

Тетяна Свербілова

РОСІЙСЬКА КУЛЬТУРА ЯК “ІНШИЙ” У СПАДЩИНІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО ТА МОДЕЛЬ ПОДОЛАННЯ ОКЦИДЕНТАЛІЗМУ У ПРОЕКТІ МИКОЛИ КУЛІША

Висловлюється припущення про наявність принаймні двох позицій у творчому пошуку культурної ідентичності діячів пізнього модерну, умовно “проект Хвильового” та “проект Куліша”. Перший – “євразійський” – значною мірою міфологізований потяг до абстрактної Європи й лівокомуністичне зречення найближчого культурного оточення набридлого колонізатора – метрополії Москви – може бути визначений як окцидентальний. Образ російської літератури в ньому будується за моделями російської соціологічної критики. Другий, значно поміркованіший, умовно визначений як східнослов’янський. Він орієнтований на коло історичного діалогу з найближчими культурами, передусім російською, справді євразійською, на відміну від межового типу української культури. Пропонується розглядати рецепцію російського культурного тексту українською культурою як частину власного культурного досвіду. Це погляд “Іншого” на сусіда. Цей погляд унікальний, він не присутній у базовій культурі метрополії. І тим він цікавий.

Ключові слова: культурна ідентичність, окциденталізм, українська література, російська література, східнослов’янська культура, євразійство, імагологія, Інший, рецепція культурного тексту, М.Хвильовий, М.Куліш.

Tetiana Sverbilova. Russian culture as “the Other” in Mykola Khvyliovyy’s heritage and the surmounting of occidentalism in Mykola Kulish’s project

The article explores two modes of search for Ukrainian cultural identity typical for the late Modernity, that is, M.Khvylyovyy’s and M.Kulish’s projects. Whereas M.Khvyliovyy constructed the image of Russian literature according to the models of Russian sociological criticism, M.Kulish preferred to enter into a dialogue with East-European values. The author proposes to study the Ukrainian reception of Russian cultural text as a part of our own cultural experience, i.e., as a unique impression of the neighbour as seen by “the Other”.

Key words: cultural identity, occidentalism, Ukrainian literature, Russian literature, East-Slavic culture, Eurasianism, imagology, the Other, reception of cultural text.

Постколоніальна перспектива радянської історії останніх років привертає пильну увагу західних фахівців – істориків та культурологів. Одна з фундаментальних передумов такого звернення – теза про те, що, на відміну від багатьох інших імперій, історичний досвід радянської імперії все ще чекає на критичне осмислення. Цілком закономірно, що як материкові, так і американські русисти за предмет досліджень мають саме культуру метрополії. Український дискурс цієї теми, як правило, ними не враховується, на відміну від, скажімо, національного дискурсу країн Центральної і Східної Європи в контексті систематичного ознайомлення з перспективою тих, хто в різні періоди був підданим чи сателітом імперії. Тому в пошуках аналогій доводиться звертатися до досвіду постколоніальних студій західнослов’янських культур, зокрема польської.

І тут з’ясовується, що образ метрополії як “Іншого” в очах колишньої колонії будується за законами окциденталізму, тобто простою зміною вектора все тієї ж імперської моделі орієнталізму. Уважається, наприклад, що досвід

польського окциденталізму близький до українського, який теж позиціонує себе як європейський. Така, як свідчать дослідники, перспектива найвизначнішого польського письменника й журналіста Р. Капусцинського, автора тревелогу “Імперіум” – жанру записок мандрівника в пострадянській імперії, – та її ролі у формуванні інших ідентичностей (зокрема “центральноєвропейської”) [22]. Утім ця диспозиція властива не тільки Капусцинському, як пише М. Вальдштейн, і навіть не тільки польсько-російським стосункам [див.: 1]. Інонаціональний текст у такому дискурсі розглядається як “орієнталістський”, спрямований на самоідентифікацію через візуалізацію неповноцінного, але небезпечного “Іншого” в контексті масштабного процесу відтворення європейської ідентичності низки східноєвропейських народів. І справа тут не лише в характері польсько-російських взаємин. Існують і поняття загальнішого порядку: характер взаємин колоніально-імперських. Культурні стосунки між колонізатором і колонізованим – не однібічний процес, що структурується твердими бінарними опозиціями. Це радше складний та неоднозначний процес “транскультурації”, коли “різноманітні культури зустрічаються, входять у зіткнення, зчеплюються між собою, раз у раз вступаючи у вкрай асиметричні відносини панування й підпорядкування” [24,137]. У цих процесах не лише безупинно змінюються специфічні значення ярликів “колонізатор” і “колонізований” – межа між ними постійно порушується і проводиться заново [20,105].

На практиці, вважає М. Вальдштейн, можна бути колонізатором і при цьому “азіатом” чи “варваром”, і в такий спосіб – об’єктом, що підлягає впливу цивілізації з орієнталістського погляду власних колоній. І це не виняток із правил, а лише найгостріший вияв суті колоніальних взаємин. Такий і орієнталістський текст, створений східноєвропейцем – підданим напівколонії “радянської імперії”. Аби мати право писати про Росію як про імперський центр, мандрівник Капусцинського повинен передусім позиціонувати себе як європейця й уже потім – як поляка.

До речі, існування полемічного поля транскультурації добре задокументовано у східноєвропейській літературі. Особливо виразно ці питання висвітлюються у творах таких видатних майстрів інтелектуальної прози, як К. Брандис і М. Кундера. Вони постійно й наполегливо наголошують: Росія “нам чужа”, вона “не належить до нашої культурної спадщини”. Однак позиція транскультурації породжує непевність у дихотомії “ми – вони” і проблематичність ототожнення себе з Європою та Заходом. Брандис не приховує, що його жагуче бажання відмежуватися від Росії викликане небезпечною близькістю “нас” і “їх”, неминучістю контамінації. Він розмірковує над стійким тяжінням польських інтелектуалів до російського способу життя й російської літератури та над пізнішим феноменом “духовної советизації” польського народу [21,128]. Водночас він усвідомлює, що у “справжніх європейців” такої проблеми немає. Стосовно російської літератури він зауважує: “Щоб почуватися (перед нею. – Т.С.) у безпеці, потрібно бути французом” [21,128]. “В очах бажаної Європи ми не існуємо”, – твердить М. Кундера [23,33-38]. Тому для польського й узагалі східноєвропейського інтелектуала зрозуміти Росію означає визначити свою цивілізаційну ідентифікацію. Капусцинському необхідний образ патологічного Іншого, аби Центральна Європа в західній свідомості перестала бути невидимою й маргінальною. У ролі цього “Іншого” йому потрібна орієнталізована Росія у складному й заплутаному процесі транскультурації. Але кращою критикою імперського досвіду Росії, на думку М. Вальдштейна, може бути низка конкретних досліджень із урахуванням особливостей часу й місця, зі спільною метою – спростувати глибоко закорінені стереотипи та перебороти застарілі образи. Ця робота повинна ґрунтуватися на постійній проблематизації таких

концептів, як “народ”, “культура”, “цивілізація”, – позаісторичних матриць сучасних суспільних наук [див.: 1].

