Валентина Хархун

УДК 821.161.2: 82-2 82-9: “191/192”

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

Частина друга. Дві сили – одна Україна: образи революції у драмі “Між двох сил”

Карнавально-феєричний образ революції у Винниченковій “Панні Марі”, зафіксований у середині 1917 р., у момент активного державного будівництва, радикально змінюється у двох наступних творах, написаних 1918 і 1919 рр., – драмі “Між двох сил”, яку часто називають трагедією, та повісті “На той бік”. Цю зміну помітно в назвах: у них з’являється категорія межі, поділу, протистояння, позначеного виразним травматичним змістом. Окрім того, жанрові зміни теж симптоматичні: комедія революції перетворюється на трагедію високого звучання.

Драма В. Винниченка “Між двох сил”, яку радше слід називати трагедією, зважаючи на специфіку конфлікту, оповідає про події січня-лютого 1918 р., тобто першу більшовицьку окупацію. На відміну од мирних подій, зображених у комедії “Панна Мара”, драма “Між двох сил” насичена конфліктогенністю, у лоні якої постають три образи революції.

Перший – соціально-побутовий, у якому зафіксовані загальні контури революційної атмосфери до й після приходу більшовиків в Україну. Артистка петроградського театру Софія Сліпченко, повертаючись додому, в Україну, їде в переповненому солдатами вагоні четвертого класу, два дні не виходячи надвір [3, 14]. Шокуючи рідних, вона повідомляє про своє розлучення, описуючи нові нормативи: “Подала заяву в “Совет рабочих депутатов”, приклала марку за сімдесят копійок і кінець. Він мені не чоловік, я йому не жінка. От як тепер, мамцю” [3, 15]. В. Винниченко також указує на бездомність як одну з ознак революційного стану. Софія вибачається за те, що змусила Панаса залишити “власну хату”. На що він відповідає: “О, нічого, це тепер трапляється на кожному кроці” [3, 23]. Прикметна також постать бездомного поміщика Білянкевича, який орендує кімнату в родині Сліпченків.

Добільшовицький образ революції постає як порушення усталеного порядку, радикальні нормативні зміни, тоді як більшовицький – інакший. Винниченко змальовує три соціальні типажі: зросійщені робітники, які отримали у власність заводи й не вміють ними розпоряджатися; колишнє панство, яке вимагає повернути їм відібрану власність і для цього заграє з по-українськи зорієнтованими більшовиками; українське селянство, затуркане багаторазовими більшовицькими виборами, замучене безпорядками на селі, підозріло ставиться до україномовних більшовиків, однак чекає на прихід гайдамаків, котрі виженуть “кацапію” в “Расєю”.

[1] Продовження. Початок див.: Слово і Час. – 2017. – №12. – С. 3–15.

Важливою ознакою нової революційної доби стало інше розуміння свободи. Якщо в комедії "Панна Мара" її трактували як подолання нормативів і примусу в добу революційної ейфорії, то в драмі "Між двох сил" вона набуває есхатологічного звучання. Селяни, які прийшли до Софії, просять "прекратити свободу". Вони жаліються: "Ну нема ж спасения од той свободи! Там зарізали, там спалили, там обібрали" [3, 112]. Ще більш демонічно-гротескно звучить більшовицьке "свободєн" [3, 67, 69], яке означає розстріл, тобто вихід у смерть.

Другий образ революції пов'язаний із зображенням збройного протистояння між прибічниками Центральної Ради і більшовиками, що постає як простір тотального насилля. Власне, хронологію твору зумовлюють дві події, які сталися упродовж двох тижнів, – прихід більшовиків в українське провінційне місто та їхній відступ. Перша подія (друга дія) зображена через побачене й почуте Софією та Панасом (вони стоять біля вікна й бачать заграви, чують постріли та вибухи), а також у розповіді пораненого Артема Сліпченка, котрий описує деталі бою та повідомляє про зраду полку Сагайдачного як про ймовірну причину поразки національних сил.

Друга подія (четверта дія) зображена через повідомлення більшовиків: "Наши разбиты. Украинцы и немцы в десяти верстах от города" [3, 115]. Винниченко докладно зображує ганебну втечу більшовиків через вікно, описану наприкінці твору в кількох полілогах. Завершує інформацію про відступ більшовиків свідчення Микити Сліпченка: "В город вступають українські козаки й друзі України – німецькі вояки, кацапню виметем" [3, 131].

Текстовий простір твору насичений конфліктогенними образами. Це "стрілянина", "гарматні розриви", "гуркіт", "пожежа", "кров", "рана". У відповідній стилістиці постають слухові й зорові враження ("Стрілянина знов вибухає ще з дужчою силою. Гарматні розриви чуються раз-пораз, майже без перерви, утворюючи страшний грохіт. На фоні цього гуркоту стають частішими стріли кулеметів і рушниць. В городі займається пожежа. Крізь вікно видно велике сяйво, дим і великі язики полум'я" [3, 42]) та інтер'єри ("В кімнаті страшенний розгардіяш: шибки повибивані, долі валяються подерті папери, канцелярські книжки, порозливано чорнило, деякі стільці й столи побито" [3, 64]).

