, випало завершувати період творення літератури не націо-

нальною (не українською) мовою, адже більшість його прозових творів були написані російською мовою, а вже потім частину з них письменник чи його донька Людмила устигли перекласти українською. Принаймні саме Старицького називають у контексті відповідної розмови². Старицький не без страждань сприймав дуже обмежені можливості творення рідною мовою, але мусив зважати й на цензуру (заборона мови), і на брак українських видань (періодики), де можна було вмістити твори, і, врешті, на той факт, що іншомовне (не українською мовою) чи двомовне творення багатьма письменниками протягом майже всього ХІХ ст. сприймалося як доволі органічне, детерміноване цілим рядом чинників і обставин. У цьому сенсі Старицький завершував етап розвитку української літератури, біля початків якого стояв Сковорода. Посутня відмінність між ними полягала хіба в тому, що Сковорода, який доволі успішно тікав від «світу», не так болісно реагував на факт «не-національного» творення. Але тут варто мати на увазі й не надто чітке усвідомлення людиною ХVІІІ ст. свого національного «я» – субстанції, котра прийшла з пізнішими романтиками, й видиму універсальність Сковороди і його мислення, посутньо базовану на біблійно-релігійній основі.

Теза третя: типологічні зіставлення в соціальній проблематиці вимальовують доволі суперечливу картину. Відмінності у відповідного змісту позиціях між Сковородою і Старицьким великою мірою зумовлені відомим особливим ставленням Григорія Савича до «світу». Ця обставина, до того ж, певним чином «затуманює» саму можливість зіставлення позицій. Та назагал можемо твердити, що міцно впійманий світом Старицький (в сенсі національному, соціальному,

економічному, родинно-побутовому тощо) був ледь не антиподом Сквороді в цілому ряді конкретних позицій, а якщо й не антиподом, то присутньо іншим. Скажімо, в питаннях національної історії, історіософії Скворода демонструє очевидну відстороненість (певний виняток – вірш «De libertate»), і це живучи в епоху гайдамаччини, Коліївщини, всезагального національного гніту. Тут йому Старицький – повна протилежність: активне апелювання до вітчизняної історії в багатьох творах, доволі виразна концепція історії України та історичних діячів, виключно активна національно-громадянська позиція і т. д. Вочевидь не відобразився у творах Сквороди й соціальний інтерес, проблеми облаштування суспільства й людини в ньому (Ю. Барабаш пише, зокрема про «поміркований загалом критицизм Сквороди», який «не може йти у порівняння з високою напругою соціальних інвектив Шевченка»³). Але якщо в означуваному питанні Шевченкова позиція була виразно контроверсійною сквородинській, то соціальну позицію Старицького щодо сквородинської такою не назвеш. За всього помітного критицизму Старицького в художніх оцінках існуючого ладу, його бачення шляхів удосконалення, гармонізації суспільних взаємин були доволі близьким до відповідних поглядів і позицій Сквороди. І один, й інший не сприймали радикалізму в суспільно-політичній сфері, віддаючи пріоритети еволюційному шляхові розвитку на основі передовсім морального вдосконалення (й самовдосконалення) людини й людського загалу, а моральність у кожного з митців базувалася насамперед на християнській моралі. Звичайно, кожен із письменників мав зрозумілі «нюанси» позицій, зумовлених хоча б різними епохами з відстанню у століття. Вдамося до прикладів.

Згадуваний Ю. Барабаш, але в іншій статті, де аналізувалися різні типологічні паралелі між Гоголем і Сквородою, аргументовано відзначив, що «етичний ідеал Сквороди й Гоголя протиставлений революції як такій, ворожий їй, він передбачає еволюцію, причому – це найголовніша вимога – еволюцію особистості, її моральне самовдосконалення, що ґрунтується на християнських заповідях. Це альфа й омега моралі»⁴. Дуже схожа система цінностей і в Старицького, а найповніше виявляється вона і невеликій повістині «Зарниця» (1895 р.) (певною мірою ще – у драмі «Крест жизни»), в якій через образ головної героїні Анни Павлівни (Галі), дівчини дворянського походження й передових народницьких поглядів, письменник виклав фактично власні позиції в аналізованій нами проблемі. Галя волею обставин потрапляє в революційний марксистський гурток і мимовільно включається в політичну полеміку, опонуючи агресивним революціонерам-марксистам. Принагідно зауважимо, що, як видно з повісті, Старицький дуже глибоко і пророче розібрався в руйнівних потенціях марксизму, заперечив їх і виклав своє бачення розвитку суспільства. Так само принагідно скажемо, що радянська критика традиційно вказала на «певну політичну обмеженість» класика. Одначе, уривки зі згаданої полеміки в повістині «Зарниця»:

(Галя): «Презираете кодексы, основанные на привилегиях, а свои мнения желаете возвести в беспощадный абсолютизм; оплевываете выработанную веками мораль, а взамен ее предлагаете разнузданность, оправдываемую какими-то целями, то есть, предлагаете старые иезуитские правила; боретесь против насилия и предлагаете те же насилия!..

...Да ведь для каждого, поднимающего меч, – свое знамя священо, а результат-то один: погибают лучшие силы, теряется уважение к людским правам и закону...

– Плевать! – покроет всех какой-нибудь зычный голос... – Наша задача развалить негодное общественное здание, расчистить площадь... А новой постройкой займутся другие поколения...

(Галя): – Топчется в грязь и наука, и культура, и прогресс человеческой мысли, а вместо этого предлагается вера в какие-то чудеса, которые по мановению вашей чародейской руки будто бы изменят все законы этого мира, даже, пожалуй, и само тяготение...

...Законы человеческой природы так же неподвижны, как и законы физики, химии, – горячится Галя. – Хотя бы, например, эгоизм, управляющий людской волей, а если и он может подлежать изменению, то чрезвычайно медленному и органическому, под долгим давлением цивилизации и культуры, а не вследствие ваших тоже полицейских предписаний, упраздняющих личную волю...»⁵. Устами головної героїні твору Старицький називає марксистську революційну програму цинізмом і висловлює категоричну її неприйнятність.

До сфери соціальної проблематики віднесемо й умовно названу бінарну структуру «природа» і «місто», заявлену і Сковородою, і Старицьким, хоч у першого вона більш акцентована й універсальніша. У цій структурі вже помітно зростає «питома вага» морально-естетичного чинника (власне, морально-етична складова органічно присутня практично у всіх аналізованих моментах, але в окремих із них «доля» такої складової відносно більша чи менша).

Семантика понять «природа» й «місто» в розумінні (і творчості) Сковороди різноманітна, але, думається, з відомою долею умовності її можна кваліфікувати відповідно як гармонію (природовідповідність) і дисгармонію (неприродність). З погляду людського буття й чуття, звісно. З поняттям «міста», отже, у Сковороди пов'язувався зміст, контрверсійній щодо якого йому поняття природовідповідності («сродності»). «Тому й виходить, – пише один із дослідників, – що в Сковороди єдність з природою, життя в гармонії з нею є і прикметою, і завданням, і проявом людського. Відрив від природи для людини означає і неприкаяність, і велике нещастя. Це – втрата можливості самореалізуватися, знайти мир і спокій для душі»⁶. Водночас, ідеться в цьому дослідженні, «відразу до міста у Сковороди може розглядатися як специфічний прояв його українськості, закоріненості його філософствування в українському національному бутті»⁷.

У Старицького осмислена в умовах другої половини ХІХ ст. проблема «природи» й «міста» виступає в логічніших для цього часу номінативах «села» і «міста», але знаходить вирішення багато в чому суголосні сковородинським. Сам Старицький, міцно ввійманий не тільки «світом», а й «містом» як частиною «світу», власною персоною, стилем власного життя, переважно міського, не був «ілюстратором» сковородинського способу життя, але проблему людської душі, вирваної із природного середовища (села), відчував гостро й неодноразово відобразив у своїх творах, тих же оповіданнях «Одиночество», «Орися», «Над пропастью», в повістині «Зарница». Скажімо, складні душевні почуття переживає дівчина-підліток Орися («Орися»), віддана в найми до міста. Незнайомий міський світ додає дискомфорту у всьому. Орися

спостерігає за іграми міських дітей і дивується: «Еге, ось і тут радіють... Теж, хоть і не так вільно, як у нас: тут і розігнатися нігде, а все ж весело!.. . Отак тільки піти до них погратися, та я тут і не пішла б: засміють, гляди, проженуть, бо я по-їхньому, по-городському, їй розмовляти не вмію, всі мене хохлушкою лають... Хоть би постояти там, послухати їхні балачки... Тужно мені тут, тоскно, неначе в острозі сиджу...» [т. 8, с. 108]. Орієнтація так і не стала своєю в чужому їй місті, гнітюча атмосфера якого, наклавшись на людське зло і жорстокість, фактично штовхають дівчину до самогубства. Такий фінал, між іншим, як і в більшості випадків у Старицького, не без підтексту, не без символу в дусі сквородинства: людині, людській душі комфортно у природних, питомих для неї обставинах, і навпаки. Не будучи «співцем села», Старицький у дилемі «село-місто» віддає перевагу першому, бо село, очевидно, для письменника лишалось оберегом свого, національного, українського, «рідним полем», за його ж фразеологією. А місто – уособленням «чужого», непривітного, де їй розмовляють інакше, «по-городському».

Символічний образ міста постає у Сквороди і в дещо іншій сутності – як вмістилище суєти суєт, котра відвертає людську душу від істинних цінностей і штовхає на гріховний шлях. Класичний приклад цьому – знаменита пісня 10-а: «Всякому городу нрав і права». У Старицького є майже прямий за своєю ідейною семантикою «відповідник» – вірш «Що не день, то гірша мир трухлявий», у якому зі сквородинською силою і сарказмом, але, здається, ще з більшою мірою болу і співпереживання випливає картина особистісної і суспільної деградації, вимірюваної шкалою християнської етики й моралі:

Над усім панує явза люта,
(явза – власна любов, самолюбство)
Братолюбства висохло русло,
Розум дба про гибель і про пута,
Серце в грудях мохом поросло

.....
Люд загруз у грабіжах, у крамі,
Пада ниць перед бичем магог...
Спорожніли віковічні храми,
І забутий милосердя Бог! . . [т. 1, с. 142].

Звернемо увагу навіть на семантично дуже близькі означення гріховного «світу» у Сквороди і Старицького. Перший називає його «мір сей прескверний», а другий – «мир трухлявий».

Вказуючи на ознаки суєтності і гріховності, піддаючи викриттю їх носіїв, Скворода водночас протиставляв їм власний ідеал людини, котра через самопізнання й самовдосконалення витворила сама себе, для якої основна цінність – свобода (пригадаймо вірш «De libertate»!), в якій совість «як чистий кришталь». Розуміння ж свободи, за Сквородою, пов'язане з незалежністю людської душі від мирської слави і матеріальних благ. Власним мандрівним, неуярмленим життям, власною персоною прагнув Скворода демонструвати шлях до істини. Відтак образ мандрівника, подорожнього, образ Божої людини став у пізнішій літературі частим «гостем», котрий незрідка символізував собою і сквородинські бачення шукачів та носіїв істини. Є такі герої й у творах Михайла Старицького. Передовсім це образ Подорожнього з драматичного етюдю «Зимовий вечір», а також образ старого діда (повість «Облога Буші»), старого Мачохи з повісті «Первые коршуны» та ін.

Теза четверта. Надзвичайно близько до Григорія Сковороди та його «філософії серця» ставить Михайла Старицького дуже часто вживаний останнім образ **серця**. Причому, у творах усіх жанрів. Мабуть, не варто говорити, що Старицький сповідував «філософію серця» у мисленному, сказати б, сенсі, але в чуттєвому – безсумнівно. Про скворородинську «філософію серця», як і про її дальший шлях у філософії й літературі, написано немало, тож немає сенсу тут повторюватися. Хіба що зачитуємо Дмитра Чижевського, котрий відзначив універсальніший семантичний код поняття «серця» у Сковороди: «Не надаючи слову «серце» емоціоналістичного відтінку, Сковорода в цім вченні все ж переборює однобокий раціоналізм сучасної йому психології. «Серце, як це ясно із його характеристики, є для Сковороди позасвідоме (скоріше «над-свідоме» ніж «під-свідоме») ...Сковорода малює це позасвідоме...як осередок усього доброго та світлого, не як сліпу силу, а скоріше як провидчу та пророчу»⁸. Правда, тут же вчений відзначає, що у творах Сковороди семантика конкретного образу «серця» могла бути й «мінусовою»: серце «попільне», «згасле», «зруйноване», «вбите», «нечисте», «плотське» і под.

Старицький, повторимося, не теоретизував відособлено «на тему» серця, а густо вводив цей образ у поезію, драми, прозу, надаючи йому (образу) найрізноманітніших смислових відтінків, а вже сама частотність уживання цього образу письменником дає всі підстави розглядати його «у світлі» відповідної філософії, тим паче, що «філософія серця» Сковороди (правда, без такої назви) була Старицькому відома, а її впливи – очевидними (Т. Бовсунівська слушно відзначає, що «сковородинське вчення про серце не просто зрушило людські душі, воно піднесло народну душу.

Тому вся наступна епоха складалася під знаком сковородинівської філософії серця, його власне життя зробило пізнання глибокого серця фактом»⁹). Художня практика Старицького вельми яскраво ілюструє зацитоване міркування. Втім, звернемося до конкретних прикладів.

Семантика образу серця у Старицького найрізноманітніша. Незрідка воно (серце) виступає в буквальному сковородинському сенсі як «чисте», «золоте», «щире» і под., означуючи найвищі якості людини, героя твору, причому, таке серце має у Старицького тільки позитивний герой. «У вас таке добре, золоте серце», – каже Текля Недольська Кості Яворовському («Розбите серце»); Степан Петраш до дружини Домахи: «Золоте у тебе серце...» («У темряві»); «У неї щире серце...Свята душа!..» – каже гетьман про Ганну Золотаренко (драма «Богдан Хмельницький») і т. д.

Постає у творах серце і як визначальна для людської поведінки сила, як мірило істинності думок і почуттів, як скарбниця людського духу чи найвразливіша субстанція... Парубок Лука мовить панові: «...а коли за серце зацепиш, так оно уже надо мною пан...» («Верба»), «Але серце людське свавольне, як море, і не слуха жодних наказів, а шалено лине до того, що йому мило та любо» («Заклятий скарб»), «Серце над нами є пан, – його не обдуриш!» («Байстря»), «Для серця ж я – ні правди не змалю, Ні з кривдою не помирюсь ніколи...» («Оборона Буші»), «...Не вільні в серці ми, – воно одно над нами єсть владика...» («Маруся Богуславка»); «У серці – ніж, німа, глуха могила» («Оборона Буші») і т. д. Як і в Сковороди, у Старицького образ серця інколи виражає й негативовану семантику людських рис: «Серце в грудях мохомросло» (вірш «Що не день, то гірша мир трухлявий»),

«Ти серденько по волі продала, І зрадила і Бога, і дружину...», «Душа все та ж, а серце – мертвий струп...» («Маруся Богуславка») тощо. Отже, частотністю вживань образу серця Старицький не тільки підтвердив скворородинську тенденцію у власній творчості, але підкреслив і романтичну стильову домінанту в ній.

Теза п'ята. За всієї виразності й очевидності розглянутих вище типологічних паралелей між Скворородою і Старицьким, усе ж не якусь із них назвемо домінантною чи ключовою. Адже майже всі вони детерміновані іншим, справді концептуальним для обох митців-мислителів чинником – фактом їх **глибокої, усвідомленої релігійності**. Залишивши обіч усі блюзнірські потуги радянського часу виставити Скворороду ледь не войовничим атеїстом, услід за багатьма авторитетними вченими (Д. Чижевський, Є. Сверстюк, Ю. Барабаш, Г. Сивокінь та ін.¹⁰) маємо відзначити особливе, виняткове значення фактора віри для мандрівного філософа, пієтетне ставлення Сквороди до метакниги – Святого Письма. «Особливе місце в його філософських та морально-богословських поглядах належить Біблії, – пише Ю. Барабаш, – яка була для письменника об'єктом ретельних екзегетичних студій, оригінальних тлумачень, джерелом і засновком багатьох художніх творів і більшості трактатів»¹¹. А Г. Сивокінь висловлює думку про те, що «під кінець [життя] Скворода, здається, цілком обходився однією книжкою – це Біблія. Вона його мандрівна бібліотека...»¹². Природно, не тільки Біблія як універсальний системний витвір, але й окремі її положення ставали Сквороді об'єктом художнього і філософського осмислення, на що теж звернемо увагу.

Перевівши погляд на Старицького, зазначимо, що цей письменник до специфічних мислительних опе-

рацій над Біблією не вдавався, але її змістом володів, часто вдавався до прямих чи опосередкованих біблійних ремінісценцій, активно послуговувався символічними образами й положеннями Святого Письма і, що треба особливо підкреслити, на основі Біблії будував усю систему морально-етичних і суспільних відносин, художньо втілену в багатогранній спадщині. Тож природа й завдання релігійного чинника у творчості Старицького, за всієї його активності, помітно відрізнялася від релігійного чинника у Сковороди. Якщо останній помітно й нерідко заглиблювався у проблеми суто богословські, теософські, то Старицький через фактор віри часто ставив і осмислював питання, сказати б, світського плану: світоглядні, історіософські, морально-етичні, соціальні, побутові. Таку вагомість і важливість релігійності в різножанрових і різнотематичних творах Старицького можна пояснити принаймні двома причинами, які одна одну взаємодоповнюють. По-перше, сам письменник був глибоко віруючою людиною і такими ж рисами прагнув наділити образи більшості своїх героїв, передовсім тих, кого він розташовував на «плюсовій» шкалі морально-етичних і національних цінностей. А по-друге, що не менш важливо, неонародницька методологія, представником якої небезпідставно називають Старицького, релігійний фактор ставила у своїй системі цінностей на одне з чільних місць, якщо не на перше. Наталя Шумило вказує на ще одну причину, яка зумовила активізацію означеного фактора в нашому письменстві рубежу ХІХ – ХХ ст. «Наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст., – пише вона, – в українській літературі значно активізувався, якщо не досяг найвищого рівня, інтерес до Біблії, чому, безумовно, сприяв збіг обставин: поява друком перекладу Святого Письма

українською мовою (здійснений П. Кулішем, І. Пулюєм та І. Нечуєм-Левицьким) та посилення процесів національного відродження, коли проблематика раннього християнства й загалом морально-етичні начала духовності почали сприйматися в Україні як ніколи суголосно добі»¹³. До речі, щодо пропаганди ранньохристиянських ідеалів, доволі широко реалізованої Сковородою. У творах Старицького де-інде, зокрема, у прозі, знаходять відлуння ідеї задоволення мінімальним, апологія глупоти [див., т. 7, с. 87], ідея жертвовності за віру й за Україну (повість і драма про Бушу, історико-пригодницькі твори), ідея простоти (не-гордині), як це вичитуємо, наприклад, з повісті «Заклятий скарб», юна героїня якої, сановита шляхтянка Ядвіга, заявляє: «А я, няню, не хочу гордою бути, не хочу, от як мене не примушують, я не хочу; гордощі й лютість – те ж саме!..» [т. 7, с. 211]. Як бачимо, дуже «по-сковородинському».

Вкажемо ще принаймні на кілька аспектів релігійного звучання у Старицького, де вчувається і щось сковородинське, і щось від самого письменника ХІХ ст.

Мабуть, найперше, що впадає в око вже навіть частотністю вживань, то це теза про **богоданість і боговизначеність** всього і вся у світі: «Бог над усе! Усе від Бога!» Така настанова звучить стоголосим рефреном у всій багатожанровій творчості Старицького, від ранніх спроб до останніх написаних рядків. Характерний діалог Шпоньки і Шила («Як ковбаса та чарка...»):

Шпонька. І для чого Бог сотворив того зайця?

Шило. І-і, не руш! Бог усе зна! [т. 2, с. 140].

«Як Бог судив, то так і буде!» – каже одна з героїнь драми «Маруся Богуславка» [т. 4, с. 126].

Кілька разів у творах Старицький прямо виписує **Господній образ**, а його смислова суть дуже виразно прочитується не тільки в художніх засобах виписування, але й особливо з контексту твору чи його уривка. Кожного разу образ Богочоловіка виступає як саме втілення всезагальної Любові, Добра, Світла, але є і ситуативні варіанти.

Активним, дієвим символом (атрибутом) віри, котрий одночасно впливає на семантику характерів і на рух сюжету, в різножанровій прозі Старицького виступає **молитва**, до жанру якої письменник звертався вельми часто, у т. ч. й у поезії («Молитва», «Псалом» та ін.).

«Позитивна програма» Старицького, базована на релігійності, дуже суттєво виразилася і в **морально-етичних аспектах**, художньо осмислюваних у прозі і драматургії, хоч узагальнено вона підводиться письменником під один «знаменник» – християнської етики й моралі. В цій же площині трактується Старицьким і категорія **гріха**, раніше вельми широко й різногранно осмислена Сковородою («Гріх як наслідок спокуси та духовної сліпоти людини, – пише Геннадій Нога, – породжує зло і віддаляє її від Бога, а, отже, й від щастя. Тому у спадщині Сковороди, зокрема у його поезії, міститься чимало роздумів про сутність і природу людських гріхів, способи їх уникнення»¹⁴). Знову ж, Старицький не «теоретизував» на тему гріха й сам термін уживав за ситуативною (сюжетною) логікою, але саме поняття гріха в його християнізованому морально-етичному сенсі становить ключову проблему цілого ряду творів і є смисловою розгадкою виписаних у творах перипетій і колізій. За логікою ж

«гріха і покари за нього» моделює письменник трагічні фінали багатьох своїх творів, зокрема, повістевих («Заклятий скарб», «Розсудили», «Байстря», «Зарниця») і частини новелістичних. Людина, яка вчинила гріх чи стала до нього причетною, має ним каратися чи його спокутувати, – такий лейтмотив означених творів Старицького.

Означені вище тези не те що не вичерпують, а є лише частиною контуру проблеми типологічних паралелей у творчості двох великих українців, проблеми, яка заслуговує на ширше і глибше осмислення і яка, віриться, його – належне осмислення – здобуде.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Возняк М. *Історія української літератури: У 2 кн.* – Л., 1994. – Кн. 2. – С. 83 – 84.

2. Детальніше ця проблема розглянута нами у статті: Поліщук В. *До проблеми національної ідентичності іншомовних творів: випадок Михайла Старицького* // *Укр. мова та літра.* – 2002. – Ч. 42. – С. 20 – 23.

3. Барабаш Ю. *Григорій Сковорода* // *Слово і час.* – 1997. – №7. – С. 29.

4. Барабаш Ю. *Причинки до теми «Гоголь і українське літературне бароко (генезис і типологія)»* // *Слово і час.* – 1992. – №9. – С. 27.

5. Старицький М. *Твори: У 8 т.* – К., 1965. – Т. 8. – С. 172 – 173. Далі посилаємося на це видання, вказуючи в тексті том і сторінку.

6. Канак Ф. Г. *Сковорода про єдність з природою як прикмету людського буття* // *Сковорода Григорій: образ мислителя.* – К., 1977. – С. 103.

7. *Там само.* – С. 103 – 104.

8. Чижевський Д. *Нариси з історії філософії на Україні.* – К., 1992. – С. 68 – 69.

9. Бовсунівська Т. *Філософія серця Г. Сковороди і українська ментальність* // *Сковорода Григорій: образ мислителя.* – С. 91.

10. Див., напр. : Сверстюк Є. Українська література і християнська традиція // Сверстюк Є. На святі надії. – К., 1999. – С. 237 – 252; Барабаш Ю. «Знаю человека...» Григорій Сковорода. Поэзия. Философия. Жизнь. – М., 1989; Барабаш Ю. Григорій Сковорода // Слово і час. – 1997. – №7. – С. 27 – 29; Сивокінь Г. Григорій Сковорода як читач Біблії // Слово і час. – 1993. – №9. – С. 11 – 16 та ін.

11. Барабаш Ю. Григорій Сковорода. – С. 27.

12. Сивокінь Г. Григорій Сковорода як читач Біблії. – С. 14.

13. Шумило Н. Бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Слово і час. – 2000. – №9. – С. 8.

14. Нога Г. Категорія гріха у поетичній спадщині Г. Сковороди // Медієвістика: Зб. наук. статей. – О., 2002. – Вип. 3. – С. 166.

МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ І ТАРАС ШЕВЧЕНКО: рецепція теми у критиці. Генеалогічні лінії класиків

Переоцінити роль Тараса Шевченка в усій історії українства, певно, неможливо. Про його нецієтворчу місію, про його місію як національного генія і пророка написано немало. І то без надміру емоцій, без екзальтації, справедливо й законірно. Врешті, – науково обґрунтовано.

Місія Михайла Старицького в тій же історії України, її культури й духовності, виявилась не такою глобальною, як Шевченкова. Зрештою, практично всім подвижникам, які прийшли в український світ «після» Шевченка, судилося бути приреченими на вільне чи мимовільне порівняння з діяннями великого Тараса Григоровича, на визначення «міри послідовництва», міри «залежності» чи «незалежності» від магнетизму дум і слова Шевченка. І в мислительному, суспільно-філософському вимірі, й у вимірі творчому. В цьому контексті можна називати десятки й десятки славних імен, від тих же Шевченкових сучасників починаючи. Михайло Старицький цілком логічно – в колі цих персоналій. Він належить до того покоління українських митців-діячів, які стали до праці «на рідному полі» (вислів Старицького) в пошевченківську пору, прийшли на зміну Шевченку та його попередникам і ровесникам. Слід пам'ятати, що перші два десятиліт-

тя життя Старицького накладаються на два останніх десятиліття Шевченкового. Символічно, що молодий студент Михайло Старицький був серед тої київської молоді, яка стрічала труну з прахом Тараса Шевченка під час його перевезення в Україну навесні 1861 року. Старицький ніби приймав естафету служіння народові від свого великого попередника.

Далі в цьому дослідженні спробуємо розібратись, які ж саме Шевченкові уроки перейняв Старицький, які ремінісценції Шевченкової творчості більш чи менш виразно резонували у творчості Старицького, як вівся Михайло Петрович з мистецьким і суспільним досвідом Тараса Григоровича тощо.

Скоро мине півтора століття від часу, коли молодий Старицький брав участь у похороні Шевченка. Недавно минуло сто років із часу, коли відійшов у вічність сам Старицький. Дуже тривалий час непербутня спадщина й першого, і другого перебуває в полі зору науки. Більше, звісно, осмислюється феномен Шевченка, й це природно, але й різножанрове слово Старицького дедалі більше привертає увагу дослідників. Природно, що за весь цей тривалий час науковцями робилися спроби осмислити тему «Старицький і Шевченко», дослідити, якою мірою і в чому саме «присутній» Шевченко у спадку Старицького. Є навіть стаття з такою назвою, написана Л. Ленюком у 1959 році [1], є тези Л. Пивоварського «Традиції Шевченка в творчості Старицького» [2], але в них заявлені проблеми не отримують широкого аналізу, над цілим рядом суджень і висновків тяжіють ідеологеми радянського часу... З'явилися і пізніші дослідження в контексті теми [див. : 3; 4], які частково розширюють критичне поле, та все ж лишаються вельми локальними у порушеній проблематиці.

Утім, науково-критичну думку щодо різноаспектних «заочних взаємин» Михайла Старицького і Тараса Шевченка слід оцінити пильніше, простежити її можливу еволюцію тощо. При цьому треба пам'ятати, що автори «історій української літератури» чи відповідних дослідницьких праць (статей) цілком могли не знати, а певніше, – не знали всього творчого здобутку Старицького (а ті, що писали свої історії в кінці ХІХ ст., скажімо, О. Огоновський, то й із науково впорядкованою спадщиною Т. Шевченка не були обізнані), оскільки багато що з нього не було на той час надруковане зовсім чи було «розсипане» по різних періодичних (у т. ч. – газетних) виданнях. Той же згаданий Омелян Огоновський, даючи в своїй «Історії літератури руської» доволі розлогий нарис про письменника, мовить лише про Старицького як поета, перекладача, драматурга (станом на середину 1880-х років), і про будь-які типологічні паралелі між творчістю Старицького й Шевченка не пише [див.: 5, с. 818-839]. Відлік фундаментальних оцінок теми «Старицький і Шевченко», безсумнівно, слід вести від розлогої статті Івана Франка «Михайло П[етрович] Старицький» (1902). Автор цієї праці дає виважену й неупереджену характеристику різних аспектів творчої праці Михайла Старицького, вписуючи її в загальноукраїнський літературний і культурологічний контексти. Франкова стаття на всі наступні часи лишилась своєрідним орієнтиром у поглядах на творчість Старицького, своєрідним широко цитованим каноном. У наступних розділах цього дослідження, передовсім у «поетично-перекладацькому», я ще звернуся до вказаної праці й осягнення в ній проблеми творчих взаємин Старицького й Шевченка, тому тут обійдуся без відповідних цитувань. У наступних за часом

«історіях» різних авторів (С. Єфремов, А. Шамрай, О. Дорошевич, В. Коряк) у розділах про Старицького «шевченківська» типологія практично відсутня. Хіба що в «Історії українського письменства» Сергія Єфремова виразно чується відлуння Франкової думки про відоме «подолання шаблонів» пошевченківської доби [див. : 6, с. 471], а ще автор, високо оцінюючи драму Старицького «Не судилось», зауважує, що «Це гарна ілюстрація до Шевченкового «Якби ви знали, паничі...» [6, с. 474]. Та ще Володимир Коряк у розділі, присвяченому творчості І. Франка, двічі апелює до слів останнього про Старицького як шукача нових форм і тем української поезії: «Тільки Старицького він визнавав за його шукання; він у ньому бачив «перші ознаки виходу української поезії з доби епігонства, з наслідування Шевченкової манери» [7, с. 356].

Ширше і, сказати б, науково виваженіше й об'єктивніше висловилися про творчі паралелі між Старицьким і Шевченком Іван Стешенко [див. : 8] і дещо пізніше Микола Зеров [див. : 9]. Обидва автори написали свої розвідки до дат – 10-х і 25-х роковин смерті М. Старицького відповідно й мають ці статті характер певних концептуальних узагальнень щодо творчості класика. Природно, що й тема «Старицький і Шевченко» в них означено вельми виразно, хоч вона й не є тут основною. І ці дослідження ще будуть об'єктом уваги, тут же зазначу, що й І. Стешенко, і М. Зеров ряд своїх суджень про творчі паралелі між Старицьким і Шевченком базували з урахуванням Франкових оцінок: перший із них контекстуально, а М. Зеров, цитуючи Франка, зокрема, ту ж таки тезу про подолання Старицьким пошевченківського епігонства, вносить уже певні свої корективи до оцінок свого великого попередника: «Побудування Франко-

ве, в свій час важливе й вірне, тепер видається трохи сумарним» [9, с. 79]. І далі розгортає свою думку, яку я ширше згадуватиму далі, в розділі про типологічні паралелі поетичного світу Старицького й Шевченка. Як видно з усіх згаданих праць, так і з наступних за часом – Л. Ленюка [1], Л. Пивоварського [2], І. Немченка [3] та інших дослідників, до останньої за часом академічної «Історії української літератури ХІХ століття» [див. : 10, с. 209] включно, тема творчих взаємин Старицького й Шевченка осмислювалася практично цілком на площині поезії. Це загалом логічно, мотивовано, бо саме в цій площині означена «тема» лежить, як мовиться, на поверхні, та ще і Франко так широко й авторитетно про неї сказав. Між тим проблема типологічних «сходжень і відштовхувань» між творчістю Старицького й Шевченка, в т. ч. й поетичного, бачиться значно ширшою, різнограннішою, багатшою. Аби глибше, мотивованіше зрозуміти навіть виявлені дотепер семантичні паралелі між творчістю Старицького й Шевченка, не кажучи про інші, обділені увагою дослідників, безсумнівно, варто з'ясувати й відповідні паралелі біографічні, світоглядні, історіософські, ідейно-естетичні, різногранні проблемно-тематичні аспекти в різних сферах творчої діяльності Старицького й Шевченка. Не скажу, що все тут – нескладима цілина, бо ж дослідники творчості Старицького – автори монографічних досліджень Л. Сокирко [11], Й. Куриленко [12], М. Комишанченко [13], Н. Левчик [14], В. Поліщук [15] та ін. принагідно означували окремі нюанси в контексті аналізованої теми. Дещо акцентованіше в аналізованій проблематиці висловила О. Цибаньова [16], а художньо-документальні версії паралелей «Старицький і Шевченко» відтворив

Ю. Хорунжий у відомому романі «Борвій» [17]. Зважаючи на тісне переплетення життєвих і творчих доль Михайла Старицького і Миколи Лисенка, звісно, треба брати до уваги й матеріали про останнього з них, зокрема, у спогадах Лисенкового сина Остапа [18] і в книзі Є. Товстухи «Микола Лисенко» [19], в деяких інших відповідних матеріалах.

Одначе... За всього багатства й розмаїття наукової й науково-популярної лектури про Михайла Старицького (тим паче про Т. Шевченка, про що й говорити не варто) тема типологічних творчих паралелей між його багатою й різногранною художньою спадщиною і спадщиною Тараса Шевченка осягнута вельми недостатньо навіть у царині поезії і явно не всеохопно, а дуже звужено. Звісно, в осмисленні теми «Старицький і Шевченко» йтиметься про різносемантичні паралелі, більш чи менш очевидні, прямі чи опосередковані, від Тараса Григоровича до Михайла Петровича, визначатиметься міра їх зближення чи розходження. Та розпочну цей зіставний аналіз теми з ракурсу біографічного, на який увага практично ніким досі не була звернута. Між тим саме тут виявляється чимало прецікавих «сходжень» чи «відштотхувань» між долями двох великих українських класиків, чимало біографічних фактів, які більшою чи меншою мірою вплинули і на вдачу, і на світогляд, і на творчість Шевченка і Старицького.

СТАРИЦЬКИЙ І ШЕВЧЕНКО: біографічне поле

Очевидно, в цьому розділі дослідження логічніше першим поставити Шевченка, а вже за ним – Старицького і провести паралелі між їх долями, знаходячи в них певні синонімічні, близькі чи й антонімічні смислові знаки, події, факти, які можна «прочитати» вже з глибшим змістом, особливо коли звести ті знаки, події чи факти біографій кожного з них до купи. Отже, біографічний метод дослідження чи його окремі елементи є вельми доречними.

Родоводи

Перш ніж заглибитися в генеалогію двох великих класиків, зауважу, що різноаспектної, різножанрової лектури про родовідну лінію Тараса Шевченка зовсім не бракує, про неї дуже багато й детально написано. Настільки багато й детально, що вже виникає проблема певних узагальнень у темі, з'ясування певних різночитань, подолання певних стереотипів чи видимого вульгаризаторства навіть у царині біографіки. Продовжують з'являтися нові дослідницькі матеріали про Шевченкову генеалогію, про інші гілки розлогого Шевченкового роду.

У сенсі з'ясування генеалогії роду Михайла Старицького є значно менше досліджень і матеріалів, особливо по лінії Михайлового батька. Є в такій ситуації

певна дивина, адже кажу про те, що родовід кріпака Шевченка досліджений набагато детальніше й документальніше, ніж родовід потомственного дворянина Старицького, про який відомостей значно менше, й багато що в ньому оповите легендарністю.

Одразу, певно, треба означити проблему соціального статусу Тараса Шевченка й Михайла Старицького, оскільки вона, принаймні номінально, таки ж вельми важлива була для пори ХІХ століття, бо ж ставила-таки в очевидно нерівні умови людей із різним соціальним статусом: і щодо побуту, і щодо освіти, кар'єри та інших перспектив. Водночас необхідно зауважувати й на тому, що протягом багатьох десятиліть радянського періоду проблема соціального статусу людини в так званому «дожовтневому» суспільстві зазвичай набирала виразно деформованих чи гіпертрофованих форм, відбулося замовчування одних фактів чи гіперболізований показ інших, що, як правило, вело до помітного вульгаризування, спотворення дійсного стану справ. За таких настанов практично не враховувався чи майже не враховувався особистісний чинник або ж якийсь «інакший» стан справ, бо ж вони були «нетиповими»...

Випадок Тараса Шевченка і Михайла Старицького доволі показовий як з «одного» боку, так і з «іншого», як із дійсної різниці їх соціального статусу, а отже, й соціальних перспектив, так і з погляду цілком певних вульгаризацій і соціальних спекуляцій на «теми» статусу.

Свого часу поет і літературознавець із Черкащини Іван Дробний уже брався за проблему соціального статусу кріпака Тараса Шевченка в порівнянні з соціальним статусом дворянина Олександра Пушкіна, написавши розвідку «Син селянський і син дворян-

ський» [див. : 20]. Уже в першому абзаці І. Дробний зазначає: «Шевченко і Пушкін для мене – це великі люди, неперевершені генії слов'янського світу. Але радянські школа і вуз показували їх нам однобоко – в основному тільки як борців за свободу проти царської тиранії. І від цього поети були схожі поміж собою, наче близнюки. Коли ж я їх почав уважно перечитувати після інституту не для служби, а для душі, то виявилось, що це зовсім різні люди. Моє ставлення до них не змінилося, але вони стали в моїй уяві живими людьми, а не голими схемами до заполітизованих догм» [20, с. 483]. Далі автор дослідження аналізує переважно світоглядно-історіософську парадигму «сина селянського» Шевченка й «сина дворянського» Пушкіна на основі їх поетичної творчості.

Мовлячи тут і далі теж про «сина селянського» (і кріпацького) Тараса Шевченка та «сина дворянського» Михайла Старицького, спробу розглянути в порівнянні й зіставленні різні сфери буття їх обох, різні творчі й життєві іпостасі Шевченка і Старицького (а частіше – Старицького й Шевченка), аби й вони стали з таких порівнянь і зіставлень «живими людьми, а не голими схемами», не ілюстраціями до «заполітизованих догм». Природно, що варто розпочати з найглибшого відомого родового коріння кожного з класиків, звертаючи увагу на знакові моменти в кожній із генеалогій.

Про Шевченків родовід, як мовилося вище, написано багато досліджень, вельми авторитетних, документальних і вірогідних. Звісно, чим глибше в минуле вглядалась пошукова думка, тим більше додавалося здогадів, версій, легендарного серпанку. Батьківську гілку Шевченкового роду дослідники (Д. Красицький, П. Жур. С. Чанін та ін.) виводять із

козацького минулого, з середини XVII ст. : «Не раніше 1654 року. Після Переяславської ради козак Іван повернувся із Запорожжя в рідну Кирилівку [див. : 21], одружився, але незабаром залишився удівцем і жив з малолітньою донькою Єфросинією. Шив людям чоботи, і тому його прозвали Іван Швець» [22, с. 17]. Цю ж версію подає і Д. Красицький [див. : 23]. Наступна знакова віха: «XVIII ст. В. Кирилівку прийшов із Запорозької Січі прадід Тараса Шевченка безрідний козак Андрій і пристав приймаком до Єфросинії Іванівни Шевчихи, взявши за місцевим звичаєм її прізвище – Шевченко» [22, с. 17-18]. Це за Петром Журом. А одне з останніх за часом досліджень подає ширшу інформацію, за якою «Єфросинія Іванівна Шевченко зійшлася з прадідусем Т. Г. Шевченка Андрієм Товстиком-Безрідним, який до поселення в Кирилівці (Керелівці) був «кошовим писарем Запорозької Січі» [24, с. 6]. Наступне покоління батьківської гілки Шевченкового роду представляв уже хрестоматійно відомий дід – Іван Андрійович Шевченко, котрий, за Д. Красицьким, «був богатирської сили запорозький січовик, кіннотник, спритний, працелюбний довгожитель...» [25, с. 86]. Крім усього, Шевченків дід Іван мав і «гайдамацьке» минуле, багато що розповівши згодом своєму допитливому внукові.

Для нас тут важливо означити для подальших зіставлень саме козацьку генеалогію Тараса Шевченка.

Є героїчна генеалогія і в материнській лінії Тараса Шевченка, оскільки біографи схиляються до думки, що прадідом майбутнього генія був «опришок – галицький гайдамака» Іван Бойко, в родині якого на Прикарпатті 1751 р. народився Шевченків дід по матері – Яким Іванович Бойко [див. : 22, с. 18]. Варто ще акцентувати увагу на походженні прізвища Шевчен-

ка. Про це ішлося вище, а традиція в цьому питанні ведеться здавна. Ще приятель Т. Шевченка О. М. Лазаревський зауважував, що «Дід Шевченка (з боку батька) за ремеслом був швець; звідси походить і його прізвище» [26, с. 20]. Поет зі Звенигородщини Василь Дергач навіть вибудував поетичну версію в означеній темі (вірш «Рід»):

... Івана за уміння шанували –
Всіх рятували в стужу постоли.
Шевця повсюди майстром називали
І дітям його прізвище дали.

І хоч сушила їх біда проклята,
Вони вросли корінням на віки.
Пішло від них коріння третє, п'яте:
Швеці, Кравці, Кравчини й Кравченята,
І мужні Швачки, й мудрі Шевчуки...

А поміж них могутнім коренком,
Як наша слава, і любов, і гнів,
Піднявся і ростє Тараса Шевченко...

Дещо інша, складніша, затуманеніша ситуація з генеалогією Михайла Старицького, особливо по лінії батька. Тут є певні різночитання самого прізвища письменника, місця наголосу в ньому. Енциклопедичні видання (УРЕ, «Краткая литературная энциклопедия» та ін.) подають прізвище М. П. Старицького з наголосом на другому складі. Водночас мені останніми роками трапились випадки, які цю традицію піддають сумніву чи й порушують. 30 листопада 2004 року (в самий розпал Помаранчевої революції) голова Українського фонду культури, ві-

домий поет Борис Олійник, вручаючи мені літературно-мистецьку премію ім. І. С. Нечуя-Левицького за три монографії про прозу Михайла Старицького, зауважив, що він прізвище письменника-класика звик вимовляти – Стáрицький (з наголосом на першому складі), бо такі варіанти наголошування чув. Інший випадок ще виразніший. На наукових читаннях у Черкаському університеті з нагоди 205-річчя з дня народження М. О. Максимовича (15 вересня 2009 р.) авторитетний професор із Переяслава, доктор філології Микола Корпанюк розповів про зустріч з одним із доволі близьких родичів М. П. Старицького Володимиром Стáрицьким. Зустріч відбулася 1990 року в помешканні М. П. Корпанюка. У тривалій розмові, як пригадує переяславський професор, Володимир Старицький постійно поправляв співрозмовника саме щодо наголошування прізвища: «Ми — Стáрицькі», — казав гість, який приїхав з-за кордону, щоб передати свою багату бібліотеку створюваній тоді Києво-Могилянській академії. Тоді ж В. Стáрицький подарував М. Корпанюку збірку своїх поезій. До всього іншого, Володимир Стáрицький титулував себе князем, що згодом і було викарбовано на його могилі, котра є на Байковому кладовищі поряд із могилами В. Стуса, Ю. Литвина, О. Тихого. Отже, як мовиться, є нюанс із прізвищем, та і з генеалогією, родинним статусом того ж В. Старицького щодо Михайла Стáрицького, бо ж відомо, що рідні його два брати й сестра померли малолітніми.

