

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

На правах рукопису

БАРЧАН

Валентина Володимирівна

УДК 821. 161.2.09 "19" Т.Осьмачка

**ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ТЕОДОСІЯ ОСЬМАЧКИ:
ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ КОНСТАНТИ**

10.01.01 – українська література

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Науковий консультант
доктор філол. наук,
проф. Голомб Л. Г.

Ужгород – 2008

Зміст

ВСТУП.....	3
Розділ I. Стан вивчення творчості Т. Осьмачки	14
1.1. Поезія 20-х рр. у рецепції тогочасної української критики	15
1.2. Критика львівського та еміграційного періодів про творчість письменника	24
1.3. Т. Осьмачка в сучасних вітчизняних дослідженнях	51
Розділ II До джерел творчої індивідуальності Т. Осьмачки	59
2.1. Психоаналітична інтерпретація творчої індивідуальності письменника	59
2.2. Т. Осьмачка крізь призму його літературно-критичної спадщини	74
2.3. Естетичні та світоглядні засади творчості митця.....	103
Розділ III. Особливості художнього світосприйняття Т. Осьмачки	119
3.1. Експресіоністична естетика і мистецька свідомість в Україні 10–20-х рр. XX ст.	120
3.2. Поетична творчість Т. Осьмачки 20-х рр. XX ст.	150
3.3. Лірика 40–50-х років	202
3.4. Філософсько-естетична парадигма поеми „Поет”	236
Розділ IV. Поетика художньої прози Т. Осьмачки.....	281
4.1. Естетично-філософські параметри повісті „Старший боярин”	281
4.2. Повість „План до двору”: художній світ в екзистенційних вимірах.....	316
4.3. „Ротонда душогубців”: „чума” страху, вибір на „межі”, екзистенціал приреченості	335
ВИСНОВКИ	356
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	363

ВСТУП

Українська література XX століття є яскравим прикладом того, як „заблокована”, за висловом Л. Костенко [150], культура збіднює духовний потенціал нації, прищеплюючи їй комплекс неповноцінності, маргінальності, а то й другосортності. Знищення, денаціоналізація еліти означали ослаблення інтелектуальної потуги нації. Тому повернення творчості заборонених раніше письменників, митців-емігрантів та української діаспори, „відновлення повноти матеріалу і принципів виокремлення найбільших постатей [215, с. 86]” значно розширює і збагачує духовне поле національної літератури і культури загалом. Це стосується, зокрема, й творчості Т. Осьмачки, яка репрезентує важливі тенденції розвитку літературного процесу 20-х років в Україні та української еміграційної літератури впродовж 40-60-х років і по-новому сприймається й прочитується сучасним літературознавством.

Українське літературне відродження 20-х рр. XX століття виявило могутній потенціал національної духовності, незбагненно потужну життєву силу, яка, звільнившись від утисків, розкрилилась багатством художніх явищ, репрезентованих модернізмом та авангардизмом. Серед нових літературних течій слід виділити експресіонізм, який склався в контексті західноєвропейських стильових тенденцій і постав в українській літературі означеного періоду самодостатнім явищем. Суспільно-історичні процеси, зокрема й боротьба за національне визволення, внесли зміни в життя та світогляд людини. У літературі „просвітительський і позитивістський об’єктивізм, раціоналізм та емпіризм заступаються прагненням до творчої суб’єктивності, художнього інтуїтивізму, естетичного синтетизму, а тенденційність і моралізаторство – увагою до питань філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомого, соціальної та масової психології тощо [60, с. 10]”. Естетично-філософські засади західноєвропейського експресіонізму були близькими українським митцям,

хоча в кожному індивідуальному випадку вони проявлялись по-різному. Письменникам імпонували антиміметичність, експресивна естетика, в якій елемент вираження переважав над елементами зображення, був спрямований на максимальне вираження суб'єктивного світу, через який сприймався реальний світ природи та суспільно-історичної дійсності. Спільними ознаками експресіоністичної поезики були, як відзначає Н. Шумило, „нервова напруженість, фрагментарність, символ, гіпербола, гротеск, плакатність письма, позбавленого прикрас, контрастування барв, мотивів тощо [409, с. 306]”. Умови утвердження більшовицької ідеології й тоталітарного режиму наклали свій відбиток на свідомість митців. У багатьох із них спостерігається роздвоєння внутрішнього „Я”, в художніх творах відчутний відбиток страху, відчаю, душевної надломленості, а разом із тим і протест проти руйнації, жорстокості, насильства, заперечення новоутверджуваної системи цінностей, перш за все моральних і політичних.

Експресіоністичне освоєння дійсності притаманне творчості П. Тичини, М. Бажана, В. Сосюри, А. Любченка, М. Йогансена, Г. Шкрупія, Д. Фальківського О. Довженка, М. Куліша та багатьом іншим митцям. Це підтверджує думку про те, що „типи художнього мислення не виступають в чистому вигляді, вони розвиваються в постійному взаємозв'язку та взаємодії [223, с. 53]”. У творчості українських письменників зазначеного часу проступала виразна ознака – стильовий синкретизм із перевагою певного типу художнього мислення.

Найбільш виразним представником експресіонізму в українській поезії 20-х років був Т. Осьмачка. Творчість митця репрезентує таку іманентну властивість мистецтва, як його національний характер, що проступає на різних структурних рівнях. Властиві європейському експресіонізму прагнення піднести особистість „в її творчій могутності, зруйнувати стримуючі уяву кайдани”, бунт „проти бездушної дійсності, а також проти норм офіційної моралі”, проти „закабалення Духу”, знищення „Людини в Людині” [416, с. 21]” органічно поєднані в творчості митця з намаганням актуалізувати національні проблеми, піднісши їх до космічних вимірів. Експресіоністична свідомість Т. Осьмачки

зумовлена суспільно-історичними факторами, що стали для нації і для самого поета екзистенційно визначальними. Можна твердити, що Т. Осьмачка, як і інші українські письменники, котрі переживали катастрофальні умови 20-30-х років XX століття, випередивши Ж.-П. Сартра майже на два десятиріччя, ввели в літературу екзистенціалізм, який до 1940 року існував як замкнене філософічне мислення. Знищення українського письменства комуністичним режимом не дало можливості екзистенціалізму розгорнутися в новий напрям української літератури зазначеного періоду. Його навісність у національній літературі відзначають дослідники Г. Бежнар [26], Ю. Бондаренко [41], А. Волков [179], Р. Гром'як, Ю. Ковалів [189], Т. Гудорова [63], М. Нефьодов, В. Лета [364], С. Павличко [271], В. Панченко [273; 274], Г. Токмань [359; 361] та ін. Творчість Т. Осьмачки 20–60-х років теж засвідчує це явище [24]. Сорок років життя митця були „межовою ситуацією”, якої не змогли змодельовати ні О. Шпенглер, ні Ж.-П. Сартр. „Болючі компроміси з дияволом, навіть коштом частки власної душі стають неминучістю. Падають мури останньої фортеці опору, фортеці індивідуальної душі. Битва переходить із суспільного поля на територію душі одиниці. Приходить момент, коли одиниця розколюється і воює не тільки з ворогом, а й сама з собою. Завдання стає воістину надлюдським [168, с. 178]”.

З огляду на сказане вважаємо, що творчість Т. Осьмачки представляє якісно нові аспекти національного письменства, і її вивчення в контексті естетично-філософських параметрів експресіонізму та екзистенціалізму є доцільним.

Актуальність теми. Нові дослідження явищ українського модернізму та авангардизму змінюють парадигматичну модель національної літератури. У цьому контексті дослідницької уваги потребує експресіонізм, який виразно проявився у творах В. Стефаника, В. Винниченка, О. Турянського і набрав нового забарвлення у творчості наступної генерації митців – Леся Курбаса, П. Тичини, М. Куліша, Т. Осьмачки, М. Бажана, О. Довженка, Ю. Яновського та ін.

Протягом тривалого часу дискурсу українського експресіонізму в нашому літературознавстві взагалі не було. Поява його пов'язана з дослідженнями творчості конкретних письменників – В. Стефаника [387], В. Винниченка [311],

М. Куліша [149], О. Турянського [279], виявленням його національної специфіки крізь призму творчості окремих авторів у працях Н. Шумило [409], Л. Петренко [278], з появою дослідження С. Хороба про експресіоністичну драматургію [383] та ін. Переглядаються стилеві домінанти поезики М. Хвильового [27].

Теоретичні питання експресіонізму розробляють А. Біла [38], Г. Вервес [44], Т. Гундорова [61; 62], Д. Затонський [97; 98], М. Моклиця [212; 213], Д. Наливайко [224], В. Пахаренко [276], А. Ткаченко [356], Г. Яструбецька [423], та ін. Естетично-філософські засади експресіонізму стали предметом наукових студій Н. Зборовської [103], Л. Левчук [177], О. Осьмак [246; 247]. Загальні положення подаються у довідниково-енциклопедичних виданнях [179; 188; 189; 364].

У сучасних дослідженнях дискутуються питання про взаємодію імпресіонізму та експресіонізму, про приналежність експресіонізму до модернізму чи авангардизму. Д. Наливайко, Г. Вервес відносять експресіонізм до авангардизму, А.Ткаченко [356], автори посібника „Загальне літературознавство” О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв [51] – до модернізму. Т. Гундорова, характеризуючи ранньомодерністичні форми, висловлює думку, що „імпресіонізм, символізм, неоромантизм, експресіонізм, натуралізм, неокласицизм, звичайно, перепліталися між собою і рідко оформлялися в окремі школи [61, с. 13]”. Г. Яструбецька вважає, що „експресіонізм – принципово не авангардизм ... це й не модернізм... Експресіонізм – це окрема мистецька філософія [423, с. 17–18]”. А. Біла, розглядаючи авангардизм, приходять до висновку, що „футуризм, конструктивізм та експресіонізм в українській літературі загалом постають як комплексне явище „революційної” і „перехідної епохи [36, с. 384]”.

Стосовно думки дослідників про експресіонізм як окрему мистецьку філософію, то вважаємо її занадто загальною, адже все мистецтво – це своєрідна філософія, і твори будь-якого стилю можуть торкатися філософських проблем. А дефініція А. Білої, на наш погляд, не несе тієї термінологічної конкретики, яка б диференціювала кожен із стилів з точки зору поезики.

Вважаємо, що різнобій у думках літературознавців зумовлений перш за все орієнтацією на загальні теоретичні положення експресіонізму як мистецького

явища взагалі, а не на конкретний його вияв у творчості українських митців перелому століть та першої третини XX століття. Дивним видається, наприклад, судження М. Кореневич, яка, розглядаючи експресіонізм драм М. Куліша, не виділяє в його поезії національних ознак, а вважає, що порушені митцем теми „були зумовлені не тільки інтернаціональними літературними впливами чи перегуками, а передусім об’єктивними пацифістськими настроями людства початку XX ст. [149, с. 79]”.

Не досліджений належним чином експресіоністичний театр Леся Курбаса, експресіоністична проза, яка й до цього часу ще вважається романтичною (О. Довженко, Ю. Яновський), та поезія, не вписані в цей контекст українське малярство й кіно. Отже, відсутність бачення українського експресіонізму як процесу, як культурного явища з власними ознаками зумовлює відсутність відповідної концепції, його чіткої ідейно-естетичної парадигми.

Показовим є й те, що в сучасних солідних дискурсах модернізму та авангардизму, зокрема в огляді експресіонізму, прізвища Т. Осьмачки можна й не знайти або його просто згадують у кінці перелічуваного ряду імен. Але постать цього письменника має особливу значущість. Вона багатоаспектно відбиває свій час, репрезентує проблему „доля поета поневоленої нації”, вочевидь унаочнює філософську тезу людини в межевій ситуації, порушує проблему національно свідомої еліти й держави. Творчість Осьмачки чи не найяскравіше представляє експресіонізм у його національному змістовому й виражальному сенсах у поєднанні з європеїзмом. Конкретно-індивідуальна трансформація органічно національного елемента культури і надзвичайно широкий інтертекст репрезентують творчість Т. Осьмачки як елітарну. З огляду на сказане актуальність дослідження творчості митця в контексті дискурсу українського експресіонізму є очевидною.

Позитивним є те, що в сучасному українському літературознавстві значно активізувалася увага до творчості Т. Осьмачки. Зроблено спроби окреслити літературний портрет письменника, відтворити його складний життєвий шлях.

Частина праць присвячена дослідженню особливостей поетики митця, типології творчості, представлено цікаві інтерпретації поеми „Поет” та повістей.

Попри це значна частина творів митця залишається поза увагою дослідників або їх інтерпретація не є вичерпною чи незаперечною. І поетична, і прозова творчість Т. Осьмачки в дослідженнях вузько проблемного характеру трактується поза ідейно-світоглядними засадами митця, що зумовлює поверхове їх сприйняття або прочитання за напрацьованими вже схемами. Вкрай необхідною є потреба вивчення спадщини Т. Осьмачки як феномена з точки зору явища „людина в межевій ситуації”, як творчої індивідуальності, психології його творчості, світоглядних та естетичних засад, соціальних та поетичних джерел його експресіонізму з екзистенційною змістовою наповненістю, визначення місця митця в літературному просторі та його творчості в ідейно-стильовому розмаїтті того часу. Спадщина Т. Осьмачки є багатим і свіжим матеріалом для історико-літературних, теоретичних висновків та узагальнень. Її системне вивчення в контексті експресіонізму та екзистенціалізму на сьогодні відсутнє. Дослідження творчості письменника під таким кутом зору дасть можливість значно глибше осмислити його творчий феномен, сприятиме інтенсивному формуванню літературознавчої думки про експресіонізм як стиль в українській літературі з виразно національною специфікою, увиразнить думку про філософічність нашої літератури, зокрема про екзистенційність як іманентну ознаку її змістової наповненості, а також дасть поштовх до оновлення усталених поглядів на творчість інших художників слова та з’ясування джерела певних естетичних явищ нинішнього літературного процесу.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі української літератури Ужгородського національного університету і здійснювалося в рамках кафедральної комплексної теми „Розвиток української літератури західного регіону та української діаспори в загальнонаціональному та світовому контексті”, затвердженої на засіданні кафедри української літератури УжНУ 12 січня 2001 року, протокол № 5.

Мета й завдання дослідження. Метою дослідження є системне вивчення творчості Т. Осьмачки в контексті культурних, суспільно-історичних процесів першої половини ХХ ст. в Україні, експресіоністичного стилю та філософії екзистенціалізму.

Досягнення цієї мети передбачає вирішення таких завдань:

- здійснити психоаналітичний дискурс творчої особистості митця;
- охарактеризувати естетичні та світоглядні засади творчості письменника;
- простежити неповторність індивідуальності Т. Осьмачки крізь призму його літературно-критичної спадщини;
- проаналізувати експресіоністичну естетику і мистецьку свідомість в Україні в 10–20 рр. ХХ ст.;
- охарактеризувати поетичну творчість Т. Осьмачки 20-х рр.;
- простежити основні художні константи поетичного доробку митця 40–50-х років, з’ясувати національні джерела його експресіоністичної поетики;
- дослідити ідейно-художній світ поеми „Поет” крізь призму художньо-філософської концепції митця, фольклорно-міфологічних засад поетики та інтертекстуальних параметрів твору;
- проаналізувати повісті Т. Осьмачки з точки зору естетико-філософських та світоглядних засад автора.

Об’єкт дослідження – поетичні та прозові твори Т. Осьмачки, спогади, літературно-критична спадщина, автобіографічні матеріали, листування.

Предметом дослідження є художній світ Т. Осьмачки в його естетично-філософській інтерпретації як вияв суспільно-культурних тенденцій першої половини ХХ ст.

Теоретико-методологічна основа дисертаційного дослідження. У роботі спираємося на праці провідних учених-істориків та теоретиків літератури з проблем розвитку літературного процесу Л. Андрєєва, М. Бахтіна, О. Білецького, М. Бондаря, М. Жулинського, С. Єфремова, Д. Затонського, М. Наєнка, Д. Наливайка, Л. Новиченка, А. Ткаченка, І. Франка, Н. Шумило, на дослідження з питань поетики О. Астаф’єва, В. Барки, Р. Барта, В. Державина, У. Еко, М. Ільницького,

Ю. Коваліва, Н. Костенко, Ю. Лавріненка, Є. Мелетинського, В. Пахаренка, О. Потебні, В. Проппа, Т. Салиги, Ю. Суровцева, Ю. Шереха та інших. У роботі використано наукові дослідження, що стосуються історії й теорії модернізму Т. Гундорової, Н. Зборовської, В. Моренця, С. Павличко, Я. Поліщука, М. Сулими, праці про експресіонізм як мистецький напрям (А. Біла, Л. Копелєв, І. Куликова, Г. Недошивин, О. Оніщенко, О. Осьмак, Н. Павлова, С. Хороб та ін.), проблем етнопсихології, етнокультури С. Андрусів, О. Кульчицького, В. Яніва та інших, психології творчості (М. Арнаудов, Р. Піхманець К.-Г. Юнг, та ін.).

Ідеї філософії релятивізму О. Шпенглера, інтуїтивізму, проблем творчої еволюції А. Бергсона, концептуальні екзистенціалістські положення Н. Аббаньяно, М. Бердяєва, П. Гайденка, М. Гайдеггера, Е. Гуссерля, А. Камю, С. К'єркегора, Ж.-П. Сартра, В. Соловйова дають ключ до розуміння ідейно-естетичних засад експресіонізму, художнього трактування митцями цього напрямку онтологічних проблем. Волюнтаристські теорії Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, ідеї індивідуального та колективного позасвідомого З. Фрейда, К.-Г. Юнга, теорія архетипів Н. Фрая, теоретичні положення соціального детермінізму Е. Фромма, концепція „раціовіталізму” Х. Ортеги-і-Гассета служать для нас джерелом розуміння світоглядних, естетичних засад майстрів слова, психології їх творчості, проблематики, стильових особливостей. Праці Л. Левчук, Н. Михайловської, М. Моклиці, Л. Онишкевич та ін. стали основою наукової інтерпретації взаємодії філософії й літератури.

Системне вивчення творчості Т. Осьмачки зумовило поглиблене дослідження біографії письменника, його ідейно-естетичних поглядів, психофізичних особливостей у суспільно-історичному контексті на засадах психобіографічного методу. Детермінованість творчого процесу суспільно-історичними, культурними процесами зумовила необхідність історико-культурного та соціологічного, а також рецептивного наукових підходів; аналіз особливостей поетичного світомислення, констант авторського художнього світу здійснено на засадах естетичного, герменевтичного, порівняльного, міфологічного методів.

Наукова новизна дисертаційної роботи полягає в тому, що у ній уперше виконано такі завдання:

- здійснено системне монографічне дослідження творчого феномена Т. Осьмачки;
- проаналізовано психологію його людської та авторської індивідуальності;
- осмислено естетичні та світоглядні засади творчості митця, які сформували його суспільну та індивідуальну поведінку, витворили концепцію його художнього світу, стали основою його космології;
- розглянуто літературно-критичну спадщину письменника;
- у контексті культурно-естетичних явищ 10–20-рр. XX ст. простежено процес розвитку експресіоністичної мистецької свідомості, її вияв в українській поезії;
- здійснено аналіз поетики художніх творів Т. Осьмачки, яка переконливо репрезентує ознаки експресіоністичного стилю в поєднанні з елементами інших стилів;
- на засадах міфопоетичного, архетипного підходів до аналізу художніх текстів розкрито національні засади експресіонізму Т. Осьмачки;
- досліджено інтертекстуальне поле творчості митця, що дало можливість окреслити стиль письменника як високомистецький сплав органічно національного і загальнокультурного духовного полів, які представляють виразно індивідуальний художній світ Т.Осьмачки і вписують його твори в ряд явищ високої культури;
- у результаті концептуально-аналітичного підходу до творчості письменника виявлено її екзистенційне філософське наповнення, що дало можливість герменевтичної інтерпретації його поетичних та прозових текстів;
- продемонстровано, що екзистенціалістська концепція світу Осьмачки, в яку вкладалося буття особистості та нації, мала найбільш оптимальний вираз в індивідуально окресленому експресіоністичному стилі письменника з такими виражальними засобами, як космізм мислення, абстрактність, символіка, гіперболізація, метафоризація, посилена емоційність тощо.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертаційного дослідження можуть бути використані у вузівських курсах історії української літератури XX століття, у спецкурсах та спецсемінарах, у курсі вступу до літературознавства та теорії літератури при висвітленні відповідних питань. Ними можуть послуговуватися студенти при виконанні курсових, дипломних, магістерських проектів, інших видів науково-дослідних робіт, а також викладачі гімназій, коледжів, шкіл, аспіранти, науковці при дослідженні відповідних аспектів літературного процесу. Застосування основних положень дисертації можливе при написанні підручників та посібників.

Особистий внесок автора. Дисертація є самостійним дослідженням автора. Основні її положення оприлюднені в монографії та наукових статтях, виконаних самостійно, без співавторства.

Апробація роботи. Дисертація обговорювалася на розширеному засіданні кафедри української літератури УжНУ. Основні результати дослідження оприлюднювалися на Всеукраїнській науковій конференції „Творчість і доля Т. С. Осьмачки в контексті українського письменства XX ст.” (Черкаси, 1995), міжнародній науковій конференції „Міф і легенда у світовій літературі” (Чернівці, 2000), Всеукраїнській науковій конференції „Українська мова і література: історія, сучасний стан, перспективи розвитку (Херсон, 2001), Всеукраїнській науковій конференції „Український модернізм зі столітньої відстані” (Рівне, 2001), Міжнародній науковій конференції „Українська література в загальноєвропейському контексті” (Ужгород, 2002), на П'ятому Конгресі Міжнародної асоціації українців (Чернівці, 2002), Міжнародній науковій конференції „Українська література в загальноєвропейському контексті” (Ужгород, 2005), Всеукраїнській науково-практичній конференції „Гуманітарні проблеми становлення сучасного фахівця” (Київ, 2006), VI Всеукраїнській науково-теоретичній конференції „Українська література: духовність і ментальність” (Кривий Ріг, 2006), Всеукраїнській науковій конференції „Творчість Івана Чендея в загальноукраїнському літературному контексті” (Ужгород, 2007), Всеукраїнській науково-практичній конференції „Сучасна журналістика: ідейно-концептуальні

засади, тенденції, перспективи”, присвяченій пам’яті професора Володимира Йосиповича Здоровеги (Львів, 2007), Міжнародній науковій конференції „Сучасна журналістика: вітчизняні реалії та європейський досвід” (Ужгород, 2007), щорічних наукових конференціях професорсько-викладацького складу в Ужгородському національному університеті (1995–2008 рр.).

Публікації. Основні наукові результати роботи висвітлено в монографії та 23 наукових статтях, 20 із них – у фахових вітчизняних виданнях.

Обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел, який містить 428 позицій. Загальний обсяг роботи – 402 с., з яких 362 сторінки основного тексту.

Розділ I

Стан вивчення творчості Т. Осьмачки

Рубіж XX–XXI століть увійшов в історію українського суспільства як період „співдихання” зі світом. Наша духовна сфера почала заповнюватися культурними набутками світового простору, створюючи масштабний духовний континуум. Зрозуміло, оприявнюються позитиви й негативи цього процесу, і це неминуче, як неминучий і природно-суспільний відбір, структуризація, прийняття й відкидання. Для нас важливим у цьому процесі є усвідомлення згубності феноменального явища суспільного засліплення, самочетвертування, остракізму, духовно-моральної дистрофії і, врешті, підтвердження феномена волі як світового закону, втілюваного у виборі особи і суспільства.

Українська культура, відчуваючи наслідки жорстокого переслідування впродовж століть, цілком закономірно намагається відновити духовний морально-енергетичний ресурс, що сконденсований перш за все в непересічних особистостях. Відновлення історії й нове її прочитання, повернення духовної спадщини, імен вилучених письменників, тобто, заповнення „надто розлогих наших „білих плям [304, с. 13]” – усе це свідчить про реанімування суспільної свідомості й оздоровлення духовного поля суспільства в цілому й окремого індивіда зокрема.

Культура, література, мистецтво змушені коригувати шлях свого поступу повернутими з-під заборон, із вигнання, із замовчування явищами й процесами, об’єктивно вписуючи їх у відповідний контекст, співвідносячи з внутрішніми й зовнішніми процесами.

У цьому руслі знаковим є й повернення в український літературний процес XX століття виразного експресіоніста й екзистенціаліста Т. Осьмачки. Перші три збірки, видані в Україні в 20-і роки, були вилучені з українських бібліотек. Більша частина творчого набутку митця – поезія, проза, переклади, публіцистика – була створена на еміграції і до українського читача не доходила, як, до речі, і

критичні праці про неї. Видрукувані в Україні в останні десятиліття вибрані поетичні твори, повісті, спогади, окремі критичні статті та інші матеріали дали можливість глибше, повніше, різнобічніше вивчати доробок письменника. Дискурс критичних реценсій та наукових інтерпретацій творчості дасть цілісне уявлення про Осьмачку-митця в літературно-суспільному контексті доби, що дозволить йому зайняти належне місце в історії української літератури.

Оскільки творчість Т. Осьмачки поділяється на два періоди – в Україні (20–30-і рр.) і в еміграції (40–60-і), – то, відповідно, в цю хронологію вписуються і критичні дослідження його творчої спадщини. Окремо слід виділити дослідження материкового літературознавства, починаючи з 90-х рр. ХХ ст.

1.1. Поезія 20-х рр. у реценсії тогочасної української критики

Сучасники сприймали Т. Осьмачку як постать неординарну: у поведінці, в судженнях, у світосприйнятті, в художньому стилі. Різні в оцінках критики сходилися в одному: Осьмачка – митець самотній, ні до кого не подібний, складний... геніальний... і важкий для сприйняття. Невипадково Ю. Шерех, знаючи відгуки про поета як в Україні, так і в еміграції, у 1957 році зазначав: „Осьмачка не має критики, що бодай розуміла б р і в е н ь (розрядка Шереха. – В. Б.) його творчості [405, с. 276]”.

Цілком сприймаючи вищенаведену думку Ю. Шереха, скажемо, що, як не парадоксально, але з критикою Осьмачці, можливо, і поталанило. Можна припустити, що б могло статися з митцем, якби в Україні у 20–30-і рр. його визнали геніальним, а не психічно хворим. Пізніше в еміграції авторитетні літературознавці – В. Барка, Ю. Шерех, Ю. Лавріненко, – як і С. Єфремов у 20-і роки, належним чином оцінили Осьмачку, знайшли відповідне йому місце в літературному процесі, підкреслили геніальність його таланту.

Феномен Осьмачки визнавали його сучасники, зокрема, Ю. Лавріненко у статтях „Неподоланий поет (До промовчаної книги Теодосія Осьмачки „Із-під світу”)”, „Література межової ситуації” та ін. [229; 168; 170]. У 1956 році дослідник сформулював феномен Осьмачки як неподоланність, назвавши

митця „неподоланим поетом”. У статті під такою назвою, що була відгуком на вихід останньої збірки – „Із-під світу”, зазначено, що Осьмачка – єдиний із тогочасних українських поетів, „що вийшов із минулих катастрофальних десятиліть не тільки живий фізично, а й неподоланий як поет”, і, на відміну від інших письменників „дома й на еміграції”, не втратив силу сказати даліше нове поетичне слово [229]. Він скористався необмеженим правом екзистенційного вибору – „свідомо вибрав дім божевільних, абсолютну душевну самотність, яку міг дати лише той дім, узятий собі за маску”, почав „нерівний поєдинок ... з його епохою” [229]. Критик називає Осьмачку сильним поетом і сильною людиною, велетнем, „що вгруз ногами у свою землю аж до її гранітової магми” [229]. Він, на його думку, „один у нас, що не втік жалюгідно з пекла і не згорів у ньому зовсім”, „один у нас, що показав українську трагедію як трагедію світу”, один, „якщо взагалі це в силах одної смертної людини, то поки що, за всіх каже і боліє у нашій поезії... [229]”.

На підставі творів, зібраних в останній збірці Осьмачки, Ю. Лавріненко робить узагальнюючий висновок про автора: це „людина протилежних полюсів: повний ненависти – він мріє про любов; бездомний – він любить омісцєвлення; на одній долоні його поетичної строфи надзвичайно натурально вміщаються поруч космос і комашнина як рівнорядні явища; поет граничного відчаю – він навіть у очах мертвого героя своєї поеми побачив „дику іскорку надії” і творить образ слёози, що перетворює і освітлює темний космос... Ця надлюдська вмісткість душі при сприятливій обставині може створити велике мистецьке чудо [229]”.

Автор статті, виділяючи неповторні ознаки Осьмаччиної творчості, не зважається сказати про його геніальність, вважаючи це „отрутним данайським дарунком перед лицем ще далеко неочищеної від будівельного хаосу панорами творчості поета [229]”. Та доля не подарувала Осьмачці більш сприятливих умов для творчості, ніж ті, в яких він перебував.

Т. Осьмачка потрапив у когорт геніальних митців, будучи автором лише першої збірки „Круча” (1922). „Хай собі він буде геній, а не я...”, – записував Тичина у щоденнику від 25 травня 1922 року [352, с. 42].

Геніальність таланту Т. Осьмачки відзначила й Докія Гуменна в тому ж таки 1922 році, почувши виступ поета на літературному зібранні в бібліотеці Академії наук [59, с. 153].