Серед конфліктогенних елементів кількісно та зі значним змістовим навантаженням переважає образ зброї. Він увиразнює мілітаризовані типажі учасників протистояння. Сліпченко вперше з'являється на кону із "червоним широким поясом, за якого причеплено револьвера", у Марка "в руці рушниця". В описових характеристиках червоних теж домінує образ зброї: "В кімнату вбігають большевики з револьверами й рушницями в руках <…>. Декотрі обмотані "лєнтами" з набоями. Збоку в деяких висять шаблі" [3, 58]. Мілітарні описи творять моторошну картину світу, у якій єдиним аргументом є зброя. Прикметно й те, що саме за допомогою зброї Софія розв'язує свою невирішальну колізію.

Третя проекція революції, ідеологічна, оприявлена в конфлікті соціального і національного в момент їх випробування більшовизмом. Якщо в комедії "Панна Мара" Винниченко намагався "помирити" українське панство з українськими селянами, "демократизувати" українську аристократію, то тепер він зображує кардинально іншу ситуацію. Національні сили і більшовики, протиставляючи себе панству, б'ються між собою. У цьому криється конфлікт родини Сліпченків, залізничників. Будучи представниками робітництва, вони захищають інтереси свого класу, керуючись ідеологією різних політичних сил. Показовий такий сімейний діалог: "*Тихон*. <…> А ти думаєш, ти її рятуєш своїм шовінізмом і оддаєш на поталу панам і буржуям? *Сліпченко*. Яким панам? Яким буржуям? Де ти взяв їх? Хто в нас пани в Україні? Українці? Буржуї – то якраз

твої приятелі – кацапи, жиди, ляхи. От хто буржуй. І от ти з ким ідеш проти свого народу, з ворогами нашого відродження. Ренегат ти, зрадник! *Тихон*. Я йду з робочими й селянами проти їхніх ворогів. *Сліпченко*. А ми ж хто, щеня ти? Хто я такий, чортів сину ти? Га? Пан? Буржуй? А хто з мене сорок пьять літ по заводах кров смокче?" [3, 30–31].

У розкритті соціального питання цікавий образ Білянкевича, який, на перший погляд, видається слабо вписаним у загальну конфліктологію твору. Однак насправді цей образ чітко маркує розстановку соціальних сил. Перед нами безробітний поміщик, колишній багатій, який учиться шити чоботи й орендує кімнату в родини Сліпченків. Спостерігаючи за сімейними сварками, він, за влучним спостереженням Панаса [3, 32], вичікує свого часу.

Ідеологічний конфлікт соціально понижених неодмінно веде до поразки соціальної революції й торжества аристократії – таку думку постулює Винниченко, умонтовуючи образ Білянкевича в текст драми. Наприкінці другої дії після затяжного протистояння між національними силами і більшовиками письменник подає промовисту ремарку: "Коли в сінях стихає, в кімнату обережно входить Білянкевич. Він немов винюхує, озирається, усе розглядає. Зупиняється і скоса дивлячись на вікно і прислухаючись ледве помітно вдоволено посміхається" [3, 61]. Востаннє соціальна тематика постане, коли Білянкевич разом з іншими багатіями прийде на прийом до Софії як щирої українки просити зберегти власність на заводи.

У портретуванні Білянкевича виразно проглядається ще один момент. У цьому образі прочитуються риси подружжя поміщиків, у котрих автор квартирував під час написання драми "Між двох сил". Це прикре товариство загострило його соціальну чутливість: "Стає все тяжче й тяжче жити в родині наших хазяїв. Мене гнітить їхня розміреність, тихість, поміркованість життя. Єдиним сильним чуттям у них є – ненависть до большевиків, до тих, хто хоче одняти у них безтурботність матеріального існування, легкість достатків, міщанський комфорт" [4, 280–281]. Як компенсат Винниченко "помістив" поміщика Білянкевича як квартиранта в сім'ї робітника.

Відповідна інтерпретація соціального питання витісняє його на другий план, віддаючи пріоритет національній проблематиці: у драмі зображено український світ у момент більшовицької загрози. Щоби зрозуміти, якою мірою цей світ масштабно зображено, варто звернутися до попереднього твору. У "Панні Марі" Україна постає як географічна площина з етнографічним присмаком: події відбуваються здебільшого на Полтавщині; ведуться суперечки про Україну як "автономію" чи "територію"; головний герой цікавиться українським фольклором і записує українські пісні; зображено ритуали традиційного українського весілля. Україна як культурна площина з виразними державотворчими ідеями в комедії "Панна Мара" не зображена, там була важлива соціальна проблема землі та її розв'язання. Натомість у драмі "Між двох сил" перед нами постає універсальна площина, насичена різними маркерами українськості.

Вони виявляються в інтер'єрі: "Над нею [турецькою канапою. – *В. Х.*] старовинний український килим і портрет Шевченка у великому рушнику. Посеред кімнати стіл, покритий білою вишиваною скатіркою. Скрізь на стінах портрети українських письменників, так само прибраних рушниками" [3, 6]. Українськість проглядається в портретних характеристиках. Борода Панаса в першому діалозі з Христею стає об'єктом визначення етнічної належності. "Тепер у тебе зовсім український тип", – реагує Христя на те, що чоловік зовсім збрив бороду. Виразно українським постає портрет Микити Сліпченка: "Вуси довгі, з підвусниками, звисають униз по-козацькому, вишивана сорочка з стьожкою. Зверх сорочки піджак, але штани підперезані червоним широким

поясом, за якого причеплено револьвера. Говорить поважно, силкуючись удавати козака, трохи театрально" [3, 10].