Родичі ж по батьківській лінії у Михайла Старицького, певно, були. Олена Пчілка у своєму проникливому посмертному нарисі «Михайло Петрович Старицький (Пам'яті товариша)», пише про поїздку

М. П. Старицького в середині 1903 року до Полтави на відкриття пам'ятника І. П. Котляревському, про відвідання рідних: «Сама родная земля полтавская будто оживляла Михайла Петровича и в следующие дни. Он точно помолодел, ходил по Полтаве, полный воспоминаний... Радовала его также встреча с родными (с семьей Булюбаш, у которой он прожил «полтавские дни», с Старицкими, – к одному из них Михаил Петрович отправился с дочерью Людмилой погостить в миргородский уезд)» [27, с. 440].

Про родовідні корені батьківської лінії М. Старицького мовиться як про легендарні. Натрапляємо в різних джерелах на родинну легенду Старицьких, за якою їхня генеалогія сягає ще роду Рюриковичів. Біограф Старицьких Юрій Хорунжий у нарисі про молодшу з доньок Михайла Петровича – Оксану зазначає, що від доньки вже Оксани Михайлівни – Ірини Степенко вперше почув відповідну інформацію: «Саме вона розповіла мені родинну легенду про те, що Старицькі походять з княжого роду Рюриковичів – володарів Київської Русі» [28, с. 98]. Інше джерело – з листування Миколи Лисенка. Знаменитий композитор, брат і щирий друг Старицького в одному з листів до М. Драгоманова (березень 1878 р.) сповіщає про бізнесове банкрутство зовсім непрактичного в цій сфері побратима й не без іронії зауважує: «І жаль, і біль, і серце враз; нащо було «дворянину з дворян» братися за купецьке, торгове діло, де й місцеві шахраї – жиди підвели» [29, с. 127]. Щодо іронічного «дворянину з дворян» подається коментар: «М. П. Старицький, котрий вів свій рід від Рюриковичів, любив пишатися своїм шляхетським походженням, тому члени «Старої Громади» жартома називали його «дворянин» [29, с. 509].

В іншому матеріалі згаданий Ю. Хорунжий пише, що «Рід Старицьких давній і знакомитий. За родинними переказами, князь Старицький ще за Івана Грозного, рятуючись від переслідувань, вибрався на Україну і тут осів навечно» [30, с. 5]. Ще одна сумлінна дослідниця життєвого і творчого шляху М. Старицького Ольга Цибаньова зазначає, що «Старицькі, за родинною легендою, в XVII столітті (вже, як бачимо, не за часів Івана Грозного – В. П.) прибули на Полтавщину з стародавнього північного міста Стариці» [31, с. 3]. «Энциклопедический словарь» Брокгауза й Ефрона подає доволі ґрунтовну й різнобічну інформацію про Старицю – повітове містечко Тверської губернії «при впадении речки Верхней С[тарицы] в Волгу»: «Город С[тарица] основан в 1297 г. князем Михаилом Ярославичем Тверским; в XIV в. принадлежал тверским князьям; в 1375 г., во время борьбы московского князя Димитрия Ивановича Донского с Тверским, Михаилом Александровичем, С[тарица] была разорена войсками первого и некоторое время находилась во власти Москвы, затем снова отошла к Твери. В 1482 г. она вторично присоединена к московским владениям и после смерти Иоанна III отдана в удел младшему его сыну, князю Андрею Ивановичу, который именовался князем Старицким...» [32, с. 442]. Поряд із цитованим матеріалом подається ще інформація про «село Старицкое (Старица)» Астраханської губернії й невелика замітка про Михайла Петровича Старицького.

Певно, що таку генеалогічну глибину роду Старицьких по батьківській лінії так і доведеться сприймати як легенду чи версію, документалізувати яку, очевидно, не вдасться. А вже історія Старицьких на території України окреслена виразніше. Майже в один голос пишуть про неї і Ю. Хорунжий, і О. Цибаньова, хоча теж

не без серпанку легендарності. «Не пістоль чи шаблюку вони (Старицькі – В. П.) взяли собі за зброю, – нотує О. Цибаньова. – Нею було щире слово, проповідь добра та хрест. Відомо, що з 1665 по 1671 рік Лука Семенович Старицький був духовним пастором козацтва у Полтавському полку. Однак нащадки цього протопопа збочили з протоптаной дідом і батьком дороги, подалися в козаки. Уже син Луки Захарій за хоробрість у боях і неабиякий розум у 1711 році був обраний побратимами на сотника, а згодом став «знатним полку Полтавського товаришем». Тим же шляхом пішли онук, правнук, праправнук» [31, с. 3]. Юрій Хорунжий додає, що «в роду Старицьких були духовні особи, навіть архімандрит Києво-Печерської лаври Варнава Старицький, а прадід Василь Михайлович Старицький ходив у полкових хорунжих та полкових обозних, по тому ж, як Катерина II скасувала козацький полковий устрій, прадід отримав звання прем'єр-майора» [33, с. 7].

Отже, як і в Шевченка, навіть ще виразніше, простежується по батьківській лінії «козацька генеалогія» Михайла Старицького. Його батько, штабс-ротмістр уланського полку, дворянин Петро Іванович Старицький, вийшовши у відставку, по своїй родовій лінії завершив військовий вибір. Його син Михайло, як знаємо, зробив вибір інший, але такий, якому не відмовиш у відвазі й патріотизмі. Михайло Старицький акцентував на слові як зброї.

Не менш показова, теж не позбавлена легендарності, генеалогія Михайла Старицького по лінії матері, Настасії Захарівни Лисенко. У спогадах про Миколу Лисенка «К биографии Н. В. Лысенка» сам М. Старицький зазначає: «Фамилия Лысенков происходит от древнего козацкого рода, отличившегося воинскими доблестями и попавшего в старшину еще при Богдане Хмельницком» [34, с. 385-386]. До

вміщеної в іншому виданні цієї праці й цієї фрази подається цікавий коментар академіка Ростислава Пилипчука: «Історичні документи засвідчують засновником роду Лисенків Якова Лисенка, який жив у першій половині XVII ст. і брав активну участь у війні 1648-1654 рр. Весь родовід Лисенків простежений у документах, що зібрані у справі для підтвердження їхнього дворянського походження, яка зберігається у фонді Департаменту Герольдії (тобто державної структури, яка у дореволюційні часи, власне, і розглядала усі ці справи на предмет їх достовірності). Тепер весь цей фонд зберігається в Російському державному історичному архіві у Санкт-Петербурзі» [35, с. 299-300]. Серпанок легендарності прозирає з іншої історії, про яку згадують багато авторів. Син Миколи Лисенка й небіж Михайла Старицького Остап у спогадах про батька пише, що «рід Лисенків ішов від Вовгури-Лиса із повстанського загону «Вовгурянців» самого Кривоноса. Своє старшинство Вовгура-Лис, якщо вірити переказам, одержав зі славних рук Богдана Хмельницького» [36, с. 22]. Про цю ж історію як про сімейну версію пише в коментарях і Р. Пилипчук [див.: 35, с. 299].

У деяких джерелах вибудовується й відповідна родовідна лінія, за якою в 70-х рр. XVII ст. «колишній Чернігівський полковник Іван Якович Лисенко стає на чолі Переяславського полку. З тим полком він бере участь в обох кримських походах, воює під Азовом. А його син, Федір Іванович, служив Петрові І. За вірність і відданість, за сміливість і кмітливість у боях російський цар «по височайшому указу» нагородив його землями на Полтавщині. Правда, цю нагороду – села Кліщинці та Галицьке – герой полтавської битви одержав уже по смерті царя, у 1737 році. У той час ці села і земля навколо називались «зрадницькими», бо належали одно-

му з спільників Мазепи, старшині Лубенського полку Новицькому» [31, с. 3].

З родовідних ліній і Старицьких, і Лисенків дуже добре проглядається козацька, власне військова, генеаза, як і в Шевченковому родоводі. Хіба що генеалогія Михайла Старицького вимальовується очевидно значнішою, таки ж старшинською і дворянською [див. ще: 37, с. 769]. Природно, що такий статус мав і матеріальні, й соціально-ієрархічні переваги чи пріоритети, порівняно з Шевченковим родоводом. Зрештою, багато в чому саме соціальний статус обумовив і пошлюблення прикінці 1830-х років представників двох дворянських родів – Петра Івановича Старицького і Настасії Захарівни Лисенко, первістком яких і став у 1840 році їхній син Михайло – майбутній класик української літератури.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Див. : Ленюк Л. Л. *Старицький і Шевченко // Збірник праць сьомої наукової шевченківської конференції*. – К. : 1959. – с. 195-204.
2. Див. : Пивоварський Л. Т. *Традиції Шевченка в творчості Старицького // Питання шевченкознавства: Доповіді та повідомлення на науковій конф., присвяченій 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка (тези)*. – Черкаси, 1964. – с. 50-52.
3. Немченко І. *Поетична Шевченкіана Михайла Старицького // Михайло Старицький: постать і творчість: Зб. праць Всеукр. наукової конференції*. – Черкаси, 2004. – с. 108-114.
4. Бабенко О. *Шевченко і корифеї // Михайло Старицький: постать і творчість: Зб. праць Всеукр. наукової конференції*. – Черкаси, 2004. – с. 194-206.
5. Огоновський О. *Історія літератури руської [української]. Частина II. Вік XIX (Поетія. Драма)*. – Львів, 1889 // *Фотопередрук О. Горбача*. – Мюнхен, 1991. – 961 с.
6. Єфремов С. *Історія українського письменства*. – К., 1995. – 688 с.

7. Коряк В. Нарис історії української літератури. II. Література буржуазна. – Харків, 1929 // Фотопередрук О. Горбача. – Мюнхен, 1994. – 620 с.

8. Стещенко Ів. М. Старицький як поет // Літературно-Науковий Вісник. – 1914. – Кн. 4. – с. 40-46.

9. Зеров М. Літературна позиція М. Старицького // Життя й революція. – 1929. – № 6. – с. 77-91.

10. Історія української літератури XIX століття. – У трьох книгах. – Книга третя. 70-90-ті роки XIX ст. – За ред. М. Т. Яценка. – К., 1997. – 432 с.

11. Сокирко Л. Г. М. П. Старицький: Критико-біографічний нарис. – К. . 1960. – 172 с.

12. Куриленко Й. М. М. П. Старицький: Життя і творчість. – К., 1960. – 64 с.

13. Комишанченко М. П. Михайло Старицький: Літературний портрет. – К., 1968. – 112 с.

14. Левчик Н. В. Поезія М. П. Старицького (жанрові та образно-стильові особливості). – К., 1990. – 124 с.

15. Поліщук В. Художня проза Михайла Старицького. – Черкаси, 2003. – 376 с.

16. Цибаньова О. Лаври і терни...: Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. – К., 1996. – 188 с.

17. Хорунжий Ю. Борвій: Роман-драма в чотирьох одмінах. – К., 1987. – 476 с.

18. Лысенко О. Микола Лысенко: Воспоминания сына. – М., 1960. – 256 с.

19. Товстуха Є. Микола Лисенко: Оповіді про композитора. – К., 1988. – 343 с.

20. Дробний І. Син селянський і син дворянський // Дробний І. Хата з лободи. – Черкаси, 2003. – с. 483-497.

21. Село, яке називається нині Шевченкове і яке називають Шевченковою батьківщиною, первинно звалося Керелівкою, згодом – в офіційному найменуванні – Кирилівкою. Про історію назви села йдеться в ряді досліджень. Зокрема, П. Жур у книзі «Труди і дні Кобзаря» пише, що на рубежі XVI-XVII ст. «за народними переказами, на підгірку ... поставив свій двір кошовий отаман Керело, а поряд почали селитися козаки, створюючи зимівник, який незабаром перетворився на село Керелівку (Кирилівку)...» (с. 16). Шевченкознавець і поет С. Ткаченко простежив історію назви села, відзначаючи, що первинна і правди-

ва назва його, вживана у творах і Т. Шевченком, – Керелівка (Див. : Ткаченко С. Керилівка чи Керелівка? // Україна. – 1990. – № 28. – с. 17). Я особисто чув коментування назви села в радіожурналі «Слово» децю інакше: назва «Керелівка» – від назви знаряддя. «Керелами» називаються дерев'яні ковші для набирання сипучих речовин. Такі ковші колись вироблялися в цьому селі, від чого воно й отримало назву – «Керелівка».

22. Жур Петро. Труди і дні Кобзаря. – К. : Дніпро, 2003. – 520 с.

23. Красицький Д., Красицька Л. Гілки Шевченкового роду // Літ. Україна. – 1987. – 17 вересня. – с. 7.

24. Чанін С. В. Великий рід людини: Науково-популярний нарис про Т. Г Шевченка та його родовід. – К. . 2008. – 160 с.

25. Красицький Д. Родовід // Слово і Час. – 1991. – № 5. – с. 86-90.

26. Спогади про Тараса Шевченка. – К. : Дніпро, 1982. – 547 с.

27. Пчилка О. Михаил Петрович Старицький (Памяти товарища) // Киевская старина. – 1904. – № 5. – с. 400-449.

28. Хорунжий Ю. Шляхетні українки: Есеї-парсуни. – К., 2003. – 208 с. 29. Микола Лисенко. Листи. – К., 2004. – 680 с.

30. Хорунжий Ю. Старицькі: Постаті в родинному інтер'єрі // Літ. Україна. – 1990. – 13 грудня. – с. 5.

31. Цибаньова Ольга. Лаври і терни...: Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. – К., 1996. – 188 с.

32. Энциклопедический словарь... (?) Брокгауз/Эфрон. – Т. 61. – Спб., 1900. – с. 441-443.

33. Хорунжий Ю. Невмирущий дух // Народна газета. – 1991. – № 12 (20). – с. 7.

34. Старицький М. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 8. – К., 1965. – 752 с.

35. Микола Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд., передмова та коментарі акад. Р. Я. Пилипчука. – У 2 т. – Т. 1. – К., 2003. – 344 с.

36. Лысенко О. Микола Лысенко: Воспоминания сына. Серия «ЖЗЛ». – Вып. 18. – М., 1960. – 256 с.

37. Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори. – К., 2000. – 848 с. Для «повноти картини», мабуть, варто згадати ще одну сімейну легенду, переказану Л. Старицькою-Черняхівською в її «Спогадах про М. В. Лисенка», і повідану їй «дідуньєю» – Віталієм Романовичем Лисенком: «Людя, – казав він мені, – слухай і запам'ятай гаразд історію твого роду»... З історії Булюбашів мені подобався тільки один епізод, що основоположникові цього роду, турецькому Булюб-баши, султан за якусь провинку прислав шовкового шнур, щоб той повисівся, але ро-

зумний баша не вволив султанової волі і дременує на Україну, де пристав до козацького війська. Зате оповідання про Лисенка-Вовгурю, поплічника Богданового, мені надзвичайно подобалось; решту – хто, коли, де і як з ким побрався – забула». Додамо, що бездітний нащадок того турецького Булюк-баші, маршалок М. П. Булюбаш, був дядьком Лисенкової матері, вельми заможним, з великою любов'ю ставився і до Миколи Лисенка, і до Михайла Старицького, котрий і мешкав у Булюбашів під час навчання в Полтавській гімназії [див. : 34, с. 386]. Деякі джерела подають інформацію, що Старицькі були «в родстві с. А. Г. Родзянко».

38. Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя. – К., 1991. – 702 с.

39. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 3. – К., 2003. – 592 с. 40. Єнджевич Є. Українські ночі, або Родовід генія. Роман. – Львів, 1997. – 443 с.

41. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. – К., 2006. – 504 с.

42. Левчик Н. В. Поезія М. П. Старицького (жанрові й образно-стильові особливості). – К., 1990. – 124 с.

ШЕВЧЕНКІВСЬКЕ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: СТИЛЬВИЙ АСПЕКТ (штрих до проблеми)

Проблема «шевченківського у творчості Михайла Старицького» навдивовиж багатогранна й широка, і вона, безсумнівно, заслуговує окремого серйозного дослідження, в якому б знайшло належне аналітичне осмислення широке коло тем – світоглядних, суспільно-політичних, історіософських, релігійних, ідейно-естетичних та ін. Частково названа проблема вже реалізувалася в наукових дослідженнях, але справді лише частково, на рівні простого називання можливих аспектів дослідження чи відносно неглибокого й позначеного зрозумілими ідеологічними рудиментами часу (1959 р.) аналізу поетичного доробку Старицького «у світлі» відомого міркування І. Франка про долання Старицьким пошевченківських шаблонів у поезії¹.

У цих коротких нотатках ми означимо проблему стильового малюнка творчості Старицького і впливу творчості Шевченка на його – стильового малюнка – формування. Загалом коло тих персоналій і чинників, які склали своєрідну «стильову школу» Старицького, доволі широке: український фольклор, Гоголь, П. Куліш, зарубіжна і російська література,

релігійний фактор, Шевченко...² (Зауважимо, що порядок називання тут довільний). Стильовий же вплив Шевченка-романтика на творчість Старицького є одним із визначальних, про що, власне, і йтиметься далі.

...В українській літературі ХІХ ст. романтизм «живився» ще одною важливою для нього складовою – духом національного відродження (чи, може, краще сказати за Д. Чижевським, «воскресіння»). Згаданий Дмитро Чижевський відзначає цю рису не тільки в українському письменстві. «Літературний романтизм, течія, що йшла майже безпрецедентним тріумфальним ходом по всій європейській літературі першої половини ХІХ ст., мав особливе значення для слов'янської літератури, оскільки асоціювався з національним пробудженням слов'янських народів. Для чехів і болгар романтизм означав національне «воскресіння». В інших випадках він був першим пробудженням національної свідомості або появою давно забутої концепції культурної самостійності й відрубності»³. В сенсі українського націє- і державотворення, формування і втілення в художню (поетичну) «плоть» відповідних ідей ключову роль відіграв, звичайно ж, Тарас Шевченко. Його ж творчість, передовсім поетичну, дослідники називають і вершиною українського романтизму⁴. Навколо стильових якостей творчості Шевченка досі тривають наукові суперечки, та вже нині явно домінує думка про те, що «вся поетична творчість Т. Шевченка належить одному стильовому напрямку, ім'я якому – романтизм»⁵. Відтак є вельми цікавим поглянути на творчі «взаємини» Старицького й Шевченка, знайти в них типологічні паралелі якнайширшого спектру. Ця тема теж потребує окремої ґрунтовної розвідки. Ми ж тут зосередимося більше на з'ясуванні можливих стильових па-

ралелей і їх конкретних виявів. Перша у стилізовому сенсі «типологічна паралель» між Шевченком і Старицьким та, що їх обох ідеологізоване радянське літературознавство вперто «рядило» в реалістів. Приклади знайти дуже легко⁶.

Історія «заочних» взаємин Старицького з Шевченком має свою цікаву історію з не менш цікавою еволюцією. Юнацькі захоплення Шевченком («В Галицьком раз достали мы от Андр[ея] Ром[ановича] запрещенные стихотворения Шевченка, – згадував пізніше Старицький, – и целую ночь читали их, восторгаясь и формой, и словом, и смелостью содержания»⁷), продовжилися діяльними заходами щодо поширення Шевченкових творів, видимим, хоч і стриманим пієтетом Старицького до славного земляка – його постаті й творчості, різноаспектними ремінісценціями з Шевченка в діяльності і творчості, незрідка ремінісценціями буквальними, у творах, рідше – опосередкованими – у світогляді, естетиці й тих же творах. Зі зростанням суспільного авторитету М. Драгоманова, котрого Старицький вельми шанував і котрий Шевченку приділив багато місця у своїх працях, Михайло Петрович значною мірою став дивитись на Шевченка «очима» Драгоманова – поглядом явно неоднозначним⁸. Немалою мірою саме цим можна пояснити відомі не надто «поштиві» судження Старицького про Шевченка в листах, які без компетентних коментарів неважко «наповнити» змістом, котрий у них і не вкладався. З іншого боку, думається, без драгомановського погляду на Шевченка Старицький міг і не стати тим руйначем «пошевенківських шаблонів», про які пізніше писав Франко. Та це, повторимось, уже напрям дещо інших, ширших роздумів. Що ж до можливого стилізового впли-

ву Шевченка на Старицького, то й тут науковцями чіткої позиції не вироблено. Скажімо, сумлінна дослідниця творчості Старицького Н. Левчик, пишучи про традиції і новаторство у стилі Старицького-пета і відзначаючи цілу низку типологічних паралелей між творами Шевченка і Старицького навіть на мікрорівнях, у той же час послідовно наголошує, що майже в кожному випадку з «паралелями» є і видимий «нюанс». А всі ті «нюанси» сумарно і мають, за можливою думкою Н. Левчик і її можливим наміром у монографії, підтвердити (проілюструвати) Франкову тезу про Старицького як руйнача «пошевченківських шаблонів». «Якщо порівняти стиль поезії Старицького зі стилем поезії Т. Шевченка, – пише дослідниця, – то стане очевидною різниця стильових організацій поетичного матеріалу...»⁹. Вище ми зачитували оцінки щодо стильової домінанти поезії Шевченка – романтизму. В чому ж тоді полягала «різниця стильових організацій» між ним і Старицьким? Ще раз зачитуємо з монографії Н. Левчик: «Порівняно з розробками жанру української романтичної балади (Т. Шевченко, Ю. Федькович, С. Руданський, С. Воробкевич) легендарно-історична балада «Гетьман» – крок до реалізму завдяки синтезу романтичного узагальнення і реалістичної конкретизації бачення»¹⁰. Відверто кажучи, побачити в насиченій художніми умовностями баладі Старицького «Гетьман» «крок до реалізму» досить важко. Як і в ряді інших намагань наблизити лірику Старицького, насичену питомо романтичними образами (серце, душа та ін.) й поетикальними особливостями, до реалістичної поетики. Можливо, тут спрацював той «обманний» «ефект реалізму» в романтизмі, про який щодо поезії Шевченка писав Євген Маланюк:

«Романтизм Шевченка завдяки національній повнокровності, був завжди доведений до кінця, опуклий, яскравий, живий і реальний»¹¹.

І там же: «Належить-бо спеціально підкреслити – і в цім найголовніша прикмета Шевченкового романтизму, – що романтизм той ніколи не мав абстрактного («світового», як у Байрона, чи «міжпланетного», як у Лермонтова) характеру романтизму канонічного». Напевне, що в громадянськи й соціально наснаженій поезії Старицького можна виявити схожий до Шевченкового «реальний» романтизм, котрий і провокує судження про реалістичну поетику.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Див. : Ленюк Л. Л. *Старицький і Шевченко* // Збірник праць сьомої наукової шевченківської конференції. – К. : Вид. АН УРСР, 1959. – С. 195 – 204; Пивоварський Л. Т. *Традиції Шевченка в творчості Старицького* // Питання шевченкознавства. Доповіді та повідомлення на науковій конференції, присвяченій 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка (тези). – Черкаси, 1964. – С. 50 – 52.

2. Детальніше про це див. : Поліщук Володимир. *До питання про «стильову школу» Михайла Старицького* // Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». – Вип. 36. – Черкаси, 2002. – С. 49 – 60.

3. Цит. за: Багрії Романа. *Подорож сера Вальтера Скотта на Україну («Тарас Бульба» М. Гоголя і «Чорна рада» П. Куліша в світлі історичної романістики Вальтера Скотта)*. – К. : Ред. журн. «Всесвіт», 1993. – С. 150.

4. *Українська література у портретах і довідках. Довідник*. – К. : Либідь, 2000. – С. 275.

5. Наєнко М. К. *Романтичний епос. Ефект романтизму і українська література*. – К. : Вид. центр «Просвіта», 2000. – С. 93.

6. Див., хоча б у літпортреті М. Комишанченка «М. П. Старицький», де автор пише, що Старицький, «продовжуючи і розвиваючи реалістичні традиції І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, ... своїми оригінальними п'єсами розширив обрії і можливості

української драматургії» (Комишанченко М. П. М. П. Старицький. Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1968. – С. 61 – 62).

7. Старицький Михайло. Твори: У 8-ми томах. – К. : Дніпро, 1965. – С. 393.

8. Тема «Шевченко і Драгоманов» знайшла висвітлення в цілому ряді статей і праць, напр. : Дзюба Іван. У всякого своя доля... – К., 1989. – С. 111 та ін. ; Донцов Дмитро. Шевченко і Драгоманов // Слово і час. – 1992. – №6; Іванченко Раїса. Шевченко і Драгоманов // Сучасність. – 1989. – №5 та ін., з яких особливу увагу привертає стаття Д. Донцова. Певною мірою «продрагоманівською» (в оцінці теми «Старицький і Шевченко») можна назвати й монографію Н. Левчик на одній зі сторінок якої читаємо зовсім конкретну тезу про І. Франка в контексті його оцінок творчості Старицького: «Його (Франка – В. П.) думка суголосна словам М. Драгоманова: «Шевченко вже не міг одвічати усім ідеям, народившись у часи після його смерті... а по старим дорогам і дорозі самого Шевченка уже не могла йти нова українська молодіж», сказаним ще у 1873 р. » (Левчик Н. В. Поезія М. П. Старицького (жанрові та образно-стильові особливості). – К., 1987. – С. 19).

9. Левчик Н. В. Цит. праця. – С. 229.

10. Там само. – С. 56.

11. Маланюк Євген. Книга спостережень. Статті про літературу. – К.: Дніпро, 1997. – С. 128.

СЕРГІЙ ЄФРЕМОВ І СТАРИЦЬКІ (штрихи до теми)

Обсервація Сергієм Єфремовим суспільного життя взагалі й літературного зокрема (причому, не тільки в Україні) справді варта щирого подивування й захоплення. У цьому сенсі С. Єфремова цілком доречно ставити в один ряд із такими митцями-мислителями його часу якими були І. Франко, М. Грушевський, Леся Українка, ВЛипинський, А. Кримський... Практично жодне більш-менш помітне явище не проходило повз його увагу й поцінування.

Михайло Старицький, – ширше – родина Старицьких, в історії української духовності й літератури посідали (і посідають!) надто помітне місце, й у науковій та мемуарній спадщині Сергія Єфремова вони є досить частими фігурантами, особливо Михайло Петрович і його донька – Людмила Старицька-Черняхівська. Опубліковані різноманітні матеріали, які, звісно, далеко не вичерпні, усе ж дають можливість скласти цілком певні судження в означеній у заголовку темі, так чи інакше характеристичні і щодо С. Єфремова, і щодо Старицьких. Але перед тим зазначити, що Михайлові Старицькому дещо менше «повезло» на увагу Сергія Єфремова, порівняно, скажімо, з Шевченком, Панасом Мирним, Нечуєм-Левицьким, Коцюбинським, Тесленком та ще рядом класиків українського письменства, аналізам постатей

і творчості яких С. Єфремов присвятив монографічні дослідження чи розлогі статті. Із тих розкиданих у різних працях відомостей дещо упереджено можна висловити міркування про те, що пильнішу увагу літературознавця відома тоді літературна спадщина М. Старицького чомусь не привернула. Чому? Через величезну зайнятість ученого? Можливо. Не вразила вона С. Єфремова, не стала, з його погляду, надто важливим явищем культурно-духовного життя? Теж можливо. Не була повністю доступною, принаймні та, що публікувалася? Не виключено, хоч Сергій Єфремов був дуже уважним до всякого українського слова його часу. Можна говорити і про комплекс названих і неназваних причин відносно невеликої уваги Єфремова до Старицького. Однак, повторимося, що і з того, що написано (й нині доступне!) Сергієм Олександровичем про одного з класиків українського письменства, можна скласти досить чіткі й загалом обґрунтовано-об'єктивні судження. Звісно, що С. Єфремову були відомі синтетична праця І. Франка «Михайло П. Старицький, глибока і влучна стаття Олени Пчілки «М. П. Старицький. Пам'яті товарища», інші написані до того матеріали. Однак ж Сергій Єфремов мав своє бачення літпроцесу, свою ідеологію історії письменства, й саме через них оглядав і оцінював літературні явища. Природно, що найповніше про Михайла Старицького сказано Сергієм Єфремовим у його «Історії українського письменства»¹, окремі оціночні судження зустрічаємо у «Щоденниках»² та окремих статтях («В тісних рямцях» та ін.). Чи були знайомими Єфремов і Старицький? Цілком очевидно, адже вони досить довго в один і той же час мешкали в Києві. Сходилися їхні стежки і в Полтаві, на знаменитому відкритті пам'ятника Іванові Котлярев-

ському. Те, що там був Старицький, загальновідомо, а в Єфремова зустрічаємо звістку про це у «Щоденниках» (2, с. 602). Близьких взаємин і спілкування між ними, очевидно, не було. Тісне знайомство і зближення Єфремова з родиною Старицьких відбулося через Людмилу Старицьку-Черняхівську пізніше, вже по смерті Михайла Петровича. Про це йтиметься нижче. Михайлові Старицькому С. Єфремов відводив загалом дуже помітне місце і в періоді «молодших шістдесятників» ХІХ століття, і в усій другій половині того ж віку, мимохідь наголошуючи й на принциповій послідовності, силі характеру письменника, ставлячи його в широке коло тих інтелігентів-подвижників, котрих украй несприятливі обставини не відсунули від праці на «українському полі». «Не багато встояло тоді активних працівників коло українства, – зазначає С. Єфремов, безумовно маючи на увазі й Михайла Старицького, – але хто вступав – то вже була випробувана сила: тісним гуртком вони високо держали свій стяг і зневір'я не чутно в їхніх голосах, – навпаки, надія раз у раз пробивається серед сумних відгуків темної сучасності» (1, с. 502).

Цілком виправдано й те, що генезу громадсько-літературної діяльності М. Старицького С. Єфремов «виводить» від Михайла Драгоманова, котрого і багато пізніше, на посмертному ювілеї Миколи Лисенка, називає «голосом совісти нашого громадянства» (2, с. 486) 3. Пишучи ж «Історію українського письменства», Єфремов із тісної когорти українських письменників «хронологічно першим» у цьому часі ставить саме Михайла Старицького.

У порівняно невеликому підрозділі «Історії українського письменства», котрий стосується М. Старицького, основна увага дослідника звернута на по-

етичний доробок. Окресливши коло тем, проблем поезії Старицького («Національний гніт, війна за слов'янство і слов'янське питання, народні злидні, розпад і зневір'я в інтелігентних класах – ось що знайшло вираз у його поезії аж до програмових заяв українства того часу» – 1, с. 471), С. Єфремов акцентує увагу на новаторських рисах його творчості і на явному домінуванні в ліриці поета громадянських мотивів, детермінованих не тільки нагальними запитами часу й антиукраїнською атмосферою, але й художнім досвідом російського поета М. Некрасова, твори котрого Старицький охоче перекладав. Як і дещо раніше Іван Франко, Сергій Єфремов наголошує на тому, що Старицькому належить першість у ламанні літературних шаблонів і літературного епігонства пошевченківської доби, хоч, на відміну від Франка, прямо ці явища не називає. «Щодо форми, то й тут час одбився на ньому (Старицькому – В. П), найпомітніше, як на одному з піонерів (розрядка наша – В. П.) того напрямку, що вже облишив усяку думку про «літературу для домашняго обихода» й узявся творити просто літературу, озиваючись на всякі питання дня і теми ширшого характеру» (1, с. 471).

Стисло проаналізувавши окремі вірші Старицького з виразною громадянською ноткою, показові для Єфремова з певного погляду учений віддає належне поетові й у творенні віршів, у яких бриніли «правда, зрідка й суто ліричні тони небуденної краси, що до саме серця доходять і проймають його відповідними почуваннями» (1. с. 473).

У світлі зацитованих оціночних характеристик, даних С. Єфремов поезії М. Старицького, варто поміркувати й над окремими судженнями, висловленими Тамарою Гундоровою у статті «Літературний ка-

нон і міф»⁴. Означивши поняття літературного канону, зокрема і як одиниці ідеологічної, селективної, в якій «акцент переноситься з того, як і література твориться – себто з прийомів, на те, як літературні функціонує – себто читається і сприймається»⁵, відома дослідниця серед інших виокремлює народницький канон, репрезентантом якого називає Сергія Єфремова з його відомим «принципом громадського слугування письменства народів». Т. Гундорова зауважує на тому, що «вимоги народницького канону змушували С. Єфремова значно спрощувати творчість майже всіх українських авторів, наголошуючи при цьому один аспект – стосунок до «народу»⁶. Прикладом наводяться оцінки, дані С. Єфремовим постаті і творчості Григорія Сковороди.

На наш погляд, у судженнях Т. Гундорової є рація і стосовно осмислення С. Єфремовим явища М. Старицького. Безсумнівно позитивне трактування особи Михайла Старицького в контексті того часу, безперечно позитивна оцінка громадянської лірики і позицій у ній ліричного героя, хоч надто стислий огляд С. Єфремова не дозволяв більш диференційовано проаналізувати його літературознавчі позиції стосовно М. Старицького. Водночас можна не в усьому погодитися з Т. Гундоровою в питанні, що саме С. Єфремов беззастережно репрезентує народницький канон і цілком ігнорує явище естетики. Принаймні дослідниця про «естетизм» С. Єфремова нічого у статті не пише. Дійсний же стан речей, на наш погляд, дещо інший (у випадку з М. Старицьким хоча б). Навіть у тому стислому поцінуванні поезії М. Старицького С. Єфремов виявляє не зовсім «канонічні» як для народництва позиції, скажімо, в зацитованих нами вище судженнях про «просто літературу» (не для «домаш-

няго обихода», не «утилітарну»), яку взявся творити М. Старицький, чи про «суто ліричні тони небуденної краси», про «сердечне» сприйняття літератури. Зрештою, у невеличкій літературній силуетці, присвяченій М. Старицькому, С. Єфремов досить показово виявляє, дещо фігурально кажучи, не тільки свій «соціологізм», але й «естетизм».

І ще про народницький канон у літературознавстві Сергія Єфремова. Інший відомий учений Михайло Наєнко свого часу зазначав, що «ідеологічний (народницький) метод дав змогу С. Єфремову встановити канон української літератури, якого не було ні до С. Єфремова, ні після нього... Суть Єфремовського канону полягає в тому, що він встановив хрестоматійний ряд українських письменників...»⁷, котрим, зауважимо, наше літературознавство послуговується й досі. Так от за тим уже класичним і випробуваним канonom Михайлові Старицькому відводиться місце серед «корифеїв українського театру» – в ряду «Старицький, Кропивницький, Карпенко-Карий». Зізнаймося, навіть для слуху дуже звичний ряд. І зауважмо, що Михайло Старицький «канонізований» С. Єфремовим за «драматургічні заслуги». Але ж тут наражаємося на цілком видимий парадокс. Старицький-драматург в очах Сергія Єфремова стоїть не надто високо. Почитаймо «Історію...»: «Як драматург Кропивницький робить крок уперед, коли рівняти його п'єси до творів Старицького...» (1, с. 475); «До них (нових питань доби – В. П.) підходили й попередники Тобілевича, Старицький та Кропивницький, але найбільш виразну відповідь на них у драматичній формі дав таки Тобілевич...» (1, с. 477). Отже, серед трьох корифеїв Старицький попереду тільки в часовому вимірі, а не в інших. Це якщо брати імена. Стосовно ж конкрет-

них драматичних творів, художньої (читаймо тут і естетичної водночас) їх вартості, то й тут доробок Михайла Старицького С. Єфремовим оцінюється досить критично, а критицизм у більшості випадків обгрунтований. «Драматичних творів написав Старицький таки чимало, – зазначає С. Єфремов, – близько трьох десятків п'єс, – але більшість із них не має літературної вартості, бо це переробки чужих творів, які Старицький, знавець сценічних вимог, дуже добре вмів прилагодити до сцени» (1, с. 473). Помітно вищі оцінки висловлені на адресу оригінальних п'єс М. Старицького («Не судилось» – «найкраща між його творами і одна з кращих у всьому нашому письменстві», «У темряві», окремі твори на історичні сюжети). Та назагал і вони не захоплюють С. Єфремова: «На жаль, і в них, як і взагалі в драматичних творах Старицького, сценічність переважає й забиває суто літературну сторону. Сміливий новатор у своїй ліриці, Старицький не мав сили визволитися з-під шаблону й рутини у драмі...» (1, с. 474). Ось так цікаво і, повторимось, досить парадоксально виходить: Старицький «канонізований» С. Єфремовим у літпроцесі за помітно слабшу з художнього погляду частину спадщини – драматичну, а Старицький як новатор-лірик лишається осторонь. До речі, і Франко, й більшість інших дослідників творчості М. Старицького передовсім ставлять його як поета, а вже далі мовлять за інші іпостасі.

То чому ж у «каноні» С. Єфремова місце М. Старицькому відведено серед «корифеїв»? Вирішуючи саме так, учений, цілком очевидно, найперше керувався загальною (не суто літературно-художньою) роллю Михайла Петровича у становленні й розвитку новочасного українського театру, котрий відіграв таки ж визначну роль у відродженні української іден-

тичності на тяжкому й темному етапі нашої історії. З цього погляду оцінки М. Старицькому С. Єфремов «виставляє» дуже високі і пріоритетні: »... у Києві й разом на степовій Україні починаються зародки театру, піонерами якого були Старицький, Кропивницький та І. Тобілевич...» (1, с. 461); «Невисокі з літературного боку, п'єси Старицького були репертуарні, приналежали своєю сценічністю до театру і публіку і, призвичаючи її до українських вистав, промощували дорогу більш поважному репертуарові» (1, с. 477) і под. Отже, місце Старицького в історії української літератури визначалося насамперед... не суто літературними (художньо-естетичними) заслугами і не кращою з того ж погляду частиною творчої спадщини письменника. Відтак мимоволі доводиться згадувати цитовані вище судження Тамари Гундорової про певне спрощення С. Єфремовим творчості майже всіх українських авторів», у т. ч. і Михайла Старицького.

Додамо до цього іще один промовистий факт, який «діє» в тому ж напрямку думок. Підсумовуючи свою історію письменства визначаючи домінантні риси української літератури, одною з найважливіших із них С. Єфремов називає її – літератури – спостережений через століття послідовний демократизм. «...хоч би що робилося з поодинокими письменниками, – пише академік, – українське письменство як таке в цілому ніколи не вихваляло кривди і насильства, не допомагало гнітити слабших, не вимагало поневолення, – ці мотиви органічно огидні й чужі йому, непохитному заступникові за знедолених і скривджених жалібникові за людину» (1 с. 604). А прикладами С. Єфремов зацитує поетичні рядки Т. Шевченка, М. Старицького, Лесі Українки...

Ні в «Історії...», ні в інших доступних нині працях Сергія Єфремові не виявлено практично жодного слова про Старицького-прозаїка. Обставина досить дивна, адже С. Єфремову, безсумнівно, була відомі та частина прози М. Старицького, котра друкувалася окремими виданнями чи в періодиці (ті ж «Облога Буші», роман «Перед бурей», оповідання...). Знову ж таки, чомусь кне впали вони в око істориків літератури. Скажімо, те ж оповідання «Лихо (Картинка з життя голодних)», видрукуване ще 1900 року, не згадане (як і сам письменник у цій темі) у глибокій синтетичній статті С. Єфремова «Без хліба» (Проблема голоду в українському письменстві), куди вчений включає приклади навіть із не надто ним шанованого фольклору й давнього письменства. Одначе, як мовиться: на нема і суду нема. Просто констатуємо факт.

Михайло Старицький фігурує у працях Сергія Єфремова і як репрезентант перекладацтва, видавничої справи, як борець з цензурою. У цьому зв'язку називаємо праці С. Єфремова з досить характеристичними назвами «Вне закона: к истории цензуры в России» і «В тісних рямцях (Українська книга в 1798-1916 рр.)». С. Єфремов наголошує на ролі й заслугах Михайла Старицького й інших «громадівців» у подоланні жорстоких цензурних рогаток, у перериванні зловісного «антракту» українського й літературно-культурного життя 60-х поч. 70-х років ХІХ століття.

У статті ж «Вне закона» С. Єфремов із властивою його обдаруванню гострослівністю й не без сарказму пише про ставлення шовіністичної російської цензури до українських перекладів загалом і перекладів з російської мови зокрема (особливо з Пушкіна, якого, нагадаємо, активно перекладав М. Старицький, як і Гоголя, і Лермонтова, Некрасова та ін. Тож зацитува-

ні нижче судження С. Єфремова безпосередньо стосуються і ситуації з відповідними перекладами М. Старицького): «Сборники переводов на украинский язык произведений Пушкина и Гоголя не прошли даже во время юбилейных торжеств, посвященных памяти этих писателей, когда на разные лады цитировалось и комментировалось известное изречение Пушкина: и назовет меня всяк сущий в ней язык» (очевидно, поет не догадався прибавить: кроме українського). Число подібних прикладів можна бачити майже до нескінченності, але й наведені достатньо яскраво характеризують той стан справ, при якому Шекспір і Шіллер, Пушкін і Гоголь опинилися в числі абсолютно нерозрешуваних авторів»⁹. Як бачимо, власне перекладів С. Єфремов не аналізує, а використовує цензурну історію з ними (у т. ч. й перекладами М. Старицького) для характеристики доби, для таврування і звинувачення ворогів українського слова.