С. Єфремов сприйняв ще рукописні вірші Осьмачки як „давно жданий сюрприз” для нашого слова, як „несподівану для українців духовну пайку... [249]”.

Як бачимо, з’ява Осьмачки-поета відразу була сприйнята в культурних колах України як феномен. Літературознавство як в Україні, так і за рубежом докладало зусиль для його трактування на засадах як об’єктивно наукового, так і вульгарно-соціологічного підходів, на принципах і об’єктивних, і суб’єктивних оцінок. Літературно-критична думка 20-х років XX століття стосовно творчості Т. Осьмачки має свої особливості, зумовлені ідейно-політичними чинниками. З одного боку, це одностайне визнання поезії Осьмачки як феномена, з іншого, – усвідомлення її „неприпасовуваності” до принципів державної політики, до нової пролетарської літератури.

Перша збірка Т. Осьмачки „Круча” була відзначена критиками як досить помітне явище в тогочасному літературному процесі. Так, зокрема, зазначав М. Зеров в огляді „Українська література в 1922 році” [106, с. 348]. Не обійшов увагою М. Зеров поезію Осьмачки і в огляді літератури за 1923 рік. Не вдаючись до детального аналізу, він відзначив Осьмаччину „гігантомахію” з велетенськими образами та шукання автором способу замкнути їх у рамках поеми [107, с. 360].

Відкрив талант Осьмачки-поета С. Єфремов. У „Щоденниках” учений відзначав, що, працюючи над останнім розділом „Історії українського письменства”, котрий охоплював 1918–1923 рр., серед численного поетичного хаосу він помітив „...цікаві постаті, перед якими є майбутнє, якщо не спантеличатися в сучасній хамській атмосфері [89, с. 37]”. Серед „групи поетів, причетних до символізму”, дослідник виділив наймолодшого з них – Т. Осьмачку, поезія якого привертала увагу самобутністю змісту, форми. „Біблійної простоти дух”, „нерозгадана глибінь образів”, „блискуча народна мова”, „епічний стиль дум”, „грандіозно-космічні” і zarazом „надзвичайно прості і не штучні” образи, „грандіозна сила фантазії”, закоріненість в органічно національний ґрунт [88, с. 374–375] – ці

ознаки поетичного стилю Осьмачки відзначив С. Єфремов в „Історії українського письменства” (1924). Як бачимо, у „сфері художнього мислення, над якою письменник не у всьому владний”, критик підкреслює форму, яку Д. Затонський визначає словом „як” і вважає це „характером, манерою, способами, особливостями... бачення, сприйняття, відтворення” зовнішнього буття [97, с. 7].

Самобутність поетичного таланту Т. Осьмачки, що проступала вже в першій книжці, відзначили й інші критики. Зокрема, Я. Савченко зазначав, що автор збірки „Круча” „одразу став на власний шлях не зазнавши впливу попередніх чи сучасних поетів [302, с. 131]”.

Ю. Полетика звернув увагу на властиве поетові „класичне розуміння слова та манеру образної композиції, осягнення таємниці ліричного мелосу [286, с. 250]”. Творча неповторність Осьмачки, на його думку, проявлялася у мові, мелодиці, структурі творів. Разом із тим критик зазначив, що поетична образність Осьмачки з її космізмом, „гігантомахією”, нерозгаданістю створювала враження „надмірної важкості матеріалу”.

О. Дорошкевич, автор „Підручника історії української літератури” (1924), як і С. Єфремов, зарахував Т. Осьмачку до поетів „символістичної школи”. Дослідник вказав також на те, що символіка та метрика поета бере свою силу „в народнопоетичній традиції, в селянському світогляді”. Однак автор „Підручника...”, на відміну від С. Єфремова, вважав, що Осьмачка ні в першій, ні в другій збірках „не виявив цілком своїх поетичних здібностей, перебуваючи в стані шукання, поетичного самоусвідомлення [82, с. 284]”. Він відзначив „складну алегоричну форму”, яка „позбавляє поезії інтимності, емоційної сугестивності”, для нього образи в Осьмачки „здебільша ...холодні, чужі сучасній людині, позбавлені емоційної наповненості”. За безладним накопиченням образів, на думку Дорошкевича, не можна відчувати ідейного стрижня поезій. Але якщо С. Єфремов помічає за грандіозно-космічними образами прагнення митця розгадати нерозгадане у бутті всесвіту, то О. Дорошкевич, вважає, що поет не відчув „великого й творчого, що несе з собою революція. Осьмачка, – твердить Дорошкевич, – „поет того шару

української селянської інтелігенції, що його збудила до життя соціальна революція, але який ще не встиг ідеологічно приєднатися до індустріального міста [82, с. 284]”.

Самобутність поета у певній мірі дезорієнтувала деяких критиків у визначенні його стильової манери. Так, автори „Літературної хрестоматії. За 25 літ” (1926) А. Лебідь та М. Рильський сприймали стиль поета як шукання, що, відповідно, не давало їм можливості „говорити за нього як за виразну, сталу літературну постать [176, с. 343]”.

М. Доленго у „Нотатках про нашу лірику” (1928), говорячи про наявність різних поетичних „шкіл” у тогочасній українській поезії, вкладає Т. Осьмачку, як і М. Бажана та Є. Плужника, в „рядці власного поетичного „я” [78, с. 24]”. Разом із тим критик зазначає, що поета зв’язують із „сьогоднішнім романтизмом” архаїчні мотиви, однак „орнаментальність слова Осьмачки відсторонює його від романтизму”. М. Доленго твердить, що Осьмачка „не може подолати „чистої” – а тому й порожньої форми [78, с. 28]”. Як бачимо, однозначної думки про приналежність Осьмачки до символістів у дослідників не було.

Про те, що поезія Т. Осьмачки була явищем особливим і непростим, свідчить пасивність критики, яка спромоглася лише на дві рецензії на збірку „Круча” [286; 287].

Три рецензії [47; 357; 302] стали відгуком на вихід другої збірки „Скитські вогні” (1925). Поезія Осьмачки стала предметом ряду літературних оглядів (М. Зеров, Б. Якубський, М. Доленго, Б. Коваленко, Ф. Якубовський), що свідчить про посилення уваги критиків до неї. Одні з них відзначали, що в другій збірці Осьмачка продовжив традиції попередньої [357], інші ж, як, наприклад, Я. Савченко, вважали її етапом самобутнього поетового розвитку, побачили у ній „внутрішню силу і дужі імпульси до творчості [302, с. 131], Б. Коваленко, навпаки, вважав збірку слабенькою з технічного боку [133]. Відхід від сучасності, „сільську ідеологію, якусь невиразну, недиференційовану” і разом з тим „сильну націоналістичну свідомість”, що затемнює класове самовідчуття поета, відзначив В. Коряк [324, с. 13].

Я. Савченко зазначав, що символізм як світовідчуття має місце в поетовій вдачі. Разом із тим він помітив у творчості Осьмачки й ознаки поета-

романтика, хоча, на його думку, „та романтика трохи незвичайна й дивна... чужа й холодна”. У ній не почуєш „боротьби, змагань, пульсу нашої епохи”, її джерело – природа, народнопоетична творчість. Головною рисою Осьмаччиної романтики Савченко вважає „величезну патетику й надмірний гіперболізм”, вона „якась „кривава”, трохи містична, страшно напружена й безрадісна [302, с. 131, 132]”.

Відзначив критик і таку особливість художнього мислення поета, як незвична емоційна наповненість – далека від мажору революційної поезії туга, яка по-особливому звучить в образах природи. Він підкреслив експресію пейзажів Осьмачки, яка досягається велетенськими картинами явищ природи, „роздмуханим космізмом”. Такі образи, на думку Я. Савченка, не мали естетичного впливу на читача. Критик закидає авторові демонізм у романтизації природи, нагромадженість образів, ритмічну неорганізованість, розхитаність окремих віршів, порушення рим.

Своєрідність і неповторність Осьмаччиної поезії підкреслював Ф. Якубовський. У статті „Київські українські поети” (1927) він характеризує поезію Є. Плужника, Д. Фальківського, П. Филиповича, М. Рильського, Б. Тенети, Г. Косяченка, В. Ярошенка, Дм. Тася, О. Влизька та ін., яка, на думку критика, відбивала загальноукраїнські явища. Т. Осьмачка, як вважав Ф. Якубовський, займав у цьому колі, „своєрідне, досить замкнене місце. Він гостро різниться від неокласиків своїм нахилом до дуже широких потужних образів, що володіють поетом над усе, що важать для нього більше, ніж плекання слова, ніж те, що... становить історичне завдання нашої молоді поезії... [421, с. 123]”. Про те, що творчість Т. Осьмачки була вписана в загальноукраїнський контекст свідчить і біо-бібліографічний покажчик А. Лейтеса та М. Яшека [178].

Якщо після виходу збірок „Круча” та „Скитські вогні” критика першої половини 20-х років виявляла певну стриманість в оцінках і судженнях, приглядалася, „примірювалася” до Осьмачки, то наступна збірка „Клекіт” (1929) [254], хоча й одержала окремі позитивні відгуки, була сприйнята у повному ідеологічному всеозброєнні. Це й не дивно, адже навіть близькі по духу сучасники поета все ще важко сприймали його, не могли повірити у витворені ним моторошні передбачення. У цьому, зокрема, зізнавався Г. Костюк, який, будучи студентом Київського ІНО,

відгукнувся на нову збірку. „Клекіт” вразив Г. Костюка трагічними мотивами й апокаліптичними образами, страхітливими картинами, несамовитими видіннями українського села. Несприйнятною для рецензента була й форма Осьмаччиних віршів. „Його синтакса, ба, навіть поетичні ритміка й рима, – згадує Г. Костюк, – мене, тодішнього студента, якось неприємно збентежили. По-перше, поетична техніка його мені видалася недопрацьованою, хаотичною й спростаченою... Та навіть естетично збірка „Клекіт”, після „Ранньої осені” Є. Плужника, мені видалася недосконалою, хаотичною... [155, с. 385–386]”.

Ю. Меженко зовсім по-іншому сприйняв поезію Т. Осьмачки. Для нього збірка „Клекіт” – це голос орла, що звучить до нас з-під хмарних високостів. Це голос напружений і дикий [206].

Якщо рецензія Г. Костюка, за його словами, „не була нищівною, але в цілому негативною”, то інші критики, підміняючи літературні оцінки ідейно-політичними, давали всі підстави тодішній системі знищити Осьмачку.

Так, В. Чапля, рецензуючи збірку Г. Косяченка „Шторм” (1929), проводить паралелі між її автором та Осьмачкою. Відзначивши спільність обох „селянських” поетів в окремих „тематичних уподобаннях”, рецензент вказує на їх ідейно-тематичну розбіжність, даючи „вичерпну” характеристику Осьмачці: „Ідейне обличчя Т. Осьмачки соціальною суттю своєю – куркулівське, орієнтування в сучасних процесах на радянському селі його так само реакційне – підкреслено й огульно-негативне ставлення у нього й до радянського міста [385, с. 214]”.

М. Доленго в „Огляді поезій по журналах” за травень-вересень 1929 року, заперечуючи „специфічний селянський чи то революційно-селянський стиль” у журналі „Плуг”, у поезії його все ж таки виділяє і представником вважає саме Осьмачку: „В українській поезії „селянський стиль” розвиває Т. Осьмачка, а в руській був розвинув Н. Клюєв – в обох випадках на базі суто куркульської психології, – як художнє її завершення [79, с. 81]”.

Цей же автор у статті „З-під влади традицій” (1929), аналізуючи лірику М. Рильського, ніби мимохіть робить закид видавництву письменників „Маса” за видання „збірки реакційних, і соціально, і художньо, поезій Т. Осьмачки, що

справді можуть, при нагоді, отруїти свідомість [77, с. 32]”. Закінчуючи статтю про Рильського, Доленго знову згадує Т. Осьмачку, який серед київських „попутників” під час диференціації літературних сил „особливо яскраво” відійшов праворуч.

Впливовим і активним засобом формування громадської думки були діалоги у формі відкритих листів. Саме такий лист Т. Масенка до О. Кундзіча вміщений у „Літературному Ярмарку” за 1929 р. Вивіряючи „Клекіт” „ритмами та образами околишнього”, піснями свого дня, Т. Масенко твердив, що книга Осьмачки – несучасна: „... в цього поета про трактор у поезіях немає й натяку [185, с. 238]”.

Відзначивши як позитивне в Осьмачки його „певний хист давати образи села, образи його ... постійних форм, та ще з більшим хистом – образи тієї сторони села, яку один автор може відчувати...”, Масенко вказує на важкий настрій збірки, який асоціюється в нього з „росами камінними”, що бризнули на нашу „ниву радощів і праці [185, с. 239]”.

Автор листа відкрито висловлює своє обурення віршем „Голота” і всією книжкою, вважає, що у віршах „Деспотам”, „Пам’яті Франка” Осьмачка – поет „не лише реакційний, з дрібнобуржуазним світоглядом, але й одвертий куркульський підголосок, активний ворог ідеї спілки міста й села [185, с. 242]”. Т. Осьмачка, на думку Масенка, – поет із „селянською обмеженістю”, „з короткозорістю людини, що назавжди загрузла в минулому...”, у його поезії критик бачить „характерний суто занепадницький лексикон”.

Від окремих негативних штрихів Масенко переходить до остаточних присудів поету і його творчості. Критик називає Осьмачку „більш ніж занепадником”, бо „всі його майже поезії з глибоко-соціальним настроєм, з помилковим – чи, може, ворожим пролетарській справі розумінням соціальних шарів, з настроями, що перейняті реакційною, соціально невірною філософією, якщо взагалі можна назвати філософією жажливу селянську короткозорість [185, с. 245–246]”. Із цих позицій Масенко характеризує й поему Осьмачки „Міщани”.

У різкому, викривально-звинувачувальному тоні написана й стаття В. Ковалевського „Покривджена земля”(1929), в якій критик дає огляд усіх трьох збірок поета. Відзначивши „велетенський розмах образів”, своєрідність

емоційного забарвлення, зумовленого чорним та червоним кольорами, з'ясувавши генезу поетового суму й „одчаю” – „ту землю того ідола (й поетового й прошаркового) скривджено, згвалтовано”, В. Ковалевський досить точно розкриває Осьмаччину алегорію, символіку образів, ідейний зміст, мотиви віршів. Відповідно до цього звучать і його висновки, що Осьмачка, може, й несвідомо „грає на чужу дудку”, що за поезіями проглядається факт „вільного чи невільного оспівування самотійництва і свідомого чи несвідомого паплюження більшовиків”, що „шкідливість віршів полягає в тоні віршів, у картинах руйнації й спустошення, у розпачі, оскільки цей розпач, цей тон соціально не вмотивовані. – Правдивіше, вони вмотивовані приналежністю автора до націоналістичного прошару села, приналежністю, може, лише духовно, але досить яскраво виявленою [130, с. 55]”.

Називаючи Осьмачку селянським поетом, Ковалевський навішує поетові небезпечні ярлики, виносить різкі присуди: „Ми кваліфікуємо Осьмачку як підкуркульника, поета, що не може примирити себе з радянською дійсністю [130, с. 56]”. І далі він звинувачує Осьмачку-індивідуаліста в оспівуванні анархізму куркулів-націоналістів. Зачепивши побіжно поему „Міщани”, характеризує поетику твору як „оригінальну й безграмотну, безпорадну своїми шуканнями”, зазначає, що „персонажі поеми не живі, не виразні, що типового сучасного міщанина між ними нема, як нема в поемі й докладної характеристики сучасного міщанина взагалі [130, с. 57]”.

З усієї статті Ковалевського випливає однозначний висновок: „Осьмаччин світогляд чужий нам ... він (світогляд. – В. Б.) пасеїстичний, спрямований на пасивний, але невпинний опір нашій, радянській дійсності [130, с. 57]”.

Після такої „голобельної” критики, базованої на засадах вульгарного соціологізму, Осьмачка, видавши у 1930 році переклад Шекспірового „Макбета”, не міг розраховувати на лояльність влади. У зв'язку з тотальним переслідуванням та знищенням української інтелігенції ніхто з критиків не міг уже подати правдивого голосу на захист Осьмачки. У його житті настав період нещадного цькування, арештів, випробувань та пошуку засобів самозбереження: спроби перейти кордон, симуляція божевілля, переховування в рідному селі. В 1942 році Осьмачка прибув до Львова.

1.2. Критика львівського та еміграційного періодів про творчість письменника

Наступний період творчості Т. Осьмачки розпочинається з його приходом до Львова. Після звільнення міста від більшовиків тут знову активізувалося культурно-мистецьке та політичне життя. Ідея національної боротьби, активно пропагована Д. Донцовим у „Літературно-Науковому Віснику”(1923–1932 рр.), „Віснику” (1933–1939 рр.), набула нового піднесення. Її актуалізація зумовлена тим, що більшовизм, про концепцію якого багато говорив у працях Д. Донцов, показав своє справжнє обличчя і на Західній Україні. Інтелігенція, яка прибувала до Львова зі східних земель, приносила жахливі свідчення політики тоталітаризму. Жертвою його був і Т. Осьмачка. Львівська періодика, продовжуючи вісниківські традиції плекання національного духу, гуртування навколо ідеї волі нації до життя, відразу ж відгукнулася на появу поета, що дивом вирвався з більшовицького пекла.

Повідомлення у львівській пресі про появу митця і подальше інформування громадськості про особу та творчість поета можна вважати новим етапом презентації Осьмачки в соціумі та сприйняття його критикою.

Поява у Львові поета, якого С. Єфремов вважав за „одну з найнадійніших сил” серед тогочасного молодого письменства в Україні, який засвідчив „оригінальність і незалежність” стилю, був „одержимий трагедією затоплення українського відродження” (Ю. Лавріненко), стала несподіваною і сенсаційною.

Про перебування Т. Осьмачки у Львові повідомляла преса, зокрема щоденна газета „Львівські вісті”, журнал „Наші дні”. Так, 29 квітня 1942 року „Львівські вісті” подали замітку про творчий вечір в Літературно-мистецькому клубі, репрезентуючи Осьмачку як київського поета, відомого вже літературній громадськості Львова. Тут же повідомлялося про читання Осьмачкою фрагментів поетичного роману „Чичка Свирид”, акцентувалося на структурі цього твору, головній темі, якою є „підсовєтська дійсність”, та стильових ознаках: „дещо фантастичне оповідання з гарними ліричними місцями нагадує деякі романтичні твори”. Як бачимо, автор замітки повідомив про важливу як в ідейно-політичному, так і культурному сенсі подію, привернув увагу читачів до оригінальної творчості

митця і підсумував значення такого факту: „Українське громадянство Львова, що численно зібралось на вечорі, виявило не лише увагу для дорогого нам гостя з Києва, але й увагу до поезії та літератури взагалі [306]”.

Про окремі деталі співпраці Т. Осьмачки зі „Львівськими вістями” згадує О. Тарнавський [345].

Чимало уваги приділяв Т. Осьмачці у час його перебування у Львові місячник „Наші дні”. В редакцію саме цього журналу зробив свій перший візит поет. Як згадувала пізніше літпрацівник редакції Марія Струтинська, „він прийшов до нашої редакції вже переодягнений, у новому сірому костюмі, у м’якому капелюсі, з невідкладними рукавичками, з томом оригінального Шекспіра під пахою. Його приїздові була присвячена ціла сторінка „Наших днів” з його віршами, з моїм з ним інтерв’ю, нотаткою про авторський вечір [340, с. 40]”.

Дійсно, у шостому числі журналу за 1942 рік у рубриці „Хроніка” були вміщені цікаві матеріали під криптонімом З. Т., зазначеним у кінці: фрагменти поеми „Дума про Зінька Самгородського”, стаття „Тодось Осьмачка у Львові (Гість у редакції)” та розповідь самого поета про себе. Стаття кореспондента, що готував матеріали, привертає увагу кількома аспектами. По-перше, вона подає читачеві цікаву інформацію, по-друге, вона насичена динамікою і створює візію присутності у редакції, має такий емоційний заряд, що передає не лише стан її автора, але й загальну суспільну атмосферу, зумовлену фактом появи Осьмачки у Львові: „Ми прийняли це як несподіваний прекрасний дар богів, коли одного дня з’явився серед нас давно зарахований між знищених большевиками, один із кращих поетів України – Т. Осьмачка. Вже від самої поетової постаті, коли він зайшов у нашу редакцію вперше, повіяло на нас чимсь дуже свіжим, дуже своєрідним і разом з цим наче б давно знайомим і близьким [110]”; по-третє, має наукове значення, оскільки зафіксувала важливі сторінки біографії митця, дала дослідникам штрихи до його портретної та психологічної характеристики. Особливу наукову цінність має розповідь самого Осьмачки про „кілька випадків із свого життя у совєтському виру...”. У статті відзначено також високий ідейно-естетичний рівень „Думи про Зінька Самгородського”. Автор матеріалу зазначає: „Поема складена з трьох частин, прекрасними словами,

навіяними глибоким чаром поезії, змальовує геройську постать отамана Зінька Самгородського, незломного українського воїownika проти большевицької навали. Поетична візія, сполучена з реалізмом дії, глибоко зворушує читача, переносить його в ті місця, що їх поет оспівує, та навіває болючу тугу, тугу за героїзмом [110]”. Автор матеріалів передає також зміст розмови з письменником про історію задуму твору, прототип головного героя, про місце та час описаних подій, історичну основу твору та художню модель митця.

У підрозділі „З поезій Тодося Осьмачки” подано ліричні твори „Скарга”, „На зрубаний акації”, „Повнота”.

Протягом 1942–43 років журнал „Наші дні” часто друкував твори Т. Осьмачки, зокрема вірші „Туга”, „Ведмідь”, „Ніч”, „Пісня”, „Синя мла”, „Фіякер” та ін., знайомлячи таким чином читачів із не друкowanими доти віршами поета.

Журнал „Наші дні” відгукнувся також на вихід збірки Т. Осьмачки „Сучасникам” (Краків-Львів, 1943). Рецензія автора під криптонімом „і.кв.” була вміщена у ч. 3 за 1943 рік. Відзначивши зацікавлення, викликане появою Осьмачки у Галичині не лише серед літераторів, а й серед широкого громадянства, автор рецензії дає узагальнену оцінку саомбутності цього поета. Він вказує на вже зазначені попередніми критиками прикмети: народнопоетичні джерела, демонізм, містицизм та філософічність, що особливо виражені в метафориці, і вважає, що все це дає „цілість, повну романтичного і якогось ніби байронівського чару [117]”.

Автор рецензії вказує на песимізм Осьмаччиних творів, пояснюючи його складністю поетового життя, необхідністю боротьби за „щоденне існування” та його походженням із села, котре зазнало соціального й національного гніту. Звідси рецензент виводить ненависть поета до міста й усамітнення його в добу електрифікації й соцзмагання. Аналізуючи поезію, дослідник наголошує на філософському світосприйманні автора. Філософічність лірики Осьмачки, що, на його думку, простежується і в Тичини, Бажана, Антонича, в російській поезії, – має спільне джерело: європейську філософію та чужу поезію. Рецензент помічає у збірці Осьмачки також „доволі похмуру теософську містику”.

Відзначивши досконалі октави поеми „Чичка Свирид”, уривки якої були вміщені в збірці, рецензент дає однозначну оцінку „Сучасникам”: „Серед останніх поетичних появ збірка Осьмачки одна з найпомітніших. Б’є з неї нефальшований струм „чистої” лірики, щирого почуття, якого буває не раз стільки, що поет не може втиснути його в рамки форми і воно заливає все. Але це саме й творить оригінальність Осьмаччиної поезії на тлі більш епічних форм, що надають свій тон поезії наших днів [117]”. Думки, висловлені в рецензії, розгорнули у наступні роки Є. Маланюк (ст. „Inter Arma”), В. Барка („Відроджена лірика”) та інші дослідники.

На сторінках „Наших днів” можна знайти інформацію і про участь Т. Осьмачки в літературному житті, зробити висновки про коло його спілкування у Львові. Так, у шостому номері журналу за 1943 рік у рубриці „Хроніка” [384] подано інформацію про товариські збори письменників у Літературно-мистецькому клубі. В обговоренні доповіді про побудову літературного твору, виголошеної Б. Романенчуком, взяв участь поряд із М. Шлемкевичем, Ю. Косачем та іншими й Т. Осьмачка. Зазначимо, що Літературно-мистецький клуб, який діяв з листопада 1941 року під головуванням Миколи Голубця, об’єднував інтелектуальну еліту Львова і був науковим, громадсько-культурним центром. Треба віддати належне періодиці Львова, яка в роки війни, друкуючи твори новоприбулих письменників, у певній мірі заповнювала, за словами Ю. Шереха, те „страшне провалля тридцятих років”, яке запало в Центральній і Східній Україні. „Наші дні”, – зазначав Ю. Шерех, – рятували трохи ситуацію, але це не був орган руху, – це був загальнокультурний і дискусійний листок. Спасибі йому, але він не міг заповнити прірву [406, с. 166]”.

Таким чином, можемо сказати, що львівська періодична преса, зокрема газета „Львівські вісті” та місячник „Наші дні”, вмістивши на своїх сторінках матеріали про Т. Осьмачку, його твори, репрезентували тогочасній громадськості поета-втікача, що уособлював українське розстріляне літературне відродження, розкривали складність його життєвої та творчої долі. Разом із тим вони залишаються важливими документами для сучасних дослідників творчості Т. Осьмачки.

Перебування письменника у Львові відкрило нові можливості для його творчості. За сприяння Літературно-мистецького клубу разом з „Українським видавництвом”

вийшла за редакцією С. Гординського нова збірка Осьмачки „Сучасникам” (1943), яка була удостоєна літературної премії Спілки українських письменників. У цей період митець закінчив повість „Старший боярин”, рукопис якої в березні 1944 року на конкурсі Українського видавництва теж дістав найвищу нагороду. Протягом дворічного львівського періоду Осьмачка активно працював над „Поетом”, писав вірші.

Критичні рецепції мали якісно новий характер. У минулому залишилися заідеологізовані, вульгарно-соціологічні підходи та оцінки 20-х рр. Критика нового періоду прагнула „прочитати” й побачити справжнього і такого ж, як і раніше, непростого Осьмачку.

Серед перших, хто звернув увагу на книгу „Сучасникам”, був В. Барка. Уже в 1943 році з’являється його стаття „Відроджена лірика” („Сучасникам” Т. Осьмачки), у якій критик простежує художню еволюцію автора. Він, зокрема, відзначив зв’язок збірки з попередньою його творчістю, вказавши збережену в ній „трохи містерійну лірику землі і села”, „грозово-хмарний колорит і пекучу тугу, доповнену навіть зловісними відтінками своєрідного „степового” демонізму [12, с. 71]. Разом із тим критик вказав на нові риси поетичного стилю, що виявилися в дуже суб’єктивній манері, зовсім незвичайному „осьмачківському” способі поезії, що проступав у „нових тонах... збагаченій лексиці цілими покладами з побутової стихії (цю тезу розгорне пізніше Ю. Шерех), відсвіженні забутих слів і наданні їм нових ліричних визвуків [12, с. 71]”.

В. Барка звертає увагу на „версифікаційну вмілість” ліричних віршів та творів більших жанрів, характерні для стилю Осьмачки „раптові повороти думки і несподівані асоціації”, „близькі до галюцинаційної зримості” порівняння та епітети, „тяжкі, невеселі, різкі в картинності” метафоричні епітети. За фрагментами поеми „Поет” критик робить висновок про філософічність твору, а саме про актуалізацію в ньому мотиву трагізму буття.

Важливими, на наш погляд, є своєрідне застереження В. Барки щодо сприйняття самобутньої поезії Осьмачки, яке наставляло читачів і критиків на вдумливість та серйозність підходів і висновків: „З поезією Т. Осьмачки треба поволі освоюватися, аби відчувати глибоку емоційність мови; обважену і тягучу мелодику, принаду невтомно

формальної знахідливості, густих барв і ліричного натуралізму. Талант Т. Осьмачки, при найглибших виголосах, проявляє тепер нову образотворчу силу [12, с. 73]”.

Новаторство, силу, своєрідність творчості Т. Осьмачки, місце митця в літературному процесі підкреслює і Ю. Шерех у ряді своїх праць. Зокрема, в доповіді „Стилї сучасної української літератури на еміграції” (1946) він відносить Т. Осьмачку до тих письменників українського культурного ренесансу 20-х – поч. 30-х років, які спромоглися на синтез органічно національного з європеїзмом, виробивши таким чином власний, неповторний стиль. Перерваний в Україні у 30-і роки, він проявив себе в 40-х роках у творчості письменників еміграції. Цей етап Шерех вважає „новою хвилею нашого літературного процесу”, для якого характерний „глибоко український літературний стиль” чи „органічно-національний стиль” (сучасники Ю. Шереха, зокрема В. Державин [69] не погоджувалися з таким визначенням). У руслі цього стилю дослідник виділяє три течії, найбільш показово представлені іменами Т. Осьмачки, Ю. Клена, І. Багряного. У творчому світі кожного з них по-своєму відбита реакція на „історично-психологічний розвиток нації”. Осьмачка належить до тих, у кого на етапі великих випробувань „розум може стратити віру в себе, і на рятунок мусять прийти не раз ірраціоналізм, віра, містика, демонізм [406, с. 168]”.