Головна проекція образу України в драмі "Між двох сил" – духовно-екзистенційна. Для національно орієнтованих героїв Україна – "рідна" й "державна": "рідний край", "Ненька-Україна", "наша земля", "наша держава", "наш край", "свій край", "рідна хата" (Микита Сліпченко), "на рідній землі, на Україні" (Софія), "Українська держава" (Марко), "вільна самостійна Україна" (гімназист). Україна постає також у козацьких піснях: "Ой не шуми, луже" часто співає Панас, пісню "Як злетілися орли чайку рятувати" використано для опису сцени перемоги над більшовиками. Україні протистоїть "кацапія", "єдиная, неделимая матушка Русь православная", "Социалистическая Республика" як "чужинецька" й "ворожа" територія та "Соціалістична Українська республіка" як ідеологічно інша держава.

У духовно-екзистенційній проекції визначальної ролі набуває категорія мови. Україномовна Україна як істинна обитель українства – таким постає головний художній топос. Неофіт Сліпченко прагне навчитися справжньої української мови, сумніваючись у правильності своїх висловлювань. "По-українському можна все говорить" [3, 10], – відповідає Панас. Ці слова, виголошені на початку твору, можна вважати лейтмотивом мовної та національної теми. До України як до мовного дому повертається Софія, проголошуючи із самого початку: "І яке щастя говорить по-своєму, наче плаваєш" [3, 14].

Зародження ідеологічного конфлікту відбувається на мовному ґрунті. Уперше зустрічаючись із більшовиками, Софія категорично відмовляється говорити російською: "Попереджаю: я ні слова по-руськи не скажу. Я тільки що приїхала і так скучила за своєю мовою, що…" [3, 17]. Вона впевнена, що знайде спільну – українську – мову з більшовиками: "Товариш Сергієнко казав, що ви чудесно говорите по-українськи" [3, 17]; "Аби розуміли, хутко й говорить будете" [3, 17]. Проте більшовики відмовляються говорити українською мовою. Грінберг зраджує свою етнічну належність: будучи українцем, він спочатку відмовляється говорити українською. Далі вживає обидві мови. Власне, історію його спілкування із Софією, у якій переплетені ідеологічні й особисті мотиви, можна прочитати, відстежуючи мовні пріоритети: намагаючись продемонструвати лояльність більшовиків до національного питання та бажаючи спокусити Софію, Грінберг уживає українську мову; натомість, говорячи про більшовицьку політику, він послуговується лише російською.

Другий більшовик, Семянніков, зображений як "прийшлий" чужинець, котрий "немножко понимает, але говорити не може". Однак подальша розмова покаже, що цей носій ультраросійського прізвища, який перебуває в Україні 6-7 місяців, зовсім не розуміє тутешньої мови. У кінці твору бесіда на цю тему повторюється, але вже як мовна дуель, виявляючи марність Софіїних сподівань на адекватну політику більшовиків та їхнє агресивне ставлення до національних домагань українців: "*Софія*. Вчіться розуміть. Я вам заявила ще з самого початку, що ні одного слова по-руськи ви од мене не почуєте. Ви живете на Україні й повинні знать її мову. *Семянніков*. Да на какого дьявола она мне нужна, ежели меня все везде и я всех отлично понимаем и по-русски" [3, 114].

У мовній суперечці закладено два основні типи більшовизму: українець-зрадник і чужинець. Це уяскравлює вся мовна тканина твору: більшовицький світ зображений як російськомовний ("*Вартовий*. Я твоего дурацкого языка не понимаю, говори по-человечески" [3, 66]; "*Сорокін*. Если вы, товарищ, хотите, чтобы вам отвечали, то имейте ввиду, что не все понимают ваше наречие" [3, 116]).

Українську мову Винниченко розглядав як головний кодифікат українськості, охоронний засіб збереження рідного світу від ворожого більшовицького. Навіть перед загрозою смерті гімназист не переходить на російську – цей епізод дуже важливий для розуміння "мовного питання" у трактуванні письменника. Прикметні також інші. Переживаючи важку світоглядну кризу, Панас приходить до більшовиків, розігруючи абсурдально-саркастичний спектакль: він викриває себе і своїх найближчих родичів як україномовних, а отже, ворожих більшовицькій революції. До україномовної Софії як до іншої з осторогою ставляться більшовики, з непорозумінням або вороже реагують її відвідувачі (робітники, промисловці та селяни), які не сприймають україномовність у контексті більшовицької ідеології [3, 104].

Важлива для мовної теми як національного маркера проблема переходу мовної межі. Білянкевич, український поміщик без виразних національних симпатій, розмовляє суржиком. У спілкуванні з більшовиками українці переходять на російську, щоби бути зрозумілими й почутими: офіцер, рятуючись від смерті; мати гімназиста, визволяючи сина; Софія, намагаючись домовитися з більшовиками. Панас у кабінеті Грінберга, звертаючись до Софії, переходить на російську: "С особой, которая родного отца и брата принесла в жертву великой святой идее, я не могу иначе говорить, как на языке благородном, на языке наших освободителей, несущих нам светоч" [3, 87]. Тихон, прихильник більшовиків, у запалі дискусії переходить на російську, на що Марко реагує дуже саркастично: "О! Як захвилювався, аж на рідній більшовицькій мові забалакав…" [3, 32]. Таке мовне дистанціювання, оперування мовою "чужинців" Винниченко трактує як національне відчуження.

