

# ГРАМАТИКА ЛЮБОВІ АБО ВІН І ВОНА У ДЗЕРКАЛІ СЦЕНИ

Олександр ЧЕПАЛОВ,

кандидат мистецтвознавства

*Художнє зображення і вираження любові є воістину магичним кристалом, який дозволяє бачити істотні риси соціального життя будь-якого часу і природу, відображенням світлом просяються і природа самої любові.*

*З передмови до книги К. Васильова «Любов». (М., 1982, с. 7).*

Очевидно, я не зможу вичерпно пояснити, що відштовхує мене від статей і лекцій, які тлумачать природу любові, хоча цілком допускаю делікатність і розумність людей, які нині їх пишуть і читають. Звичайно, вони аж ніяк не наслідувачі персонажа А. Райкіна, якого «білі ночі вимотали до краю», бо він роз'їжджає пароплавром по Неві, читаючи лекції для молоді: туди — про дружбу, назад — про любов. Але я не можу уявити людину, яку переконало б у «присутності» любові щонебудь ще, крім самої любові, більш вагомого аргументу не маю.

Тому я відкладаю в бік журнал зі статтею про «амурологію» (так поки що жартома автор називає деяку галузь знань про любов («Аврора», 1986, № 8 с. 110). Там вміщено анкету-зведення, де проти слова «емоціональний потяг», «фізичний потяг», «звичка одне до одного» тощо стоять цифри, які визначають наскільки важливі для близьких людей ці зв'язуючі їх сили... Одна з тих, що заповнювали анкету, скрізь поставила одиниці, а графою «побутові зручності» знехтувала. Таким чином, оптимістичні висновки анкети підтверджують народну мудрість про те, що «з милим рай і в курені», але, мабуть, викличуть сумну посмішку народних засідателів на шлюборозлучних процесах.

А юна співбесідниця письменника і драматурга Л. Жуховицького вимагала у нього доказів цінності любові. І він на конкретних прикладах, як кажуть, з гущі життя, таку спробу робить, завершуючи статтю «Ціна любові» словами: «Ми збираємося вечорами, п'ємо чай, в порядку самоосвіти сперечаємось на цікаві теми..., а тим часом десь в Удмуртії дівчина Надійка веде свій упертий, свій нерівний бій — доводить цінність любові». («Новый мир», 1986, № 8, с. 180).

Я так вважаю, що кидати Надійку напризволяще несправедливо і пропоную замість традиційного чаювання провести кілька вечорів на виставах драматичних театрів. Тут неістотно — де саме живе Надійка — в Миколаєві або Сумах, Іжевську чи в Тамбові. Отже чи може вона чекати на допомогу з боку сценічних діячів? Таверезо дивлячись на цю проблему, припускаємо, що сучасні скептики, Надійчині опоненти, можуть взяти під сумнів існування нинішніх Філемона і Бавкіді або Ромео і Джульєтти.

Сумський театр для дітей і юнацтва нібито хоче ці сумнівні спростувати. Колектив ось уже кілька років виставляє своєю візитною картою «Ромео і Джульєтту» У. Шекспіра. Самий цей факт викликає певну симпатію. Не секрет, що досі будь-яким відповідальним подіям — від ювілейних дат до відкриття сезону — театри часто присвячують «чергові» п'єси, до назви і проблематики яких не причепишся. Але художньо неповноцінні твори, яких у такому підборі трапляється чимало, є часом морально шкідливими, тоді як Шекспір одвічно задає високий камертон духовності. Мабуть, про це подумали і в Сумах. Але чому авторам спектаклю здалося недостатнім зіграти п'єсу про любов? Суджу про це хоча б з театральної програмки, де написано: «Наша вистава про першу любов, яка не знає компромісів, долає відсталість, про дружбу, вірність, про відданість і підлість, користюлюбство і доброту».

Видавши увесь цей джентльменсько-тоугівський набір, у театрі трохи підзабули, що Ромео і Джульєтта заради любові все же таки пішли на компроміс, якщо це слово допустиме по відношенню до сценічних колізій Шекспіра.

