

**Марсіани на Хрещатику.  
Літературний Київ початку ХХ  
століття**

Гуляючи Києвом, легко впізнати численні локації, описані в поемах і романах початку ХХ століття. Десь змінилися номери помешкань, по-новому пофарбовані фасади, іноді інші назви вулиць, але якщо придивитися, то можна уявити, як у «Льоху мистецтв» на Городецького сиділи за одним столом Тичина й Курбас, трохи далі, в кабінеті Підмогильного, збирався чи не весь мистецький Київ, а в підвалі готелю «Континенталь» зустрічалися за кавою непримиренні аспанфути, символісти й спіралісти. Вечірнім Хрещатиком гуляли справжні «марсіани», і в Георгіївському провулку шукала нових обривів таємнича мистецька теософська дев'ятка.

Нова книжка Віри Агеєвої — це мандрівка літературним Києвом початку ХХ століття. Авторка покаже Київ очима авангардних художників, бунтівних емансипанток, богемних поетів, Київ, у якому жили й творили, попри все, що відбувалося довкола, Київ, який вистояв, уберігши свою історію та майбуття.

**Віра  
Агеєва**

**МАРСІАНИ  
НА  
ХРЕЩАТИКУ**

**Літературний Київ  
початку XX століття**

Віра Агеева

# **МАРСІАНИ НА ХРЕЩАТИКУ**

*Літературний Київ  
початку ХХ століття*

**віхблa**

Київ · 2023

## Відгук про книжку

Одна з тих книжок, які повертають нам нашу історію, наші імена, культурну історію наших міст. «Марсіани» Віри Агеєвої дадуть вам відчуття літературний Київ кінця ХІХ — початку ХХ століття. Ця книжка деколонізує не лише культуру, а й простір нашого життя. Київ у цій книжці — це не «город» російських письменників; це наповнене історією місто Нечуя-Левицького, це модерне місто Підмогильного; це місто розмови з великою європейською традицією Зерова, це місто інтелекту Домонтовича, це місто жіночої емансипації Наталі Романович-Ткаченко. Завдяки цій книжці ви відчуєте, якщо перефразувати одного французького філософа, що люди минулого — це ми; що люди, які жили тут і ходили цими вулицями, — це ми; і що люди, які писали сто років тому, — це також ми. Парадоксально, але покоління, яке тоді, сто років тому, відчувало себе «безґрунтянами» — і чийі представники були або знищені сталінським режимом, або вимушені були емігрувати, — дають нам сьогодні дуже стійке відчуття ґрунту та коріння.

*Володимир Єрмоленко, філософ, письменник, президент Українського ПЕН*

За цим [посиланням](#) ви знайдете карту, на якій позначено 9 місця в Києві, згадані в тексті. Ви зможете пройтися звичними маршрутами Івана Нечуя-Левицького, дізнаєтеся, де розташовувалися перші великі кінотеатри Києва, побуваєте в гостях у Миколи Лисенка та Михайла Грушевського, навідаєтеся до Євгена Плужника й Максима Рильського, відвідаєте ще багато цікавих місць. Запрошуємо вас у спільну подорож текстом і Києвом!

## Вступ. Урбанізм як український виклик

Цю книжку можна назвати дослідженням у сенсі суто етимологічному, бо тут ідеться таки про пошук *слідів*, про відтворення втраченого спогаду, культурного ландшафту, попросту — напівзабутого нами модерного українського Києва. Тексти й події, люди й книжки, літературні дружби й протистояння, розіграші й конфлікти, виставки й маніфести, журнали й клуби — витворювали неймовірну мозаїку мистецької столиці в часи її ренесансного піднесення.

Неймовірна динаміка змін була визначена одразу кількома чинниками. Ми подосі воліємо говорити про «золоті двадцяті», не надто акцентуючи здобутки попереднього десятиліття. Між тим чимало найвагоміших текстів вітчизняного модернізму з'явилося саме в дев'ятсоті та десяти роки. Ба більше, тоді зусиллями українських інтелектуалів, насамперед членів київської «Старої громади», зорганізувалися й товариства, гуртки, об'єднання, які в роки революції уможливили розвиток академічних, театральних, видавничих проєктів. Навколо журналу зі старожитньою назвою «Українська хата»<sup>1</sup> згуртувалися літературні новатори, реформатори й бунтарі. Згодом заявили про себе символісти, заговоривши на сторінках «Літературно-критичного альманаху»<sup>2</sup> й «Музагету»<sup>3</sup> про служіння красі, а не зlobі ідеологічного дня. Свого часу рустикальність і домашньовжитковість були закономірною і почасти життєзбережною реакцією на загрозу самому існуванню української культури: місто швидше втрачало національну своєрідність, натомість селянство залишалося носієм ідентичності й традицій. Затаєна ворожість якоюсь мірою визначила й характер революції 1917 року як помсти приниженого села відчуженому зросійщеному місту. Однак у культурному вимірі символічне повернення урбаністичного простору відбулося дуже стрімко. Принаймні від початку століття модернізаційні інтенції в мистецтві означали увагу до сучасности; назадняцьке замилювання в старосвітських святощах уже не задовольняло, повноцінний роман потребував нових обширів. А визвольні змагання всі ці процеси стократ пришвидшили, уможлививши наш мистецький ренесанс.

«Золотий гомін» над Києвом, почутий Павлом Тичиною, звістував скресання прихованих, замулених, але не пересохлих підземних джерел, які наснажували й живили творчу потугу. Під жовто-блакитними прапорами Української держави встигли постати численні мистецькі, наукові, освітні заклади, почала формуватися культурна політика.

Захоплені революцією, до Києва поверталися з чужих столиць ті, кому судилося стати знаковими постатями вітчизняного мистецтва. Георгій Нарбут творить знамениту українську абетку, оформлює банкноти, поштові марки, усталює своєрідний український стиль, взоруючись, зокрема, на барокові зразки. Запрошений з Галичини Лесь Курбас започатковує експериментальний театр, тісно співпрацюючи з київськими футуристами, авангардистами, навіть улаштовуючи театральні вечори, на яких зі сцени читалися художні тексти.

У Києві двадцятих років вражає поєднання, здавалося б, непоєднуваного, спрагле бажання водномить надолужити втрачене в попередні десятиліття. Лунали гучні відозви непримиренних шкіл і груп, традиціоналістів і революційних новаторів, громові заклики зректися минулого чи навіть вивезти мистецтво на катафалку на смітник історії, але водночас, здається, над усіма бар'єрами багатьох згуртовувало якесь особливе відчуття зоряного моменту, коли треба встигнути втілити все задумане тут і тепер, коли всі перешкоди здаються здоланими, а всі вершини — досяжними. Попри кпини неокласиків з аспанфутів<sup>4</sup>, а марсіанина<sup>5</sup> Підмогильного — з Миколи Зерова, Максим Рильський приятелював з Михайлом Семенком, а Зеров охоче співпрацював з редагованим Підмогильним «Життям і революцією»<sup>6</sup>. А вже в салоні Людмили Старицької-Черняхівської збиралися безвідносно до міжгрупових розбірок: тут гостювали і початківець Підмогильний, і визнаний автор «Сонячних кларнетів», і не завжди до них толерантний Сергій Єфремов.