Взявши за критерій розгляду літератури „ступінь національної органічності і ступінь подолання раціоналізму”, а також спосіб художньо „вияснити в слові правду нашої душі – української душі ... (ліризмом або згущеною, підкресленою гіперболізованістю експресіонізму)”, Ю. Шерех відносить Т. Осьмачку-поета до неоекспресіоністів, поряд з І. Багряним та В. Баркою. При цьому, підкреслюючи діаметральну протилежність поезій Осьмачки неокласиці, Шерех наголошує, що ця відмінність проявляється навіть у взятих митцем класичних формах – октавах. Зокрема в „Поеті”, зазначає дослідник, октави Осьмачка так „виповнив ... образами свого світосприймання, так деформував їх своєю необтесано-кутастою синтаксою, що її октавності і не помічаєш [406, с. 190]”.

Ю. Шерех відзначає, що особливий жанр Осьмаччиної поезії – медитацій-зойки – вимагав і своєрідної форми: замість канонічних – сонета, дистиха, терцини – поет вдається „до аморфного нанизування катренів, що продовжує в індивідуальному

заломленні традицію народної пісні [406, с. 190]”. Оновлення Осьмачкою поезії Шерех вбачає і у введенні в неї „речей грубого побуту”, що теж іде від фольклору. Отже, новаторство Осьмачки дослідник бачить у тому, що в стилістиці митця порушені канони форми і канони „поетичної мови”. Форми і мова, за твердженням дослідника, зумовлені „вимогами того змісту, яким кричить трудна душа поета [406, с. 191]”.

У способі Осьмачки „прокричати правду своєї душі”, вилити не об’єктивне, а „наскрізь суб’єктивне” Ю. Шерех вбачає глибоко національні тенденції, які вирізняли й поезію Т. Шевченка. Однак, зауважує дослідник, Осьмачка продовжив Шевченка по-новому, по-своєму, індивідуально.

Як бачимо, Ю. Шерех, назвавши Осьмачку неоекспресіоністом, лідером авангардистського (антинеокласичного) „струму української поезії”, після оцінок С. Єфремова, практично, вперше підкреслив у творчості Осьмачки виразно національні особливості експресіонізму.

Творчість Т. Осьмачки привернула увагу і Є. Маланюка. Він вбачав в Осьмачці „потенціально могутнього поета”, але, на противагу іншим дослідникам, не захоплювався нею. Критик вважав, що „творчість Осьмачки ніколи не надавалася до визначень і універсальних формул [195, с. 496]”. Те, в чому В. Барка та Ю. Шерех вбачали вияв творчої індивідуальності Осьмачки, Маланюк, навпаки, зараховував до втрат: стиль, поетичну мову митця Є. Маланюк-неокласик сприймав як „геніальне каліцтво”, „втрату мови богів”, „косноязыччя”. Зміну мотивів, настроїв емоцій у збірці „Сучасникам” він кваліфікував як свідчення „розщепленості духа” поета.

Творча індивідуальність Т. Осьмачки по-новому проявилася в поемі „Поет” (1947). Серед відгуків на твір, що з’явилися відразу після виходу поеми, варті особливої уваги праці В. Барки, Ю. Шереха, Ю. Клена.

У статті „Поема – як відтворений вік” В. Барка поділяє думку про геніальність таланту Т. Осьмачки. „Поет”, – зазначає критик, – твір, вибудований рукою дядьківського генія: про всю кривду всенародну [14, с. 78]”. Дослідник послідовний у думці, що Осьмачка, як свідчить зміст і форма поеми, – поет складний. „Здається, –

зазначає критик, – колючий твір; читач руки поранить, доторкаючись до сторінок; а насправді велика теплота прихована за його зовнішністю [14, с. 75]”.

Цю ж думку Ю. Шерех розгорнув у статті «„Поет” Теодосія Осьмачки». Він, зокрема, зазначає: „Поема Осьмачки така складна і така стужавіла в своїй кристалічності, що, власне, вимагала б послідовного коментаря: октава за октавою, рядок за рядком [403, с. 248]”.

Суголосний із думками згаданих дослідників і В. Винниченко. У листі до Т. Осьмачки він писав, що „Поет” – книжка „не для поверхового перебігання, не для звукової розваги, а для глибокого пізнання життя [318, с. 119]”.

В. Барка простежує у „повній пекляної гіркоти повісті в октавах” неповторні риси індивідуального стилю Осьмачки, особливості його художнього світовідчуття та світобачення, у яких „село на Україні – цілий світотвір”. Критик називає автора поеми „останнім поетом землі в українській літературі; останнім речником поезії, що виростала без підстригання свого обквіту під надто витончені, хитромудрі кодекси [14, с. 74]”. У „Поеті” В. Барка вбачає „відродження споконвічного ліризму українського слова”, що дає уявлення про поему „як велику пісню”. Щодо цього твердження, то Ю. Шерех не погоджується з ним. Констатуючи наявність у творі ліричних відступів, ліричних монологів, дослідник вважає, що „в цілому поема має виразно епічний характер. Навіть більше: оповідний, говірний... „Поет”, – переконаний Шерех, – більше проза, ніж прозовий „Старший боярин” [403, с. 264]”.

На наш погляд, у думках дослідників немає розбіжностей. Адже Барка не відносить поему до суто ліричних творів. Він говорить про той ліризм, яким переповнена народна мова, що й дала слову Осьмачки особливу силу, заряд емоційності, той неповторний „запах”, за висловом М. Хвильового, ті „могутні афекти поетичности”.

В. Барка відзначає оригінальність митця в „страхітливій конкретності при зображенні людських терпінь”, у відображенні щоденності через деталі, „характеристичні найвищою мірою”, у лише митцеві властивій здатності при „оконкретненні”, „сполучати явища фізичні і психічні в одному образі”, подавати ознаки рідного краю так, що „відкривається перед духовним зором сфера віри і сфера легенд”.

Суто „осьмачківське” бачення світу – „напливи конкретних уявлень про довкругний світ” – змінює в Осьмачки класичну октаву, призводить, за твердженням В. Барки, до „зрушення, переінакшення хвилі її ладу”. І в цьому критик бачить творчий самовияв поета: „Октавам Т. Осьмачки, – зазначає він, – бракує струнного змайстровання, що колись чарувало слух. Набирають вони іншої тональності і рисунку – з незрівнянно сильнішою і різкішою в піднесеннях стихією почуття, багатшого на несподівані вибухи, поруч із спадами до глибокої примиреності і втишеності [14, с. 78–79]”.

До речі, про своєрідність Осьмаччиної октави В. Барка говорить і в статті „Перехрестя кобзарів”. „...Ніде, ні в кого з наших неокласиків, – твердить критик, – не звучить строфа октави з такою могутністю почуттєвою і в такому вільному багатстві ритмічного рисунку, як у письменника, що був цілковитим, свідомим антиподом неокласицизму: в Теодосія Осьмачки [13, с. 91]”.

Оновлення Осьмачкою октави відзначає і Ю. Шерех. Він ще категоричніший у своїх висновках, ніж В. Барка. Зауваживши, що неокласицизм вичерпав ліро-епічні можливості октави, дослідник стверджує: „Те, що Осьмачка зробив з цим розміром, межує з чудом [403, с. 264]”. Ю. Шерех демонструє поєднання в Осьмаччиній октаві традиційного й новаторського, простежуючи це на синтаксичному членуванні, римуванні та „бездоганному” наголосі. На думку Ю. Шереха, навіть у таких „дрібничках”, як „в певних випадках римувати слова з чоловічими і дактилічними закінченнями”, „виявляється глибока, органічна українськість поета, браку якої не надолужиш ніякими книжковими студіями, і послідовна, принципова праця над культурою вірша, – сперта не на чужі, а на свої джерела [403, с. 265]”.

До Осьмаччиної октави повертається Ю. Шерех і в статті „Незустрічаний друг” (1954), у якій аналізує наступну збірку поета „Китиці часу”. Автор вважає, що звернення Осьмачки до октав не випадкове. Саме в „інертних обручах куті форми”, на його думку, „несамовита сила образів виразнішає”, а самі ці образи „розсаджують традиційну форму, революціонізують її [405, с. 270]”.

Як бачимо, В. Барка і Ю. Шерех одностайні в думці про оновлення Осьмачкою традиційної поетичної форми – октави.

В. Барка не подає термінологічного визначення стилю Осьмачки, однак вказані ним найбільш характеристичні його ознаки цілком притаманні поезії експресіонізму. „З поемою Осьмачки, – зазначає Барка, – як з річкою напровесні: лід скрес, і його понесли, бурхаючи, води. Імпресіоністична панорама розірвана! – пішла хвилями в океанічний розмах [14, с. 80]”. Зазначимо, що у статті „Перехрестя кобзарів”, що вийшла майже через два десятиліття після вищеназваної, В. Барка, оглядаючи літературу українського відродження (20-і рр.), на підтвердження правомірності думки Ю. Шереха про стилі відносить до експресіоністичного стилю Т. Осьмачку, як і М. Бажана, М. Куліша.

Дослідник відзначає, що стилю Осьмачки притаманні такі ознаки експресіоністичної поезики, як „несамовита метафоричність”, „народнопоетичний дух”, „прикметна подробиця”, „запаси зорових вражень”, особлива „інтуїція”, „звіряча або пташина, а, можливо, навіть і така, як у рослин”, „загострене з нестримною енергією” окреслення злих сил буття.

У статті В. Барки „Поема – як відтворений вік” наголошено, що джерелом „могутніх ефектів поетичності” Осьмачки є „сувора образність вислову, звичного для нашої мовної стихії”. Відносячи до успіхів поета komponування епізодів, повних життєвого блиску, створення пісень „з прикметою геніальності”, а до певних невправностей – „картини з відпечатком дерев’янкуватости, силуваности і штучності”, В. Барка однозначно стверджує неповторність Осьмачки-поета. „Фантазмагорійний узор, – за словами критика, – можуть приклонники всього „усталеного” вважати за грубий, дикий, неприпустимий навіть – графоманський (так і було). А рацію має Тодосій Осьмачка. До його мистецької правди звикатимуть: вона перетвориться в звичайну і всім зрозумілу [14, с. 79]”.

Найбільш ґрунтовним дослідженням поеми є праця Ю. Шереха «„Поет” Теодосія Осьмачки», написана в 1947, а видрукувана в наступному – 1948 році. У деяких моментах Шерех розгортає тези В. Барки, але разом із тим висловлює свої цікаві спостереження. Зокрема, дослідник звертає увагу на „надзвичайну продуманість і стрункість композиції” твору, в основі якої – принцип „ланцюгових зчеплень”, у котрих важливу роль відіграють „надзвичайно конкретні деталі”,

образи, які проходять через увесь твір. Отже, це такий „зв'язок ланцюга, де кожна ланка заходить в іншу, але є не одна нитка, а безконечне чергування частин ланок, що водночас творять дуже струнку систему [403, с. 250]”.

Ю. Шерех, як і В. Барка, відзначив особливу увагу Т. Осьмачки до навколишнього світу, що виявляється в надзвичайній спостережливості митця, його „цупкості” на „сприймання речей і явищ”. „Він, – зазначає Шерех, – бачить кожний предмет в усіх його складових частинах, в усіх подробицях його розташування й призначення [403, с. 251]”. Саме ця „точність і докладність бачення” й зумовлює, на думку дослідника, „явище лексичних напливів”, котрі створюють „жорстокий світ нестерпно предметових речей у поемі”.

Вказуючи на цю особливість світосприймання та поезики Т. Осьмачки, Ю. Шерех простежує феноменальну здатність автора піднятися над такою опредмеченістю до позачасовості. Тому конкретні предмети, явища, події переходять у філософський простір і розгортаються як проблеми буття, серед яких вічно сущими є відношення людина й зло, Бог і диявол... Конкретний час і простір переходять в абстрактний час, конфлікт Свирид – більшовизм теж набирає абстрактного вияву як добро – зло, дух – матерія, Бог – сатана [403, с. 255].

Рух художньої думки поета від конкретного до абстрактного зумовлює, на думку Ю. Шереха, тричастинну будову поеми, на зразок твору Данте. Однак відмінність між поемами двох митців дослідник вбачає в тому, що в Данте „відбувається просвітлення, а в Осьмачки, навпаки, кольорит усе хмурнішає...”. Такий настрій Ю. Шерех пояснює філософією Осьмачки, через яку він розглядає проблему „людина і всесвіт”: людина самотня і незахищена перед незбагненою, чорною і байдужою вічністю, тому її не покидає туга і страх перед безоднею. „Це, – зазначає Ю. Шерех, – власне, формула всієї поеми: ніхто так гострозоро, як Осьмачка, не бачить сонця – всього земного буття, – і ніхто так заворожено не прикутий до вічності, що за тим сонцем незримо, але невідступно стоїть [403, с. 256]”. Саме таким розумінням зв'язку людини зі всесвітом пояснює дослідник міфопоетику твору, особливо виявлену в ритуальних діях.

Через Осьмаччину філософію взаємозв'язку людини зі всесвітом Ю. Шерех простежує художню концепцію поета і поезії, згідно з якою Поет у митця –

„представник вічності, представник Бога на землі”, а поезія – „це те, чим людина ставить опір вічності, бо поезія сама – крапля вічності в людині [403, с. 258–259]”. У контексті цієї філософії дослідник розглядає і своєрідність образної системи поеми, зазначаючи, що „образи космосу, вічності постають перед нами як образи коханої дівчини, України, поезії, Бога – і кожний з цих проявів вічності може потягти за собою наплив образів з усіх інших сфер [403, с. 25, 260]”. Те, що входить до сфери людського духу – несправедливість, зло, зрада Вітчизні, творчості, занурення в буденність – це все є відсвітом космосу, це „згасання зорі”.

У контексті такої філософії і, відповідно, космічного масштабу мислення Осьмачки Ю. Шерех характеризує і поетову метафорику. На його думку, це „здебільшого не просто метафори, а вияви ототожнення цих сфер людського духу між собою і з вічністю [403, с. 260]”.

Крізь призму авторської філософії розглядає Ю. Шерех і художнє трактування проблеми більшовизму, кесаря „як яскравого втілення світового зла”, що, з одного боку, викликає „нечувану наснагу ненависти”, а з іншого, – „безнадійність і смертельну тугу ... передчуття неминучості загибелі” і, як апофеоз поеми, – „прокляття самому творцеві світу”. Звідси постає в Осьмачки власне бачення образу Прометея, відмінне від образів світової літератури – Прометея, окраденого й зневіреного і в людях, і в собі. Ю. Шерех підкреслює таке винятково індивідуальне, трагічне трактування традиційного образу, що зумовило й відповідний ідейний пафос твору: „Ще ніколи в нашій літературі ненависть, богоборство і одчай не досягали такої сили, такої зосередженості. Чи треба ж пригадувати, що така велика зненависть росте тільки з любови такої ж міри, що такий несвітський бунт і одчай ростуть тільки з віри такої ж міри? [403, с. 263]”.

Ю. Шерех торкається й такого важливого питання, як літературна школа митця. Нагадаємо, що вперше вказав на джерела Осьмаччиної поетики С. Єфремов. У статті про „Поета” Ю. Шерех конкретизує зв'язки Осьмачки з певними літературними явищами. Заперечивши спорідненість твору з народною піснею, дослідник усе ж таки визнає „фольклорну школу в окремих деталях”, зокрема у вживанні постійних епітетів у ролі іменників, чи

„відмовлення розрізняти ”високий і низький” стилі в доборі слів”. Він стверджує також, що Осьмачка використовує не готові фольклорні формули, а лише фольклорні принципи. Він не вдається до стилізації, а виробляє свою школу – це „школа цілком оригінального і самостійного майстра, не копіїста... Загалом, – продовжує дослідник, – зв’язки з фольклором у „Поеті” – це не зв’язки наслідування, а радше зв’язки одного літературного повітря, одного клімату духовності, спільного ґрунту [403, с. 266]”.

Подібний характер зв’язків спостерігає Ю. Шерех і між Осьмачкою та Шевченком, зокрема в мотивах, а також з Данте, Шеллі, Байроном; у поетиці, „значущих ідейно-тематичних комплексів”, як от ідеалізація хуторів, оспівування жіночої любові, піднесення поета над юрбою „як носія небесної істини” – з П. Кулішем.

Зазначимо, що Ю. Шерех не перебільшує значення літературної школи для творчого зростання Осьмачки. Він підкреслює цю взаємодію на рівні духовного поля, оскільки бачить у митцеві неповторність. Її він підкреслює, говорячи і про місце Осьмачки серед своїх сучасників: „До дивного мізерні зв’язки Осьмачки з його сучасниками – Тичиною або Рильським. Він стоїть цілком осторонь від них, зовсім самостійною постаттю [403, с. 266]”.

Застереження В. Барки та Ю. Шереха щодо складності поеми були цілком виправдані. Рецензія Ю. Клена на поему, вміщена в журналі „Арка” за 1947 рік, свідчить про неоднозначне сприйняття твору сучасниками. На відміну від попередніх критиків, Ю. Клена вразило те, що Осьмачка звернувся до октави і „хаотичний зміст своєї хаотичної душі пробував вкласти у строгу строфічну форму... [128, с. 40]”. Критик зауважує у стилі поета важкі синтаксичні нагромадження, незграбні скелясті брили гігантських метафор, вказує на ряд, на його думку, синтаксичних невірностей і кваліфікує це не як спробу „реформувати синтаксис”, а як „просто стилістичну безпорадність”. У деяких картинах Клен бачить мелодраматизм або ж пародіювання, зокрема пекла з „Енеїди” І. Котляревського. А Ю. Шерех, як ми відзначали вище, порівнював

картини Осьмачки з пеклом Данте, наголошуючи на своєрідності світобачення митця та способах художнього відтворення дійсності.

Визнавши, що „Осьмачка є найбільший майстер гіперболи, де він себе виявив справжнім гігантомахом, що вмів мислити тільки в космічних вимірах”, Ю. Клен резюмує: „Поезії його – прекрасна сировина, з якої, праці доклавши, поет міг би щось зробити, якби відчув, де границі між величним і смішним [128, с. 41]”.

На таку оцінку Ю. Клена відгукнувся Ю. Шерех у статті „Незустрічаний друг”, присвяченій збірці „Китиці часу”. Автор зазначає, що Осьмачка і неокласики – це дві різні школи, які „говорять різними мовами і одна одну розуміти не можуть”. Тому, зауважує Шерех, критики неокласичної школи „не повинні б братися за критику Осьмачки, бо виходить сцена з Квітчиного „Салдатського патрета”. Вище від чобіт їхнє судження не сягає [405, с. 270]”.

Власне бачення Т. Осьмачки та його творчості подає В. Державин. Він не поділяв думки критиків щодо геніальності поета. Його жахала, як зазначає дослідник у статті „Національна література як мистецтво”(1949), „гранична легковажність літературознавців найкомпетентніших, що не вагаються кидатись безвідповідальними компліментами, на зразок „геніальности Тодося Осьмачки” [69, с. 64]”.

У статті „Три роки літературного життя на еміграції” (1948) В. Державин висловлює думку, що поема „Поет” реабілітує попередню віршовану творчість Осьмачки. Критик скептично висловлюється з приводу поеми, оскільки позитивними її якостями вважає лише розмір – класичних октав, що „справив благотворчий стилістичний вплив ... ушляхетнив хаотичну творчу стихію Осьмаччину і надав їй небувалої в ній досі і справді визначної – як на Осьмачку – мистецької елегантії [71, с. 343]”.

Без належного аналізу автор зазначеної праці відзначає в „Поеті” „сатиричну скерованість”, традиційну для українського епосу „схильність до бурлеску та макабричного гумору”, які зумовили „безліч гострокомічних зворотів та образів... що вони в Осьмаччиній ліриці останніх років не могли не правити за автопародійну чудасію [71, с. 343]”.

Наведені оцінки В. Державина поетичної, а разом і прозової творчості Осьмачки видаються нам не виправдано тенденційними. Відзначимо, що, незважаючи на таке сприйняття творчості поета, 1957 року твори митця (вступ та початок XVII пісні з „Поета”, пісню I з „Думи про Зінька Самгородського”, вірші „До принца українського”, „Самота”) В. Державин вмістив у „Антології української поезії”, виданій ним у Лондоні [67].

Ю. Шерех відгуки прихильників неокласики вважав необ’єктивними, на що ми вже звертали увагу вище. У дусі попередніх своїх праць дослідник розглядає і нову збірку Т. Осьмачки „Китиці часу” (1953). У статті „Незустрічаний друг („Китиці часу” – Осьмаччина лірика)” Ю. Шерех полемізує із критиками, які відгукнулися на збірку, зокрема і з представниками неокласичної школи та з С. Гординським. Останній у статті „Поезія Тодося Осьмачки”(1953) сприйняв збірку як „помітну поетичну з’яву” і бачив у ній „одну велику поетову скаргу на світ, на долю, на людей і на самого себе [58, с. 342]”. С. Гординський відзначив у книзі чимало недоречностей та невірностей, зокрема зауважував, що подекуди „авторові бракує ... поетичного такту”, „його стилеві мало підходять такі форми поезії, як октави”, відзначає наявність „безпорадних строф” та „не одне місце сумнівної вартості”, саму збірку кваліфікує як „дивно роздвоєну, в ній безперечні щирі почуття й переживання, але в „сирому стані [58, с. 343]”.

На думку Ю. Шереха, критика не здатна сприйняти Осьмачку-поета. Він намагається проаналізувати збірку через призму духовно-культурного поля, світоглядних засад митця та його індивідуального художньо-образного мислення.

Дослідник вказує на близькість Осьмачки до Байрона-лірика, на зв’язок Осьмаччиної октави з Кулішевою, на збіги інтонації „Поета” з інтонацією П. Куліша періоду „Хуторної поезії” і „Дзвона”. Зв’язок із П. Кулішем Ю. Шерех помічає і в любові обох митців до „ускладненої і обважнілої синтакси ... нагнітанні образів і згущенні кольориту”, у витоках „значущих ідейно-тематичних комплексів [403, с. 267]”. Ю. Шерех вважає, що окремі шевченківські і байронічні мотиви могли мати місце в Осьмачки через посередництво П. Куліша.

Ю. Шерех відзначає і певний перегук Осьмачки з Пушкіним, зокрема в жанрі ліричного вірша – елегії та стансів. Але, відзначає дослідник, хоч його поезія „байронічна доглибинно”, все ж Осьмачка глибоко індивідуальний. У „Китицях часу” він, наголошує дослідник, як і в „Поеті”, теж вдається до класичних розмірів, а також чітких строф, повторів, рефренів, навіть білого вірша, у які „втискається шаління образів”, із них „гупає ... дика, розгойдана сила невтишимої своїм мовчанням самоти [405, с. 270]”.

Підкреслюючи неповторність Осьмаччини образів, Ю. Шерех вбачає у ліриці митця принципи сюрреалістичного світобачення, тому вважає, що ключем до їх розуміння може бути картина іспанського живописця-сюрреаліста Далі „Інерція пам’яті”, яка підкреслює, що „митець – організатор часу, простору і стосунків [405, с. 271]”. На його думку, вірші збірки підкреслено демонструють синкретизм авторського світосприйняття, „радше, це перетворення світу поетовою свідомістю або інтуїцією. Усе може переходити в усе [405, с. 271]”.

Саме цим, на думку Шереха, зумовлена композиція Осьмаччиного вірша, який „будується на переміщенні в різні плани, але з одного образу [405, с. 271]”.

Дослідник звертає увагу на особливий емоційний, настроєвий лад поезій, викликаний надзвичайно глибинним трагічним відчуттям самоти й відчаю, тому його герой – „не людина, а самота”. Поет виливає стан своєї душі, стан „всепереможеного серця”, і, зокрема, „видючого серця”, яким володіє лише великий митець. Виходячи з цього, Ю. Шерех робить висновок, що лірика Осьмачки „при всіх умовах, в усіх ракурсах і з усіх поглядів лишається інтровертивною, інтроспективною, вона в и к о р и с т о в у є речі і їх образи, а не віддає їх і не віддається їм [405, с. 276]”.

Прикметним є й спостереження Ю. Шереха щодо екзистенціалізму цієї „сугубо суб’єктивної” лірики, у якій звучать вічно суцї мотиви. Дослідник вважає, що „Китиці часу” повертаються своїм новим і найбільшим аспектом. У них зібрана поезія людини. Тільки висловлена мовою нашого часу [405, с. 276]”.

Ю. Шерех наголошує на суб’єктивності лірики збірки, на особливостях поетового світовідчуття, на стані його душі, що йде від індивідуально- трагічного

відчуття людського буття у безмірному всесвіті. При цьому дослідник, на противагу С. Гординському, схильний вважати, що „вага поезії Осьмачки зовсім не в особистісних мотивах”. Розглянувши її поезику крізь призму багатовимірного внутрішнього світу митця, Ю. Шерех стверджує: „Поезія Осьмачки – передусім явище культури [405, с. 270]”.

Таким різнобічним аналізом і аргументованими висновками авторитетний літературознавець ще раз виокремлює Осьмачку з-поміж письменницького загалу як неповторну творчу особистість, що займає окремішнє місце як серед своїх сучасників, так і в українському літературному процесі загалом.

1954 року щойно створена Українська вільна академія наук у США за сприяння Г. Костюка, а також Ю. Шереха (редакція), участі П. Холодного (художнє оформлення), І. Кейвана (портрет), видала останню збірку поезій Т. Осьмачки „Із-під світу”. До неї увійшли окремі вірші з попередніх збірок, доопрацьована поема „Поет” на 24 пісні із „прояснями” – своєрідними мотто філософського змісту до пісень та „Заувагами автора” в кінці твору. Ці „проясні”, як відзначено в статті „Неподоланий поет (До промовчаної книги Теодосія Осьмачки „Із-під світу”)”, „являють собою перли слова й думки і справді прояснюють даний розділ, іноді в формі антитези, іноді в формі пояснювальної притчі чи казки [229]”. Видана збірка, як зазначено в статті, не привернула уваги критиків.

У публікації „Неподоланий поет...” наголошено, що в поезії Осьмачки втілений „один із заповітів української новітньої поезії – відродження із найглибшого власного ґрунту [229]”. Критик заперечує висловлену сучасниками думку про „безстильність” Осьмаччиної поезії і схильний вважати, що ім’я поета „стане означенням окремого стилю”. Він вбачає своєрідний зв’язок стилю Осьмачки із стилями попередніх епох: „Це якась романтична і при тому дещо занархізована відміна українського літературного бароко, що зв’язалося в письменників доби Хмельницького і в українських козацьких думках і наново відродилося в 1920-х роках та й заглухло під московським обухом [229]”.

У статті „До поєднання модернізму і традицій необароко” Ю. Лавріненко твердить, що „на еміграції втіленням поєднання традицій і модернізму був

Тодосій Осьмачка, третій (П. Тичина, М. Бажан. – В. Б.) визначний поет необароко [167, с. 501]”.

Органічний сплав у творчості Осьмачки модернізму з традицією як домінанту стилю, що „вражає цілковитою оригінальністю і незалежністю”, підкреслює Ю. Лавріненко і в статті „Героїчні почуття вічної правди й краси народу”. Дослідник ставить на перше місце після Шевченка Осьмачку як поета, що „створив могутній і трагічний образ українського селянства” і цій трагедії „дав космічні виміри”; як поета, в основі відчаю і ненависті якого „лежить любов, героїчне почуття вічної правди і краси народу [166]”.

Перегукується з Ю. Лавріненком у питанні Шевченко-Осьмачка і Ю. Стефаник. Він, зокрема, зазначає, що обидва поети „ввійшли в українську історію як величні символи приниженого, але невмирущого народу [337, с. 113–114]”.

Ю. Стефаник висловлює думку про „безсумнівні ознаки геніальності” Т. Осьмачки, вказує на його надзвичайну „силу глибоко проникати в людську душу, виносити з її найнижчих сподів предивну музику, якучують тільки діти, прислухатися до найтонших її голосів...” , і вважає, що твори митця „дорівнюють найвищим злетам слов’янської поезії”. Багатюща, неповторна образність, порівняння, увесь поетичний світ Осьмачки дав підстави Ю. Стефанику назвати митця „винятковою появою у світовій літературі [337, с. 113]”.

На оригінальність індивідуального стилю Осьмачки, такі стилетворчі чинники, як історія, демонологія, народнопоетична творчість, народнорозмовна мова, вказують і Б. Бойчук та Б. Рубчак, упорядники поетичної антології „Координати” (1969). У вступній статті до книги вони однозначно стверджують, що творчий доробок Т. Осьмачки – „це дуже важливе явище сучасної української поезії, з проблесками стихійної, земної геніальності [146, с. 11]”.

У контексті польської поезії і таких поетів української еміграції, як Є. Маланюк та Ю. Клен, розглядає Т. Осьмачку як творчу особистість О. Тарнавський у статті „Три поети еміграції” [346]. На його думку, Осьмачка, на відміну від Є. Маланюка – воїна, який мріє „про упорядковану державу”, є „радіше бунтар”. „Осьмачка індивідуаліст, який бунтується проти всякого насильства з непогамованою

силою, що дається ангелам або демонам... Це природний поет з невичерпним багатством народної поетичної мови, в якій закладена метафізика життя і світовідчування [346, с. 285]”.