Очевидно і сумських школярів привчили на уроках літератури до

того, що в кожному творі слід шукати «позитивних» і «негативних» героїв. За цим принципом до добрих (з усіма їхніми недоліками) треба віднести Годувальницю і патера Лоренцо (хоча він є почасти винуватцем смерті закоханих). Силами відсталості слід було б вважати тоді Капулетті й Монтеккі, але друге сімейство у виставі не представлено. Чи не тому, що Шекспір написав «дві рівноповажани сім'ї»? На початку спектаклю, правда, постановники за допомогою маріонеток хочуть показати, як батьки намагаються зробити Ромео і Джульєтту слухняними виконавцями своєї волі. А потім представники родів Монтеккі Капулетті кинуться у справжню боротьбу. З вуст двох символічних театральних масок — тієї, що сміється і трагічної — вивозуть сині і червоні стрічки — зовсім як на протилежних кінцях килима для борців або ринга. Поєдинки проходять врукоташну і за допомогою холодної зброї, але виявляється, що й тут режисер О. Когут іде «за Шекспіром».

На спортивних змаганнях нікому й на думку не спаде спитати, чому «синій» борець виступає проти «червоного», а Монтеккі і Капулетті, як це впливає з п'єси, і самі не пам'ятають через що почалися між ними чвари. Постановнику хочеться заперечити: сім'ї-то, може, й забули, але невже глядач не повинен відчувати природу конфлікту? Йдеться не про факт, з якого почалася сварка, а саме про пружину ворожнечі. Адже глядач може щиро подумати, що в «червоному куті» ринга знаходиться відданість і доброта, а в синьому — користюлюбство і підлість... Так чи інакше, але в контакті з залом обрано зовнішню привабливість. По-спортивному тренувані і підтягнуті (незаперечне достоїнство молоді труппи) актори практично не володіють мистецтвом інтонаційного підтексту ролі, невиразно вимовляють слова, прагнучи «компенсувати» ці вади активною динамікою поведінки.

У виставі про Ромео і Джульєтту виразнішими за головних персонажів виглядають слуги, Годувальниця (А. Гур'єва), брeтер Тібальт (Ю. Попович). І очевидно, тут вина не тільки акторів В. Федоренка (Ромео)

Л. Ракути (Джюльетта), але й тісі «адаптованості» п'єси, про яку вже йшла мова. Думаю, що для сумчан п'єса Шекспіра поки що складна. Сьогодні «Ромео і Джульєтта» не стільки потрібні сугубо постановочні ідеї, скільки чуйність і працездатність психологічного аналізу, щоб через героїв Шекспіра заглянути в духовний світ сучасника.

Це доводить і спектакль І. Бориса (режисер Н. Щербаківа) в Запорізькому обласному театрі його глядача, де постановники ввели в число діючих осіб дві символічні постаті — юнака в чорному і дівчини в білому. Вони зрідка з'являються на сцені з моменту відкриття завіси до фіналу як символ одвічної близькості життя і смерті. Є й інші пояснення цих постатей, але необхідність мовчазної інтригуючої пари в контексті вистави все ж сумнівна.

Спектакль хороший і сам по собі — живий, захоплюючий, динамічний, з виразними акторськими роботами — Ромео (В. Голяк), Меркуціо (В. Кошель), Тібальт (Є. Козьмич), Бенволіо (А. Риженко).

Тема любові знайшла своє відображення в пластичному, майже хореографічному дуєті Ромео і Джульєтти (В. Лютінській взагалі більше удався зовнішній бік ролі). Любов, якою загорілися молоді душі, аж ніяк не аскетична. І ця одверта чуттєвість — природна й простодушна. Якщо у виставі сумчан герої були занепокоєні більше проблемою родової помсти, то у запорожців гама пристрастей багатша, близька до соковитості барв Відродження, хоча прикмети жорстокої епохи Монтеккі і Капулетті не забуті. В інтонаціях кращих виконавців спектаклю Запорізького театру знайдено саме ті відтінки, які здатні викликати жваву реакцію залу — контакт відбувається, молоді глядачі розуміють: це вистава і про них.

Чи не так стоїть справа і з драмами наших днів?