З неперевершених віршів Зерова й Рильського, з блискучих романів Підмогильного й Домонтовича постають візії міста, яке можна нескінченно відкривати й перевідкривати, в якому історія химерно визначає сьогодення, а «чар-отрута» ландшафтів надихає художників і письменників. Якраз наша модерністська література нарешті пильніше застановляється над власною сутністю й побутуванням, митець стає в



ній упривілейованим персонажем, а інтерес до інших художніх царин, насамперед живопису, архітектури та кіно, вочевидь глибшає. Творча дружба й співпраця поетів, режисерів, малярів, скульпторів — прикметна риса київського мистецького побуту початку століття. В урбаністичному романі оповідачем часто стає персонаж — фланер, ненадлий колекціонер вражень, спостерігач, мандрівець, нишпорка — мисливець, для якого прогулянки бульварами й майданами стають мало не сенсом існування. А що цим фланером, скажімо, в Домонтовича й Підмогильного, виявляється письменник чи художник, то зібрані, підгледжені в натовпі сценки, деталі, рухи, барви, обриси стають сюжетним матеріалом, впливають на стиль і манеру зображення. Місто, в якому можна загубитися і, — непіднаглядним, нічим не обмеженим, — задовольняти свої химерні бажання, наснажуватися енергією строкатих вуличних юрб, формує особливе сприймання простору, моделює саме побутування в ньому, визначає нові способи художнього бачення.

Важливо й те, що змінюється тональність діалогу з минулим, з великими попередниками, з традицією. Впродовж століть витворювалися різні способи символізації київського простору. Для барокового автора Теофана Прокоповича «місто велике» перебуває під захистом вишніх божественних сил, воно стає чи не центром усього православного світу. Сам ландшафт сприяє могутності й забезпечує неприступність для ворогів:

Сонцю назустріч це місто ріку посилає сусідню

Й перемагає воно горами дня, що згаса.

Прокопович уславлює нездоланне місто-фортецю, яке споконвіків підносить у блакитні небеса золоті бані своїх церков. А інший письменник XVIII століття, «епічний пиворіз, герой-вагант» Ілля Турчиновський, описує в автобіографії своє навчання «в богоспасаємом граді Києві в монастирі Святомихайловськом» як щасливу нагоду долучитися до славної й шанованої інтелектуальної традиції.

Уже в добу романтизму барокові візії державного Києва, літописи Григорія Граб'янки, Самовидця, Самійла Величка стають джерелом

натхнення і матеріалом для сюжетів перших історичних романів.  
Знамените Шевченкове

Мов на небі висить

Святий Київ наш великий

потверджує піднесений інтелектуалами барокової епохи символ Києва як другого Єрусалима, небесного Града. В «Чорній раді» Пантелеймона Куліша згадка про урочистий в'їзд Богдана Хмельницького до Києва пробуджує пам'ять про момент державницького тріумфу, перемогу української зброї. З характерником Кирилом Туром зустрічаємося на Подолі, біля Братського монастиря, з іншими персонажами — в Печерській обителі. Все це місця пам'яті, священні локуси, з якими найбільше пов'язані уявлення про формування національного пантеону й національної тожсамости. Так само в історичній прозі Івана Нечуя-Левицького, як-от у романі «Гетьман Іван Виговський», картини гетьманського Києва XVII століття виписані із замилюваністю в деталях, зі сливе археологічною старанністю й увагою до речей, інтер'єрів, побуту, звичаїв. Натомість у романі «Хмари» міський простір представлено в похмурих, зловісних тонах: ідеться про розпаношення ворожої імперської влади, яка профанує, оскверняє священні споруди й пам'ятки. Особливо наголошено болісність втрати колишньої слави й величі Києво-Могилянської академії, цього київського Атенею. В храмі науки, протегованому колись Петром Могилою й гетьманом Сагайдачним, тепер звучить чужа мова й утверджуються чужі неприйнятні цінності. Темні хмари позбавляють Київ життєдайного тепла, потрібного для культурного розквіту, фатально змінюють підсоння.

Нова краса (таки ж майже в тому класичному єйтсівському смислі, розкритому поетом у присвяченому повстанню за незалежність Ірландії вірші «Великдень 1916-го») народилася під «золотий гомін» революції сімнадцятого року. Тичининська геніальна поема передала апофеоз довгожданого визволення: хмари, що нависали над Києвом, ураз розвіялися в промінні весняного сонця, скресли підземні води, і золоті човни з давнини знов пливли Дніпром до древньої столиці, до місця збережених спогадів і нерозтраченої пам'яті. І вже для

авангардиста Миколи Бажана брама Заборовського — це свідчення розквіту українського бароко, органічної долученості до тої наснаги,

що плинула з віків старого лабіринта,

що поєднала іздала

вкраїнських брам рясне гілля

з вільготними акантами Коринта.

Коринтські ордери київських будівель для поета — якнайнеспростовніше підтвердження належності до європейського мистецького ареалу. Однак у вимірі державницькому, політичному епоха Рафаїла Заборовського — час тяжких поразок, тож знаменитий архітектурний шедевр асоціюється для нащадків ще і з цим досвідом, — «бо шлях звитяг крізь браму не прослався». Незважаючи на збройний програш Української Народної Республіки, наша мистецька, інтелектуальна еліта сподівалася втримати виборений культурний суверенітет. І якраз велич мазепинського бароко для Бажана — підстава сподіватися, що його покоління зможе перевершити зроблене славетними попередниками. Микола Зеров, долучившись до поетичної полеміки про браму Заборовського, усе ж також вірить, що «ця золотом цвяхована блакить» над древнім містом захищає його від напастей і бід. А для екстравагантних персонажів Домонтовичевих «київських» романів «Дівчина з ведмедиком» і «Доктор Серафікус» прогулянки містом обертаються своєрідними мистецькими прощаннями до знаменитих пам'яток, відкриттям спадку, яким не можна не захоплюватися. Надихатися навіть і попри те, що один з головних героїв — художник-авангардист, котрий воліє малювати сині дерева під зеленим небом, бо лише так може передати своє відчуття зміненого часу, звороховленого сьогодення.

Розвиток романного жанру особливо посприяв поверненню урбаністичної пам'яті, подоланню нав'язаної імперською культурною політикою амнезії. Коли ще в другій половині XIX століття Іван Нечуй-Левицький завершує свої «Хмари» (автор і сьогодні неймовірно захоплює київськими пейзажами й замальовками побуту; аби пізнати місто, яким воно було в перші декади того віку, до «Хмар» можна звертатися як до енциклопедії!) елегійним, майже розпачливим висновком про незворотність утрат і згубність страшної гвалтовної

русифікації, то в двадцяті–тридцяті українська історична белетристика пропонує вже зовсім відмінні моделі культурної пам'яті. Саме в дзеркалі історичної прози дуже виразно видно, якою незначною була російська культурна присутність. Український Київ початку XVII століття постав у «Людоловах» Зінаїди Тулуб: авторка якраз зосереджується на протистоянні культурній та релігійній експансії, із живописною деталізацією розповідаючи про київський братський рух, заснування академії, про подільських цехових майстрів, лаврських книжників і державницькі заміри гетьмана Петра Сагайдачного. Поступово з'являються й сюжети з княжої доби: цей тренд згодом, уже аж у п'ятдесяті–сімдесяті роки, стане одним з найпомітніших. Віктор Домонтович започатковує жанр романізованої біографії, звертаючись до історії Кирило-Мефодіївського товариства, до життєписів Миколи Костомарова й Пантелеймона Куліша. Знов же, в добі романтизму наголошувалася тяглість українського руху й культурного опору.