О. Тарнавський відзначає послідовність Осьмачки як політичного письменника у його ненависті до „російсько-советської окупації”, як письменника, світогляд якого формувався самою дійсністю. Її, вважає дослідник, митець сприймав із впертістю селянської душі, заглибленої в метафізику [346, с. 285]”. Саме ця метафізичність та відчування і розуміння трагічності становища людини на землі споріднюють Осьмачку зі світовою літературою. Попри політичний характер нашої літератури, Осьмачка, твердить критик, „був би метафізичним поетом в українській літературі [346, с. 286]”.

На самотність творчості Т. Осьмачки в контексті розвитку української поезії 20–30-х років в Україні вказує М. Неврлий. Він, зокрема, простежує стилеву еволюцію поета від експресіонізму до неоромантизму. Дослідник вважає, що експресіонізм в українській поезії знайшов найсильніший свій вияв саме у доробку Т. Осьмачки [226, с. 83].

Критичний дискурс засвідчує, що поетична творчість Т. Осьмачки знайшла належне поцінування визначних літературознавців. Звичайно, у критичних статтях немає всебічного, системного аналізу поезії митця, але в них виокремлені найбільш важливі її ознаки, тенденції, визнано геніальність таланту.

Незвичайне обдарування Т. Осьмачки розкрилося, окрім поезії, в його прозовій творчості, зокрема в повістях „Старший боярин” (1946), „План до двору” (1951), „Ротонда душогубців” (1956). Першим високим поцінуванням прози Т. Осьмачки була найвища нагорода за „єдиний, – за висловом Ю. Стефаника, – соняшний твір, могутню симфонію красі української землі [337, с. 112]” повість „Старший боярин” на конкурсі Українського видавництва у Львові 1943 року. Категоричним було й резюме професора В. Сімовича з приводу повісті: „Від часів Гоголя українська природа не найшла величнішого поета, ніж Тодось Осьмачка [337, с. 112]”.

Цю ж думку підтвердив у 1946 році Ю. Шерех, розглядаючи стилі тогочасної української літератури на еміграції. Віднісши Т. Осьмачку до

письменників органічного українського стилю – „органістів”, він ствердив, що джерелом національної прози є М. Гоголь, і це показав „Старшим боярином” „сьогоднішній Гоголь” – Осьмачка. До виразних стилевих ознак прози митця належить, за Шерехом, „стихія світла”, „уцілокупнення світу, велична синтеза окремих вражень у єдність загального, зміщення звичних масштабів, знайдення істотної єдності нібито окремого й розірваного, уміння піднятися над зовнішнім [406, с. 178]”. З усього цього, на думку Шереха, постає синтетичний образ України.

Дослідник вважає, що повість Осьмачки могла б бути епохою, школою в історії нашої літератури. Однак, на його думку, „позараціональна, суб’єктивна, кров’ю постової душі написана”, вона стане, радше, поштовхом нових шукань і до відродження інтересу до Гоголя.

Детальному аналізу повісті Ю. Шерех присвятив окрему статтю „Над Україною дзвони гудуть” (1947). Власне, зазначені попередньо стильові тенденції дослідник розглядає більш доказово. Він підкреслює, що правдоподібність Осьмаччиного образу світу, образу України – не в збереженні законів механічності, а в схопленні „законів сутності [404, с. 236]”.

Ю. Шерех підкреслює синкретизм світосприймання Осьмачки, космічну масштабність його світобачення, що дає можливість вивести світ з „рамочок натуралістичної правдоподібності” і ототожнити його з Україною.

Дослідник наголошує на розлогих Осьмаччиних порівняннях, які розгортаються „у цілі притчі біблійного стилю” і від яких, за його твердженням, уже давно відвикла не лише українська проза, але й поезія. Ю. Шерех підкреслює відродження розкішних монологів, на які так довго не зважувалися „затуркані скупими приписами натуралістичних течій герої наших творів [404, с. 239]”. Наголошуючи на джерелах Осьмаччиного стилю – Гоголь, міфологія, – він підкреслює міфічне мислення митця і створення ним „міту України”. У прозі Осьмачки Ю. Шерех відзначає ту ж тенденцію, яка притаманна і поезії: митець поетизує щоденний побут, створюючи таким чином образ світу як цілості.

За спостереженням Ю. Шереха, стиль Осьмачки вирізняється використанням „псевдо-прозаїчних слів і образів у порівняннях”, лексики розмовно-побутового стилю (на зразок: хрюпнути, клацнути), що, на думку дослідника, не створює враження грубості. „Бо в світі Осьмаччиної казки, – зазначає він, – і найгрубіші деталі одуховлені і включені в міт. Тільки цей міт вони роблять надзвичайно видимим, дотиковим, живо сильним, конкретним [404, с. 241]”.

Як і в поезії, у прозі Осьмачка уважний до „конкретної подробиці”. Характерно, що він відводить їй місце в кінці фрази, і таким чином створюється „особливий ритм Осьмаччиної прозової мови [404, с. 241]”.

Звертає увагу дослідник і на особливості синтаксису в прозі Осьмачки, що теж створює особливий ритм: „фраза має не доказовий, а розлого оповідний характер, обтяжена відокремленими зворотами, позбавлена нервовості, включена в єдиний потік мови анафоричними сполучниками. Це фраза казки, піднесена часто до біблійної урочистості [404, с. 242]”.

Ю. Шерех висловлює думку про те, що „Старший боярин” – несучасний твір, бо не переслідує жодної ідеї, „не накидає жадних вимог діяти так чи так...”. На його погляд, повість „залишається передусім і тільки твором мистецтва. І в цьому його сила [404, с. 242]”. Ми не схильні так думати, оскільки вважаємо, що в повісті порушені актуальні проблеми буття України: проблема державної і недержавної нації, проблема національної інтелігенції і народу, екзистенціальні проблеми, зокрема самотності, вибору, і розв’язуються вони у відповідності з авторським світосприйнянням – крізь призму розуміння „мізерности людини супроти космосу [404, с. 242]”.

„Високою удачею і неоціненною заслугою” вважав Ю. Шерех створення Осьмачкою у „Старшому боярині” образу вічної у віках України, над якою невмирущо линути сонячні дзвони. Дослідник вписував повість у контекст тогочасної світової літератури за індивідуально трактованими екзистенціальними проблемами. Це „герметична” ізольованість людських душ і їх окремішне буття, яку розробляв французький письменник і філософ Сартр; зв’язок живих і мертвих, втілення часу вічного у теперішній, що знайшло відображення в американців Лі Мастерса та Т. Вайлдера.

Відзначаючи майстерність і своєрідність сюжету, стилю повісті, Ю. Шерех у статті „Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. Ретроспективи й перспективи”, підсумовує, що „твір становить собою справді новий етап у розвитку нашої „етнографічної” прози, коли вона перестає бути етнографічною, а стає національною, підносячися водночас на рівень європейської [407, с. 227]”.

Щодо зацікавлення європейського читача повістю „Старший боярин”, а значить, її європейського рівня, висловив сумнів критик Іван К-ий у статті „Туга за сонцем вічності”, видрукуваній у журналі „Арка” 1948 року. На його думку, у творі немає „первнів нашого оптимістичного світогляду”, а „розкрити, що світ вартий прокляття, що все минає і не лишає сліду, – мало, щоб повість ця стала великим твором і притягнула увагу світового читача [127, с. 51]”. Песимістичний настрій твору автор виводить із його ідейно-тематичної спрямованості, оскільки вважає, що „це повість про самотні серця людей, що тріпочуться у стику з містичним буттям природи і з не менш містичними безоднями людського духу [127, с. 49]”.

Автор згаданої статті підкреслює найтіснішу спорідненість Осьмачки з Гоголем, відзначає його високу майстерність у „розкритті краси природи та глибин людської психіки, називає митця „ясним сонцепоклонником”. На думку критика, повість „є ствердженням вічнотривалости буття, заперечення граней між живим і мертвим, між розумом і інтуїцією, між поезією і буденністю буття [127, с. 50]”.

Разом із цим у статті зазначені й стильові невправності: надто часті й довгі порівняння, що „перевантажують твір і затемнюють його прозорі ліричні описи [127, с. 49]”, вживання вульгаризмів. Образи, мова, ситуації – не завжди мистецьки вивершені, „що спричиняє загальну зовнішню нестильність повісті”. На противагу оцінці Ю. Шереха, автор статті вважає монологи повісті недосконалими, „неприродними”. Позитивні постаті, на думку критика, „часто відштовхують від себе”, як, наприклад, Лундик (критикові „не може заімпонувати неопанованість статевого гону”) [127, с. 49].

Висловлені міркування Іван К-ий розгортає і в наступній статті „Літературні силуети (3 критичних нотаток про еміграційну белетристику)”, вміщеній у

збірнику „Слово” (1962) [126]. Аналізуючи стиль письменника, критик констатує „непорушну стилевість” і „непорушність змісту” Осьмачки від початку його творчості аж до виданої у 1956 році повісті „Ротонда душогубців”. У повісті „Старший боярин” він відзначає поєднання неповторних мистецьких вартостей з недоліками: „свіжість ... у поетичних образах”, „сповнену нечуваних скарбів селянського словника” мову, однак із „відразливим солдатським воляпюком”; „природну, нічим неторкану синтаксу”, але знову ж таки – „переплетену реченнями з фабричної стінгазети”; „струнку” але „приглушену багатьма відхиленнями...” композицію [126, с. 329]. Із вказаними зауваженнями цього критика майже цілком співзвучна думка В. Державина про те, що повість Осьмачки „Старший боярин” „становить знаменитий зразок мимовільного гротеску та комізму, автоматично спричиненого марними претензіями авторовими на мистецьку оригінальність – твір теж у своєму роді непроминальний, зокрема щодо неповторної анекдотичності любовних діалогів [71, с. 343]”.

Свої міркування щодо „Старшого боярина” в контексті розгляду еміграційної літератури В. Державин розгортає у статті „Белетристична проза Теодосія Осьмачки” (1952), у якій досить детально аналізує й наступний твір – „План до двору”.

Перш за все критик, представляючи Осьмачку як „видатного письменника”, відзначає в обох його повістях „експресіоністичний – гіперболічно-маркантний стиль” з гоголівською манерою в своїй основі. Він поділяє думку попередніх дослідників, що Осьмачка є в нашій літературі „прямим продовжувачем і спадкоємцем раннього Гоголя, з усіма з цього похідними стилістичними консеквенціями”, і „це не зменшує історично-літературної ваги Осьмаччиної прози [68, с. 228]”.

Автор статті розглядає найхарактерніші літературно-мистецькі риси повістей письменника. За змістом дослідник кваліфікує „Старшого боярина” як „суцільний і безвинятковий історично-культурний анахронізм” (події, картини не відносяться до зазначеного часу, часто не є правдоподібними). „План до двору” характеризує як такий, де „суцільну культурно-історичну атмосферу колгоспного рабства та антиукраїнського терору ... зображено правдиво, виразно й

беззастережно, і тому це – соціально значущий позитивний твір політичної белетристики [68, с. 229–230]”.

Критик відзначає композиційну досконалість „Плану до двору” порівняно з попередньою повістю, зокрема вказує на артистичну перевагу окремих сцен і картин. Дослідник зауважує макабричні й демонічні візії в обох творах. На його думку, „за кінецьсвітнім настроєвим забарвленням, за блиском і ретельною довершеністю образів, за великим композиційним значенням у будові цілого твору, – ці, умовно кажучи, візії належать до найартистичніших складників Осьмаччиної творчості, до її літературного „святая святых” [68, с. 231]”.

Відзначаючи позитивне у повістях Осьмачки, В. Державин не оминає цілого ряду невправностей, зокрема вбачає в них непереконливість, неприродність мови персонажів, „кострубатість” мови взагалі, наявність у ній „газетного жаргону та пересадних вульгаризмів”. Окремі побіжні зауваження В. Державина стосуються образності Осьмаччиної белетристичної прози, де, як зазначає критик, поруч з високопоетичними висловами трапляються „безнадійні вульгаризми-прозаїзми” або ж „невмотивованість образного вислову”. До стилістичної майстерності письменника автор відносить „послідовну антропоморфізацію”, а от намагання створити мистецький ефект за допомогою абстрактних іменників, має, на його думку, катастрофічні наслідки.

Розглянувши в порівняльному аспекті дві повісті Осьмачки, В. Державин схиляється у підсумку до думки про більшу популярність „Старшого боярина”. Свою тезу критик обумовлює тим, що повість дарувала „нашому читачеві та рецензентові на еміграції як патріотичне піднесення, так і легку розвагу, себто те, чого йому високоартистичний „План до двору” не дасть, бо він не для тієї дитини писаний, якою наш пересічний читач та рецензент на еміграції все ще справді є [68, с. 243]”.

Як свідчать названі праці критиків, проза Т. Осьмачки була сприйнята неоднозначно. Причиною цього, як слушно відзначає О. Ізарський, було те, що читача „приголомшив зрив несамовито болючого світовідчуття автора поряд немодерного світогляду й незвичної поетики. Багато чого здалося йому

непотрібною гримасою й грубою карикатурою. ... Відштовхувала авторова самобутність і незалежність від сучасних літературних напрямів, шкіл та шукань. Отже, втрачався дороговказ. А лишався авторитарний тон безоглядно в себе заглибленого поета [113, с. 90]”.

Відзначаючи близькість Осьмачки до раннього Гоголя, наявність у повісті екзистенціальних проблем страху, відчуженості, приреченості, а також панування підкреслено національних мотивів, „знесення шлюз між плеканою мовою літератури й народно-розмовною та діалектною”, О. Ізарський вважає, що „Старший боярин” з „літературного боку знаменний [113, с. 93]”.

Що ж до притягальної сили „Старшого боярина”, то передбачення В. Державина підтвердилися. У 70-і роки дослідники заглиблюються в поетику Осьмачки, торкаючись більш конкретних проблем: символіки образності, екзистенційної проблематики. Маємо на увазі праці М. Овчаренко „Символіка Осьмаччиного „Старшого боярина” [239] та І. Смоля „Проблематика „Старшого боярина” Теодосія Осьмачки [330].

Якщо „Старший боярин”, відразу був сприйнятий як визначний твір і викликав у критиків досить серйозну дискусію, а „План до двору” був зустрінутий більш помірковано, то наступну повість, „Ротонду душогубців” українська еміграція не сприйняла відразу, а книгарні не бралися розповсюджувати тираж. „...Уже перша зустріч „Ротонди душогубців” з українською публікою стала причиною непорозумінь [125, с. 90]”, – згадує М. Кейван.

У цілому критика відзначала мистецьку вартість повісті. Уже в квітні 1957 року Ю. Дивнич (Ю. Лавріненко) у статті „Новий твір Теодосія Осьмачки” зазначав, що „технічна зовнішня убогість видання” „контрастує з неохопним внутрішнім скарбом книжки [74]”. На його думку, це твір „потрясаючий”, для нього не важлива означеність жанру, адже це „не література, а щось незрівнянно більше. Немає в цій книжці, – пише критик, – придуманих літературних ефектів, ні патетики мучеництва, ні патетики героїзму, ані сентименталізму, ні пропаганди. Це мертва хватка людської, козацької своєю якістю душі з інферальною потворою-спрутом [74]”.

Інші критики вважали „Ротонду душогубців” „могутнім реквіємом над погубленою українською нацією [126, с. 330]”, зауважуючи відсутність у творі „занудливого сентименталізму”, „фальшивого романтизму [192]”.

На обговоренні повісті в Літературно-мистецькому клубі „Козуб” його учасники акцентували увагу на художньому висвітленні соціальних проблем. Водночас дискусанти не погоджувалася із звинуваченнями Осьмачки на адресу Центральної ради, відомих політичних діячів С. Петлюри, М. Грушевського. Це, як зазначав В. Шелест, може створити неправильну думку про моральні чесноти української нації [401]. Оскільки оцінки української влади і її політичних чільників були вкладені у повісті в уста лікаря Чудєєва, то цей образ вимагали вилучити з твору. На думку одного з критиків, „екскурсії автора в область історії визвольної боротьби нашого народу безвартісні й шкідливі. Без них книжка була б більш цінною, бо головні її гармати направлені проти московських людоджерів, а вони є єдиною причиною упадку нашої нової держави і нечуваних страждань нашого народу [318, с. 169]”. Григорій Костюк стосовно образу Чудєєва мав іншу думку, вважаючи, що „він стоїть на місці [155, с. 428]”.

Окрім повістей, у доробку Т. Осьмачки є мемуарні новели „Мудрець” та „Психічна розрядка”, новела „Мистець”, афоризми, літературна критика, спогади та переклади. Дослідники, практично, залишили їх поза увагою.

Щодо мемуарних новел, то вони одержали негативні оцінки. Критики побачили в них „наклепи на адресу заслужених діячів української культури [71, с. 343]”. І. Качуровський назвав новелу „Мудрець” клеветороманом [291, с. 65].

Перекладацька діяльність Т. Осьмачки теж мала різні оцінки. Так, В. Державин вважав, що Байрона Осьмачка не перекладав, а пародіював „з тією самою лінією радикальної вульгаризації, за якою Гулак-Артемівський пародіював був Горація і Гете [70]”.

На противагу В. Державину, І. Костецький був захоплений здійсненим Осьмачкою перекладом Шекспірового „Генрі IV” та новим опрацюванням перекладу „Макбета”. Він, зокрема, зазначав, що праця Т. Осьмачки підкреслює значимість

української еміграції в загальному літературному процесі [153, с. 320]. Вважаючи переклад Осьмачки оригінальним і виконаним мистецьки, І. Костецький написав вступну статтю до перекладу „Генрі IV”.

Дуже цікавим перекладачем Байрона та Шекспіра вважають Т. Осьмачку автори вступної статті до поетичної антології „Координати” Б. Бойчук та Б. Рубчак. „Його переклади Шекспірових трагедій, – зазначають вони, – являють собою нову сторінку в ділянці перекладного мистецтва. Він з корінням вирвав саму сутність Шекспірових драм і пересадив на український ґрунт, тобто перетворив їх своєю власною „осьмачківською” мовою, силою своїх власних метафор і образів. Він дав їм частину старого українського колориту і духу – і залишив нам у спадок не так переклади, як переспіви Шекспірових драм [146, с. 9]”.

Прозова спадщина Т. Осьмачки, як бачимо, знайшла відгук у тогочасній емігрантській критиці, хоча однастайності в її оцінках не було. Більшу увагу привернув „Старший боярин”, у меншій мірі критики торкнулися „Плану до двору” та „Ротонди душогубців”.

У цілому інтерпретаційний дискурс еміграційної критики відзначається загальними підходами, виокремленням тільки деяких аспектів поетики; оцінки, висновки часом не позбавлені суб’єктивності. Водночас виділені авторитетними літературознавцями проблеми залишаються чіткими орієнтирами для подальшого дослідження творчості митця. Зокрема це стосується з’ясування стилю митця – експресіонізму, на чому наголошував Яр Славутич 1996 року на літературному вечорі, присвяченому пам’яті Т. Осьмачки в Едмонтоні [299]. Давши аналіз творчості митця, починаючи від збірки „Круча”, Яр Славутич назвав Осьмачку поетом-експресіоністом, поетом для інтелектуального читача, митцем з суворим, біблійної взнеслости духом... [299, с. 3]”.

Важливими матеріалами для дослідження життєвої та творчої долі письменника є спогади сучасників його еміграційних років – О. Филиповича [367], Г. Костюка [155], С. Старка [335], Л. Коваленко [132], П. Одарченка [240], Т. Мороз-Стрілець [216], Ю. Стефаника [337], М. Кейван [125], О. Керч [241], С. Наумович [225], О. Тарнавського [346], С. Старіва [334] та інші матеріали [42; 197; 124].

1.3. Т. Осьмачка в сучасних вітчизняних дослідженнях

У той час як українська зарубіжна критика вважала Т. Осьмачку визначним митцем, „цілою епохою [290]”, „геніальною людиною, біля якої, як біля всіх велетнів людського духа, ще за її життя шумлять вітри історії [337, с. 108]”, на материковій Україні поета лише згадували, репрезентуючи оцінками попередніх десятиліть, як правило, „тільки в суворо розвінчувальних тонах [81, с. 9]. У радянських „Історіях української літератури” Осьмачка представлений як такий, що „сприймав навколишнє життя, як „безумний хаос”, перебував у внутрішній еміграції, котрому „чужа й ворожа була радянська дійсність”.

Загибель особистості під невблаганним колесом історії, – зазначено у восьмитомній „Історії української літератури”, – протиставлення села пролетарському містові, похмурі образи, запозичені з арсеналів реакційно-романтичної поезії жахів – таким був характер цієї „внутрішньо-емігрантської” поезії, типовим представником якої був Т. Осьмачка [119, с. 135, 192]” У бібліотеках України практично не залишилося виданих у 20-і роки поетичних збірок Осьмачки та його перекладу „Макбета”.

Повернення Т. Осьмачки в Україну припадає на початок 90-х років і збігається з виданням збірки його вибраних поезій з передмовою М. Жулинського. Протягом останніх півтора десятка років у періодичних виданнях були видрукувані окремі поетичні твори митця, три його повісті, афоризми, спогади, листи, матеріали слідства, автобіографія, в окремих виданнях опубліковано вибране з поезії та проза, з’явилися спогади про письменника й інші матеріали. Це дало змогу не лише окремим дослідникам, які мали доступ до закордонних видань, але й ширшому колу науковців взятися за вивчення життєпису та творчого доробку Т. Осьмачки.

Сучасні українські дослідники по-новому підходять до осмислення творчості митця. М. Жулинський у передмові до збірки його вибраних поезій (1991) „Приречений на самотність і вигнання”, зазначав, що „образно-символічну великість художнього світу Осьмачки” пізнає, „той, хто зуміє вжитися в химерну сув’язь жорстокої реальності і гіперболізованого авторською фантазією „проживання”

її в реальності художній – хто захоче вжитися в систему ідей і образів поеми „Поет”, повістей „Старший боярин” і „Ротонда душогубців” [92, с. 8]”.

Вступна стаття М. Жулинського фактично була початком повернення письменника із забуття до українського читача. Місце митця в українському письменстві, непересічність його таланту та складність долі знайшли висвітлення у працях вченого „Тодось Осьмачка” [94], „Йому судилася доля Данте” [91], розділі „Тодось Осьмачка” в „Історії української літератури” (1994) [93].

До 100-річного ювілею Т. Осьмачки (1995 р.) з’явилося друком ряд праць. Життєпис митця знайшов відображення у дослідженнях М. Слабошпицького [324; 323] та М. Скорського [318].

Праця М. Слабошпицького „Тодось Осьмачка. Літературний профіль” – це перше в Україні дослідження життєвого й творчого шляху письменника. На жаль, у книзі, де зібрано цікавий і вагомий матеріал, проведено літературознавчий аналіз творів, відсутній науковий апарат.

Вагомим здобутком сучасного літературознавства є праця М. Скорського „Тодось Осьмачка. Життя і творчість”. Дослідник здійснив титанічну роботу, зібравши факти біографії письменника, численні публікації, вміщені у зарубіжних українських періодичних виданнях, подав аналіз поетичної та прозової спадщини митця. На сьогодні це, практично, єдине найбільш повне наукове дослідження життя і творчості Т. Осьмачки, здійснене в жанрі літературного портрета.

Протягом десятиліття спадщина Т. Осьмачки привертала увагу багатьох дослідників, про що свідчать публікації у періодичних виданнях, матеріали Всеукраїнських конференцій „Творчість і доля Т. С. Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття” (1995) [347], „Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки” (2000) [118], праці монографічного характеру, виконані дисертаційні роботи. Важливою подією в цьому напрямку є й видання біобібліографічного посібника [277].

Заслуговує на увагу також праця Н. Зборовської „Танцююча зірка” Тодося Осьмачки”, предметом аналізу в якій стала поезія і проза митця. Стверджуючи, що творчість Осьмачки – це „довершена естетика відчаю, самотності і розчепленого

крику... те дійсно прекрасне й грандіозне видовище – народження „танцюючої зірки” з душевного хаосу творця, народження творчості на згарищі спаленої душі [101, с. 4]”, літературознавець зупиняється на особливостях стилю поетичної творчості Осьмачки 20-х рр., простежує його еволюцію від символізму до експресіонізму, своєрідність її вияву в ліричних та ліро-епічних творах.

Варто зазначити, що в осмисленні творчості Осьмачки дослідження набрали проблемного характеру. Зокрема, спостерігаємо міфологічне прочитання [20; 327; 328], інтерпретацію стильової манери [21; 66; 143; 200; 201; 202; 203; 218; 310; 390; 391; 392; 393], фольклорної традиції [23; 183], дискурс мотивів поетичної творчості [22; 131; 148; 181; 202; 219; 228; 288; 314; 360], аналіз крізь призму проблеми автора [175], рецепції творчості [95], образної символіки [183; 184]. Привертають увагу праці типологічного характеру [56; 108; 292; 396; 393]. Цікаві підходи до осмислення творчості Т. Осьмачки простежуються в дисертаційних роботах С. Чернюк [392], В. Зіневич [108], Н. Лисенко-Ковальової [182], О. Лапко [175] та ін.

Поема „Поет” у материковому українському літературознавстві теж має ряд інтерпретацій. Дослідники в основному дають загальний ідейно-художній аналіз твору, спираючись на вже відомі трактування поеми в еміграційній критиці. М. Слабошпицький, М. Скорський, Н. Зборовська, О. Слоньовська вказують на автобіографічність „Поета”, звертають увагу на грандіозність поетичного задуму твору, в „якому мова йде про людину і вічність, землю і небо, гріх і кару, про Бога й безбожжя [324, с. 57]”. Відзначається багатовимірність, багатопроблемність твору, а тому, за словами М. Слабошпицького, зважаючи на звичку тематично рубрикувати художні твори, „Поета” „важко віднести на котрусь тематичну полицю”. Тут дослідник, напевно, веде мову про жанрові ознаки твору, бо вважає, що поема – твір і автобіографічний, і політичний, і історичний, і релігійно-філософський, і навіть його можна кваліфікувати як „національну трагедію [324, с. 58]”.

М. Скорський, спираючись на неоднозначність визначень жанру „Поета” в еміграційній критиці, приходить до висновку, що варто зупинитися на авторському визначенні – поема [318, с. 109].

Вказуючи на особливості стилю поеми, М. Слабошпицький вважає, що в „Поеті” спостерігається народження нового стилю. Щоправда, дослідник не кодифікує його, а характеризує в загальних рисах: „Вперто ігноруючи чимало непорушних тоді законів поетичної архітектури й, здавалося б, найкращі, вивірені часом, будівельні матеріали, Осьмачка звів величну, гармонічну поетичну споруду, що врочисто здійснювалася з земного пекла до неба, як молитва людини до Бога, як остання надія знайти там тихий прихисток для замордованої, знеможеної душі [324, с. 59]”.

Н. Зборовська вважає, що „проблема „московського соціалізму” трактується в поемі як проблема демонічна, як тріумф сатани, котрий подолав духовність [101, с. 18–19]”.

З позицій міфологічної критики досліджує „Поета” О. Слоньовська [328]. Чимало уваги приділивши дешифруванню філософського змісту мотто до частин та пісень поеми, дослідниця зазначає, що „міфологічна панорама твору постійно створює невичерпний і невичерпаний задній план, тло; міфологічне мислення автора, зав’язане насамперед на підтекстових асоціаціях, пронизує твір в усіх напрямках, формуючи видимість стереотвору, який найбільше зрозумілий читачеві тоді, коли він читає текст [328, с. 185]”. На цих медологічних засадах досліджує авторка й прозу митця, зокрема повість „Старший боярин” [327].

Проза, а саме повісті Т. Осьмачки, знайшли наукове трактування в сучасному літературознавстві. Так, Н. Колесниченко-Братунь у статті-післямові до вперше опублікованого на сторінках часопису „Дзвін” „Старшого боярина” розглянула повість у контексті традицій європейської прози [139]. Цілком слушною є теза дослідниці про два очевидні свідчення приналежності повісті до традицій європейської прозової школи XX століття: це художнє осмислення екзистенціалізму та міфологізм оповіді [139, с. 60]. Авторка репрезентує письменника в культурному просторі „Осьмачка – Сартр – Камю”, підкреслює екзистенційну сутність твору, вдається до аналізу з точки зору етнопсихології, міфологічної критики. При цьому доречною є її думка, що вибір Осьмачкою міфологічного, а не традиційного розповідного методу цілком обумовлений, „бо саме він робив можливим конкретно-

чуттєві узагальнення, опис „одвічних моделей” особистого та суспільного в контексті історичного становлення українського етносу [139, с. 61]”.

Покликаючись на тезу Ю. Шереха „Гоголь-Осьмачка”, Н. Колесниченко-Братунь висловлює міркування, що „і Гоголь, і Осьмачка мають свою „візію” України, її відчуття”, в художніх творах створюють власну її концепцію, а „Старший боярин” – це своєрідна полеміка з Гоголем, з його трактуванням українського як провінційно-комічного [139, с. 61]”.