На афіші Сумського театру для дітей та юнацтва під назвою п'єси «Загоничі вогню» С. Шальтяніса і Л. Яцинявічуса стоїть жанровий підзаголовок «Романс у 2-х частинах». Мені, признаюся, більше до душі друга назва — вона ліричніша і відповідає духу твору «Казка про Моніку». Постановник О. Когут і сценограф Е. Ледіса, автор музики Є. Чернова мали право обрати будь-який варіант заголовка, але, схоже, що на своєму жанровому рішенні вони не наполягають. Який вже тут «романс»?

Звучить рок-музика. Хор, подібний до античного, задає гучний і нервовий ритм виставі, на сцені розкидані старі речі — як символ хаосу (у світі? в душах героїв? — на ці питання театр відповіді не дає). На сцені багато атрибутів, побутових речей. Але спектаклю придається лише одна з них — чайник.

У фіналі, після смерті Моніки її маленька дочка не дозволить власному батькові взяти посуд, що став реліквією, відчуваючи дитячим серцем, що його руки — чужі в домі. І ця маленька деталь раптом заграє у виставі, підтвердивши марність сценічної суєти і несумісність надривної хорової мелодекламації з поняттям простого і духовного жанру романсу.

Жанр, атмосфера вистави в практиці сучасного театру є поняттям напівазабутим. Зрозуміло, творці видоїща про них знають, але найчастіше атмосфера спектаклю створюється не в його середині, а ніби навколо. З часом оболонка розсипається, внутрішні зв'язки підміняються більш звичними, розхожими.

Те саме сталося у Миколаївському театрі з п'єсою «Чоловік і жінка, або бурхливі дні Гарунського» Л. Зоріна, обраної для постановки в 1986 році.

За визнанням її перших виконавців М. Миронової та О. Менакера, назва була навіяна відомою кінострічкою К. Лелюша, але схожість п'єси з фільмом тим і обмежувалась.

Каскад трансформацій у п'єсі-скетчі Л. Зоріна був розрахований на можливість миттєвого перевтілення Миронової. Актриса грала вісім (!) жінок: святу, «залізну», глибокодумну, турботливу, енергійну, поетичну, патетичну, авторитетну. Вони робили з вразливим Гарунським усе, що хотіли, задум п'єси народився, мабуть, напередодні дискусії «бережіть чоловіків», отже сьогодні не просто застарів, а виглядає як курйоз.

Про думку сучасників з приводу проблеми «бережливості» ставлення до чоловіків ще буде сказано.

Пам'ятаю, на прем'єрі хороша актриса з Миколаєва Р. Мороз грала в традиціях своєї знаменитої попередниці, але, зрозуміло, не могла з нею зрівнятися. В. Пасечник (він же режисер вистави) проводить першу дію в ритмі, який задавали йому героїні Р. Мороз, в другій намагається зробити Гарунського «перезихованим», тобто цинічним, самовпевненим завбачком. Але коли такої тональності дотримувалась і особа від автора (персонаж чомусь включений у п'єсу) ставало прикро, що Л. Зоріна представляють посереднім конферанс'є, який забавляє провінціального глядача. Хоча як знати, може, цей штучно введений у п'єсу Автор міг би вивести дію з жанру естрадної мініатюри на рівень іронічної комедії, як про те попереджала афіша миколаївців.

Може, і не варто згадувати — адже минуло стільки часу! — про невдалу прем'єру давньої і далеко не кращої п'єси відомого драматурга. Не варто, якби вистава не відображала тенденцію, яка дедалі стає все більш сталою — втілювати на сцені «п'єси-дуєти» для паралелей, для каси. Дуодрами «крутять» до знесилення на візних площадках, часом не звертаючи уваги на серйозні моральні втрати.

Скажу ще про одну з видимих причин невадких спектаклів про любов. Це вагання постановників між пуристанством і наївним натуралізмом.

Звичайно нестримна фантазія режисерів, як правило, в любовних мізансценах тьмяніє. Схематично їх можна розділити на дві категорії:

а) лірична розмова з наступним поцілунком (середньої натуральності) і дальшою вирубкою світла.

Примітка: якщо темрява не повна (а так буває завжди), видно, що закоханих збігають зі сцени.

б) спілкування партнера з партнеркою «через зал». Я кохаю тебе, — каже він глядачам. Я теж — освідчується вона їм.