В уявній подорожі Києвом двадцятих легко пізнати численні локації, будинки, сквери, описані в поемах і романах початку XX століття. Зрештою, урбаністична пам'ять добре закарбовується в камені, в архітектурі. Трохи десь змінилися номери мешкань, інакше пофарбовані фасади. Але от у цьому будинку на Миколаївській, 11 (нині Городецького, 9, так званий дім Гінзбурга), у розписаному Анатолем Петрицьким «Льоху мистецтва», читали вірші музагетівці-символісти, сюди приходили Павло Тичина, Володимир Ярошенко, Михайло Жук, Лесь Курбас. Трохи згодом неподалік (уже на «оновленій» Карла Маркса, 2) розташувалася редакція журналу «Життя й революція», і в кабінеті Валер'яна Підмогильного бував, що називається, весь мистецький Київ. А напроти, в номері п'ятому, в підвалі готелю «Континенталь» розташувався письменницький клуб: там зустрічалися, дискутували, смакували каву й вино, грали в більярд, обговорювали щойно написане й прочитане і пильно остерігалися всюдисущих «секретних співробітників». На Володимирській мешкали переважно марсіани, зокрема Підмогильний, Косинка, поруч, на Прорізній, — Плужник. Любили зустрічатися в Золотоворітському сквері (там, до речі, відбуваються і важливі епізоди роману «Місто»). Неподалік скверу, на Володимирській, 42, в редакції журналу «Книгар» «богував» Микола Зеров: це тут здружувалися,

об'єднувалися неокласики, обговорювалися можливості консервативної модернізації, зокрема й долучення не лише до західноєвропейської традиції, але й до «перевіяного на току критики» українського культурного спадку.

Микола Зеров ставав частим гостем і в Георгіївському провулку, 11, де жив Георгій Нарбут. Якраз у Нарбута збиралася, шукаючи нових духовних законів і нової краси, таємнича антропософська «дев'ятка», до якої належали митці зовсім різних стильових орієнтацій, як-от класицист Зеров, імпресіоніст Тичина, футурист Семенко. Це тут замешкав і вигаданий у нарбутівському колі Лупа Грабуздов, якому судилося стати, може, найцікавішим містифікаційним персонажем цілого десятиліття. А Фундуклеївська виявилася тоді осередком наших авангардистів. Аспанфут (Семенко якийсь час жив у приміщенні редакції газети «Більшовик», що містилася в колишньому готелі «Гладинюк» на розі Фундуклеївської й Ново-Єлизаветинської), розташовані поруч студії Олександри Екстер та Броніслави Ніжинської, вистава Леся Курбаса в театрі Бергоньє — здається, всі ліві митці вподобали стрімку привабливу вулицю, попри засилля там-таки академічних, зокрема й театральних, інституцій.

Прийнявши в модерністську добу виклик урбанізму, наша література впродовж десятих–двадцятих утвердила Київ як текст, причому текст, закорінений у кількасотлітню традицію і водночас цілковито життєздатний у нові часи. У сталінському соцреалізмі, коли саме вживання слова «Україна» цензура пильно дозувала, Київ іноді ставав чи не синонімом забороненої назви, вимовною метонімією, знаком збереженої національної культурної ідентичності. За такими романами, як «Місто» Валер'яна Підмогильного, «Дівчина з ведмедиком» Віктора Домонтовича чи «Недуга» Євгена Плужника, за виданими переважно на Заході спогадами молодші мистецькі генерації відкривали для себе український урбанізм. Столиця завжди залишалася простором збереженої культурної пам'яті, навіть попри катастрофічний брак меморіальних табличок і знаків, екскурсійних маршрутів і адекватних музейних експозицій. Зацілілі представники покоління двадцятих змогли приватно переповісти те, що не мало шансів оминати цензуру. Навіть у тридцяті Максим Рильський назвав свою поетичну збірку «Київ». Повернувшись у звільнене рідне місто,

Микола Бажан в останні роки війни пише «Київські етюди». А його учень Іван Драч у сімдесяті видає книжку «Київське небо».

Genius loci не покидає древнього міста.

---

<sup>1</sup> «Українська хата» — літературно-критичний і громадсько-публіцистичний часопис що виходив з березня 1909 року по вересень 1914 року в Києві. — *Тут і далі посторінкові примітки редакторки.*

<sup>2</sup> «Літературно-критичний альманах» вийшов у Києві 1918 року.

<sup>3</sup> «Музагет» — офіційне видання однойменного літературно-мистецького об'єднання, заснованого 1919 року в Києві, куди ввійшли митці різних напрямів, переважно символісти.

<sup>4</sup> Аспанфути — представники «Асоціації панфутуристів», літературної організації, створеної Михайлем Семенком 1921 року в Києві.

<sup>5</sup> Марсіанин — представник «Майстерні революційного слова» (МАРС), літературної групи, що сформувалася 1926 року в Києві.

<sup>6</sup> «Життя й революція» — щомісячний український літературно-мистецький і громадський журнал, що виходив у 1924–1934 роках у Києві.

# 1. Ретроспектива: викрадення Києва

Хоча в ті чи інші історичні епохи над Києвом маяли прапори різних держав, в українській свідомості місто завжди так чи так зоставалося духовною й культурною столицею, символічним осередком, що притягував і об'єднував усупереч усім руйнівним відцентровим силам. Над цією його символічною роллю пильно застановлялося наше українське письменство ХІХ століття, — якраз доби найбрутальнішої русифікації! — зокрема історична романістика. Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Іван Нечуй-Левицький, Михайло Старицький, Людмила Старицька-Черняхівська, романтики й автори реалістичних прозових полотен усталювали й увиразнювали образ маєстатичного града Кия, нового Єрусалима, золотoverхого, незмінно великого й величного з його закоріненою у віках міфологією, знаковими будівлями, соборами, бібліотеками, академією, місцями хай і захованої в глибинах, але зацілілої колективної пам'яті.

Пантелеймон Куліш з його орієнтацією на козацькі літописи розгортає в «Чорній раді» київські ландшафти ХVІІ століття, доби руїницької боротьби за гетьманську булаву, яка переходила з рук у руки; а кожен, хто її запопав, спішив оголосити місце, де випадком опинився, новою столицею. Ці ландшафти викликають більше жаль, аніж захоплення й гордість:

«Весело й тяжко згадувати нам тебе, старий наш діду Києве! Бо й велика слава не раз тебе осіяла, і великі злигодні на тебе з усіх боків збирались... Скільки-то князів, лицарства і гетьманів добуло, воюючи за тебе, слави; скільки-то на твоїх улицах, на тих старосвітських стогнах, на валах і церковних цвинтарях пролито крові християнської!»

У зображенні міста автор, схоже, більше дбає про стилізацію, аніж про конкретику деталей чи замальовок урбаністичного простору. Поділ, гуляння козаків, котрі на старість ідуть «спасатися» до Межигірського Спаса, картинний Кирило Тур серед дикої пущі на

Печерську... Романтичний антураж для історії про кохання і владу, про лицарів і хоробрих воїнів».

Натомість Іван Нечуй-Левицький завжди дбає про достеменність історичного, часами власне етнографічного опису, в нього незмінним зостається замилювання старою архітектурою, побутом, речевим світом. Речі бережуть пам'ять, тим паче коли втрачені її писемні носії. У Нечуя-Левицького інтер'єри майже музейні, колекційні. Він часто нарікає на занедбаність передання, байдужість зденационалізованих нащадків до діянь великих предків. Візуалізація спогаду й має долати амнезію. Тож його поетика дуже відмінна від романтичних стилізацій Пантелеймона Куліша. Там, де Куліш розповідає й оцінює, Нечуй переважно описує, нанизує виразні деталі, особливо застановляючися над архітектурними образами й метафорами. Для нього історія міста закарбована в камені, дереві, вона тривкіша, аніж писемні свідчення.

Роман «Гетьман Іван Виговський» — приблизно про ту саму історичну епоху, що й «Чорна рада», але в першому романі знайдемо любовну замилюваність деталями. Варто порівняти розповідь про дім української шляхтянки та, з іншого боку, палац православного князя, аби відчитати символіку занепаду колись могутніх магнатів.