Видавничу діяльність Михайла Старицького С. Єфремов поцінює далеко не в повному обсязі, хоч загалом, безсумнівно, позитивно. В «Історії українського письменства», характеризуючи 80-ті роки ХІХ ст., вчений серед інших ознак часу констатаційно зазначає, що «з'являються такі поважні літературні видання, як «Рада» Старицького¹⁰, робляться спроби відновити популярне письменство, постає в Києві «Киевская Старина»...» (1, с. 501). Цієї іпостасі діяльності М. Старицького торкається С. Єфремов й у своїй оглядово-аналітичній статті «В тісних рамках (Українська книга в 1798-1916 рр.)», але вже ширше і з різними оціночними акцентами. По-перше, тут він досить високо ставить М. Старицького, зараховуючи його до «низки першорядних художніх талантів» (поряд з Нечуєм-Левицьким і Мирним) й відроджувачів україн-

ського театру¹¹. По-друге, використовує у своїй праці згаданий «Бібліографічний покажчик» Михайла Комарова, вміщений у першій «Раді» М. Старицького. По-третє, відзначає появу «цілої серії творів Левицького, М. Старицького, О. Федьковича»¹² – з красного письменства. І, нарешті, ще раз наголошує на заслугах Михайла Петровича в подоланні перешкод на шляху українського слова. «Правда, – пише С. Єфремов, характеризує «заблоковану», депресивну для українства атмосферу 70-х, – тая депресія не довго точилася. Вже р. 1880-81-го після відомих сенаторських ревізій цензура була трохи злагідніла, і це використали видавці з громадською жилкою, як М. Старицький, Іван Левицький, Олена Пчілка, Б. Грінченко й ін. Старицькому пощастило було навіть, опріч окремих книжок свого компонування, почати щось ніби сурогат періодичного видання (збірник «Рада», два томи, 1883 і 1884 р.)»³ Ще принаймні кілька разів фігурує Михайло Старицький, «Щоденниках» Сергія Єфремова 20-х років ХХ ст., але там уже йдеться не про самого письменника. Його – Старицького – ім'я зринає принагідно, у зв'язку з тою чи іншою ситуацією, у зв'язку, скажімо, з творами Старицького, котрі нова більшовицька влада перами не надто | вдумливих інтерпретаторів намагалася «адаптувати» до віянь свого часу: «З грудня (1926р. – В. П.). З сучасного безстидства. «Богдана Хмельницького» Старицького в Харкові виставляють так: чотири дії Старицького, а п'яту доробив Варава. Той самий Варава виправляє, мову Котляревському в «Наталці Полтавці», бо «возний говорить там поганою мовою». Мабуть, кістки небіжчикові не раз перевернуться в могилі від такої операції...» (2, с. 437) і под. Розуміємо, що тут уже не про Старицького йдеться, а характеризується «нова

доба», яка «нового прагне слова». Сергій Єфремов у цій добі почувається явно некомфортно, як і близька йому по духу Людмила Старицька – Черняхівська. Саме у творчих і особистих взаєминах з нею підтримується в перші три десятиліття минулого віку близькість Сергія Єфремова до родини Старицьких.

* * *

У прижиттєвій і посмертній долі Сергія Єфремова і Людмили Старицької-Черняхівської можна побачити багато спільного. Майже ровесники, талановиті, глибоко духовні й патріотично щодо України. налаштовані представники покоління, якому випало жити й діяти в пору бурхливих, кардинальних і переважно трагічних суспільних змін. Вони пройшли цей шлях майже завжди близько одне до одного, часто зовсім поряд як духовні побратими, і засуджені були в одній справі, і фінали їхніх доль були трагічно схожими, й посмертне вимушене забуття – теж.

Улюблениця, перша помічниця й вірна продовжувачка традицій і справи життя Михайла Старицького, Людмила Старицька-Черняхівська явила собою тип наддивовиж яскравої, енергійної, талановитої і мужньої особистості, жінки-українки, подруги й духовної посестри Лесі Українки. Нині, мабуть, і неможливо точно встановити, коли й за яких обставин зазнайомилися Сергій Єфремов і Людмила Старицька-Черняхівська. Скоріш за все знайомство відбулося в Києві, на зламі століть. Бо в матеріалах про суспільно-політичні й літературно-духовні події в Україні початку ХХ ст. імена С. Єфремова і Л. Старицької-Черняхівської називаються поруч. Зрештою, і літературно, й особливо політично вони зростали поряд. Ще на

початку століття ХХ-го і Єфремов, і Старицька-Черняхівська поринають у спільну політичну боротьбу, обоє належать до кола фундаторів ряду українських партій і товариств, зокрема, Української демократично-радикальної партії (1905), а потім – Товариства українських поступовців (ТУП) (1908), на чолі якого стояв Михайло Грушевський¹⁴. В одній зі статей про Л. Старицьку-Черняхівську читаємо: «Активними діячами товариства (ТУП- В. П.), крім Старицької-Черняхівської, були С. Єфремов, М. Грушевський, Є. Чикаленко, І. Шраг, П. Стебницький, Д. Дорошенко та ін. »¹⁵. У цій же статті цитуються і дуже промовисті слова М. Грушевського: «Пані Черняхівська була тоді в Києві, можна сказати, центральною репрезентантною фігурою сеї інтелігенції».

Надалі та ж «політична» доля зводить С. Єфремова і Л. Старицьку-Черняхівську в Центральній Раді, де обоє були надзвичайно діяльними, особливо ж Людмила Михайлівна, котра опікувалася справами буквально десятків патріотичних спілок, об'єднань, товариств гуманітарного, як нині б сказали, спрямування.

Приязні, довірливі стосунки між С. Єфремовим і Л. Старицькою-Черняхівською тривали і в «радянських» 20-х роках. Поряд і разом з іншими відстоювали інтереси Української Автокефальної Православної церкви¹⁶, клопоталися літературними справами, гуртували українську інтелігенцію. Як і колись, за часів Михайла Старицького, оселя Черняхівських стає в Києві місцем проведення літературних зібрань і творчих вечірок, на яких неодноразово бував і Сергій Єфремов. Враження про окремі з них фіксував у щоденнику: «У Києві запрошують тепер «на Садовського». Вчора у Мар[ії] Іванівни, сьогодні у Черняхівських. Микола Карпович почуває себе героєм дня і балакає-

балакає. А я люблю його вдачу – веселу, безпосередню» (2, с. 364); «Вечір у Черняхівських. Був Садовський. Багато співав, розказував своїм звичаєм. Ось людина, якій ніхто не дає 70 років: свіжий, молодий, бадьорий, жвавий – так років на 40 виглядає. Молодчина та й годі» (2, с. 406). А «між рядками» тут зауважимо, що «осельні» зібрання інтелігенції у Черняхівських невдовзі були кваліфіковані слідчими з «опери СВУ» як таємні зібрання контрреволюціонерів і антирадянщиків, де готувалися змови й теракти. Вхожим був С. Єфремов до Черняхівських і на родинні свята, про що, зокрема, пише у своїх спогадах Б. Антоненко-Давидович¹⁷. Про щирість і теплоту дружніх взаємин свідчать і деякі щоденникові записи С. Єфремова. «22 грудня (1925 р. – В. П.). Засідання, присвячене пам'яті О. Я. Кониського. Моя доповідь і згадки Л. М. Черняхівської. По-жіночому теплі і по-жіночому ж трошки хаотичні, але дуже гарно розказані. Слухали її з великим захопленням» (2, с. 310 – 311).

Щирі, поважливі взаємини Сергія Єфремова і Людмили Старицької-Черняхівської базувалися не лише на спільній, сказати б, політичній, ідеологічній платформі. З цілого ряду записів видно, що С. Єфремов бачив і шанував у Л. Старицькій-Черняхівській талановиту письменницю-драматурга, поетесу, перекладача, літературознавця, мемуариста. Зовсім небагато місця приділив він оцінці творчості Людмили Михайлівни в «Історії українського письменства», але ті рядки влучні, промовисті і місткі. Зацитуємо їх повністю: «Біля Лесі Українки знов же гуртується громадка письменників з такою ж, якщо так можна сказати, розчахнутою душею, яких то тягне до табору борців за рідний край, то перемагає нахил до чистої лірики, до співів на теми особистого щастя або недо-

лі. Сюди можна зачислити Максима Славинського, Одарку Романову, О. О'Коннор-Вілінську й особливо Людмилу Старицьку-Черняхівську (народ. 1886 р.)¹⁸. Остання відома своїми поезіями, драмами («Апшій Клавдій», «Гетьман Дорошенко» та інші) й історико-літературними працями та загадками. Щирим ідеалізмом та свого роду історизмом перейняті всі твори талановитої авторки. «Шумує життя, – писала С. -Черняхівська над свіжою могилою і Лесі Українки, – і наче не розуміє того, що воно втратило. Я живу, дивлюся надокколо, стою на варті біла дорогих могил, із душі моєї, як туман над осіннім лісом, підіймається холодне почуття образи, образи за мертвих» («Хвилинка життя Л. Українки»). В цих словах вилилась мрійна душа письменниці, що раз у раз ніби стоїть в опозиції до сучасного й шукає своїм почуттям задоволення в минулому – чи то. Будуть моменти героїчні з давньої історії України, чи з ближчих до нас часто прозаїчних переживань інтелігентної душі. Однаково тепло і з захватом озивається на них Старицька-Черняхівська' (1, с. 527- 528), Як бачимо, аналізуючи творчу манеру й уподобання письменниці, С. Єфремов зовсім толерантно, без усякого акцентування, здавалося б, і не зайвого з погляду на його концепцію історії українського письменства, веде мову про «розчахнуту, мрійну, інтелігентну душу'', про «мрійний ідеалізм» ще молодій тоді авторки, котра за своєю естетикою тяжіла до неоромантизму, до модерніших форм художнього осмислення минулого й сучасного. Але Л. Старицька-Черняхівська майже жодним чином у власній творчості, навіть пишучи на віддалені в часі і просторі теми, не упускала з погляду гострі проблеми українського буття, за життям інших народів в інших епохах глибинно вбачала актуальні проблеми

її довоколишнього сьогодення. Для С. Єфремова це було важливо, а відтак і модерніші формальні вирішення він сприймав цілком адекватно, позитивно, як людина з, добрим естетичним смаком.

Значно пізніше, в кінці 20-х, С. Єфремов просто-таки із захопленням, для нього в літературно-критичних відносинах не надто властивим, сприйняв нову п'єсу Л. Старицької-Черняхівської: «Дочитувала вчора Л. М. Черняхівська свою драму «Мазепа». Прекрасна драма! На присутніх зробила велике і – тяжке враження. Добре окреслені постаті, яскрава думка, широке тло, ця драма куди краща, ніж на цей самий сюжет Черкасенкова: і виконанням, та й ідейною стороною переважає незрівняно. Тільки, звичайно, ні виставити її, ні навіть надрукувати – шкода про це й думати тепер» (2, с. 602). Як знаємо, в останньому С. Єфремов несподівано і для себе, як і для багатьох помилився. Після кількох пекельних кіл більшовицької цензури драма «Мазепа» побачила світ, але із досить красномовним попередженням «... до вистави по державних театрах дозволено з умовою показати соціальну роль Мазепа ближче до історичної правди»¹⁹. Малося на увазі трактування образу Мазепа в московському імперському дусі. А С. Єфремов у щоденникові занотував: «Драму Л. М. Черняхівської «Мазепа» дозволено з умовою, щоб артист, що Мазепу гратиме, яскраво і правдиво показав «соціальну правду». Що воно таке? Добру загадку завдано акторам – нехай-но розкусять» (2, с. 749). На сцени драма так і не вийшла.

За всіх симпатій і прихильності до Людмили Михайлівни, С. Єфремов при потребі казав і критичне слово про її твори, якщо на те виходило. Саме таких критичних зауваг здобулася п'єса «Перемога». Віддавши належне актуальності твору, відбитті в ньо-

му проблем «останніх 4-5 років», добрій виписаності окремих образів, С. Єфремов зовсім критично оцінює розв'язку: «Слабенький коли не психологічно, то фактично кінець, ... в даному разі герой не перемагає, або як і перемагає, то себе тільки самого...». Та за всієї критичності, дослідник зауважує, що такі твори «як матеріял на потім, ...в усякім разі здадуться, ці документи нашого до останньої міри падлючого часу» (2, с. 189). До речі, кілька разів у щоденнику на прикладах зі Старицькою-Черняхівською С. Єфремов дуже виразно демонструє той «падлючий час». А мимовільно висловлюється про Людмилу Михайлівну і як про авторитетного перекладача. «11 липня (1925 р. -В. П.). Розказувала Людмила Михайлівна, що їй замовлено переклад лібретто «Аїди» на українську мову, тільки щоб ніде не було слова «цар». А як же перекладати – запитує вона – предсовнарком чи що? Так же це не влізе ні у вірш, ні в мелодію? На відповідь – зняковіла посмішка. «А що ж – додержали ви цієї умови?» – запитав я. -»Звичайно, ні. Бо як не старались ставити «влада» чи що, а таки в тих місцях, де особисто про царя говориться, довелося залишити царя». Тепер ще, може, виправлятиме хтось із комуністів, як виправили тій же Л[юдмилі] М[ихайлівні] її переклад «Фауста», повикидавши скрізь Бога. Чисто страусова політика: голову під крило, та й дума, що заховався» (2, с. 254). А за три роки пізніше такий же випадок стався зі словом «Бог» до ораторії Гайдна, котру мала перекладати Л. Старицька-Черняхівська (див.: 2, с. 585).

Те, що у своїй «Історії українського письменства» С. Єфремов неодноразово використовував літературознавчі розвідки Л. Старицької-Черняхівської, свідчить і про належне поцінування академіком цієї іпос-

тасі творчого обдарування письменниці. Її праці про Ганну Барвінок, Лесю Українку, Михайла Коцюбинського, історію українського новочасного театру рекомендуються вченим для всіх, кого цікавить історія нашої літератури (див.: 1, сс. 98, 234, 235, 280).

Сергій Єфремов і Людмила Старицька-Черняхівська нога в ногу наближалися до процесу «СВУ», вірніше, їх вели гепеушники – поряд. «16 червня (1927 р. – В. П.). Ніч минула гаразд, хоч я довго не спав, чекаючи «гостей». Кажуть, що арештовано 1000-1500 чоловік. ...Був трус у Л. Черняхівської, у В. Шемети, у Ю. Черкаського; заходили навіть до М. Грушевського, хоча трусів не робили» (2, с. 515). Зрештою, те, чого очікували, сталося: хвиля арештів 1929 року серед інших – цвіту української інтелігенції – захопила й Сергія Єфремова, і Людмилу Михайлівну. Старицька-Черняхівська трималася на процесі особливо мужньо, про що пишуть різні джерела. І хоч вирок їй замінили на умовний, на відміну від Сергія Олександровича, але трагічний фінал і для неї не забарився.

Будучи вхожим до родини Старицьких, Сергій Єфремов досить тривалий час був знайомий зі старшою з доньок М. Старицького -Марією Михайлівною, з Іваном Стешенком – зятем письменника-класика, залишивши згадки про них у своїх працях чи щоденникам» Напевно, що і з іншими членами великої родини – Оксаною Михайлівною, Іриною Стешенко, Олександром і Веронікою Черняхівськими теж знався. Та, як бачимо, найтісніше єднала Сергія Єфремова і Старицьких саме увага й повага до особистостей і творчості Михайла Петровича і Людмили Михайлівни.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Єфремов Сергій. *Історія українського письменства*. – К., 1995. Далі посилаємось на це видання, вказуючи в тексті номер бібліографічної позиції (1) і сторінку.

2. Єфремов Сергій. *Щоденники. 1923 – 1929*. – К., 1997. Далі посилаємось на це видання, вказуючи в тексті номер бібліографічної позиції (2) і сторінку.

3. У статті «В тісних рямцях (Українська книга 1798 – 1916рр.)» С. Єфремов укотре підкреслює вирішальний вплив М Драгоманова на ідеологію діячів українського руху другої пол. ХІХ ст.: «Величезне значення та вплив на формування політичної думки на Україні мала українська публіцистика Драгоманова» (Слово і час. – 1992. – №5. – С. 29). Варто сказати й те, що С. Єфремов дуже точно визначив (зрозумів, відчув, адже, скоріше за все, не знав тоді змісту листування Старицького із Драгомановим) значення Драгоманова в ідейному становленні Старицького. Про таке значення ми можемо певно судити з епістолярію Михайла Петровича. «Сообрази все же, – пише Старицький Драгоманову за кордон про життя в Україні, -ответь и научи! Да приезжай к нам поскорей, твое присутствие, право, необходимо, – ты оживишь все и внесешь больше руху в нашу болотную отчаянно жизнь. Не говорю уже, что лично за тобою страшно скучаю» (Старицький Михайло. Твори: У 8 т – К., 1965. – Т. 8. – С. 434 – Лист від 20. 09. 1872р.) За кілька років читаємо схоже: «Коли б ти знав, наша надіє і сило, як нам за тобою журно та сумно, який розрух і мішанина без тебе! Невже наш падлюка уряд іще довіше тебе на чужині держатиме і сиротитиме й без того скривджений і ограбований край наш? Господи, щоби я дав, щоб тебе знов між своїми побачити і послухати твоє живе скриляюче слово!» (Там само. – с. 436 – 437. – Лист від травня 1876 р.).

4. Див. : Гундоровва Тамара. *Літературний канон і міф // Слово і час. – 2001. – №5.*

5. Там само. – С. 15 – 16.

6. Там само. – С. 18.

7. Наєнко М. К. Сергій Єфремов як історична і літературна постать // *Матеріали Всеукраїнських Єфремовських читань*. – Черкаси, 1996. – С. 5.

8. Див. про це: Єфремов Сергій. *Літературно-критичні статті*. – К., 1993. – С. 25 – 26 та ін.

9. Там само. – С. 32.

10. Мається на увазі альманах «Рада», задуманий спочатку як періодичне видання. Через цензурно-фінансові проблеми М. Старицький зумів здійснити два видання «Ради» (1883 – 1884), причому друге він уже передоручив іншим людям. Альманах, особливо його перше число, справді став помітним явищем літературно-культурного життя в Україні. Так, зокрема, саме в ньому «вперше на Українському ґрунті» (І. Франко) з'явилися друком повість І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», низка віршів Б. Грінченка, перша частина роману Панаса Мирного «Повія», одна з краєвих драм М. Старицького «Не судитесь», унікальний «Бібліографічний покажчик нової української літератури (1798 – 1883)», впорядкований М. Комаровим та ін.

11. Єфремов Сергій. В тісних рямцях. Українська книга в 1798-1916рр. // Слово ' і час. – 1992. – №5. – С25.

12. Там само. – С. 26.

13. Там само. – С. 30.

14. Див. : Касьянов Г. Доля академіка С. О. Єфремова // Під прапором ленінізму. – 1989. – №19. – С. 76. и .

15. Заруба Віктор. «Всім серцем ваша // Вітчизна. – 1991. – №10. – С. 168.

16. Див. про це: Хорунжий Юрій. Ніщо не г0Не в світі // Літ. Україна. – 1993. – 23 вересня.

17. Див. : Антоненко-Давидович Борис. С^у // Неопалима купина. – 1994. – гм. - сзз.

18. Сергій Єфремов подає неправильну дату народження Л. Старицької-Черняхівської. Треба сказати, що в різних джерелах називаються різні дати. Сама письменниця в автобіографії зазначила рік народження 1869-й (див Слово і час. – 1997 – №2. – С. 32). Віктор Заруба, посилаючись на автобіографію, вказує «29 серпня 1868 року в Києві» (див. : Вітчизна. – 1991. – №10. – С. 166). Дослідник життя і спадщини родини Старицьких Юрій Хорунжий називає ту ж дату – 29 серпня 1868 року (див. : Хорунжий Юрій Людмила Старицька-Черняхівська // Старицька-Черняхівська Людмила. Вибрані твори. – К., 2000. – С. 5; його ж – «Ніщо не гине в світі // Літ. Україна. – 1993. – 9 вересня та ін.). але в будь-якому разі дата, вказана С. Єфремовим, неточна.

19. Цит. за: Чернова Інна. «і наша смерть життям отчизни буде... «// Укр. мова та літ. – 1999. – Ч. 30. – С. 3

МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ І МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ: до історії взаємин

Мовиться тут про двох видатних людей, про дві яскраві особистості з різногранними талантами й обдаруваннями, про двох подвизників духу, які своє життя поклали задля національного й духовного відродження України в часи, коли вона – Україна – переживала імперський морок, гніт, коли саме слово українське було під тотальною забороною. У них, Старицького і Кропивницького, вже ніхто не відбере заслуг і слави, зокрема, хоча б, у становленні класичного театру, не відбере славу корифеїв, хоч вони, передовсім, Старицький, і в інших сферах літературно-культурного життя мають неабиякі заслуги перед літературою і своїм народом. З роками й епохами повнота розуміння зробленого Старицьким і Кропивницьким (звісно, й іншими їхніми сподвизниками) буде тільки чіткіше окреслюватись, а значення зростатиме. Зрештою, ми й нині можемо стверджувати зростаючий інтерес до постатей і спадщини Старицького і Кропивницького, інших класиків національно-культурного поступу України, бажання аналітичніше осмислити й об'єктивніше оцінити зроблене ними.

Нині увага до українських класиків особлива. Це природно, адже з'явилася можливість, як ніколи ра-

ніше, максимально різносторонньо поглянути на ту чи іншу особистість національної історії й духовності, побачити її не з «висоти пташиного польоту» (своєрідний монументальний історизм), а з відстані значно ближчої: з відстані спогаду очевидця, через рядки і слова епістолярію, щоденників чи спогадів. На жаль мусимо констатувати сумновідоме й загальновідоме: не обходиться в багатьох сучасних розвідках «на тему класиків» без відвертого блюзнірства й аморальності, без бажання під виглядом агресивно-провокативної «деміфологізації» класика «розвінчати» його заслуги і творчі здобутки, відверто споганити його суто людське «я». Не думаю, що такі й подібні «відкриття» є природною реакцією на тривалий період певної «іконописності» образів видатних людей у різних офіційних джерелах, на певну «закритість» суто людського буття класиків та інших відомих людей. Шанобливу «іконописність» і позірну «закритість», звісно, треба долати хоча б задля повнокровної життєвості образу видатної людини, задля того, щоб той же Старицький чи Кропивницький, скажімо висловом І. Франка, ставав «цілим чоловіком», лишаючись неповторним у своїх заслугах і здобутках, тим же Старицьким і Кропивницьким, кожен із яких так багато зробив для духовного розвою свого народу. У спробах же відомого в сучасній постмодерністській практиці «відвертого літературного хуліганства» прочитується й очевидний деструктивно-антинаціональний (космополітичний чи імперський) контекст [3].

Тож, поставивши за мету проаналізувати взаємини між Михайлом Старицьким і Марком Кропивницьким, зокрема той конфлікт, який виник між ними у 1885 році і призвів до розколу видатної театральної трупи, спробуємо максимально об'єктивно висвітли-

ти проблему, котра в різних джерелах по-різному висвітлювалась чи й зовсім оминалася. Зробимо це хоча б для того, щоб у якогось чергового чи того самого «літературного хулігана» не з'явилася ще одна спокуса блюзнірського «відкриття» і не зреалізувалася ще одна спроба «чорних археологів літературознавства» (М. Наєнко).

Отже, Михайло Старицький і Марко Кропивницький...

Із багатьох джерел відомо, що початок і найбільший розквіт (апогей) класичного українського театру чи театру корифеїв припадає на 1883-1885 роки. Доволі ґрунтовно описані й обставини постанови знаменитої трупи Старицького-Кропивницького, де перший забезпечив небачену до того фінансово-матеріальну базу і став фактичним керівником (антрепренером) трупи, а другий – режисером і провідним актором.

До початку об'єднання зусиль і створення нового театру за спиною і в Старицького, й у Кропивницького був певний різнорідний мистецький досвід і було велике бажання працювати «на рідному полі», тобто задля відродження України. Тож у сенсі щирості патріотизму і відданості благородній справі національного розвою і поступу кожного з названих класиків сумнівів бути не може. Правда, зовсім юний патріот-максималіст Сергій Єфремов, побувавши у червні 1895 року на репетиції трупи Кропивницького, що гастролювала тоді в Києві, занотував гостро критичні рядки до свого щоденника: «Українські артисти говорять на яких хочеш мовах, тільки не на українській. За три години, що просидів я в театрі, я не чув і жодного українського слова... Так отсе ті пропагатори українства; так отсе заступники українського руху; так от які люде розповсюджують любов до рідної країни!

Чи можна гірше посміятись над чим-небудь, як сміються українські артисти над українством, чи може бути більша образа для української ідеї! Та що говорити про маленьких артистів, – гнівно пише С. Єфремов, – коли сам Кропивницький (один з видатніших українських письменників!) не прохопився жодним українським словом, як звертався з різними увагами до артистів. Так чеше по-московській, наче природній москаль! Український письменник соромиться вживати в розмові ту мову, якою написані його твори!.. Коли б мені де зустріти його, хоч би вилаяв добре... Чи є де в світі друга така нація, як ми, Українці? Нема!» [4, 189]. Звичайно, до описаної С. Єфремовим ситуації (до речі вельми актуальної в артистичному середовищі й донині) можна шукати якісь пояснення, тим не менше факт лишається фактом. Як є загальновідомим фактом і те, що в цілком зросійщеному Києві другої половини ХІХ ст. тільки родини Старицьких, Лисенків і Косачів лишалися принципово україномовними. Хоча, з іншого боку, без достатньої обізнаності з ситуацією і Михайлові Старицькому можна було б зробити закид: мовляв, чому прозу свою писав переважно російською мовою і т. д. Між тим і сам С. Єфремов, пишучи у спогадах про враження від вистав трупи Кропивницького, констатував, що «для виховання української публіки, для підготовки майбутніх читачів нашої літератури і преси, для розповсюдження української свідомості наш театр зробив надзвичайно багато. Дарма що... й самі артисти здебільшого несвідомі були ваги тієї справи, яку взяли на свої плечі, – самим фактом свого існування й великою екстенсивною силою його діячів наш театр на публіку робив таке неминуче вражіння, такі непереможні чари насилав, що опертися їм не було сили» [4, 159].

Отже, повторимось, за великим рахунком обоє, і Старицький, і Кропивницький, щиро вболівали за «рідну справу» і плідно працювали на «рідному полі». Обоє на рубежі 70-80-х років XIX століття дійшли розуміння, що театральна справа в тодішніх умовах була чи не найдієвішим засобом українського національного пробудження й відродження. Зрештою, поєднавши організаційно-творчі зусилля, ці два подвижники українського духу, взаємодоповнюючи один одного, досягли видатного результату – апогею розквіту українського театру і його могутнього впливу на відродження в народі національної свідомості, власне на саме українське відродження другої половини XIX-го – початку XX-го століть. «У одного (Кропивницького – В. П.), – пише один із дослідників, – величезний акторський хист, досвід, міцна режисерська рука, дивовижне вміння проникнути у внутрішній світ персонажа й ліпити з його найхарактерніших рис тип, незвичайне художнє й педагогічне чуття. У другого (Старицького – В. П.) – прекрасне бачення образу вистави, в якій органічно і в талановитій сценічній композиції відображено характерніші особливості та національно-етнографічні ознаки життя і побуту народу, відбито музикально-пісенний лад його душі. Обоє діячів єднало глибоке розуміння ідейно-виховних завдань театру, високі патріотичні почуття, бездоганне знання життя й психології народу. Обидва були режисерами-практиками і драматургами» [5, 147]. Про таке «взаємодоповнення» між Старицьким і Кропивницьким ідеться в багатьох джерелах, і писаних ще за життя й діяльності корифеїв, і значно пізніше, до наших часів включно. Практично всіма визнається «батьківство» Марка Лукича в народженні новочасного українського театру і вирішаль-

ний внесок Михайла Петровича в його остаточне становлення і розквіт. Відомий культуролог, історик театру Д. Антонович свого часу, аналізуючи цікавий нам період української театральної справи, відзначив, що «Старицький є справжнім і дійсним родоначальником солідних українських труп з власним хором, оркестром, декораціями, і Старицький виробив ту реальну побутову українську сценічну обстановку, що, зберігши картинність і мальовничість старих вистав, поставила їх на побутово-етнографічний ґрунт» [1, 171]. В останній фразі дослідник стисло означив і новаторський внесок Старицького в естетику театру корифеїв, детальніше сказавши про це в іншому місці: «...Старицький зі своєю любов'ю до мелодрами, до старого класичного театру умів зберегти, що там було найкращого, зовнішню його красивість, і пристосувати її до побутових вимог, цебто розвинути зовнішню театральну красу на побутовій основі. Тому він не відрізає різким реалізмом глядачів, вихованих на зовнішньо кращих, хоч нереальних формах старих феєрично-мелодраматичних вистав, але потрапив поєднати мелодраматичну красивість з етнографічно-побутовим реалізмом» [1, 169]. (Принагідно зауважимо, що в пізнішій оригінальній драматургічній творчості Старицького виразно означаються й риси реалістично-психологічної драми («Крест жизни»), і риси драми модерної (мініатюри «Зимовий вечір», «Чарівний сон»)). Цитуємо тут оціночні судження щодо місця й ролі Старицького у становленні театру корифеїв хоча б для того, щоби спростувати одне з тверджень Кропивницького, висловлене в листі до редакції газети «Новое время», написаному за якийсь час після розриву зі Старицьким (8. 10. 1887р.), в якому Марко Лукич, зокрема, принизливо для Старицького заявляє:

«Г[осподин] Старицький, сделавшись антрепренером, знал театральное дело настолько, насколько может знать его любитель, принимавший участие в нескольких домашних спектаклях, поэтому он заведывал кассой, а я сценой и репертуаром» [10, 361]. З цього твердження випливає, що Старицький був таким собі «завгоспом» при театрі. Втім, до цитованого листа ми ще будемо повертатись.

Чому ж успішний зі всіх точок зору, як висловилися б нині, проект, у якому Кропивницький і Старицький так взаємодоповнювали один одного в організаційно-творчому сенсі, доволі скоро припинив існування: всього два блискучих сезони? Зауважимо відразу, що той блискучий проект не минув безслідно, а лишався взірцем, школою, відправною точкою і в сенсі організації театральної справи, і в сенсі мистецькому, естетичному, тим паче, що кожен із двох подвижників прагнув продовжувати розпочату діяльність, але вже нарізно і за різних обставин.

Ще в 1900 році безіменний автор передмови до книжки «Корифеи украинской сцены» писав, що «разделение такой прекрасно сформированной сыгравшейся труппы не могло иметь особенно печальных последствий. За время объединенного существования труппы окончательно выработалась театральная украинская школа с определенными артистическими требованиями и приемами... Украинский театр успел стать уже на твердую почву» [9, 20 – 21]. Зауважити слід і на тому, що «проект» Старицького і Кропивницького реалізувався від самої ідеї його створення до розриву за діяльної участі багатьох людей – і київських старогромадівців, і плеяди блискучих артистів з відомими відтоді історичними іменами. Власне, цей проект можна назвати одним із проектів на-

ціонально свідомого українства другої половини XIX століття, спрямований на українське національне відродження. На вершині ж цього проекту закономірно судилося стати Маркові Кропивницькому і Михайлові Старицькому. Від них, отже, від їх взаємин ключовим чином залежала й реалізація цього проекту, його успіх чи неуспіх. Зрештою, як знаємо, проект успішно реалізувався, хоч у спілці був і нетривалим. Ще раз, чому? З яких причин?

Мусимо сказати, що з причин і об'єктивних, і суб'єктивних. До перших з них віднесемо ті ж фінансово-матеріальні проблеми з утриманням театральної трупи і ті ж суспільно-історичні обставини, котрі явно не сприяли розвитку української театральної справи (заборони, цензура тощо). Одначе, як показує тогочасна дійсність, об'єктивні перешкоди все ж були подоланними, за умови виважених спільних дій, згуртованості, елементарного бажання бути у спілці. Значно ж проблемнішими, складнішими і нездоланнішими виявлялися причини суб'єктивні, особистісні. Передовсім, звісно, мається на увазі характер взаємин між Старицьким і Кропивницьким, непорозуміння між ними, які зрештою і призвели до розколу блискучої трупи.

Дослідники, які писали про Старицького і Кропивницького, зазвичай не вдавалися до пошуку причин розходження між ними і розколу трупи, свідомо чи з невідання обминали цю тему. Скажімо, Микола Йосипенко [5] і Петро Киричок [7] у своїх монографіях про творчість Марка Кропивницького лише одною-двома фразами констатують факти створення трупи Старицького –Кропивницького і її розколу. Практично таке ж висвітлення цікавого нам моменту спостерігаємо і в дослідженнях про Михайла Ста-

рицького, написаних у 60-х роках Йосипом Куриленком, Лукою Сокирком і Максимом Комишинченком [див. : 11]. Деяко ширше взаємини Кропивницького і Старицького виписані в художньо-документальних романах про цих видатних українців. В історичному романі «Ой літав орел» його автор Микола Смоленчук, відтворюючи життєвий і творчий шлях Марка Кропивницького на тлі епохи, причиною розриву творчої співпраці між Старицьким і Кропивницьким називає розходження в художньо-естетичних позиціях і в поглядах на дальші творчі перспективи трупи: Старицький, мовляв, усе більше схилявся до етнографічних акцентів у виставах, а Кропивницький до етнографізму ставився дуже стримано, наполягаючи на реалістичному побутовізмi; Старицький, мовляв, мріяв більше про оперу, а Кропивницький відстоював драму. І ось, за М. Смоленчуком, момент істини: «При всій повазі до Михайла Петровича, Кропивницький усе більше відчував, що їхні режисерські устремління різні. Мета у них одна – працювати для театру, близького і зрозумілого народові, а засоби – різні. Один дбав про п'єси постановочні, опери та оперети, другий – про соціальні драми й комедії. Переможе той, хто утримує трупу, це факт. Вірніше, уже переміг» [див. : 12, 198 – 201]. І незгодний Марко Кропивницький полишає трупу. А вслід за ним ідуть від Старицького й інші провідні актори, у т. ч. М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський... Так за романом М. Смоленчука. Чи були між Старицьким і Кропивницьким розходження у площині художньо-естетичній? Можливо, що й були, але в якихось інших джерелах, у т. ч. й листах обох діячів, про якісь принципові розбіжності саме такого плану не йдеться. Старицький-драматург у своїй творчості якраз еволюціонував

від етнографізму, тим паче від його надміру й пере-
сичення у виставах, еволюціонував у бік історичних,
соціальних і соціально-психологічних драм. Тобто
бачення перспектив розвитку української драматургії
і театру в обох класиків було близьким. Тож, очевид-
но, основна (чи основні) причина розриву між ними
лежала в іншій площині, саме в особистісній. Власне,
про цю сферу взаємин Старицького і Кропивницько-
го більше пише Юрій Хорунжий в романі-драмі «Бор-
вій», написаному за канвою життя Михайла Стариць-
кого. Ю. Хорунжий у «Борвії» причину конфлікту
й розриву трактує у площині передовсім морально-
етичній – як зрадливий відступ Кропивницького у
найдраматичніший момент буття трупи [див. : 17,
352 – 355]. Чи мав підстави Ю. Хорунжий для такого
трактування суті конфлікту? Так, мав. Для таких ви-
сновків дають підстави й листи обох класиків, і спо-
гади й мемуари сучасників, інші доступні джерела,
з яких можна судити і про саму тодішню ситуацію в
театрі корифеїв, і про характери, вдачу тих же Ста-
рицького і Кропивницького.

Про вдачу і риси характеру обох якраз і варто сказа-
ти, оскільки саме вони виявилися ключовим каталіза-
тором конфлікту між Старицьким і Кропивницьким.
Аби досягти в цих судженнях певної об'єктивності,
використаємо різні джерела й різні характеристичні
оцінки.

Щодо Михайла Старицького, то якоїсь особливості
«інтриги» в його вдачі не було, якщо під інтригою ро-
зуміти, скажімо, якусь загадковість, утаємниченість,
непослідовність натури чи под. У спогадах тих людей,
які його знали, Михайло Петрович поставав зазвичай
у позитивних тонах, бо на вдачу справді був винятко-
во шляхетною людиною, таким собі романтиком-іде-

алістом у ставленні до людей і до життя. Дуже влучною стала характеристика Старицького, виписана у спогадах Панаса Саксаганського: «Михайло Петрович Старицький був пан з натури (тут, слово «пан», цілком очевидно, вжито як синонім до понять «аристократ», «інтелігент», «шляхетна людини» – В. П.), людина освічена, розумна та безхарактерна. Добрий товариш, довірливий, і не йому було керувати трупю, де, мов у казані, що стоїть на вогні, вічно кипіли страсті, заздрощі, честолюбство, чвари та інтриги» [13, 43 – 44]. З такою характеристикою батька погодилася й улюблена донька Михайла Петровича Людмила Старицька-Черняхівська. «Старицький був м'якої і незлобної вдачі», – пише про нього колишній актор Северин Паньківський [2, 164]. Дмитро Антонович називає Старицького «непрактичним і далеким від всякої меркантильності», таким, що «відзначався шляхетною щедрістю» [1, 170, 171] і т. д. Старицький саме таким і був: весь відкритий і щирий, весь на видноті. Можна тільки здогадуватися, що творилося у шляхетній душі Михайла Петровича від завдаваних йому кривд, тим паче незаслужених.

Марко Кропивницький своєю вдачею помітно відрізнявся від Старицького. Знову звернемося до свідчень тих, хто знав Марка Лукича, хто з ним співпрацював чи був знайомий. Згаданий вище Панас Саксаганський після цитованої характеристики Старицького зразу ж пише і про Кропивницького: «Марко Лукич – натура хвиляста, егоїстична, людина невихована, груба, з манією величності. Якось, розмовляючи зі мною, він сказав: «Коли артисти почнуть мене переростати або я помічу тільки бажання таке, – я піду з трупи». Тут М. Л. увесь, як на долоні» [13, 44]. Письменник і актор В'ячеслав Потапенко, котрий

грав у трупі Кропивницького, нотував у спогадах, що «чоловік він (Кропивницький – В. П.) був чесний, хоч трохи хитренький, любив копійчину, не марнотратця, самолюбивий, а як артист – заздрісний, з хробаком всередині. Не дай Боже як артистові дають оплески, а йому ні. Тут біда, – одійме роллю і почина на артиста, як то кажуть, дихати важким духом» [13, 66]. Спогади про Кропивницького буквально рясніють подібними судженнями: у ставленні до артистів Марко Лукич був людиною настрою, а настрої, як відомо, річ вельми суб'єктивна. «Марко Лукич любив актора, що своїм виконанням ролів давав йому те, чого він від нього вимагав, – згадує Федір Левицький. – За лаштунками такого актора М. Л. брав в обійми і цілував. Ну, коли вже не догодить актор ... начувайсь чуприна!.. Так визолить, так словами знівечить, що... рятуй мою душу» [13, 87]. «До того ж він бурчав, – вторить Костянтин Ванченко (актор, антрепренер, драматург), – чіплявся до кожного слова, стараючись вразити самолюбство актора і боляче кольнути такою увагою, яка і не має відношення до ролі. Взагалі був суворий і дуже часто несправедливий» [13, 55]. Тут же К. Ванченко описує картину моральної езекуції, що її проводив Кропивницький [див. : 13, 55 – 56]. Дуже доречно тут згадати одну з характеристик, дану Михайлові Старицькому колишнім актором його трупи Северином Паньківським: «Не можу тут не згадати одної властивої Старицькому прикмети артистичної натури, що свідчить про духовний аристократизм небіжчика. Це щирий ентузіазм для мистецтва і захоплення чужим талантом» [2, 164]. Тут же описано ставлення Старицького до акторів, присутньо інакше, ніж було у Кропивницького. Думається, вельми доречною буде тут думка й безстороннього та безіменного рецензента, який 1884

року в часописі «Дон» (№86 за 29. 06. 84) виклав своє бачення стану справ у трупі Старицького – Кропивницького: «Я вважаю Старицького безсумнівно талановитим антрепренером, глибоким знавцем сценічного мистецтва, який присвятив своїй справі чимало праці, витратив на неї великий капітал і ніяк не робить з своєї антрепризи ні холодного ремесла, ні експлуаторської наживи. Його у вищій мірі гуманне, майже батьківське поводження зі всіма членами своєї трупи, його об'єктивна, серйозна, сувора і разом з тим справедлива оцінка кожного з них, його адміністративний такт в управлінні трупю і, можна сказати, щедрий, а інколи і збитковий для його кишені гонорар артистам і всім іншим членам трупи, ставить його, Старицького, з цієї точки зору, вище всіх відомих нам в Росії антрепренерів театрів і є гарантією успіхів його трупи у майбутньому» [цит. за: 18, 88]. Втім, яким було те майбутнє, ми знаємо. Загалом контрастів у вдачах двох подвижників було немало. На противагу щедрому й немеркантильному Старицькому «Кропивницький був дуже ощадливим і бережливим. Картина майбутніх злиднів, звичайна для провінційного актора, лякала його. Невибагливий у своїх потребах, він відкладав копійчину на чорний день, завдяки чому йому вдалося купити хутірець, де він і влаштував собі притулок на старості літ» [13, 74]. Знову ж доречна паралель: як нотував один із сучасників, Старицький прийшов до театру з маєтком, а вийшов без нього. Це так, – констатація факту, штрих до проблеми.

Марко Кропивницький вельми ревниво, упереджено і заздрісно ставився до можливих опонентів чи конкурентів. З багатьох спогадів відоме його неприхильне ставлення до п'єс І. Карпенка-Карого, котрі Марко Лукич не бажав ставити зі своїми акторами,

серед яких були, до речі, рідні брати і сестра Івана Тобілевича [див., напр., 13, 66]. Більше того, ще до знайомства зі Старицьким Кропивницький зверхньо відтрутив від себе Карпенка-Карого (тоді ще – Івана Тобілевича). Цікавий лист Марка Лукича до Є. Мячикова (30. 11. 1872), де є й такі рядки: «Мы с Иваном Тоблевичем пошли по разным дорогам: я всегда искал людей для дела, а он искал себе слушателей и изрыгал (!? – В. П.) пред ними целые страницы из Белинского, в то же время восхищался Райским (И. Гончаровим – В. П.) и благосклонно улыбался Стебницкого (Лескова – В. П.) романам. Этот умный чиновник и необыкновенный, по мнению Васильковского, человек далеко не умен и очень обыкновенный; а только он силится выскочить из обыкновенных, и эти-то потуги люди, подобные Васильковскому, принимают за гениальность» [10, 252]. Явні нотки зверхності й некоректності чуються, скажімо, в листах Кропивницького до театрального товариства («...но я не солидарен с Вами, разрываю все узы, когда-либо связывавшие меня с Вами, и отряхиваю прах с ног моих» [10, 378]), до П. Саксаганського [див. : 10, 350 – 351] та ін. Між тим Карпенко-Карий, якого, до речі, у скрутну для нього хвилину запросив до трупи Михайло Старицький, повівся з Кропивницьким значно шляхетніше. Судячи за одним із листів, Карпенко-Карий, вдачею дуже близький до Старицького, став вище від образ і ступив крок до примирення із Кропивницьким. З листа також видно, що й Марко Лукич визнав свою неправоту, правда, через дуже тривалий час: «Не гнівався на тебе я, – писав Іван Карпович до Кропивницького 27. 11. 1896 р., – але замкнули моє серце за те, що одвернулось колись твоє від мене! Твої слова «Іване! Ну, я винен» серце моє одімкнули, і б'ється знов

воно коханням дружнім, яким з дитячих літ до тебе, брате, линув, і билися всякчас. Нехай же Бог простить обох нас, коли ми здуру чим згрішили» [6, 227]. Відтоді Карпенко-Карий усіяко прагнув сприяти Кропивницькому, прихилив до нього інших відомих людей, радів із порозуміння: «Слава Богові святому, що між нами сталася згода, мир і братерське єднання. Заплакана мати усміхнеться, побачивши діток своїх славних на рідній сцені вкупі!» [6, 254].