Один із таких закорінених в українській свідомості стереотипів – культурницьке гасло “Геть від Москви!”, актуалізоване у відомій літературній дискусії другої половини 1920-х рр. завдяки культовій постаті М. Хвильового. Сьогодні воно неспроможне пояснити складність літературної, загалом мистецької ситуації періоду тоталітарної та колоніальної цивілізації ХХ століття. Складні взаємини суспільних інституцій і влади, заново відкриті у знакових для ХХ століття дослідженнях М. Фуко, уже не вкладаються в цей, по суті, старорадянський критичний дискурс, заснований на бінарності, пошуках патологічного “Іншого”, який асоціюється із застарілим ворогом. Культура, навпаки, виникає як інститут, метою якого традиційно було протистояння онтологічній невідворотності смерті, зняття трагізму буття за допомогою екзистенційного діалогу, що відтворюється між людьми та між культурами.

Визначення культурної ідентичності пізнього українського літературного модернізму кінця 1920-х – поч. 1930-х рр. зазвичай пов'язують із пошуком утраченої європейськості. Культурницький проект “азіатського ренесансу” і “психологічної Європи” в памфлетах М. Хвильового, хоч і належав скоріш до художньої творчості, ніж до наукового дослідження, розголос мав величезний не тільки в українському літературному житті, а й із боку загальносоюзної політичної влади в особі Сталіна. Останній одразу відчув у євразійському сепаратизмові Хвильового загрозу неподільності радянської імперії. І тому знищив автора памфлетів. Питання про “євразійство” Хвильового було адекватно досліджене лише в 1990-х – поч. 2000 рр. [5] Той факт, що до нього звернулися такі провідні й такі різні фігури українського культурного дискурсу, як М. Жулинський [7], І. Дзюба [6], С. Павличко [15] та О. Забужко [8], а також зарубіжні дослідники [17], свідчить про те, що літературну дискусію 1920-х рр. іще не завершено.

За спостереженням Ю.Кочубея [9], концепція Хвильового відбивала ленінське вчення про “революційний Схід”, відчуття дискомфорту самого письменника перед результатами Жовтневої революції в Україні, “бажання (месіанське, по суті) бачити Україну не глухою провінцією, хай і революційної Республіки Рад, а передовою країною, яка звільнюється і звільняє, творить “нову культуру” на основі злиття класичних цінностей Заходу і Сходу” [див.: 9]. Цікаво те, що під терміном “євразійство” російські емігранти-євразійці С. Трубецької, С. Єфрон та, із другого боку, М. Хвильовий мали на увазі зовсім протилежні речі: якщо для росіян це була саме неподільна Росія з підлеглими країнами Заходу та Сходу, то для Хвильового “Євразія” була синонімом України, яка мала тікати “геть від Москви”, протиставивши себе разом із “молодим” Сходом “психологічній Європі”.

В останні роки історіософська проблематика у творчості М.Хвильового стала об'єктом досліджень представників вітчизняної філософської думки, істориків української філософії – В. Горського [3] і Л. Плюща. Як зазначає сучасна дослідниця, сама “творчість М. Хвильового <...> демонструє роздвоєність всіх рівнів національної свідомості українства 20-х років ХХ століття. <...> Ця ситуація виявляє дезорієнтованість, “аутсайдерство”, але не тільки як наслідок зовнішніх обставин, а і як внутрішню ментальну рису, що коріниться у колективному несвідомому недержавного народу” [див.: 13]. М. Хвильовий уловив найболючішу проблему українського національного відродження – “культурне позадництво”, епігонство, причина якого полягала в політичному епігонстві, у багатовіковому недержавному існуванні української нації. Письменник запропонував дотримуватися орієнтації не на російську

культуру, яка для України була чинником “хвороби культурного позадництва”, а на “психологічну Європу” – для інтеграції у світовий культурний процес на правах самостійної культури.

Дотепер ця теза Хвильового не викликала непорозуміння як у його колишніх критиків, так і в сучасних прихильників. А втім подібний культурницький максималізм мав би виглядати дивним із боку людини, яка зросла на російській культурі, освіту отримала російськомовну й за кілька хвилин до самогубства декламувала вірш Пушкіна. Здається, памфлети Хвильового, як і його напівутрачений роман “Вальдшнепи”, “розв’язуються” не настільки просто й елементарно, а потребують певної дешифровки й декодування. Перекладач спадщини Хвильового російською мовою А. Руденко-Десняк висловлює припущення, що письменник вів інтелектуальну гру із владою з її ригоризмом та похмурістю [16; див.: 17, 633]. Із позицій постмодерної інтерпретації текстів ця гіпотеза слухна. Адже, зрікаючись російської класики, памфлетист парадоксально потребував доведення своїх положень за допомогою авторитетних висловлювань Чехова та Толстого.

Провідну роль у становленні його концепції відіграло знайомство не тільки з теоріями ідеолога “хатянства” М. Євшана, а й із теоріями історичного колообігу в російському неослов’янофілстві М. Данилевського й К. Леонтьєва. Марксизм, на якому М. Хвильовий будує свою концепцію, письменник вивчав не лише за К. Марксом та Ф. Енгельсом, а й за Г. Плехановим, В. Леніним, Л. Троцьким, М. Бухаріним. Він визнавав зумовленість власної історіософської концепції такими книжками, як “Росія та Європа” М. Данилевського та “Загибель Європи” О. Шпенглера. Письменник покладає надії на перспективність традицій українського модерну кінця XIX – початку XX ст. як важливої спроби “проєвропейської” переорієнтації вітчизняної культури [див.: 2]. Водночас він майже не виявляє знайомства з російським модерном, враховуючи лише російську класичну спадщину. Але й до власного культурного спадку, наприклад, герой його роману “Вальдшнепи”, який має російськолітературне ім’я Дмитрій Карамазов, ставиться так само негативно, вважаючи громадський культ Шевченка причиною виродження національного типу в безвладний та лукавий малоросійський тип. За свідченням М. Куліша, М. Хвильовий у 1927 р. висував концепцію, згідно з якою для сучасної української літератури традицією повинен бути П. Куліш, а не “слабодухий” Шевченко [12, 93]. Цілком очевидно, що Хвильовий оперує міфологізованим, а не реальним іміджем поета.

Саме з “основною установкою” вітчизняного модернізму на “дійсну” Європу пов’язує М. Хвильовий спроможність української літератури й культури позбутися детермінованості ідеологією “пасивного християнського дуалізму” російської літератури XIX ст., яка не спромоглася утворити позитивного світовідчуття. Письменник зазначає, що українська література стає на власний шлях розвитку і її “відродженські” мотиви протистоять, зокрема, песимістичному духу сучасного російського мистецтва та класичної російської літератури в цілому. Але наскільки реальний імідж російської культури, що виникає на сторінках памфлетів М. Хвильового?