«Дім пані Павловської був такий самий, як і в старого Євстафія Виговського, тільки багато просторніший, хоч і низький, з маленькими вікнами, перебитими навхрест залізними зубчастими ґратками для оборони од злодіїв. В Павловської скрізь в покоях було вже поприбирано, скрізь було чисто й гарно, як у келіях в черниць. В кутку на покуті лисніли образи, обвішані вишиваними рушниками. Перед найбільшим образом блищала лампадка, неначе в свято».

Враження захищеності, дбайливої доглянутості житла доповнюється й портретуванням господині. За контрастом палац одразу безпомільно засвідчує занедбаність, утрату колишніх величі й сили.

«Старий палац стояв на Старому Києві, над глибокою долиною, котра тяглася до Кожум'яків. Палац був збудований серед широкого двора. Гостра висока покрівля з черепиці почорніла од негоди, непоновлена десятки років. Тільки місцями на покрівлі зеленіли широкі плями ясно-зеленого моху, неначе понашивані на ганчірках ясно-зелені оксамитові латки. З боку палацу загиналась пристройка на два поверхи, а за нею піднімалась чудна тонка невеличка башта з узькими амбраурами, неначе голуб'ятня з



дірками; білі, але дуже задимлені димарі виганялись високо над гострим дахом, неначе стовпи, натикані без ладу в чорну покрівлю. Перед ганком палацу зеленів широкий круг, засаджений кущами. За домом чорнів старий садок. Виговський і Павловська увійшли в довгенькі узькі сінці, більше схожі на коридор з узькими вікнами. [...] В світлиці нікого не було. Стародавні ясеніві стільці з високими без міри спинками, оббиті червоним, вже злинялим, сап'яном, стояли рядком попід стінами; ручки стільців були пороблені в формі гадюк, котрі позвішували наниз свої довгі головки, а хвостами поприлипали до високих спинок. Довгі килимки були розстелені попід стільцями, тяглись стежкою через світлицю до дверей. Килими полиняли, втратили лиск і фарби; один тільки дорогий квітчастий нелинючий перський килим на софі звеселяв сумну темну світлицю. Узькі, високі й зверху гострі вікна пускали мало світа в довгу світлицю, а кругленькі шибочки з червоного й синього скла вгорі вікон кидали в світлицю темнуваті сутінки, і в світлиці од їх ставало ніби ще темніше».

Небагато в усій нашій літературі текстів із такими неперевершено привабливими описами Києва, його пам'яток, вулиць, побуту, звичаїв, його, власне, біографії, як Нечуєві «Хмари». Зі спогадів знаємо, що місто письменник любив, прогулянки до Володимирської гірки здійснював за будь-якої погоди й зі своїми химерними звичками сам став частиною міської легенди. Ось її варіант, переказаний Євгеном Кротевичем, котрий бував у Нечуя в гостях і користувався його підтримкою та протекцією у видавничих справах.

«Скажімо, сусіди могли по ньому перевіряти годинник: щодня за будь-якої погоди рівно о третій він виходив після обіду зі своєї квартири, йшов на Фундуклеївську вулицю, поволі піднімався до театрального майдану, потім завертав праворуч біля аптеки і так само поволі рухався вперед Володимирською вулицею, аж до “підйомника”, який тепер чомусь звать по-іншомовному фунікулером, де звертав на Володимирську гірку. Там сидів, милувався Дніпром, думав свої думи аж до шостої години; тоді спускався вниз на Хрещатик, та вже цією вулицею повертався назад. Вечеряв — і, щоб там не було, рівно о дев'ятій лягав спати»<sup>2</sup>.

Переповідає Євген Кротевич і знаменитий епізод з урочистого вечора 1904 року, присвяченого письменникові. Саме як Іван Стешенко виголошував доповідь про творчість ювіляра, Нечуй-Левицький покинув місце в президії і подався до виходу, пояснивши, що скоро дев'ята, а порушувати розпорядок він не хоче навіть задля такої небуденної події.

Автор «Хмар» починає свою розповідь у точці, сказати б, найбільшого приниження, найочевиднішої втрати всіх решток державности, коли темні свинцеві небеса нависли над дніпровськими берегами, не залишаючи надії на проростання затоптаних пагонів, на відновлення й відродження. Десь у середині 1830-х до Києва приходять учитися студенти з різних країв: Могилянська академія ще не втратила колишнього авторитету й значення. Ознаки занепаду й пригнічення у місті повсюдні; однак і відторгнення чужого відбувається невинно, переважно на мікрорівнях, у повсякденних ситуаціях індивідуального вибору.

Нечуй-Левицький послідовно наголошує культурну вищість українців, а відтак і їхню зневагу до непроханих зайд. Ідентичність міста і місця зберігається не в останню чергу завдяки архітектурі; після всіх пожеж і руйнувань найбільше заціліло принаймні те, що карбувалося в камені. Як і Куліш у «Чорній раді», Нечуй дає панораму Києва. Тільки що в «Хмарах» вона відкривається очам московських мандрівників, носіїв якраз імперської зверхности.

«Перед ними за Дніпром з'явилась чарівнича, невимовно чудова панорама Києва. На високих горах скрізь стояли церкви, дзвіниці, неначе свічі палали проти ясного сонця золотими верхами. Саме проти їх стояла Лавра, обведена білими високими мурованими стінами та будинками, й лисіла золотими верхами й хрестами, наче букет золотих квіток». Коло Лаври ховались у долинах між горами печери з своїми церквами, між хмарами садків та винограду. А там далі, на північ, на високому шпилі стояла церква св. Андрея, вирізуючись всіма лініями на синьому небі: коло неї Михайлівське, Софія, Десятинна...» Поділ, вганяючись рогом в Дніпро, неначе плавав на синій, прозорій воді з своїми церквами й будинками. Всі гори були ніби зумисне завітчані зеленими садками й букетами золотоверхих церков. Їх завітчала давня невмираюча українська історія, неначе рукою якогось великого артиста...»

Однак історія тут зупинилася, усі звершення в минулому, і потреба змін розлита в самому пейзажі:

«Стоять київські гори непорушно, заглядають в синій Дніпро, як і споконвіку, несуть на собі пам'ятку про минувшість для того, хто схоче її розуміть, і ждуть не діждуться, поки знов вернеться до їх слава старого великого Києва, поки знов завітчають їх потомки давніх батьків свіжими квітками історії...»

Чужа влада робить усе можливе, аби «тих, хто схоче розуміть» автентичну історію, ставало дедалі менше. З перших сторінок роману загострюється колізія збереження чи втрати колективної пам'яті підпорядкованої спільноти. Імперська освіта сприяє не згадуванню, а забуванню, досягненню ситуації, коли, за Шевченком, зайти стверджуватимуть,

що все-то те

таки й було наше,

— і не наражатимуться на жодні заперечення.

Нечуй-Левицький використовує для означення втрати колективної пам'яті метафори западання в землю, закопування в недосяжні глибини. Це узвичаєна символіка zagrożеного спогаду; в «Хмарах» вона, мабуть, безпосередньо пов'язана з Шевченковим «Великим льохом», з образом знов же закопаної в неприступні для ворогів сховища скарбниці передань і священних символів нації. Сакральним місцем у романі постає Поділ, Києво-Могилянська академія, адже після втрати політичних атрибутів незалежності саме культура має забезпечувати життєздатність народу. Братський монастир — це пантеон, хай занедбаний, але не знищений.