Це нагадує «ризиковані» сцени в сучасних художніх фільмах, які не просто вирізали для прокату, а навіть не знімали.

У пресі останніх двох років немало суджень про фільм «Прости» — кіноверсію п'єси В. Мережка «Я — жінка», яка широко іде в українських театрах.

Докори на адресу фільму в основному зводяться до того, що він позбавлений складності і діалектичності погляду на сучасну емансиповану жінку, показує норовливу особу, яка сама винна у своїх «пригодах». Вистави, які ідуть у Дніпропетровську і Харкові, відрізняються від фільму, наприклад, тим, що в них намагаються «виправдати» героїню. Але щодо емоціонального впливу (хай з іншим знаком) вони значно слабкіші. Так, в них немає морального падіння, але немає і звеличення героїні, завдяки якому вона з гордістю могла б сказати ключові слова, винесені у назву п'єси.

Тоді чи нема прорахунків у самій драматургії? Думаю, їй бракує психологічної складності, і я аж ніяк не поділяю думки критиків, які схильні поставити в один ряд «Я — жінка» і «Лавку» О. Гельмана. У «Лавці» просто неможливо «прорахувати» драматургічні ходи, які у п'єсі В. Мережка є нарочито тривіальними. Герої Гельмана заплутались, забрехались. Їхня зустріч — криза тієї «подвійної» моралі, якої дотримувались, самі того не бажаючи, і чоловіки і жінки не тільки в особистому житті. По суті, і в суспільстві жили згідно тих самих законів — Гельман про це писав завжди.

Його «Лавка» була поставлена в нинішньому театральному сезоні на малій сцені «Березіль» Харківського театру імені Т. Шевченка під назвою «Хтось спить, а хтось плаче». При тому, що слова ці у п'єсі є, вони її суті не зачіпають, лишаючись ніби «за рамками» сценічної дії, поданої крупним планом, в атмосфері особливої довірчості і майже нетеатральної правди.

Контакт з глядачами встановлюється настільки щільний, що героїні п'єси (тобто актрисі, звичайно), яка загубила авторучку, тихенько підка-

зують глядачі, що вона закотилася за лавку...

Щоб судити про виставу, треба весь час робити поправку на цей «ефект присутності», мабуть, задуманий з самого початку (виставу не встиг завершити режисер В. Бунін, який рано пішов з життя).

Глядачі вірять, здається, будь-якій новій личині, яку одягає на себе герой В. Висовня. Хоча мені здалося, що актор грає людину, інтелектуально на ступінь вище, ніж її задумав Гельман. Адже у драматурга він, як і Льоня Шиндін з п'єси «Ми, що нижче підписалися», більш авантюрний, непередбачений і спритний. Але як би там не було, глядачі щиро зацікавлені ланцюжком неприсемних викриттів Феді — Колі — Альоші. І Г. Євсюкова — Віра, і В. Висовень у цих сценах надзвичайно переконливі. Але ось настає черга заключного монологу героя, в якому, за задумом, розкривається його справжнє обличчя, яке змінили і прикриті сімейного життя, і любов, що не склалася. Тут відбувається несподівана метаморфоза — актор збивається на скоромовку, на мелодраму, від колишньої переконливості не лишається й сліду. Влада звичних «загальнотвірних» інтонацій перемагає, і зміна стилістики настільки разюча, що можна припустити — чи не нова це маска, чи не новий приступ удаваної облуди? Але вистава закінчується на серйозній ноті, отже силкування сучасного бонзівана, виходить, були зіграні цікавіше, ніж щира сповідь людської душі...

Але все ж таки, все ж таки... На малій сцені «Березіль» киплять пристрасті, виясняються стосунки, іде своєрідна суперечка про ціну справжнього почуття, і ключ, вручений героїнею мучителю, брехуну і кривднику, ключ, яким він має право скористатися, якщо йому буде скрутно — вагомий аргумент у цій вічній суперечці між чоловіком і жінкою.