Проблеми гоголівських традицій у „Старшому боярині” торкається і Н. Зборовська. Ідучи за французькою дослідницею Гоголя Ж. де Пруайар, яка серед фундаментальних рис гоголівського дискурсу виділяла битву із сатаною як смисл людського життя і головне завдання, українська дослідниця вважає, що Т. Осьмачка аналогічно розуміє призначення людини, це – боротьба із силами зла. Вона висловлює міркування, що „Страшна помста” Гоголя значною мірою складає інтертекстуальний контекст прозової творчості Т. Осьмачки.

Здійснюючи аналіз прози з позицій міфологічної критики та засад філософії екзистенціалізму, Н. Зборовська вказує на наявність у повісті міфологічного, психолого-екзистенційного кодів, що виявляються в поетиці стилю, відзначає рівень міфологічних елементів у „Плані до двору” та „Ротонді душогубців”. Дослідниця простежує художні образи „світів” у повісті „Ротонда душогубців”, зокрема – понищених материнського, батьківського, дитячого, українського, а також протилежного їм світу ворожого.

Відзначаючи, що творчість Т. Осьмачки – це „довершена естетика відчаю, самотності і розщепленого крику [101, с. 4]”, авторка дослідження подає аналіз екзистенційної сутності прози митця.

Н.Зборовська, вдаючись до широкого інтерпретаційного спектру прози Осьмачки, відзначає також особливості сюжетобудови повістей. На її думку, в „Старшому боярині” спостерігається виокремлення „оповідних кіл”, повість „План до двору” „загалом складена як цикл оповідань”, а „Ротонду душогубців”, зазначає дослідниця, „письменник навіть жанрово визначив не як повість, а як „оповідання [101, с. 37]”.

Висловлені у вищезазначеній праці спостереження Н. Зборовська розгортає в наступних своїх дослідженнях: „На згарищі спаленої душі” [102], „Демонізм як характерна риса прозового дискурсу Тодося Осьмачки” [100].

Питання біографії Т. Осьмачки, композиції, проблематики, стильової своєрідності його повістей досліджено в праці В. Шевчука „Людина між свідомістю і природою” [400]. „Старшого боярина”, „План до двору”, „Ротонду душогубців” автор, як і Н. Зборовська, вважає прозаїчним триптихом, простежуючи таким чином еволюцію авторської свідомості на різних рівнях: образному, проблемному, стильовому. Як і попередні дослідники, В. Шевчук дотримується позиції про орієнтацію Т. Осьмачки, зокрема в стилі „Старшого боярина”, на поетику класичної української літератури (Гоголя), а в лексиці на Марка Вовчка та класичну українську повість, „але все це по-своєму модифікуючи, переплавляючи через власне „я” і тим самим творячи власний стиль, який не має аналогів [400, с. 105]”.

Полемічним є твердження В. Шевчука про неоромантичний стиль „Старшого боярина” та про подальшу еволюцію художньої свідомості Осьмачки від неоромантизму на „шлях екзистенціальний” з атрибутами барокової літератури (образ пекла) у наступних повістях. На нашу думку, творчість прозаїка являє собою синтетичну модель експресіонізму із наявними елементами інших стилів, у тому числі й барокової поетики.

На зв'язок експресіоністичного стилю з поетикою бароко вказує і О. Астаф'єв [7], досліджуючи художні системи українського зарубіжжя. Серед них у систему немімесисного (з обмеженою референтністю) стилю він вписує експресіонізм та екзистенціалізм, представлений творчістю Т. Осьмачки. У праці „Лірика української еміграції” цей же дослідник, ідучи за Ю. Боровим, Т. Мотильовою, Ю. Барабашем, В. Дніпровим, І. Куликовою та ін., розглядає творчість Т. Осьмачки в руслі екзистенціалізму як стильової системи, апелюючи до таких головних категорій екзистенціалістської філософії, як людина, віра, гріх, відчай, вибір, абсурд, криза, можливість, самотність, любов, ненависть [6].

М. Моклиця, констатуєчи позицію М. Слабошпицького, Н. Зборовської, В. Шевчука, які вважають екзистенціалізм, поряд із неоромантизмом, імпресіонізмом та сюрреалізмом, одним із творчих методів Осьмачки, зауважує, що „останнє

(екзистенціалізм. – В. Б.) дуже заплутує проблему: не можна в один ряд ставити філософський і мистецький напрям. Будь-який митець ХХ століття, який ставив проблеми сенсу життя, – продовжує дослідниця, – може кваліфікуватись як екзистенціаліст, але це не знімає проблеми методу [213, с. 313]”. Ми приймаємо цю позицію авторки.

М. Моклиця розглядає творчість Т. Осьмачки в контексті експресіонізму. Вона доводить, що проза митця, „хоч і має свій своєрідний відтінок, що засвідчує її непересічність, все ж є досить послідовно експресіоністською [213]”. Все це авторка простежує на рівні змісту, структури образів, сюжетобудови, форми оповіді.

У контексті літератури українського зарубіжжя, зокрема прози, дає огляд повістей Т. Осьмачки Л. Скорина [315]. Дослідниця, апелюючи до характеристики стильових ознак української літератури зарубіжжя, дотримується думки, що проза Т. Осьмачки репрезентує стиль, „що „культивує хаос [315, с. 242]”.

Різні аспекти прози розглядають у працях В. Барчан [25], Т. Конончук [145], Ю. Мариненко [199], Р. Мовчан [211], Г. Немченко [228], С. Пінчук [280], О. Піскун [281], О. Яблонська [420] та ін.

Переклади Т. Осьмачки у плані дослідження значно поступаються прозі та поезії. Власне, фахового вивчення здійснених Осьмачкою перекладів п’єс В. Шекспіра („Макбет”, „Трагедія Макбета” „Король Генрі IV”), вперше перекладеного українською мовою твору О. Уайльда „Балада про редінзьку в’язницю” немає. З цього погляду заслуговують на увагу дослідження В. Жили [90], Л. Коломієць [141]. Щодо перекладу „Трагедія Макбета” Л. Коломієць відзначає, що створений Осьмачкою власний стиль, через який він „виявляв свою творчу індивідуальність і заявляв своє право на неї”, спостерігається і в перекладах. Інтуїтивно-чуттєвий у своїй основі метод перекладу Осьмачки, на думку дослідниці, „не заперечує інтелектуальну лінію перекладацької практики”. Це, радше, свідчить, „що перекладач розширює поле експресивної модальності перекладу в зіставленні з оригіналом, а точніше – з інтерпретацією шекспірівського тексту як канонічного [141]”.

Л. Коломієць відзначає, що переклад Осьмачки давався читачеві важко. Та все ж, на її думку, Осьмаччин досвід перекладу не є маргінальним щодо

європейського шляху розвитку перекладу. Дослідниця вважає, що Т. Осьмачка є „представником і розбудовником альтернативного шляху перекладу, започаткованому в західному перекладознавстві працями М. Лютера і Й. Гете, що вивчали складність своїх власних відчуттєвих відповідей на текст-джерело [141]”.

Лише окремі розвідки дають інформацію про переклади творів Осьмачки іноземними мовами [397].

Літературно-критичний дискурс останнього двадцятиріччя ілюструє посилення уваги до творчого феномена Т. Осьмачки. Практично вперше репрезентована поглиблено вивчена біографія письменника, здійснено синтетичні дослідження творчого набутку митця в обширі літературно-критичного нарису, з’явилися проблемні підходи до опанування творчості з позицій міфокритики, філософських засад, стильових домінант.

Заслуговують на увагу загальні огляди життєвого й творчого шляху письменника [173; 280; 382], дослідження окремих сторінок біографії [137; 138; 262; 316; 317; 319; 321; 322; 323], його листи, свідчення [186; 358].

Усі дослідження творчості Т. Осьмачки як в Україні, так і в еміграції розкривають у тій чи іншій мірі справді складний, „кострубатий” художній простір митця. Вони були позначені то враженнями першого сприйняття, то ідеологічною зашореністю, то намаганням підкреслити неординарність постаті і неприйнятність невписуваного в усталені, звичні рамки вербалізованого мислення, то навіть дещо ревнивого критицизму. Існуючі спостереження не дають загального уявлення про Осьмачку як самобутню, індивідуально неповторну творчу особистість у загальнонаціональному літературному процесі ХХ століття, не з’ясовують його місця в українському літературному авангарді. Тому осмислити основні світоглядно-естетичні константи художнього світу Т. Осьмачки в контексті психологічних чинників, суспільно-політичних трансформаційних процесів та культурних зрушень – завдання, актуальне в сучасному українському літературознавстві.

Розділ II

До джерел творчої індивідуальності Т. Осьмачки

Творча індивідуальність письменника розглядається вченими з огляду на історію тих подій, переживань, змін в особистому житті автора, які пов'язані з розвитком національної культури, суспільної думки, суспільно-ідеологічної боротьби і її специфічного відображення в атмосфері різних видів мистецтва, з огляду на розвиток творчої діяльності цього автора, стилю його соціальної поведінки, світогляду, характеру й змісту переживань, його життєвого досвіду і т. ін. [412, с. 405]. Твір кожного письменника, як зазначає М. Наєнко, „позначений індивідуальністю, яка зумовлена складом психіки автора [221, с. 77]”. У зв'язку з цим важливо простежити фактори становлення та розвитку творчої індивідуальності, злиття в органічну єдність людини й письменника, що й характеризує її у всій повноті.

2.1. Психоаналітична інтерпретація творчої індивідуальності письменника

Художня творчість Т. Осьмачки, і перш за все його поезія з її ускладненою метафоричністю, вишуканою символікою, глибокою асоціативністю, космізмом мислення, емоційною навантаженістю потребувала не пересічного читача, а такого, який би, за словами критиків, міг „співпрацювати” з автором. До того ж це автор із складною життєвою долею, а, як свідчать дослідження, і з особливою психікою, зрушення якої виявлялися в його повсякденному житті. Поява в українській літературі поета непересічного таланту, відразу з власним творчим почерком, виразно індивідуальним світобаченням, доля переслідуваного в Україні, а потім емігранта, своєрідна поведінка і виразно окреслений характер породжували в дослідників ряд запитань, припущень, навіть тверджень щодо його психічного стану: шизофренія [125], демонізм [148], божевілья [204], епілепсія [284].

Прагнення проникнути в таємничий світ життя та творчості митця витворило вже своєрідний міф про нерозгаданого Осьмачку. Щоправда, багато що в подібних

дослідженнях, на наш погляд, підтягнуто до певної схеми, деякі твердження належно не обґрунтовані, факти підібрані спорадично. На жаль, без уваги залишилася дуже цінна і справедлива думка О. Черненко: „Індивідуальність Тодося Осьмачки завелика, щоб ми випоминали йому всі його слабості, навіть людські помилки щоденного життя, і щоб ми розписувалися кожний на свій спосіб, під кутом свого бачення про них. Ця постать завелика, щоб ми не могли вибачити йому не одну прикрість, яку він робив несвідомо під впливом своєї недуги. Ця постать затрагічна, щоб ми не спромоглися забути дрібниці в ім'я великого й геройського, чим переповнене було життя великого поета. Невже за велику одержиму любов, якою горіло серце поета до свого народу, ми по його смерті заплатимо йому образами? [389, с. 13]”. Тож, вважаємо, є необхідність більш виважено проаналізувати факти, пильніше вдивитися у витoki художнього світу митця, об'єктивно проаналізувати його світоглядні джерела та засади, простежити можливість впливу психо-фізичних факторів на творчий процес, оскільки, як вважає Р. Піхманець, художня творчість як суб'єктивне відображення об'єктивного світу „в значенні вихідної установки й головного фактора трансформації „факту життя” у „факт мистецтва” передбачає наявність суб'єктивно-індивідуального моменту і поза ним не може існувати [283, с. 34]”.

Відповідно до психоаналітичної теорії Е. Фромма, „... лише у виняткових випадках людина народжується святою або злочинцем. Більшість із нас схильні і до добра, і до зла, хоч відповідний вплив цих схильностей у різних людей різний. Тому наша доля в значній мірі визначається тими впливами, котрі формують дані схильності. Найсильніший вплив здійснює сім'я [381, с. 371]”.

Про сім'ю, в якій народився й зростав Т. Осьмачка, маємо скупі факти з автобіографій, спогадів митця, переказів М. Кейван, досліджень М. Скорського, М. Слабошпицького та ін. Як відомо, Тодось – найстарший син у багатодітній сім'ї Степана та Ївги Осьмачок, які родом були з однієї місцевості – батько з Ташлика, мати – з Куцівки. Батько по материній лінії мав грузинське походження. „Юхим Осьмачко... мав за дружину грузинку Тамару – привіз її з Кавказу, коли служив там у війську [318, с. 8]”. Усього в родині було, як зазначає в автобіографії

письменник, семеро дітей [248, с. 19–20]”. З розповіді Осьмаччиного небожа Осьмачки Бориса Мартиновича автору цього дослідження під час зустрічі в 1995 р., у Куцівці залишилися жити дві сестри – Лукія, Уля – і брати Мартин, Харитон, Степан. Ще був старший брат Самійло. Вони були майстри на всі руки.

Батько, за словами Т. Осьмачки, „був вельми здібною людиною”, мав природне обдарування і завдяки цьому був дуже вправним ветеринаром-фельдшером. „Під кінець свого життя, – писав Осьмачка про батька, – лікував скотину у чотирьох маєтках Олександрійського Товариства і в двох цукрових заводах Буцького. І дуже добрий був діагност і хірург. Мистецтва ветеринарного навчився сам [257, с. 128]”.

Небіж Т. Осьмачки дещо доповнює цю інформацію. Він у згаданій розповіді стверджував, що батько Тодося дуже любив тварин, але самоуком не був. Економ, який приїхав із Ленінграда, побачив здібності Степана Осьмачки і відправив його на курси ветеринарних лікарів. Батько Тодося мав свого коня і їздив допомагати людям лікувати худобу. Таким чином, батько був наділений природним обдаруванням, ця властивість передалася й синові, адже, за М. Арнаудовим, „роль спадковості в духовному відношенні в такій же мірі незаперечна, як і у фізіологічному [5, с. 28]”.

Т. Осьмачка володів особливою здатністю відчувати світ, чути його голоси. Ця властивість притаманна героєві поеми „Поет” Свириду Чичці. М. Кейван спостерегла в письменника „здібність читати людські думки”; посилаючись також на свідчення самого Осьмачки, вона зазначає: „Щодо вгадування чужих думок та реконструкції розмов, яких він ніколи не чув, Тодось був майстром з молодих років. Оповідав мені, як не раз дивувались дівчата, коли він потрапляв майже дослівно переповідати їм їхні розмови з хлопцями, яких він не чув... Знаючи людину, він завжди міг уявити собі, про що вона спроможна говорити [125, с. 87]”.

Дослідники відзначали феноменальну пам’ять поета. „Пам’ять у нього була надзвичайна! – констатувала М. Кейван. – ...Проходячи вночі думкою „Поета”, пригадав, що зробив помилку. І зараз же написав точно, що в тій-то пісні, у тому-то рядку таке-то слово має бути змінене [125, с. 83]”. У іншому місці спогадів

зазначено, що „при оцінці поезії Осьмачка користувався своєю надзвичайною пам'яттю. Він зразу помічав кожний образ чи вислів, що його вже колись вживано в українській чи світовій літературі [125, с. 68]”. Ці вроджені ознаки психіки Осьмачки, здатність до фантазування, логіка мислення у певній мірі пояснюють його поведінку в різних ситуаціях, зокрема й симуляцію хвороби, можливість виживати в екстремальних обставинах, пересуватися через кордони без належних документів тощо.

Т. Осьмачка особливо виділяв найбільш показову для батькового характеру рису – чесність. Як згадує М. Кейван, батька поет „справді уважав найчеснішою на світі людиною” [125, с. 66]. Мабуть, цю рису успадкував від батька і Тодось, бо Ю. Стефаник називав „найбільш подиву гідною прикметою” Осьмаччину „фанатичну любов до правди, що межувала з одержимістю [337, с. 111]”. М. Кейван теж наголошує на цих якостях, зазначаючи, що поет був „дуже чесним, правдолюбним, далеким від того, щоб кому-небудь зробити кривду, використати, обдурити... [125, с. 91]”. Цілком правдоподібно, що це часто спричиняло конфлікти Осьмачки з оточуючими, про які неодноразово згадує він сам та зазначають дослідники. Напевно, це прояв його емоційного характеру, а можливо, у якійсь мірі давався взнаки грузинський темперамент. Але, на нашу думку, саме ця ознака вдачі митця послужила йому рятунком в екстремальній ситуації: коли він збагнув, що того, хто буде говорити правду про ту нелюдську систему, сприймуть за божевільного. Ось тому під час арештів на допитах він і говорив те, що думав. Про це поет зізнавався під час зустрічі в Києві О. Филиповичу, а пізніше Ю. Стефанику, і М. Кейван.

Мати поета опікувалася сім'єю та власним господарством. За словами М. Кейван, Осьмачка часто згадував свою матір „з натрудженими руками й тривогами за дітей [125, с. 60]”. Ці спогади були зворушливими. З його слів, „мати була простодушна, добра серцем, завжди дуже запрацьована жінка [125, с. 60]”.

М. Кейван свідчила, що „Осьмачка був віруючим, хоч непрактикуючим християнином [125, с. 91]”, в еміграції ходив до церкви. Немає сумніву, що саме мати прилучала дітей до релігії. Спогади дитинства в Осьмачки

пов'язувалися з відправою в церкві служби старослов'янською мовою. Напевно, з дитячого світу у свідомість дорослої людини увійшов образ церкви як святого храму, тому з глибоким боєм митець пише у вірші „Неминучість” про наругу, вчинену комсомольцями в Куцівській церкві. З дитинства прийшло і розуміння Бога, Божої Матері, Христа як Спасителя. Поет неодноразово звертається до цих образів у поетичній творчості, дає глибоко філософське трактування образу Христа. М. Кейван зазначає: „Постать Христа-людини була йому дуже близькою та зрозумілою. Не раз говорив: навіть якби Христос не був Богом, то треба б його Богом уважати, бо він спас людство від страху перед смертю [125, с. 91]”.

Треба вважати, що саме мати виховувала дітей у дусі християнської моралі, основні засади якої проявлялися, за словами М. Кейван, у поведінці й характері Осьмачки. Вона ж закладала дітям, у міру своєї освіченості й уміння, естетичні та патріотичні основи духовності, які по-особливому всотував син. Своєю любов'ю до рідної мови й проникливим відчуттям її багатства й краси Осьмачка також завдячує матері. Вона, за його словами, „говорила тільки по-українськи і тільки українську мову вважала християнською, а то й людською... [125, с. 66]”.

Наведені факти свідчать про ту важливу роль, яку відіграла мати в духовному становленні Т. Осьмачки, які почуття й риси характеру вона виплекала. Необ'єктивним, на нашу думку, є вибудоване дослідниками на основі повісті „Ротонда душогубців” твердження, що в „свідомість дитини вкарбовується наука матері про те, що єдиний спосіб виживання у світі людей – агресія, тому „мати навчала своїх дітей єдиному способу виживання... – агресії супроти цього світу”, „... з дитячих років починається те болюче розщеплення Осьмаччиної свідомості між двома полярними почуттями до власної матері: з одного боку – любов, почуття провини, з іншого – зневага, відраза, гординя, відчуття своєї вищості (моральної й розумової) [282, с. 62–63, 68]”.

Любов, повага, співчуття до вимореної працею матері підсилювалися в Осьмачки відчуттям провини перед нею за її каліцтво, що сталося після народження сина. Це почуття зародилося ще в дитячому віці, оскільки, як

зазначав сам поет, „рідня й сусіди часто йому підкреслювали факт глухоти матері під час його народження... Тому в хлоп'ячому віці він завзято помагав мамі в роботі... [125, с. 66]”. Відповідно до теорії психоаналізу Фрейда, „події з дитинства, сприйняті як травматичні [295, с. 294]”, у певній мірі формують модель психіки людини. Пізніше у вразливій душі хлопця це почуття посилювалося у зв'язку з сімейною трагедією – розстрілом брата Самійла за „контрреволюцію”. Будучи червоноармійцем, Самійло нібито в сні заспівав складену Тодосем антиросійську пісню. „Ця подія довго й боляче гнітила поетову душу [125, с. 68]”, – зазначає М. Кейван. Отже, з дитячих літ психіка Т. Осьмачки була травмована драматичними подіями, що, зважаючи на надмірну вразливість душі (цю рису неодноразово підкреслював сам поет), емоційність, переросло у комплекс провини перед найближчими рідними і мучило його сумління.

Зазвичай, у селянських родині діти змалку прилучалися до домашньої роботи, допомагали старшим, як це й відтворює автор в одному з епізодів „Поета”, допомагали виховувати менших. Напевно, так було і в родині Осьмачок. Митець не деталізує у спогадах життя своєї родини, але, як свідчать дослідники, „про своїх любих сестер у Куцівці... згадував пізніше з таким сентиментом [337, с. 110]”. У спогадах із окремих штрихів вимальовуються і характери рідних, і певні факти їхнього способу життя, і почуття автора до них. За словами М. Кейван, „вони дуже різнилися характерами. Одні були веселі, охочі до музики та танців, любили гарно одягатися, завжди сміялися та дивилися в дзеркало. Другі ж були працьовиті, поважні, завжди пригноблені, не любили гарно одягатися, ані не ходили на танці... Поет багато завдячує своїм сестрам у найтяжчі для себе часи, коли він переховувався від повторного ув'язнення [125, с. 68]”. З огляду на правдивість свідчень і Ю. Стефаника, і М. Кейван, які близько знали поета, не варто, на наш погляд, покликатися на художній твір письменника („Ротонда душогубців”), ідентифікувати героя з автором і в результаті твердити, що „Осьмачка сприймає свою власну родину з певною часткою відрази й недовіри [282, с. 63]”.

Аналіз спогадів про поета дає підстави вважати, що у Тодосеві Осьмачці поєдналися риси характеру і одних, і інших членів родини. Поміркованість і

прагматизм проявлялися в тому, що він „умів пристосовуватися і давати собі не найгірше раду серед ненормальних зовнішніх та таких же внутрішніх обставин... завжди мав якісь гроші в кишені... ніколи не пив понад міру горілку [125, с. 63–64]”.

Т. Осьмачка дбав про свою зовнішність, умів зі смаком одягатися. Цю рису помітила М. Кейван на еміграції. Але навіть у не найкращий у житті час, – вийшовши з допомогою О.Филиповича з божевільні і перебуваючи нелегально у його помешканні, – Осьмачка дозволяв собі помріяти: „Ох, якби мені гарний костюм! Тоді б я не те що, а он що! [367, с. 67]”. Охайність і смак в одязі Осьмачки завжди привертала до нього увагу людей. О. Филипович згадує, що „у студентські роки він ходив у напіввійськовому зеленому „френчі”, який йому дуже пасував [367, с. 64]”. У описі Ю. Стефаником досить убогого одягу Осьмачки, коли той з’явився у Львові, впадає у вічі виразна деталь – як і годиться, він був у краватці [337, с. 110].

У вдачі Тодося Осьмачки проявлялися риси тих із членів родини, які любили посміятися. Із спогадів О. Филиповича, що відтворюють зустрічі з поетом у період 1924–1925 років, Осьмачка привертає симпатію „своєю простотою і безпосередністю, веселою вдачею і почуттям гумору. Інколи, коли оповідав щось цікаве, він вибухав нестримним сміхом [367, с. 65]”. За словами автора спогадів, Осьмачка, „хоч яке злиденне було його життя в той час, ...ніколи не втрачав почуття гумору [367, с. 67]”. Вроджена життєлюбність не зникла навіть під час еміграційних поневірянь поета і проявлялася у дотепах, доброзичливому кепкуванні. Як згадує М. Кейван, „у ньому було багато своєрідного дотепу... Він любив покепкувати із самого себе... часом незлобно із мого чоловіка [125, с. 66]”. Зауважуючи, що нічого подібного Осьмачка не дозволяв стосовно неї, авторка спогадів неодноразово підкреслює його виняткову делікатність.

Про вихованість поета на засадах християнської моралі, селянського етикету, про його тактовність, щирість, чесність, скромність, високу людську гідність, бажання бути незалежним свідчать численні факти з життя, зафіксовані у спогадах. Різні дивацтва, які спостерігалися в поведінці

Осьмачки, часто зумовлювалися його трохи чи не дитячою безпосередністю й наївністю, які так органічно поєднувалися з певним життєвим прагматизмом, нерідко також підвищеною збудливістю, емоційністю. Такі ознаки психічного стану, як „наша легка запальність і скорі охолодження”, а також „дражливість на дрібниці” В. Липинський пояснював надмірною чутливістю [242, с. 5].

Ще одна, гідна подиву, за словами Ю. Стефаника, прикмета Т. Осьмачки залишається непоясненою: „він умів несподівано, наче „із-під світу”, появлятися і так же несподівано зникати. Коли він вирішив кудись поїхати, перешкоди, ні грошові, ні ніякі інші, для нього не існували, Так, очевидно, він примандрував з Київщини до Львова, незважаючи на обставини військового часу, так переїжджав він із США до Канади, з Канади до США, із США до Німеччини, аж доки параліч навіки не прикував його до ліжка. Що ж гонило його по світу, як Марка Проклятого...? [337, с. 110]”.

Аналіз біографії поета дає підстави припустити, що таких причин було кілька. Перше, що потрапляє в поле зору в автобіографії Осьмачки, – це мінливість його уподобань. Емоційний, вразливий, поет не міг бути постійним у тому чи іншому занятті, тому що вони йому обридали. Так, Осьмачка згадує, що навчався в парафіяльній Куцівській школі, але не закінчив її і перейшов до Матусівської двокласної школи. Тут він „насідав на уроки”, але успіху не було. Тому „се обридло”. Цим Осьмачка пояснює й інші свої вчинки: „Після двокласної школи я служив у Куцівській їкономії писарчуком. Се с к о р о мені о б р и д л о (розр. наша. – В. Б.), та ще я не хилив голови перед начальством, то мусив кидати [257, с. 20]”. І в подальшому Осьмачка практично ніде довго не затримувався. Не вступивши до Черкаської вчительської семінарії, шість місяців учився у репетитора в Києві. Далі працював учителем у своєму повіті. У царському війську, де перебував близько трьох місяців (1916 р.) і начитався революційної літератури, не хотів служити, як сам пояснював, „за переконанням [125, с. 67]”. За свідченням Осьмачки, з кінця 1920 до лютого

1921 року він працює інструктором підготовки працівників освіти на Кременчуччині. І незабаром вступає до КІНО.

Непостійність як ознака характеру простежується в поведінці Т. Осьмачки й на еміграції. Як згадує М. Кейван, у церкві Осьмачка не добував до кінця служби Божої і виходив раніше. [125, с. 91]. Так само не міг він бути до кінця і в кіно. Це лише окремі факти, але в сукупності вони вказують на певну рису характеру.

Другою причиною, на наш погляд, були підозрілість і страх. Вони з'явилися в Осьмачки тоді, коли запрацювала репресивна машина з доносами, фабрикуванням політичних справ, арештами та процесами. Уперше передчуття небезпеки й страху запульсувало в Осьмачки як тривога після його перебування на суді над урядом Голубовича 1922 року та наступної розмови з Г. Косинкою, який сказав: „Якщо вас першим комуністи змелють, то я буду про вас писати, а як мене, пишіть ви...”. Про враження від почутого Т. Осьмачка пише: „...І слова мого товариша прогомоніли розпукою і недовір'ям до доброї долі для рідного краю. І на протязі всього мого життя вони були найчулішим вузликом всього мого єства. І неначе далеке степове вогнище, що об'єднує мандрівників одним бажанням, так і висловлені згадані слова об'єднали нас спільною тривогою про свою особисту долю і про долю всіх своїх земляків, яка почувалася не тільки в щоденній комуністичній розправі з населенням, а і в тих нічних зорях, що розкидалися по небі над комуністичними зорями, поприбиваними на тюрмах, на установах нарковів і різних дрібніших чекістських інституціях [257, с. 115]”.

Почуття страху нагніталось поширенням так званих „секів”, коли зрадити могли найближчі люди. Про те, що це хворобливо впливало на морально-психічний стан Осьмачки, свідчить один із епізодів, у якому він розповідає про подорож на пароплаві до могили Шевченка в товаристві Г. Косинки, В. Підмогильного разом із комісаром освіти М. Скрипником, літературознавцем, професором КІНО О. Дорошкевичем та іншими. Осьмачку вразили слова і поведінка Косинки, коли той, побачивши на палубі Шульгу-Шульженка, застережливо промовив „сек”, встав і швидко відійшов. Поет залишився у замішанні під враженням почутого і від вимушеного спілкування із „секом”. „Але на моє здивування, я

уже не міг бути самим собою, – згадував Осьмачка, – я весь був під враженням агітації свого приятеля. І залишившись за вимогами почуття чужості, я в душі аж корчився і не слухав нічого, тільки думав про те, як би звільнитися від непотрібної зустрічі [257, с. 128]”. Ніщо в подорожі вже не могло стерти поганого враження від ранку. „Воно, – продовжував поет, – навіть зараз, після двох десятків років, не вщухає в моїм єстві і гомонить там, мабуть, з не меншою силою від тієї, що мене колись так вразила на пароплаві [257, с. 128]”.