Своєрідним виявом українськості у творі виступає образ Шевченка. Портрет класика у вишитому рушнику висить у кімнаті Сліпченків. "На стіні великий портрет Шевченка", – так починається опис кімнати, де буде розміщуватися штаб більшовиків. "Эта хохлацкая морда везде торчит" [3, 82], – констатує більшовик. У творі використане пряме цитування та алюзії із Шевченка. "На нашій любій і своїй тепер землі", – захоплено вигукує Софія, яка щойно повернулася з Петербурга. "Схаменіться, бо лихо вам буде" [3, 123], – цитує поета у своєму листі Микита Сліпченко, закликаючи дітей залишити більшовиків. Вагу Шевченка як центральної постаті українського світу увиразнює вороже ставлення до його образу червоних загарбників, котрі трактують цей елемент національно-культурної ідентичності як "контрреволюційну ікону". Симптоматичною є сцена, коли більшовик Подкопаєв збиває портрет Шевченка зі стіни і знищує його. Цим він негативно вражає не тільки Софію, а й інших однодумців, однак, захищаючи свою позицію, виголошує: "Я заявляю откровенно, что с национализмом, с этими Шевченками, автономиями, федерациями, самостийностями и прочей буржуазной дрянью буду бороться беспощадно" [3, 83].

Український світ також репрезентовано в образі української сім'ї, кожний член якої виконує іконічну роль. Микита Сліпченко втілює постать пасіонарного батька, голови родини, котрий виголошує нормативні істини і контролює життя та ідеологічний вибір членів родини. В образі Гликери Федорівни показано традиційну матір, охоронницю домашнього вогнища, яка клопочеться за своїх дітей і намагається всіма силами захистити й урятувати їх. У сім'ї троє братів, серед них один виявився "іншим" та опинився "поза межами" родини. Прикметно те, що незважаючи на тотальність ідеологічного протистояння, поняття сім'ї залишається одним із керівних для всіх членів родини. Софія намагається порятувати життя рідних, попри те, що вони вважають її зрадницею. Грінберг вигукує: "Однако, как вы любите родных. Если б вы так любили идею, социализм…" [3, 93]. Софія й Тихон важко переживають те, що

сім'я відвернулася від них. Це особливо помітно у сцені читання батькового листа. Важливий і фінальний епізод "сімейного суду" над Софією, котру родина прагне навернути на українські (читай: сімейні) цінності. Образ сім'ї як основа українського світу визначальний у конфліктології твору: саме на прикладі родини осмислюється ідеологічне протистояння українського і більшовицького.

Світу північних загарбників і їх місцевих адорантів Винниченко дає панорамну викривально-негативістську характеристику. "Кацапня там подихає з голоду і суне вся сюди, под флагом соціальної революції. А наші дурні їм і ворота розчиняють. Та ще тих, хто рідний край і народ боронить, розбишаками називають" [3, 30], – так коментує Марко поточні події. Цей новий, нав'язаний ззовні світ злочинний: для остаточної перемоги більшовики випустили із в'язниці кримінальних злочинців, озброївши їх. Він антилюдяний і негуманний. На початку третьої дії натуралістично описано вияви червоного терору: розстріл офіцера; убивство гімназиста, після чого його матір збожеволіла; сорок осіб закопали ще живими. Важливо зазначити, що представники національних сил також прагнуть знищувати своїх ворогів, про що не раз кажуть Микита й Марко Сліпченки. Арсен розповідає, скільки більшовиків полягло під час першого протистояння. Однак у цьому випадку йдеться про озброєну боротьбу двох сил на полі бою, яка неминуче призведе до жертв. Більшовики ж розправляються з полоненими, винищують обеззброєних українців.

Особливої жорстокості цим сценам надають коментарі двох червоногвардійців та вартового: "Вичистить до ноги, щоб і духу їхнього не пахло. Чисто всіх, з дітьми, з жінками… <…> А тих українців дак не то що розстрілювать, а просто живими всіх у яму й засипать. От вам самостійна Україна, от тепер одділяйтеся од Росії <…> Вони нас жаліли? От нехай тепер самі покоштують. Усіх вирізать проклятих!" [3, 71–72]. Картину злочинств більшовиків доповнює розпачливий опис Панаса, адресований Софії: "<…> горы трупов этих подлых украинцев. Горы, мадам, понимаете ли вы это? Мальчики, дети, старики. К стенке – и готово. По усам узнают контрреволюцию. Малороссийские усы – и к стенке" [3, 87].