У виставі «Я — жінка» в Харківському театрі імені О. Пушкіна усе інакше. Манера гри така, ніби актори навмисно вимовляють буденні, нічого не варті слова. Очевидно, за цим приховані і емоції і смисл, про суть яких можна здогадатися. Проте театру протипоказане раціональне начало, особливо при постановці таких бідних на психологічні характеристики п'єс. Інакше, спектакль ризикує стати розповіддю про таємниці адюльтера і зв'язані з цим перипетії подружнього життя. Усвідомлюючи таку небезпеку, постановник О. Барсегян робить акцент на сцені головної героїні Маші з літнім таксомом. У ній, власне, і намітилася непереконалива в цілому розмова про те, що ж то за феномен такий — жінка? Але, на жаль, через це запитань до вистави стає ще більше. Зисновок у фіналі напрошується такий: можна передурити, «погуляти» — і повернутися додому.

— Я просто з глузду з'їхав, — скаже Кирило дружині. Я — теж, — зітхне вона. І все? Бідна, бідна Надійка з Удмуртії!

Життя, смерть і любов, як це не тривіально, визначають суть будь-якого драматичного твору. Прекрасні і огидні, трагічні і смішні ці поняття самі по собі й у протиставленні нерідко утворюють на театрі деяку літературну гру, спостерігати яку якщо й непріємно, але в усякому разі небезпечно для розуму й серця. Що з того, що відбувається там, на сцені!

Але натхненні справжніми людськими пристрастями відлуння чужого життя на підмостках примушують глядача забути про театральні умовності. Тут діє цілком зрозумілий психологічний закон: співчуваючи героям, глядач думає про себе, співпереживаючи з ними лише в міру свого емоційного досвіду, духовної культури.

Так само і з письменниками, драматургами. До деяких з них ставлення таке, ніби це випадкові попутники. Іншим ми схильні довіряти з почуттям щирої симпатії.

Українські театри довог не хотіли (а, можливо, не були спроможні) брати собі в попутники героїв п'єс Е. Радзинського, хоча вони давали привід і для доброго співчуття і для захоплюючої театральної гри. Поки чудового драматурга ставили у Москві, Стокгольмі і Нью-Йорку, багато води збігло. Змінювалися герої Радзинського, тематика його п'єс. Вірніше, змінювався час. Питання ці складні і виходять за рамки обраної «розмови про любов». Втім, відображення найважливіших тенденцій соціального і морально-суспільного порядку неминуче повинно було торкнутися і цієї теми.

У збірці п'єс, яка недавно вийшла, Е. Радзинський особливо виділив п'єси «про любов», дещо іронічно, як мені здалося, взявши в лапки цей розділ. Сюди увійшла, наприклад, п'єса «Завершення Дон Жуана», де в наші дні місце натхненного коханця посідає його слуга Лепорелло — жінкам в наші дні життя з ним здається вірнішим і спокійнішим. Знеславлений Дон Жуан викликає Командора для того, щоб покінчити з таким існуванням.

Тіні великих літературних героїв ніколи не виникають на сцені випадково. Автор натхненої п'єси про вірність світлоносному почуттю — «104 сторінки про любов», — яка народилася майже чверть століття тому, змінює не тільки позорот фабули, але й ставлення до теми любові.

Назва останньої п'єси Радзинського «Я стою біля ресторану...» здатна збити з пантелику того, хто настроївся на легке проведення часу, на історію пікантного флірту. Можливо, автор цього й добивався — він полюбляє таким чином епатувати глядача, «заманивши» його нарочито

вульгарним зворотом, адже закінчення фрази, винесеної у назву, звучить так: «заміж пізно, здохнути рано». Другий, так би мовити, «запасний» заголовок ще загрозливіший — «Вб'ємо мужчину?»

Чи жартівлива сама загроза? Як знати. Судячи по відчайдушних монологах головної героїні, яка зневірилася і жила тільки спогадами про втраченого коханого, вона була доведена до краю. В дію вступають традиційні для російської літератури «грибочки». І хай фізичної смерті героя автор не допускає, страх і мука на сцені присутні. Драматург ніби саркастично посміхається: хай якщо не від мук совісті, то від «грибочків» зазнає його герой (скоріше антигерой) незнайоме для нього почуття страждання, тисячу разів пережите жінкою.

Вона — актриса, і сам бог велів їй переживати гостріше, ніж інші. Можливо, через це такі дошкульні її порівняння себе з собачкою, якого хазяїн залишив біля булочної, з білкою, спочатку прирученою, а потім спійманою «на шапку» кушніром-старичком.