«Серед самого монастиря стояла велика гарна Богоявленська церква. На полуденній стіні церкви була залізна дошка з написом над могилою гетьмана Конашевича-Сагайдачного. Самий монастир з академією стояв на Мазепиному дворі. І, неважаючи на те, в академії Петра Могили, святого Димитрія Туптала й інших не було й духу, й сліду тих давніх діячів України, тих Сагайдачних, Могил... В Братському монастирі, в давній славній академії панував чужий великоруський дух, чужа наука, чужий язик, навіть чужі люди... Все давнє українське лежало десь глибоко під землею».

Київський спадок зберіг свої вагу і значення: згадка про «кілька сотень богомольців з усієї України», котрі спали на церковному подвір'ї, одразу змінює тональність розповіді про занапащеність могилянської давнини. Пантеон і далі зостається місцем прощі та поклоніння.

Імперський вплив назагал поки що поширюється лише на певні сегменти, не зачіпаючи глибинніших структур і механізмів побутування культури. Для Нечуя-Левицького з його панетнографізмом значущим був наголос на народній пісні як

резервуарі історичної пам'яті й традиції. Про Сагайдачного співає вся Україна; хоч в академічних аудиторіях учать по-російськи, але на подвір'ї братської церкви звучить українська. Теплої літньої ночі «серед монастиря, перед п'ятьма золотими банями, серед чернечих келій і темних алей понеслася мелодія про Сагайдачного, котрого могила була за десять ступенів звідтіля, коло південної стіни церкви». Спів могилянських спудеїв слухають і ченці, й подільські міщани, й паломники, які дивувалися звучанню «сільської» пісні в обителі.

У «Хмарах» прозаїк, якого звично називаємо рустикальним, постає захопленим літописцем старосвітського українського Києва: не надто піддатливий змінам і регламентаціям міщанський побут, звичаї представлені з любовною деталізацією, традиція оречевлюється, буквально вписується в пейзаж, у подільський рельєф і пейзаж. Оселя купця Сидора Сухобруса видається чи не фортецею, перед якою безсило зупиняється вал московської культурної інвазії. Сухобрус — людина, що всього досягла сама: вдатний богомаз, він зумів догодити смакам покупців, і торгівля святими образами забезпечила й неабиякі прибутки, й повагу в спільноті. І в портретуванні героя, і, може, ще більше в зосередженні на побуті наголошується непіддатливість небажаним змінам. Київська, подільська локальна тожсамість визначає всі ціннісні ієрархії. Коли церковна архітектура нагадує про велич, то міщанська асоціюється зі зручністю й безпекою; Сухобрус теж, схоже, дотримується переконання, що його дім має стати його фортецею. Майже в буквальному сенсі Нечуй-Левицький бачить цього київського міщанина в нерозривній єдності з землею, природою, ландшафтом (от уже кого нізащо не назвеш безгрунтянином!) Його садок — аналог райського саду; дерева й плоди не вміщаються у відведеному просторі, випростуються назовні, за мури, на вулицю; сама природа забезпечує благоденство, обдаровує усіма щедротами.

«Дерева було так повно, що садок здавався пишним кошиком, в котрому було накладено букетів так тісно, що вони з усіх боків вилазили аж за край. Яблуні, груші, черешні купами гілля вилазили в чужі двори, слались на чорну покрівлю возовень і комор, схилились над тротуаром, зачіпаючи прохожих за голови».

Ось воно, місто-сад, про яке мріятимуть змучені бідами індустріалізації авангардисти при початку ХХ століття!

Старосвітський дім видається не збудованим, а зрослим із цього родючого ґрунту, в кожному разі, старосвітські вподобання господаря всіляко наголошено. Закоріненість Сухобрусового саду й хати водночас упевнює в закоріненості тожсамости, культури: київського благочестивого купця важко звабити сухозлітками моди й ідеології. Принаймні російські імператори поки займають скромне місце в інтер'єрі, хоча еkleктизм хатнього символічного простору вже може видаватися почасти загрозливим. Отже, в етнографічно точному, деталізованому описі дому кілька разів згадано про вірність старому-доброму ладу:

«Він був так збудований, як будували доми в старовину: з ганком, з довгими сіньми через цілий дім, з другими дверима в садок. Сіни розділяли його на дві половини: з одного боку була пекарня й велика хата для челяді, з другого боку були хазяйські кімнати. Товсті на аршин стіни показували, що дім був давній. Вже Сидір Петрович сам попрорубував більші вікна, повикидав з вікон залізне перехрестя. Тільки в його кімнаті зосталось старе маленьке вікно, зверху трохи закруглене, з залізним перехрестям, ще й гострими крючками на обидва боки. Здається, хазяїн думав не тільки сховати гроші од злодія, але ще мав злу думку поколоть злодієві руки й лице, щоб не квапився темної ночі на чуже добро».

Архітектура, отже, підпорядковується вимогам безпеки, така садиба захистить від нічного розбою.

В описі Сухобрусового маєтку Нечуй-Левицький дав волю і своїй любові до квіткових візерунків: ботанічні вподобання молодих господинь викликають повагу. Дівчата приносять у батькову хату нові віяння, їм уже важче протистояти впливам чужинецької субкультури. Зостаючись старосвітською за архітектурою, оселя проте поступово всотує те, що руйнує її зсередини. В інтер'єрі Сухобрусової світлиці еkleктично змішуються кілька ідеологічних та стильових тенденцій. На одній стіні — портрети імператора Павла I, російського фельдмаршала Кутузова, «з грудьми, так обвішаними стрічками й хрестами, що ніде було й курці клюнуть», та «якоїсь цариці». А на протилежній — «портрет якогось давнього Сухобруса в кунтуші, з прорізними рукавами наодкид». Кунтуш — це одяг українських шляхтичів і військовиків, тож господар хати мав би пишатися козацьким минулим роду. Але він хоче уникнути вибору, перед яким поставила історія: «давній Сухобрус», імовірно, збройно обороняв

Україну, а портрети царів-завойовників — очевидна зневага до його чину й імени. Є в кімнаті ще й «вишитий гарусом» (чи не доньками подільського купця) чорновусий циган з гітарою — данина масовій культурі доби романтизму, в якій циган і мав уособлювати екзотичного «нетипового» героя. Попри все те, Сидір Петрович має повагу до Могиллянської академії, улюбленою книжкою його зостається, як це було в кількох поколіннях, Києво-Печерський патерик.

Тодішня російська «попса» вживлювалася насамперед через освіту. Сухобрус віддав доньок на два роки в пансіон, аби навчилися розмовляти російською, яка ставала мовою еліти й світського спілкування, та співати під гітару сентиментальні російські ж таки романси. Так якийсь «Стонет сизый голубочек» і став київським шлягером, м'якою силою імперської експансії. У поколінні Марти й Степаниди все це було хіба таким собі не надто важливим ще орнаментом, а вже їхні доньки після пансіонного вишколу цілковито підпадають під вплив масової культури метрополії, зневажаючи й гудячи все українське. Проте доба романтизму була добою регіоналізму, а не універсалізму, тож захоплення національною автентичністю так чи так нівелювало імперську модель.