Його присуди стосовно російської літератури не оригінальні. Вони повторюють положення традиційної російської соціологічної критики 1920-х років, яка, своєю чергою, базувалася на народницькому сприйнятті мистецтва як громадської справи. І так само, як російські “апологети писаризму” мали справу не з реальними, а з міфологізованими текстами, український письменник міфологізує російську класику. Можна припустити, що створення образу міфологізованої російської культури в памфлетах М. Хвильового відбувається в межах того самого колоніального дискурсу, якого він намагається позбутися.

Адже автор засвоює імперську, на його погляд, культуру за імперськими, знову-таки, канонами, коли культура заступає в суспільстві неіснуючі громадські демократичні інститути. Саме в цьому полягає національна риса класичної російської літератури XIX ст. Колоніальний дискурс залишається.

Аналогічно й конструювання “психологічної Європи” у Хвильового відбувається за принципом окциденталізму, тобто міфологізованого погляду на Європу з боку Сходу. Утім, за спостереженням Т. Гундорової, окциденталізм Хвильового був теж колоніальним дискурсом, в основі якого лежать втрата і “здобування” Європи. Тому саме розуміння “азіатського ренесансу” у Хвильового залишилося глибоко євроцентричним [див.: 4].

На перший погляд, поняття “азіатського ренесансу”, до якого Хвильовий апелює, – це оригінальна концепція, котра означає вихід поза межі євроцентризму. Але “вже сама ідея “азіатського ренесансу”, – за Т.Гундоровою, – переносить поняття *ренесансу*, яке виникло на Заході і по суті стало квінтесенцією західної самосвідомості, в інший, східний – азіатський – контекст. І теорія психологічної Європи формулюється Хвильовим за римським принципом вольового культурного присвоєння “іншого”, фактично, колонізації “іншого” [див.: 4].

Отже, на українському ґрунті закріплюється модель окциденталізму, що базується на колоніальному дискурсі, тобто на репрезентації “іншого” з позиції сильного центру (Європи, Риму). Відтак, уважає дослідниця, разом з ідеями європейської емансипації в українській культурній самосвідомості прищеплюється ідеал Заходу, побудований на римській імперській моделі й на концепції Відродження, тобто на тих ідеях, які стали квінтесенцією західного мислення. Таким чином, український окциденталізм перетворює та реструктурує українську культуру з погляду “інакшого”, себто Європи, запозичуючи її ідеї й іще більше відсторонюючи себе від бажаного західного світу [див.: 4]. Очевидно, підсумовує дослідниця, аналіз окциденталізму під кутом зору формування української ідентичності може дати інший вимір європейськості – не західного, а східноєвропейського типу. І з цим не можна не погодитись.

Окцидентальна риторика в українській літературі – М.Зеров, Є.Маланюк, Д.Донцов – конструює саме поняття Європи за уявленнями романтиків та просвітителів, тобто орієнтується на історично обмежену модель європейської ідентичності, не враховуючи мультикультурності концепту “Європа”.

Перебуваючи в колі романтичної свідомості, спрямованої на європейську літературу, М. Хвильовий не хоче бачити відсутності в реальному видавничому процесі елементарних класичних і модерних європейських текстів, до того ж він, очевидно, перебільшує можливості українських письменників у володінні іноземними мовами. Наведемо лист М. Куліша від 4 січня 1933 р. до І. Кочерги, якого він залучав як перекладача для видання серії творів західноєвропейської літератури: “От тільки негарзд, що потрібних нам авторів ми дістати не можемо (напр., Піранделло та й навіть Дюма), тому дещо змінюємо в нашому плані <...>. Сповістіть негайно, чи дістали Ви Дюма або Де-Віні? Наколи дістати їх скоро не вдасться, то доведеться одкласти й їх, запропонувавши Вам для перекладу щось інше” [11, 594]. Про яку орієнтацію на європейську літературу може йтися, коли в Харкові 1933 року не знаходяться найпростіші тексти! І такий освітянський, по суті, проект через це не може здійснитися!

Існував іще один момент, не врахований дослідниками концепції Хвильового. Його класичні формули, висловлені в памфлетах та в романі “Вальдшнепи”, датуються 1926 роком. Важко уявити, щоб дуже мобільна ментальність Хвильового проіснувала без жодних змін до дати його самогубства. А ми продовжуємо сприймати його судження у статичності з 1926 року. Табірні свідчення М. Куліша в заяві до наркома Єжова за півроку до розстрілу, безперечно, не

можуть вважатися об'єктивним документом. Але викликає увагу постійне наголошення ув'язненого на своїй вірі в щирість Хвильового: "Йому я вірив, був під його впливом, йшов за ним з 1927 р. до його смерті і повірив в його посмертний лист" [10, 96]. Куліш передає, як він пише, майже дослівно репліку Хвильового по поверненню з Німеччини й покаянного листа в газеті "Комуніст" 29 лютого 1928 р.: "Наша Радянська дійсність сіра, але у нас будується нове, є перспективи, закордонна, буржуазна – тупик: там ідеї, почуття – той же фокстрот" [10, 94]. Епатажні деталі цієї репліки ("фокстрот") переконують у її автентичності. Отже, концепція "психологічної Європи", як здається, трансформувалася в напрямку до скепсису. Це й не дивно, адже створював її автор, який тоді ще ніколи в цій Європі не був, а скепсис народився після відвідування свого об'єкта міфологізації. Чи не було подвійне трагічне розчарування – у "нашій радянській дійсності", її перспективах у 1933 році та й у "психологічній Європі" – причиною загибелі письменника?

Позиція М. Куліша, якого вважали найближчим соратником М. Хвильового, у дискурсі українського окциденталізму зазвичай дослідниками визначається майже не тотожною ідеєю "м'ятежного" автора винаходу "азіатського ренесансу". Підстави для цього немовби історично засвідчені. Це і спільна організаційна діяльність у справах ВАПЛІТЕ, і самовбивча щирість і наполегливість у публічних наголошеннях свого курсу "проти лінії партії в нацпитанні" – на диспутах, у пресі, у приватних листах, на партійних чистках. Це, нарешті, "Патетична соната", де національну ідею представлено у трагічному зіткненні з більшовизмом. Ще Ю. Шереху доводилося полемізувати з тим іміджем Куліша-націоналіста, який склався спочатку в радянській, а потім був підхоплений діаспорною критикою. "...Пішла легенда, – пише Ю.Шерех, – ніби Микола Куліш усю свою творчість присвятив національному питанню. Це стало його офіційним обвинуваченням, і він мусив сам ствердити це, як стверджувалося кожне офіційне обвинувачення. Але, на щастя, це неправда. Національне питання не грає жодної ролі в "Народному Малахієві". "Мина Мазайло" бере цю тему тільки жартома. Якби "Патетична соната" була тільки про це, її б не поставив Таїров і інші російські театри, найменше в українському питанні зацікавлені" [18, 338-339]. Сьогодні світове загальногуманістичне значення феномена Куліша висувається на передній план. Тому цікаво було б порівняти позиції двох найвидатніших діячів українського Відродження стосовно основних концептів, висловлених найвиразніше в памфлеті М. Хвильового "Україна чи Малоросія?". І передусім це стосується ставлення до російської культури в її міфологізованому вигляді – такою, якою постає вона у свідомості М. Хвильового, котрий, усупереч географії, виключив Росію з її Уралом, Сибіром та Далеким Сходом із мапи своєї фантастичної міфологізованої Євразії. Адже Росії там немає.