Безпосередній до наївності, чесний до дитячого максималізму, Осьмачка починав розуміти суть процесів, що відбуваються, спостеріг невпевненість, роздвоєність київської інтелігенції, зокрема й близьких йому ланківців, їх страх і замасковану недовіру один до одного. По пізніших роках мовлене Косинкою слово дало можливість це зрозуміти: „І це слово, – зазначає Осьмачка, – мені зараз освітлює довгу смугу мого життя у Києві, сповненого непомітних товариських застережень, щоб мене ізолювати від їх життя і тримати у тій невідомості, з якою я вийшов із села. Всі вони явно трималися політики Дорошкевича, а словами грали переді мною тими, які мали в собі прихильність до С. О. Єфремова. Чому вони тоді не переконували мене триматися в житті того, що і вони трималися, а залишали чогось Осьмачку з його нескаламученим світом старшої України з приязню до непохитного історика української літератури самотнім? Бо ж ті дві правди, що живуть поруч із собою без боротьби чи змагання, хоч би теоретично, завжди або обидві брехливі, або одна із їх не варта нічого, а друга брехлива [257, с. 127]”.

Недовіра між товаришами-літераторами у ті часи залишила у психіці вразливого Осьмачки глибокий слід. Його переповнило почуття скорботи від того, що це руйнувало його особисте життя, тобто виплеканий в душі поета його власний світ, як нівечило і життя громадське. Причиною такої поведінки людей Осьмачка вважав страх. „Бо тодішнє українство, – пише він, – було розбите на мільйони окремих шматочків, які жили кожен окремо переляканий, з окремою думкою і з окремою підозрою до іншого шматка життя. І всі вони порізнені, поокремлювані ходили, працювали, збивали один одного з ніг, і натискалися, і

розходилися, неначе якась маса людей, що заблудили у глибоких катакомбах і не можуть виблудитися на денний світ і світло. І тоді наше жагуче бажання єдності чекісти перетворювали у бунтівничі гуртки, і через те так легко викривали всякі організації, і так легко утворювали хаос в наших почуваннях, заморожених жахом самоти і безсердешності [257, с. 127]”.

Як бачимо, Осьмачка сам розкриває нам причину і страху, і самоти. Почуття самотності в його внутрішніх вимірах досягає катастрофічності. Це підтверджується думками митця з приводу почутої ним від знайомої жінки розповіді про смерть М. Скрипника (7.07. 1933 р.). „Загибель Скрипника у таких обставинах, – зазначає поет, – промовляє нам до відкритої рани нашої пам’яті про страшну та сповнену марищ самоту кожної української індивідуальності у Есесерії і підтверджує те, що я говорив про смертельно згубний погром усього українства, для якого навіть інтимно-родинне життя не мається на увазі, як конче потрібне всякому людському єству [257, с. 132]”.

Отже, почуття страху й самотності стають домінуючими чинниками впливу на тонку психіку Осьмачки за тогочасних пекельних умов. Важливу роль відіграло і позасвідоме, що, за словами В. Пахаренка, „наділяє людину унікальною формою пізнання”, а саме – емоційна інтуїція, тобто „здатність людини безпомилково відчувати добро і зло, прекрасне й потворне... [276, с. 8]”. Це, за логікою розгортання подій та вчинків митця, спровокувало активізацію захисних інстинктів, а саме – пошуків способу самозбереження. За свідченням самого письменника, що вкладається в логічні рамки психологічної зумовленості такого рішення, під час арештів у зв’язку із СБУ (арешти тривали з травня 1929 по січень 1930), відчувши, що і його „не мине ця чаша”, „на всякий випадок почав обдумувати роллю божевільного [284]”. Як бачимо, Осьмачка прийняв це рішення свідомо – слабкість як один із можливих способів самозахисту. У повісті „Ротонда душогубців” психологічно переконливо відтворено процес визрівання такої думки, логічне, вибудоване на свідомому та підсвідомому рівнях умотивування своєї стратегії і умови, за яких доводилося її втілювати. До цього він навчається, вчителює, творчо працює – видає аж три поетичні збірки, переклад „Макбета” (1930), бере

участь у культурному житті Києва, і ніхто із сучасників не згадує проявів хвороби поета. Навпаки, цілком справедливими є твердження Б. Бойчука, який у своїх спогадах зазначав, що в „поезії Т. Осьмачки цієї доби зовсім не відчувається його хвороби, тобто хворого духу... Поезія ця метафорична, глибока, я б сказав, потужна, вигранена – її живили соки здорові. Очевидно, сумний жарт, що поетам треба бути трохи ненормальними, тут своєрідно справджується [400, с. 97]”. Більше того, коли Осьмачку піддавали експертизі під час ув’язнення, то лікарі, відзначивши неврастенію, зазначили, що „з боку загального психічного стану відхилень не виявлено [223, с. 3]”.

Не можна залишити поза увагою і спогад В. Покальчука про зустріч із Осьмачкою у кінці 30-х років. Хоч був поет одягнутий, як Сковорода – у білий одяг та мав палицю, говорив віршованою мовою, але ознак психічної неповноцінності В. Покальчук не помітив. Осьмачка, за його спостереженням, „справляв цілком нормальне враження [285, с. 146]”.

Поясненням такого стану Т. Осьмачки з точки зору психоаналітики може бути, у певній мірі, висновок З. Фрейда і Й. Брейєра про те, що „невротичні симптоми – істерія, деякі види болю, ненормальна поведінка – мають ще і символічне значення. ... Вони є способом самовираження підсвідомої частини розуму і також несуть символічне навантаження [418, с. 201]”.

Що коло навкруг Осьмачки звужується, він зрозумів, коли з початком процесу СВУ (десь у березні 1930 р.) Спілка українських письменників відіслала його на цілий рік на лікування в Крим, підказавши, що насправді це така йому „висилка” від товаришів. У 1930 році, за спогадами М. Кейван, знищено всі його книжки, що були по бібліотеках чи в продажу [125, с. 74]. Ймовірно, що в цей час поет надумав вдатися до іншого способу самозбереження – виїхати за кордон. Тому, не закінчивши терміну перебування в Криму, він втік у Кам’янець-Подільську губернію, в Лянцкорн, де жив його дядько, з метою перейти польський кордон. З цього часу – 1932 року – і починаються його арешти, висилки до Свердловська та Москви. У цьому ж році поет ще робить спроби перейти кордон на заході, їде до Харкова в Комісаріат закордонних справ за дозволом виїхати з СРСР, після чого, за його словами, в харківській пресі

з'являються проти нього „грізні виблиски”. І знову арешт, ув'язнення в Черкаський форт на півтора місяці, а потім – Бутирка.

Оскільки вибратися з пекла Осьмачка не зміг, він вдається до надуманого раніше засобу – симуляції божевілья. Природні здібності, здатність розуміти людську психіку (умів вгадувати людські думки, мав прекрасну пам'ять, логічно мислив), підвищена емоційність, нервові напруження, посилене відчуття небезпеки – все це вкупі акумулювало в ньому здатність аналізувати задумане. Саме в Бутирці, за словами Осьмачки, він „удав з себе божевільного”, після чого й потрапив в інститут імені Сербського для експертизи, яка тривала п'ять місяців.

І в таких умовах весь цей час Осьмачка працює творчо: „Перекладав „Парізіну” і докінчував оброблювати „Шільонського в'язня” Байрона... почав обдумувати свій роман... і перекладати з Байрона „Сарданапала”... писав свій роман і читав Оссіяна...”, працював над „Зіньком Самгородським” [284]”, творив поезії.

Напевно, все та ж безпечна наївність щодо можливості прилаштувати десь свої твори разом із необхідністю знайти роботу, оперті на усвідомлення, що його сприймають як хвору людину, давали Осьмачці сміливість знову і знову рушати до Києва. Як підказують свідчення поета, домінуючим у цьому випадку був фактор творчої особистості. Це підтверджується й з точки зору психоаналізу Юнга, який твердить, що обдарованій людині притаманний „синтез парадоксальних властивостей”. Як індивід художник „може мати примхи, бажання, особисту мету, але як митець він є у вищій мірі цього слова „Людина”, колективна людина, носій і творець несвідомо діючої душі людства. В цьому його officium тягар, який часто до такої міри перевищує все інше, що його людське щастя і все, що надає ціну звичайному людському життю, закономірно повинно бути принесено в жертву [417, с. 116]”.

У 1934 році, приїхавши до Києва „влаштувати свою літературу”, Осьмачка потрапляє в ситуацію найвищої психологічної напруги – межову ситуацію, коли мала, врешті, відбутися самоідентифікація його як особистості – відступити, зломитися чи вижити і залишитися самим собою. Поет зрозумів, що для нього „все заперте” і вибрати ні з чого. Про усвідомлення безвиході він пише: „Лишилося або гинути, або йти до

чека на сповідь і ставати барабанщиком до московських матюків, аби заглушити і розпач душевний, і потяг до помсти, хоч би такої, на яку здатна медова бджола, серце моє, що любить теплий світ, схилилося на чорну стежку ждати смертельного удару [284]”.

Та, в черговий раз приїхавши до Києва з поетичними творами і з наміром вручити їх німецькому консулові для передачі за кордон, поет потрапив до рук чека, де почув, що його „спровадять у божевільню навіки”. Він, сидючи в „одиначці” Лук’янівської тюрми, теж свідомо зробив свій вибір у межевій ситуації: „Так чи сяк, а „літератури” власної недокінченої мені було жаль, як свої помсти. І я почав симулювати, що боюсь, мовляв, жидови, вона труїть усіх видатних українців і мене хоче отруїти: і не їв, і не пив десять діб... [284]”. Після цього він провів у лікарні понад два роки.

У своїх розповідях Осьмачка ще раз підтверджує симуляцію божевілля. На запитання про частотність так званих епілептичних нападів у нього Осьмачка відповів, що робив це він в залежності від того, як пильно за ним стежили.

Дивним є те, що у цьому русі по колах Дантового пекла Осьмачка, практично, ніколи не турбувався про своє чисто людське єство. Здається, що про порятунок його фізичного тіла дбала та сила, що єднала його з мистецтвом. Вона рятувала поета від смерті для творчості: прибувши до Куцівки після лікарні (1941 р.), згадував Осьмачка, він написав першу частину свого роману (напевно, це поема „Поет”) і дописав до „Зінька Самгородського” першу пісню, що, як на нього, була дуже незадовільно написана. „І звичайно, живучи вже тепер, мав думку друкувати свої твори. Але де? Тільки у Львові, – і я прибув у Львів [284]”.

Поезію Осьмачка вважав стихією власного духу. Мабуть, вона й рятувала його з пекла єдиною даним і можливим для цього способом. Ю. Лавріненко називає цей спосіб „слабістю”, що була останньою зброєю Т. Осьмачки [168, с. 187].

Проведене дослідження дає підстави сказати, що за своїм психологічним складом Осьмачка належить до психологічного типу експресіоніста. За Юнгом, це „ціннісно орієнтовані люди”, „інтуїція третього ока дає їм можливість безпомилково визначати приховану сутність оточуючих людей”, люди „з трагічним світовідчуттям”, які сприймають світ „як не такий”, тому світ їм „трансцендентно ворожий”, вони відчують „тиск суспільства”, „конфлікт людина – суспільство виникає на ґрунті

психології експресіоніста”, „свобода – вища цінність у його внутрішньому світі [212, с. 89]”.

Беручи до уваги наукові обґрунтування, вбачаємо слухність і в думці, що Поет – це особлива духовна субстанція. „Поет каже правду і являє щось більше за правду чи красу, зриває маски; Божою стрілою проходить крізь усі перешкоди, крізь світовий обман, переходить сім кіл земного пекла за себе та інших, за Бога в собі, прозирає все і вся і навіть те, чим не живе і не хоче жити, або з чим не погоджується, – ... каже Правду, і творить красу, і відтворює той Рай душевний, без якого життя мертве... [386]”.

Не будемо заперечувати, що все пережите вплинуло на тонку матерію психіки природою обдарованого, надзвичайно чутливого, романтичного, надивовиж безпосереднього, своїм духом і розумом розчиненого в матерії Всесвіту, емоційного і безкомпромісного Осьмачки-митця. Воно, як це стверджує М. Кейван, переросло в шизофренію із галюцинаціями, манією переслідування, інколи емоційною неконтрольованістю, драматичною самотністю, нескінченними мандрами і сприймалося як хвороба. Та вчений-психолог Моро де Тур ще в середині XIX ст. вперше намагався простежити зв'язок між хворобливою психікою обдарованих людей і певними ознаками божевілля. Ц. Ломброзо у праці „Геніальність і божевілля” [190] дає пояснення подібному в геніальних людей. М. Арнаудов, посиляючись на філософів, наводить афоризм Аристотеля: „Немає великого розуму без домішок безумства [5, с. 40]”. Саме тому, можливо, в еміграційній поезії Т. Осьмачки, як і в творчості попереднього періоду, не відчувається хвороби духу митця, хоч, на думку Є. Маланюка, поет „витримав майже чвертьстолітнє катування з якоюсь нелюдською витривалістю... як хтось пережив великий струс, катастрофу, „повернувся з того світу [195, с. 497]”. Це творчість великого поета, у якому співіснували, як говорила Леся Українка, дві могутні сили: з одного боку, звичайна людина зі своїми надіями, радіщами і смутком, а з другого – Божа іскра як „тяжке прокляття”. Поетеса підносила завісу над психологією митців візіонерського типу творчості, „з притаманними їм душевним збудженням, шаленством, проваллям у

незбагненні глибини несвідомого й не передбачуваного. А звідси й певна дивина творчої і не тільки творчої поведінки, – способу життя взагалі [398, с. 13]”.

За визначенням Є. Маланюка, „геній – явище ірраціональне і є силою динамічною, стихійною... [196, с. 76]”. Видатна особистість, а тим паче геніальна – постать трагічна, її „неадекватно оцінюють представники різних соціальних груп [5, с. 206]”, однак її роль в історії, духовності народу – незаперечна.

Отже, Осьмачку треба сприймати як високо обдаровану людину з притаманними їй творчій психіці властивостями. Він не демон, не хронічний епілептик, не переповнена до світу агресією людина, а божевільний у тій мірі, в якій такою може бути геніальна особистість. Таким був Т. Осьмачка.

2.2. Т. Осьмачка крізь призму його літературно-критичної спадщини

Творчість Т. Осьмачки як літературного критика маловідома, оскільки його праці цього характеру були написані на еміграції й залишаються незібраними. Але стаття письменника „Бездоріжжя наших мистецьких смаків у літературі і в літературному побуті”, історико-мемуарна розвідка „Мої товариші”, спогад про Г. Косинку, віднайдений в архіві газети „Волинь”, спогади про Сергія Єфремова, Павла Филиповича, роздуми про мистецтво і митців у шпитальних нотатках, есе „На початку – слово”, видрукуване у детройтській газеті „Український Прометей”, засвідчують схильність Т. Осьмачки до літературно-критичної праці, поглиблюють розуміння його естетичних та суспільно-політичних засад, методики та методології підходів до оцінки естетичних явищ.

Сучасники поета на еміграції відносять Т. Осьмачку до надзвичайно суворих критиків. За спогадами М. Кейван, у літературних колах вважали, що він „визнає тільки Шевченка та себе [125, с. 64]”. І хоч авторка спогадів на багатьох прикладах показує неправомірність цього твердження, однак підстави для такої думки про Осьмачку були, і давав їх в основному „вибуховий” характер поета. Описуючи діяльність МУРу, Г. Костюк згадує про поведінку Т. Осьмачки під час конференції МУРу в Авгсбурзі навесні 1946 року: „Він у властивому йому стилі кпив з невдалих рим, метафор та образів своїх молодших

колег, доводив штучність і неорганічність їхніх писань, твердив, що намагання новітніх поетів заперечувати усталені форми поезії – це безсилля новітніх Геростратів... Всі бунтівники, що недавно гучним криком вигнали із залі немилого їм промовця (Панаса Феденка. – В.Б.), тепер сиділи тихо, зіцівши зуби, і лише інколи реагували глухим шумом. Бо ж це виступав не „старий емігрант”... а відомий поет. Тому й ковтали ті гіркі пігулки, що їх підсипав Осьмачка [155, с. 392]”.

А. Юриняк у книзі „Літературний твір і його автор”, виданій в Америці 1955 року, характеризує Осьмачку як надзвичайно різкого в оцінках творчості митців. „Від його критичних оглядів, – пише автор книги, – робиться моторошно: він бо дослівно не залишає „каменя на камені”. Пустка, цілковита пустка – після Осьмачки – в нашій еміграційній літературі [419, с. 199]”. Свої думки А. Юриняк ілюструє цитатою із статті письменника „Бездоріжжя наших мистецьких смаків у літературі і в літературному побуті”: „І вся наша канадійсько-американська преса українська, вже доповнена новими емігрантами, виконує роль присипача як своїх читачів, так і нечитачів української людності. Ця преса нібито над тутешнім нашим словом співає одноманітну, холодну і безсердечно-дерев’яну пісню похорону [419, с. 199]”.

А. Юриняк не заглиблюється у причини такого висновку Осьмачки. Вказуючи, що зазначена у назві статті Осьмачки теза залишилася недоведеною, він констатує: „...Зерно істини його статті потонуло в морі недоречностей і просто таки хибних тверджень, відай, породжених чи зумовлених хибною тезою-настановою всієї статті [419, с. 199–200]”.

На наш погляд, викладені у праці Т. Осьмачки тези ґрунтовно аргументовані. Сама ж стаття дає уявлення про ерудованість автора, глибину й широту його бачення й розуміння літератури як процесу як інтертексту, про теоретичні, естетичні, методологічні засади його світогляду.

Стаття „Бездоріжжя наших мистецьких смаків у літературі і в літературному побуті” була вміщена в газеті „Українські вісті” за 1952 рік. У ній Осьмачка не стільки характеризує (скоріше, він її констатує) тогочасну мистецьку ситуацію на еміграції, скільки розкриває її причини як такої. При цьому вже на початку

праці впадає у вічі відзначена Ю. Стефаником характеристична прикмета Осьмачки – його любов до правди, що межувала з фанатизмом і одержимістю, а також, на нашу думку, та несхитна безкомпромісність та професіоналізм, що утверджувалися не без впливу видатних авторитетів в українській науці – А. Ніковського, С. Єфремова, П. Филиповича, М. Зерова та інших учителів Осьмачки.

Стаття починається трьома промовистими висловами: „Мовчання єсть добродетель тільки рабів” (Тацит), „Платоне, ти мені друг, але істина мені перший друг” (Сократ), „Мужицька правда єсть колюча, а панська – на всі боки гнуча” (Укр. присл). Подані автором вислови з римлян, греків та української народнопоетичної творчості не випадкові. По-перше, вони стверджують намір автора подати об’єктивний погляд, по-друге, орієнтують на аналіз стану власних речей у широкому дискурсі.

Поставивши за мету дати огляд стану еміграційної літератури, Осьмачка починає його з констатації фальшування моральних і духовних вартостей як закономірного явища в умовах соціальних і національних рухів, знецінення за таких обставин „розуміння таланту і мистецького твору” та відзначає негативну роль тогочасних газет і журналів, які, на його думку, замість пошуків та популяризації талановитих митців і талановитих творів, „шукали таких земляків, які можуть давати тільки твори, за котрі можна не платити. І авторів у своїх стосунках терпіли тільки тих, які вважали кожне редакторове слово за найвищу оцінку людських якостей [250]”.

Т. Осьмачка бачить завдання преси у піднесенні престижу своєї літератури, бо, в іншому випадку, на його погляд, вона не допоможе вирватися братам і сестрам з „московського кріпацтва”, не збереже рідної мови, змусить українців шукати мистецькі цінності не у своїй літературі, а в чужих. Таким чином, Осьмачка підкреслює виняткову роль талановитої української книжки і талановитого письменника.

Важливість цієї думки автор ілюструє дискурсом світової літератури, починаючи з античності, та її впливу на світогляд, духовну сферу людини і суспільства. Зокрема із Платонових діалогів він наводить вислів Сократа про поета і його творчість: „...Тільки мудрість знає стежку до Поетичних творів, а поети – це серце і почуття, якими народи відчують волю богів [250]”. Значення грецької літератури, зокрема творів Гомера, Есхіла, Софокла, а за ними й римської

літератури, оскільки, підкреслює Осьмачка, римляни були учнями грецької культури (Катул, Проперцій, Овідій, Вергілій, Горацій), в тому, що вона навчала, „що світ великий і повний небезпек, яких людині не під силу перебороти, і через те треба, щоб кожний... любив ту землю, на якій живе, і щоб не міняв на жадні спокуси неznаної морської чи земної далечини” (як в Одисеї), „що всі нещастя приходять на людину тільки ззовні і людина є жертва сліпого фатума, або Мойри, і мусить любити свою землю, що є єдиний порятунок від зовнішніх бід [250]”.

Значення християнства, підкреслює Осьмачка, в тому, що воно „зацікавилася душею, зрушило цей світогляд у бік індивідуалізму”, а середньовіччя в особі Шекспіра перемістило „грунт філософсько-драматичний із зовнішнього в осередок людини. ...Для Шекспіра всі нещастя і щастя мають зародок у душі і в почуттях індивіда [250]”.

Т. Осьмачка підкреслює роль Шекспіра у творенні могутніх характерів і темпераментів, віддає йому першість перед Ніцше в осмисленні й художньому втіленні філософської проблеми сильної особистості, волі людини до мети. „Страшніших надлюдей від Шекспірового Ричарда III світова література не знає”, – констатує Осьмачка і тут же підкреслює, що твори і цього митця виховували перш за все любов до землі. „А коли людина Шекспірового гатунку й виривалася шукати серед широкого світу щастя, то тільки в ім'я своєї батьківщини, вимріяної на рідній землі, яка зветься прекрасним словом **воля** і яка навіки не перерве свого зв'язку з рідною землею для повнішого її щастя [250]”.

Незаперечну велич Шекспіра Т. Осьмачка вбачає в тому, що створені ним характери й темпераменти були прийняті людськістю у власну духовність і розвинуті далі. Француз Гюго, за висловом Осьмачки, „став педагогом світу”, бо „взявся обернути Шекспірову людину з дикуна, як називав її Вольтер, у виховану й милосердну.... Його „Мізераблекс”, його „Собор Паризької Богоматері” – це чудові лекції про людяність і милосердя. І для мене, – констатує Т. Осьмачка, – Гомер, Шекспір і Гюго – це символи сучасної людини, яка синтезує нашу сучасну культуру [250]”.

Вважаючи щасливими ті народи, які „взяли від греків любов до рідного, а від Шекспіра високий індивідуалізм, культивованій серцем Віктора Гюго [250]”, Т. Осьмачка ставить питання про місце нашої літератури „серед цієї концепції думання”. Щоб дати відповідь на нього, автор статті робить екскурс в історію нашої мови, послугування нею різних верств українського суспільства і вважає, що на цьому ґрунті низи й верхи були роз’єднані. „І від 1175 року, від постановня „Слова о полку Ігоревім” до появи народних дум, у нас якесь провалля. Маємо книгу про боротьбу церковних догм, а не маємо книг про живих людей: маємо твори, як стати святим, як врятувати душу, а не маємо творів, як урятуватися від горя, від неволі і від насильства маленьку людину, за долю якої був підвівся тільки голос Івана Вишенського. Слов’янською мовою говорили наші вельможі і наше духовенство, а нарід – своєю хлопською [250]”.

Політичні „бурі”, вважає Осьмачка, все більше роз’єднували українське суспільство, спрямовували „верхи” до Польщі і Москви, і українська аристократія з її слов’янською мовою, не підживлюваною з народного ґрунту, почала її кидати, беручи для вжитку інші мови. Таким чином, вона не витворила своєї мови і літератури, не влила через них у свідомість свого суспільства набутків культурного світу. Тому, зазначає Т. Осьмачка, „вона не могла виконувати ту психічно-виховавчо-естетичну ролю, яку виконувала культура Греції й Заходу, вона була... засобом оборони – майже таким, як луки, самопали та шаблі. ...А вже коли вона знайшла собі книжну форму через Котляревського і Шевченка, то й тоді була зброєю для свого племені для самооборони, а не для плекання мрій або характерів. І цю службу вона несе й по сей день [250]”.

Т. Осьмачка відзначає роль Шевченка в нашій культурній свідомості, ставлячи його „Кобзар” за пафосом поруч з Есхілом та Байроном, прирівнюючи його слово за значенням для свого народу до значення грецької культури. Він констатує, що суспільство не спромоглося відчутти справжнє значення Шевченка, відійшло від своєї „найблагороднішої традиції” і, вдаючись у крайність, захопилося „Шевченковими епігонами, називаючи це модернізмом”. Осьмачка розгортає думку щодо модернізму,

який, на його думку, у всіх народів є не що інше, як „наслідування раніших своїх великих духом творців [250]”

Зробивши такий детальний екскурс із акцентацією на конкретних проблемах, Осьмачка показує прив'язаність їх до проблем сучасних. „Вдумайтеся в мої слова, – закликає автор, – і зрозумійте, чого ми не спромоглися на таку книгу, як на Заході, і на таку пошану до книги, як на Заході. У нас нема традицій, щоб наша книга живої мови плекалася довго нашим духом [250]”.

Зважаючи на такий стан, вважає Осьмачка, постає найпекучіша необхідність у добрій, найкращій книзі, навіть якщо вона повинна бути зброєю. Тому він бачить гостру необхідність викорінювати всяку фальш „як мистецьку, так і критичну разом із соціальною...”, виховувати у читачів високі естетичні смаки, що стане критерієм відбору справжніх художніх вартостей.

У цьому контексті Осьмачка аналізує стан української інтелігенції в „совєтській Україні”, зазначаючи, що там усі, хто незалежно мислив на рівні світової філософської і суспільствознавчої думки – Єфремов, Ніковський, Ганцов, Щербаківський, Ернст, Михайлів, Гермайзе, Голоскевич, Новіцький, Зеров, Филипович, Макаренко, Кримський, Старицька-Черняхівська, Остапенко, Воблий і Слабченко, соціолог і економіст, – знищені, а нова інтелігенція приручена, змушена пристосовуватися, а тому й не має необхідного зв'язку з народом. Читачі, зазначає Осьмачка, спантеличені „совєтською естетикою від „арс поетіка”, стали невибагливими, а критика фальшивою. Як приклад, наводить захоплення поезією В. Сосюри, і, зокрема, віршем „Любіть Україну”, в якому бачить і низькопробність, і плагіат із Франка. Після конкретного аналізу Осьмачка зазначає: „Це твір найнижчої поетичної проби і ні трохи не нагадує слів щирих, що, раз сказані, уже не знайдуть навіки собі двійника [250]”.

Керуватися критеріями об'єктивності й високої естетики – таке завдання, на думку Осьмачки, стоїть і перед українською пресою, критикою та читачем на еміграції. Натомість наявний у цій сфері стан речей Осьмачка вважає таким, що є на „межі між невіглаством і злочином”.

Так, критик не поділяє безпідставної, на його думку, компліментарності П. Волиняка і Я. Славутича, які без жодних аргументацій назвали М. Ореста „найкращим

поетом української нації”. Осьмачка не поділяє саме безвідповідальності, „фальші” авторів зазначеної думки, адже вона впливає на естетичні й громадянські чинники світогляду. Тому цю справу Осьмачка вважає „вельми важливою”, „бо щоб нагородити якогось письменника таким титулом, – зазначає він, – треба, щоб його творчість жила явищами, які дає його народ. І то, щоб він не вичитав тем у своїх колег, а щоб сам їх знаходив у межах власної душі і сам оформляв їх так, як це робили Шевченко, Данте та інші національні поети інших націй [250]”.

Свою незгоду з оцінками П. Волиняка і Я. Славутича Осьмачка висловлює не засобами риторики, а конкретним, аргументованим у деталях аналізом окремих місць із творів Ореста, численними порівняннями його віршів із творами Франка, Филиповича, Гриневичевої, Єсеніна, з іншими джерелами, що підтверджує його глибоку обізнаність із світовою літературою й культурою та надзвичайну пам’ять. При цьому Осьмачка керується засадами класичної естетики, відповідно до якої найвищого титулу заслуговує митець у всьому самотній. Він не відкидає повторюваності тем у творчості видатних митців, „але, – підкреслює, – коли вони були рівні силою наступним зразкам, то культурні читачі прощали авторську неоригінальність і вводили її в славу так само, як і першоджерело [250]”.

Т. Осьмачка – прихильник ясності в поезії, що є запорукою доброго стилю. Напевно, це уроки С. Єфремова, які поет засвоїв під час спілкування з визначним літературознавцем. Одночасно Осьмачка пояснює складність стилю великих митців: „Всупереч Орестові, коли великі митці пишуть незрозуміло, то це тому, що в них складні картини й складні думки. Але придивіться в них до незрозумілого, і ви побачите, яка простота синтакси й лексики панує, щоб висловити вижива душі [250]”.

Коли ж Осьмачка переходить до „духу” творів Ореста, названого „найкращим українським національним поетом”, то тут його зраджує спокійна розсудливість критика й глибокого аналітика. Він іронічно коментує вислів Орестового приятеля Державина: „Це поезія екстатичної візії духовного монсальвату. Орестову творчість просякає метафізичний комплекс Грааля – ідея обраності та осяяння”. Стосовно цього твердження Осьмачка заявляє: „І коли вже таку філософію вважають

хлопці із „Нових днів” за українську національну, то я маю право проповідувати, що штани Тараса Бульби є найвластивіша форма одягу німецьких королів. Тільки що як на мене дивилися б мої знайомі під час такої проповіді? [250]”.