Іван Нечуй-Левицький намагався показати зародження нової України, українофільського руху з беззастережною орієнтацією на народницьку ідеологію. Вправний майстер у зображенні предметного світу, пейзажів, речей, етнографічних експонатів, автор «Хмар» виявився доволі безпорадним як у розгортанні психологічних характеристик персонажів, так, зрештою, і в історичних оцінках. Чи не найбільш болісною в романі постала проблема стосунків старого й нового, традиції й модернізації. Нечуєвий рецепт більш-менш однозначний: тільки вірність традиції, пасеїзм, домашньовжиткова закритість культури можуть стати рятівними для підпорядкованої нації, саме існування якої zagrożене. Київський сюжет «Хмар» — це трагічна історія втрати зросійщеного міста. Сухобрусові внучки, ймовірно, вже не захочуть повісити портрет прадіда в козацькому кунтуші у своїх світських салонах. Виховані в пансіоні для «благородних дівчат», жахаються навіть думки, що їхніх дітей хочуть «присилувати» розмовляти тією самою мовою, що й куховарки, мовою, яку зневажали в інституті. Утім, коли Ольга Дашкович

закохалася в Радюка, хотіла сподобатися обранцеві своїм співом. Ні вона, ні мати вже не знали українських пісень і мусили кликати куховарку. Тільки Ольга так і не позбулася акценту, тож її спів викликав радше скруху, аніж захоплення. Одна з них одружується з російським полковником, тож уникнути вибору їй уже не вдасться.

Перед вибором постають і тодішні українські інтелектуали. Письменник знов же візуалізує гостроту цього вибору через зображення ряду портретів, тільки тепер не в приватному, домашньому, а в публічному просторі академії. Кульмінацією сюжету про культурний та інтелектуальний занепад барокового, мазепинського Києва стає епізод випускного іспиту в академії. Засобами неприхованої сатири твориться опис блюзнірського дійства за участю високих сановників російської православної церкви. Студенти не володіють іноземними мовами, не цікавляться філософією й красним письменством. Кар'єри робляться підлабузництвом і демонстрацією вірнопідданської ревності на службі чужій державі. Усіляко наголошуючи культурну вищість Києва щодо Москви, Нечуй-Левицький зіставляє дві традиції, представлені в Могилянській академії. На стінах знаменитої конгрегаційної зали висять портрети «вчених старої київської Академії» — та зображення «нових руських імператорів». Витіснивши інтелектуальні здобутки київських професорів, імперія не має нічого для протиставлення. Адже це література, в якій не було ренесансу й бароко, яка щойно почала формуватися в добу класицизму. В абсолютистській державі істина належить володарям, а не мислителям, імператорам, а не гуманістам. Сумні очі старих портретів спостерігали за принизливою пародією, що розігравалася в славетній колись академії Петра Могили.

Київ у цьому романі стає місцем збереженої пам'яті, нагадуванням про колишню велич, але сьогодення міста радше ганебне й принизливе. Обнадійливих змін, за Нечуєм-Левицьким, можна чекати тільки ззовні, тобто з-поза міських мурів; нові діячі мають апелювати до народу, який, на відміну від шляхетської верхівки, зберіг свою ідентичність і не піддався русифікації. Різним міським локусам надано в цьому контексті виразного символічного значення. Характеристики й настанови нижчих та вищих суспільних верств Нечуй-Левицький увиразнює, звертаючись до топографічних означників,

протиставляючи нижнє місто, Поділ, і горішні Липки. Поділ — це водночас і духовний, релігійний центр, і пантеон, і осідок давніх ремісничих цехів, дух запустіння відчувається тут значно менше, аніж в аристократичних Липках. Еліта ж утратила зв'язок зі спільнотою, вона маргіналізується або денаціоналізується, і прозаїк унаочнює ознаки незворотного занепаду знов же через архітектурні візії.

Спадкоємці старої української шляхти швидше доживають за інерцією, не маючи ні енергії, ні бажання протистояти руйнації. Їхній побут бачимо очима молодого українофіла Павла Радюка, якраз представника нового покоління, котре починає сповідувати народницьку ідеологію й вірить у націєтворчу потугу селянства.

«Здоровий дерев'яний дім Дуніна-Левченка був на Липках, де тоді проживали сливе винятково аристократичні сім'ї, усякі полтавські, чернігівські та здебільшого київські сполонізовані дідичі. Дім був стародавній, схожий на дідицькі будинки по селах в дідицьких багатих оселях. Стародавній сільський ганок з чотирма дерев'яними колонами виступав сходами на тротуар, а дім стояв трохи осторонь, одгороджений од улиці невисокими залізними штахетами, через котрі попід стінами манячили кущі троянд та жасмину».

Клумби, втім, забур'янені й здичавілі, а десятиліттями не ремонтівана будівля поступово руйнується. Автор напряду співвідносить занепад господарський і життєвий. «Усе було пообдиране, зчорніле. На стінах дому щикотурка подекуди пообсипалась. Бляшана покрівля на домі скрізь повигорювала й зчорніла. Подвір'я поросло травовою. Попід барканами росли зелені лопухи та кропива; вони постікали й збутлявіли в холодку. Десь вихопилась навіть собача бузина. Смерком вигляд здавався ще сумніший.

«Одже ж син казав правду, що старий Дунін-Левченко все осовується та осовується, неначе історія давнього козацтва та його нащадків, сьогочасних українських дідичів», — подумав Радюк, озирючи подвір'я та поплутаний старий зарослий садок».

Так само занедбанім виглядає й інтер'єр дому: перехняблені меблі на нерівній підлозі, плями на шпалерах. Окрасово вітальні зостаються «тільки дві гарні копії з портретів козацьких полковників, хазяїнових предків». Та ще господар дбає про бібліотеку: добірку французьких просвітників він доповнив працями з української історії. Фінал роману



— це вже шістдесяти–сімдесяти роки, коли українофільський рух набирає сили. Молодь вражає батьків, віддаючи перевагу селянським свиткам і вишиванкам, дбаючи про недільні школи й українські журнали. Заключний епізод «Хмар» вражає безнадійною понурістю: занепадає не лише місто, але й село, «каламутне море» заливає цілу Україну.

Сам письменник був причетний до діяльності київської «Старої громади», проте перспективи політичного руху видавалися йому непевними. Й коли в романі подільські міщани ще представлені людьми, які живуть за власними моральними законами, то комедія «На Кожум'яках» — якраз про занепад моральних засад у зденаціоналізованому місті. Вимовною деталлю стала у фіналі погроза невдатного жениха нареченій, що викрила його обман, покликати «роту москалів» і силою повести до вінця.

Ця п'єса Нечуя-Левицького, несценічна й надміру дидактична, так і зосталася б нечитомою й забутою, якби не дивовижна реінкарнація тексту, зроблена Михайлом Старицьким: його «За двома зайцями» — таки одне з найкращих художніх представлень українського Києва, феєрична історія про те, як питома національна ідентичність руйнує недолугі спроби нав'язування ідентичності чужої, імперської; сюжет про невтрачену гідність і здатність відстояти себе й домогтися своїх прав за найнесприятливіших обставин, зрештою, розповідь про згуртованість своїх, тутешніх, **закорінених** у ґрунт і минувшину (в сенсі майже буквальному, коли йдеться про покоління, що мешкали на тих подільських Кожум'яках, про спадок матеріальний і духовний, про плекання садів чи про старезні фундаменти й підвалини, на яких будувалися, зі століття в століття, нові хати й палаци, крамниці й цехи, школи й церкви) — у протистоянні непроханим зайдам, чужим, ворожим і зненавидженим.