Більшовицькі діяння підкріплені відповідною етичною філософією. Це мораль не християнська, а соціальна в її більшовицькому тлумаченні: "*Софія*. Великої підлості в тому, що ви не вб'єте двох людей, я не бачу. *Грінберг*. Да, с точки зрения христианской. Но с точки зрения двух борющихся сторон это просто измена одной стороне" [3, 95]. Згідно із цією мораллю змінюється розуміння сім'ї, засадничої для українського світу. У Грінберга є брат-контрреволюціонер, якого він не має наміру захищати. Свою позицію він пояснює так: "В социальной войне нет ни отца, ни матери, ни братьев. Братья – все социально угнетенные, враги – все угнетатели" [3, 75]. Аналіз мотивації та поведінки Грінберга вказує, що він стоїть поза межами будь-якої моралі: він спокушається на жінку, готовий поступитися ідеєю заради неї, говорить неправду, маніпулює Софіїними почуттями, зрештою, стверджує: "Я на все піду" [3, 122]. В образі Грінберга більшовизм зображений як тотально аморальний.

Винниченко також описує більшовиків як недисциплінованих. Сам Грінберг зізнається Софії: "<…> у нас нет никакой дисциплины <…>. Даже постановления совета депутатов и то далеко не всюду исполняются. Каждый сам себе начальник. И часто приходиться отдавать только такие приказания, которые приятны и желательны самим исполнителям, а нежелательных по возможности избегать" [3, 92]. На брак порядку скаржаться робітники, котрі не в змозі керувати заводами. Про безлад і хаос на селі повідомляють селяни, змушені брати участь у багаторазових виборах червоної влади.

Більшовизм постає у творі як некультурний, а його представники як невігласи. "Некультурним і грубоватим" Грінберг називає Подкопаєва, котрий не знає, хто такий Шевченко, але однозначно розпізнає українського поета як шкідливого для більшовицької революції. Більшовики активно намагаються спокусити Софію на співпрацю, повторюючи: "<...> у нас мало культурних сил" [3, 99].

Увесь світ російського комунізму антиукраїнський: "*Марко*. <…> большевики приймають всякого, хто заявить себе ворогом українства" [3, 32]. Він націлений на знищення українців, їхньої культури та держави. Більшовики вбивають за будь-яку національну ознаку, постаючи в есхатологічному та демонічному світлі. Вони цілеспрямовано ліквідовують українську культуру: Подкопаєв знищує портрет Шевченка, Сорокін видає наказ закривати українські школи і спалити всі українські підручники. Обговорюючи проблему державності, більшовики спочатку намагаються спокушати: "Але ж ви самі добре знаєте, що іменно ми проголосили принцип "полного самоопределенія вплоть до отделения". Федеративная Советская Республика" [3, 84], – проголошує Грінберг. Однак у кінці твору постає інша картина, озвучена Сорокіним: "Я называю национализмом все, что разъединяет наш народ. Никакой нашей Украины не было, нет и не будет. Все это буржуазно-интеллигентская сентиментальная чепуха, с которой я буду бороться беспощадно" [3, 117].

Усі негативні вияви більшовизму – злочинність, антилюдяність (смертоносність), недисциплінованість, некультурність, антиукраїнськість – утілені в образах тринадцяти осіб. Аморальний ідеолог Грінберг, некультурний Подкопаєв, шовіністи Семянніков і Сорокін, антилюдяні Сініцин, червоногвардійці та вартовий – таким негативно-багатобарвним постає світ більшовизму.

Протилежну групу увиразнюють частина родини Сліпченків, офіцер, гімназист і вільні козаки. Серед них особливої ваги набувають три історії приходу в революцію через випробування соціальним і національним – Микити Сліпченка, Панаса та Софії.

Микита Сліпченко, голова родини, утілює шлях у революцію, здійснений українським робітництвом. Він був русофілом, картав дітей за "дурну хохлаччину", але час визвольних змагань змінив його пріоритети: Сліпченко стає найпалкішим захисником українського світу ("*Христя*. О, тато тепер таким українцем став, що й нас за пояс заткне" [3, 14]). "У Сліпченкові, – зазначав Ю. Бойко-Блохін, – українська література має чи не єдиний образ національно свідомого українського робітника, державника в повному розумінні цього слова" [1, 214].

На початку твору Винниченко іронізує над героєм, зображуючи його портрет і поведінку: він звертає посилену увагу на зовнішність, щоб нагадувати ближнім козака, контролює своє мовлення. Театралізованість і патетика – такі риси визначають поетику образу Сліпченка, покликаного бути рупором національної ідеї та романтизованим утіленням боротьби за неї. В уста героя Винниченко вкладає найважливіші істини: причина трагедії – не конфлікт між багатими й бідними; проблема в тому, що бідні засліплені більшовицькою ідеологією, яка штовхає їх виступати проти своїх [3, 30–31]; більшовики – злочинці ("Не треба їм України, не треба їм волі, нічого їм не треба, дайте їм волю грабувать, насилувать, нищить" [3, 56]), котрих слід негайно знищити. Градаційною вершиною, у якій зафіксована політична позиція Сліпченка, є речення: "Ми з нашою державою не бачилися триста років" [3, 34].

Окрім того, Винниченко зображує Сліпченка як дійового захисника Вітчизни: він, отаман загону вільних козаків, потрапляє в полон, а потім бере участь у визволенні міста від загарбників; його завдання – "боронить нашу землю, нашу державу, наш темний народ од ворогів його <…>" [3, 34].