Штрих до психологічного портрета Кропивницького зробив іще один вельми авторитетний і винятково об'єктивний подвижник українського духу Євген Чикаленко. Він дорожив знайомством із корифеями театру, радів своїм земляцтвом із ними, лишив багато відповідних записів у спогадах і щоденниках. В одному з таких записів вичитуємо: «Спочатку бував я і у М. Кропивницького, свого давнього елисаветградського знайомого, але після того, як я, на його запитання, як мені подобається його нова п'єса «Глітай», не похвалив його, вказуючи на ненатуральні місця, він явно розсердився на мене, що й показував недвозначно. З того часу я перестав ходити до нього. А найбільше часу проводив у Садовського, що вже тоді був жонатий з М. Заньковецькою...» [19, 112].

Так, очевидно, що Кропивницький був вельми суперечливою натурою. Але мусимо зазначити ще одне: за всіх критичних суджень про його вдачу, про не кращі риси характеру Марка Лукича, практично всі без винятку, у т. ч. й чи не в першу чергу Михайло Старицький, надзвичайно високо ставили його талант: і режисерський, і – особливо – акторський. Звісно, що й «батьківських» заслуг його у створенні українського професійного театру ніхто не заперечував і не міг заперечити.

Одначе ж, повернемося до взаємин Старицького і Кропивницького. З означеного вище доволі очевидно, що конфліктність у тих взаєминах потенційно була закладена, сказати б, апріорі. Надто різними людьми вони були, хоч і робили спільну благородну справу. Та в одного з них не вистачило волі й бажання стати вище проминальних, суєтних пристрастей.

Знаючи вдачу кожного з класиків, зокрема Кропивницького, нескладно уявити, які душевні сили піднімалися в Марка Лукича чи Михайла Петровича з тих чи інших причин. Особливо, повторимось, у Кропивницького, бо Старицький чинив усе ж «занадто правильно», згідно з шанованими ним християнськими приписами.

Перший раз стосунки між Кропивницьким і Старицьким вийшли не те що «на прю», але ж у площину певної конфліктності ще до утворення спільної трупи. Познайомилися ці два достойники в Києві, захоплений виставами Старицький неодноразово вітав Марка Лукича у своїй гостинній господі. А талановитий і показний Кропивницький, співаючи пісень, причаровував старшу з доньок Старицького – Марію, сімнадцятилітню, будучи за неї на чверть віку старшим. Зрештою, попросив у батьків її руки. Цей життєвий факт описує у своєму романі «Борвій» Ю. Хорунжий [див. : 17, 314 – 317], котрий авторові цієї розвідки підтвердив дійсність описаного. Проблему рішуче розв'язала Софія Віталіївна, дружина Старицького, відмовивши Кропивницькому. Природно, що цей «гарбуз» не міг не тиснути на почування Марка Лукича.

Десь у той же час визріла й ідея створення сильної театральної трупи, підкріпленої фінансово. Саме тоді українські громадські діячі стали вмовляти небідного Старицького взяти під свою руку справу, що

народжувалась. Ситуація з вибором «мецената» (чи спонсора за нинішньою термінологією) знайшла різне висвітлення. Тут ми якраз і звернемося ширше до листів Кропивницького і Старицького, опублікованих уже після розриву, коли конфлікт набув небажаної (принаймні для Старицького) публічності. Перш ніж узятися за цитування листів, звернемося до спогадів П. Саксаганського, який, зокрема, писав, що «між ним (Кропивницьким) і Старицьким зав'язалось листування. Старицький стояв на ґрунті юридичному і писав коректні листи. Кропивницький писав листи грубі, уразливі, цитуючи деякі вирази з творів Михайла Петровича» [цит. за: 14, 2].

У своєму листі в редакцію газети «Новое время» Кропивницький пише, зокрема, що йому, власне, було байдуже, хто візьме під свою руку українську трупу: «Подвернись тогда другое лицо вместо г[осподина] Старицкого, я бы, вероятно, ... передал бы и ему мою трупу, также недолго думая, как передал ее г[осподину] Старицкому» [10, 360]. Цими рядками Кропивницький просто захотів применшити міру й силу того громадянського вчинку, на який зважився Старицький, віддаючи майже всі свої немалі статки для народження національного театру. У відповідь на цей пасаж Старицький у своєму листі згоджується, що вибору благодійника у Кропивницького справді не було, бо не було й альтернативи: тільки Старицький. Михайло Петрович пише про свої тривалі сумніви щодо пропозицій взяти театр «під свою руку», про неодноразові звертання до нього і самого Кропивницького, і київських громадівців. До речі, Старицький розумів і те, що, «за кулисами скрещиваются 25 000 самолюбий, более раздражительных, чем авторские» [15, 477]. І тільки «через год или больше,

когда труппа г. Кропивницького была на краю распада-
ния, меня убедил только Н. К. Садовский, бывший у
нас в семье как родной, ... рискнуть на это...» [15, 477].
Про те, як непросто далось Старицькому це рішення,
пишуть практично всі, хто був знайомий з ситуацією,
і підносить це його рішення як видатний чин. Зре-
штою, навіть біограф Кропивницького Микола Смо-
ленчук, описуючи в романі «Ой літав орел » вказану
ситуацію, випикує її «не в стилі» Марка Лукича [див.:
12, 161 – 162; 180 – 183]. За М. Смоленчуком, на згоду
Старицького взяти під опіку труппу, поповнити її, ви-
рішити інші питання її успішного буття,

«Кропивницькому аж дух перехопило.

– Дорогий ви мій! – вигукнув. – В таку труппу піду
навіть робітником сцени!

– Нащо так, Марку Лукичу! – заперечив Стариць-
кий. – Ви головний режисер, а я оруду над трупкою ві-
зьму. – Чудово, Михайле Петровичу!. . » [12, 181].

Те, якою стала труппа під орудою Старицького,
яких успіхів вона досягла, описано й оцінено широко.
Справді, це був апогей, взірєць організації справи, це
був безумовний успіх. Як він давався, зокрема Ста-
рицькому, то вже справа інша, про яку й річ. Із листа-
відповіді Михайла Старицького на лист Кропивниць-
кого до тої ж газети «Новое время» від 7. 11. 1887р.
видно, що перша спроба розриву між очільниками
труппи відбулася зовсім скоро після доленосного рі-
шення Старицького. Були підписані нечувані контр-
акти з усіма членами труппи, найняті театри, «... но к
ужасу моему, – пише Старицький, – получил от него
(Кропивницького – В. П.) письмо, в котором он про-
сит меня возвратить ему и его труппе контракты, так
как ему теперь хорошо... Что ж касается договоров на
театры, то обязательства он на себя принять не мо-

жет: это был первый блин комом» [15, 478]. Зрештою, тоді до розриву не дійшло, і добра справа блискуче зрушилася з місця. Однак доконечного порозуміння між Старицьким і Кропивницьким таки не було. Микола Садовський пізніше згадував, що Старицькому «не було з ким порадитися, бо хоч М. Л. Кропивницький і вів режисуру і був, здавалось, його першим порадником, однак вони мали між собою не дуже гарні відносини» [13, 36]. Чи не основною причиною непорозумінь лишалася банальна заздрісність, породжена успіхами трупи, ущемлене, як, очевидно, чулося Кропивницькому, його марнославство і самолюбство. Слово іншому з Тобілевичів – Панасові, який передав у спогадах розмову з ним Кропивницького: «Такто, брате Панасе, взяли мою славу, а все дякуючи тій чудовій парі. – Я здивовано глянув на Марка Лукича. – Що таке Старицький? Що йому Гекуба? Хіба на те я працював, щоб моя трупа дісталась йому? Його ім'я красується тепер на афіші: трупа, бач, Старицького, а Кропивницького нема! Спасибі твоєму братові та Заньковецькій: віддячили за науку. » Це гнітило його честолюбство весь час, аж поки трупа розпалася на дві» [цит. за: 14, 2]. Втім, знаємо, що й після розпаду блискучої трупи Кропивницький часто конфліктував зі своїми артистами. Він сварився, виставляв умови, вимагав «диктатури влади» в товаристві і т. д. В одному з листів до П. Саксаганського Марко Лукич висловив, очевидно, власну філософію поведінки: «Человек ведь прежде всего эгоист и, вероятно, выстроил пьедестал, постарался бы сам выкарабкаться на него» [10, 354].

Одною з причин розколу трупи Старицького – Кропивницького стало фінансове питання. Вище вже мовилося, що Старицький прагнув поставити

театральну справу «на широку ногу», членам трупи встановив нечувану до того оплату (контракти), при цьому Кропивницький мав найвище «жалування» (800 руб., додаткові відсотки від зборів і бенефіси), забезпечив необхідний «супровід»: хор, оркестр, костюми, реквізит... І все це – першокласне, вражаюче. Такі колосальні затрати за перший сезон гастролей виправдали себе, був навіть невеликий прибуток. Але довгий час так тривати не могло, через різні причини й об'єктивні (передовсім суспільно-політичні), і суб'єктивні. Після завершення другого зимового сезону, як згадує К. Ванченко, «наші первачі – Кропивницький, Заньковецька, Садовський, Затиркевич, Барілотті – Садовська, Саксаганський, Максимович, Загорський та інші, себто більша половина трупи і найкраща, не зійшлися в умовах зі Старицьким – заправили надзвичайно високі оклади, на які Старицький не згодився, і склали самостійну трупу – товариство під орудою М. Л. Кропивницького... » [13, 57 – 58]. Хороші фінансові збори трупи, за спогадом П. Саксаганського, породжували заздрість в душі Марка Лукича. Пам'ятаючи про особливу «ощадливість і бережливість» як рису вдачі Кропивницького, розуміємо, що грошове питання стало потужним каталізатором розколу трупи. В цьому контексті зовсім не дивує й те, що Марко Лукич у цитованому листі до редакції «Нового времени» кількаразово повертається до фінансових справ, з видимою долею цинізму пише про «громадныя барыши» Старицького, отримані від керівництва трупою, не без лицемірства дивується з інформації про те, що Старицький затратив на театр усі свої статки: «В какой-то газете, не помню, на днях я прочел, что г[осподин] Старицкий затратил на малорусскую трупу значительное состояние. Я, пра-

во, не понимаю, кому это пришла блажь в голову, не заглянувши в кассовые книги, писать неправду?.. » І далі: «Циркулирует слух, ...что г[осподин] Старицкий называет меня розорителем его состояния. Я положительно этому не верю. Во время моего служения в труппе г[осподина] Старицкого в качестве режиссера он имел в итоге прекрасные барыши...» [10, 362]. Залишимо без коментарів спробу Кропивницького рахувати гроші в чужій кишені. Старицький доволі вичерпно й аргументовано висвітлює у своєму листі-відповіді й цю проблему [див. : 15, 478 – 479], а в листі до П. П. Сокальського [див. : 15, 471 – 474] детально описує, в який скрутний момент і як віроломно Кропивницький пішов на розрив. До речі, практично у всіх джерелах, де йдеться про описувану ситуацію, зазначається, що Старицький таки ж затратив на театр практично всі статки. Зовсім не випадково Михайло Петрович змушений був продовжувати керівництво іншою частиною трупі, не-зірковою, аби, по-перше, хоч трохи залагодити фінансові проблеми (борги!) і, по-друге, не кинути напризволяще акторів, які з ним лишалися.

Треба зауважити й на іншому: українська громадськість у своїй переважній більшості стала в конфлікті на бік Старицького. Тому й виправдовується раз-по-раз у листах Марко Лукич, без особливого успіху прагнучи зняти з себе провину за розкол (руйнування!) успішного патріотичного проекту. До речі, варто вчитатися в цілий ряд листів Кропивницького і спостерегти, як густо й послідовно артикулює в них Марко Лукич на займенникові «я» і похідних, що теж певним чином його атестує: «...в великом посту 1884р. мы, т. е. **я** с нынешним **моим** товариществом, отделились от него (Старицкого – В. П.) сами» [10, 362];

«...так как трупша его суть плоть от плоти **моей** и кость от кости **моей**, – ссылаюсь на письмо **мое...**» [10, 363] і под.

Незлопам'ятний і шляхетний Михайло Старицький тяжко переживає розкол і віроломство близьких по духу людей. Тяжко й у фінансовому сенсі, й – особливо – у моральному. В іншому своєму листі, написаному того ж 7 листопада 1887 р. в редакцію газети «Московский листок», Михайло Петрович пише, що в нього «рука не подымается посвящать читателя в эти печальные подробности, которые лучше бы и не заносились на страницы истории малорусской драмы» [15, 475].

Більше того, гастролуючи вже в 1886 р. з іншою своєю трупою у Криму, Старицький запрошує Кропивницького, котрий приїхав до Ялти на лікування, зіграти в кількох спектаклях. Марко Лукич у листі до П. Саксаганського пише про причини своєї згоди зіграти у трупі Старицького: «Жизнь здесь безобразно дорога. Волей-неволей придется, когда полегчает, сыграть 2-3 спектакля у Старицкого. Старицкого труппу посещает великий князь Константин Павлович и, говорят, аплодирует. Сегодня Старицкий, по совету приближенного к князю генерала, едет к князю с визитом» [10, 349].

Між тим Кропивницький після розриву веде себе інакше. Зокрема, попри домовленості, кілька разів опиняється в один і той же час зі своєю трупою в тому ж місті, де грає трупа Старицького. Марко Лукич пише про випадковість таких прикрих збігів і про необхідність виконання угод із власниками театрів, та не тільки Старицький, а й інші діячі вбачають у таких ситуаціях не тільки випадковість. В одному з листів до В. Антоновича Кропивницький скаржиться, що

«побратим мій, Микола Віталійович (Лисенко – В. П.), ...вважає і доріка мене, що нібито я, підцькований зажерливістю, глитайством і неситою лютостію, приїхав у Москву, щоб наумисне стати поперек горлянки М. П. Старицькому; і що цим моїм поступком і лихим вчинком я звалтував і опудив проти себе не тільки всіх земляків, а навіть всіх взагалі прихильних і неприхильних до українського слова людей...» [10, 368]. Марко Лукич заперечує умисел, та, очевидно, не надто переконує цим громадськість.

Вельми показово, що люди, компетентні у справах театральних і неупереджені, добре розуміли роль і значення Старицького в історії українського театру, виявляли не тільки це розуміння, а й співчуття. Як це зробив, скажімо, невідомий автор замітки в газеті «Крим» (1892 р., № 16): «На афішах малоросійської трупи значиться, що другим режисером є М. П. Старицький. О, зла доля! Як жорстоко ти насміялася над цим маститим і заслуженим діячем малоросійської сцени! Хто, як не Михайло Петрович створив першу малоросійську трупу, яка була зразковою у всіх відношеннях? Хто витратив усі свої сили і кошти на театральну справу, як не той же Михайло Петрович? Хто, нарешті, поставив на ноги Садовського, Саксаганського, Заньковецьку та інших так званих корифеїв малоросійського театру, як не все той же Михайло Петрович? І ось в нагороду за отаку безприкладну щирість до мистецтва Михайло Петрович на схилі життя одержує посаду другого режисера в трупі своїх учнів. Образливо, до сліз образливо» [цит. за: 16, 48].

Театральний проект Старицького – Кропивницького, взірцевий за майже абсолютним визнанням, справді не минув безслідно, ставши орієнтиром для наступників. І сам Старицький, і Кропивницький, і

Садовський із Заньковецькою, і Карпенко-Карий із Саксаганським продовжили театральну справу, хоч і не з таким розмахом, і не з таким успіхом. Старицький вельми суворо і критично поставився до подрібнення театральних колективів, пишучи в одному з листів до Заньковецької: «С прискорбием душевным усматривается в последнее время (лист 1891 р. – В. П.) губительное стремление малорусских трупп к распадению, расколам и глупейшему дроблению на позорные ничтожества, причем искусство нисходит до балагана, а значение нашей сцены с каждым днем опошляется и теряет заслуженный истинными талантами авторитет» [15, 487]. А далі Михайло Петрович висловлюється ще жорсткіше [див. : 15, 487 – 489].

Між тим, взаємини між Старицьким і Кропивницьким і далі лишалися, на жаль, зовсім не ідилічними. Ще одне загострення стосунків між ними стається 1897 року. В той час журналіст українофобської газети «Киевлянин» Ізмаїл Александровський публікує в газеті «Мировые отголоски» статтю «Драматурги-хищники», в якій звинувачує Михайла Старицького у плагіаті, присвоєнні ряду творів, перероблених чи дороблених Старицьким задля їх же театральної видовищності. Серед інших творів («Як ковбаса та чарка», «Чорноморці», «За двома зайцями»...), сюжети яких нібито викрав і присвоїв Старицький, називалася й одна з вершинних його драм – «Не судилося» («Панське болото»), сюжет якої Михайло Петрович, мовляв, узяв із драми Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть». Треба сказати, що Старицький до проблеми сюжетної схожості цих двох драм звернувся набагато раніше, в році 1884-му, коли в листі до редакції газети «Зоря» постарався зняти певний сумнів

щодо оригінальності п'єси «Не судилось», висловлений відомим ученим Миколою Петровим у його «Очерках истории украинской литературы» [див. : 15, 470–471]. Коли ж у 1897 році Александровський знову підняв на щит це питання, і підняв тенденційно, брутально, Кропивницький теж включився в полеміку. З одного з листів Марка Лукича видно, що Александровський був у нього і «прохав дати йому доказ, що «Доки сонце» раніше написано, ніж «Не судилось», примірник (черняк), де є дата, якого року та творця написана мною...» [10, 460 – 461]. Кропивницький пише, що звернувся до земляків-бобринчан, котрим він нібито читав п'єсу, «як ще не був на сцені».

Річ у тім, що Старицький подав на Александровського позов до суду за наклеп у плагиаті і сам став шукати (і знаходити) свідків, які чули його «Панське болото» ще з середини 70-х років: а це були «між іншими Косачка, Косач, Комаров, Науменко, Антонович, Нечуй... і другі...» [15, 562]. Тут же Старицький пише, що «з Кропивницьким я познайомився в 1881р. і читав йому розрішену до друку драму при свідках: Садовським і Йосипку, небожеві Шевченка». Ця й інша інформація – з листа Старицького до Цезаря (Кесаря) Білиловського, який захотів розібратися в суті проблеми.

Тут є потреба навести ще одну важливу цитату з листа Старицького: «Але сталося диво. Коли вже драма моя була надрукована (кінець 1882 р.), приїздить п. Кропивницький і привозить своє «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», розрішене до сцени; товариші мої обурились, а Олена Пчілка надрукувала в «Труді» розправу про мою п'єсу, звісну вже здавна, і про Кропивн[ицького]. Я хотів було виступити з докором,

але мене зупинив національний такт; не годилося розводити бешкет у молодій, тільки що родившійся справі, та ще зупинило мене і те, що хоча і видно, що мій сюжет нав'язав Кропивницькому його драму, але розробка у його зовсім інша, характери другі, дійові люди інші, так що не тільки не можна було обвинувачувати у плагіаті, а навіть трудно докорити і в літературній неохайності... Так що zostавалась-но одна моральна відповідальність» [15, 562]. Отже, як бачимо, Старицький ведеться шляхетно і не ставить претензій до Кропивницького. Натомість Марко Лукич висловлюється зовсім різко щодо Старицького. Шукаючи підтримки вже в М. Аркаса, Кропивницький апелює до нього з такими словами: «Бо опріч Вас у мене навіть не зосталося вже живих свідків, котрі б захистили мене перед моїм літературним ворогом (! – В. П.) М. П. Старицьким, котрий запевня всіх, що сюжет для тії твори я позичив з його драми «Не судилося» («Рада», 1883 р.)», а йому, Кропивницькому, «щось верзеться, ніби я свою драму «Доки сонце зійде» читав Вам у Петербурзі у 1874 р. » [10, 463]. Марко Лукич просить від М. Аркаса офіційних підтверджувальних документів.

Хтозна, чи надавав бажані підтвердження М. Аркас, але судовий процес із Александровським виграв Старицький, звинувачення у плагіаті з якого були зняті, хоч не обійшлося без чиновницької тяганини [див. : 15, 654]. Децю пізніше про дві «конфліктні» п'єси Старицького і Кропивницького висловилося Софія Русова, зауваживши, що драма Старицького «написанная на ту же тему, что и драма Кропивницкого «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», она превосходит последнюю более тонким анализом человеческой души и лучшей сценической отделкой» [цит. за: 8, 24].

Позиція Кропивницького у «справі Александровського» київською громадою була зустрінута неохвально: Марку Лукичеві було явлено щось на зрієць бойкоту, до якого він поставився не без іронії. А в листі до Б. Грінченка (7. 09. 1907 р.) з приводу можливого видання через «Просвіту» своїх творів Кропивницький запитує: «Як дивитись маю на цей дозвіл: як на скасування бойкоту, котрим гречно вшанували мене кияне за процес з Старицьким та за подарунок мій Суворіну, чи як інакше?» [10, 525].

У 90-х роках XIX століття Кропивницький врядигоди у листах (мабуть, не тільки в листах) згадував Старицького, ті чи інші його твори, висловлював про них свою думку, яка зазвичай була критичною чи й надто критичною. Скажімо, переклад «Гамлета», зроблений Старицьким, назвав «надто грубим» [див. : 10, 429], хоч цей переклад, з приводу якого на Старицького полетіло стільки критичних стріл, думається, потребує неупередженого і серйозного аналізу. Без належної об'єктивності поціновує Кропивницький і деякі ранні драматичні переробки Старицьким окремих прозових речей Гоголя («Ніч під Івана Купала», «Сорочинський ярмарок», інші твори), забуваючи або «забуваючи», що вони писалися Михайлом Петровичем задля поповнення репертуару українських п'єс. Та й ставити їх в один ряд із творами драморобів-любителів не варто було [див. : 10, 456 – 457]. Була і справедливіша критика, як це бачимо з оцінкою видимого «алкогольного передозування» у драмі «Богдан Хмельницький», де «під впливом, певно, ляха Сенкевича Старицький дуже багато дає пити Богданові» [10, 472 – 473].

Взаємини між Старицьким і Кропивницьким були вельми непростими. Не знайшов у собі сили Марко

Лукич приборкати в душі біса марнославства, заздрості й гордині. І все ж...Треба віддати і йому належне: у моменти розважливого умиротворення Кропивницький визнавав неправоту певних своїх дій. Так було у взаєминах із Карпенком-Карим, про що йшлося вище, схоже трапилося й із Старицьким. Марко Лукич, певно, цілком щиро відгукнувся на кончину Михайла Петровича телеграмою його родині: «Тяжкою скорботою обгорнула душу смутна звістка про смерть високоповажного Михайла Петровича. Пером йому земля. Нехай Господь підкріпить Вас в невимовнім горі» [10, 497]. Попри певні вади вдачі, вони обидва, і Старицький, і Кропивницький, а з ними – третій, Карпенко-Карий, і вся плеяда корифеїв театру, були великими людьми, великими українцями. Вони життя і таланти свої поклали свої поклали на вівтар відродження України, її народу. Кожен із них мав свої заслуги, котрі історія взагалі й історія театру зокрема увіковічнила: щодо Кропивницького – то він, безсумнівно, «батько» українського театру, великий актор і драматург. Та не менші заслуги і в Старицького. «Коли йдеться про заснування малоруського театру, – писав свого часу авторитетний російський журналіст Данило Городицький, – не слід забувати імені Старицького. Кропивницький завжди визначав його великі заслуги. Перші переробки і перші побутові п'єси належать перу Старицького. Кропивницький, а потім Карпенко-Карий та ін. пішли по його слідах» [13, 73]. А разом усі корифеї – і драматурги, й актори, і режисери – витворили диво, яке звалося новочасним українським театром, котрий «у своїй номінації» міг успішно конкурувати, за твердженням дослідників, із кращими європейськими театрами. «Найсильніший і найяскравіший побутовий театр у Європі, – писав

Д. Антонович у праці «Триста років українського театру», – сицилійський і взагалі італійський – неперечно уступав побутовому українському театрові в кращі часи існування цього останнього. Подорож трупи Старицького в 1884 році до Петербурга була справжнім тріумфом українського театрального мистецтва, і найсерйозніші критики російські оцінювали українське мистецтво як взірцеве для російських акторів. І справді, московський чисто побутовий театр ніколи не піднімався до тієї висоти, на якій стояв у кращі часи театр український» [1, 172]. До сказаного, мабуть, не треба нічого додавати. Хіба нагадати, що «кращими часами» того нашого театру були роки 1883 – 1885, коли його очолювали великі митці й великі українці Михайло Старицький і Марко Кропивницький.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 – 1919 та інші праці. – К. : «ВІП», 2003. – 418 с.
2. Вітчизна. – 1990. – №11. – С. 161 – 165.
3. Див частково про це: Зборовська Ніла. Сучасне українське літературознавство: локальний конфлікт в Ін-ті літератури чи порубіжна наукова дискусія // Слово і Час. – 2007. – №7. – С. 3 – 11.
4. Єфремов Сергій. Про дані милулі [Спогади] // Молода нація. – 2003. – №11. – С. 134 – 191.
5. Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. – К. : Держ. вид. образотв. м-ва і музич. к-ри УРСР, 1958. – 324 с.
6. Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.). Твори: У 3 т. – Т. 3. – К. : ДВХЛ, 1961. – 460 с.
7. Киричок П. М. Марко Кропивницький: Життя і творчість. – К. : Дніпро, 1968. – 144 с. ; Киричок П. М. Марко Кропивницький: Нарис життя і творчості. – К. : Дніпро, 1985. – 152 с.
8. Коломієць В. Добра і правди син: Старицький – драматург. – К., 1993. – 64 с.
9. Корифеи украинской сцены. – К., 1901. – 192 с.

10. Кропивницький Марко. Твори: У 6 т. – Т. 6. – К. : ДВХЛ, 1960. – 672 с.
11. Кириленко Й. М. М. П. Старицький: Життя і творчість. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1960. – 66 с. ; Сокирко Л. Г. М. П. Старицький: Критико-біографічний нарис. – К. : ДВХЛ, 1960. – 172 с. ; Комишанченко М. П. Михайло Старицький. – К. : Дніпро, 1968. – 112 с.
12. Смоленчук М. Ой літав орел. – Одеса: Малп, 1969. – 284 с.
13. Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – К. : «Мистецтво», 1990. – 216 с.
14. Старицька-Черняхівська Л. Відгуки життя (М. П. Старицький) // Театр. – 1940. – №12. – С. 1 – 5.
15. Старицький Михайло. Твори: У 8 т. – Т. 8. – К. : Дніпро, 1965. – 752 с.
16. Стеценко Ольга. Така його доля... (Штрихи до портрета Михайла Старицького) // Дивослово. – 1997. – №11. – С. 46 – 48.
17. Хорунжий Юрій. Борвій. Роман-драма у чотирьох одмінах. – К. : Рад письменник, 1987. – 476 с.
18. Цибанова Ольга. Лаври і терни... Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. – К., 1996. – 188 с.
19. Чикаленко Євген. Спогади (1861 – 1907). – К. : «Темпора», 2003. – 416 с.

МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ І МИХАЙЛО ДРАЙ-ХМАРА: ТОЧКИ ДОТИКАННЯ БІОГРАФІЙ І ТВОРЧОСТІ

Є навіть якомсь несподівана дивина у спробі поставити поряд ці дві постаті – класика Михайла Петровича Старицького й «неокласика» Михайла Панасовича Драй-Хмару. Це якщо на перший погляд. Бо якщо уважніше вчитатися в їх життєписи чи вглибитися в їхню творчість, то і виявляються зовсім не «притягнуті до вуха», а природні, мотивовані паралелі чи навіть певний причинно-наслідковий зв'язок, звичайно ж, від старшого до молодшого, від класика до «неокласика». Зауважу, що перші п'ятнадцять літ життя Драй-Хмари накладаються на останні п'ятнадцять літ Старицького, цілком повно, мабуть, можна казати, що юний і допитливий Драй не міг не чути про свого знаного сучасника-земляка, ім'я якого у пресі рубежу ХІХ – ХХ століть з'являлось нерідко. Та й вистави за п'єсами Старицького ставились... Однак ж, про «точки дотикання».

Окрім того, що вони обидва – Михайли, Старицький і Драй-Хмара є ще й дуже близькими земляками: від села Кліщинці, де народився Старицький, до Драй-Хмариних Малих Канівців якихось зо два десятки кілометрів, і належать обидва села до одного району – Чорнобаївського, що на Черкащині (колишня Полтавщина).

Обидва в ранньому дитинстві зазнали трагедії сирітства: у п'ятирічному віці Старицький втратив батька, а Драй-Хмара – матір, дещо пізніше, дванадцятирічним, Старицький лишився круглим сиротою. Його молодшому землякові пощастило більше, в особі батька Драй-Хмара мав міцну опору, тим паче, що Панас Драй постановив дати дітям добру освіту, а беручкому Михайлові особливо. В сирітській долі Старицького ключову роль відіграли родичі, передовсім родина Лисенків. І Старицький, і Драй-Хмара отримали вельми достойну освіту, про що далі. Тут же зауважу, що, певно, той родинний сентимент під знаком сирітства позасвідомо вплинув на Старицького і Драй-Хмару в часи, коли обидва стали батьками. Винятково чуйним і мудрим батьком виявився Михайло Петрович (і в цьому ще один його життєвий подвиг!), виплекавши винятково достойну родину, яка в духовно-культурологічному світі України залишила яскравий, хоч і вельми трагедійний слід. І Михайло Панасович, маючи лише одну доньку Оксану (до слова, одна з доньок Старицького теж звалась Оксаною), теж явив виняткові батьківські якості. «Татуньо був ідеальним батьком своєї доці (так він мене називав [1, с. 149]» – писала про Драй-Хмару його донька. І ще один цікавий збіг. У другій половині 1920-х років Драй-Хмара, працюючи над творчістю Лесі Українки, часто бував у родині доньки М. Старицького Людмили Михайлівни Старицької-Черняхівської, близької подруги Лесі Українки, був знайомий із її донькою (онукою М. Старицького) Веронікою. Оксана Драй-Хмара пригадувала, що «Людмила Михайлівна Старицька-Черняхівська, казала, що такої ніжності й уваги до дитини, як у Драй-Хмари, вона в житті не зустрічала» [там само]. Дуже цікаві паралелі вима-

львуюються і щодо «шляху в науку» для обох наших героїв. При цьому пам'ятаймо, що Старицький мав титул дворянина, немалу спадщину і щире покровительство родини Лисенків.

Драй-Хмарин батько такого титулу не мав, але мав, як згадують, добрі статки, бо ж був добрим господарем. І Лисенки, і Панас Драй подбали про освіту обох Михайлів. Отже, доречно сказати про заслуги батьків (у випадку зі Старицьким – опікунів) у належному вихованні чад. Старицький пригадує книги в будинку Лисенків, які вабили й захоплювали. Далі можна вдатися до майже суголосних цитат зі спогадів Старицького і щоденникових записів Драй-Хмари. Отже, згадує перший із них: «У Кліщинцях почав у дячка грамоти вчитись, а потім у Лебехівці був уже навчителем у мене бурсак» [2, с. 371]. А ось що пише про свій освітній дебют Драй-Хмара: «Спочатку «монастирське житіє» в Панському, від якого я, 9-літній хлопчик, буквально втік. Потім брудна Золотоноша. Далі гімназія...» [3, с. 339]. До речі, в час дяківської науки Старицький теж «вільнодумствував»: «– Обридли! – вередував уже я. – Краще писати...». На що дяк відповідав: «– Ох, паничу!. . Якби ви були в бурсі, то списали б вам стару панійку за це слово...» [2, с. 375]. Далі в обох були гімназії. У Старицького – Полтавська, у Драй-Хмари – Черкаська. Ні Михайло Петрович, ні Михайло Панасович у своїх пізніших спогадах не виявили надто великого пістету до гімназійних своїх літ (перший у нарисі «К биографии Н. В. Лысенка» [див. : 2, с. 393 – 397], другий у вірші «Черкаси» [див. : 4, с. 103 – 105]), хоч із названих текстів видно, що в тих оціночках судження більше відобразились закарбовані з дитинства і юності враження. Певно, що для обох, Старицького й особливо Драй-

Хмари, гімназійні літа стали важливими етапами в оволодінні іноземними мовами.

Дуже важливою, власне, ключовою віхою в житті Старицького і Драй-Хмари стало їх навчання в Київському університеті св. Володимира. Правда, кожен із земляків потрапив у тому університеті в різну атмосферу, і суспільно-політичну, й навчально-наукову. Старицький у стінах університету, судячи з його спогадів, формувався передовсім світоглядно (а це були 60-ті роки XIX ст., які для Старицького, за словами М. Зерова, стали «життєвими святками»), причому світогляд набирив виразних національних рис. «Замечу, кстати, – згадував Старицький, – что у нас в Полтавской гимназии, несмотря на преобладающий в ней малорусский язык, не было никаких сознательных симпатий к культуре его, к правам национальным, к историческому прошлому, равно не было выработано и политических идеалов. Киев в этом отношении был далеко впереди: здесь было задумано «Кирилло-Мефодиевское братство, здесь и Максимович, и Костомаров, и Кулиш будили прежде интересы к изучению народа, здесь, наконец, и политические брожения поддерживали почин народного чувства, обостряющегося в борьбе» [2, с. 408]. У Драй-Хмари університетські роки минали дещо інакше, в живому інтересі до навчання й науки. Рівень університетської професури був, очевидно, значно вищим, соліднішим, аніж у часи Старицького. Здібний до філології, до лінгвістики Драй-Хмара поринув у цю сферу й дуже небезуспішно. Але... Якщо на Старицького-громадянина Київський університет (атмосфера в ньому і в Києві) вплинув безпосередньо, то на Драй-Хмару, сказати б, опосередковано, виплекавши в ньому людину глибоко мислячу, вдумливу, здатну пере-

їмати живі гуманістичні (в т. ч. й національні) ідеї. І що дуже цікаво: обидва, і Старицький, і Драй-Хмара в «постуніверситетському» своєму житті пішли практично в одному напрямку. До того ж, як виявилось, протоптана Старицьким стежка значно пізніше стала у пригоді Драй-Хмарі, немалою мірою плинула не тільки на світоглядні позиції останнього, а й на його наукові пріоритети.

Про що йдеться?

Напоєний атмосферою очікуваного суспільного оновлення («Надвигалась какая-то полная чар и широкого счастья эра, туманившая головы несбыточными надеждами и заставлявшая отрадно биться наши сердца. Среди общего светлого праздника темные силы притихли и должны были поспрятаться в норы» [2, с. 441]), з великим і щирим бажанням прислужитися своєму народові Старицький виходить на творчу дорогу, починає її, як це робили й багато інших літераторів, із перекладацтва. Окрім свого суто мистецького значення перекладацтво було ще й рухом патріотичним у ті часи, адже забороненим українським словом до українців наближувались твори кращих письменників зарубіжжя (у т. ч. в межах Російської імперії). Серед інших раннях перекладацьких уваг Старицького, безсумнівно, стали переклади сербського героїчного фольклору. 1876 р. в Києві була видана книжка перекладів Старицького «Сербські народні думи і пісні» [5]. «Ця книжка й донині не втратила свого значення, – відносно недавно написав відомий учений О. Мишанич, – залишається видатною пам'яткою сербо-українських літературно-фольклорних взаємин» [6,

с. 14]. У передмові до книжки М. Старицький мотивував свій вибір перекладу, безумовно, маючи за мету й розбудити національний дух українців. «Между всеми европейскими народностями Славяне, а между последними Сербы и Малороссы, особенно богаты своею народною поэзиею; в их думах и песнях отразилось все бурное прошлое этих многострадальных народов, исполненное трагической борьбы за свободу. Но в то время, как Малороссы под гнетом исторической судьбы и минувшей панщины стали забывать свои думы, заменяя их, отчасти и под влиянием культуры, лакейскими куплетами, – Сербы сумели отстоять в своей памяти всю девственную прелесть эпической поэзии и языка: у них даже и до сего дня бьется прежнее богатырское сердце, они и теперь живут былой эпической жизнью, заканчивая в настоящий момент последний акт кровавой, неравной борьбы с врагом-угнетателем» [5, с. 1]. Старицький узяв для перекладів т. зв. юнацькі думи, тобто – богатирські та історичні, які й несли той заряд бойовитості й національної нескореності. Не вдаючись у дальші деталі, зауважу, що згадані переклади стали частиною слов'янофільської світоглядної «програми» М. Старицького [див. детальніше про це: 7, с. 289-294], яка назагал була патріотичною, українофільською, і її семантика була близькою до Шевченкового слов'янофільства.

Звертаюся тут до «Сербських народних дум і пісень» у перекладах Старицького тому, що ця книжка, вміщені в ній переклади дуже гучно відлунили в науковій спадщині Драй-Хмари, а також, як бачиться, посутньо вплинули й на світоглядні позиції останнього, теж посприяли формуванню в нього своєрідного «слов'янофільства» в новому часі.

Початки національного (українського) самоусвідомлення Драй-Хмари теж припадають на пору очікування епохальних змін. Віддавши пріоритети лінгвістиці, він потрапляє на стажування до Петербурзького університету, де його наставниками були знамениті лінгвісти Шахматов, Лавров, Бодуен де Куртене... Діялось те в розпал Першої світової війни, незадовго до відомих революційних подій, а в Пітері була активно українська громада. «Перебування в Петрограді, – пише Оксана Ашер, – відіграло важливу роль в житті батька. У цьому російському місті він відчув себе українцем і сказав своїй дружині, що, ставши на цей шлях, скорше помре, ніж зійде з нього» [3, с. 25].

Але можна з немалою певністю казати, що тому яскравому національному прозорінню передували й результати його зумовлювали й дещо раніші події: у 1913 році успішний студент Михайло Драй направляється в наукове відрядження на Балкани, до Загреба й Београда, працює в архівах бібліотеки Югославської Академії, веде дослідження місцевого фольклору, міфології, наполегливо студіює слов'янські мови.

Глибокі враження й наукові напрацювання з цього відрядження фактично визначили основний напрям Драй-Хмариних філологічних пріоритетів – славістики. Так складалось і його слов'янофільство, яке своєю семантикою було споріднене зі слов'янофільством Шевченка і Старицького.

Драй-Хмара, як і раніше за нього Старицький, бачить у славістиці, у слов'янських культурах великий потенціал, у т. ч. для української науки, яка досі, писав він у концептуальній статті «Проблеми сучасної славістики», орієнтується тільки на русистику. Якщо сказати образніше, то Старицький у західній (зокре-

ма, сербського «спрямування») славістиці шукав і знаходив опору для українського національного духу, а Драй-Хмара так само шукав і знаходив там опору для українського національного розуму (власне, філології, культурології). Молодий учений пише ряд славістичних досліджень і в цілому ряді випадків звертається до тої самої книги перекладів Старицького «Сербські народні думи і пісні». Особливо в цьому сенсі показова чимала наукова студія Драй-Хмари «Поема Лесі Українки «Віла-посестра» на тлі сербського та українського епосу» [див. : 3, с. 152-202]. Драй-Хмара в ній раз-по-раз апелює до книги перекладів Старицького, зокрема вважає її основною спонукою Лесі Українці до написання поеми «Віла-посестра»: «Ми особисто думаємо, що книжка М. Старицького «Сербські народні думи і пісні», видана в Києві 1876 р., тобто тоді, як Лесі було 5 років, у першу чергу спричинилася до написання поеми» [3, с. 156]. І т. д. З усієї праці видно, що Драй-Хмара дуже уважно й детально проаналізував книгу Старицького, і що вона стала для Михайла Панасовича вельми цінною, багато в чому визначальною, у т. ч. щодо формування у Драй-Хмари світоглядної ідеології та історіософії.

При аналізі різногранної перекладацької спадщини Старицького і Драй-Хмари теж натрапляємо на конкретні схожі творчі інтереси: обидва доволі активно перекладали твори слов'янських поетів, зокрема кожен із них у перекладацтві звертався до творів Пушкіна, Лермонтова, Міцкевича. Можна говорити про таку ж схожу увагу до національних епосів, тільки Старицький вдався до перекладів сербського фольклору, про що мовилось, а Драй-Хмара перекладав уривки знаменитого фінського епосу – Калевали. Він володів фінською мовою.

Звичайно, не можна не відзначити схожості інтересів і здобутків Старицького та Драй-Хмари у справі збагачення української мови, зокрема у сфері лексики. Загальновідома подвижницька праця Михайла Старицького – так зване «кування слів», тобто формування лексичних новотворів. Він писав у листі до І. Франка, що хоче «возвести своє слово у генеральський чин...» [2, с. 637].

Ця справа принесла Старицькому немало прикроців від непорозумінь із сучасниками, найзлостивіші з яких насміхалися з того «кування». Та історія винесла свій вердикт, визнавши значні заслуги Михайла Петровича у збагаченні рідної мови, а десятки «викуваних» ним слів увійшли до активно використовуваного пласту української лексики (*мрія, мла, чарівний, тремтіння, безмовний, безлюдяний, хіть, житво, обітниця, гробовий, дубнути, пахтити, рвійний та ін.*). До речі, частину слів, за «кування» яких критикували Старицького, він якраз і не «кував», а знаходив у народнорозмовній мові чи у творах попередників. Тобто давав багатьом словам «нове життя», виводив їх із забуття. От якраз саме таку лексичну працю дуже полюбляв і Михайло Драй-Хмара. В одному з віршів («Я світ увесь сприймаю оком...») він писав:

Люблю слова, що повнодзвонні,
як мед, пахучі і п'янкi,
слова, що в глибині бездонній
пролежали глухі віки [4, с. 51].

«Програму свою поет здійснював невтомно і свідомо, – зазначив про таку рису Драй-Хмариної творчості В. Іванисенко, – оживляючи слова архаїчні, призабуті чи обласні або й творячи нові за законами поезії

та законами розвитку мови (чом не «кування» – В. П.). Ця риса відрізняє його від інших неокласиків. Здається, Драй-Хмара не ставив собі за мету, щоб новотвори неодмінно влилися в активний словник літературної мови, як це, скажімо, свого часу мав на увазі М. Старицький, коли виконував вдячну роботу по збагаченню української поетичної лексики. Словникові раритети Драй-Хмари призначені для одноразового використання, вони є тільки елементами конкретного, локального образу і не претендують на загальноживаність...» Пишучи так, В. Іванисенко, певно, в чомусь мав рацію (щодо окремих слів), у чомусь із ним можна й подискутувати. У контексті моєї розвідки це не так і важливо. Важливіше інше: обидва земляки були пильними до українського слова і невтомно дбали про його розвій і збагачення.