Чимало уваги в аналізованій статті Осьмачка приділяє оригінальності й самобутності митця як найголовнішої ознаки таланту й геніальності. При цьому на прикладі вчених І. Тена та Ш. О. Сент-Бева автор підтверджує уважність мистецької науки „до впливів і плагіатів”. Тому, на його переконання, нація потребує органічно національного, самобутнього митця.

Т. Осьмачка свідомий того, що в національно-духовному самоствердженні важливе місце належить особистостям. Тому він наводить факти вшанування еміграційною громадськістю Р. Купчинського, Л. Івченко, яким у літературному клубі в Нью-Йорку були поставлені погруддя. „Це вони, – зазначає іронічно митець, – мають наш дух тримати на висотах. Але ж якими якостями? [250]”. Від цього запитання й розгортається думка Осьмачки про невисокі духовні запити української громадськості, про її несмак у культурному побуті. Він не заперечує громадської діяльності обох ушанованих людей, але спрямовує своє саркастичне слово проти фальшування справжніх цінностей, проти відбору „не за законом”. Для цього автор наводить слова Сент-Бева зі статті про Бальзака: „Наше захоплення і наші зусилля вшанувати людину з дивними геніальними здібностями не мусять переходити законних меж”. І далі констатує: „А ми щось, мабуть-таки, втратили, бо не відчуваємо не то що законних, а ніяких меж! [250]”.

Автор статті знову робить екскурс в історію народів, наводить приклади, кого й за що вшановують у культурному світі. Він вдається до цитування відомих людей, до ілюстрацій з народнопоетичної творчості, називає цілий ряд достойних імен українських письменників, які гідні суспільного пошанування.

Осьмачка висловлює думку, що створювати пантеони слави для розкиданої й розбитої української нації необхідно. Але робити це варто з таким пієтетом, на якому наголошував Сент-Бев, коли радив оформляти пантеон у Франції: поставити образи найбільших людей світу, починаючи з Гомера і кінчаючи національними. „І додаймо до них високу мету, що є найтяжчим, і бурхливий рух до дорогого

нам ідеалу... І доки ми говоритимемо рідною мовою до вшанованих умів віку, серед якого ми перебуваємо і з якого черпаємо потрібну нам силу і серед якого знемагаємо, – та й питаймо себе час від часу... піднімаючи своє чоло до духових висот, хапаючись очима дорогих нам образів: що повинні вони порадити нам тепер... [250]”.

Третя частина статті Осьмачки присвячена в основному проблемам критики. Він покладав надії лише на критику еміграційну, адже на „совєтській Україні” залишилось „тільки марєво геть докорінної денационалізації Українського племені [250]”. Натомість, і в літературних смаках, і в мистецькому побуті еміграції автор бачить „панування егоїстичного розбою”. Він констатує занедбання суспільних і естетичних законів, що позначилося й на критиці. „...Знехтувалися вікові спостереження над людським словом, і в мистецтві закони психології замінили політикою, а в поезії замість розгортання сюжетних подій підсунули тільки принципи історично-хронологічної імовірності, що відкидає геть жужмом емоціонально-психічну правдоподібність, властиву людині у різних життєвих становищах. Цебто тепер критика ставить такі вимоги, щоб персонажі твору мали перебіг історичних у побуті фактів, але щоб ці факти не робили змін ні в їх почутті, ні в їх думках... [250]”.

Осьмачка надає великої ваги пресі з її літературною критикою, видавцям українських книг у піднесенні справжніх літературних талантів, у популяризації вартісних художніх явищ. Щоб їх бачити й розуміти, автор рекомендує згадати заклик Зєрова „до джерел”. „Треба, – твердить письменник, – відкинути всю сучасну писанину про мистецтво і читати про нього Грінченкові статті, Кулішеві, Горленка, Євшана, статті Франка про мистецтво, Єфремова, Драгоманова... І після всього ми не будемо змішувати просто розумних людей з письменниками і швидше зрозуміємо потребу появи в нашій літературі тих доконечностей, які дали іншим народам періоди мистецького слова, нами підкреслені... [250]”.

Стаття Т. Осьмачки „Бездоріжжя наших мистецьких смаків у літературі і в літературному побуті”, як бачимо, порушує проблеми, що виходять за межі літератури еміграційної. Торкнувшись окремих із них, письменник дав своєрідний розтин духовної „недуги” всієї нації, простежив її корені, причини ускладнення

й патологічні наслідки. При цьому він показав себе блискучим критиком з власною методикою та стилем. У нього немає голої риторики, дидактизму, доктринерства. Переконливість і правильність своїх думок Осьмачка ілюструє промовистими, виразними прикладами зі світової культури й історії, посиланнями на визнаних у культурному світі авторитетів, численним цитуванням, чим прилучає читача до безпосереднього джерела світової культури і, таким чином, ненав'язливо змушує до порівняння, аналізу, висновків.

Впадає у вічі логіка викладу, чіткість думки й вислову, образність мови, емоційність і експресія, що проступають у лексиці, синтаксисі, риторичних прийомах. За своїм змістом, ідейно-естетичним спрямуванням стаття Т. Осьмачки не втратила актуальності й сьогодні.

Маючи вроджений талант, Осьмачка відточував своє естетичне чуття на зразках класичної української, російської та світової літератури, на добірних творах своїх сучасників. Світова література була для письменника зразком протягом всього життя, про що свідчить, наприклад, його листування з І. Огієнком [186] та ін. Байрона та інших англomовних поетів читав у оригіналі. Він добре знав модерну літературу, її тенденції, а тому, на наш погляд, на згаданій вже конференції МУРу з висоти власного багаторічного досвіду, розуміння високої естетики художньої речі міг різко висловитися з приводу творчості молодих модерних поетів, вважаючи їх намагання зруйнувати класичні канони марними.

Здавалось би дивним таке твердження критика про творчі спроби молодих, адже відоме його неприя́зне ставлення до неокласиків, прихильників старих класичних форм і розмірів. Та причиною цього, на наш погляд, була не форма творів, а відсутність „почуттєвості” в них, яку митець вважав однією з найголовніших ознак поетичного твору. У спогадах „Мої товариші” він, зокрема, писав про період після розгрому СБУ: „...Ми, українці, у теперішніх своїх журналах друкуємо усякі твори, написані по рецепту неокласиків, завжди непочуттєвих, і навіть не трудимося ставити собі питання про те, що скаже новий твір нашому глузду або нашому серцю. Бо найсуттєвіші вимоги тепер у кожного

редактора до творів – це, щоб у неокласичній формі була тьма змістом і повнота і ясність у римах, щоб можна було писати про глибочінь думки [257, с. 106]”.

Про розуміння митцем художнього слова, особливо поезії, свідчать і спогади Г. Костюка, який відзначав, що Осьмачка був ворогом не модерної, а беззмістовної, безідейної поезії [155, с. 405].

Як згадує В. Біляїв, митець не любив „лабораторного” аналізу поетичного твору, оскільки вважав, що „вірш – це твір сам для себе і в самому собі. Народжений з Божого дару поета він вічно живе своїм життям. „Для мене вірш, – зазначав він, – жива істота – прекрасна діва, а його аналіз – це вже, даруйте, її труп на мармуровому столі анатомки. Щось там розтинають, витягують, показують... [39]”.

У розмові з В. Біляївим Т. Осьмачка висловлював своє бачення суспільної ролі мистецтва. На його думку, „світ був би страшенно бідний без літератури, минуле, сучасне, майбутнє – все це уподібнилося б суцільній пустелі безводній. Все було б у ній – житло, споруди, шляхи і сила-силенна спраглому люду. Література – життєдайна вода на цій планеті, а поезія – її найб’ючкіше джерело. І людина вічно шукатиме в поезії того, чого вона не має і ніколи не матиме на землі. І в цьому запевненні вічності поезії як вінця людської творчості [39]”.

Осьмачка не сприймав риторики й фальшивих почуттів у творі. „Всі митці тільки ті нам дорогі, – писав він, – що близькі нашому почуттю, що вміють нас зворушити і заплакати з нами [125, с. 66]”. Тож не дивно, чому, читаючи Т. Шевченка, В. Стефаника, В. Винниченка, він часто розчулювався до сліз. Через художній образ, емоційну настроєвість твору відбувалося в Осьмачки сприйняття його автора. Саме так він сприйняв і російського письменника Б. Пільняка, коли той на початку 20-х років зустрічався з членами „Аспису”. У спогадах „Мої товариші” Осьмачка писав: „Той його образ, який я утворив, читаючи оповідання, я не міг суголосно поставити поруч із тим, який я одержав при зустрічі. Особливо в мою пам’ять увійшло оповідання про лісну горлицю,

дуже романтичне, і це мені визначило Пільняка в яким завгодно вигляді, тільки не у вишуканім [257, с. 103]”.

У цих же спогадах бачимо й розуміння Осьмачкою відповідальності критика за свою позицію й думку. Він вважає, що критикові треба бути уважним до авторів і їх творів, треба вміти побачити, як „в дрібничках” окремого твору митця „...виявляється вся істотність національного мистецтва... Ми, – продовжує він, – завжди маємо нахил вибачати недосконалі твори своїх знайомих і віддаємо їм першість. А якби ми були не такі, а більше вимогливі для мистецтва, близького нашій тямі, ми не задовольнялися б лише приємністю знайомства із живим автором, а шукали б у його творах таких форм картин і думок, які і геть-то передавали б нашій увазі і уяві з малюнку річ і її істотність [257, с. 106]”. Саме через цю неуважність і необ’єктивність сучасників, на думку Т. Осьмачки, не була розпізнана цікава і самобутня письменниця Марія Галич.

Не виключено, що ця обставина змусила Т. Осьмачку вже в еміграції написати згадані спомини про товаришів по перу з „Ланки”, до якої певний час належав і він, – Марію Галич, Григорія Косинку, Валер’яна Підмогильного, Бориса Антоненка-Давидовича.

Суворість і принциповість Т. Осьмачки у підході до оцінок літературного процесу, доробку письменників чи окремих творів не були спробою його „самовивищення” чи „болісної реакції” на успіхи інших, як це інколи трактувалося в емігрантському середовищі. Спогад митця „Академік С. О. Єфремов”, видрукуваний у газеті „Українські вісті” 1946 року, переконливо розкриває головні чинники, що формували ідейно-естетичні, морально-етичні, громадянські засади Осьмачки як письменника, літературного критика й літературознавця, публіциста, есеїста.

Перш за все – це вроджений талант і постійне прагнення до самовдосконалення, що органічно й плідно поєднувалися з невтомною працездатністю: опанування світовою літературою, історією, філософією, а також надзвичайно високе чуття справжніх вартостей художнього чи наукового слова. У спогаді про С. Єфремова Т. Осьмачка відтворює своє захоплення працею А. Ніковського „Vita Nova”, яку він прочитав, працюючи у Книжковій Палаті. Напевно, йому імпонувала позиція вченого, який вітав тих, „чия душа тяглася в нових формах проспівати

нове життя [232, с. 6]”. Під впливом першого враження Осьмачка назвав її „книгою над всі українські книжки” і в надзвичайно лаконічній, але точній науково-поетичній оцінці вказав на неперевершені вартості праці: „Це книга, – говорив у захопленні Осьмачка, – така прекрасна стилістично, така зворушливо правдива своєю оригінальністю... А головно, елегантно-надхненна, і їй по красі рівної не було ще, мабуть, в нашій літературі... Цю книгу писав поет поетів!.. [249]”.

Т. Осьмачка поділився своїм захопленням від книги А. Ніковського зі співробітницею Книжкової Палати Н. Б. Заглагою. Вислухавши його, вона розповіла про дружбу вченого з С. Єфремовим, якого, за її словами, вважали „нашою силою... енциклопедією української науки” і передала Осьмачці запрошення від С. Єфремова на зустріч. Це було для поета подарунком богів. Осьмачка щиро й безпосередньо відтворює свій емоційний стан, пов’язаний із цією ситуацією. Для нас же фіксація цього стану є важливою тому, що підтверджує достовірність, незаперечність впливу Єфремова на Осьмачку. „Це запрошення так мене схвилювало, – зазначав поет, – що я аж сів на драбині від незвичних почувань. І для мене вже не існувало ні полицок з книгами, ні електричної лампочки, що осявала весінній холод у кімнаті і специфічний пах залежаних книжок. Бо у моєму єстві одбувався, мабуть, той єдиний процес душі, що в таких випадках може охопити кожного початкуючого письменника... [249]”.

Напередодні призначеної С. Єфремовим зустрічі Осьмачці випала нагода познайомитися з ним заочно – через розповідь В. Підмогильного, який переповів Г. Косинці й Т. Осьмачці свою зустріч з академіком та почуті від нього настанови. Вони стосувалися необхідності поміркованих підходів до сучасних філософських доктрин, зокрема й теорії Фрейда. Єфремов вважав, що „Фрейд заперечує філософію Платона, з якої вийшло християнство”, а життя таких видатних полководців, як Цезар, Ганібал, Олександр Македонський, Серторій і Наполеон, засвідчує, що „їх натуру, очевидно, більше вабили авантюри воєнного ґатунку..., що ніякого стосунку не мали до статевої проблематики [249]”.

С. Єфремов радив В. Підмогильному як молодому письменникові „читати, поки ...серця не вибрали життєвої філософії, всі філософські системи найвизначніших мудреців... І та, – наголошував Єфремов, – яка буде „найближча до вашої натури, знайдеться і буде помагати розуміти світ до того часу, коли ви самі себе побачите серед світу [249]”.

Поруч із цим Єфремов зазначав, що треба знати вітчизняну філософію й літературу – Франка, Лесю Українку, Драгоманова, Антоновича, Костомарова, Грушевського, що дасть можливість з’ясувати наше становище серед світу. „А великі майстри слова всього світу, – за його твердженням – навчать: що навколо нас є значущим і що мізерним. Навчать бачити факти у нашому українському житті [249]”.

Ми детально зупинилися на зафіксованому в спогадах Осьмачки змісті порад Єфремова, адже вони, власне, стали підвалинами літературно-критичних засад самого письменника і проступали в його оцінках та аналізі літературних явищ і процесів.

Не менш важливим для Осьмачки був і наступний епізод, про який розповів В. Підмогильний. А саме, О. Дорошкевич радив молодому письменникові пристосовуватися до нового життя, бо проваджена у його творах ідеологія (зокрема в оповіданні „Іван Босий”), викине його „швидко із радянського суспільства”. Реакція С. Єфремова на таку пораду вразила Підмогильного: „Тут Сергій Олександрович як стукне кулаком об стіл, як схопиться та як присікається до нього: „Що?! То ви хочете нашу молодь змаху спаскудити? Та коли людина починає пристосовуватися до завойовників, то втрачає себе, робиться креатурою цих завойовників... Вона вже стає, хоч би мала найблискучіший талант, чужою для свого одноплемянника, і ворогом для свого селянина, що є основою нашої нації...”

А почуття і думка для мистця лише тоді має самобутню і будівничу силу, коли вони ідуть у словесну форму без всякої хитрої пристосувальницької метаморфози.

Великого розуму письменники це знали і думкою, і почуттям не пристосовувалися до жадних вимог, і, боронячи весь комплекс своїх духовних переживань, воліли бути у постійній тривозі, ніж припасувати себе до підлих обставин...

Великі письменники є совість і обличчя свого народу і мусять мати гідність перед талантом, їм Богом даним [249]”.

Як засвідчила історія, настанови С. Єфремова не були безадресними, їх у повній мірі зреалізувала талановита генерація українського „розстріляного відродження”, в когорті якої і „поет із пекла” Т. Осьмачка.

Безпосередня зустріч Осьмачки з С. Єфремовим, яка відбулася після розмови з В. Підмогильним, була для молодого поета в певній мірі доленосною. Адже незаперечний авторитет в українській науці С. Єфремов розпізнав в Осьмачці „великий талант” і цим визнанням, власне, у якійсь мірі скерував подальшу його долю. „... Зараз я вас приймаю в себе, як несподівану для українців духовну пайку... – сказав під час зустрічі Єфремов. – Мені давав пан Голоскевич ще в рукопису ваші твори... Вони для мене і для нашого слова давно жданий сюрприз... Бо ви, справді, маєте такий великий талант, про який вам самому і не догадатися... І ви не кидайте і не занегайте Богом даного вам хисту, який сам по собі вас уже зобов’язує... Знайте, що нація говорить до світу про себе тільки голосом призначених на те людей від самої природи. Ваш талант свіжий і сильний... [249]”.

Поряд із високою оцінкою таланту С. Єфремов вказав Осьмачці і на його недоліки: „...Ваше слово перебуває у смузї вашої ж неуваги... Ви не пильнуєте ні повнозвучности рим, ні, навіть... – у деяких річах – закінченої окресленості картин, що завжди іде з ясністю думки... [249]”.

Настанови С. Єфремова – і літературні, і громадянські – Осьмачка, який „ніколи не любив ні дидактичних книг, ні учителів з доктринерським тоном”, сприйняв усім серцем „через те, що в словах Сергія Олександровича завжди почувався мудрий реаліст, якому і громадське діло було явище обмежене певними формами, і мистецька картина була теж явище реальне [249]”.

У цьому спогаді Осьмачка наголошує на великому впливі Єфремова на суспільство, особливо на молодь, студентство, на принципово несхитній громадянській позиції вченого в умовах, „коли примара кривавого терору дивилася з очей найближчої людини і паралізувала найспокійнішу цяточку вашого духу [249]”. Як приклад того, що Єфремов ні за яких умов не зраджував собі, Осьмачка наводить

неодноразово чутий переказ про розмову вченого з головою наркому Панасом Любченком. Своє небажання працювати в новому уряді Єфремов пояснював відсутністю в тих умовах у людини права на ініціативу, права совісті, волі слова. На зауваження Любченка, що волі слова не мають лише п'ять відсотків українського населення, Єфремов з притиском відповів: „У наших умовах мовчання цих п'яти відсотків означає мовчання всієї нації... [249]”. Осьмачка підкреслює, що в тодішню добу такі чутки про С. Єфремова „викликали у глибині чистих юнацьких сердець, спраглих пориву і блиску духового подвигу... нечуване захоплення і пієтет... [249]”.

Високий науковий авторитет Єфремова Осьмачка підтверджує фактами надзвичайно шанобливого ставлення до його особи М. Зерова та А. Ніковського, що, відповідно, мало вплив і на студентську аудиторію. М. Зеров на лекціях „перед тим, як вимовити це прізвище, знижував голос і з повагою вимовляв: „У книзі Сергія Олександровича в такому то місці, так то говориться...”. При цьому всю аудиторію проймав один почуттєвий дотик, від якого на протязі лекції йшла луна по всіх закутках душі про страшну дійсність і незвичайну людину... І ця людина була тоді мірою власної гідності і розміром глухої трагедії для нашого краю [249]”.

Звичайно ж, відтворення високого пієтету до особи С. Єфремова переломлювалося через суб'єктивне і глибоко трагічне сприйняття Осьмачкою видатної людини – символу України – в трагічну й страшну добу.

Необхідно зазначити, що, сприймаючи Єфремова та Ніковського як явище національне, Т. Осьмачка орієнтується на цей ідеал у характеристиці інших постатей і явищ. Зокрема він згадує, що молодь, віддаючи „цим обом людям... свої надії і свої сердечні поривання”, „слухаючи Зерова, і Рильського, і Филиповича, і Драй-Хмару, і Бургардта.., – в їх не бачила поважного національного явища”. Причиною цього Осьмачка вважає не лише те, що своєю Європу неокласики виставляли без оригінальних грецьких авторів чи чогось оригінального з інших літератур, „кликали до епігонської літератури римської”, але й те, що вони, за його словами, „відмахувалися від проявів національної творчості [249]”. Своєї

оцінки неокласиків Т. Осьмачка не змінював упродовж усього життя, хоча й не заперечував певних їхніх успіхів.

Отже, можемо твердити, що ідейно-естетичні, громадянські засади С. Єфремова були близькими духовному, морально-етичному світові Осьмачки. Вони скоригували його умонастрій, поведінку, утвердили єдиний критерій у підході як до життя, так і до літератури – принциповість, об'єктивність і правдивість.

Не менш цікавим як для характеристики Т. Осьмачки, його літературно-критичного хисту, так і для розуміння тогочасної епохи з її культурним і політичним світом та особистостями в ньому є спогад про Павла Филиповича, написаний поетом на прохання Олександра Филиповича. У цьому спогаді виявився неабиякий талант автора як есеїста, критика і літературознавця. Праця „Павло Филипович” є особливо показовою для з'ясування методики й методології літературно-критичних підходів Т. Осьмачки. Вона дає зрозуміти, яким критеріям віддавав перевагу митець в оцінці вченого-літературознавця, які прийоми обирав і на яких засадах будував свої судження, говорячи про творчу особистість.

Найголовнішим критерієм в оцінці наукового доробку Филиповича-вченого для Осьмачки є професіоналізм. Він вважає, що статті літературознавця „винятково об'єктивні й розумні”. Поет відзначає в них математичну точність і конкретність, свіжість та тверезість думки. Характерно, що ці якості праць професора КІНО Осьмачка помітив ще в студентські роки, що, звичайно, міг зробити тільки студент з глибоким чуттям та високим інтелектом. Наукові роботи Филиповича мемуарист сприймав як „праці великого розуму”, у яких ерудицію поєднано з сумлінним висвітленням порушених питань.

Показовим для підтвердження інтелектуального рівня Осьмачки, наявності в нього нахилів до літературно-критичної діяльності є й такий шлях вивірення власної думки, як зіставлення. Якщо Филиповича Осьмачка сприймає як вченого-аналітика, то М. Зерова – як „незрівнянного популяризатора української науки й українознавства взагалі”, як „непомільного виголошувача потрібних українських правд [258, с. 296]”.

Подаючи розповідь про людину, Осьмачка для повного та об'єктивного розкриття її характеру, поведінки вибирає найбільш характерні факти. Так, будучи

дуже чутливим до етикетних норм, він звертає увагу на ставлення співрозмовника до нього та до інших. Тому, згадуючи П. Филиповича, підкреслює його винятковий такт у спілкуванні, високу ерудицію: „...В розмові з ним відчув до себе велику пошану, якої я ще в житті не відчував ... я побачив, що він знає далеко більше від мене. Значить, більше вчився і більше читав. А скарби, які здобуваються тією діяльністю, наскільки я пам'ятаю з історії культури людства, шанувалися всіма і навіть викликали іноді побожний подив [258, с. 298]”.

Осьмачка підкреслює, як органічно поєднувалися у П. Филиповичу талант вченого і педагога. Лекції його „були ясні, точні й багаті фактами та аргументами”. Він з „усіма був рівний, а в професорській діяльності вимогливий”, до молодих літераторів „ставився з особливою увагою і завжди ділився своїми враженнями і від критики, і від критикованих творів”. П. Филипович „ніколи не проминав жодного літературного вечора”, „його ока ніщо не могло уникнути, що з'являлося доброго чи недостойного в літературі”. За все це „студенти його дуже шанували [258, с. 298]”.

У літературно-критичній спадщині Т. Осьмачки відбилася така його риса, як спостережливість, увага до деталей, уміння виділити найбільш характерне. Його статті насичені інформацією, яка в контексті конкретної теми не стає другорядною, а, навпаки, збагачує, доповнює, увиразнює тему, надаючи їй нових нюансів, розгортаючи головну думку до значно ширших масштабів. Так, цікавим з погляду контактів поета з київською творчою елітою та характеристики окремих особистостей, суспільно-політичної атмосфери є спогад про ювілей Павла Тичини, на якому був присутній Осьмачка. У характеристиці ним кожного з гостей цього зібрання виявляється гостра спостережливість поета. Тому його характеристики виразні, індивідуалізовані. Так, Віктор Петров – „із своєю філософською й мовною скрипучістю”, професор Володимир Якубський – „худючий та довгий”, за що М. Зеров називав його „Кощей Безсмертний”; М. Зеров – „іскристий та завжди дотепний, що нагадував собою струмок води із заставок якоїсь греблі, що з перегнилої дірки іскрить, дзюрчить і розбивається об поміст на тисячі блискучих краплин, із яких кожна має свою веселку”; М. Могилянський, якого Тичина сприймав „як батька рідного” і який був у великій дружбі з М. Коцюбинським. У жарт Могилянський називав себе

приятелем Леніна і посилався на статтю, в якій „Ленін страшно лаяв Могилянського... І кажуть, що комуністи причислили Могилянського до лику Ленінового святого та не можуть арештувати приятеля свого вождя”. Меженко – „чернігівець, як Могилянський і Тичина ... славився як любитель футлярів для нових інструментів і сухих вироблених шкір з рідкісних здохлих звірів. І... в розмові без Андрея Белого не міг обійтися. Думаю, – іронізує Осьмачка, – що в нього були таємні думки мати вироблену шкіру і з А. Белого... І мені, при першій знайомстві, рекомендував „Символізм” Белого; професор Калинович – „випустив дуже гарну книжку про найновішу французьку поезію...”; Ананій Лебідь – „був досить уїдливого рецензента. Автори, яких він недолюбливав, попавши йому на розгляд, тратили вже навсіки надію вийти колись в люди. Від його слова гинули, як гине тварина від укусу зараженого сибірською язвою гедза”; Павло Филипович – „...очі в нього завжди були сповнені думкою, то вони і від неї темніли. І лице його загалом нагадувало портрет голландського малярства того часу, в який жив славетний Рембрандт [258, с. 301]”.

Впадає у вічі виразна ознака Осьмаччиного стилю: в характеристиці окремих постатей присутня добра порція дотепного гумору. До того ж письменник так умів побудувати виклад, що через одну інформацію підносив іншу, не менш цікаву, характеризуючи в такий спосіб і себе, й іншу особу. Бачимо це у наведеній характеристиці Меженка. В іронічній розповіді про своє сприйняття книги Белого він певною мірою характеризує М. Рильського: „І я його (Белого. – В. Б.) читав, і вважаю, що ця книга для тих написана, що звичайні коми на письмі за верблюдів приймають, які, коли не напоєні, то страшно смердять. Я сприйняв „символізм” так, як і Рильський сприймав кожного філософа, бо всіх філософів він тоді вважав за шкідливу лектуру. Тільки, що я й тепер не знаю, чи філософи були шкідливі тільки для нього, чи для всієї української нації [258, с. 300]”.

Показовим для логічного розвитку думки Осьмачки є рух від конкретного до загального. Так, розповідаючи про П. Филиповича, автор не обмежується епізодами, що відбивають моменти професійного чи приватного життя цієї особи, не підкреслює в розповіді важливості своїх особистих стосунків із відомим вченим. Усіма фактами й ілюстраціями він малює портрет непересічної в національній

науці й культурі особистості, вважає за важливе виокремити ті факти, які б розкривали її погляди на розвиток національного життя.

Показником рівня духовної культури, національної самосвідомості людини для Осьмачки є ставлення до Шевченка. Тому поет згадує, як Павло Филипович розумів велич і значення Кобзаря. У розмові з Осьмачкою під час Шевченківського свята вчений говорив про винятковість української нації, яка має таке радісне свято свого відродження. Він вважав Кобзаря символом національного життя, наголошував на загальнолюдському значенні Шевченка, віддаючи йому першість перед Байроном: „Ви вдумайтесь у нинішні соціальні рухи народніх мас усіх націй, і ви зрозумієте, що чим ширше вони йтимуть, тим рідніший їм буде Шевченко. У свій час і Байрон таку тенденцію мав до збільшення свого авторитету, але тільки у найпередовішій інтелігенції. А наш поет захоплює своєю особою найширші шари трудящих людей, а через них він стає і тій інтелігенції дорогий, яка колись готовила тріумф Байронові. І чи це не те саме, що було колись із християнством? Те саме. І чи ваш дух не завмирає від захоплення про більшу величність Шевченка від Байрона? Хоч би навіть тільки соціальними мотивами [258, с. 304]”.

Ці думки Филиповича не лише були переконливими для Осьмачки, а ще й особливо імпонували йому, оскільки, як зізнається поет, вони „гармонійно вклалися в мої почуття... [258, с. 304]”

Т. Осьмачка мав власний погляд і на П. Филиповича-поета. На запитання О. Филиповича, якої думки Осьмачка про видану в Німеччині 1957 року збірку поезій П. Филиповича та про ті рецензії, що на неї вийшли, митець відповів: „Всі вони пишуть не те, що слід. Про Филиповича треба писати, як про Верлена [367, с. 72]”. На жаль, Осьмачці не довелося розгорнути свої думки ширше у критичному огляді. Та він узяв до уваги звернені до нього слова О. Филиповича: „Ви маєте багатющий матеріал про життя Києва 20-их років. Слід Вам було б узятися до ширших мемуарів про ту добу [367, с. 730]”. Треба думати, що ця порада була поштовхом до написання Осьмачкою спогадів „Мої товариші”.

Зі споминів про літературне життя Києва зазначеної доби Осьмачка постає уважним обсерватором, який відбирає найголовніше, щоб вивести читача на ширше поле роздумів і висновків. І хоч матеріали з'явилися через кілька десятиліть після описуваних подій, вони несуть досить точну інформацію, відтворюють емоції і враження Осьмачки, його сприйняття й оцінки суспільно-політичних обставин.