Діаметрально не схожим постає вже сам тип життєтворчості двох митців, життєвої поведінки. У спогадах А. Любченка виникає дещо мізантропічний образ Хвильового – опонента й ворога Москви: "Москву так ненавидів, що ніколи не погоджувався туди їздити, хоч обирали його й посилали (на пленуми, конференції тощо). Тільки раз був у Москві — здається, 29-го року — коли поїздка була широкою і вважалася просто гостюванням. З'являвся лише по закутках; в буд. Герцена вечеревав з Маяковським, де обоє вони — і Хвильовий і Маяковський — пильно один до одного принохувались і багато пили" [14, 33-46]. Деталі самогубства обох митців, російського та українського, вражають збігом: обоє стріляли у скроню з "дамського" пістолета – з інтервалом у три роки.

Микола Куліш, навпаки, Москву відвідував охоче і вважав, що ці поїздки дають йому душевну рівновагу та натхнення. "Був у Москві та Ленінграді, – писав він

І. Дніпровському 12 квітня 1928 р. – І добре зробив (хоч і витратився чисто). Завчора вернувся і почуваю себе тепер свіжим, бадьорим і непереможним (це щодо Малахія). А перед подорожжю вже був клав свою голову під сокиру розпачу і журби горбатої. Отже, подорож врятувала мене, розвіяла тяжкий мій настрій і вернула мене знов до боротьби і роботи” [11, 557]. “Я, коли пробуду в Москві тиждень, – писав він 21 травня до О.К.Корнєєвої-Маслової, – то вертаюсь додому, возросши духом на цілий кілометр угору. А зимову Москву я люблю навіть” [11, 653]. Раніше він пише тій самій адресатові: “Думку маю і намір приїхати до Москви і пожити тут місяць-два, а потім знову місяць. Багато цікавого в театральній та літературній Москві. Може, й до літпраці охота появиться” [11, 646].

Коли опального письменника не запросили до Москви на Перший з’їзд радянських письменників, для нього це було великою образою, він дуже переживав: “Сиджу, звичайно, один в холодній хаті, – жаліється він І.Дніпровському, перфразовуючи Шевченка. – Нема з ким розмовляти, ані порадитись... Усі на з’їзді” [11, 566]. У ті часи, коли його піддавали остракізму на батьківщині, навесні 1932 р., Куліш мав серйозний намір виїхати з Харкова назавжди та перебратись на постійне проживання до Москви або Ленінграда. Він відчував, за його свідченням, провінційність харківського оточення порівняно з літературним і театральним життям Москви й Ленінграда, які відвідував із приводу перекладу та вистави власних п’єс. Проте дозволу на це від представника ЦК КПУ А. А. Хвилі не одержав. У цьому зв’язку народилася відома в’їдлива репліка Хвильового, у якій дуже характерно обігрується офіційно культовий для 1930-х років завдяки театральній інтерпретації МХАТ’у російський класичний текст: “Ну що ж, – казав Хвильовий. – В Москву! В Москву! – закричали три сестри Чехова” [10, 99].

П’єси Куліша перекладалися російською й виставлялися в театрах Росії. У листуванні з П. Зенкевичем, перекладачем російською мовою творів Куліша, Яновського, Микитенка, письменник подає багато цінних зауважень стосовно розуміння власних п’єс. Після триумфальної вистави першої п’єси “97” його запросили до членства в Московське товариство драматичних письменників, про що він повідомляє з великою іронією стосовно того, що цей несподіваний факт не завадить партійним функціонерам заслати його, автора відомої не лише в Україні, а й у Москві п’єси, у глибоку провінцію на партійну роботу. Але крізь цю гірку іронію світиться приховане задоволення: “Я було завагався, але уповноважений довів мені, що це діло грошей не коштує, а навпаки ... і що власне він дивується, як мене і через що саме запрошено (мовляв, така велика честь: Луначарський, Островський, Чехов – члени цього Т[овариств]ва. Тоді я згодився, бо одцуратись було совісно. Як же: покійні Островські, Чехови та інші корифеї. Гарненько подякував за “честь” і згоду дав. Так що, Жане, виходить, що тепер я товаришем став покійного Островського і близько стою до корифеїв” [11, 528].

Російська критика часто адекватніше за українську сприймала його твори, і він не міг цього не оцінити. “Сьогодні принесли до мене лєнінградський журнальчик “Жизнь искусства”, – пише він до І.Дніпровського 9 січня 1925 р. – Так там Туркельтауб возвів “97” в ступінь кубовий, “перед котрою бледнеют (пусть не пугаются ревнители старины) жуткие страницы толстовской “Власти тьмы” (стругонув, спасибі йому). А висновок такий, що “в “97” нет ничего специфически украинского и при переводе на русский язык пьеса ни на йоту не пострадает”. Нічого не маю. Хай перекладає. Правильно він каже, погоджуюсь з ним, що “ряд типов обязательно войдут в историю литературы”. Це, Жане, так, я оце тепер побачив, що воно так. Сам недооцінював і тому трошки попсував п’єсу

<...>. Мені здається, що якби я подав п'єсу в Москву, то там не злякалися би ідеологічної невтриманості. Там люди грамотні в таких справах" [11, 219]. Характер стосунків з адресатами цих листів (єдиний на все життя близький друг із дитинства та жінка, яку він романтично та небуденно кохав багато років) виключає момент лицемірства, нещирості в цьому питанні. Навряд чи приватні листи й перлюструвалися в ті часи. Складні взаємини українських митців із владою – власною й загальносоюзною – не вкладаються в застарілі стереотипи критики минулих років.

Націоналізм Куліша, як і Хвильового й поміркованішого І.Кочерги, – це віра неофітів, вихованих на російській культурі, які отримали освіту в російських гімназіях, спілкувалися з русифікованим провінційним освіченим товариством й усвідомили власну національну ідентичність досить пізно, у зрілому віці. Прикметний авторський реєстр читання в дитячому, а потім підлітковому віці: "Читал запоем, что только нашлось в селе Чаплинка <...>. Попадались и классики, из коих глубокое впечатление произвели на меня "Вечера на хуторе близ Диканьки" – Гоголя, повести Григоровича "Антон Горемыка" и Пушкина "Капитанская дочка". Эти книги я знал почти наизусть". Пізніше, навчаючись в Олешках у міському училищі, він продовжує знайомство з тим обов'язковим для початку ХХ ст. тиражованим комплектом російської класики, на якому виростали покоління освічених людей великої Російської Імперії: "Прочитал Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Некрасова, Белинского, рассказы Чехова, Горького, отрывки "Кобзаря" Шевченко. Под влиянием "На дне" Горького пробовал написать пьесу..." [10, 68]. У цьому реєстрі навіть єдина українська книжка – "Кобзар" – свідчить саме про традиційність офіційного читання: це "уривки" для масового вжитку з творів поета, міфологізованого в дусі колоніального канону. Характерна також відсутність не тільки сучасної літератури російського модернізму (крім Чехова та Горького), а й зарубіжної класики та сучасної літератури. Саме так складався традиційний російський гімназійний канон. Першу юнацьку п'єсу "На рыбной ловле", улюблену автором і пізніше перероблену на українську трагікомедію "Отак загинув Гуска", було написано російською мовою. "Здобувши освіту в російських школах, – пише Н. Кузякіна, – він мріяв стати письменником. Звичайно, російським – а яким ще?" [10, 3]. Шлях письменника українського виявився трагічним.