Вона — актриса, і в природі її життя розігрувати п'єси. З появою колишнього коханого (і він — актор) вона намагається разом з ним зіграти виставу «про вбивство». Про вбивство в ній жінки: достоїнства, любові і ніжності.

Спектакль за п'єсою Радзинського поставив у Харківському театрі імені О. Пушкіна молодий режисер Л. Садовський. Розумна режисерська рука відчувається у різноманітності мізансцен, у психологічних деталях. Але головне, на мою думку, в тому, що постановник зрозумів: п'єсу про вбивство любові треба грати як п'єсу про любов.

Радзинський відніс свою п'єсу до бенефісних. Старовинне це слово колись означало, що збір від вистави йде на користь актора — бенефіціанта. Сьогодні бенефіс має на увазі спектакль як торжество акторської професії, творчу перемогу виконавця. У харків'ян він вийшов, а разом з ним відбувся бенефіс Ольги Сидоренко. Мабуть, з часів прем'єри мюзиклу «Моя прекрасна леді» Б. Шоу у неї не було такого значного і безперечного досягнення. Повна самовіддача. Впевненість входження в образ. І вистражданість теми, яку задали драматург і режисер.

У грі Сидоренко не все рівнозначне, і це легко зрозуміти. Її роль — майже безперервний двогодинний монолог, де звучать розчарування і торжество, бурхливе вираження почуттів і втома, сповідь серця і вульгарне баламутство. Усе це разом, часом без послідовних переходів (як це часто буває в житті) — її героїня. Роль складна. Вона вимагає віртуозної підтримки партнера, яку в особі Вячеслава Ткаченка бенефіціанта має далеко не завжди.

Виконавець поки що не зумів довести, що його персонаж заслуговує на таке запаморочливе і всепоглинаюче почуття. Звичайно, таким міг бути і задум постановки — показати, що ніякого героя насправді немає. Але не вийшло й розвінчання кумира.

Схоже на те, що сьогодні жінки справді стали дивитись на чоловіків як на корінь зла, джерело їхньої біди. От як пояснює цю ситуацію драматург Л. Разумовська («Советская культура», 12.03.88):

«Відбулась атрофія чоловічого начала. Не тільки в чоловіках! У житті. В суспільстві. А жінка потрапила у складну ситуацію. Чоловік дозволив собі відсторонитися від життя. Жінка цього дозволити собі не могла — за своєю природою вона — творець. І вона трудиться, бореться — за сім'ю, за право бути матір'ю, хазяйкою...»

По-справжньому сучасний театр завжди був моделлю громадської ситуації — він наочний, аналітичний, пристрасний. Але, може, надто часто ми повторювали, що театр — це кафедра і трибуна, забуваючи про інші його іпостасі? Театр — вихователь почуттів, — опинившись «на трибуні», розгублювався, говорила не своїми словами. Іноді «виручала» класика. Але духовний прагматизм, що вкоринився у свідомості нової суспільної формації, призвів до того, що п'єси про сокровенні, такі нематеріальні і тому безцінні почуття втратили свою проникливість і чистоту.

Ми з жалем і болем вдивляємося у каламутні, в нафтових розводах, майже неживі, а колись чисті річки, вдихаємо частинки смога і ходимо під кислотними дощами. Читаємо пессимістичні прогнози і говоримо про те, що настав час радикальних рішень. З екологією духовною справа не менш серйозна. Багато що девальгувалось, багато що втрачено. Але, думаю, не безповоротно. Якщо розуміти любов ширше, ніж природний потяг одне до одного Адама і Єви, а як той магічний кристал, кризь який просвічує духовність — буде знайдений важливий аргумент у вихованні почуттів.

Героєві оповідання «Грамматика любові» І. Буніна потрапляє до рук книжечка з такою самою назвою, яка зачарувала його наївними і старомодними сентенціями. Власник книжечки, який помер, додав до неї і свої рядки, сподіваючись, що онуки і правнуки осягатимуть цю «грамматику», що сприяла б удосконаленню їхньої душі.