Романтизований та опоетизований образ Сліпченка "відтіняє" трагічний пафос. Дослідники не раз указували на алегоричність прізвища героя (усі члени родини названі на ім'я, тільки він – за прізвищем): засліплений національною ідеєю та палко відданий українській справі, Сліпченко неспроможний угледіти глобальну психодраму, яку переживає його єдина дочка. Він виступає великим суддею для своїх дітей: проклинає й виганяє з дому Тихона, прихильника більшовизму, пише листа Тихонові й Софії з вимогою покаятися і зректися більшовизму, ініціює суд над Софією. "Моя кров і моя воля судити її так, як я хочу" [3, 130], – що алюзійно відсилає до образу Тараса Бульби, канонічної моделі трагічного розщеплення між батьківським почуттям і відданістю Вітчизні. Ця алюзія надає образові Сліпченка узагальненого трагедійного звучання.

Колишній соціаліст і українська революція – такий зріз проблеми подано в образі Панаса. Поет, який, одружившись із Христею, відмовляється від своїх політичних уподобань, працюючи теслею, – ця постать логічно вписується в ряд розчарованих у революції збайдужілих соціалістів, якими переповнена Винниченкова драматургія та романістика періоду "між двох революцій" (1907 – 1916 рр.). Проте є одна концептуальна різниця: новий образ поставлений у контекст значних історичних зрушень, у яких випробовується його ідеологія.

На початку твору Панас демонструє соціальну й національну апатію, відмежовуючись від сімейних баталій. Межа його відчуження увиразнює та обставина, що він постійно занурений у ремесло і співає "Ой, не шуми, луже", демонструючи відсторонення від навколишнього світу. Проте Панас уважно приглядається й аналізує ситуацію. Наприклад, він передбачає, що протистояння робітництва через ідеологію призведе до влади колишніх поміщиків [3, 32].

В. Винниченко поетапно вимальовує еволюцію Панаса. Прикметно те, що твір починається зі сцени, коли Панас "дивиться у дзеркало, розглядаючи себе зо всіх боків" [3, 7]. Сцена вдивляння в дзеркало повториться ще раз, що може вказувати на її важливість, пов'язану із проблемою ідентифікації. Цієї проблеми стосується, здавалось би, буденна річ – збривання бороди, у результаті чого Панаса сприймають як "український тип". Усе це відбувається перед приїздом Софії, який повертає обох до подій чотирирічної давності, коли вони кохали одне одного і Панас учив Софію соціалізму. Тепер успішна, віддана лівим ідеям учениця намагається пробудити в Панаса колишню прихильність до цих поглядів. Реагуючи на палкі вмовляння Софії пристати до більшовиків, Панас категорично відмовляє: "Я вже не соціаліст" [3, 48]. Розповідь Арсена про зраду полку Сагайдачного справляє величезне враження на Панаса ("От-так завжди, завжди, на протязі всієї нашої проклятої нещасної історії. Свої вбивають, свої паршивці" [3, 52]) і спонукає до дії: він стає в лави захисників національної ідеї.

Проте Винниченко значно ускладнює сюжет навернення на український світ описом символічної смерті Панаса-соціаліста. Прихід більшовиків до влади (відтак – тисячі смертей) стимулював катастрофічну екзистенційну кризу. Герой саркастично коментує: "Ведь это же ясно, что социализм пришел, и не какой-нибудь там гнилой, европейский, а большевицкий, российский, самый настоящий" [3, 87]. Прощаючись із власними лівими утопіями, герой стверджує: "Тільки між мною та ними [більшовиками. – *В. Х.*] та різниця, що я зроблю і не буду вже заводить тепер соціалізма, а вони роблять й заводять. Вони сміливіші" [3, 89]. Процес прощання із соціалізмом Панас перетворює на гіркий фарс, начебто офіруючи своє національне "я" на вівтар революції: "Вітаючи всім серцем пришествіє в особі большовиків соціалізма, я не можу допустить, щоб жив такий контрреволюціонер, як я" [3, 86]. Панас вимагає

офіри й від Софії, своєї учениці, у виборі якої на користь більшовиків бачить і свою провину: ціною офіри власним тілом Софія мусить урятувати рідних, а отже, спокутувати свою мимовільну провину перед національною ідеєю. Штовхаючи Софію на цей крок, Панас офірує сам, віддаючи кохану на пожертву.

Символічно, що наприкінці твору цей персонаж опиняється серед тих, хто визволяє місто від більшовиків. Важливо й те, яку роль він відіграє у сцені суду над Софією: зупиняє Сліпченка від убивства доньки, умовляє дати їй час на роздуми, а самій Софії пропонує визнати помилку [3, 134], як зробив він сам (будучи свідком більшовицьких злочинств, він остаточно відмовляється від ідеології соціалізму і переходить у табір національних сил).

Мирон Сліпченко пройшов шлях від українофобства до українофільства, Панас – від соціалістичних уподобань до соціальної й національної апатії і в усмертненні своєї лівої ідеології воскрес як український патріот. Шлях Софії Сліпченко найскладніший.

Спочатку вона була "буржуйкою" та "ніяких партій не розуміла" (цей час залишено поза межами дії). Панас був її вчителем, формував її соціальну й національну свідомість: "Ви колись мучили мене за те, що я не була "громадянкою", як ви казали, що, будучи українкою, я не цікавилася політикою і хотіла бути актрисою. Ви ж самі мені давали книжки про соціалізм, ви ж мене вчили ненавидіть цей лицемірний, несправедливий, грабіжницький і злочинний буржуазний лад" [3, 46]. Любовну мелодраму Софії та Панаса, виписану дуже переконливо й делікатно, можна також прочитувати як історію любові до соціалізму: в усіх чотирьох сценах-діалогах герої переважно говорять про цю ідеологію.