Нарешті ще один, «непрямий», аспект аналізованої теми. Михайло Старицький помер у Києві навесні 1904-го, а юний Михайло Драй потрапив до Києва восени 1906-го. Тобто навіть у часі їхні стежини у стольному Києві не пересіклися, хоч Київ був тривалим і, певно, улюбленим осідком обох. Принаймні Київ у їх творах означився неодноразово. Зате в тому ж Києві, вже у 1920-х роках, Драй-Хмара близько познайомився з донькою М. Старицького Людмилою Старицькою-Черняхівською, як видно з різних спогадів, бував у її родині. Цілком очевидно, передовсім із найфундаментальнішої літературознавчої праці Драй-Хмари, – монографії «Леся Українка», що передумовою знайомства Михайла Панасовича з Людмилою Михайлівною був саме намір Драй-Хмари написати ґрунтовне дослідження про життя і творчість Лесі Українки. Оскільки ж Людмила Старицька з юних літ була найближчою подругою Лесі Косач, то, безпере-

чно, вона володіла безцінною і потрібною Драй-Хмарі інформацією. Тож і зустрічаємо в монографії Драй-Хмари часті посилання на листування Л. Старицької-Черняхівської та Лесі Українки, на статтю Людмили Михайлівни «Хвилини життя Лесі Українки» тощо [див. : 3, с. с. 39, 42, 43, 47-49 і т. д.].

Відомо, що молода Леся Українка з великою шанною ставилась до Михайла Старицького, а Михайло Петрович відповідав їй взаємністю. Ну а Михайло Драй-Хмара, як можемо цілком обґрунтовано судити, із сумлінністю вченого осмислював творчість їх обох та зі щирим людським пієтетом поважав.

Такими бачаться «перехресні стежки» двох визначних українських митців, двох подвижників, вихідців із полтавсько-черкаського краю.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Драй-Хмара Оксана. Його любов'ю зігріта... Спогади про батька // Дзвін. – 1993. – № 4-6. – с. 147-151.
2. Старицький М. Твори: У 8 т. . – Т. 8. – К., 1965. – 752 с.
3. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. – К., 2002. – 592 с.
4. Драй-Хмара М. Вибране. – К., 1989. – 542 с.
5. Сербські народні думи і пісні. Переложив М. Старицький. – К., 1876. – 422 с.
6. Мишанич О. З минулих літ. – К., 2004. – 390 с.
7. Поліщук В. Яким слов'янофілом був Михайло Старицький? // Холодний Яр: Часопис. – Черкаси, 2003. – № 1. – с. 289-294.

ЖАНРОВІ ОЗНАКИ РОМАНІВ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО.

Принцип історизму. Жанр і сюжет

У статті аналізуються жанрові ознаки романної (і повістеві) прози Михайла Старицького, визначається питома вага історичного факту й художнього домислу в романах і залежність від цього їх жанрової специфіки. Розглядається також залежність жанрових якостей романів від особливостей їх сюжетобудови.

Ключові слова: жанр, історичний факт, художній домисел, історичний роман, принцип історизму, сюжет, пригодництво.

На час, коли Михайло Старицький почав писати свої перші романи, а це була трилогія «Богдан Хмельницький» (1894 – 1897), українське письменство стараннями ряду письменників XIX ст. вже напрацювало певний досвід в опануванні широких епічних полотен (російськомовні твори Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, П. Куліша, романи й повісті Панаса Мирного та ін.), на котрі, особливо з-поміж них найближчу з різних причин Кулішеву «Чорну раду», у своїй творчій практиці міг орієнтуватися початкуючий романіст. Але, думається, при творенні власних романів, особливо зважаючи на їх жанро-видову природу,

Старицький перш за все мав перед собою добру школу європейських романістів, майстрів історичних та історико-пригодницьких романів – Вальтера Скотта, Олександра Дюма-батька, Жуля Верна, Данієля Дефо та ін. А також і, дещо меншою мірою, російських авторів (у т. ч. – українського походження), котрі здебільшого писали на теми української історії – Д. Мордовця, Г. Данилевського тощо. Природно, що у європейців Старицький переймав передовсім «досвід форми», у «росіян» же – і дещо зі змісту.

Дуже ймовірно, що Старицький у своїх бажаннях писати романи «заочно» спирався на судження про цю популярну епічну форму М. Драгоманова, до якого свого часу мав неабиякий шітетет, та й після відомого ідейного розходження (про це йдеться в попередньому розділі) прислухався до авторитетної драгомановської думки. У цьому сенсі варто зважити на слушні міркування М. Левченка щодо ролі М. Драгоманова у становленні жанру роману в українському письменстві («Величезне значення, – пише дослідник, – для розвитку українського роману мала боротьба М. Драгоманова з «етнографічним дилетантизмом», «етнографічною порадою», «ідеалізацією побуту». ...Теоретичні настанови М. Драгоманова спиралися на досвід російського, а також західноєвропейського роману» [1, 10]). Власне, і цим підтверджуються «європейські» орієнтири Старицького-митця.

Писання оригінальних прозових творів Старицький розпочав оповіданням «Остроумие урядника» (1881), а великоформатну прозу історичної тематики – повістю «Осада Буші» (1891, український варіант – «Облога Буші» – 1892), котру поряд з історичною драмою «Богдан Хмельницький», на думку Н. Левчик, – «можна вважати підготовчим етапом (звісно, по-

ряд із самодостатньою вартісністю цих творів – В. П.) до написання монументального полотна про визвольну війну українського народу 1648 – 1654 рр. – роману-трилогії «Богдан Хмельницький» [2, 39].

Розгортаючи розмову про жанро-видові ознаки прози Старицького, зокрема – його романів, зауважуємо, що проблема історії й теорії жанрів є одною з «найпроблемніших» у літературознавстві попри те, що їй приділено вченими багато уваги, особливо в минулому столітті. Це ми констатуємо на початку ХХІ століття, розуміючи, що на рубежі ХІХ – ХХ століть означена проблема була значно менше осягнута науковцями. Якщо мати на увазі епічні жанри, то йдеться практично про всі з них, та чи не найпоказовіша тут ситуація з повістевим жанром [див. : 3, 10 – 23].

Природно, що про «жанрову» компетентність Старицького треба судити, виходячи з означеної ситуації. Жанрові особливості повістей та оповідань письменника розглянемо в наступних розділах, а тут зосередимося на відповідних ознаках його романів. Для початку ж відзначимо, що Старицький мав деякі «жанрові» уявлення, у т. ч., в прозі. Принаймні авторські вказівки на жанро-видові ознаки поетичних, драматичних і прозових його творів свідчать про певну компетентність митця в цьому важливому питанні. Хоч тільки певну й непослідовну. Скажімо, в листі до Російської Академії наук (29. 11. 1895 р.) Старицький описує свій прозовий доробок і вказує жанрові ознаки: «...большой исторический роман (тут і далі розрядка наша – В. П.) «Богдан Хмельницький», исторические повести – «Осада Буши», «Заклятая пещера», «Мыто», «Непокорный» – бытов[ая] повесть и рассказы ...» [4, 542]. Роком раніше, в листі до

В. Лукича, торкається навіть суто жанрових ознак твору: «Щодо «Буші»: що змінили «подію» на «повість», то нічого; тільки що повість має трохи ширше значення і вимагає більшої рами... та це уже Ви вибачитесь перед критикою» [т. 8, с. 530]. Пильніший аналіз проблеми, засвідчує видимий жанровий еkleктизм Старицького, переважно на «осі» «повість-оповідання»²⁷. Що ж до романів, то він – еkleктизм – тут не такий очевидний, хоч теж виявляється. Насамперед у кваліфікуванні роману «Останні орли» повістю («Историческая повесть из времен гайдамачины»). Між тим дослідники вже відзначали, що «за всіма ознаками «Останні орли» – це роман» [5, 5]. Та й сам Старицький пізніше прийшов до такого ж жанрового означення твору, коли писав І. Франкові, що «хліба ради став писати на російській мові історичні романи з українського життя...яких написано уже шість, від доби Богдана до Коліївщини...» [4, 641]. На зацітовані рядки, думається, слід звернути пильнішу увагу, у т. ч. з погляду проблеми жанру. Нею Старицький по-своєму і, мабуть, мимовільно «сигналізував» про доволі видиму серійність (циклічність) усіх романів (до згаданих письменником шести цілком логічно і хронологічно додається сьомий – «Разбойник Кармелюк»), об'єднаних «віссю часу» чи «віссю історії» у своєрідну історичну епопею про боротьбу українського народу за національне й соціальне визволення. На таку властивість романістики Старицького літературознавцями увага вже зверталася, писалося, зокрема, що всі романи «у своїй сукупності становлять широку епопею визвольних змагань українського народу (від першої половини XVII і до 30-х років XIX століття» [1, 123], відзначалася «задуманість письменником художньої панорами...» (Н. Левчик). Погоджуючись із

такими узагальненими судженнями дослідників, додамо конкретних аргументів «на тему». Звісно, нема нічого дивного (дивно, коли б було навпаки) в тісній і різногранній сув'язі романів, об'єднаних у трилогію («Перед бурей», «Буря», «У пристані») чи дилогію («Молодость Мазепы», «Руина»). Але Старицький вдається до ряду безпосередніх чи опосередкованих прийомів, аби їх обидві – трилогію і дилогію – поєднати не тільки хронологічно, а й ідейно (ідеологічно) та за сюжетом і деякими спільними образами. У дорошенківсько-мазепинські часи, описані в дилогії, прозаїк «переселяє», скажімо, Богуна, старого Сича, котрим відводились важливі ролі у трилогії, герої дилогії часто апелюють у своїх діях і думках до часів Богдана Хмельницького, до нього самого чи його справ. Немало схожих ідейних та сюжетно-образних еднальних паралелей спостерігаємо і в романі «Останні орли», епічний зачин, у якому веде відлік «українського» часу «від Хмеля», а в самому тексті твору раз-по-раз згадується Хмельниччина [див. : 5; 109, 237, 397, 429, 502, 633] як ідейно-духовний орієнтир, подібно до трилогії, кількаразово постає романтичний образ бурі, котрий символізує наростання народного гніву до окупантів тощо. Описані на початку роману умовляння Найдиди не постригати в ченці й не замикати себе в монастирі сюжетом і семантикою дуже схожі на умовляння Богуном та іншими близькими людьми Ганни Золотаренко (трилогія) тощо. У романі ж «Разбойник Кармелюк» як «естафета» волі і свободи виписані непоодинокі згадки про Коліївщину, Залізняка й Гонту [6; 31 – 32, 147, 621], а смислова опозиція образів Олесі й Уляни дуже схожа до такої ж у дилогії: Галина Морозенко – Мар'яна Гостра. Звісно, з варіантами і нюансами і т. д. Тобто справді є достатньо підстав

для застосування щодо всіх романів Старицького термінів «епопея», «серія», «цикл», «художня панорама», в семантиці яких є і очевидний жанроозначуючий сенс, адже, скажімо, епопея визначається як «один із епічних жанрів» і цим терміном узвичаєно «стали називати великі і складні епічні твори (романи, цикли романів)» [7, 246 – 247].

Втім, розмова про жанрову природу романів Старицького, про кваліфікування їх як жанрових видів і підвидів має бути продовжена, адже романні твори письменника мають немало структурних особливостей, котрі так чи інакше впливають на їх жанрові характеристики. Хоча б така смислова колізія: зазвичай романи Старицького дослідниками (і самим автором) називаються історичними. Порівняно недавно ж висловлено міркування про те, що «Старицького по праву можна вважати зачинателем історико-пригодницьких романів в Україні»³¹. Отже, предмет для осмислення є.

Проблемі типології жанру роману взагалі й історичного роману зокрема літературознавством у різні часи приділена доволі значна увага, що, проте, не зняло всіх «знаків питання» в ній, а часом додавши й нових. У цьому дослідженні нам немає нагальної потреби глибоко вникати в історію питання, тому зосередимося на нинішньому рівні розуміння проблеми з визначенням жанрових особливостей історичного роману. Тим паче, що тільки останнім часом з'явився ряд досліджень, де цікава нам проблема знайшла своє діахронне осмислення й описання [8, 147].

Констатуємо, що на сьогодні більш-менш чітко визначилися позиції щодо жанрової специфіки історичного роману. Одна з них передбачає визнання історичного роману самостійним жанром (Г. Ленобль,

Л. Александрова, І. Варфоломеев) прибічники іншої точки зору бачать історичний роман одним із різновидів роману «взагалі», посилаючись на влучну формулу російського дослідника В. Оскоцького, за якою «у визначенні особливостей історичного роману найважливіше виходити з того, що він спочатку *роман*, а потім уже – *історичний*» [9, 264]. В українському літературознавстві цю позицію найвиразніше означила С. Андрусів [10, 14 –20]. На основі аналізу визначених специфічних жанрових ознак історичного роману (специфіка самого матеріалу – історії; особлива типологія вигадки й домислу, їх співвіднесеність із документом тощо) ця дослідниця пропонує доволі переконливу жанро-видову класифікацію історичного роману, кладучи першоосновою класифікації саме співвідношення у творі між історичним фактом («історичною правдою», «документом») і вигадкою та домислом («художньою правдою»), з урахуванням, що останні (вигадка і домисел) в історичному романі «набувають статусу ще й морально-етичної категорії», обумовлюючи відповідальне ставлення письменника до інтерпретацій подій та образів минулого. «Різні пропозиції, «дози» цих інгредієнтів (факту-домислу й вигадки – В. П.), – пише С. Андрусів, – творять різні жанрово-видові контури історичного твору. З цього погляду прозові твори на історичну тему можна поділити на три жанрові різновиди: історико-художні; художньо-історичні; художньо-документальні історичні твори. Для кожної жанрової групи властивий свій тип вигадки і художнього узагальнення: для першої – романтичний (подеколи романтичні форми), для другого – конкретно-реалістичний з можливими включеннями романтичних і у мовних форм узагальнення; для третьої – образно-нарисовий (публіцис-

тичний) тип вигадки» [10, 16]. Отже, як бачимо, до класифікації включається і стильовий «нюанс». До того ж, у назві кожного жанрового різновиду С. Андрусів ставить акценти на другому складникові, відповідно на словах-поняттях «художній», «історичний», «документальний».

Для нас дуже важливо, як побачимо далі, усвідомлювати й те, наприклад, що, за С. Андрусів, історико-пригодницький роман «як підвид історичного роману» має бути віднесений до першого жанрового різновиду – історико-художнього. Водночас авторка жанро-видової класифікації з-посеред творів (П. Куліша, О. Стороженка, І. Франка) до другого жанрового різновиду (художньо-історичного) відносить і трилогію Старицького «Богдан Хмельницький», називаючи її «класикою історичної романістики» [10, 18]. Тоді як же бути з наведеними вище слушними міркуваннями Н. Левчик про Старицького як зачинателя історико-пригодницьких романів? Колізія, отже, залишається, і її треба з'ясувати.

Зважаючи на ключову роль у визначенні типології жанрових різновидів творів історичної тематики співвідношення між історичним фактом з одного боку і домислом чи (та) вигадкою з іншого, просто необхідно з'ясувати, якими є ці співвідношення у відповідних творах Михайла Старицького. Тобто необхідно з'ясувати проблему історизму прози письменника, розуміючи під терміном «історизму» саме міру («дозу») історичного факту в художньому творі і звертаючи увагу на відмінності семантики цього терміну від семантики іншого – «історіософії». До того ж проблема історизму у творчості Старицького становить і самодостатній інтерес, у т. ч. і в контексті цієї проблеми в українському письменстві ХІХ ст. (до Старицького).

Повісті й романи письменника на історичну тематику дають доволі чітке уявлення про трактування (втілення) ним принципу історизму у прозових творах. Власне, саме з повістей, з «Облоги Буші» й «Заклятого скарбу», почалося художнє осмислення вітчизняної історії у прозі Старицького, яке потім широко розгорнулося в його романах. Можна висловити й таке твердження: заявлені в «Облозі Буші» принципи осмислення і відтворення української історії, пропорцій правди історичної і правди художньої, в основному збереглися й надалі, здобувшись тільки на поглиблення й поширення.

У цьому питанні перед очима Старицького-митця був творчий досвід цілого ряду авторитетних «учителів», серед яких, напевне, передовсім треба виокремити прозаїків – Гоголя й Куліша. Шевченко в цьому ряду розуміється теж, зважаючи на універсалізм його творчості, передовсім поетичної, і на доволі пильну увагу до неї з боку Старицького.

Відтак, аби чіткіше означити погляди Старицького на принцип історизму і способи його реалізації в художніх творах, варто бодай стисло окреслити відповідні аспекти у його «вчителів». У науковій літературі, в т. ч. й останнього часу, з цього приводу написано немало й назагал досить суголосно. Аналізуючи розуміння Гоголем історії та її сенсу, усвідомлення ним принципу історизму й реалізації останнього в літературній творчості, дослідники вказують на вельми поверхову компетентність геніального письменника в цьому питанні (підкреслимо: з погляду науковця!!) і водночас зауважують, що історія під пером геніального митця-романтика набирала специфічно «поетичних» рис, його історія «дихала» не конкретикою фактів, подій, осіб, а поетичним духом. Гоголь істо-

рію міфологізував. Юрій Луцький, описуючи історичні зацікавлення Гоголя, простежує їх еволюцію і трансформацію, історіографічні спроби. Про статтю Гоголя «Взгляд на составление Малороссии», котра мала стати частиною великої історіографічної праці, Ю. Луцький пише, що вона – «радіше поетична характеристика українського козацтва, аніж власне історична студія» [11, 133]. До речі, в історії України особливу увагу Гоголя привертала саме історія козацтва, що, власне, і проявилось в його творах на історичну тематику. Цілком синонімічне судження висловлює й Романа Багрій, зауважуючи, що «Гоголь ставився до історії не як учений, а як митець, про що свідчить його стаття «Шльоцер, Мюллер і Гердер» [12, 86]. Таке ж міркування, нарешті, висловлює й Зіна Генік-Березовська, зважаючи на Гоголеве сприймання українських пісень як історичних, бо вони, мовляв, «завжди залишаються вірними тогочасній миті й тогочасному станові почуттів». «Стан почуттів», – продовжує дослідниця, – уявляється Гоголеві вирішальним фактором мистецтва. «Тарас Бульба» і решта його історичних творів виявляють повну байдужість до «історичної правди» [13, 107].

Помітно інші позиції в означеному питанні (історизму) мав П. Куліш, чим і зумовлювалися його доволі критичні оцінки «Тараса Бульби». Уважний до минувшини, добрий знавець історії, Куліш тримався думки, що і в художній літературі, за всіх мистецьких умовностей, історичні реалії не повинні зазнавати довільних трактувань. З цього погляду, на думку З. Генік-Березовської, «два варті уваги романи Куліша «Михайло Чернишенко» та «Чорна рада» були свого часу сприйняті як протипага «Тарасові Бульбі» Гоголя. Сам Куліш понад усе цінував в історичному творі

правдиву інтерпретацію дійсності» [13,108]. У своїх історичних візіях Куліш обов'язково враховував конкретні факти українського минулого, власний досвід, естетику романтизму й ідеологію християнства, спирався на історіософські (в т. ч. і слов'янофільські) ідеї кирило-мефодіївців.

Шевченків історизм був присутньо іншого складу. І на рівні історичних знань, і на рівні геніальної чутливості (ця риса близька до гоголівського історизму) Шевченко, як мовиться, був на висоті й неабиякій. «Т. Шевченко, – пише Вал. Шевчук, – не раз був на вищому рівні як історик, аніж історики фахові – його сучасники. Окремі моменти рідної історії він не так знав, як прочував силою свого генія, але ніколи не неправдиво». І ще: «Щодо історичних оцінок у Т. Шевченка, з точки зору національної історіографії, немає жодної помилки» [14, 70 – 71]. Можна сказати, що в особі Шевченка певним чином (на рівні пророчої геніальності) синтезувалися риси історизму Гоголя й Куліша, зумовивши його – Шевченка – універсальну національну (українську) історіософію.

А що ж у цій системі Старицький-митець, Старицький-прозаїк? На вітчизняну історію Старицький, безсумнівно, дивився передовсім як художник, митець, а вже потім – як історик. Хоч необхідно обов'язково застерегтися, що й до наукових пізнань минувшини він ставився вельми серйозно, студіюючи й архівні джерела, й наукові праці сучасників. Більшість науковців вважає за потрібне на цьому наголосити. «М. Старицький, приступаючи до роботи над романом, – зазначає, скажімо, В. Беляєв, маючи на увазі роман «Останні орли», – вивчив і по-своєму використав праці М. Максимовича, О. Маркевича, Д. Мордовцева, В. Антоновича, М. Костомаров, О. Єфименко,

Я. Шульгіна, Д. Яворницького, численні публікації в журналах «Основа», «Киевская старина», «Русский архив», «Архив Юго-Западной России» і т. п. » [15, 33].
І все ж...

Примітки і коментарі до творів Старицького, писаних на історичну тематику, особливо до трилогії «Богдан Хмельницький», буквально рясніють словами «неточність», «анахронізм» тощо. Вже сама частотність такого явища має свідчити про систему, причому, не випадкову, адже, повторимось, Старицький відповідально ставився до студіювання джерел. Задля додаткового аргументу з цього приводу можна згадати листовні звернення письменника до відомого знавця минувшини Д. Яворницького. «Пробачте, голубе, – пише Михайло Петрович, – що потурбую Вас своєю проханням, але ж затяглося вузлом і треба конечно, так ось: 1) Ставлю я тут свого Богдана (драму «Богдан Хмельницький» – В. П.), і притьмом нам треба мати зразки тогочасних уборів: а) жіночих (гетьманші, гетьманівни, поважної пані і поважної полячки); в) мужничі (гетьмана, генерального судді, генерального писаря і осавули); а також с) драбанта і гайдюка. Коли можете, з ласки, то пришліть малюнки, бодай пером чи олівцем накреслені, але тільки конечно з пояснюючим текстом (про колір, про матерію, про оздоби і інше)» [4, 604]. А зовсім скоро по цьому Старицький, задумавши написати «драму із польського повстання», просить у Яворницького поради: «тут тільки мені потрібно б познайомитись з звичаями, обичаями, розривками і т. і. тогочасної придворної польської магнатерії. Де б знайти джерела – історичні і романічні? Чи не порадите?» [4, 606]. З огляду на аналізовану проблему цитати дуже цікаві і промовисті. Адже саме деталі, побутова конкретика спроможні

«забезпечити» ефект історизму, своєрідно «згладити» існуючі у творі неточності у трактуванні історичних подій чи осіб. Свого часу Р. Багрій звернула увагу на цей аспект у творчості В. Скотта, котрий теж досить вільно вівся з історичними реаліями. Але при цьому... «Анахронізми, неточності, ба навіть свідомі фальсифікації, – пише дослідниця, – яких чимало у Скоттових романах, ніколи не спотворюють минулого – передовсім завдяки непереробленому відчуттю реальності, що створюється безліччю автентичних подробиць» [12, 21]. Як бачимо, схожим шляхом ішов і Старицький, засвоївши «школу» Скотта і безпосередньо, й через Куліша.

Висловимо ще деякі міркування щодо історичних анахронізмів у творчості письменника, котрі теж дають уявлення про своєрідне трактування Старицьким принципу історизму. Знову йдеться про «мистецьке» прочитання історії.

Науковці, котрі аналізували відповідні твори Старицького, з різними почуттями й коментарями вказували, що навіть імення відомих історичних персонажів письменник подає неточно. Замість історичного Устима Кармалюка в нього діє Іван Кармелюк («Розбойник Кармелюк»), замість Данила Братковського у драмі «Остання ніч» діє Степан Братковський, замість знаменитого опришка Олекси Довбуша виступає Юрко Довбиш (однойменна драма)... Щодо останнього, то навіть уважний і мистецьки компетентний Іван Франко, здається, до кінця не збагнув певної історіографічної «фантазмагорії» Старицького, вказавши на п'єсу як на «основану на гуцульській традиції, та, на жаль, наскрізь фантастичну, починаючи з самої назви героя, бо ж відомий ватажок справді називався Олекса Довбуш» [16, 393]. Цей ряд усвідомлених

«анахронізмів» у творах Старицького можна продовжити і тим, скажімо, що романний Максим Кривоніс (трилогія про Хмельницького) бере участь у Переяславській раді, що легендарний Іван Богун у Старицького справді легендарний, бо переживає віки і фігурує як образ-символ майже у всіх історико-пригодницьких романах письменника і т. д. При осмисленні вже такого поведження письменника з історією, думається, мова має виходити на інші смислові площини, передовсім стильову і жанрову, що для нас тут є вельми важливим. Досить вільне трактування історичної конкретики якраз і зумовлювалось культивованою стильовою манерою. Романтик за світовідчуттям і світовідображенням, Старицький і на поняття історизму, й на саме явище історії споглядав крізь призму романтичної поетики, тим паче, що й сама історична тема, увага до неї в літературі пов'язуються насамперед з епохою романтизму. Саме романтики, – стверджує В. Пахаренко, – по-новому поглянули на суть історії, намагалися «зрозуміти і відтворити сенс минулих епох, їхнє неповторне, власне забарвлення та визначити їхнє місце у цілому історичному розвитку» [17, 178]. Вище зазначалося, що Старицький, принаймні у прозі, не був «чистим» романтиком, але романтична стильова складова в нього виявлялася дуже виразно.

Ще одна присутня особливість, з якою доводилося «вживатися» принципів історизму у творах Старицького, пов'язувалася з активно культивованою письменником в усій творчості настановою на боговизначеність усього і вся: й особистісного, й суспільно-історичного. Певна семантична «конфліктність» цих понять досить очевидна, та, думається, Старицькому загалом вдалося узгодити їх відносно гармоній-

не «співіснування». Принаймні роль особистості й народу у творенні історії в його речах жодним чином не зводилась до нуля, та й мізерною не здається.

Якщо ж називати інші можливі чинники, котрі формують історизм художнього зображення, то у прозі Старицького здебільшого точно й переконливо реалізується й історизм соціальних характеристик, й історизм національних типів героїв (правда, незрідка в останньому аспекті помітне порушення «рівноваги» в зображенні на користь українців за рахунок польської шляхти, неправославних служителів культу та євреїв-орендарів), і історизм концепції особистості (в цілому), коли особисте майже однозначно підпорядковувалося «загальному добру».

У повістях Старицького на історичну тематику теж частково виявилися окремі особливості історизму письменника. Та передовсім варто звернути увагу на вельми цікавий у руслі розмови про історизм лист до Цезаря (Кесаря) Білиловського, в якому Старицький, ведучи мову про повість «Заклятий скарб», доволі виразно виявляє своє розуміння принципу історизму, проблеми взаємодії історичного факту й художнього домислу.

«...Читав я цю легенду (повість «Заклятий скарб», яку автор називає в листі «Заклятою печерою» – В. П.) Антоновичу; він дуже ухвалив її, тільки одно зауважив, щоб не сталось від якого історика причіпки, ось що: а) не став наймення короля, щоб не визначать дійсної особи, бо тоді можуть знятись питання, а чи був такий-то або чи було саме те й те, та, нарешті, легенда, а буде історичним певняком» [4, 594]. З тексту твору зрозуміло, що пораду Антоновича Старицький врахував, через що присутньо видозмінилися й жанрово-стильові характеристики повісті. Вона стала ро-

мантичною пригодницькою повістю, написаною на історичному тлі, а не романтизованим «історичним певняком». Отже, як бачимо, письменник вдався до прийому такого собі «затуманення» історичної конкретики на користь романтичного («поетичного») узагальнення, що помітним чином змістило цей твір у жанро-видову площину творів історико-художніх. Меншою мірою такі «жанрові» зауваження можна адресувати до повісті «Червоний дьявол».

У романах Старицький набагато строгіше. «історичніше» поставився до реалій історії (і дотримання принципу історизму). Передовсім відзначаємо те, що у всіх романних формах центральними, головними героями виступають реальні історичні особи (Хмельницький, Мазепа, Дорошенко, Залізник, Кармалюк та ін.), понад те – більшість із них фігурують у назвах романів. А це штрих доволі промовистий і з огляду на жанро-видове означення. За незначним винятком у романах витримано відповідні з погляду реальної історії часово-просторові параметри зображуваного. Об'єктами художнього змалювання стали багато дійсних історичних подій (походи, битви, дипломатичні акції, побутові ситуації тощо). На користь дотримання принципу історизму («історичної достовірності») «промовляє» у романах і деяких повістях введення до художніх текстів документальних матеріалів, ужитих і в лапках, і без них. Це, скажімо, декрет короля Владислава, зачитаний козакам на Масловім Ставу (18, 222 – 223), уривки листа московського царя до Богдана (19, 538 – 540); у діалогії про Мазепу – довільний виклад статей Андрусівського договору (с. 108 – 109, 126); виклад Переяславських пактів Богдана Хмельницького (с. 238 – 239), уривки договору гетьмана Дорошенка з турками (с. 534 – 535) тощо; лист єпископа Гервасія до

Мельхіседека Значко-Яворського в «Останніх орлах» (5, 268 – 269) і т. д. Схожі підходи спостерігаємо і в повістях історичної тематики. Наприклад, у «Червоном дьяволе» цитується уривок з уставної грамоти князя литовського Олександра Казимировича киянам від 26 травня 1494 [6, 288], в «Первых коршунах» – уривок із сеймової конституції 1607 року, затвердженої польським королем, за якою не мали допускатися насильницькі дії щодо грецької віри [див. : 6, 491] тощо. «Прямими» документами Старицький користувався не надто часто, але тенденція така в його великоформатній прозі простежується. Незрівняно більше історичного фактажу вжито письменником у непрямому викладі, «без лапок». Власне, хронологія всіх романів прозаїка означувалася (зумовлювалася) історичними й історико-художніми джерелами, на які вже вказували дослідники творчості Старицького. Ця обставина – доволі уважне й поважливе ставлення до проблеми історизму – обґрунтовано навертає думку до жанро-видового визначення романів Старицького як художньо-історичних, про що й пише з приводу трилогії «Богдан Хмельницький» С. Андрусів. І все ж...

Навіть у цих явно історизованих творах письменник з видимою легкістю йшов на доцільну, з його погляду, художню інтерпретацію історичних реалій, дбаючи, зокрема, і про більшу міру мистецького узагальнення. Майже до всіх наведених вище аргументів на користь історизму можемо (і мусимо) знайти й аргументи, котрі помітно руйнують історизм картин, виписаних у романах. Якщо, скажімо, у трилогії анахронізми, домисли й вигадки більше можуть бути віднесені до оточення Богдана Хмельницького (хрестоматійні вже «часові зміщення» в романних біографіях Кривоноса, Богуна, домисли й вигадки щодо його

родини і т. д.), хоч і в художній «біографії» гетьмана дослідники знаходять чимало неточностей, то головного героя роману «Разбойник Кармелюк», «списаного» із образу загальновідомого історичного Устима Кармалюка, Старицький «чомусь» називає Іваном (як і Олексу Довбуша – Юрком Довбишем, Данила Братковського – Степаном Бартковським і т. д.). Чому? Багато вигаданого і в романній «біографії» Максима Залізняка, а в долі Івана Мазепи (дилогія) письменник відтворює той її період, який історії дуже мало відомий, і, природно, витворений він переважно домислом і вигадкою митця. Доволі схожа ситуація і з іншими історичними персоналіями й подіями. Із дослідження в дослідження, скажімо, переходять спостереження й думки щодо того, як зображений і трактується з історичної ретроспективи образ польського короля Владислава IV, котрого Старицький видимо ідеалізував [див. : 20]. Натомість образ одного з козацьких ватажків – Пешти у трилогії різко негативований без наявної для того історичної основи («Нема історичних відомостей про зраду Пешти», – мовиться у примітках до твору [19, 733]. Письменник у різних творах допускає «варіації» одних і тих же подій чи осіб, що теж засвідчує доволі своєрідне ставлення митця до проблеми історизму. Скажімо, у трилогії ватажком загону, який прикривав відхід козаків із-під трагічного Берестечка, виступає Чарнота, а в поемі «Morituri» – Джалалій. У повісті «Облога Буші» ім'я головної героїні – Орися Завісна, а в односюжетній драмі «Оборона Буші» – Мар'яна Завісна і т. д. Але, зауважимо наперед, у більшості випадків домисли й вигадки у творах Старицького пояснюються певними концептуальнішими ідеями й «надзавданнями», підпорядковуються їм. Свого часу В. Олійник цілком

слушно зауважив, що «Старицький думав не про історичну правдивість факту, а про можливість ефективного використання його відповідно до свого задуму» [21, 75]. Міркування важливе із огляду на визначення жанрових особливостей прози Старицького, воно актуалізує *художній* складник жанровизначення.

Зазначивши, що Старицький, по-перше, доволі активно вдавався до інтерпретацій різних історичних джерел, а по-друге, інтерпретував їх не безсистемно, важливо усвідомити «систему» його інтерпретацій (у т. ч. домислів і навіть вигадок), а також і можливий жанроозначувальний зміст «системи» інтерпретацій. Думається, що згадана «система» інтерпретацій формувалася під впливом світоглядних позицій автора, передовсім суспільно-політичних, історіософських, національних, за якими Старицький, як указувалось вище, обстоював ідею української окремішності – державної, політичної, мовної, – досягнутої еволюційним, «просвітницьким» шляхом. Відтак і події, і дійові особи української історії, особливо вирішальні і найкрупніші, осмислювалися письменником відповідно, незрідка з полемічно-публіцистичним пафосом, відповідним добором і трансформацією (інтерпретацією) різних джерел, у т. ч. документально-історичних. Дуже схожим чином моделювалися й домислена чи вигадана лінії зображуваного. Продемонструємо це на прикладі використання Старицьким, скажімо, «Історії русів» як важливого джерела ідейно-художньої «інформації». Здебільшого дух і буква визначної анонімної історіографічної пам'ятки близькі Старицькому й доволі активно і, що важливо, суголосно чи майже суголосно репродукуються письменником. Частково ми це покажемо далі. Але в ряді випадків прозаїк іде «врозріз» із пафосом пам'ятки.

Зокрема у трактуванні образів «полемічних» історичних постатей, передовсім Івана Мазепи. Вказавши на деякі нюанси, дослідник «Історії русів» Я. Мишанич резюмує, що в ній «гетьман (Мазепа – В. П.) виступає в цілому як негативний герой, що зрадив російського царя і накликав цим великі нещастя на Україну» (відзначається також Вольтерова підоснова оцінок Мазепи, якою скористався автор «Історії русів») ⁵⁰. У діалогі Старицького «Молодость Мазепы» та «Руина» образ Івана Мазепи виписується, можна сказати, тільки позитивно, і в цьому вміщувалася, за словами самого ж автора, «прикра для Москви» тенденція. Схожим чином і пост-фактум опонує письменник і, скажімо, літописові Григорія Грабянки у трактуванні образу гетьмана Петра Дорошенка. Старицький виписує його гетьманом-патріотом, котрого тільки жорстокі обставини завели у трагічний кут і т. д. Важливо наголосити, отже, що базовані на авторському світогляді домисли Старицького, передовсім стосовно історичних осіб, частіше утверджували принцип історизму, а не послаблювали чи нівелювали його. У жанротворчому плані така риса більше сигналізувала за художньо-історичний підвид прози на історичну тематику.

Ще один важливий кут зору на проблему історизму з проекцією останнього на жанротворчу лінію. Чи всі романи Старицького в однаковій мірі «історизовані», чи у всіх із них однакова (чи хоча б близька) міра співвідношення (у т. ч. на рівні сюжету) історизму з одного боку і домислу та вигадки – з іншого, які пропорції «історичних» і «вигаданих» сюжетних ліній у романах? Досі на ці аспекти увага ніким із дослідників практично не зверталася. Між тим вони вельми важливі, у т. ч. для жанро-видових означень не всіх загалом і неконкретно, а кожного з романів окремо.

Відповідаючи на кожне з поставлених питань, передовсім зазначаємо, що Старицький під кожен зі своїх романів підводив доволі авторитетну історичну «базу», спираючись на численні й різнобічні джерела, про які написано в дослідженнях чимало. Тому означення «історичних» до їх усіх є мотивованими. Але, зауважимо, не до всіх однаковою мірою. Річ у тім, що в кожному з семи романів (або – у трилогії, дилогії і двох романах) є сюжетні лінії власне історичні чи виразно історизовані, а є лінії суто любовні, любовно-пригодницькі, в яких присутній тільки історизований (стилізований) антураж навколо подій і пригод здебільшого вигаданих героїв. Пропорції ж між такими різними сюжетними лініями у романах видимо не однакові. Детальніше про особливості сюжетобудови в романах ітиметься далі. А тут узагальнено відзначимо, що, безсумнівно, найбільш «історизованою» є трилогія «Богдан Хмельницький», у якій питома вага історичних сюжетних ліній набагато більша, порівняно з іншими романами. При цьому пам'ятаємо, що і в самих «історичних» сюжетних лініях є більша чи менша «доза» художнього домислу. Подальша тенденція з аналізованою властивістю доволі цікава: в кожному з наступних романів пропорції між «історизованими» й «не-історизованими» (вигаданими) сюжетними лініями змінюються у бік кількісного домінування останніх. Роман «Останні орли» хоч і написаний, за визначенням Старицького, «про гайдамаччину», але майже три чверті його сюжетної площі займають події не власне «гайдамацькі». У романі ж «Разбойник Кармелюк» від історії як такої по суті маємо небагато: твір являє собою передовсім історію неординарної особистості, поставленої в умови несвободи і самою вдачею своєю приреченої на протести, бунт і бороть-

бу. Письменник «наділяє» свого героя багатьма рисами історичного Устима Кармалюка, ставить героя у «Кармалюків» час і простір, але не ототожнює його цілком з історичним прототипом. На це більш ніж виразно натякає автор і не-історичним ім'ям романного героя, і дещо зміненим прізвиськом, і відзначеними пропорціями сюжетних ліній. Отже, якщо оперувати жанро-видовою термінологією, запропонованою С. Андрусів, то можна дещо фігуально казати, що кожен наступний із романів Старицького дедалі менше «художньо-історичний» і дедалі більше – «історико-художній». Відтак романи «Останні орли» й особливо «Разбойник Кармелюк» з огляду на дотримання в них принципу історизму і пропорції «історичних» і «не-історичних» сюжетних ліній доречніше кваліфікувати романами історико-художніми. В цьому сенсі можна погодитися з міркуваннями одної з дослідниць (Г. Тищук), котра пише, що «...в цілому принцип історизму у прозі Старицького застосовується непослідовно...» [23, 10]. На користь нашої точки зору «свідчить» ще одна спостережена особливість романістики Старицького: в кожному з наступних романів видимо й відчутно звужується історичний (просторовий) контекст зображуваного, явно втрачається його – контексту – смислова активність, зрозумілий функціональний вплив і його органічна «злитість» з перипетіями й колізіями, виписаними у творі. В тому ж романі «Разбойник Кармелюк» тільки зрідка й дуже віддалено-послаблено резонує «велика політика», не справляючи якогось посутнього впливу на долю героя (героїв). Натомість видимо зростає смислова й художня місія людини (героя, характеру) в літературному творі, про що йтиметься далі. Відтак потребує певного застереження твердження Н. Левчик про те, що

«...в історичній прозі Михайло Старицький, як правило, зберігає оптимальне співвідношення історичної правди і художнього вимислу» [2, 12]. Дипломатичне «як правило» в цитаті, на наш погляд, і має означати той факт, що не у всіх романах (і повістях) прозаїк витримав оптимальне співвідношення згаданих понять, тому і жанрове кваліфікування творів не може бути ідентичним.

Отже, на основі проведеного аналітичного спостереження за деякими жанротворчими аспектами, передовсім – проблемою історизму, можемо стверджувати, що Михайло Старицький, засвоївши відповідний досвід попередників і сучасників (причому, не тільки з вітчизняного, українського письменства), виробив власну систему мистецького освоєння історичних реалій і загалом витримував її, хоч і непослідовно (диференційовано), в усій своїй багатогранній творчості, зумовивши (у прозі) й видимі відмінності жанро-видових характеристик романів. У цій системі своєрідно синтезувалися й наукові пізнання письменника, і його ідейно-естетичні принципи, до яких ми відносимо різні чинники – релігійний, історіософський, національний, стильовий тощо.

На основі ж аналізу проблеми історизму в романах Старицького, міру і співвідношення в них факту й домислу (та вигадки), пропорцій «історичних» і «не-історичних» сюжетних ліній жанро-видові характеристики романних полотен (не остаточні, а проміжні, які не враховують усього комплексу особливостей) нами визначаються так:

- а) трилогія «Богдан Хмельницький» і дилогія «Молодість Мазепи», «Руїна» – художньо-історичні твори;
- б) романи «Останні орли» та «Райбойник Кармелюк» (останній особливо) – історико-художні твори.

Але на цьому в питанні визначення жанрових характеристик ще зарано ставити крапку. Адже нами не розглянута принаймні ще одна дуже важлива і дуже властива романам Старицького риса «сюжетного» походження – пригодництво. Саме явище пригодництва і розмаїття його форм і прийомів у прозі Старицького детальніше розглядатиметься в підрозділі про сюжети романів, а тут апріорі відзначимо, що роль і місце пригодництва у великій прозі письменника такі помітні, що присутньо впливають на жанрові ознаки творів, формують їх. С. Андрусів при визначенні жанрових різновидів історичної прози явище пригодництва відносить до творів історико-художніх, тобто тих, у яких домінує вигадка (домисел), а документ, власне історія відіграють другорядну роль. До того ж на першому плані в таких творах переважно діють вигадані герої. Якщо поглянемо на романи Старицького через призму означених характеристик, відзначаємо, що,

– по-перше, пригодницький чинник у всіх романах письменника дуже помітний, але все ж піддається певній кількісній і «пропорційній» диференціації в різних творах: скажімо, пригодництва значно більше у відтвореннях малознаних чи і незнаних історією епізодів художніх біографій героїв (наприклад, відносно малознана біографія Богдана Хмельницького до 1648 р. ; майже зовсім приховані часом «догетьманські» роки Івана Мазепи і т. д.) і зовсім домінує воно в «не-історичних» сюжетних лініях, яких у кожному з романів багато;

– по-друге, й це не зовсім узгоджується з характеристичними ознаками за С. Андрусів, принаймні у трилогії й дилогії роль історичного факту, документального матеріалу дуже ризиковано називати друго-

рядною, хоч, як уже писалося, на історичне минуле Старицький дивився передовсім очима художника, а не науковця;

– по-третє, нарешті, за всіх домислених автором «біографічних» даних героїв, головними персонажами романів Старицького виступають не вигадані, а реальні історичні постаті.