М. Куліш датує своє національне самоусвідомлення травнем 1917 року, коли під час перебування з полком у Галичині він прочитав роман В. Винниченка "Хочу!" (герой роману переключається на свою рідну забуту українську мову) і навіть виступив на полковому мітингу на підтримку автономії України. У розмові з І. Дніпровським у серпні того ж року він висловився на підтримку національно-культурного руху. Навіть, за його власним свідченням, роз'яснював квартирному власникові універсал Центральної Ради – типова акція неофіта. Після повернення до Олешок Куліш приходив до місцевої Просвіти, читає "Історію української літератури" С. Єфремова та скорочену "Історію України-Руси" М.Грушевського. На повітовому з'їзді демократичних організацій виголошує доповідь від "Просвіти" з національного питання. На повітовому з'їзді вчителів доповідає вперше українською про необхідність навчання дітей рідною мовою. Подальша карколомна військова та радянська кар'єра М.Куліша у провінційних Олешках, а потім в Одеському Губоно на ниві народної освіти (1923-1925) немовби загальмували проекти національної ідентифікації. Утім вони залишалися в цей період завжди пов'язаними із проблемами освітянськими. Це й перша українська радянська абетка "Червона зірка", складена Кулішем переважно з поезій Шевченка, і збічник народної поезії, і подорожні нотатки шкільного інспектора "По весям и селам" (1923), і примусова

робота редактором українізованої газети “Червоний шлях” в Єлисаветграді в 1925 р. – уже автором триумфально виставленої п’єси “97”.

Знайомство із творчістю М. Хвильового збіглося в М. Куліша із самоосвітою на шляху до письменницької роботи, із читанням сучасної літератури – як української, так і російської. У сучасній російській літературі його недвозначно цікавлять автори модерністського спрямування – Бабель, Пільняк: “Недавно купив собі Бабеля. Вподобав”, – лаконічно пише, наприклад, 26 травня 1925 р. [11, 538]. “Щодо Хвильового, то певної сталої оцінки я не можу поки що дати. Він ще не витанцювався, – оцінює він майбутнього соратника в листі до І.Дніпровського 12 серпня 1924 р. – Боюсь, щоб з нього не вийшов співець останнього вечора: Чехов + шматочок революції. <...> Я поки що вирвав два листочки собі “на пам’ять”. Я не критик. Мені досить цього, щоб я ще раз перечитав “Осінь”. Я розумію силу творця з єдиного, двох слів” [11, 504]. Куліш, хоча й захоплюється прозою Хвильового, але шукає традицію його письма в російській літературі: спочатку в Чехова, потім у Пільняка: “Тепер ще треба докопатись до Москви. Я угадував, що відтіля вітер віє на українську ниву. І не помилився. В творчості Хвильового світиться Москва (поки що одшукав Пільняка, ін[ших] сам не знаю). Або тут епоха, або якесь споріднення, або вплив школи. “Голодный год” (Пільняка) (треба “Голый год”. – Т.С.) і змістом і формою нагадує Хвильового, або краще – дещо з творів Хвильового нагадує (і чимало) Пільняка. Однак вірю, що Хвильовий вийде на свій власний шлях” [11, 506-507].

Журнальне знайомство з відомою літературною полемікою М. Хвильового викликає в М. Куліша досить саркастичне ставлення: “Читаю про те, як посварились Іван Іванович з Іваном Никифоровичем (“Плуг” з “Гартом”), – завважає він у листі до того ж адресата в червні 1925 р. – Ну й лаються, я тобі скажу, Хвильовий з Пилипенком. <...> Справді виходить якийсь азійський ренесанс, бо й татари ще колишні так не лаялись, як лаються наші хлопці. Добре, що “культурна” публіка не читає українських газет, а то б на сміх зняли” [11, 540-541]. Ідею азійського ренесансу, як видно, Куліш із самого початку сприймає іронічно, із притаманною йому схильністю до гумору.

Знайомство з М. Хвильовим, участь в “Урбіно”, а згодом і діяльність у ВАПЛІТЕ, безперечно, вплинули на його самоусвідомлення. Утім уже з 1925 р. виникає відчуженість між Кулішем та Хвильовим, яка триває до 1927 р. Формальною причиною стала незгода Куліша із пропозицією Хвильового ліквідувати “Гарт” і створити нову письменницьку організацію ВАПЛІТЕ. Але можна пояснити це розходження ще й наміром М. Куліша – голови Українського товариства драматургів і композиторів (Утодік) – встановити зв’язки з аналогічним московським товариством. М. Хвильовий, можливо, слушно, умовляв відступника втриматися від цього, поки не зміцніє організаційно українське угруповання, бо його може поглинути російське. Згодом Куліш усе ж погодився прийняти президентство у ВАПЛІТЕ.

У день самогубства Хвильового Куліш серед інших “хаотичних” думок висловив і таку: “Національне питання – це мотузка, яку треба перерізати, щоб не бути повішеному на ній” [10, 102]. У розмові з Курбасом у Межигір’ї в серпні 1933 р. і пізніше в розмовах з Епіком та Яновським Куліш стверджував: “Ми не політики, ми люди мистецтва, і нашу зброєю повинні бути лише наш твір та вистави” [11, 104].

Але, за парадоксальним табірним визнанням самого письменника в заяві до Єжова за півроку до розстрілу, головною обставиною його “націоналістичного гріхопадіння” було саме письменництво [11, 87]. Промовисто те, що напівбожевільний із погляду здорового глузду тюремний текст Куліша,

викликаний до життя нелюдськими, позапсихічними умовами табірною існування в одиночній камері Соловків, в оцінці власної творчості збігається не лише з попередніми звинуваченнями радянської критики в націоналізмі, а й із наступними оцінками діаспорної критики, тільки з протилежним знаком, проти яких чи не вперше виступив свого часу Ю. Шерех. На жаль, ці оцінки зберігаються й дотепер у сучасному шкільному вивченні творів Куліша, де, скажімо, “програмна” комедія “Мина Мазайло” потрактовується цілком у дусі вимученої тюремної сповіді автора...

У цих різних за часом і спрямованістю на певного читача оцінках убачаємо спільне підґрунтя: наївна віра в те, що література відбиває ідеологію доби й у цьому полягає її справжнє призначення. Чи є ця свята віра національною генетичною та історичною особливістю української культури? Здається, ні. Тоді звідки вона? Чия вона?