Не віриться, щоб цю роль змогли виконати повчальні лекції і досить одверті, але начисто позбавлені лірики статті в журналах, які тлумачать любов «по науці». Боюся, що ця давня книжечка теж сьогодні виглядатиме надто архаїчно. «Грамматика любові» здатне «навчити» високе мистецтво. Сьогодні варто у цьому зв'язку згадати про його цілющу і просвітлюючу силу.

**НИКОЛИ ЩЕ ПИТАННЯ  
ІСТОРІЇ І ЛІТЕРАТУРИ  
НЕ МАЛИ ТАКОГО  
АКТУАЛЬНОГО,  
МОЖНА СКАЗАТИ,  
СОЦІАЛЬНОГО ЗНАЧЕННЯ,  
ЯК У НАШІ ДНІ  
РЕВОЛЮЦІЙНОГО  
ОНОВЛЕННЯ  
НАШОГО СУСПІЛЬСТВА.  
ІСТОРИКИ  
І ПИСЬМЕННИКИ  
СПРЯМОВУЮТЬ СЬОГОДНІ  
СВОЇ ПОГЛЯДИ  
ДО ОСНОВНИХ ЕТАПІВ  
МИНУЛОГО  
НАШОЇ БАТЬКІВЩИНИ  
ДЛЯ ТОГО, ЩОБ  
ВИВІРИТИ ШЛЯХ  
У МАЙБУТНЄ.**

*«Советская культура»,  
5 травня 1988 р.*

**ЦЕ ЗАВДАННЯ  
МОРАЛЬНОГО  
І ДУХОВНОГО  
ОЗДОРОВЛЕННЯ  
СУСПІЛЬСТВА  
НЕ МОЖЕ БУТИ  
ВИРІШЕНЕ  
БЕЗ ОБ'ЄДНАННЯ  
УСІХ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ  
СИЛ — НАУКИ,  
ЛІТЕРАТУРИ,  
МИСТЕЦТВА.**

*«Литературная газета»,  
18 травня 1988 р.*

#### Полемічні нотатки

**К**ультурному процесові у його найсерйозніших та найвідповідальніших проявах притаманна дивовижна, ба навіть загадкова рівночасність, водноразовість — синхронність — цих проявів. Скажімо, водночас на різних географічних та світоглядних широтах народжуються певна думка і її рішуча діалектична протипага, гостро полемічний коректив до цієї думки.

...Наприкінці 20-х років чи не в один і той же день, відповідно паризький та московський, вельми не схожі російські письменники Іван Бунін і Андрій Платонов продовжили свою чергову роботу над прозою, виразно автобіографічною за матеріалом та спрямуванням. Отож, герої «Життя Арсенєва», письменник-початківець звертається до своєї коханої Ліки (зласне, Варки Пашенко, великої любові молодого Буніна десь початку дев'яностих): «Не можу спокійно чути слів: Чигирин, Черкаси, Хорол, Лубни, Чортотлик, Дике Поле, не можу без хвилювання бачити очеретяних стріх, стриженіх мужицьких голів, бабів у жовтих і червоних чоботях... «Чайка скиглить, літаючи, мов за дітьми плаче, сонце гріє, вітер віє на степу козачім...» Це Шевченко — цілком геніальний поет! Прекрасніш Малоросії нема країни в усьому світі. І головне те, що в неї тепер уже нема історії, її історичне життя давно і назавжди закінчене. Є тільки минуле, пісні, легенди про нього — якась позачасовість. Це мене захоплює понад усе.» (Підкреслено нами — В. С.).

І чи не в ту хвилину, коли висихало бунінське чорнило, Андрій Платонов записав у «Потаємній людині» — геніальному художньому протоколі революційних пригод-звятиг свого товариша, залізничного робітника Хоми Пухова: «...З бронепоезда зійшов білий офіцер Леонід Маєвський. Він був молодий і розумний, до війни писав вірші і вивчав історію релігій.

...Маєвському обридла війна, він не вірив у людське суспільство — і його тягнуло в бібліотеку.

«Невже вони мають рацію? — запитав він себе і мертвих. — Ні, ніхто не має рації: людству залишилася одна самотність. Віки ми мучимо одне одного — виходить треба розійтись і закінчити історію.

До кінця свого останнього дня Маєвський не зрозумів, що набага-