Після чотирьох років відсутності, коли Софія перебувала в Петербурзі та пережила "мартовську й октябрську революцію" [3, 22], вона повертається в Україну. Симптоматично те, що Софія повертається після розлучення "з кацапом", попередньо написавши рідним, що їй "уже в печінках добре засіла кацапня" [3, 26]. "<…> дома. Дома, дома, на рідній землі, на Україні" [3, 14], – вигукує героїня. Це тричі повторене "дома" засвідчує, що повернення Софії в Україну – це повернення до її духовно-екзистенційного дому. Водночас, будучи захопленою ідеями соціалізму, вона передає гроші більшовикам, і завдяки цим коштам вони перемагають у протистоянні з національними силами. "Її дім тепер тут" [3, 79], – наполягає Христя після зустрічі із Софією у штабі червоних.

Оцінюючи ідеосферу Софіїних уподобань, слід зауважити, що це естетично чутлива та чуттєва особистість. Власне, зацікавлення соціалізмом і в Панаса, і в Софії відбувається в контексті їхніх мистецьких уподобань: Панас – поет, Софія – актриса. Розмови Панаса й Софії про соціалізм – це діалоги двох естетично орієнтованих людей. У момент їхньої зустрічі після чотирирічної розлуки для Панаса це вже "пере-житий" етап, для Софії – момент апогею: вона оцінює революцію через ідеалістичну й утопічну призму прекрасного: "Я – прихильниця всього, що гарне. Соціалістична революція – це така грандіозна, велична річ, що бути байдужим або ворожим до неї може бути людина зовсім тупа або дуже заінтересована в своєму сучасному добробутові, або, як кажуть тепер, в своїх класових інтересах" [3, 20], – так пояснює Софія свою прихильність до революції здивованому Грінбергові. Її візія революції – це естетизований образ діонісійського творення нового світу на нових соціальних і моральних засадах. Звертаючись до Панаса, Софія прокламує: "Як ви, ви не розумієте, що це ж величезна подія всіх віків, усього світу? Що це переворот всіх цінностей, що це зоря нового життя? Цілком нового, на інчих підвалинах, справедливих, розумних, прекрасних. Як ви не бачите всієї естетичної грандіозної краси цього? Господи! Ну, нехай обиватель, нехай буржуй гвалтує,

що одбирання в нього награбленого ним є грабіж. Але як ви не розумієте, що це ж саме одбирання творить нове життя, нову мораль, красу, нові відносини людей, вільні, здорові гарні?" [3, 47].

Усю драму можна прочитувати як історію спокушання більшовизмом та історію прозріння. Перша – зображена у спілкуванні Софії з Грінбергом, який описує специфіку "мовного питання", пояснює їй природу соціальної моралі, тлумачить більшовицьке ставлення до проблеми української самостійності і в цьому спокушає її фізично, претендуючи на її тіло, та ідеологічно, вимагаючи її відданості більшовицькій справі.

Друга історія – прозріння – описана поетапно та скрупульозно. Спостерігаючи за сімейною баталією (перша дія), Софія застановляється над питанням: "<…> та невже большевики тут такі вороги національного відродження?" [3, 32]. "Цього не може бути" [3, 57], – реагує Софія на розповідь батька про те, що більшовики випустили злочинців із тюрми. "Я ошиблась" [3, 74], – констатує Софія після побачених звірств, реагуючи на закид Грінберга про україножильство. Однак, на відміну від Панаса, якого зрада полку Сагайдачного та злочинства нової влади остаточно навернули на українську справу, Софія не зрікається лівих поглядів і їх імперських прихильників. Прикметною є четверта дія, де Софія зустрічається з робітниками, промисловцями й селянами, ґрунтовно пояснює їм більшовицьку політику, демонструючи свої соціалістичні симпатії. Цю відданість більшовикам можна пояснити жертвенним намаганням урятувати рідних, однак Софія не зрікається більшовизму навіть тоді, коли цієї офіри вже ніхто не вимагає.

Інтерпретація образу Софії актуалізує тему історичного та позаісторичного в тексті. Ще перші глядачі, реагуючи на постановку драми на сцені у грудні 1918 р., зауважили її історичну достовірність. М. Вороний занотував: "Враження страшне, жахливе. Ті кошмари, що ми на власні очі бачили торік самі, ми вчора мусили знов пережити в театрі. Це прекрасна ефектна фотографія, точна копія неприкрашеної дійсності…" [Цит. за: 2]. На історичності драми наполягали перші діаспорні (Ю. Бойко-Блохін [1]) та вітчизняні критики (М. Жулинський [5]), а за ними цю тезу підтримали майже всі вчені та публіцисти, тлумачачи твір як "відображення української національної революції", психодраму Софії як розщепленість між національною і більшовицькою ідеями, що в ній автор візіонерськи віщує крах націонал-комунізму.