Тож і за цими ознаками романи Старицького в жанро-видовому плані не накладаються зовсім адекватно на запропоновану С. Андрусів та ін. схему (і характеристики) жанрових різновидів, а виявляють видиму своєрідність, і не всі однакову. Виходячи з цього, отже, мусимо говорити або про значний елемент умовності аналізованої жанро-видової «схеми» історичних романів, або про вже згадану – авторську – жанрову своєрідність романних полотен Старицького, чи про те й інше разом. Сама С. Андрусів це цілком допускає, стверджуючи, що «поділ історичних романів на історико-художні і художньо-історичні досить умовний... Тож хоч би як ми втискували історичний роман, як, врешті, будь-який інший твір, у міцні дуби якихось жанрових визначень і класифікацій, він все одно «вислизає», якась дециця жанрових ознак (у жанровій пам'яті історичного роману відклалися жанрові прикмети, сліди просто роману) лишається поза межами класифікацій, і приписані тій чи тій жанровій групі певні ознаки можуть вільно перейти вигадані кордони, як це відбувається і в практиці історичного роману» [10, 16]. Дуже слушна позиція, котра добре ілюструється «випадком Старицького», у романній практиці якого певним дисонансом до обраної жанро-видової класифікації звучить і незрідка гострий (авантюрний) характер сюжету, стильова форма художнього узагальнення, котра у нашого

письменника в усіх романах тяжіє до синкретизму за все ж помітного домінування романтичного дискурсу. І в романах, які ми віднесли «за історизмом» до художньо-історичних, і в романах історико-художніх. На наше переконання, в жанрових характеристиках усіх романів Старицького має бути означення «пригодницький» у сполученні з очевидним історичним характером творів.

Отже, якщо на основі аналізу проблеми історизму, міри і пропорцій «правди історичної» і «правди художньої» вимальовується одне жанрове обличчя романів Старицького, яке з певними застереженнями, про що йшлося, може вкладатися і в класифікацію, запропоновану С. Андрусів, то з розширенням кола жанротворчих чинників, котрі у «великій» прозі митця вельми активні (пригодництво, гострота сюжету, стильова форма узагальнення історичного матеріалу тощо), жанрові характеристики романів помітно змінюються, певним чином «руйнують» згадану класифікацію і «сигналізують» про особливий жанровий статус романів. Вони у Старицького передовсім історико-пригодницькі, а вже потім цей термін у цілому або частинами можна «розкласти» на жанрові підвиди і відповідно їх аналізувати, у т. ч. й різні жанротворчі чинники та міру їхньої функціональності в кожному з творів. Але й у цьому випадку зберігається певна умовність жанрового визначення.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Левченко М. О. Випробування історією: Український дожовтневий роман. – К., 1970. – 260 с.
2. Левчик М. Повернення з небуття (романи «Молодий Мазепа» і «Руїна» в контексті і світоглядно-естетичній концепції історичної прози М. Старицького) // Старицький Михаїл. Молодість Мазепи. Руїна. – К., 1997. – С. 3 – 12.
3. Поліщук В. Що є повістю? (Проблема в літературознавстві) // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. Вип. 1. – Черкаси, 2000. – С. 10 – 22.
4. Старицький М. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 8: Оповідання. Статті. Листи. – К., 1965. – 752 с.
5. Олійник В. Роман М. Старицького про Коліївщину // Старицький М. Останні орли. – К., 1968. – С. 5 – 19.
6. Старицьки М. Твори: У 8 т., 10 кн. . – Т. 7: Повісті. – К., 1965. – 672 с.
7. Літературознавчий словник-довідник. – Упоряд. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. – К., 1997. – 752 с.
8. Див.: Баран Є. Укр. істор. Проза другої пол. XIX – поч. XX ст. і Орест Левицький. – Львів – Логос, 1999. – 162 с.
9. Оскоцкий В. Роман и история: Традиции и новаторство советского исторического романа. – М., 1980. – 384 с.
10. Андрусів С. Мости між часами: Про типологію історичної прози // УМЛШ. – 1987. – № 8. – С. 14 – 20.
11. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К., 1998. – 255 с.
12. Багрії Р. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну [...] – К., 1993. – 292 с.
13. Генік-Березовська З. Історичний елемент в укр. романт. л-рі. – У кн. Генік-Березовська З. Грані культур. – К., 2000. – С. 96 – 112.
14. Шевчук Вал. «Personae verbum» (Слово іпостасне) – К., 2001 – 264 с.
15. Беляєв В. Г. Доля письменника і доля його роману: «Останні орли» М. Старицького // Рад. Літературознавство. – 1971. – № 3. – С. 29 – 46.
16. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – Т. 41. – К., 1984. – С. 194 – 470.
17. Пахаренко В. Незбагнений апостол. – Черкаси, 1999. – 296 с.
18. Старицький М. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 5: Богдан Хмельницький. Трилогія. – Кн. 1. : Перед бурей. – К., 1965. – 724 с.

19. Старицький М. Твори: У 8 т., 10 кн. – Т. 5: Богдан Хм-й. Трилогія. – Кн. 3. – У пристани. – К., 1965. – 748 с.

20. Див., напр. : Сокирко Л. Г., М. П. Старицький: Критично-біогр. Нарис. – К., 1960. – С. 95; Комиманченко М. П. Михайло Старицький – К., 1968. – С. 103 та ін.

21. Олійник В. Про маловідомий історичний художній твір М. П. Старицького // Український історичний журнал. – 1971. – № 8. – С. 75.

22. Мишанич Я. «Історія русів»: історіографія, проблематика, поетика: К., 1999. – 240 с.

23. Тыщук Г. В. Трилогія М. П. Старицького «Богдан Хмельницький» в контексте українсько-руських літературних зв'язей: Автобіограф. дис. ... канд. філол. Наук: 10. 01. 03. – К., 1990. – 16 с.

ІВАН НЕЧУЙ–ЛЕВИЦЬКИЙ І МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ: жанрова типологія історичних романів

Констатуємо, що на сьогодні більш-менш чітко визначилися позиції щодо жанрової (...) історичного роману. Одна з них передбачає визнання історичного роману самостійним жанром (Г. Ленобль, Л. Александрова, І. Варфоломєєв) [17], прибічники іншої точки зору бачать історичний роман одним із різновидів роману «взагалі», посиляючись на влучну формулу російського дослідника В. Оськоцького, за якою «у визначенні особливостей історичного роману найважливіше виходити з того, що він спочатку *роман*, а потім уже – *історичний*» [18, 264]. В українському літературознавстві цю позицію найвиразніше означила С. Андрусів [див. : 19; 14 – 20]. На основі аналізу визначених специфічних жанрових ознак історичного роману (специфіка самого матеріалу – історії; особлива типологія вигадки й домислу; їх співвіднесеність із документом тощо) ця дослідниця пропонує, на наш погляд, доволі переконливу жанро-видову класифікацію історичного роману, кладучи першоосновою класифікації саме співвідношення у творі між історичним фактом («історичною правдою», «документом») і вигадкою та домислом

(«художньою правдою»), з урахуванням, що останні (вігадка і домисел) в історичному романі «набувають статусу ще й морально-естетичної категорії», обумовлюючи відповідальне ставлення письменника до інтерпретації подій та образів минулого. (Оскільки розгляд проблематики історичних романів Старицького й Нечуя-Левицького не входить у завдання цієї статті, а морально-етична проблематика у творах обох класиків посідає чи не ключове місце, особливо в романі Нечуя про Ярему Вишневецького, де тема національного відступництва – стрижнева, то тільки означимо тут згоду з таким спостереженням С. Андрусів). «Різні пропозиції, «дози» цих інгредієнтів (факту – домислу й вігадки – В. П.), – пише С. Андрусів, – творить різні жанрово-видові контури історичного твору. З цього погляду прозові твори на історичну тему можна поділити на три жанрові різновиди: історико-художні; художньо-історичні; художньо-документальні історичні твори. Для кожної жанрової групи властивий свій тип вігадки й художнього узагальнення: для першої – романтичний (подеколи романтичні форми); для другого – конкретно-реалістичний з можливими включеннями романтичних і умовних форм узагальнення; для третьої – образно-нарисовий (публіцистичний) тип вігадки» [19; 16]. Отже, як бачимо, до класифікації вклучається і стильовий «нюанс». До того ж, у назві кожного жанрового різновиду дослідниця ставить акценти на другому складникові, відповідно на словах-поняттях «художній», «історичний», «документальний».

Зважаючи на ключову роль у визначенні типології жанрових різновидів творів історичної тематики співвідношення між історичним фактом з одного боку і домислом та (чи) вігадкою з іншого, просто необхід-

но з'ясувати, якими є ці співвідношення у відповідних творах Нечуя-Левицького і Старицького. Тобто необхідно з'ясувати проблему *історизму* прози письменників, розуміючи під терміном «історизму» саме міру («дозу») історичного факту в художньому творі. Про цю проблему в історичній прозі Старицького нам уже доводилося писати вельми детально [див. : 20; 134 – 146]. На основі аналізу проблеми історизму в трилогії Старицького, міру і співвідношення в ній факту й домислу (та вигадки), пропорцій «історичних» і «не-історичних» сюжетних ліній жанрово-видова характеристика (не остаточна, а проміжна, яка не враховує усього комплексу особливостей) така: трилогія «Богдан Хмельницький» – твір художньо-історичний (як і діалогія про Івана Мазепу. Натомість «Останні орли» і «Розбійник Кармелюк» – романи історико-художні).

Правда, тут іще необхідно врахувати й оцінити з погляду жанротворчого ще принаймні одну дуже важливу й дуже властиву всім історичним романам Старицького, виключно з трилогією «Богдан Хмельницький», рису «сюжетного» походження – *пригодництва*. Вона у творах цього письменника така помітна, що посутньо впливає на жанрово-видові ознаки романів, формують їх. С. Андрусів при визначенні жанрових різновидів історичної прози явище пригодництва відносить до творів історико-художніх, тобто тих, у яких домінує вигадка (домисел), а документ, власне історія відіграють другорядну роль. До того ж на першому плані в таких творах переважно діють вигадані герої [див. : 20; 144 – 145].

Явище пригодництва, очевидне в романах Старицького, помітно коригує запропоновану С. Андрусів жанрову-видову класифікацію історичних епічних

полотен. Власне, й сама дослідниця допускає можливість такої корекції, зумовленої, скажімо, індивідуальними особливостями (у т. ч. сюжетними, стильовими тощо) прози конкретного митця. На наше переконання, в жанрових характеристиках усіх романів Старицького, у т. ч. й трилогії, має бути означення «пригодницький» у сполученні з очевидним історичним характером творів. Вони у Старицького передовсім *історико-пригодницькі*, а вже потім цей термін у цілому або частинами можна «розкласти» на жанрові підвиди й відповідно їх аналізувати, у т. ч. й різні жанротворчі чинники та міру їхньої функціональності в кожному з творів. Але й у цьому випадку зберігається певна умовність жанрового визначення.

Спробуємо тепер, враховуючи означені вище впливові жанротворчі чинники, їх функціональність та особливості в історичних романах Івана Нечуя-Левицького, визначити жанрово-видові характеристики цих творів, зокрема і в порівнянні з відомою трилогією Старицького, сюжетно-стильовими якостями прози останнього.

Одразу зауважимо, що за означеннями вище жанро-видовими типами (за С. Андрусів) обидва історичні романи Нечуя-Левицького «Князь Єремія вишневецький» та «Гетьман Іван Виговський» найбільше підпадають під характеристику творів *художньо-історичних*, власне, як і znana трилогія Старицького, хоча між ними спостережені й певні жанрові відмінності, про котрі йтиметься нижче.

Спробуємо обґрунтувати вказану характеристику через аналіз різних жанрових ознак.

По-перше, саме для художньо-історичного жанрового різновиду найбільше надається та *стильова манера* письма, якою наймайстерніше володів Не-

чуй-Левицький, – реалістична і той «тип вигадки й художнього узагальнення... – конкретно-реалістичний з можливими включеннями романтичних і умовних форм узагальнення» (С. Андрусів). Дослідники (Н. Крутікова, Р. Міщук, Є. Баран) останніми роками вельми суголосно відзначили, мовлячи про аналізовані твори Нечуя, їх певний стильовий синкретизм. «Прагнення до точності й предметності описів притаманне реалістичній манері письменника, – пишеться про це в найновішій академічній історії літератури. – Проте має рацію сучасний дослідник, коли, аналізуючи повість (?! – В. П.). Князь Єремія Вишневецький», відзначає в ньому поряд з реалістичною прояви інших художніх тенденцій (тут Н. Крутікова цитує Р. Міщ... – В. П.) – «певну романтичну заданість і одномірність характеру центрального персонажа, натуралізм у зображенні епізодів катування» [3, 122; див. ще: 12, 16; 13, 33]. Поряд відзначимо, що для історичних романів Старицького властива помітно більша «питома вага» романтизму, вираженого доволі своєрідно [див. : 20, 94 – 118].

По-друге, безсумнівно, за художньо-історичний жанровий різновид історичних романів Нечуя «промовляє» обстоюваний цим письменником принцип *історизму*. Вище вже мовилося, що і Старицький, і Нечуй-Левицький, пишучи майже водночас свої історичні полотна, в сенсі опанування принципом історизму (та й історіософії) мали практично одних і тих же світоглядних і літературних учителів – Гоголя, Шевченка, Куліша, Костомарова, по-різному – Вальтера Скотта й ін. Та якщо Старицький дивився на предмет історії очима художника, а не науковця, якщо він навіть у своїх явно історизованих творах (чи не передовсім – трилогія про Богдана Хмельницького) з ви-

димомою легкістю йшов на доцільну, з його погляду, художню інтерпретацію історичних подій, дбаючи, зокрема, і про більшу міру мистецького узагальнення, то Нечуй-Левицький до «його величності» історичного факту й використання його у власному твору ставився помітно строгіше. Знову ж таки, практично всі дослідники, які писали й пишуть про історичні твори Нечуя, відзначають, що він «ретельно дотримувався історичної правди, бо вигадувати історичні твори і подавати народу, що не знає її (історії) – шкідливо» [21, 235]. Схожої думки тримається і Євген Баран [див. : 13, 33] та ін. У прагненні до більшої історичної достовірності власних творів Нечуй-Левицький охоче користувався й документальною джерельною базою, котра для обох – Старицького й Нечуя, зауважимо, була одна й та ж.

Є підстави говорити про неоднаковий рівень художнього освоєння історичного матеріалу чи принаймні неоднакову мистецьку стилістику такого освоєння в кожному з двох романів Нечуя-Левицького, причому вищий, якісніший рівень художності спостерігаємо в романі «Князь Єремія Вишневецький». Навіть присутньо скорочена в надрукованому варіанті роману порівняно з його рукописним варіантом сюжетна «лінія» Єремії, яку письменник намагався максимально історизувати, не вилинула надто вразливо на загальний рівень історизму твору. Принаймні в тій частині, яка може мати жанротворче значення [див. про це: 22, 44 – 57].

Натомість у романі «Гетьман Іван Виговський» помітна, сказати б, «вставленість» у цей твір більш чи менш вдало белетризованих частин з Нечуєвого історичного нарису «Український гетьман Іван Виговський», написаного ще 1879 року. Безсумнівно, в

центрального розділа роману, четвертому і п'ятому, «базованих» на нарисові, історизм вельми ретельний, часом навіть реалізований публіцистично. Натомість у початкових трьох (взаємини Виговського й Олесі) і в завершальних, із шостого починаючи (сюжетна лінія Любаїв), міра белетризації історизму помітно зростає, хоч і не до такого рівня, щоб змінити жанрово-видову типологію твору, скажімо, на історико-художню. Ясно, що вигадані сюжетні лінії і в романі про Єремію (та ж лінія Тодозі) не відзначаються якоюсь мірою історизму, але загальна «картина з історизмом» у цьому творі цільніша, послідовніша і майстерніша.

По-третє, сюжетний рівень романів і його жанро-формувальна місія. Частково про це йшлося вище. Загалом проблема сюжетотворення в історичних романах Нечуя-Левицького потребує окремої детальної розмови. Зробимо тут деякі зауваги тільки до проблеми «сюжет і жанр». Щодо майстерності Старицького-сюжетника нам уже доводилося писати [див. : 20, 130 – 157], і Нечуя-Левицького справедливо називають майстром сюжету. Щодо жанровизначальних можливостей сюжету в історичному творі насамперед важливе співвідношення в ньому «історичних» і «неісторичних» сюжетних ліній. І в романах Нечуя-Левицького, й у трилогії Старицького це співвідношення таке, що дозволяє кваліфікувати твори в жанрово-видовому сенсі художньо-історичними. Міра домислу й вигадки в обох романах Нечуя доволі помітна (особисте життя героїв, любовні взаємини, побут, окремі сюжетні лінії – ... й особливо Тодозі в романі про Єремію; Олесі Статкевич-Виговської, родини Лютаїв, Маринки – в романі про Виговського), аж вона все ж не переважає «історичних» ліній. Як, до речі, і в трилогії Старицького.

У цій же площині доречно поглянути й на жанротворчу «місію» пригодництва. Тут різниця між історичним прозописом Старицького й Нечуя-Левицького очевидна. Пригодництво в історичних романах першого – один із ключових жанротворчих чинників [див. : 20, 157 – 160]. Нечуй теж видимо не цурається пригодництва як художнього прийому, але в історичних романах цього класика доцільніше мовити про елементи пригодництва. Скажімо, в романах Нечуя натрапляємо на такі «універсальні» пригодницькі прийоми, як підслуховування, перевдягання з метою невпізнання, любовні трикутники, застосування прийому сну, присутність циганки-віщунки, подорож героїв із пригодами, змови тощо. Яскраві пригодницькі картини – читання одною з героїнь середньовічного лицарського роману («Гетьман Іван Виговський») чи опис лицарського турніру в романі «Князь Єремія Вишневецький...» Але такого поширення, як у Старицького, пригодництво в романах Нечуя-Левицького, повторимося, не набуло. Тому і кваліфікувати історичні романи Нечуя історико-пригодницькими, як це є з трилогією «Богдан Хмельницький» та іншими історичними романами Старицького, не випадає. Вони в Нечуя-Левицького «просто» історичні, а в жанрово-видовій типології – художньо-історичні.

Наявність у названих романах документальності й елементів публіцистичного відображення й осмислення історичного фактажу присутньо на жанрові характеристики творів не впливає.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Нечуй-Левицький І. С. *Зібрання творів: У 10 т. – Т. 10. – К., 1968. – С. 341. Далі посилаємося на це видання, вказуючи в тексті номер позиції, том і сторінку.*

2. Старицький Михайло. *Твори: У 8 т. – Т. 8. – К., 1965. – 752 с. Далі посилаємося на це видання, вказуючи в тексті номер позиції, том і сторінку.*

3. *Історія української літератури XIX ст. – У 3 кн. – Кн. 3. – 70-90-ті роки XIX ст. – За ред. М. Т. Яценка. – К., 1997. – С. 99 – 131.*

4. Нечуй-Левицький І. С. *Князь Єремія Вишневецький // Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. – Т. 7. – К., 1966. – С. 5 – 259.*

5. *Див. : Поліщук В. Проза Михайла Старицького в літературній критиці // Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». – Черкаси, 2002. – Випуск 31. – С. 80 – 100.*

6. Єфремов Сергій. *Історія українського письменства. – К., 1995. – 688 с.*

7. (...) Тамара. *Літературний канон і міф // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 15 – 24.*

8. Поліщук В. *До проблеми національної ідентичності іншомовних творів: випадок Старицького // Українська мова і література. – 2002. – Ч. 42. – С. 20 – 23.*

9. Бондар Микола. *Діалог з історичним часом: формування нової української літератури // Київська старовина. – 1998. – № 5. – С. 9 – 55.*

10. *Див. : Марем польський В. Ф. Героїка Запорозжя і диференційований підхід до змалювання запорозького козацтва в історичних творах І. С. Нечуя-Левицького // Творча індивідуальність І. С. Нечуя-Левицького і літературний процес. – Зб. тез доповідей і повідомлень... – Черкаси, 1988. – С. 48 – 50.*

11. Охріменко П. П. *Єремія Вишневецький у зображенні І. С. Нечуя-Левицького // Творча індивідуальність І. С. Нечуя-Левицького і літературний процес... – С. 50 – 52.*

12. Міщук Р. (...) історії – уроки моральності // *Нечуй-Левицький І. Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський. Історичні романи. – К., 1996. – С. 5 – 17.*

13. Баран Є. *Українська історична проза другої пол. XIX – поч. XX ст. і Орест Левицький. – Львів- (...), 1999. – 128 с.*

14. Див. детальніше про це: Поліщук В. Жанрові особливості новелістики М. Старицького // Слово і час. – 2002. – № 12. – С. 36 – 40; Поліщук В. Повісті Михайла Старицького. – Черкаси, 2003. – С. 8 – 12.
15. Олійник В. Роман М. Старицького про Коліївщину // Старицький М. Останні орли. Історична повість із часів гайдамаччини. – К., 1968. – С. 5 – 18.
16. Левчак Н. Повернення з небуття [...] // Старицький Михаїл. Молодість Мазепи. Руїна. – К., 1997. – С. 3 – 12.
17. Див. : Ленобас Г. История и литература. – М., 1977. – С. 248 с. ; Александрова Л. П. Советский исторический роман и вопросы историзма. – К., 1971. – 156 с. ; Ворфоломеев И. П. Типологические основы жанров исторической романстики: Классификация вида. – Ташкент, 1979. – 192 с.
18. Оскоцкий В. Роман и история: Традиции и новаторство советского исторического романа. – М., 1980. – 384 с.
19. Андрусів Стефанія. Мости між часами: Про типологію української прози // Українська мова і література в школі. – 1987. – № 8. – С. 4 – 20.
20. Поліщук В. Художня проза Михайла Старицького. – Черкаси, 2003. – 376 с.
21. Історія української літератури ХІХ століття. 70 – 90-ті роки: У 2 кн. Підручник / О. Д. Гнідан та ін. – К., 2002. – Кн. 1. – 575 с.
22. Пода Олена. Історичний роман І. С. Нечуя-Левицького «Князь Єремія Вишневецький»: роздуми над рукописом // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 44 – 57.

НЕ-ІСТОРИЧНІ ПОВІСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: проблематика повісті «Розсудили»

З великою долею умовності можна було б назвати повісті «Розсудили», «Байстря» й повістину «Зарниця» творами соціального характеру, але виписаний у них соціальний антураж, за всієї його помітності в кожному з названих творів (до речі, в кожному зі своїми нюансами), усе ж не є стрижневою проблемою, котру художньо осмислює Старицький, а «лише» справді антуражем, видимим і почасти активним тлом для проблемних міркувань, письменникові ближчих і важливіших. Відтак і раніші тлумачення й коментування дослідниками ідейно-художнього змісту вказаних повістей є очевидно помилковими в тій частині, що ключовою творам приписувалася соціальна проблематика чи, тим паче, класові протиріччя. «В соціально-психологічній повісті, – писав про повість «Байстря» Й. Куриленко, – судячи по чернетках і перших розділах, письменник мав на меті показати селянського бунтаря, з якого куркулі зробили розбишаку і криміналіста» [1, 61]. Семантично схожий натяк висловлює цей же автор і щодо повісті «Розсудили». Відповідного коригування потребують і міркування науковців щодо тематичної домінанти в повістях [2,

118]. Так, у творах «Розсудили» і «Байстрия» виписана сільська фактура, та вона, як і соціальна проблематика, є вторинною, «антуражною», – тлом. Концептуальний же проблемно-тематичний зміст повістей був іншим. Його дослідники або справді не помічали, або «не помічали» з ідеологічних міркувань, адже жорстка настанова донедавна панівної ідеології на соціально-класові пріоритети в зображенні суспільного й особистісного буття явно давалася взнаки. Відтак усе інше здебільшого справді не помічалось, хоч інколи й «не помічалось». У випадку зі Старицьким, думається, справдешньо не помічалось, бо й у відносно «тепліші» з цензурного погляду «передперебудовні» роки, і в перші роки державної незалежності, коли виходили твори Старицького, присутніх змін у трактуванні ідейно-художнього змісту повістей не сталося [див. : 3, 25 – 29]. Перші спроби переакцентації проблематики повістєвої прози письменника належать Н. Левчик. Саме вона висловила міркування про те, що, «очевидно, за природою свого таланту Старицький-прозаїк не був майстром соціальних полотен. Тенденція певного підпорядкування в романах і повістях Старицького стихії суспільного життя історії індивідуальної долі простежується на всіх етапах його творчості» [4, 10]. Ця думка потребує, на наш погляд, принаймні двох застережень. По-перше, щодо «природи таланту» і «соціальних полотен». Дуже настійно думається, що Старицький не акцентував на соціальних перипетіях і колізіях у своїх творах не через брак відповідного таланту, а свідомо, бо ставив перед собою у власних же творах інші ідейно-естетичні пріоритети. По-друге ж, щодо підпорядкування «всього і вся» у творах письменника «історії індивідуальної долі» Н. Левчик має рацію, тільки, на жаль, вона не

конкретизує ті проблемно-тематичні, сутнісні пріоритети «індивідуальної долі» героїв, на яких зосереджує свою увагу письменник. Що ж це за пріоритети?

За всієї очевидності і, можливо, важливості соціальних аспектів зображуваного в повістях життя, за всієї виразності (мальовничості, ґрунтовності) сільської фактури і в «Розсудили», і в «Байстряті» ключова домінанта – релігійно-моральна чи морально-релігійна, де під релігійністю розуміється, звісно, християнська (православна) мораль. Ця ж домінанта складає сутнісну підоснову й повістини «Зарниця», а вже через її призму осмислюються питання ідеологічно-світоглядні. Причому, підкреслимо й солідаризуємося з Н. Левчик, означена домінанта в усіх трьох не-історичних повістях Старицького реалізується через «історію індивідуальної долі». До речі, в «Історії української літератури ХІХ ст. » (кн. 3), відповідний підрозділ якої писала Н. Левчик, щодо повісті «Розсудили» звернута увага на релігійно-моральний акцент, але він тут усе ж розглядається не як основний, а як «інваріант», як один із «паралельних» ціннісних орієнтирів, можливо, навіть як побічний, уособлений в образі Марини [див. 5, 238]. Насправді ж цей акцент у творах, повторимось, є стрижневим і проявляється на різних структурних рівнях повістей. Розглянемо найсуттєвіші з них, зокрема, ті, з приводу яких можуть бути, як кажуть, варіанти.

По-перше, наскільки важливий у повістях соціальний «зріз» і як він трактується Старицьким. Безсумнівно, ця струна у творах звучить виразно, особливо в повісті «Розсудили», що й може спровокувати до відповідного проблемно-тематичного й жанрового їх кваліфікування.

У повісті «Розсудили», скажімо, соціальна семантика виявляється у відповідних характеристиках

представників панівної верстви: старого пана-лове-ласа, який пустив у світ чимало «самосійних» дітей, у т. ч. і Степана Петраша, вівся з ними немилосердно; сільського старшини, писаря-крючоктворця, мирового, урядника – «жироїдів», котрі грубо потурали темною масою селянства. Такий колективний соці-альний «портрет в інтер'єрі» об'єктивно атестував і суспільний лад, у якому, за словами писаря, «закон – це непроходимі надра» [6, 34]. Тобто узагальнений суспільний критицизм у повісті досягався через ви-кривальне зображення конкретних представників влади «на місцях». І, відповідно, кваліфікувати по-вість як соціальну підстави є. Але звернімо увагу ще на ряд цікавих рис і обставин, котрі виявляються в повісті. По-перше, у творі з видимими ознаками ре-алістичного зображення, котре передбачає певну об'єктивованість, «рельєфність» характерів, усі «носії влади» виписані цілком одноплщинно – підкресле-но негативно... У т. ч. й не названі вище Коломійчи-ха і Мошка Шпігель. Це вже не стільки «живі» люди, скільки своєрідні образи-символи, більше характерні для романтичної поетики, котрі виступають конкре-тизованим уособленням зла в подобі людей. По-друге, і це теж важливо з урахуванням світоглядного прин-ципу релігійності Старицького, про що йшлося вище, в повісті кількаразово і в різних інтерпретаціях, у т. ч. і щодо суспільних взаємин людей, звучить ключова для творів письменника фраза: «усе від Бога», «на все Божа воля». Так лицемірно-самовикривально мовить Коломійчиха, отруївши Степана. Панотець, лікуючи його, теж каже: «Все в волі Господа... Йому молися! Він поодинокий цілитель душевних і тілесних хворостів» [6, 79]. Та й сам Степан, котрого в радянському літе-ратурознавстві називали в ряду літературних «бун-

тарів» та «ідейних борців» революційного штибу, сповідує той же постулат: «-Та воно без Бога – ні до порога, – тихо промовив Степан, – Його свята воля...» [6, с. 92]. До образу цього героя ми ще повернемося, а тут лише констатуємо, що тезою про боговизначеність усього Старицький помітно «нейтралізував» позірний соціальний радикалізм, виявлений різкими негативованими характеристиками сільських правителів. А ще «підказав» підтекстом площину, в якій треба шукати сутнісні, з погляду письменника, розв'язки поставлених проблем. Площина ця – гуманістична християнська мораль і просвітництво. Звернімо увагу, що в повісті немає практично жодного натяку на апологію соціального бунту, соціального виступу чи чогось подібного. Хіба що непритомний Степан вигукує фразу: «...я врятую вас, врятую весь світ!.. Я знаю, де це зло, я знаю, що я зроблю». Та й у контексті твору жодним чином не надається значення соціальної універсальності, більше того, вона має конкретного адресата-злобоносця – Коломійчиху, як це добре видно зі змісту фантазмагорично-готичної картини марення головного героя. До речі, можна сказати, що мистецька практика Старицького-прозаїка, особливо в оповіданнях і повістях, загалом не передбачає картин і ситуацій «без значення», прохідних чи й випадкових. Тому і стан непритомності героя слід враховувати як художній прийом «зі значенням», і окремі фрази чи слова. Скажімо, в цій же фантазмагоричній картині-маренні (знову ж більше властивій для романтичної поетики) Степана Петраша письменник кілька разів уживає слово «нелюдський» («Коли це поміж ним (Степаном – В. П.) і небесним маревом з'явилися дві страшні чорні собаки, очі їх сяяли н е л ю д с ь к о ю люттю, з роззявлених пащ валувала

вогненна піна... Він пізнав цих мерзотних псів — то були старшина й писар...» [6, 178]; «Степан закричав н е л ю д с ь к и м голосом і порвався вперед...» [6, 179] (розрядка наша — В. П.). Це слово слід сприймати не тільки як означення міри певної людської пристрасті, а ширше, зокрема і в сенсі релігійно-містичному, релігійно-символічному. Таке ж застереження і щодо кількаразово вжитого слова «розсатанілий» у повісті «Облога Буші», ще виразнішого своєю внутрішньою семантикою. Як правило, такі означення у творах Старицького несуть негативований (в сенсі релігійному — гріховний, «сатанинський») зміст, тим паче, що і контекст вибудовано відповідний. Майже явно пекельна картина зі старшиною й писарем, котрі явилися Степанові в образах страшних чорних собак, розташована одразу після картини антонімічної, сказати б, «райської». У цій «райській» картині, як і в кількох інших синонімічних, власне, частково уміщується своєрідна ідейна альтернатива світові зла, гріховності й суєти: «Досить страждань! Ти знесилився від них, брате мій! Тут, на бідній землі, панує поки що зло, воно душить увесь світ в своїх залізних обіймах! Залиши цю землю! Там, в проміннях довічного сонця, є тільки спокій і любов!» [6, 178]. Відзначимо, що схожу картину «кращого світу» виписує Старицький і в останніх рядках «Облоги Буші». У сні-мареві Степан нібито і згоджується на «запросини» сестри, та одразу ж бачить картини пекельні зі своїми ворогами в них і вирішує «рятувати весь світ».

Заявлене в повісті «Розсудили» глобальне протистояння добра і зла втілюється й реалізується через відповідно вибудовану образну систему, через різке протиставлення сільських «діоктитів» і «гіпоменів». Сили зла уособлюють Коломійчиха, старшина, писар,

мировий, Мошка Шпігель, знахарка. На іншому полюсі – панна Олексаша, панотець, Марина, «зовсім старий дід», очевидно ж, Домаха. Між цими двома полюсами – Степан Петраш і...образ гріха. Так, у релігійно насаженій творчості Старицького образ гріха присутній вельми часто, він тут цілком логічний і функціонально активний. Цей термін у письменника здебільшого слід сприймати «зі значенням», за прямою релігійною (в т. ч. моральною) семантикою. Принаймні переважно так уживається це слово в повісті «Розсудили». Панна Олексаша, дізнавшись про свого «неофіційного» братика-сироту Степана, не зважає на різкі заборони старого пана-батька і вирішує його забрати до себе, бо інакше «Гріх та гріх! Я візьму його, візьму в господу» [6, 12]. Убереженням від страшного гріха називає Марина неодруження з нею Степана, бо ж вони, як виявилось, брат і сестра. Гріхом називає Домаха спробу Степана у хвилину просвітлення поцілувати їй руку: «Що ти, мій любий... – то гріх... Я – жінка! Я мушу тебе цілувати...» [6, 90] і т. д.

Позначений відомим гріхом від самого свого «самосійного». народження, Степан Петраш протягом усього наступного життя волею письменника проходить через випробування ситуаціями, коли треба вибирати стежку добра чи зла, стежку праведну чи гріховну. Причому, весь цей вибір відбувається «на очах» читача, із залученням останнього до активного стеження за героями і їх вчинками. Така манера побудови сюжету цілком властива Старицькому, збережена вона і в аналізованій повісті. Ставлячи Степана раз-по-раз перед ситуацією вибору, письменник майже одразу означає йому (героеві) і читачам, що є добро і що є зло. Добро в повісті виступає богоданою

гармонією і християнською любов'ю. Показова тут репліка Марини, мовлена Степанові: «Ось і дід казав, як розумно все на світі зроблено, і що найкращою в світі є свята любов, і що все те, що люди називають горем, є тільки темрява... а любов найдужча за все, що вона подужає все зле на світі...» [6, 120]. І тут же: «Ось бачиш, Стьопо, в тебе лють аж кипить, а люття людські кривди не виправиш. Одна лише любов може її вилікувати...». На диво, Степан, ставши перед вибором, майже щоразу чинить не так чи не зовсім так, як належало б за означеними християнськими цінностями. Ще в дитинстві, коли кривдив Маринку, одержував щиру настанову панни Олексаші на тему добра і зла. Настанова ж, думається, була своєрідною «програмою» й самого Старицького. Причому, не тільки морально-етичною, але й соціальною. Характерний діалог між панною і Степаном:

— От бачиш, Стьопо, коли дужий буде вільно ображати слабшого, то не буде на землі ніякої правди, не буде на землі щастя. Слабших більше на землі, тому більше треба їм дбати за них.

— Так чому ж кволі не зберуться докупити їм не подужають дужих, адже дужих менше?

— Так і трапляється, але їм від цього не приходить щастя. Кволі, коли подужають дужих, так теж у них навчаться; з-поміж них знову візьмуть гору дужчі й почнуть пригнічувати кволих, і знову кволі працюватимуть на дужих, тільки на других, знову їм буде тяжко.

— Так як же бути? — зневіряється Степан.

— Треба бути добрим, треба намагатися більше робити задля других, ніж заради себе самого» [6, 95].

Дещо пізніше цю «програму добра», викладену тут у побутовізованому плані, Старицький подасть як світо-

глядну ідеологію головної героїні повістини «Зарниця», ідеологію, котра очевидно була близькою письменникові. Про неї йтиметься далі, а тут відзначимо ще одну характерну рису в не-історизованих повістях прозаїка: означені в кожній із повістей важливі соціальні й морально-етичні проблеми, які мають широке суспільне значення, Старицький обов'язково переводить у площину зовсім конкретну і вельми прагматичну, на рівень душі окремої людини й на рівень родини, взаємин чоловіка й жінки. Таким чином «забезпечується» неабиякий художній ефект кожного твору. Степан і Домаха в «Розсудили» (тут, правда, додається ще один важливий образ Марини Шамраєвої, через який вирішується ряд сюжетних і смислових завдань), Антон і Докія в «Байстряті», Галина і Васюк у «Зарниця» якраз і проходять випробування на християнську моральність, випробування добром і злом, правда, з варіюванням ситуацій. І, що характерно, кожен із персонажів зображений із видимою прихильністю автора (оповідача), але так само кожен (за винятком хіба що Марини і меншою мірою Домахи) у чомусь суттєвому, хай навіть епізодично, відходить від означених моральних імперативів, вільно чи мимовільно грішить і, відповідно, має спокутувати гріх чи каратися за нього. У повістях кожен із головних героїв (знову ж, окрім Марини) гине фізично (Степан, Домаха, Докія, Галя) чи морально (Васюк, Антон). Такий фінал, безсумнівно, по-християнськи символічний.

Однак же повернемося до еволюції образу Степана Петраша. Над могилою панни Олексаші хлопець клянеться не забути її мудрих настанов, та з часом волею обставин і примусом пана змушений одружитися з нелюбою, але душевно чистою і щирою Домахою. Степанова нелюбов завдає багато болю дружині, сам же Петраш мріє про кохану Марину. І ось саме Марина, просвітлена вірою, дає ще один урок Степанові,

вказує на його гріх у ставленні до подружнього життя. «Бачиш що, Стьопо, вже коли ти не зміг інакше зробити, так тобі призначено Богом, – каже Марина на Степанові виправдання щодо примусу в одруженні, – а коли Бог судив тобі таку долю, то треба коритися їй... без нарікання...а з молитвою...Жінка тебе любить, ну, ти їй подолай своє серце – не нарікай... Це Бог тобі до-ручив, ну, їй виконуй Його святу волю» [6, 117]. І цей урок Степан сприймає, думає про каяття, ...але знову не кається, тепер уже на полі соціальному. Дуже показовим, навіть ключовим в ідейному сенсі повісті є ще один діалог Степана з Мариною, в котрому справді визначаються два можливі, на думку автора, шляхи подолання суспільних і особистісних проблем – народницький, пропагований Степаном, і християнський (толстовський), уособленням якого є в повісті образ Марини.

«– Ох, яка лють панує ще над світом! – тяжко зітхнула Марина...

– А проти такого зла радиш теж боротися любов'ю?

– А то чим же? Невже ж треба свою душу паскудити злом тільки тому, що воно існує на світі? Невже заради чужого гріха треба ї собі грішити ї позбавити себе спасіння?

– Так – позбавити! Що ж доброго в тому, що я себе врятую, а ближнього мого не захищу? Ні, вже коли дбати за свого друга, за ближнього, то нема що шкодувати не тільки життям своїм, але ї душею своєю! Коли я побачу, що для того, аби врятувати світ від зла, треба на гріх піти, то піду... Хай і кару за це від Бога прийму...» [6, 121]. Таке життєве кредо Степана, і він уже не зважає на слова Марини про те, що «зло тільки підіймає зло, і в боротьбі ніколи не буде любові і спокою», він діє за своїми переконаннями. На

чиєму боці – Степана чи Марини – автор (оповідач)? Судячи із символічної трагічної розв'язки й дуже символічної фінальної частини повісті (обрис церкви над пожежею і проникливі слова діда «Ох, люди, люди, . . . коли ваша лють зникне перед Божою любов'ю?»), Старицький усе ж схилився до позицій християнських. Так, із образом Степана у письменника багато що пов'язувалось, передовсім народницькі ідеали 70-х років, сповідувані самим Старицьким, відтак і наділив митець свого героя цілим рядом привабливих рис, ідей (скажімо, ті ж ідеї просвітництва, віра в силу освіти, яка розкриє очі темному людові, облагородить його й унеможливить усілякі обмани народу з боку різних гріховних злобоносців). Але через цей образ Старицький і свій вибір продемонстрував, думається, дуже очевидно. І явно не на користь позиції «сила на силу», «злом на зло» тощо. Зрештою, не на користь соціальному чи політичному радикалізмові. Художнє обстоювання іншого шляху – любові й добра – в повісті «Розсудили» реалізується не тільки через образ Степана Петраша (за принципом «від протилежного»), через ідеалізовані як для твору з виразними реалістичними рисами образи Марини, панотця, старого діда, власне, не тільки через усю образну структуру, але й через сюжетно-композиційні вирішення, зокрема, через кількаразове ситуативне акцентування ключової проблематики твору.

Повість «Розсудили» стала по суті першим прозовим твором і одним із ряду інших, не тільки прозових, де Михайло Старицький художньо втілює ідею гармонійного облаштування людського суспільства загалом, родини й людини зокрема на основі християнських добродійностей, збагачених просвітительськими ідеалами. Наявні ж у повісті соціальні акцен-

ти, як бачимо, знаходили вирішення вже у площині морально-етичній, християнській. Ця тенденція збережена і в інших творах письменника.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Куреленко Й. К., М. П. Старицький. *Життя і творчість*. – К., 1960. – 64 с.
2. Сокирко Л. Г., М. П. Старицький. *Критико-біографічний нарис*. – К., 1960. – 172 с. Тут автор пише: «На тему з життя тогочасного селянства М. Старицький задумав також (дослідник вів мову і про оповідання – В. П.) велику повість «Безбатченко», яку встиг повністю розгорнути лише наполовину...»
3. Дем'янівська Л. *Вогонь не згасне, не замре* // Старицький М. *Твори: У 2 т.* – Т. 1. – К., 1984. – С. 5 – 32.
4. Левчик Н. *Повернення з небуття* // Старицький Михайл. *Молодість Мазепи. Руїна*. – К., 1997. – С. 3 – 12.
5. *Історія української літератури ХІХ ст.* – У 3 кн. – Книга третя. – К., 1997. – 432 с.
6. Старицький Михайло. *Твори: У 8 т.* – Т. 7: *Повісті* – К., 1965 – 672 с.

«ЗАРНИЦА» – ІДЕОЛОГІЧНА ПОВІСТИНА МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

Повістина Михайла Старицького «Зарниця», котра написана до 1895 р. й мала непросту видавничу долю (див. про це: 1, с. 664 – 665), стала логічним і своєрідним продовженням в осмисленні ідей і проблем, відтворених у повісті цього ж письменника «Розсудили» (2). Тільки в «Зарниці» художня «розмова» переводиться письменником в іншу соціальну атмосферу, в коло інтелігенції, освічених людей. Гармонізація суспільного буття, щасливе життя кожної людини і тут залишається стрижневою проблемою художнього відтворення, як, власне, і пропонувані Старицьким «рецепти» її вирішення, але і трансформації тут очевидні. Вони виявляються і в глобалізації проблеми через її політизацію, і в різних смислових нюансуваннях ідеологічного порядку, через що є достатньо підстав «Зарницю» кваліфікувати як ідеологічну повістину, і в помітному притлумленні релігійного чинника, хоч у сенсі світоглядно-ідейного принципу він тут збережений, і в такому ж помітному посиленні публіцистичної тональності, яка, проте, не надто вплинула на художній рівень твору, і, нарешті, в лексично-фразеологічному плані, котрий посутньо визначив зрслий рівень інтелектуальності твору. Природно, що й коло героїв твору було відповідним.