Зазвичай біографи Куліша на підтвердження думки про принципову для нього необхідність української літератури до національної самоідентифікації наводять його відомий виступ на театральному диспуті 1929 р., де письменник беззастережно сміливо, як на час примусового згортання українізації та показового процесу СВУ, твердить: “...Ми маємо обминання в нашій літературі таких важливих, пекучих проблем, як, припустімо, проблеми національної. <...> Я набираюсь сміливості і заявляю тут, що, очевидно, в нашій літературі є настрої обійти цю проблему, бо вона, так би мовити, з погляду літературного поспіху, грубо кажучи, щодо літературної кар’єри, небезпечна. <...> Я як член партії і громадянин не можу обійти цієї проблеми і не хочу розв’язувати її в білих рукавичках. Навіть і в подальших своїх п’єсах (а їх я писав і писатиму за певним тематичним планом) я все одно буду відбивати й освітлювати національну проблему. Рекомендую і вам” [11, 460].

Прикметна для радянської доби в такому справді сміливому виступі вимога до літераторів “відбивати, висвітлювати” ту чи іншу “політику”. Це виявляється навіть на рівні лексики, типово радянської. За кілька років, у тюремній сповіді 1937 р., Куліш напише дещо інше: “Ми, письменники, не маємо в місті українського мовного середовища, живемо на острівцях, які розмиваються і будуть розмитими російською мовою та культурою. Звідси висновок та настанова: постріл Хвильового. Це крапка, кінець нашої боротьби, але пам’ять про неї та про Хвильового треба передати новому літературному поколінню в наших творах” [10, 108]. Письменник згадує страшні слова, які він казав Яновському та Епіку, – про те, як спустошив його “націоналізм” і як він існує, немов “обгорілий зсередини будинок” [10, 108]. Не треба сприймати це свідчення як плазування перед владою в’язня одиночної камери Соловків. Адже все, про що він просить у цьому листі до Єжова, – надати йому роботу в концтаборі. Не забагато. Водночас слово “націоналізм” тут уживається зовсім не у словниковому сенсі. У контексті сповіді це свідомо чи позасвідомо залежність літератури від ідеології. І від цього автор утомився. Нова роль митця у страшну добу, за тюремною сповіддю Куліша, – бути свідком та літописцем подій. Це роль жерця, письменника, обраного робити те, що не можуть робити інші, ангажовані політикою та ідеологією.

Подібне сприйняття власної праці народилося зовсім не під тиском тюремних страшних обставин, а раніше. 16 червня 1934 р., після партійної чистки, де його, героя громадянської війни, учасника місцевого провінційного уряду, організатора радянської газетної та освітянської справи, “вичистили” за “націоналізм”, тобто за ідеологію, М. Куліш пише І. Дніпровському: “...За роботу! За творчу роботу! Ми не можемо, ми не маємо права піти за межі життя, не написавши кілька творів про перейдені (покривлені й важкі) шляхи

нашого життя” [11, 565]. Відповідальність літописця, свідчення обраного. Так завершується шлях усвідомлення себе як творця, шлях, який почався ще з дитинства, із романтичного юнацького бажання неодмінно стати письменником.

Створюється враження, що митець звільняється від якогось культурного стереотипу, що виявився для нього чужим. Якого саме?

Завдяки архівним розвідкам Н. Кузякіної був оприлюднений політичний заповіт Куліша, як назвала його дослідниця. Це політичний донос Е.А. Штейнберга, сусіда М. Куліша по камері на Соловках, написаний у 1935 р., який незатребуваним пролежав у архівах КДБ. Автор доносу напрочуд точно передає слово письменника. Цю точність можна оцінити, порівнявши два документи: тюремну сповідь самого М.Куліша, писану двома роками пізніше, і текст звинувачення. Збіг окремих яскравих деталей викликає довіру до свідчення фанатика партії, який писав донос. Так, наприклад, у сповіді Куліш пише про оцінку Хвильовим літературного салону Старицької-Черняхівської, яку було засуджено за процесом СВУ: “СВУ це реставрація хutorянської, буржуазної України. Не хочу і не піду до літературного салону пані Старицької-Черняхівської цілувати їй руку”. Особистість Хвильового яскраво виявляється в цьому пасажі. Е.А. Штейнберг пише наступне: “А яким є образ тої “самостійної” республіки, про яку мріяли ці панове? Літературний салон Старицької-Черняхівської <...>. Вони, літератори буржуазної України, цілують дамам ручки й шанобливо та з благоговінням сідають в стороні <...>. Таким було їхнє хutorянське уявлення про європейську культуру та образ їхньої республіки” [10,57-58]. Безперечно, ці збіги, можливо, пояснюються знайомством Штейнберга, партійного журналіста київської газети “Комуніст”, із покайним листом самого Хвильового, надрукованим у газеті “Харківський пролетар” 1930 р. Але інші подібні збіги свідчать про професійну точність автора доносу. Майже дослівно викладено теорію крайніх Епіка, як у сповіді, так і в доносі.

Автентичність тексту підтверджують також збіги слів Куліша з доносу із сентенціями Падуря – музиканта-жебракя з п’єси “Маклена Граса”: “Історія повторюється. З цієї точки зору, побудова безкласового суспільства – це казка. Безперечно, буде щось нове, старі класи зникнуть, але виникне нова форма нерівності, і соціальне питання виявиться нерозв’язаним по-старому. І дві тисячі років тому люди, в старому Римі, сиділи по тюрмах і розмірковували про те, що можна запровадити суспільство, де буде царювати справедливість та рівність. Передові люди того часу бачили цей ідеал у християнстві. Проте, як бачите, після двох тисяч років християнство збанкрутувало, справедливе суспільство не запроваджено і соціальне питання не вирішено. Комунізм теж обіцяє справедливе суспільство, але він неминучо прийде до тих самих результатів. Тому всі розмови про безкласове суспільство є тільки розмовами” [10, 55].

Це свідчення треба вважати безцінним, адже Куліш постає тут не у своїй звичній дружній ігровій іпостасі, як у листах, відомих нам, і виступах, де від нього, за правилами радянської та партійної гри, вимагалася примітивна ментальність і загальнозрозуміле слово, а наодинці з освіченою людиною свого кола. Куліш виступає як інтелектуал свого часу, що дуже добре розуміє трагічну безвихідь колоніальної залежності Радянської України від Москви. Про те ж саме йдеться й у сповіді самого Куліша. Автор доносу передає слова драматурга: “Талановитий письменник повинен або відмовитися від української літератури, перекочувати до російської, або, якщо він послухає голос свого серця і напише справжній художній твір, його посадять до в’язниці. Через це в літературі на Україні залишилися самі посередності, брехуни та бездарності. В Радянській Україні література приречена на животіння, на

провінціалізм, вона ніколи не досягне рівня великої світової літератури” [11, 52]. У Доносі, розуміючи невідворотність русифікації української культури, письменник знаходить єдиний можливий вихід – удатися до суду нащадків. “Як Ви гадаєте, – питає він свого співрозмовника, – коли вся так звана більшовистська українізація виявиться блефом, в містах вже провал, село переходить на російську мову, радянський та партійний апарат живе російською культурою (як царські чиновники), – хто історично буде виправданим? І Куліш висловлює велику надію, – продовжує його співрозмовник, – що історією будуть виправдані вони, українські націоналісти, а не партія більшовиків” [10, 54]. Під “українськими націоналістами” в цьому контексті слід розуміти українських письменників, долю яких Куліш, згідно з текстом доносу, вважає найсумнішою. Адже вони проходили в ГПУ за справою саме про націоналізм.