Серед інших культурницьких проєктів київська «Стара громада» пильно клопоталася розвитком вітчизняного театру. Зрештою, традиції барокової драми, вертепу, інтермедій — усе це продовжувало жити українську драматургію, театральні трупы не могли скаржитися на відсутність глядацької уваги. 1881 року за активної участі Михайла Старицького, Олени Пчілки, Миколи Лисенка зорганізували літературно-драматичний гурток, який мав опікуватися збагаченням

надто скромного натовді репертуару. Старицький і взявся переробити «На Кожум'яках», захопившись, очевидно, якраз її прегарним київським колоритом. Автор не заперечував, письменники узгоджували зміни й доповнення, проте, зрозуміло, за Нечуєм лишалося право остаточного санкціонування. Про це, скажімо, лист до нього Михайла Старицького від 17 березня 1883 року:

«Драматичний комітет мені допоручив переглядіть Ваші “Кожум'яки” і виробить план, як би їх пририхтувать до сцени. Я зробив це і читав свій план, і його дуже хвалили; отож тепер засилаю його до Вас на санкцію... І дію треба зробити зовсім наново, а также здебільша й IV. II дія вирихтується із різних шматочків I Вашої і VI із нових додатків; III зостанеться без переміни»<sup>8</sup>.

Перша публікація йшла за двома прізвищами, але надалі усталилася традиція вважати «За двома зайцями» окремим твором Михайла Старицького. Прем'єра відбулася 4 листопада 1883 року — і п'єса стала окрасою репертуару багатьох театрів, за ролі бралися найвидатніші актори.

Дія п'єси десь синхронна в часі із сюжетом роману «Хмари»: хлопці на вулиці допевняються, який хор у місті найкращий, «семінарський чи братський», і хто «розумніший у Києві: чи семінарист, чи академіст, чи університант». Кияни певні свого статусу, а самоповагу вважають чимось органічним і непозбутнім. Аби здобути прихильність перекупки Секлити, матері красуні Галі, цирульник Голохвостий / Галахвастов божитья, насправді й характеризуючи себе з усією правдивістю, що він не якийсь вітрогон-панич, а таки ж свій, «простий міщанин, — то тільки зверху на мені образованность». І на підтвердження ще й притьмом посилається на родовід: і дім його тут недалеко, і дядько, Петро Свинарєнко, у нього шани гідний. Але Секлита Лимариха на високі рекомендації не зважає, бо поведінка цилюрника Свирида не відповідає узвичаєному в цій спільноті кодексу. Її «та хіба ж міщанину пристало бути свинею?» — вичерпне формулювання моральних вимог і правил поведінки. Присяга до ікони Братської Божої матері її ніби переконує в добропорядності Голохвостого, але він ту довіру зраджує.

Український міщанський Київ дуже скептичний щодо перекинчиків, які пробують змінити тожсамість. Зрештою, ні російська мова, ні

висока культура, яку нібито утвердили тут примандровані з півночі просвітники, Голохвостому й Проні Прокопівні не даються: все зводиться до макаронічного суржика й модних романсів. Хоч за «пенціон» доньки заплачено великі гроші, дівчина з тієї «тюрми» втекла через три місяці. А щодо цирульника, то на Подолі знають: «од міщан одстав, а до панів не пристав» або ж «такого дворанина під тина». Бідака дистанціюється від «дурних хохлів», але іншого кола в нього й немає. Та й Пронин батько, заможний київський крамар, скептичний щодо принесених чужою культурою мод і звичаїв, вважаючи, що «оті панські науки та примхи тідьки перекрутили дочку». То все не гідні довіри нікчемні сухозлітки, яким протиставляється таки ж власна вироблена й усіма шанована традиція. Що відрізняє, зокрема, київських міщан від заїжджих гастролерів, то це трудова етика: усі вони ґрунтують своє благополуччя в праці. І Сірки пишаються тим, що весь вік працювали, і хоч ґендль не буває зовсім без обману, але «чужого хліба не заїдали та з чужої кривавиці не користувалися». І Секлита Лимариха гостро відповідає на претензію Сірка, бо він, мовляв, «що інше», ніж проста собі родичка-перекупка, посилаючись на родовід і колективну пам'ять:

«Я що інше? А що ж я таке? Га? Хіба не знаємо, які великі пани були Сірки? Адже ж старий Сірко, ваш батько, м'яв шкури і з того хліб їв! Я торгую яблуками і з того хліб їм, і нікого не боюсь, і докажу на всі Кожум'яки, що нікого не боюсь».

Опінія спільноти тут ще і творить, і руйнує репутації, тож чесна перекупка певна власного становища:

«Спитайте Секлиту Лимариху: увесь Подол зна. Глядіть же, не обдуріть; а то і живим не випущу! Од Лимарихи не сховається!».

Та й перелицьованому Галахвостову не вдається сховатись від громадського нагляду й суду. Слюсар — ще один нащадок отого славетного цехового київського товариства! — таки встигає покликати квартального, віддати в його руки претендента на Сіркові статки і тим самим врятувати кохану Галю. Як не називайся по-новому, а тебе тут спитають про рід і походження. Коли Проня оповіщає батьків, що прийде просити руки «благородний кавалер» Голохвостов, відбувається прикметний ідентифікаційний діалог:

«Прокіп Свиридович: Чи не цилюрник з-за Канави?»

Проня: Не цилюрник, а палікмахтер: образований, гарний, багатий.

Явдокія Пилипівна: Та чи багатий же? Розпитайтеся добре!»

Ідентифікація відбувається одразу, а ще коли перевірити дані у когось «з-за Канави», то характеристика отримується вичерпна й непомильна. (До речі, тою межевою Канавою був канал, проритий при початку ХІХ століття до Дніпра між Верхнім і Нижнім Валом.)»

Адже навіть і Сірко, котрий уже приміряється, чи не краще звучить «Серков», зятем, проте, хотів би бачити «міщанина, трудячого чоловіка; такий би і гроші не розтринькав, і дитину б жалувал, і нас би не зневажав, держався б свого звичаю; а як вишукаєте якого-небудь гонивітра чи завалюючого лодаря, то той зараз переверне все помодньому: нас, як простих, заплює, добро все розмантачить і дочку кине».

Однак виявилось, що всі ті нові віяння все ж переважно не змінили глибших засад навіть і поведених на модних капелюшках, сукнях і російських романсах випускниць благородних «пенсіонерів». Голохвостий постає типом самовпевненого брехуна, якого легко вивели на чисту воду. Його викриття й покарання — не лише торжество морального закону, перемога добра над злом; це ще й демонстрація міцності отої міщанської київської ідентичності, віками виробленої системи цінностей і принципів людського співіснування. Адже навіть Проня Прокопівна, котру було за що зневажати й висміювати, у фіналі повертає собі нашу читацьку чи глядацьку симпатію. Усвідомивши обман і подвійну гру Голохвостого, Проня в момент стресового прозріння ніби враз струшує з себе все засвоєне в злополучному «пенсіонері», перестає грати завчену роль (а грала вона її впродовж усієї п'єси, десь, схоже, й сама іноді розуміючи, що лицедійство заводить на манівці) і повертається до себе справжньої, гордої й звиклої покладатися насамперед на себе київської, кожум'яцької корінної мешканки, зрослої й сформованої в цьому підсонні. Зрештою, вона ж небога залізної леді Секлиту, завжди готової дати відсіч найгрізнішим суперникам. Тож Проня (чи тепер знову Прісія?) знаходить сили визнати свою страшну помилку й вигнати негідника: «Не за ваші магазини йшла... я... вас любила... а

ви назнущались... осромили на весь Подол... На весь Київ!.. Гетьте!». Це «Гетьте!» звучить ознакою сили, а не остаточної поразки. Життєвий крах судився безчільному парикмахеру: виявилось, що й магазинів ніяких ніколи не було, і кредитори оточили зусібіч. Тож символічно, що знаменитий київський пам'ятник улюбленим персонажам увічнею момент уклінного схиляння Голохвостого перед дівчиною. Вона таки виявилася здатною обстояти свою гідність?