На ідеологічний характер «Зарниці» певною мірою «натякнув» сам Старицький, супроводивши за-

головок аж двома промовистими підзаголовками, з яких, крім іншого, вичитується і деякий ідейно-світоглядний автобіографізм. Кваліфікуючи повістину як ідеологічну, зауважуємо, що така проза в нашому письменстві кінця ХІХ ст. була «на часі», була досить поширеною і, з урахуванням світогляду Старицького, для письменника вельми природною. На це вказує й академічна історія літератури, де, зокрема, визначено й ряд типологічних ознак таких творів, написаних на хвилі просвітительських ідей.

«З Просвітництвом ідеологічну прозу 70–90-х років пов'язує схема формування характеру героя-ідеолога, запозичена з роману виховання, в якому «вихователями» виступають або середовище, або ж вплив певних історичних осіб і явищ, чий духовний авторитет є безсумнівним для певних кіл читачів, – Біблія, Євангеліє, Шевченко, Роберт Оуен... Від Просвітництва також іде те, що головні герої є носіями певної моральної, патріотичної, реформаторської чи політичної тези, ідеї. На романтичний родовід цієї художньої структури вказує те, що носії просвітительської ідеї, часто дуже приземленої, матеріальної й прагматичної (...) є одночасно носіями романтичного комплексу духовності, вивщеного над прозаїчною дійсністю» (3, 91). Цілий ряд названих у цитаті типологічних рис реалізувалися й у повістині Старицького. Є тут і герої-ідеологи (передовсім, Васюк, а вже за ним безіменні ідейні соратники), і «вихователі», розташовані в повістині, до речі, так, що поглиблюють полемічну сутність твору: для Васюка й інших гуртківців – Маркс, Спенсер, Лассаль; для головної героїні Галі (Анни Павлівни), теж ознайомленої з теоріями вказаних авторів, усе ж незаперечним авторитетом лишається християнська мораль, через призму якої вона й оцінює новітні ре-

волюційні ідеї. Добре видимі й ідеї просвітництва, і «романтичний комплекс духовності» насамперед головної героїні, готової беззастережно послужити для людського блага, вчуваються й певні моралізаторсько-дидактичні інтонації. Загалом же можна сказати, що в «Зарниці» Старицький фактично ревізує власні (й однодумців) світоглядні принципи «епохи 70-х років», промовисто називаючи їх «невозвратними».

Мавши «типовий настрій громадсько-розвиненої людини 70-х років» (І. Степенко), класичний народницький світогляд, Старицький у своїх поглядах на облаштування суспільного життя помітно еволюціонував до пропаганди позицій християнського гуманізму, до позицій добротворення й миролюбності людей усяких станів і класів, заперечивши революційний радикалізм. Повістина «Зарниця» якраз і є вельми показовим у цьому плані твором, чи не ключовим (поряд із драмою «Крест жизни») у реалізації Старицьким власних світоглядно-політологічних ідей. Водночас у повістині не лишилися без уваги і проблеми особистісні, душевні, котрі, природно, найповніше означилися в образі головної героїні.

Сюжет «Зарниці» – це, фактично, сюжет-біографія Галі (Анни Павлівни), в долю якої письменник вписує немало автобіографічних рис. Дворянка походженням, розумна й сильна натурою Галя знаходить у собі сили піти на конфлікт з гоноровитою матан і стати на власну лінію життя. Дівчина закінчує гімназію і їде навчатись у велике місто. Тут у середовищі студентів і відбувається формування світогляду й характеру. Під впливом молодого лікаря Васюка, з яким Галя поступово зближується, а згодом і погоджується на громадянський шлюб, вона стає мимовільним учасником дискусій таємного гуртка

молоді, в якому запановують марксистські ідеї. Полеміка Галі з членами гуртка і з Васюком є одним із ключових моментів повістини, де поставлена письменником проблема моралі виводиться на рівень суспільно-політичний. В інших частинах твору ця проблема зосереджується на рівні особистісному, на рівні душі Галі. Розрив із Васюком, народження доньки, щасливі й нещасливі поневіряння героїні, котра стала навчати дітей, врешті-решт приводять до важкого захворювання і смерті молодої ще жінки у великодню ніч. Останній штрих, безсумнівно, символічний і логічний, враховуючи і виразну релігійну лінію в повістині, і згадану ревізію Старицьким власних світоглядних принципів молодшої пори. Означені дві площини реалізації проблеми моралі в «Зарниці» заслуговують детальнішого розгляду й коментування. Свого часу Л. Гаєвська, досліджуючи морально-етичну проблематику нашої малої прози рубежу XIX – XX ст. й аналізуючи еволюцію індивідуальних світоглядів митців того часу, зазначила, що «шляхи відштовхування письменників від норм народництва і християнства і відповідно ступінь їх розриву із старим світовідчуттям були різними. Одні йшли в нікуди – у відчай, нерідко схиляючись до містики (М. Яцків) або ж закінчуючи життя самогубством (О. Плющ, Л. Пахаревський), інші – в обійми реакції (В. Винниченко), треті – в революцію (М. Коцюбинський, Леся Українка, В. Стефаник)» (4,19). Зважаючи на час виходу монографії, з розумінням поставимось до очевидних вульгаризувань у душі радянського літературознавства. Що ж до справді різних шляхів еволюції письменницьких світоглядів, у т. ч. й названих Л. Гаєвською, то, здається, Стариць-

кого не можна віднести до жодного з означених, хоч деякі ознаки кожного з них у Михайла Петровича можна й відшукати, особливо того, якого трималися, скажімо, М. Яцків чи М. Чернявський. Тільки внесемо присутні корективи в семантику терміну «містика», в якому будемо розуміти християнську мораль і християнський гуманізм. Адже Старицький, помітно еволюціонувавши у питаннях суспільно-соціальних, від норм і приписів християнства не те що не «відштовхнувся», а утвердився в них на етапі власного неонародництва. І в «Зарниці» такий стан речей очевидний. Свої бачення суспільного розвитку Старицький у повісті виклав здебільшого полемічно-публіцистично, «доручивши обстоювати» власну позицію саме Галі, а роль опонента віддав спочатку Васюкові, а надалі – і його однодумцям. Спрямувавши вістря полеміки проти революційних марксівських ідей, письменник, думається, керувався вже не стільки ідеями 70-х років XIX ст., а дещо пізнішого часу, коли марксизм у Російській імперії голосніше заявив про себе. Старицький був одним із тих митців-мислителів і гуманістів, котрі зуміли розгледіти деструктивну, руйнівну, антигуманну й утопічну суть нової «релігії від ідеології». І не тільки зумів розгледіти, але і спробував заперечити її, застерегти від неї. Якраз у цьому сенсі найбільше стосується Старицького теза, висловлена Т. Гундоровою і Н. Шумило про те, що «з пізнавального погляду неонародництво залишило переважно застережну літературу» (5, 62). Втім, звернемося до тексту повістини. Цілий ряд реплік Галі (звісно, Старицького), адресованих Васюкові й іншим марксистам, котрі зуть себе фанатиками ідеї (Васюк: «Мы фанатики, пусть и так, но фана-

тизм есть результат глубокой, неизменчивой веры!» (1, 163), звучать винятково пророчо й викривально, коли глянути на них з висоти понад сімдесятилітнього радянського експерименту. Цікавий діалог (подаємо з деякими пропусками):

[Галя]: «Вы на каждом шагу противоречите себе, господи!. . Презираете кодексы, основанные на привилегиях, а свои мнения желаете возвестить в беспощадный абсолютизм; оплевываете выработанную веками мораль, а взамен ее предлагаете разнузданность, оправдываемую какими-то целями, т[о] е[сть], предлагаете старые, иезуитские правила; боретесь против насилия и предлагаете те же насилия! – [...] на войне не миндальничают, – отвечает ей кто-либо свысока, – и одеколоном рук не моют, а каждая сторона старается нанести противнику побольше вреда.

– Да ведь вы же, господи, теоретически восстаете против войн, обзываете их узаконенным разбоем...

– Война войне рознь!. . Знамя оправдать может вооруженную руку! (тобто: метою можна виправдати за себе – В. П.)

– Да ведь для каждого, поднимающего меч, – свое знамя священно, а результат-то один: погибают лучшие силы, теряется уважение к людским правам и закону...

– Плевать!. . Наша задача развалить негодное общественное здание, расчистить площадь... А новой постройкой займутся другие поколения» (знову класично знайоме: «до основанья, а затем...») (1, 172).

І ще кілька важливих реплік:

[Галя]: « – Топчется в грязь и наука, и культура, и прогресс человеческой мысли, а вместо всего этого предлагается вера в какие-то чудеса («загірня комуна»,

«світле майбутнє», «комунізм» тощо – В. П.), которые по мановению вашей чародейской руки будто-бы изменят все законы этого мира, даже, пожалуй, и самое тяготение.

– Нам до законов, созданных не человеческой волей, дела нет, – ответит ей брезгливо Васюк, – а мы только имеем в виду общественные законы... наша программа ведет к общему счастью, которое при известных положениях, должно без всякого чуда, а неизбежно настать.

– Законы человеческой природы так же неподвижны, как и законы физики, химии, – горячится Галя. – Хотя бы, например, эгоизм, укрavляющий людской волей, а если даже и он может подлежать изменению, то чрезвычайно медленно и ограниченному, под долгим давлением цивилизации и культуры, а не вследствие ваших тоже полицейских предписаний (напр., «колективізація», «культурна революція», «комунізм через 20 років» і под. – В. П.), упраздняющих личную волю... И вообще этот цинизм... просто претит мне душу, переворачивает меня всю» (1, 173).

Обстоюючи віковічні цивілізаційні цінності, моральнісні імперативи, базовані, як за Старицьким, передовсім на християнській духовній основі, котра в його розумінні включала й національні чесноти, письменник послідовно і принципово заперечував політичний, революційний та всякий інший радикалізм, котрий міг би порушити богодану світову гармонію. При цьому не те що не заперечував, а художньо пропагував прогресивні еволюційні зміни, базовані на тих же християнських цінностях, на просвітництві, на пізнанні людиною світу й самої себе. У таких своїх імперативах Старицький, цілком можливо, мав перед

собою орієнтири з українського ж ґрунту, митців і мислителів, йому близьких і знайомих (за творчістю). Маються на увазі Гоголь і, скоріше за все опосередковано через нього, Сковорода. Порівняно недавно Юрій Барабаш, досліджуючи типологічні паралелі між творчістю Сковороди й Гоголя, звернув увагу й на аспект, який нами аналізується у Старицького, а саме – на проблему шляхів удосконалення суспільного буття. Відомий учений прийшов до висновку, що «етичний ідеал Сковороди й Гоголя протиставлений революції як такій, ворожий їй, він передбачає еволюцію, причому – це найголовніша умова – еволюцію особистості, її моральне самовдосконалення, що ґрунтується на християнських заповідях. Це – альфа й омега моралі» (6, 27). Такою ж альфою й омеґою християнська мораль виступає й у творах Старицького, менш акцентовано заявлена щодо проблем загальносуспільних, і набагато «густіше» й художньо переконливіше в частині, що стосується особистості, душі. Якраз таку картину спостерігаємо в «Зарниці». Чому гине Галя? Хіба тільки символізуючи «невозвратність прошлого»? Думається, що не тільки з цієї причини. Вище ми вже зазначили, що в повістині є не тільки «суспільна», а й «особистісна» площина зображення, причому остання з погляду художності втілення – цікавіша, майстерніша, аніж витворена з «дозою» публіцистичності перша. До речі, саме цією, «особистісною», площиною «Зарниця» близько стоїть до проблематики повістей «Розсудили» і «Байстрия».

Протиставлення Галі Васюкові та його сподвижникам відбувається й на рівні душевних, інтимних переконань, закорінених у християнську моральність. Якщо Васюк іронічно й не без цинізму висловлюється на тему «християнського смирення», «любові й до-

брочинності», символів віри і таїнств, то Галя й тут виявляє протилежну позицію і прагне її принципово відстоювати. На грубувате запитання «насчет попов и обрядов» Галя з образою відповідає: «Я бы вас просила (...) этих вопросов не касаться и над этим не трунить: я религиозна и нахожу в этом для себя большое утешение» (1, 166). На відміну від Васюка Галя у вірі бачить і знаходить глибинний моральний зміст, гуманістичну основу для людських взаємин, основу, котра протистоїть красивим, але вихолощеним догмам, бездуховності й аморальності. Показово вона висловлюється, скажімо, про шлюб (1, 167), але ... Потрапивши в гостру психологічну ситуацію вибору, котру письменник вибудовує дуже майстерно, Галя і вільно, й мимовільно зважується на моральний (християнський) переступ: погоджується на громадянський шлюб. Логічним продовженням гріховного переступу постає фактичне входження Галі в таємний гурток, хоч її позиції й погляди тут були, як ми бачили, особливими. Навіть, можливо, мимовільне прийняття Галею «правил гри» Васюка вже було доторком до гріховного. Це, певною мірою, те ж саме, що ми спостерегли в повісті «Розсудили»: Степан Петраш, ставши на позиції «зло за зло», відступає від приписів християнської моралі, чинить гріховно, і смерть його набирає відповідного символічного змісту. Схожа ситуація і в «Зарнице». Письменник у повісті прямо не вживає слова «гріх», але воно досить зримо виступає з контексту. Подальша доля Галі – то своєрідна покара за гріх і мимовільне (прямо не виголошене) бажання його спокути. Символічної значимості смерті головної героїні явно додає і факт умирання у великодню ніч, контрастно до чудового воскресіння Христа. На межі притомності й марення з'являються у вимученій свідомості Галі

картини «зі значенням» (властива манера Старицького). Приходить «знакома тень» Васюка і промовляє своєрідні слова прозріння, котрі певним чином характеризують і його самого, а концептуальніше – всю «історію» Галі: «Бедная ты, несчастная! – шепчут его побелевшие губы. – Зачем ты, слабая и кроткая, оторвалась от охранявшего тебя крова и бросилась на трудный путь, в бурю? Вот она тебя и сломила, и лежишь ты, беззащитная, и несешь не заслуженную, а чужую кару...» (1, 186). За своє, можливо, мимовільне моральне відступництво, за свій мимовільний гріх Галя перебуває «страшную муку», своєрідне сповідне самоочищення перед великим днем воскресіння. Помирає Галя в ту ніч і момент, коли лунає благовіст і коли, за віровченням, відчиняються царські врата, й душі померлих потрапляють прямо до раю, характерний образ якого тут же малює уява Галі: «Далеко, далеко, (...), за семью морями и за семью горами есть долина, а в той долине никогда не бывает ни морозу, ни снегу, а вечно цветут деревья и зеленеют луга, там растет сад, такой славный, такой роскошный, какого нет нигде на земле» (1, 186).

Повістина «Зарница», як, власне, й інші повісті Старицького, особливо не-історизовані, вельми яскраво ілюструють думку Т. Гундорової й Н. Шумило, за якою, «виходячи з просвітницької програми, неонародники (й між ними – Старицький – В. П.) особливо значення надавали релігійним постулатам моральності, духовному очищенню і прозрінню» (5, 62). Більше того, проза Старицького в цьому сенсі особливо показова. Заслужує на відзнаку «Зарница» і з огляду на її художність. За відомої «дози» публіцистичності у творі, виявленої досить фрагментарно («дискусійні» епізоди), художня «маса» в ньому доволі густа, текст помітно психологізо-

ваний та інтелектуалізований, образи головних героїв виразно виписані, характери індивідуалізовані, багата мова. Найновіша академічна історія літератури загалом невисоко в художньому плані ставить ідеологічні твори другої половини ХІХ ст., називаючи «щасливим винятком у загальному ряді художньо слабких повістей» «Борислав сміється» І. Франка (З, 80). Думається, що й «Зарнищу» Старицького, зважаючи на її вельми добротний художній рівень, можна б поставити близько до «щасливого винятку». Тим паче, зваживши на жанрову її особливість, на видиму сконденсованість широкого кола сутнісних проблем і їх доволі майстерне осмислення на відносно малій текстовій «території». Загалом же цю ідеологічну повістину, котрою письменник засвідчив свої неабиякі можливості і в цьому проблемно-тематичному підвиді прози, необхідно ставити в доволі широкий контекст українських ідеологічних творів, передовсім повістей, написаних І. Нечуєм-Левицьким, О. Кониським, Б. Грінченком, І. Франком та ін.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Старицький Михайло. Твори: У 8-ми томах, 10 книгах. – Т. 8: Оповідання. Статті. Листи. – К., 1965. – 725 с.
2. Див. про це: Поліщук В. Не-історичні повісті М. Старицького: проблематика повісті «Розсудили» // Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». – Вип. ____ . – Черкаси, 2007.
3. Історія української літератури ХІХ століття. – У 3 кн. – Книга третя. – За ред. М. Т. Яценка. – К., 1997. – 432 с.
4. Гаєвська Л. О. Морально-етична проблематика української новелістики кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – К., 1981. – 128 с.
5. Гундорова Тамара, Шумило Наталя. Тенденції розвитку художнього мислення. – С. 62.
6. Барабаш Юрій. Причинки до теми: «Гоголь і українське літературне бароко (Генезис і типологія)» // Слово і час. – 1992. – №9. – С. 19-29.

НЕ-ІСТОРИЧНІ ПОВІСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: «Байстря» («Безбатченко»)

Метою цього дослідження є переосмислення проблемно-тематичного змісту й образної структури повісті М. Старицького «Байстря» («Безбатченко»), її аналіз у контексті інших творів письменника й тогочасному українському літературному контексті.

Остання за часом написання серед інших повістей Старицького повість «Байстря» («Безбатченко») порушує цілий ряд тих же концептуально важливих проблем, що й інші повісті, особливо ж – «Розсудили» і «Зарниця». Водночас ця повість має й певні свої формально-змістові особливості, хоча б ту видиму, що вона, на жаль, не була закінченою. Друга частина повісті лишилася тільки в поширеній схемі [див. 1; т. 7, с. 656 – 669]. Особлива ця повість і тому, що вона найбільш психологічна з-поміж інших повістевих творів, і що загальний рівень художності твору вельми високий. Складається стійке враження, що повість «Байстря» написана Старицьким ніби на одному диханні. Напевне, мав рацію Ю. Хорунжий, коли в романі «Борвій» описував внутрішні почуття Старицького в час написання твору: «Відчував, що повість дається йому. Аж ось коли, у дев'ятсот другому, вигулькнув сюжет із далекого сімдесят шостого, загравав подільськими барвами, тамтешньою густою говіркою,

нестримними людськими вдачами. Вимальовувалось широке полотно, розгорнута картина, завдяки несподівано послужливій пам'яті, яка з'являла йому нібито давно призабуті тонкощі сільських взаємин...»[2, с. 430]. Правда, і Ю. Хорунжий, і, скажімо, Й. Куриленко, визначаючи стрижневу проблему повісті, усе ж акцентували на соціальному аспекті. «В соціально-психологічній повісті, – писав Й. Куриленко, – судячи по чернетках і перших розділах, письменник мав на меті показати сільського бунтаря, з якого куркулі (?! – В. П.) зробили розбишаку і криміналіста... Старшина й куркулі села захопили панські маєтки в свої руки, а потім, як посесори, збиралися «баришувати на голоті». Антон виступив проти дуків, за що багатії вчинили над ним самосуд і довели до того, що бунтар покалічив свою любиму дружину, а сам тяжко захворів»[3, с. 61]. Якщо ж мовити за відомим Шельменком, то «усе це так, але трішечки не так».

У повісті «Байстря» соціальна нота справді звучить досить виразно, але, як і в інших повістевих творах Старицького, вона все ж «перекривається» концептуальною і традиційною для письменника нотою морально-етичною з явною християнською першоосновою. Навіть традиційна для твору «сільської» тематики (а сільський світ, до якого ще раз звернувся Старицький, у повісті виконує функцію хоч і активного, але ж «тільки» тла, фактури) проблема землі набирає в «Байстряті» значення своєрідного й характерного для нашого письменника водночас.

«– Гм! панська земля, – похитав головою незгідно старий. – З одного боку, воно нібито так, а з другого – так земля і нам не чужа... адже вона за віки стільки нашого поту і нашої крові вбрала у себе, що аж выросла до нашого тіла...та й уже!

- Ох, правда! – зірвалися співчулі зітхання в юрбі.

- Та вона...тота земля...насамперед не чия, а Божа, – зауважив глинянський мудрець-кум. (...)

- Хе, – усміхнувся батюшка, – он ви, добродії, з якого кінця... Та розміркуйте ж, не тільки земля, а і всяке зело, всяка твар, і всі ми – все Боже... Та що ми? Те, що не є по світах: і сонце, і місяць, і зорі небесні – все то є Боже і під Його святою волею перебуває...» [1; т. 7, с. 614]. Схожим чином вимальовується «земельне» питання й на сходці господарів у старшини [див. : 1, т. 7, с. 629].

Соціальне розшарування, зображене в повісті з достатньою виразністю, зрештою, теж переводиться письменником у площину морально-етичну, у площину гріховності для одних і не-гріховності для інших. Більше того, соціальний аспект, соціальна гострота в цій повісті вельми відносні й жодним чином не повинні гіперболізуватися у ключову проблему. Не те що жорстокої, а ніякої експлуатації в повісті не показано, сільська верхівка (старшина, писар, частково – батюшка) лише епізодами зображена викривально. Соціальна свідомість в Антона Хруща, котрий власною працею вибивається в шановані господарі й дорівнюється багатьом таким же «дукам», проявляється тільки тоді, коли він відчув неспромогу взяти ту фінансову «планку» щодо землі, яку запропонували багатші. Антон відчув себе ураженим, відчув можливість обману й запалився протестом. Але чим диктується його протест і яка його усвідомленість? «Та мені б про них (старшину і Ко – В. П.) байдуже, – каже Антон дружині Докії, – наколи б не важились вони всіх нас кульбачить, а надто голоту... Тутки вже потурати їм – г р і х (розрядка наша – В. П.). А про свій інтерес я не забув: своя пак шкура всякому ближча!» [1; т. 7,

с. 636 – 637]. Ось такий із Антона соціальний «протестант» і «бунтар». Відтворений у повісті момент соціальної несправедливості виступає, отже, тільки додатковим стимулюючим чинником загострення проблем іншого характеру. Далі ж, коли Антон стає на шлях незворотної деградації (за схемою другої частини), справді стає кримінальним злочинцем, убивцею й тираном, дії сільської влади показані майже цілком адекватними ситуації й морально виправданими.

Як і в абсолютній більшості творів Старицького, стрижень зображення в повісті «Байстря» – людина, людська душа у вимірах християнської моралі й віковичних національних традицій. Саме через цю смислову призму слід роздивлятися події й характери героїв повісті, детермінованість їх еволюцій і руху шкалою Добра і Зла, любові чи гріха. Саме слово «гріх» виступає чи не ключовим каталізатором сюжетних колізій і перипетій повісті, а живим уособленням гріха у творі виступає прегарна дівчинка Оріся, «самосійна» донечка Докії – байстря. І зовсім не випадково Старицький так назвав свою останню повість. Перш ніж аналізувати проблематику твору, мовимо кілька слів про його зміст. Сюжет повісті, як уже відзначали дослідники, справді нескладний – історія порівняно нетривалого подружнього життя молодого селянина Антона Хруща й жінки-покритки Докії. Узявши Докію з її «самосійною» донькою, Антон виявляє неабияку волю в подоланні відвертого опору села, вороже настроєного до гріховної покритки та й до нього самого. Виразний епізод з не зовсім звичайного «сватання» Антона до Докії, коли та нагадала про дитину: «Га, байстря! – прохарчав глухо і недобре Антін; він почув, що слово «дитина» немов печеним залізом пройняло йому груди...» [1; т. 7, с. 585]. Молоде сімейство влас-

ною працею, терпимістю й видимою смиренністю по-ступово вибилосся в люди, розбудувало господарство, зажило пошани, та весь час, і Старицький показує це дуже майстерно як для властивої йому манери письма, над сімейним ладом і добробутом Хрущів тяжіє отой гріх, який, повторимось, детермінує майже всі колізії і конфлікти, обумовлює семантику характерів. Зрештою, як виявляється, той гріх для Антона й Докії так і лишається неподоланим. Відповідним чином він символізує і трагічну розв'язку сюжету.

Гріховний образ байстряти в повісті виступає образом-символом, котрий рефреном, у різних інтерпретаціях, пронизує весь твір, почавшись із зацитованої вище реакції Антона. Зауважимо, що ставленням до гріхопадіння Докії та уособлення гріха – Орисі значною мірою визначається й семантика майже всіх образів твору, своєрідне їх тестування на перевагу в душах добра чи зла. Однозначно негативований у повісті Охрім, пропонуючи залицання, ведеться з Докією винятково брутально: «...панська помийниця! Та ти повинна за честь... Бо що таке покритка? Всесвітня ганчірка! Що таке байстря? Виплювок, вибрудок! Кому хіть – розтер ногою і квіта. Думаєш, законом покрилась, так і пава. А киш!.. » [1; т. 7, с. 579].

Слова ж дуже об'єктивовано, життєво повнокровно виписаної Антонової баби Мотрі, мовлені молодцям, стають своєрідним епіграфом до колізій повісті, котрий надалі звучав як рефрен: «...а не буде через туту дитину лагоди поміж вас, пом'яніть моє слово – не буде!» [1; т. 7, с. 587 – 588]. Аби надати цій рефренній тезі певної універсальності, автор включає до тексту й народну приказку «Від милого та любого – дитина є люба, а від нелюба, покривача – дитина є згуба!» [1;

т. 7, с. 609]. Усі перипетії повісті й відбуваються «у світлі» означеного рефрену. Але якщо для всіх інших селян реакція на Докіїн гріх була «тільки» своєрідним відсвітом міри добра чи зла в їх душах, а в сюжеті та реакція була таким собі «зовнішнім» антуражем, то в поведінку Антона й Докії вкладався очевидно глибший, універсальніший зміст усе того ж морального, християнського гатунку.

Кожен із двох головних героїв повісті, доторкнувшись до гріховного (Докія прямим порушенням одної з заповідей, Антон же – опосередковано, через Докію та ще і з кращих міркувань), так і не знайшов у собі сили ні для каяття за гріх (Докія), ні для доконечного прощення гріха близької людини (Антон). Кожен із героїв так і не подолав власної гордині один перед іншим. У повісті авторська (оповідацька) позиція, здається, максимально об'єктивована: за всієї видимої в багатьох епізодах прихильності і співчуття до кожного з героїв, зберігається майже така ж об'єктивістська відстороненість автора (оповідача) від зображуваних колізій і перипетій. Автор не стає на бік жодного з персонажів, віддаючи право «суду» й читачам. Та ж Докія, здається, усвідомлює свій гріх і зовні доволі смиренно сприймає всілякі образи («Гріх на мені – ну всяк і кара!..» – каже вона [1; т. 7, с. 620]), та, відчувачи постійний тиск обставин, а часом і вельми грубе, образливо підозріле поводження Антона, Докія замикає глибоко в собі гріховну таїну і в небажанні її відкрити чинить наступні моральні переступи; мовлячи неправду, клянеться Божим образом, а потім ще й холодно відмовляється від народженого у шлюбі сина Марка. Між Антоном і Докією розверзається неподоланна прірва, котру своєю поведінкою кожен

із героїв тільки поглиблює, унеможлиблюючи всяке примирення. На одну зі спроб Антона «все лихе забути» Докія реагує різким внутрішнім спротивом, у котрому виявляються не тільки позитивні в сенсі християнської моралі почуття: «Вона і перш ламала свою натуру з подяки, а тепер це почування і добрі вчинки були поквитовані з часом образами й муками. Вона одсахнулась від пориву на любовіці холодним жахом...» [1; т. 7, с. 662].

Так і Антон, чоловік працьовитий і не черстої душі, узявши Докію з байстрам і з наміром «покрити її гріх», не знайшов у собі сил і можливостей подолати вагу того гріха передовсім у собі самому. Інспіровані різними зовнішніми і внутрішніми чинниками скоріше морального характеру сили зла в ньому дедалі очевидніше брали гору, визначали лінію поведінки, котра якраз і вела до морального падіння й деградації. Можна сказати й так, що Антон і Докія обраною лінією взаємин штовхали одне одного до трагічного фіналу. Саме так моделював ситуацію Старицький, вносячи явну гостроту в сюжет зовсім і не пригодницького твору. Доведена до крайньої психологічної межі Докія кидає такому ж розсатанілому Антонові: «Так, з паничем кохалась, його одного лише на світі любила... Сама себе з того кохання загубила, а з тобою гидувала. Тільки заради Орісі віддалась осоружному, гаспиду, собаці!» [1; т. 7, с. 669]. Розв'язка трагічна й не без моралі. Обоє героїв повісті зазнають жорстокої розплати за гріховну поведінку: Докія божеволіє, Антона ж явно чекає Сибір. У вогні непримиренної сварки (зла) матері й названого батька гине байстря – Оріся. Саме її в повісті показано безневинною жертвою людей, котрі не змогли подолати в собі гріховних спокус чи сил зла. Так моделює ситуацію письменник, виписуючи у

схемі другої частини два промовисті символічні епізоди перед фатальним фіналом. Спочатку покалічена Антоном Оріся промовляє до матері (устама дитяти глаголить істина?!): «Клясце, мамо, до Бозі...Бозя добрий, не лятеме, не битиме, а тут всі б'ють...Мамо, проси Бозю, соб узяв мене» [1; т. 7, с. 667]. А потім Докії сниться сон (прийом!): «...приходить буцім дід, сива борода, і рече: «Одійди, я візьму твою дитину»... Мати в ноги... «Не плач: більше не буде сльози – всі виплакала...» Мати одійшла...а дід нахилився і поблагословив доню, і разом весь бурдей і Оріся стали такі ясні, мов сонце, і променистою хмаркою знялись угору, змалюючись у зірку... Мати з лементом простягла руки, щоб їй до доньки... Але діда вже не було й сліду, і тільки щось звисока загучало: «У всякого свій час, своя доля» [1; т. 7, с. 668]. Християнська символіка епізодів, як і символіка трагічного фіналу, вельми очевидні. Тож можна цілком певно твердити, що і в цій, і в інших повістях Старицького домінує проблематика морально-етична, інші ж аспекти – соціальні, національні, гуманістичні, – заявлені у відповідних повістях і окреслені досить чітко, були все ж вторинними стосовно стрижневої проблематики й вирішувались у смисловому колі останньої. Широка семантика повістей Старицького включає й більш чи менш чутні й відповідні змістом дидактично-моралізаторські нотки, зумовлені передовсім світоглядними й ідейно-естетичними принципами письменника, а також і, можливо, певним «досвідом» європейського та українського роману виховання чи названої за аналогією повісті виховання, ознаки якої виявляються, скажімо, у прозі Т. Шевченка [4, с. 195].

Природно, що найбільш ефективно й послідовно художньо осмислювана проблематика творів Ста-

рицького реалізувалася через виписані в них образи, характери. Акценти на морально-етичних, християнських імперативах відтак зумовлювали певну «відхиленість» повістей нашого прозаїка від «магістрального» шляху української повістєвої прози другої половини ХІХ ст., адже, за спостереженнями Р. Міщука над повістями І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, М. Павлика, «для української повісті другої половини ХІХ ст. поступово все доступнішим стає змалювання характерів й обставин з позицій соціального (розрядка наша – В. П.) детермінізму» [5, с. 93]. У Старицького, повторимось, було дещо інакше. Скажімо, в тій же повісті «Байстря» і неголовні герої (баба Мотря, Охрім, Степанида, Ярина, старшина, писар і т. д.), кожен зі свого боку, своєрідно «підсвічували» стрижневу проблематику, концептуально втіловану в образах Антона і Докії.

До речі, повість «Байстря» є тим твором Старицького, в якому герої, мабуть, найбільш нестатичні, в якому чи не всі вони подані в динаміці, в еволюції, детермінованій згідно з авторським задумом і базованій на виразному психологізмі зображення, чим забезпечилася неабияка мистецька якість твору.

Повість «Байстря» є твором багатопроблемним, і поставлені в ньому художні завдання вирішуються не тільки навколо взаємин Антона й Докії. Скажімо, епізодично заявленою, та вельми важливою є проблема, в основі своїй теж моральнісна, але іншої семантики: про облагороджуючий вплив на людину процесу праці, й саме праці на землі. У «Байстряті» ця проблема художньо відтворена в образах Антона й Охріма, двох, здається, приятелів. Охрім у повісті – яскравий тип люмпена, котрий «...викохав у себе дух презирства до сталої праці і до сучасних порядків» [1; т. 7, с. 660],

тип бездуховної, брутальної людини, відірваної від землі, від моральних і національних основ. Показова не тільки його поведінка, а й мова. Антона ж сумління праця на землі не тільки збагачує матеріально, але й духовно та морально возвеличує, в ньому самому в певний час виростає самоповага, впевненість у собі. Розрив же з землею, із працею на ній, відхід Антона до міста і зумовлює, і поглиблює його деградацію, ставить на одну площину з Охрімом. «Охрім і Ярина запакують його (Антон – В. П.)», – пише Старицький у фіналі схеми другої частини. Таким чином письменник у названому сенсі обрамлює сюжет, адже й починається повість зустріччю Антона з Охрімом. Семантично дуже схожу картину пізніше витворить Улас Самчук у романі «Марія» (образ Корнія). У моральній же площині виписана в повісті й «жіноча» тема, проблема взаємин чоловіка й жінки в родині [див. : 1; т. 7, с. 576 – 577, 639].

Щодо Антона в ряді наукових джерел ужито вираз «пропаща сила» з помітним натяком на відоме визначення часів «критичного» й «соціалістичного» реалізму, тобто – переважно в сенсі соціальному, як те вживалося, скажімо, до класичного образу Чіпки Вареника [див., напр. : 3, с. 60 – 61]. Правда, і в потрактуванні образу Чіпки останніми роками сталися посутні зміни [див. : 6]. Відомий учений-методист із Рівного Б. Степанишин, підсумовуючи раніші судження, зазначає, що «пора врешті-решт чітко сказати, що Чіпка ніякий не борець за справедливість. Бо не може бути борцем пияцюра, злодій і різун-убивця, стовідсотково здеморалізована істота...». Власне, такі ж слова ми можемо адресувати Антонові Хрущу. Він якщо й був «пропащою силою», то в сенсі морально-особистісному, він був пропащий як звичайна духовна людина,

котра грубо занедбала моральнісні (християнські) принципи, стала на гріховну дорогу. В цьому сенсі між Антоном і Чіпкою немало спільного, як немало типологічних паралелей між відомим романом Панаса Мирного й аналізованою повістю М. Старицького. Можна, мабуть, висловити міркування, що «Байстря» постало не без засвоєння ідейно-художнього досвіду роману «Хіба ревуть воли...», обґрунтовано названого романом виховання. Багато схожого в сюжетній побудові (скажімо, еволюція образів Антона й Чіпки, конфлікти Антона з верхівкою села і Чіпки в земстві; трагічні фінали і т. д.) і в розстановці та характерах персонажів. Наприклад, дуже прозора синонімія образів Антона й Чіпки, Охріма і «трійці» – Лушні, Матні, Пацюка, баби Мотрі й Чіпчиної матері Мотрі, частково – Докії і Галі. До речі, є паралелі навіть у номінативах: крім однойменних Антонової баби й Чіпчиної матері, прізвище Антона – Хрущ, як і того «двужона» Хруща, батька Чіпки. Надто багато схожого, як для випадковості. Додати б сюди слід і шанобливе ставлення двох класиків один до одного. Відтак можна прислухатися й до іншого судження Б. Степанишина щодо визначення жанро-видових ознак роману Панаса Мирного, де в чому спроектувавши його й на жанро-видові ознаки повісті «Байстря». «...З самого початку радянського мирнознавства, – зазначає науковець, – неправильно було визначено жанр роману («Хіба ревуть воли...» – В. П.) як виключно соціально-психологічний. Насправді, при вагомому підґрунті й соціології, і психології – це твір трагедійно-застережливий. Так, це морально-етичний роман застереження» [7, с. 64]. Згадаємо в цьому контексті міркування Т. Гундорової й Н. Шумило про письменників неонародницького напрямку, котрі залишили «застережну»

літературу, так само ще раз наголосимо на стрижневих морально-етичних імперативах і в не-історичних (та і в історизованих значною мірою теж) повістях Старицького («Розсудили», «Зарниця», «Байстря»). Тільки в кожному з названих творів Михайла Петровича були свої смислові нюанси, виявлені, скажімо, у «пропорціях» між соціальним та морально-етичним, у мірі загальносуспільної значимості порушених соціальних чи морально-етичних проблем тощо. І, звичайно, вельми характерна «родзинка» морально-етичного у прозі Старицького – християнська мораль як першооснова суцього й активний функціональний чинник ідейно-художнього змісту творів, котра, власне, й визначала своєрідність мистецького «я» прозаїка в колі інших письменників його часу.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Старицький Михайло Твори: У 8 т., 10 кн. — К., 1963-1965. — 672 с. Далі посилаємося на це видання, вказуючи в тексті том і сторінку. Зауважимо на назві повісті — «Безбатченко», як вона названа в т. 7 творів Старицького. Сам письменник назвав повість «Байстря», про що довідуємося хоча б із листа до І. Франка, датованого серпнем 1902 р.: «Повість «Байстря» кінчаю» [т. 8, с. 643]. Повість лишилася незакінченою, друга її частина існує лише у схемі [т. 7, с. 656-669]. При першій публікації 1908 р. назву твору було змінено на «Безбатченко». «Зміна назви повісті, — мовиться у примітках, зроблена, мабуть, редактором альманаху («Нова рада» — В. П.) [т. 7, с. 656]. Навіть зважаючи на те, що серед редакторів альманаху була донька і соратниця М. Старицького Людмила, зазначаємо, що авторська воля щодо назви твору порушена. Але основна проблема, вважаємо, навть не в самому факті зміни, а в семантиці кожної з назв. По-перше, Старицький скрізь у повісті щодо Докіїної доньки Ориси вживає слово «байстря» і похідні. По-друге, і це дуже важливо, слово «безбатченко, не є повним синонімом слова «байстря», бо може вживатися, скажімо, і щодо дитини, в якій «законний» батько був, але помер, за-

гинув чи пропав безвісті. Байстрятами (чи байстріюками) ж назвали т. зв. «незаконнонароджених», «нагуляних», а отже, «гріховних» дітей. Стосовно повісті Старицького це особливо важливо, адже однією з ключових етичних проблематикау ній якраз і є проблема гріха і його покути. Тому у статті будемо вживати авторську назву повісті — «Байстря».

2. Хорунжий Ю. Борвій: Роман-драма. — К., 1987. — 476 с.

3. Куриленко Й. М. М. П. Старицький: Життя і творчість. — К., 1960. — 64 с.

4. Див. про це: Поліщук В. Повісті Т. Шевченка і розвиток повістєвого жанру в українській літературі // Тарас Шевченко і європейська культура. Зб. праць Міжнародної (33-ї) наук. шевч. конф. — Київ-Черкаси, 2000. — С. 190-196.

5. Міщук Р. С. Деякі аспекти розвитку жанру повісті в українській літературі другої пол. XIX ст. // Розвиток жанрів в укр. літ. другої пол. XIX ст. — К., 1986.

6. Див. : Дивак М. О. Візьміть правдолюба під варту! // Українська мова і література в школі. — 1990. — № 9. — С. 68-71; Корольова В. П. Чи варто випробувувати Чіпку? // Там само. — № 9. — С. 72-75; Свідер П. Хто ж він, Чіпка Вареник // Українська мова і література і загальноосвітній школі — 2000. — № 5. — С. 16-18; Степанишин Б. То хто ж усе-таки Чіпка Вареник: правдолюб чи кримінальний злочинець? // Українська мова і література і загальноосвітній школі — 2001. — № 1. — С. 64.

7. Степанишин Б. То хто ж усе-таки Чіпка Вареник... — С. 64.

8. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. XX ст.) // Слово і Час. — 1993. — № 1. — С. 55-66.

ВИДАВНИЧО- РЕДАКТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

З огляду на роль і значення Михайла Старицького в історії українського письменства, на його культуртрегерський масштаб у царині духовності, про цього чоловіка не так і багато написано. Є цілі сфери, до яких приклав роботящих рук і люблячого серця Михайло Старицький і які лишаються недооціненими чи й неоціненими зовсім. Одна з таких сфер – видавнича й редакторська праця М. Старицького. Не можна сказати, що її замовчано, ні. Чи не найперше подбав про поцінування видавничих заслуг М. Старицького невиситимий працею Іван Франко, котрий своєю класичною статтею «Михайло П. Старицький» заякорив за собою цілком заслужене місце першого глибокого й науково об'єктивного осмислювача творчого доробку не тільки на час виходу статті (1902), але й назавжди¹. Франкові оціночно-емоційні вислови, як-от фраза, мовлена з приводу першого альманаху «Рада» («Се був мов перший весняний грім по довгих місяцях морозів, сльоти та занепаду»)(т. 33, с. 267), раз-по-раз цитувалися в наступних матеріалах про М. Старицького², але їх автори не ставили собі за мету щось нового додати до теми. Децю розширив цікаву нам проблематику Л. Сокирко, увівши до своїх стислих міркувань про Старицького-видавця окремі відповідні цитати з його листів³.

Володимир Поліщук. Мій Михайло Старицький

Одначе ж винесена в заголовок статті проблема видається нам такою, що заслуговує пильнішої уваги й ширшого висвітлення. Видавнича діяльність Михайла Старицького, апогей якої справді випадає на першу половину 80-х років XIX ст., була в полі зору письменника протягом усього часу його літературно-творчої діяльності. Цікавим і важливим, отже, буде з'ясування не тільки якомога повнішого змісту (переліку) здійснених Старицьким видань, їх тиражності й, відповідно, ареалу поширення в народі, але й уваги видавця до таких питомих видавничих аспектів, як редагування, впорядкування видань, проблем авторського права й цензури, рекламування, розповсюдження і ціни видань тощо.