“Ми з'ясовуємо найглибинніші таємниці старовинного Єгипту, розкопуючи піраміди. Тим більше, правда наших днів, вона обов'язково виявиться, і ми будемо виправданими” [10, 56]. Текст доносу, за цікавим припущенням Н. Кузякіної, був інсценованим самим Кулішем – із метою залишити свій голос для нащадків. Тоді слід завважити, що цей текст – не так політичний заповіт, як естетичне свідчення очевидця на межі двох епох: класичного дискурсу модернізму та новітнього дискурсу масової культури у вигляді радянської літератури, яка була, на думку сучасних дослідників, проектом авангардної парадигми. Висока роль митця, його місія пророка свого часу, література як літопис, свідчення, одкровення, об'явлення – тобто феномен, позбавлений сьогоденного зиску, високий, надто високий у своїй суспільній рецепції, орієнтований на наступні покоління, – це риси саме модерністського проекту. У радянській літературі цю високу роль було зведено до технологічного процесу, що єднає цей проект із авангардом: митці слова, за відомим висловом Сталіна, – це “інженери людських душ”, термінологія “соціального замовлення”, практика обов'язкових відвідувань виробництва письменниками. Сидячи в камері Соловецького ізолятора, Куліш, власне, відмовляється від іміджу письменника-технолога, який може впливати на хід сучасного життя.

Можна заперечити, що позиція збереження таємниці часу в піраміді – а саме це пропонує Куліш – викликана передусім фізичними особливостями індивідуального існування, а скоріше напівіснування напередодні розстрілу, та остаточного розчарування у шляхах прогресу. Утім функція подолання смерті, зокрема жаху смерті, теж входила до модерністського проекту, навіть у його радянській модифікації. Були також і принципові відмінності порівняно із загальною матрицею.

Принцип високого призначення мистецтва в модернізмі трансформує моделі Просвітництва, по-особливому засвоєні у східнослов'янських літературах XIX – поч. XX ст., зокрема реалістичні моделі, які цей принцип за допомогою критики міфологізували. З усіх національних літератур найбільшій міфологізації підлягла література російська. Вона виконувала в суспільстві функції неіснуючих або недіючих інституцій: громадянського права, політології, соціології, парламентської журналістики, суспільної демократичної педагогіки, християнської та соціалістичної етики тощо. Формули саме російської літератури були міфологізованими та ввійшли в радянські підручники, остаточно завершивши процес міфологізації цієї літератури: “Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан”, “Я – не поэт, а гражданин”, “Поэт в России больше, чем поэт” тощо. Такий імідж російської словесності, безперечно, не був єдино можливим, але завдяки міфологізації спочатку з боку демократичної критики XIX ст., а потім критики соцреалізму він став усвідомлюватися саме таким.

Модель західноєвропейського реалізму XIX ст. була дещо іншою. “Роман – це дзеркало, яке несуть уздовж битого шляху”, – ця відома формула Стендаля немовби виключає особисте втручання митця в події навколишнього світу та сучасного суспільства. Здійснення мрії про письменництво молодого Бальзака не останньою чергою вмотивоване комерційним проектом, згідно з яким писання романів на ті часи було прибутковим. Російський модернізм початку XX ст. змушений був протиставити образу поета-громадянина образ, який уже існував раніше в культурі романтизму, – поета-жертви, обраного, відлюдника, діяча сфери духу, а не сфери життя. Життя будувалося за законами мистецтва, а не навпаки. Українські письменники 1920-х – поч. 1930-х рр., представники напівреалізованого модерністського, по суті, проекту, сприймали російську культуру через голову російського модернізму, якого вони, власне, не знали – за освітою у класичних гімназіях, де сучасну літературу не було представлено. Твори російських модерністів, як і їхні періодичні видання, на початку XX ст. виходили маленькими накладками й не належали до масового читання. Українські інтелектуали сприймали той, домодерністський, міфологізований варіант російської класичної культури, який завдяки російській демократичній критиці XIX ст. увійшов до загального вжитку і складав обов’язковий мінімум інтелектуала Російської Імперії.

Власне, цей мінімум і був використаним радянським типом культури, який декларативно вважав себе правонаступником так званого російського критичного реалізму, украй міфологізованого в радянську добу ідеологічного симулякра, який слугував справі партійності літератури й мав мало спільного з реальним історичним напрямком XIX ст. Дійсно, ідентифікуючи себе як письменників саме радянських, українські митці зобов’язалися орієнтуватися на цей фантом. Залежність ця не була поверховою. Один із найяскравіших прикладів – стилістика тюремної сповіді М. Куліша, де традиція просвітницького жанру сповіді (Руссо) сприймається через пізніші тексти Гоголя (“Выбранные места из переписки с друзьями”) і Льва Толстого (“Исповедь”).

Другий характерний приклад – багаторазове звернення українських письменників до Сталіна під час аудієнції в Кремлі в 1929 р. із вимогою заборонити вистави МХАТ за п’єсою М. Булгакова “Дни Турбиных”. Незадоволення цією виставою М. Куліш висловив й у виступі на театральному диспуті 1929 р.: “А ще була спроба од Художнього театру дискредитувати, так би мовити, національний рух на Україні <...>. Коли Художній театр, виставляючи якусь італійську річ, посилає своїх робітників до Італії вивчати фольклор, то чому на Україну не спромігся він послати своїх робітників хоча б ознайомитися з історією нацруху, а з другого боку не спромігся подати зі сцени нашої мови так, як подав він мову двох німців. Навпаки, він подав цю мову так, як подають її подорожні оповідачі анекдоту про “хохла”. Тому-то Скоропадські, німці йому вдалися, а от з полковників зробив він якихось ідіотів, помішав їх з повстанцями і показав так, що всі повстанці на Україні були якісь йолопи” [11, 464].

І МХАТ, який посилає акторів до Італії вивчати фольклор, і ображені українські письменники, які вимагають від МХАТ знайомства з історією національного руху на Україні, діють згідно з культурною моделлю, в якій мистецтво має відбивати життя, а митець – втручатися в життєтворення. І ця модель – російська. Хоча, власне, художня творчість українських митців слова стверджує протилежну модель, де вбивство матері в тексті зовсім не відбиває можливу реальну біографічну ситуацію, як у класичній новелі М.Хвильового.

У виставі за п’єсою Булгакова, як і в його романі “Белая гвардия”, іронічне та презирливе ставлення до українського “нацпитання” й описи українців як бандитів належать вигаданим героям, а їхні мовні практики – неіснуючі

реальності. Роман М. Булгакова – це рефлексія з приводу сучасного апокаліпсису – руйнування традиційних форм мислення та відчуття. Українське нацпитання в цьому ілюзорному світі теж набуває рис ілюзорності, позірності. Недарма текст роману визначає онірична реальність сну, як, до речі, і п'єсу “Бег”, й інші твори Булгакова. Українські письменники борються зі снами.