Якраз поява «За двома зайцями» стала переломним моментом, межовим текстом, що означив зміну уявлень і про минуле України, і про її перспективи. Річ у тім, що саме тут над автором, а відповідно й читачем, перестає довліти непозбутній доти страх, безнадійна гіркота остаточної втрати міста, культури, традиції, самости. Найбільше, здається, цей страх пригнічував і сковував персонажів Івана Нечуя-Левицького. Тяжкі свинцеві оболони нависли над дніпровськими берегами, над стародавньою столицею. Руйнуються пам'ятки, занедбуються святині, зраджує еліта, колись славетна академія Петра Могили споневажує все, ним зроблене; навіть село починає піддаватися русифікації. Натомість комедія Михайла Старицького переконує, що ці процеси поверхові, а засади національної тожсамости їм непіддатливі. Ніяка «рота москалів», що нею погрожує невдатний наречений, не присилує дівчину до шлюбу з облудником. І пансіони, школи, таки ж справді оплоти русифікації й денационалізації, не змогли змінити локальну київську ідентичність, передану в поколіннях подільських цехових майстрів гідність і любов до свого міста й дому.

Нарешті знімається жорстка опозиція славного минулого / жалюгідної теперішності. Так, у стінах Києво-Могилянської академії звучить російська мова й висить портрет государя-імператора. Але навколо академічних мурів — українське море, яке не вдалося ввести в рамки імперської регламентації й підпорядкувати чужинецьким культурним нормам. Поразка невдатного цилюрника з-поза Канави — це поразка імперських претензій на Київ. Для культурної деокупації міста ще треба багато зробити, але процеси вже почалися. Важливою й десь прогностичною сприймається часткова ніби суперечка, хто ж у Києві розумніший: академіст чи університант. Занепадає Могилянка, але в університеті вже відбувається велика праця, яка й уможливить невдовзі український ренесанс.

---

7 Кротевич Євген. Київські зустрічі. — Київ: Дніпро, 1965. — С. 70.

8 Старицький М. Твори: у 8 т. — Київ: Дніпро, 1965. — Т. VIII. — С. 464.

## 2. Ренесанс початку століття: люди, події, тексти

З початком нового століття колишня патріархальна усталеність людей, речей, побуту, звичок, взаємин, самих способів позиціонування себе у світі враз руйнується; модернізм означив ревізію основоположних уявлень про сутність літератури, творчості — і мало що могло видаватися аж так несумісним із новітніми засадами елітарності, естетизму, культу індивідуалізму й високого мистецтва, як старе добре українофільство й народництво. З-посеред найсуттєвіших слід наголосити реінтерпретацію самого розуміння статусу теперішності між минулим і майбутнім. Вона ніби зміщується в бік прийдешнього, унезалежнюється від традиції, стаючи водночас самодостатнішою й важливішою. Якраз це нове трактування стосунку особистості до сьогодення було програмовим для європейського модернізму. Одним із перших зміну сприймання, зміну поняття про **нову** красу вловив Шарль Бодлер, котрий і став речником модерністських цінностей. Він писав, що «минуле є цікавим не лише красою, яку змогли передати ті митці, для яких воно було сучасністю, але також як минуле, як історична цінність. Так само — і з теперішнім. Задоволення, яке ми одержуємо від зображення теперішнього, полягає не лише в красі, в яку воно може бути огорнуте, але і в особливій властивості бути теперішнім»<sup>9</sup>. Ганс Ульрих Гумбрехт з трактування Бодлером теперішності як короткої миті переходу від минувшини до прийдешності виводить розуміння нового «епістемологічного місця суб'єкта», того «епістемологічного місця, де люди як свідомість, пристосовуючи досвіди минулого до теперішнього, обирають на цій основі з можливостей майбутнього, а отже, формують його»<sup>10</sup>.

У вітчизняному письменстві XIX століття оскарження історичної несправедливості, необлічених національних втрат і ураз переважно

співвідносилося з концентрацією на пережитому, з озиранням назад, у міфологізовану славу й героїчну епоху, золоту добу національної величі. Апологетизація консервативних вартостей супроводжувалася прикритим небажанням приймати сучасність та не надто й прихованим страхом перед майбутнім. Село, садок вишневий коло хати, вечорниці й обжинки, фольклор і традиційний побут видавалися неодмінними й незмінними атрибутами української тожсамости. З тим усім справді, мовляв поет, «серце одпочине» від тривог, загроз і викликів великого світу, що стрімко змінювався. Небезпеки, ознаки руйнування традиційної рустикальності все ж помічали (та хоча б і в канонічних текстах, як «Микола Джеря» Івана Нечуя-Левицького чи «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного), але хотіли будь-що-будь утриматися на ідилічному хуторі й у всьому звинувачували «прокляте місто» з його розтлінним впливом. У контексті глорифікації минулого й обстоювання консервативних ідеалів прикметною була вже сама назва найуспішнішого видання громадівців — журналу «Киевская старина». Київ, отже, ідентифікується як місце пам'яті, простір радше музейний чи археологічний. Натомість львівські молодомузівці визивно назвуть свій часопис «Будучність». Не знати, чи полемічність двох проєктів свідомо наголошувалася, але відчитується вона дуже очевидно.

Бунтівні діти початку нового віку, модерністи узвичаєних жалів за старосвітською ідилією цілковито зрікаються (одразу ж наражаючись при тому на докори у нелюбові до «рідного краю» й споневаженні святощів) і звертають погляд у майбутнє, замість культу *старого*, автентичного гучно підносять гасла *новизни*, насамперед естетичної.

Регіоналізм нарешті виходить з моди. Утім Леся Українка в листі до Людмили Старицької-Черняхівської, написаному в серпні 1912-го з приводу «Камінного господаря», дуже точно визначила інтелектуальну атмосферу, задавлені, хронічні фобії товаришів по перу, їхню нехіть до осягнення ширших горизонтів, брак сміливості й готовності приймати зміни. Адже вона сливе самотньо «кидалася в дебрі всесвітніх тем (як, наприклад, з “Кассандрою” своєю), куди земляки мої, за виїмком двох-трох одважних, воліють не вступати»<sup>11</sup>. (Уже в середині наступної декади Микола Хвильовий знов повторить схоже звинувачення, стверджуючи, що просвітянин і далі боїться «держать».)



Саме в Києві десятих років витворюється інтелектуальне, мистецьке середовище, з яким пов'язані потужні модернізаційні явища. Культурна деколонізація, вивільнення з-під імперського домінування відчутно прискорилося саме тоді, а відтак національна революція стократ підсилила вже наявні процеси й уможливила феномен наших золотих двадцятих.

Українські інституції існували в підпіллі; адже й «Стару громаду» Володимир Антонович з міркувань конспірації зорганізував за принципом сепаратних трійок. (До речі, Ольга Косач-Кривинюк згадувала з розповідей свого батька, що Антонович запросив до своєї трійки Петра Косача та лікаря Федора Панченка.) Водночас громадівці намагалися використовувати легальні структури. Так, між 1895-м та 1905 роками існувало Київське літературно-артистичне товариство, яке мало пожвавити культурне життя міста. Очолював його знаний у місті архітектор Володимир Ніколаєв. До управи разом із відомими російськими діячами, як філософ Сергій Булгаков чи режисер і антрепренер Микола Соловцов, обрали чільних представників українських кіл, громадівців Ольгу Косач (Олену Пчілку), Володимира Науменка, а членами товариства були Микола Бердяєв, Марія Заньковецька, Микола Садовський, Михайло Старицький, Леся Українка.

Кінець безкоштовного уривку. Щоби читати далі, придбайте, будь ласка, повну версію книги.

**ridmi**  
ТВІЙ УЛЮБЛЕНИЙ КНИЖКОВИЙ

**КУПИТИ**