Розпочати ж розмову про видавничо-редакторську діяльність М. Старицького варто, мабуть, зі з'ясування тих спонук, зовнішніх і внутрішніх, які, власне, й вивели письменника на видавниче поле. Найперше, і це концептуально й безсумнівно, слід говорити про глибокий, усвідомлений і незворушний український патріотизм, про невичерпне бажання «праці на рідному полі» (улюблений вислів М. Старицького, на який часто натрапляємо в його епістолярії і який має ряд цілком синонімічних модифікацій: «любов до нашої кривної справи», «рідна укохана справа», «працюйте й на нашу ниву», «оборону рідної справи і ратаїв її» тощо). Джерела такого патріотизму неодноразово пояснював сам письменник, зокрема й у листі до І. Франка. М. Старицький писав: «Я виріс і виховався на ріднім слові... З перших кроків самопізнання на полі народнім я загорівся душею і думкою послужить рідному слову...»⁴. Водночас громадянську активність М. Старицького стимулювала належність до «Громади» – «гуртка київських любителів українського сло-

ва» (Антонович, Старицький, Русови, Лисенко та ін.), члени якого, крім усього, заповзялися налагоджувати й видавничу справу українською мовою. «Про настрій та провідні ідеї, що панували в тій громаді світлих українців, – зауважує І. Франко, – можна знайти немало свідоцтв у тодішніх писаннях Драгоманова...» (т. 33, с. 244), і називає принаймні кілька праць останнього, одна з яких має дуже характеристичну назву «Антракт в історії українофільства»⁵. Михайло Старицький та його однодумці-патріоти в умовах зовсім несприятливих для українства, в пору, яку І. Франко схарактеризував «як добу важкого упадку нашої національної ідеї» (т. 41, с. 476), поставили собі за мету, об'язно кажучи, завершити той небажаний «антракт», про який писав М. Драгоманов.

Донька М. Старицького Л. М. Старицька-Черняхівська в листі до І. Франка писала, що «в 1871 р. гурток київських любителів українського слова задумав підтримати грошима й працями галицьке видання «Правду»⁶. Цей певним чином здійснений намір очевидно став першим кроком і для М. Старицького у справах видавничих. З дедалі активнішим же його прилученням до власне літературної праці природно зростає увага і з'являється перший результат на видавничім полі. При цьому, правда, треба зважати й на те, що публікуватися М. Старицький почав із середини 60-х років у київських газетах «Телеграф» і «Труд». «В этот же период времени – пише М. Старицький у листі до Російської Академії наук, – издавал я много брошюр для народного чтения «... (Т. 8, с. 541).

Із середини 70-х років Старицький ледь не щороку публікує книжки, і включно з першим виданням «Ради», (1883), як про це свідчить упорядкований Михайлом Комаровим об'ємний «Бібліографічний по-

кажчик нової української літератури (1789-1883)», їх сумарний тираж сягає за 30 тисяч примірників⁷. Точну кількість сумарного накладу не подаємо тому, що в «Покажчику» не вказані накладі четвертого видання оперети «Різдвяна ніч» (1883), хоч попередні три (1874, 1876, 1882), виходили зі зростаючим тиражем, і збірника власних віршів Старицького та його перекладів «Пісні і думи Ч. П.» (К., 1882). У цей час виходить друком згадана оперета «Різдвяна ніч» (4 видання переробленого твору М. Гоголя), переклади байок І. Крилова (два видання – 1874 і 1882 р. р.), поеми М. Лермонтова «Пісня про царя Івана Васильовича та молодого крамаренка Калашникова» (1875), оперета «Чорноморці» (переробка з Я. Кухаренка, 1887), переклад Шекспірового «Гамлета» (1882) та інші видання.

Активно запрацювавши на літературному полі (переклади, переробки, оригінальні твори), М. Старицький, природно, прагнув до оприлюднення писаних речей, шукав і знаходив можливості публікацій. Крім окремих видань творів письменник фактично протягом усього творчого життя активно співпрацював із періодикою, з газетами, журналами, альманахами. Його прізвище зустрічається на шпальтах газет «Правда» (Львів), «Зоря», «Труд», «Киевское слово», «Киевская газета» (Київ), «Нижегородская почта» і дуже часто – в газеті «Московський листок», з якою М. Старицький співробітничав особливо плідно і довго⁸. На сторінках «Московского листка» вперше побачили світ романи «Богдан Хмельницький», «Разбойник Кармелюк», повість «Осада Буши», низка оповідань («Над пропастью», «Благодетель», «Орися», «Верб» та ін.)

Для творів М. Старицького надали свої сторінки альманахи «Луна» (Київ), «Нива», «З-над хмар і до-

лин» (Одеса), журнали «Зоря» і «Дзвінок» (Львів), «Театральная библиотека» (Москва) і, звичайно ж, «Київська старовина» («Кієвская старина»), до якого письменник теж часто давав свої літературні речі. Так, на шпальтах «Київської старовини» побачили світ п'єси «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка», «Оборона Буші», «Остання ніч», історичний роман «Богдан Хмельницький» (1897) та ін.

Але публікаційна активність М. Старицького на сторінках різних періодичних видань виявляється вже в кінці 80-х, особливо в 90-х роках ХІХ-го і на початку століття ХХ-го. До того ж часу громадянськи активний і патріотично налаштований молодий чоловік разом із однодумцями чи близькими за духом людьми прагне зафундувати українське видання. Ще на початку 70-х років київські громадівці, а між ними і Старицький, лаштують до видання фольклорні речі – пісні, думи. «Хоть бы как-нибудь издавать, – пише 2. 10. 1872 Старицький до Драгоманова аж із якимось відчаєм, – а то – сидим, пока кто-нибудь другой не выдаст...» (т. 8, с. 434). Одначе, як видно з листа, фольклорні видання вже не зовсім задовольняють Старицького й інших громадівців. «Но думы, – пише він у тому ж листі до Драгоманова, – не смотря на своё громадное значение, – всё-таки мертвечина, и на их молодое поколение не подденешь: ему нужно живого слова, живых интересов. Это может дать только журнал или газета» (там само). Розвиваючи думку далі, Старицький фактично виписує концепцію бажаного періодичного видання, визначаючи таким чином і власні погляди й позиції на широке коло проблем українського життя, зумовлене тодішніми суспільними обставинами: «Газета наша должна стать в дружеские отношения с московскими славяно-

филами и, преследуя широкие идеи единения и примирения славян, заняться исключительно (розрядка наша – В. П.) местными интересами края и исследованием и преобразованием его жизни. Следовательно, в литературном отделе, посвященном местной народной жизни, будет допущен язык местный как лучшее орудие, прочие же отделы могут быть и на языке великорусском, кроме корреспонденции. Полагаю, что разрешение воспоследует. С нынешнею цензурою ладить можно. Значит, – благослови, владыко!» (там само). Цікаві тези. В них і виразна присутність популярного в ті часи слов'янофільства, і становище українського слова та взаємини його з цензурою, і дипломатична, не радикальна, та все ж послідовна і глибоко патріотична позиція Михайла Старицького.

З різних причин, у т. ч. і фінансових, започаткувати газету чи журнал не вдалося, хоча Старицький готовий був покласти на цю справу частину своїх коштів. Охочих допомогти тоді не знайшлося. Добру справу довелося відкласти надалі, хоч письменник до видавничої справи не охолов, а тільки реалізував її через окремі видання своїх творів. «Присвятивши свої сили українській поезії, – зазначає І. Франко, – він зразу кинувся був на видавниче поле, друкуючи своїм коштом свої перші переробки, як-ось «Різдвяну ніч», «Байки Андерсена», «Сербські думи». Певна річ, друкував він сі книжки без думки про зиск, без наміру зробитися фаховим видавцем українських книжок, але дуже можливо, що коли б ділу дано було йти далі природним ходом, коли б українська книжка могла була здобувати собі доступ та популярність по містах і селах України, Старицький був би на тім полі знайшов собі терен діяльності і, певно, зумів би був і тут повеличатися такими ж гарними або ще й кращими

результатами, як при організації укр[аїнського] театру» (т. 33, с. 266-267).

Зробимо принаймні два коментарі до Франкових слів, висвітливши окремі аспекти видавничої праці Старицького. По-перше, про «зиск» від такої діяльності. Людмила Старицька-Черняхівська писала Франкові, що її батько не був надто підприємливою людиною («...хазяїн з нього був непевний, кожний єврей ошукував його...» – т. 33, с. 244). Далі ж вона зауважила про витрачену для «загального добра» батькову спадщину таке: «...певне й те, що коли б за се діло (тут малася на увазі і театральна діяльність Старицького – В. П.) взявся не патріот-художник, а звичайний підприємець, то грошей би він своїх не згубив, а ще й побільшив би їх...» (т. 33, с. 261-262). Отже, матеріального «врожаю» з видавничого поля Старицький не чекав. Більше того, щодо окремих своїх видань він чинив як добродійник і меценат. Скажімо, на титульній сторінці згаданих І. Франком «Сербських дум» (повна назва – «Сербські народні думи і пісні») Михайло Старицький зазначив: «чиста виручка на користь братів-слов'ян»⁹. Водночас зауважимо, що важливе у видавничій справі «економічне питання» мимо уваги М. Старицького не проходило. Так, заохочуючи авторів до планованих видань, письменник зазначає: «Гонорар я предполагаю такой же, как и К[иевская] старина» (лист до О. Потебні від 3. 12. 1881 р., т. 8, с. 448). А в листі до доньки Людмили, дбаючи про розповсюдження і маючи на увазі роман «Перед бурею», радить зменшувати ціну книжки оптовим покупцям: «Книжка вийшла здорова, і ціна 2 карб. зовсім помірна. Ти оповісти по магазинах (на комісію жодної книжки не давай), хто скільки захоче – купить. Скажеш-таки: до 5 книжок – 20 %, тобто 40 к[опійок]

на книжці; на десяток – 25 %, тобто 50 к. на книжці; на сотню – 30-35 %, тобто від 60-70 коп. на книжку...» (т. 8, с. 607). Клопотався Михайло Петрович і проблемами самоокупності видань та реклами. Скажімо, в листі до О. Барвінського з приводу дитячого журналу «Дзвінок», Старицький зазначає, що «...таку ж суму Ви матимете щомісяця за подвоєння «Дзвінка», поки передплата не окупить сама (тобто побільшиться на 100 пр.)» і радить редакторові вислати журнал «на чие-небудь імення (краще кількох) примірників з 50 – задля реклами» (т. 8, с. 526)¹⁰.

По-друге, детальніше скажемо про згадані І. Франком «Сербські народні думи і пісні», перекладені М. Старицьким і впорядковані в солідний збірник, який став одним з найсерйозніших його видавничих проєктів, бо в ньому виразно виявився цілий ряд і світоглядних, і мистецьких рис перекладача-упорядника.

Над перекладами і підготовкою до друку сербських пісень і дум Старицький працював протягом першої половини 70-х років, плануючи подати їх у двох частинах – «Думи юнацькі» і «Пісні битові жіночі». Перша частина подолати цензурні рогатки ще в кінці 1875 року (дозвіл від 7 грудня), а з піснями жіночими справа загальмувалася через ту ж цензуру, про що, зокрема, сповіщав Старицький Драгоманову в одному з листів (див. т. 8, с. 437). Звернемо увагу на рік – 1876-й. Рік сумнозвісного Емського акту, котрим українське слово було позбавлене всіляких прав на теренах Російської імперії¹¹. Правда, Михайло Старицький не був вибитий із колії тим драконівським актом, котрий, за словами І. Франка «не лише не знеохотив д. Старицького до праці на ниві укр[аїнського] письменства, але, навпаки, немов додав йому бадьорості та охоти» (т. 33, с. 255). Так само правда й те, що далеко

не всі працівники на ниві української культури й духовності зреагували подібно Старицькому¹².

Відомою мірою звернення Старицького до сербських дум і пісень було логічним продовженням його (і не тільки його) уваги до українського історико-героїчного епосу. Більше того, звертаючись до сербського героїчного епосу в пору майже повного замирання українського національного духу (І. Франко про цю пору писав: «Я схарактеризував другу половину 70-х років як добу важкого упадку нашої національної ідеї» – т. 41, с. 476), Михайло Старицький очевидно і свідомо екстраполював наявний у сербських думах і піснях волелюбний дух на сучасну йому українську дійсність, будив національну пам'ять українців, апелював до національної гідності й гордості. Так само, до речі, свого часу чинив Григорій Сковорода, пишучи свій знаменитий вірш «De libertate». Саме такий замір бачиться в передмові Старицького до збірника «Сербські народні думи і пісні», яку вважаємо за потрібне подати повністю і в оригіналі (але за сучасним правописом). Крім того, в передмові є і ряд суджень, сказати б, видавничо-редакторського плану. Отже, передмова «От переводчика».

«Между всеми европейскими народностями Славяне, а между последними Сербы и Малороссы, – особенно богаты своею народною поэзиею; в их думах и песнях отразилось всё бурное прошлое этих многострадальных народов, исполненное трагической борьбы за свободу. Но в то время, как Малороссы, под гнётом исторической судьбы и минувшей панщины, стали забывать свои думы, заменяя их, отчасти и под влиянием культуры лакейскими куплетами, – Сербы сумели отстоять в своей памяти всю девственную прелесть эпической поэзии и языка: у

них даже и до сего дня бьётся прежнее богатырское сердце, они и теперь живут былой эпической жизнью, заканчивая в настоящий момент последний акт кровавой, неравной борьбы с врагом-угнетателем.

Украинцы по своему кровному родству, по своему прошлому, по типу, по многим бытовым чертам, по языку и наконец по симпатиям чрезвычайно близки к придунайским Славянам; это сходство отразилось и в народной поэзии. А между тем с этой поэзией придунайских братьев наше общество знакомо очень мало; на малорусский же язык, самый удобный для передачи эпического тона этих дум, до сих пор ничего переведено не было. Вот почему я возымел смелость взять на себя почин в этом деле и познакомить земляков своих с сербской народной поэзией.

Издание своё я разделил на три части. В 1-ю часть вошли исключительно *юнацкие думы*, т. е. богатырские и исторические. При выборе я опустил те думы, в которых преобладал мифический, легендарный элемент, перемешанный с религиозным, так как он у всех народов более или менее сходен и исключительно сербского мало содержит, – а остановился я более на исторических думах, в которых и вылилась вся жизнь Сербов. Я по возможности держался хронологического порядка и выбрал наиболее характерные думы из периода дотурецкого, сравнительно бедно изображенного; но зато эпоху самой борьбы, которая ярче всего отразилась в народной поэзии Сербов, я старался передать возможно полнее и потому у меня думы про царя Лазаря и Косовскую битву переведены почти все; из дум про Марка Королевича, любимого сербского героя, не вошли в перевод только наименее характерные; затем 1-я часть заканчивается немногими думами из гайдуцкого периода, который

отчасти соответствует нашему гайдамацкому. Во 2-ю часть вошли все бытовые и женские песни¹³; наконец в 3-ю – обрядовые и исторический очерк придунайских Славян. По независимым от переводчика обстоятельствам появляется в свет только 1-я часть, содержащая впрочем довольно полное целое.

При переводе дум я старался фотографически точно передать мысль подлинника, следя за ним стих за стихом, слово за словом; старался удержать тот же самый размер сербского белого стиха и употреблять в переводе исключительно народную речь, чтобы сохранить эпический букет подлинника. Насколько успела во всём этом моя слабая рука, пусть судит благосклонный читатель».

Вістуючи М. Драгоманову про вихід збірника дум і пісень, М. Старицький висловлює намір «і по петербурзьким часописям оповіщення розіслати» (т. 8, с. 438), тобто дати рекламу. Видно, що книга була дорога серцю перекладача-упорядника, він покладав на збірку немалі надії. Заслуговує на хоча б невеликий коментар і поліграфічне оформлення збірника.

Вихід у світ «Сербських народних дум і пісень» припав на час, який автори науково-культурологічного нарису «Українська книга» Дмитро Антонович та Олександр Лотоцький визначили, з огляду на мистецтво оформлення книги, як еkleктизм. Вони зазначили, що «тоді мало дбали про самий друк, про літери, їх рисунок, форми то пропорції, про розміщення тексту на книжковій сторінці, про пропорції поля друкованого й припасування до нього відповідних берегів. Всі ці мистецькі вимоги до книги, – резюмували дослідники, – або відходили на другий план, або й зовсім не бралися до уваги»¹⁴. Відтак мусимо відзначити, що якраз М. Старицький подбав і про мис-

тецьке оформлення свого збірника. Одразу впадає в око варіювання шрифтами, їх величиною та об'ємом. Скажімо, назви кожного твору виписані об'ємними літерами, а починається кожен твір буквицею – мистецьки вишукано оформленою літерою. Кожна дума чи пісня починається з нової сторінки і з великим уступом згори, а відцентрований віршовий текст підкреслюється досить широкими берегами. Подані вгорі й по центру номери сторінок підкреслені хвилястими лініями, завершує ж усякий твір стрілчастий графічний знак.

На багатьох сторінках збірника Старицький уміщує тлумачення маловідомих слів чи певні коментарі, в ряді слів, особливо імен, прізвищ, топонімів, поставлений знак наголосу. В багатьох коментарях упорядника досить виразно проступає його ж оціночна позиція щодо коментованого, в т. ч. й така, котра мала, за задумом Старицького, вплинути на патріотичні почуття співвітчизників, змусити їх задуматися над гріховністю національної зради чи відступництва. Скажімо, до думи «Лютиця Богданко і сестра його», де згадується Боснія, перекладач пише: «Боснія найперед упала до рук турків, і там незабаром сливе всі пани-босняки перевернулись на турецьку віру, потурчилились і навіть воювали проти своїх же братів; тільки не проміняли вони й досі ще своєї рідної мови та звичай» (цит. видання, с. 23). Схожих коментарів, у яких досить виразно вловлюється підтекстова проекція на українську дійсність, збірник містить ще і ще, не кажучи вже за самі думи й пісні. Отже, поза сумнівом, своєю книжкою перекладів сербського героїчного епосу Старицький прагнув вирішувати цілий комплекс національно-культурологічних завдань. Зовсім не випадково видання «Сербських народних дум і пі-

сень» Старицький і присвятив «моєму щирому другові і товаришеві Михайлу Петровичу Драгоманову», якого високо ставив у справах громадських («Ты - главная сила, за которую, пожалуй, уцепиться может и прочая мелюзга...», т. 8, с. 434) і щиро шанував, хоч за ту присвяту отримав від Драгоманова несподівану прикрість⁵, яка втім не розсварила відомих людей і насамперед через душевну щирість і толерантність Михайла Старицького.

І все ж задум організувати українське періодичне видання не полишав письменника. Можливо, стимулювали це його бажання й численні великодержавно-шовіністичні перешкоди московського уряду, й не менш численні свавілля і кривди окремих українофобів, лукавість і лжаредакторів існуючих видань. Очевидно ж не випадково Старицький у 1879 році пише вірш «Редакторові», де вміщує й такі промовисті строфи:

Війна! Війна! Часописи лукаві Розпалюють, розносять скрізь брехню,
Що наш народ жадає, прагне слави Кривавої, що на сумну стерню
«Женця» страшного все нести готове:
І голову, й остатній шаг, і труд...
О наймите, продажний лихослове!
Чи ж ти питав, що дума скорбний люд?.. (т. 1, с. 82).

На початку 80-х років у Старицького визріває думка видавати періодичний часопис, хоч на той час в очах урядових сил, цензури й численних українофобів в Україні Михайло Петрович мав цілком певну, несприятливу для цього атестацію. «Не далее как вчера, - пише Старицький в одному з листів, - я имел частный разговор с знакомым мне одним жандармом, и он мне советовал поудержаться на некоторое время со своими изданиями, так как

обо мне уже, как злостном сепаратисте слова, начинают кое-что поговаривать...» (т. 8, с. 464). У тому ж листі до П. О. Зеленого Старицький продовжує: «Что я стою сам лично на опасной дороге, – это мне хорошо известно; уже по одному тому, что я пишу по-малорусски, я состою под [стр]огим надзором полиции...; стремление же вывести язык из конюшни и корчмы в более облагороженные места есть стремление сепаративное, а если при сем уличается автор еще в намеренном искажении языка ради отдаления его от русского, – то сие уже есть покушение на государственную измену» (т. 8, с. 463). Та попри все Старицький не кидає задуму, активно добирає автуру, листується з авторитетними людьми, радиться, запрошує до співпраці. «Вам, вероятно, известно уже, – звертається він до О. Потєбні, -что я предложил начать издание систематических сборников (за неимением пока возможности выхлопотать право издавать журнал) как всякой изящной словесности, исключительно на малорусском языке, так и всякого рода научных статей (на русском или малорусском – безразлично) о Малороссии и о всем, что к ней хотя и косвенно относиться может» (т. 8, с. 447).

Процес формування «редакційного портфеля» «Ради» (саме так Михайло Старицький вирішив іменувати свій альманах), а особливо подолання цензурних перешкод відбувалися дуже непросто, відбирали немало сил і коштів («Я з своєю «Радою» так мучусь, що не знаю, що і чинити» (т. 8, с. 465) – пише видавець до І. Нечуя-Левицького), та все ж у 1883 році «Рада» з'являється друком.

Видання вийшло об'ємним за обсягом (470 сторінок) і багатим змістовно. Саме в «Раді» 1883 року «вперше на українському ґрунті» (І. Франко) з'явилися

друком повість І. Нечуя-Левицького «Микола Джеря», низка віршів Бориса Грінченка, одна з кращих драм Старицького «Не судилось» і ряд його поезій, перша частина роману Панаса Мирного «Повія», а також окремі літературні твори П. Куліша (П. Ратая), Я. Щоголева, Олени Пчілки, Д. Мордовця, І. Тобілевича та інших, менш відомих авторів, унікальний, як уже зазначалося, «Бібліографічний покажчик нової української літератури (1798-1883р.)», упорядкований М. Комаровим, цікава з огляду на проблематику й час виходу стаття В. В-нка «Про спілки хліборобські». Вже тільки перелік імен і творів ясно висвітлює настанову видавця на публікацію актуальних, гостропроблемних і високохудожніх творів, творів з виразною національною спрямованістю. Окремі з уміщених творів зазнавали редакторських правок, про що авторам сповіщалося, як це було у випадку з віршами Бориса Грінченка: «...у перших двох, – пише Старицький, – я трохи змінив кінець, аби додати їм трохи громадянського жалю» (т. 8, с. 449).

Правда, за всієї редакторської «сваволі» Михайло Старицький мав зважати і зважав не тільки на дотримання авторських прав, але й на авторитет авторів. Так, в одному з листів до П. Куліша видавець «Ради» пояснює своє вимушене втручання в канву творів: «Що це Ви, шановний добродію, взяли собі у думку, ніби я міг зважитись поправляти Вас? Я посилав до цензури Ваших 6 поезій, три зачеркнуто, а три покалічено, і я вже мусив їх як-не-як полатати, щоб мати утіху хоч полатаними їх бачити у своїй «Раді» (т. 8, с. 465-466). До речі, майже кожен з уміщених у «Раді» творів був визначальним з огляду на ідейно-естетичні позиції їх авторів, принаймні на час публікації творів. Якраз і показовий тут вірш П. Куліша (П. Ратая) «Поет», до

якого автор бере епіграф з Пушкіна: «Поэт! Не дорожи любовию народной!»:

Кобзарю! Не дивись ні на хвалу темноти,
Ні на письменницьку огуду за пісні,
І ласки не шукай ні в дуків, ні в голоти, –
Дзвони собі, співай в святій самотині.
(с. 48)

Скоріше за все Михайло Старицький не поділяв саме таких поглядів на місце й роль митця в суспільстві, про що може свідчити хоча б щойно цитована фраза з листа Грінченкові, але ж твір умістив, зважаючи на духовну величину й авторитет П. Куліша.

Значення першого видання «Ради» було справді непересічне, що невдовзі відзначив всеохопний Іван Франко. Вказавши на вміщені в альманасі «два твори першорядної стійності: драму Старицького «Не судилось» і повість Мирного «Повія», Франко пише далі широкоцитовані згодом рядки: «Се був мов перший весняний грім по довгих місяцях морозів, сльоти та занепаду. Дуже важна була в тій збірці перша проба української бібліографії, зладжена М. Комарем (Комаровим – В. П.); вона уперше дала змогу своїм і чужим наглядно прослідити повільний зріст, ступеневе ширшання та упадання українського письменства в Росії в ХІХ віці. Оцей перший том «Ради» дає нам найкраще свідоцтво про те, що д. Старицький міг би був зробитися дуже добрим редактором і видавцем, коли б були дозволили обставини і коли б його сили й матеріальні засоби не був з'абсорбував театр» (т. 33, с. 267). Не тільки не змінює, але й розширює, узагальнює Іван Франко свою оцінку щодо «Ради» в наступних, пізніших за часом працях. «Изданные М. П. Старицким в

1883-84 гг. два тома збірника «Рада», - пише він у статті «Южнорусская литература», - свидетельствовали о том, что украинская литература имеет недожинные таланты, умеющие глубоко и пристально заглядывать в жизнь и художественно воспроизводить ее...» (т. 41, с. 146).

Варто висловити кілька зауваг і щодо принципів розміщення творів у «Раді» та її поліграфічних якостей. Великі прозові твори чи драматичні речі Старицький перемежує добірками поезій, окремим «блоком», теж «закільцьованим» у вірші, подані оповідання і «розповідки». Завершують альманах науково-публіцистична «росправа» «Про спілки хліборобські», демонологічний «обрис» «Песиголовці» і згадуваний бібліографічний покажчик.

З погляду поліграфічного оформлення «Рада» не така багата, як, скажімо, «Сербські народні думи і пісні». Очевидно, Старицький мав намір поставити видання на виробничий «конвейер», тому особливих «індивідуальних» прикрас збірникові не передбачав, але й не ігнорував цього аспекту теж. Основною рисою поліграфічного оформлення «Ради», мабуть, треба назвати розмаїття шрифтів та їх розмірів. Тільки на титульному листку їх нараховується сім. Кожен із творів розпочинається з нової сторінки, окремі сторінки виділені й для назв об'ємних творів («Повії», драми «Не судилось», покажчика). Закінчення кожного твору символізують стрілчасті графічні знаки. Особливість подання поетичних творів та, що строфа від строфи відділяється трьома зірочками чи короткою рисою. Якраз ця ознака видається немотивованою. Загалом же за поліграфічним оформленням «Рада» майже не відрізняється від подібних видань свого часу.

Перше видання «Ради» відібрало в Михайла Петровича не тільки немало сил, а й коштів, у т. ч. й не-

передбачених. «З першим виданням «Ради», – пише Старицький до Б. Грінченка, – сталася пригода: видавець Ільницький збанкрутував і замотав мені ціле видання, так що моїх більше 1000 крб. лягнуло» (т. 8, с. 467). Водночас театральна справа, за яку взявся спонукуваний багатьма письменник, стала перебирати на себе чи не весь його час і сили. Плановане друге видання «Ради» Старицький відтак передоручив «...редакційному товариству, бо мені не буде більше часу орудувати нею;

кладу весь мій час на сцену» (т. 8, с. 467). Конкретне доручення займатись виданням «Ради» було дане педагогові й літераторові, викладачеві колегії Павла Галагана Єлисею Трегубову. Хоч до формування змісту альманаху 1884 року Старицький теж мав безпосередній стосунок, та від власне редагування відійшов. Очевидно – саме через це «виданий 1884 р. другий том «Ради», – за словами І. Франка, – стоїть уже значно нижче...» (т. 33, с. 267).

Свої оцінки видавничої діяльності М. Старицького І. Франко робив на основі ряду видань перекладів, а насамперед двох томів альманаху «Рада». Тим паче не можна не подивуватися вкотре точності і прозорливості Франкових суджень, його умінню навіть за частиною зробленого вміти оцінити всю повноту явища. Так сталося і з оцінкою видавничо-редакторського доробку Старицького. «Хоч яку велику заслугу поклав Старицький коло здвигнення українського] театру..., то все-таки в інтересі українського] письменства і укр[аїнських] видавництв у Росії приходиться дуже жалувати, що завдяки театрові він перервав свою видавничу діяльність, так гарно розпочату в 80-х роках» (т. 33, с. 268). Концептуально в цьому твердженні І. Франко цілком правий. Проте до нього варто до-

дати ще принаймні кілька доповнень, які тільки підтвердять Франкову правоту щодо видавничо-редакторських заслуг і можливостей Михайла Старицького.

По-перше, до видавничої справи Старицький не охолов і в наступний час, у міру своїх сил намагався брати участь у деяких видавничих проектах, зокрема і ним задуманих. Так, у 1898 році група київських інтелігентів-патріотів вирішила «видати на спомин імені Котляревського збірку, у яку бажано було б умістити найкращі твори всякого роду краснопісі, щоб після століття не зачервоніти за книжку, порівнюючи її з «Енеїдою» та «Наталкою»...» (т. 8, с. 575-576). До складу редакційної комісії поряд із Михайлом Житецьким, Орестом Левицьким, Костянтином Михальчуком було включено й Михайла Старицького, обов'язком якого тут було, за його ж словами, «збирати матеріал, проводити зредаговану збірку до цензури і наглядати за друком» (там само). Отже, в цьому розподілі обов'язків явно було враховано досвід Михайла Петровича як видавця з попередніх років. Зрештою, він таки був доволі підприємливим чоловіком, людиною, яка прагнула здійснити задумане.

Деяко пізніше, почувшись трохи на силі після боротькань із хворобами, Старицький знову задумує «видавати щороку одну, а коли настанить надібку, то й дві збірки під назвою «Нова рада», про що і сповіщає в листі до І. Франка (т. 8, с. 650). І тут, як бачимо, світила письменникові колишня «Рада». Ідея нового видання заповняє ним, Старицький звертається до бажаних авторів, обґрунтовує побудні мотиви й мету задуманого видання. «Вважаючи з великою радістю, – пише Михайло Петрович до Панаса Мирного, – що наше рідне слово добува собі з кожним роком більшу та більшу силу і завойовує ширше коло читачів і при-

хильців, ми завдалися метою і з своєї руки задовольнити вимогам часу; отож і намірились думкою видавати щороку по збірнику, на взор бувшої «Ради»... (т. 8, с. 646-647). Окрім Франка і Мирного Старицький звертається з запрошеннями до Коцюбинського і Чернявського, через Франка цікавиться Винниченком, у якого «проявився писарський талан з сатиричним по-тягом... Дуже хотіли б ми мати в нашій збірці який-кольвек його увір, та ба... не знаємо, куди удатись» (т. 8, с. 650-651). Задум видання «Нової ради» самому Старицькому здійснити не вдалося, лише по його смерті, в 1908 році, альманах «Нова рада» за редакцією М. П. Старицького, О. П. Косач, Л. М. Старицької, І. М. Степенка побачив світ, а в передмові зазначалося, що збірник «присвячений пам'яті Михайла Петровича Старицького» (т. 8, с. 741).

По-друге, Михайло Старицький мав добрий редакторський хист і тонкий мистецький смак, що неодноразово виявив і в редагуванні, й у власній літературній праці. Вище вже йшлося про поважання Старицьким авторських прав, яке, проте, не заважало письменникові-видавцеві пропонувати іншим письменникам ті чи інші редакторські правки чи переробки, аби вдосконалити твори. «Я звернув увагу на ті місця, – пише Старицький до Панаса Мирного, – на які Ви натякали, і виправив згідно Вашій думці і, по можливості, сценічного руху... Тепер, значить, правда характеру не порушена...» (т. 8, с. 596). Схожих за змістом фраз у листуванні, як і дій у практичній творчості, у Старицького маємо багато. Він настільки активно брався за редагування, за «підтягування до рівня», за суттєві переробки творів, як правило, малосценічних п'єс. надаючи їм нового й широкого творчого життя, що його успішна робота викликала

немало нападок заздрісників, несправедливі звинувачення і образи, які, в свою чергу, прикро вражали письменника, відбирали час, сили і здоров'я. «Я, знаєте, – скаржитесь Старицький Мирному, – в останні часи так наляканий всякими книжками, які з особистих інтересів, а просто й з помсти виливають помії з закутка, що боюсь уже й чіпати, й поради навіть давати»(т. 8, с. 591). І це при тому, повторимось, що Старицький дуже делікатно підходив до проблеми авторських прав, до перероблюваного твору. Водночас він цінував і свій творчий внесок у перероблену річ. Скажімо, бажаючи «пририхтувати до сцени» твір І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках» і отримавши на це згоду автора, Старицький визначає необхідний обсяг роботи («...І дію треба зробити зовсім наново, а також здебільша й IV, II дія вирихтується із різних шматочків I Вашої і VI і із нових додатків, III зостанеться без переміни...» – т. 8, с. 464), і мотивовано звертається до Нечуя з делікатним проханням-пропозицією: «Також тут треба додати і мені наполовину праці, то чи не дозволите мені узятись за це і чи не признаєте в такому разі правильним, щоб і я коло Вашої фамілії поставив свою, себто щоб було написано: комедія Левицького-Старицького?» (там само). Тут ішлося про знамениту згодом комедію «За двома зайцями».

Чимало редакторських якостей Михайла Старицького виявляється з його листування із галицькими видавцями Василем Лукичем (В. Л. Левицьким) і Олександром Барвінським. Перший був редактором літературно-наукового журналу «Зоря», другий редагував дитячий журнал «Дзвінок». Якраз до О. Барвінського слав Старицький лист за листом у грудні 1893 – січні 1894 років, пропонуючи засоби поліпшення якості «Дзвінка», його оформлення й зовнішньо-

го вигляду, супроводження малюнками, якості друку й розміру шрифтів, розміщення тексту на сторінці тощо. «... на всякім разі майте на увазі, – звертається Старицький до редактора «Дзвінка», – що формат має бути такий, як зложити «Дзвінок» вдвоє, посередині. Тут іще бажано, щоб стрічечки були переділені надвоє, тобто щоб друк ішов на сторінці у дві шпальти (коротку стрічку легше дитині читати), тільки зверніть увагу, щоб при тому друк був стисліший (тобто щоб більше містилось на аркуші). Або ще й так: речі для меншого віку дітей набирати таким шрифтом, як друкувався дзвінок, а для більшого віку – дрібнішим» (т. 8, с. 525). Як бачимо з останніх фраз-побажань, Старицький радив витримувати і зрозумілі педагогічно-фізіологічні вимоги до дитячих видань – враховувати вікові особливості юних читачів. Дуже цікаві судження містить і наступний лист до О. Барвінського. Повторивши деякі зазначені вище побажання щодо журналу і розкритикувавши «тогорішній «Дзвінок», який, на думку Старицького, «уявляв і по змісту, і по ладу, і по бідності матеріалу якусь невимовну мізерію, за яку платити 4 карб. – просто був гвалт!» (т. 8, с. 527), Михайло Петрович радить попередньо розрекламувати дитячий журнал як зовсім нове явище «й по змісту, і по достотам утворів, і по педагогічній системі». На його переконання, до витвору «Дзвінка» слід було залучити «найкращі сили..., аби піднести до конкуренції з найкращими європейськими діточими виданнями» (там само). Отже, як бачимо, в полі зору Старицького-видавця було практично все коло питань і проблем, пов'язаних з видавничо-редакторською сферою, у т. ч. й питання реклами, ціни, конкурентоспроможності видань. Очевидно, О. Барвінський зважив далеко не на все, пропоноване Стариць-

ким, чи й зовсім не зважив на поради. Бо ще в одному з листів Михайла Петровича бачимо його реакцію на новий видрук «Дзвінка»: «Замість показного числа, яким би можна залучити чительників, перше вийшло гірше, ніж було...»(т. 8, с. 529).

Таки ж правий був Іван Франко в тому, що в Михайлові Старицькому українська культура, та ще в таку важку й важливу пору, втратила кваліфікованого, талановитого видавця. Від себе трохи скоригуємо: майже втратила. Бо Михайло Старицький усе ж зміг дещо вельми помітне зробити й на цьому полі української культури, видавничо-редакторська праця так чи інакше входила в його подвижницьке життя протягом майже всього творчого шляху. Тому є цілковиті підстави, мовлячи про неабиякі заслуги Михайла Старицького в різних родах письменства, в театральній і громадській сферах, закономірно визнавати й дуже достойні його справи як видавця і редактора. Досі на цьому, здається, увага дослідників особливо не концентрувалась.

ЛІТЕРАТУРА. КОМЕНТАРІ

1. Див. : Франко Іван. Михайло П[етрович] Старицький // Франко Іван. Зібрання творів:

У 50-ти т. – Т. 33. -К., 1982. -С. 230 – 277. Далі посилаємося на це Франкове видання, вказуючи в тексті том і сторінку.

2. Див. напр. : Комишанченко М. П. Михайло Старицький. -К., 1986. -С. 20. Дем'янівська Л. С. Вогонь не згасне, не замре... // Старицький Михайло. Твори: У 2-х т. – Т. 1. -К., 1984,- с. 8. таін. 3. Див. : Сокирко Л. Г. М. П. Старицький. Критико-біографічний нарис. -К., 1960. -С. 17-19.

4. Старицький Михайло. Твори: У 8-ми т. – Т. 8. -К., 1965. -С. 636. Далі посилаємося на це видання, вказуючи в тексті том і сторінку. Стосовно ж умов зростання і виховання письменника, то варто перечитати його «уривки спогадів» «Зо мли минулого», вміщені у цьому ж томі (с. 364-384).

5. Див. : Драгоманов М. П. Вибране. -К., 1991. -С. 204 – 233; 327 – 430 та ін.

6. Цит. за: Франко Іван. Твори в 50-ти т. -Т. 33. – С. 244.

7. Див. : Рада. Український альманах на 1883 рокъ. Частина перша. Видання М. Старицького. – Київ. – С. 443 – 444. Далі цитуємо це видання, вказуючи в тексті сторінку.

8. Про співпрацю М. Старицького з «Московским листком» див. у листі письменника до Російської Академії наук від 29. XI. 1895 р. (т. 8, с. 541 – 543).

9. Сербські народні думи і пісні. Переложив М. Старицький. – Київ, тискарня В. І. Давиденка, 1876. Далі маємо на увазі й цитуємо це видання.

10. Проблеми рекламування видань М. Старицький торкався неодноразово. Див. напр., т. 8, с. 438, 458, 527 та ін.

11. Теми «Михайло Старицький і проблема цензури» ми плануємо торкнутися в окремих нотатках, тому тут вестимемо мову про неї лише принагідно.

12. Михайло Драгоманов, пишучи за час і обставини, про які йдеться в нашій статті, звернув увагу не відносно безвольність і безхарактерність українофілів на протидію російським сучасникам-«нігілістам». У статті «Антракт в історії українофільства» він, зокрема, зауважував: «Треба признатись, що українофільство показало себе самим слабим і недогадливим з усіх ліберальних напрямків у Росії. Так званий «нігілізм» потерпів кар, потерпів навіть висилки в Сибір таких голів, як Чернишевський (...), одначе устояв: «нігілізм» перевернувся в «позитивізм» і став ще дужчим і серйознішим; замість одного закритого журналу («Современника») появилось два (...)... Заарештовувала цензура оригінальні твори – появлялись переводні...» і т. д. «...Від того, коли другі ліберальні напрямки в Росії усе більш розширяли круг своєї пропаганди, українська зужувалась...» (Драгоманов М. П. Вибране. – К., 1991. – С. 220).

13. Перекладені М. Старицьким побутові й жіночі пісні побачили світ у першій частині збірки «3 давнього зшитку» (К., 1881, 145 с., 3000 прим.), разом із перекладами з Байрона, Міцкевича та ін. (див. : Рада. Український альманах на 1883 р. – С. 443).

14. Антонович Д., Лотоцький О. Українська книга. – У кн. : Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. – К., 1993. – С. 143.

15. Див. лист М. Старицького до М. Драгоманова за 26. XI. 1876 р. – Т. 8. – С. 442 – 443.

Зміст

«БЕРЕ МЕНЕ ПРЕВЕЛИКИЙ ЖАЛЬ...» (Михайло Старицький про себе і про долю українського письменника свого часу.....)	3
РЕЛІГІЙНІСТЬ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО – ПРОЗАЙКА У СИСТЕМІ ІДЕЙНО–ЕСТЕТИЧНИХ ЧИННИКІВ.....	18
ДО ПИТАННЯ ПРО ІСТОРІОСОФІЮ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО (на матеріалі повістей письменника).....	38
ІДЕЯ ЄДНОСТІ, СОБОРНОСТІ УКРАЇНИ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО.....	59
ІВАН МАЗЕПА: ВЕРСІЯ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО.....	69
МОРАЛЬНО–ЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМАТИКИ РОМАНІВ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО.....	83
ГУМАНІСТИЧНА «ПРОГРАМА» В РОМАНАХ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО.....	94
«А В ЦЕНЗУРНІМ СМАКУ Я НЕ НАПИШУ... » (Михайло Старицький і проблема цензури).....	105
ДО ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ІНШОМОВНИХ ТВОРІВ: випадок Михайла Старицького.....	119
ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ СТИЛЮ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО.....	132
ГРИГОРІЙ СКОВОРОДА І МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ: тотожності й антитези позицій.....	149

МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ І ТАРАС ШЕВЧЕНКО: рецепція теми у критиці. Генеалогічні лінії класиків.....	166
СТАРИЦЬКИЙ І ШЕВЧЕНКО: біографічне поле.....	172
ШЕВЧЕНКІВСЬКЕ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: стильвий аспект (штрих до проблеми).....	186
СЕРГІЙ ЄФРЕМОВ І СТАРИЦЬКІ (штрихи до теми).....	192
МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ І МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ: до історії взаємин.....	212
МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ І МИХАЙЛО ДРАЙ-ХМАРА: точки дотикання біографій і творчості.....	242
ЖАНРОВІ ОЗНАКИ РОМАНІВ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО. Принцип історизму. Жанр і сюжет.....	253
ІВАН НЕЧУЙ-ЛЕВИЦЬКИЙ І МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ: жанрова типологія історичних романів.....	281
НЕ-ІСТОРИЧНІ ПОВІСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: проблематика повісті «Розсудили».....	291
«ЗАРНИЦА» – ІДЕОЛОГІЧНА ПОВІСТИНА МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО.....	303
НЕ-ІСТОРИЧНІ ПОВІСТІ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО: «Байстря» («Безбатченко»).....	314
ВИДАВНИЧО-РЕДАКТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО.....	327

Науково-популярне видання

ВОЛОДИМИР ПОЛІЩУК
ВИБРАНЕ.
ТОМ 1.
МІЙ МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ

Оригінал-макет Гай А.

Підписано до друку 27. 08. 2013 р.
Формат 60x84 ¹/₁₆. Папір офсетний,
Умов. друк. арк. 20 Гарнітура Book Antiqua.
Зам. № 1246. Тираж 300 прим.

Видавець: Чабаненко Ю. А.

Свідоцтво про внесення
до Державного реєстру видавців
серія ДК № 1898 від 11. 08. 2004 р.
Україна, м. Черкаси, вул. О. Дашкевича, 39
Тел: 0472/45-99-84; 56-46-66
E-mail: office@2upost.com

Друк ФОП Чабаненко Ю. А.
Україна, м. Черкаси, вул. О. Дашкевича, 39
Тел: 0472/45-99-84
E-mail: office@2upost.com