Навіть Сталін захищав улюблену п'єсу: “Для беллетристической литературы нужны другие мерки...” [10, 21]. До речі, не лише вигадані герої М. Булгакова сприймають українців як бандитів й отаманів. У листі до А. Любченка М. Куліш із гіркотою пише: “... До сумних прийшов висновків: не має майбутнього Україна. Бандити ми і отамани. І не прийде після нас нащадок прекрасний... і ляжемо ми трупом безславним і загородимо двері в Європу <...>”. Він звертається до молодих українських письменників: “Хай лишають наші отамансько-бандитські шляхи. А як ні, то хай перелазять через нас...” [11, 590-591].

Утім не тільки рецепція класичної та сучасної російської літератури українськими письменниками ідентифікується як російський ідеологічний та культурницький проект, засвоєний із класичної російської літератури, та як радянський проект, що цю модель використовував. Саме розуміння українського націоналізму не як внутрішнього індивідуального світовідчуття, а як вторгнення ідеології в культуру було нав'язано митцям російським більшовизмом. Парадоксально вийшло так, що задушений та розстріляний український літературний націоналізм розвивався в річищі саме радянської цивілізаційної матриці. Адже національна політика, яка мала довести універсальність світової революції, була невід'ємною частиною соціалістичного проекту [див.: 19].

Микола Куліш на порозі вічності зрікається цього тягаря не тому, що сподівається вціліти за допомогою покаяння, а тому, що розуміє: справа мистецтва – вічність. Це ж розуміє й його російський антагоніст М. Булгаков: “Плотник Саардамский (книга для дітей про Петра I, яка згадується в романі “Белая гвардия”. – Т.С.) – вечен”. Майже одночасно з тюремною сповіддю українського драматурга виникає легендарна фраза інфернального героя роману Булгакова, яка значно пізніше ввійшла в історію літератури радянського періоду: “Рукописи не горят!”.

Отже, з огляду на сучасні інтерпретації ідеології українського ренесансу 1920-х – поч. 1930-х рр. можна висловити припущення про наявність принаймні двох позицій у творчому пошуку національної ідентичності діячів Розстріляного Відродження, умовно визначивши їх як проект Хвильового та проект Куліша. Перший – “євразійський” – значною мірою міфологізований потяг до абстрактної Європи й лівокомуністичне зречення найближчого культурного оточення набридлого колонізатора – метрополії Москви. Другий, значно поміркованіший і, як на сьогодні, сучасніший, можна було б умовно визначити як східнослов'янський. Це визначення себе не безпосередньо через європейський досвід, у 1920 – 1930-х рр. ХХ ст. уже достатньо далекий від України, а в колі історичного діалогу з найближчими культурами, передусім російською, справді євразійською, на відміну від межового типу української культури. Адже процес так званої русифікації української культури нині не може визначатися лише як примітивна культурницька експансія, що історично мала певну політичну мету з боку метрополії. Продуктивнішим було б розглядати цей процес як частину культурного досвіду самої національної культури. І це сьогодні зовсім не досліджена царина україністики.

Ідеться про рецепцію російського культурного тексту українською культурою. А це вже не “чуже”, а “своє”. Це частина власного культурного досвіду, і віддавати його задарма небувтю, зрікатися його – це зрікатися самих себе. Адже рецепція російської культури в Україні, зокрема класичної, – українська,

а не російська культура. Вона інша, не схожа на сприйняття цієї культури самими росіянами. Це погляд “Іншого” на сусіда. Діячі російської культури це завжди добре розуміли. Такий погляд унікальний, він не присутній у базовій культурі метрополії. І тим він цікавий.

Тому позиція Миколи Куліша, розстріляного за звинуваченням у націоналізмі, може вважатися мультикультурною, тобто сучасною. І вона не потребує виправдувального вироку. Як не потребує його рецепція російської культури в Україні – повноправна частка української культури, унікальний та неповторний погляд Іншого.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вальдштейн М.* Новый маркиз де Кюстин, или польский травелог о России в постколониальном прочтении // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 60.
2. *Вдовиченко Г.* Історіософія та філософська антропологія М.Г.Хвильового // *Мультиверсус: Філософський альманах.* – 2005. – № 50.
3. *Горський В.* Історія української філософії. – К., 1997.
4. *Гундорова Т.* Модернізація і європеїзація: до питання про український окциденталізм // *Європейська меланхолія: Дискурс українського окциденталізму.* – К., 2008.
5. *Двадцять років: літературні дискусії, полеміки: Літ.-крит. статті.* – К., 1991.
6. *Дзюба І.* Микола Хвильовий: “Азіатський ренесанс” і “психологічна Європа”. – К., 2005.
7. *Жулинський М.* Передмова // *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2.
8. *Забужко О.* “Психологічна Америка” і азіатський ренесанс, або Знову про Карфаген // *Хроніки від Фортінбраса (вибрана есеїстика 90-х).* – К., 1999.
9. *Кочубей Ю.* Україна і Схід. Культурні взаємозв'язки України з народами Близького і Середнього Сходу. 1917–1992: Підручний бібліографічний покажчик. – К., 1998.
10. *Кузякіна Н.* Архівні сторінки... – К., 1992.
11. *Куліш М.* Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2.
12. *Куліш М.* Заявление наркомун Ежову // *Кузякіна Н.* Архівні сторінки... – К., 1992.
13. *Левіна В.* Філософія української національної ідеї та її трансформація у творчій спадщині М.Хвильового (середина XIX – 30-ті рр. XX ст.): Автореф. дис. ... канд. філос. наук. – Харків, 2004.
14. *Любченко А.* Спогади про Хвильового (із записної книжки) // *Луцький Ю.* Валпійанський збірник. – Канадський Інститут Українських Студій, 1977.
15. *Павличко С.* Хвильовий: між Європою і європейським модернізмом // *Дискурс модернізму в українській літературі.* – К., 1997.
16. *Руденко-Десняк А.* За “белыми пятнами” (Послесловие переводчика) // *Хвильовий М.* Синий ноябрь. – М., 1991.
17. *Сеник А.* Політичний роман М.Хвильового // *Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка. Праці філологічної секції.* – Т. ССХХІV. – Львів, 1992.
18. *Шерех Ю.* Шоста симфонія Миколи Куліша // *Куліш М.* Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2.
19. *Эткинд А.* Американская русистика: история второго мира из первых рук // *Новая Русская Книга.* – 2001. – № 3-4.
20. *Bhabha H.* Culture's in Between // *Multicultural States: Rethinking Difference and Identity / Ed. D. Bennett.* – L.: Routledge, 1998; *Loomba A.* Colonialism/Postcolonialism. – L.: Routledge, 1998.
21. *Brandys K.* A Warsaw Diary, 1978–1981. – N.Y., 1985.
22. *Kapuscinski R.* Imperium. – N.Y., 1994.
23. *Kundera M.* The Tragedy of Central Europe // *New York Review of Books.* – 1984. – № 31 (April 26).
24. *Pratt M.L.* Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation. – L.; N.Y., 1992.