У цьому контексті історія Софії прочитується як психодрама самого Винниченка, яскраво зображена в "Щоденнику" як протистояння соціального і національного. В образі Софії можна відчитати алюзії до України, яка опинилася на роздоріжжі й була спокушена більшовизмом. Адже Винниченко зафіксував симпатію українців, зокрема селян, до більшовизму, пояснюючи феномен успіху червоної влади в Україні: "Все правда: і багато жорстокости, і брутальности, і непотрібної люті, і всяких помилок, і т. ін. Але основний факт той, що маси бідноти цілком вірять Народним Комісарам, що вони охоче йдуть за ними, що вся біднота є большевики, що Народні Комісари з ними, з біднотою, проти багатих, проти буржуазії. Чи вийде що, чи ні, чи виграє сама біднота від своєї влади й панування – це питання інше. Факт головний: є дві сторони – біднота і багаті, які борються між собою" (запис 10 лютого 1918 р.) [4, 278].

Картини української революції у драмі "Між двох сил" вражають і не залишають підстав для сумніву в історичності твору; навпаки: його можна вважати чи не найбільш "історичним" у доробку В. Винниченка. Однак навіть такий апологет фактичної достовірності драми, як Ю. Бойко-Блохін, підозрював, що "за видимою дійсністю, за дійсністю аж просто натуралістичною, ховається ще щось глибше, символічне" [1, 126]. Цю ідею підхоплює Є. Лохіна, котра

відкидає думку про історичність драми і прочитує її крізь призму міфопоетики. Розглядаючи творчість В. Винниченка комплексно, вона припускає, що "повторюваність одного й того ж мотиву дає підстави вважати конфлікт п'єси "Між двох сил" не відтворенням конкретних історичних подій, а певною моделлю, міфологічною структурою, що проявляється на різних рівнях творчості драматурга <…>" [6, 51].

Справді, увесь доробок В. Винниченка можна прочитувати як один метатекст із письменницькою апробацією нараційного шаблону "ідеї та дійсності". У дореволюційній творчості цієї ідеєю слугувала "чесність з собою". Драму "Між двох сил" можна розглядати як завершальний етап у її розгортанні. Позиціонуючи себе, Софія наголошує: "Я не знаю ніяких партій, програм, я не большевичка, не меншевичка, ніхто, я просто служу, як людина, яка хоче… буть чесною і хоче добра як собі, так і своїм близьким" [3, 48]. Прикметно те, що Софія, будучи національно орієнтованою, захищаючи українську культуру й державність, водночас симпатизуючи "соціальному" складнику більшовицької ідеології, не зараховує себе до жодного табору. "Шовіністами й запальними оборонцями старого ладу" [3, 45] Софія називає батька та брата на початку твору, "ворогами свого народу" [3, 127] – більшовиків наприкінці дії.

Софію трактують як зрадницю обидва табори: у цьому її звинувачує сім'я та більшовики, залишаючи місто. Ситуація вибору, а отже, зради своєму баченню, своїй "чесності", яка пролягає "між", для Софії неприйнятна: "З якої речі нам "або, або"? Через що ми повинні зрікатися своєї нації, ми, окривджені національно, пригнічені, зневажені? Чому не їм? Вони до нас прийшли, а не ми до їх. Вони нас гнітили, зневажали, нищили. І ми повинні тепер зректися? "Не было и не будет". О, вибачайте, было и будет" [3, 124]. Ситуація "між" – це результат Софіїної "чесності з собою", бо вона не знаходить відображення своєї ідеї – нової України, збудованої на принципах соціальної справедливості, – у жодному з таборів. "Між",– стверджує Є. Лохіна, – це той *третій* простір, та "золота середина", та земля обітована Винниченкової утопії" [6, 51]. Відданість ідеї, яка не може бути здійснена, означає єдину розв'язку – смерть. Зі смертю Софії помирає ідея "чесності з собою" як генералізаційна у творчості Винниченка, відкриваючи дорогу новій, удосконаленій – конкордизму – засадничій концепції в постреволюційній діяльності митця.

Отже, у драмі "Між двох сил" зображено три виміри революції: це боротьба національно свідомих сил проти більшовиків, це братовбивча війна ("брат на брата, батько на дітей"), це протистояння естетизованого утопічного світу ідей жахливим примарам реальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бойко Ю.* Драма "Між двох сил" В. Винниченка як відображення української національної революції// *Бойко Ю.* Вибрані праці. – Київ: Медекол, 1992. – С. 204–216.
2. *Веселовська Г.* Граємо Винниченка // Український театр. – 2003. – № 4. – С. 2–6.
3. *Винниченко В.* Між двох сил: Драма на 4 дії. – Київ – Відень, 1919. – 136 с. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/7178/file.pdf
4. *Винниченко В.* Щоденник. Том 1. 1911 – 1920 / ред., вступ. стаття і прим. Г. Костюка. – Едмонтон: Вид-во Канадського ін-ту укр. студій, 1980. – 490 с.
5. *Жулинський М.* Його пером водила сама історія (історичні передумови появи драми "Між двох сил") // Вітчизна.– 1991. – № 2. – С. 60–63.
6. *Лохіна Є.* "Між двох сил": утопічний простір Володимира Винниченка // Магістеріум. – 2000. – Вип. 4: Літературознавчі студії. – С. 45–52.

Отримано 19 червня 2017 р.

м. Александрія (США)