Побіжна, але базована на показових моментах характеристика Осьмачкою суспільно-політичного й культурного життя означеного періоду дає підстави для висновку, що поет долучився до київського життя вже зрілою в поглядах, добре обізнаною в мистецькому житті людиною. Він не почувався новачком у культурному середовищі, не заплутується в бурхливих потоках мистецьких рухів, а чітко розуміє нові тенденції, усвідомлює співвідношення між новим і старим у культурному поступі. В літературному русі виділяє об'єднання „Панфутуристів” на чолі з М. Семенком та Г. Шкурупієм і „Іроно”, куди входили вихідці із сіл і „складали собою суплаш українську стихію”. Автор бачить у їхньому середовищі представників різних стильових напрямів: символістів, експресіоністів „з ухилом у реалізм”, які мали „над собою духовними шефами Винниченка, Стефаника Васильченка”. Заслуговує на увагу думка Осьмачки, яка, практично, суперечить методології літературознавства радянського часу і на сьогодні є актуальною. А саме, що ті молоді сили, „себе ще не усвідомивши, себе просто називали революційними письменниками [257, с. 98]”. Осьмачка ж, як бачимо, розрізняє їх за стильовими ознаками.

У національному літературному русі цього часу Т. Осьмачка виділяє й сили, „що жили уже наміченими напрямками ідейної певності і творили формальні ознаки модерного поетичного вислову найреальнішої цінності мистецтва” – „і Тичина, і Рильський, і Савченко Яків, і Загул, і книжка Володимира Кобилянського „Мій дар” [257, с. 98]”.

Автор спогадів наголошує на феноменальній ситуації національного життя, коли молодь – письменники, інтелігенція – у романтично беззастережному пориві відродження втратили пильність і стали заручниками власної необачності та нерозсудливості, що й прискорило кінець національного відродження. Їх окрилені душі, зауважує автор „Моїх товаришів”, не зреагували на репресії, на те, що „в

Харкові були якісь комуністичні письменники, що газета „Харківські вісті” з „Київським більшовиком” дуже часто сказано накидалися лайкою і на українських партизан, і на письменників старшого покоління...”, які „були символом тієї України, що рвалася із-під смердючого тягару нової неволі, нового невільництва”. Молодь не надавала значення тому, що „кожної ночі розстрілювали селян у свитках, у піджаках і зимою босих з обкутаними в ганчірки ногами і в солом’яних брилях... [257, с. 99]”. До речі, ці думки Осьмачки про захоплену ідеєю нового життя молодь перегукуються з думками М.Хвильового, вираженими в новелі „Дорога й ластівка”.

Автор бачить ще одну причину поразки національної ідеї, яку помічали далеко не всі історики: гіпнотичний стан молоді зімкнувся з „фальшивістю і брехнею, що почалася у самому осередку українського руху, очоленого старшим поколінням, зробившись таким чином всенаціональним умопомрячальним маразмом [257, с. 100]”.

Вищенаведені міркування визріли в Осьмачки у певній мірі зі спостережень над діяльністю „Аспису”, чільник якого М. Зеров закликав членів об’єднання „відверто ставати на допомогу радянській владі в її організації життя на Україні [257, с. 102]”, та наступної позиції „ланчан”. Члени організації „Ланка”, до якої увійшли всі учасники об’єднання „Аспис”, намагалися щодо уряду триматися нейтрально. Таку позицію Осьмачка вважав помилковою, у його розумінні це означало: „мовчання – ознака згоди”.

На такому трагічному тлі суспільно-політичного й культурного життя України письменник подає розвідки про своїх товаришів із „Ланки”. При висвітленні творчих постатей він вдається до елементів методики, що використовується в літературно-критичних нарисах. Кожного з них автор намагається показати крізь призму творчого стилю, громадянських та людських якостей. При цьому свої стислі літературні нариси базує на засадах біографічного, культурно-історичного, естетичного, порівняльного наукових методів.

У розділі „Маруся Галич” Осьмачка представляє письменницю як символістку Стефаникової школи, яка „мала смак до лаконічних форм вислову в народнім

стилі”, була оригінальною у метафоричних порівняннях, що свідчило про її мистецьке чуття, про намагання „завжди бути вірною поетичним якостям тієї речі, яку вона змальовувала”. Авторську індивідуальність помітив Осьмачка і в сюжетах творів Галич та ілюстраціях до них. Він акцентує увагу на школі, яку пройшла письменниця: Винниченко, Тесленко, Васильченко, Леся Українка і особливо Стефаник.

Автор „Моїх товаришів” відзначає неухвалюваність тогочасної критики до творів молодшої письменниці, в результаті чого, залишившись неспопуляризованою, Марія Галич загубилася у вирі суспільних перипетій. Прогалину критиків та істориків літератури Осьмачка заповнив окремими характеристичними фактами із життя своєї сучасниці, які дають уявлення і про її характер, і про суспільно-політичні погляди й симпатії, громадську діяльність, взаємини з друзями. Марія Галич була прихильницею „укапістів”, ходила на мітинги УКП, „бо тут було єдине місце для вільної думки в Києві [257, с. 106]””, вела активне культурне життя: „відвідувала всілякі значущі збори”, „концерти українських народних пісень”, на яких була збентеженою й уважною. Художні твори сприймала дуже чутливо, а тому про творчість своїх сучасників говорила лише тоді, коли її душу переповнювали враження.

У характеристиці людини Осьмачка відводив вагоме місце зовнішньому портретові. Уважний і спостережливий, він помічав і виділяв яскраві деталі. Зріст, очі, голова, рухи, постава, як правило, впадали у вічі письменникові. В залежності від наміру автора портретний опис подавався з часткою гумору або ліризму і був виразно індивідуалізований, характеристичний. „Але такої звички ходити, яку вона мала, я ні в однієї дівчини-студентки не бачив, – пише Осьмачка. – Чи вона поспішала, чи йшла повільно, але завжди тримала свою голову так, неначе несла у своїм серці або на руках щось таке недоторкане, яке доконче треба доглянути, щоб на його не впала якась порохина земної пилуги... і що його доконче треба покласти тільки на даху церкви, чи на краю хмарки, що пробігає над Софійським майданом, замочивши свій кінчик у золото ранішнього сонця [257, с. 107]”.

Т. Осьмачка писав про своїх товаришів так, як сприймав їх у житті, надаючи значення людським стосункам. Тому не дивно, що з Марусею Галич він пов’язує Григорія

Косинку, який „її твори дуже любив і через те він до неї звертався з особливою ніжністю у вітаннях і зустрічах і чутливо-нашорошено ждав, аби швидше перейти до новостей її душі [257, с. 107]”.

Г. Косинка, за зізнанням Т. Осьмачки, був для нього „найближчий за настроями приятель”, який міг розповідати все, „чим його душа була обважніла”. Вони брали участь у літературних вечорах, різних культурно-мистецьких заходах, були визнаними у літературно-мистецьких колах. Не випадково друзі називали їх одним прізвиськом – „Косьмачка”.

Т. Осьмачка добре розумів рівень таланту Косинки і причину його знищення у жорнах репресій. Тому в спогаді намагається підкреслити трагічну долю Косинки і як людини, і як талановитого митця. Його життя автор образно характеризує словами Полежаєва: „Я жив, та я жив на погибіль свою”, а це значить, що Косинка „не написав жодного твору такого, який міг би написати. Кожне його оповідання написано так, що з дій його персонажів можна робити найсуперечніші висновки: чи вони українські, чи вони комуністичні, чи навіть звичайні анархічні [257, с. 108]”. Таку позицію автора Осьмачка пояснював ідейно-політичними обставинами і становищем митців, які змушені були вдаватися до натяків. Але, вважав він, саме цими натяками на дійсність вони й були дорогі сучасникам.

В оцінках творчості Косинки Осьмачка цілком об’єктивний. Він відзначає відсутність філософської заглибленості у його оповіданнях: автор „захоплювався зовнішніми ознаками речей”, не подавав „психіки великих стовпищ народу”, тобто, „захоплювався і цікавився тільки подіями із життя елементарніших натур, що при опису їх завжди переходить у гротеск, а таким чином у якусь властиву собі екзотику [257, с. 108]”. Осьмачка відзначає й таку особливість Косинчиних творів, як присутність одного героя, „зацікавленість... драматичними видовищами із життя українських селян”. На його думку, така одноманітність послаблювала силу наступних творів, хоча в них і вирізнялася „дужа фраза, могутній рух персонажа”.

Найсильнішим з усіх Косинчиних творів, емоційно й сюжетно найдосконалішим Осьмачка вважає „Політику”. Попередні, на його думку, були лише „лабораторною підготовкою до написання згаданого твору”. „Та разюча правда мистецька, –

зазначає він, – що показує в Україні неофітів-комуністів, може зацікавити і здивувати навіть психіатрів-лікарів тією метаморфозою людської душі, яку тільки комунізм творить в істоті звичайного селянина [257, с. 109]”.

Критик вважає, що лише за це одне оповідання Косинку можна визнати видатним художником свого часу, адже „ніхто із його сучасників-письменників, навіть у російській літературі, не показав людям так дивно-рельєфно перехід від людського селянського побуту у марксівську секту комунізму, як це зробив Косинка „Політикою” [257, с. 109]”.

Т. Осьмачка дає відповідь на деякі закиди, зроблені Косинці неокласиками: не пише великих творів, обирає одноманітні сюжети, кожен твір починається від першої особи тощо. На його думку, усе це було зумовлено світоглядними засадами та мистецькими нахилами Косинки: у невеличких творах „доброю формальною якістю легко завжди приховати свої авторські наміри”, а „вибір елементарних сюжетів був не тільки справою мистецького смаку, але і справою власного спасіння [257, с. 110]”. За цим, зазначає Осьмачка, стояв далеко не простий Косинка з його глибокою чутливістю до поезії – „і сенсуалістичної, і рефлексійно-заглибленої думкою. Бодлер, Екклезіаст, лірика Байрона, Гейне, перша частина Фауста – були його найліпші читання [257, с. 110]”.

На естетичні смаки Косинки впливали, за свідченням Т. Осьмачки, С. Васильченко, В. Винниченко, В. Стефаник. Про це писав митець у листі, надісланому ще зі Львова У. Самчуку, який тоді редагував газету „Волинь” [255]. А в спогадах Осьмачка більш конкретно простежує ці впливи: „Косинка мав формальні ознаки головним чином від Винниченка: це розгортання діалогу з характерними для цього письменника переривами думок при передаванні драматичних затримів психічного життя того героя, про якого йшла мова, і силкування передавати особливості місцевих діалектів, якими володіють персонажі, винісши їх у життя з рідних околиць. І він любив так само, як і Васильченко, пересипати свою мистецьку мову оригінальними метафорами. Тільки я ще не продумав, у чому виявилася в Косинки Стефаникова метода писання, бо він дуже захоплювався його драматичним лаконізмом. Але, без всякого сумніву, у

нього українська людина була вже іншою, ніж у його попередників... навіть хоч би отим визначенням страшної боротьби з комунізмом [257, с. 121]”.

Г. Косинку Осьмачка вписує в суспільно-культурну добу, яка брутальною силою змушувала митців до нещирості. Тому, за висловом автора спогадів „Мої товариші”, духовні раби і каліки напродукували велетенські гори брехні. Косинка ж не міг бути нещирим у мистецтві. Тому він, „як митець, і геть-то себе не виявив, бо та спадщина, яку він нам залишив, не є досягнення його духу, тільки сліди, як московська влада руйнувала його дух. Комуністичний терор зломив спину його музі, і ми не маємо того, що від долі належало нашій нації [257, с. 110]”.

Увиразнюють портрет Косинки-митця елементи біографії, де йдеться про його походження, становлення, зацікавлення, службу в рядах козаків армії Болбачана, про родину і з особливою теплотою та ліризмом – про зустріч з Косинчиною матір’ю: „Цей випадок дуже яскраво вирізьбився у моїй пам’яті. І коли я згадую ту частину того минулого, у якому вимальовуються мої товариші по перу, то негайно ж і пропливає в моїй душі і сцена зустрічі з Косинчиною матір’ю, від якої здригається все моє єство, сповнене тієї селянської стихії, яка тримається у моїм почутті дуже цупко і своїм горем, і своєю невмирущою мальовничістю [257, с. 112]”.

Окремий розділ у спогадах Осьмачки присвячено і митцеві трагічної долі Б. Антоненку-Давидовичу. До „Ланки” цей письменник – член УКП, у студентські роки секретар комуністичної партії Київського губкому. Б. Антоненко-Давидович викликав у Осьмачки прихильність тим, що міг ризикнути і відстояти своїх людей, українців, перед чекістами, умів володіти собою в несподіваних обставинах, „у приватних розмовах, у промовах на зібраннях і в тяжких миттєвих становищах він завжди виявляв себе розумним, дотепним і чулим до товаришів, що були в біді... мав природжений такт поводитися з людьми інших національностей [257, с. 119]”.

Як письменник, за спостереженням Осьмачки, Антоненко-Давидович був добрим обсерватором, а добра пам’ять давала йому масу цікавих явищ і фактів із життя. Він знав подробиці жахливого розгрому „укапістів”. Але його письменницький хист, вважав Осьмачка, не міг проявитися з тих же причин, що

й Косинчин. Він „не взяв ні одного сюжету з мученицького шляху своєї Батьківщини так, щоб він не був у творі гаданим надвоє. ...І Антоненко писав не те, що потрібно, і його українська інтелігенція вітала тільки за те, що він не кликав її, ні інших українців, у темні простори комуністичних злочинств [257, с. 120]”.

Зазначивши, що Україна в особі Антоненка-Давидовича могла б мати „велику літературну силу”, Осьмачка подає штрихи з біографії письменника – його походження, сімейний стан, деталі жахливого перебування на засланні – і цим самим дає зрозуміти, чому цей митець не зайняв належного йому місця в літературному процесі.

Осьмачка зупиняється на естетично-світоглядних засадах Антоненка-Давидовича і констатує, що в стилі його творів не простежується якоїсь школи „чи способу писання якогось дужчого письменника. І сюжети в нього розвиваються так само, як і в його власнім реальному житті розвивалися думки під час і розмов, і тих промов, що він виголошував. Тільки самі сюжетні факти він оживляв пружинами психічних експериментів Винниченка [257, с. 122]”. Свою думку автор ілюструє типологічним зіставленням оповідання В. Винниченка „Історія Якимового будинку” та повісті Б. Антоненка-Давидовича „Смерть”, акцентуючи увагу на мотиві злочину в обох творах як каменя „випробування для з’ясування правди життя”.

Важливе місце у творчому житті Т. Осьмачки, як свідчать спогади „Мої товариші”, займав організатор „Ланки” В. Підмогильний. Прихильність поета, на наш погляд, він викликав своєю зібраністю, високою працездатністю, самодисципліною. Як згадує Осьмачка, вдень Підмогильний завжди був „при столі коло праці”, відвідувачам міг приділити „тільки п’ять хвилин”, а далі пропонував їм послуговуватися книгами кабінетної бібліотеки. Він досконало володів французькою мовою і, напевно, й це, окрім порад П. Филиповича, стало Осьмачці поштовхом до вивчення англійської мови.

Такий прагматизм, властивий характерові Підмогильного, Осьмачка пов’язує з його естетичними уподобаннями та стильовими ознаками: „до романтизму він був глухий і нечутливий... Його мистецькою кермою і принципом думання були ясність і простота. Слово його прози відповідало точно або настроєві, або рефлексії думки [257, с. 122]”.

Т. Осьмачка відзначає, що індивідуальні ознаки мистецького хисту В. Підмогильного по-справжньому виявилися у романі „Місто”: „і розум автора, і добра мистецька французька школа, і логічна сила при аналізі психічного життя героїв, і навіть вади на ґрунті раціонального розуміння, і нарешті, і сміливий вибір сюжету для роману [257, с. 123]”. Сміливість Підмогильного у виборі сюжету Осьмачка пояснює тим, що письменникові не властиво було „ставати у вистать проголошувача тих явищ життя, які йому були незнайомі”. Тому вибір сюжету був у певній мірі нав’язаний письменникові: „Терористична сучасність дала наказ йому написати твір. Московська доктрина штовхнула штампом, і Підмогильний напівсвідомо похитнувся у супротивну штамповану форму, але вже у межах самого мистецтва [257, с. 123]”. Тобто, Підмогильний побудував свій роман за європейськими зразками – подібні сюжети у „Втрачених ілюзіях” Бальзака, у „Милім другові” Мопассана. Зовнішньою подібністю ситуації героїв „Місто” перегукується з „Вихованням почуттів” Флобера, хоча ці два романи за ідейним задумом зовсім різні. Зазначивши типологічну спорідненість творів, Осьмачка дуже стисло, але чітко й доказово демонструє спільне і відмінне між героями романів європейських письменників і Степаном Радченком із „Міста” В. Підмогильного. Як критик об’єктивний і неупереджений, Осьмачка не обходить типового для тогочасної української літератури недоліку – фальші „Міста”. Він бачить у творі певну невідповідність правді життя: „...нищать людей, нищать їх добро, а Степан Радченко живе, неначе на Мадагаскарі: нічого не відчуває за межами власної істоти... [257, с. 124]”.

Цю нещирість, фальш у романі побачив перший критик твору М. Могилянський, хоча, як зазначає Осьмачка, „і не схотів показати, де саме вона дає справжню детонацію”. Причиною цього автор спогадів вважає „страх перед московським терором”. І все ж він виділяє твір Підмогильного в тогочасному літературному процесі, а також серед творів української еміграції як краще досягнення талановитого митця, у становленні якого плідно поєдналися національне та європейське духовні начала. „Майстри українського слова, – відзначає Осьмачка, – дали Підмогильному

мистецьку душу, а Захід блиском свого мистецтва причарував його серце [257, с. 124]”.

Огляд творчості українських митців „розстріляного відродження” здійснений людиною – письменником і критиком – який усвідомлює, що найбільше щастя для творчої натури – бути „свіжим для думки і для щирої картини”. Та життя побратимів по перу і його власне дали глибоке переконання, що до цих, як свідчать зізнання Осьмачки у листах до О. Черненко, „друзів непідкупних” митці наближаються „через горе і тяжкий досвід часу й розчарувань [389]”.

Погляди Т. Осьмачки на місію та завдання митця, його розуміння своєрідності художнього світовідчуття, органічного зв’язку „малого” і „великого” космосу знайшли відбиток у поемі „Поет” та прологах до її розділів, новелі „Мистець” [256], „Думках, що виникли під час писання книжки „Ротонда душогубців” [252], у „Думках (Із шпитальних нотаток)” [251].

У новелі-рефлексії „Мистець” Осьмачка розмірковує про здатність письменника в буденному відчутті й побачити незбагненність і закономірність світу і в художньому творі показати як „велику правду”. Автор порівнює це зі сприйняттям світу дитиною і вмінням митця спостерегти таку „правду” дитячого світобачення і відобразити її. Тобто, твір великого художника повинен нести в собі правду дитячого світобачення як істинного.

Важливим чинником досягнення художньої правди є, переконаний Осьмачка, поєднання в мистецтві розуму й почуття, тільки такий митець „держить у собі світло дня”. Художній формі письменник відводить одне з першорядних значень: „Неохайність у композиції якогось твору мистецтва і неохайність в обробці не можна простити жодному мистецькому майстрові, бо неохайність відбирає блиск поезії навіть у самого життя людського, а не лише у якості якоїсь праці. Неохайність не можна пробачити навіть тоді, коли мистець занедужав або омертвів духом від недуги. Неохайність порушує усталений лад етичного світу і наближає його до катастрофи [252, с. 114]”.

Художній правді Т. Осьмачка надавав майже містичного значення, це для

нього був ідеал досконалості, найбільш вивершеним божественним втіленням якої була Любов. У своїх „Думках ...” він занотовує: „Намалюй одну світову річ уважно й правдиво, і вона нагадає тобі мільйони живих істот нашого світу, які разом заговорять про одного універсального бога, що зветься не Увагою, не Правдою, а Любов'ю [251, с. 116]”.

Таким чином, аналіз вищенаведених матеріалів підводить до висновку про те, що природне обдарування Т. Осьмачки, тонке відчуття слова, надзвичайна спостережливість по-своєму виявилися в літературно-критичній творчості. Раціоналістичне мислення, суворі логіка, ретельний відбір фактів, свіжість і чіткість думки, поєднання індукції й дедукції в аналізі, простота викладу – ці ознаки наукового підходу до осмислення постатей, явищ і процесів свідчать про неабиякий хист Осьмачки як літературного критика і знавця літератури. Базовані на засадах біографічного, історико-культурного, естетичного, порівняльного наукових методів його розвідки являють собою цінне культурне й наукове явище. Вони збагачують уявлення про особистість митця і підтверджують багатогранність його таланту.

2.3. Естетичні та світоглядні засади творчості митця

Процес становлення Т. Осьмачки як письменника, його погляди на суспільно-політичні події в Україні ще не були предметом дослідження. З'ясування цих питань, на наш погляд, необхідне для розуміння витоків поетичного мислення, світогляду, громадянської позиції митця і, відповідно, усвідомлення висоти того становища, яке він мав би зайняти в літературному процесі.

Геніальність Т. Осьмачки-митця, визнана сучасниками й дослідниками його творчості, не потребує пошуку генези цього явища, бо це – дар, посланий з небес вибраним і приреченим. Але помічені С. Єфремовим у першій же збірці виразно індивідуальні риси творчого мислення поета – „суворої, справді біблійної простоти дух, до якої так пасують оті слов'янські – „глава”, „древо”, „врата”, якась нерозгадана глибіння образів і разом блискуча народна мова та епічний стиль дум... грандіозна сила фантазії... [88, с.641, 643]” спонукають віднайти їх основи та

простежити впливи на запрограмовану природою творчу свідомість. Без знання цього, як бачимо із деяких сучасних досліджень, Осьмачка – просто божевільний, без духовного ґрунту, сформованого інтелекту поет, невідомо з якими поглядами на суспільно-політичне життя людина, яка через хвору психіку зазнала гіркої долі гнаного по світах. Та насправді Осьмачка до свого вродженого таланту й романтичного характеру мав ще й добре духовне підґрунтя, здобуте самотужки ще в дитинстві, яке розвинулося в подальшому під впливом різних факторів.

За автобіографічними свідченнями поета, батько дав найстаршому синові – Тодосеві – „сяку-таку освіту”. У навчанні хлопець не відзначався успіхами, хоч був наполегливим і докладав чимало зусиль. Причину цього Осьмачка вбачав у тому, що викладання велося російською мовою. Та коли безуспішно старатися „обридло”, він „захопився казками, життями святих, „натпінкертонами” і, нарешті, доброю російською книгою... [248, с. 20]”. І ще, як справедливо відзначає М. Жулинський, – „атмосфера сільської природи, народних повір’їв, переказів, легенд... [92, с. 8]”, а також дух героїчної козаччини й гайдамаччини, слава Кобзаря, Кирилівка якого знаходиться недалеко від Осьмаччиної Куцівки.

Це розвивало світ уяви, збуджувало фантазію, захоплювало романтикою, вияскравлювало естетичні уподобання в душі дитини. Власне, міцне зерно падало на сприятливий ґрунт. Тому й не дивно, що хлопець „по степені розвитку ... хотів бути казковим героєм, святим, стражником, нарешті поетом... [248, с.20]”.

Народнопоетична творчість мала особливий вплив на духовний світ Осьмачки. „З цим казково-легендарним світом дитинства” митець „не розлучався все своє життя [92, с. 8]”. Він став основою образно-символічного світу його творів, адже „тільки через втілення найзаповітніших образів, закладених і зростаючих в художній пам’яті і вимогливо вимагаючих свого „виходу” і здійснення, домагається письменник істинно життєвої й естетичної єдності творчої індивідуальності, які б протиріччя не продовжували мучити його і в майбутньому [412, с. 412]”. Саме у цьому пласті народної духовності, вважав

Осьмачка, захований потужний виховний потенціал. Тому в розмові, наприклад, з М. Кейван, він „не раз указував на народну пісню та усну словесність як на засіб розбудити в дітей любов до рідного [125, с. 92]”.

Дитячий світ Т. Осьмачки формувався й під впливом української класики. Як пише М. Кейван, „Тодось говорив з признанням та високою оцінкою про багато прізвищ в українській літературі як давній, так і модерній. Він майже боготворив новелі Винниченка і Стефаника, поезії Федьковича (лірика)... [125, с. 64]”. Він був навіки „очарований” гуцулами Коцюбинського. У зрілому віці він радив Кейванам виховувати дітей на відповідних творах: оповідання „Кость” („Кумедія з Костем”) В.Винниченка „уважав шедевром української літератури для молоді”, а, читаючи вголос „Школьника” Стефаника, – не міг стримати емоцій: „трохи не плакав і казав, що часто читає це оповідання на самоті і плаче [125, с. 92]”. В.Стефаника Осьмачка вважав своїм духовним батьком.

Особливе місце в естетичному формуванні поета належить Т. Шевченку. Письменник „не раз згадував, яке колосальне враження робив Шевченко на нього в його молодості – завжди зворушував ... до сліз [125, с. 65]”. Цей магічний вплив на Осьмачку національного генія залишився на все життя. У 1959 році в одному з листів до Кейванів він писав: „ Я теж страшно змінився. І для моєї душі є єдиний „Кобзар” як утіха і радість бідного мого серця. Кращого в світі такого немає. А якщо і є для якихось пишногубів та славогласів, то тільки риторики та фальшивники почуттів. Всі митці тільки ті нам дорогі, що близькі нашому почуттю, що вміють нас зворушити і заплакати з нами [125, с. 66]”.

Беремося припустити, що, можливо, саме через Шевченка Осьмачка прийшов до Байрона і Шекспіра. Як зазначають дослідники, Шевченко „усе життя був великим шанувальником Байрона, якого називав „поетом великим і знаменитим”, читав його твори в російських, українських і польських перекладах. Він схвально писав про російський переклад Байронової поеми „Шільйонський в'язень”, здійснений В. Жуковським... Українському поетові дуже сподобався польський переклад „Прощальної пісні Чайльд-Гарольда” А. Міцкевича [363, с. 128]”. Вважаємо, що це не випадковий збіг – інтерес Осьмачки до цих же творів і їх переклад.

Зацікавлення Осьмачки Шекспіром теж можливе не без впливу Шевченка, адже Шекспір із митців доби Відродження був найулюбленішим поетом Кобзаря. Дослідники зазначають, що, за спогадами Шевченкових сучасників, „він часто говорив цитатами з Шекспірових творів. З його творами в російському перекладі М. Ф. Кетчера ...Шевченко майже не розлучався протягом останніх 14 років життя [363, с.118]”.

Разом з тим, напевно, Т. Осьмачка знав зацікавленість цими авторами і їх творами й інших українських класиків, зокрема М. Костомарова, П. Куліша, П. Грабовського, І. Франка та хотів випробувати себе поряд з ними. У 20–30-ті роки ХХ століття перекладацька діяльність значно активізувалася. У всякому разі вважаємо, що такий вплив національної літературної традиції на естетичні смаки та уподобання Осьмачки незаперечний і знайшов гідне її продовження у перекладах митця.

Що ж до початку творчості, то, найбільш імовірно, що не російська мова була причиною поганого навчання Осьмачки в школі, а інші впливові фактори. Російська, і при тому відбірна, література, яка була серед захоплюючого читання учня двокласної Матусівської школи, стала першим поштовхом до початку власної творчості. „У книзі Толстого „Детство и отрочество” я, – зізнається Т. Осьмачка, – вичитав про те, як Микола Іртенєв написав своїй бабусі вірша. Я рішив, що можу краще од його написати. І почав [257, с. 20]”. Літературна діяльність митця, за його свідченням, веде відлік від 1910 року.

Як активно працював Осьмачка і що написав протягом кількох наступних років – невідомо. Із ранніх творів у збірці „Скитські вогні” видрукований один вірш „Дума солдата”(„Пісня з Півночі”), датований 1916 роком. Першим його твором, що побачив світ 1920 року в газеті „Черкаські вісті”, була поезія „Село спить”. Але коли в 1920 році, працюючи інструктором з підготовки працівників освіти, Осьмачка зустрівся випадково в Київському „Сельбуді” з групою письменників, малярів, артистів – богемою, яку, за його свідченням, знав з „Музагету”, то напросився, щоб показати вірші, записані в зошиті. Немає сумніву, що Т. Осьмачка уважно стежив за літературним процесом в Україні, тому й не оминув увагою згаданий ним альманах „Музагет” символістів, видрукований у 1919 році, який, за словами Ю. Лавріненка, „став сенсацією у літературно-мистецьких

колах [92, с. 8]”. Знав поет і артистів Загарова, і студійців Леся Курбаса, які, за його свідченнями, часто заскакували до громади молодих письменників у „Сельбуді”. Напевно, учителюючи, працюючи інструктором, Осьмачка знав про гастролі Леся Курбаса зі своїм модерним театром 1920 року в Умані.

Творча душа Осьмачки не могла вдовольнитися адміністраторською роботою, вона прагнула інших обривів. Поета приваблювала атмосфера творчого спілкування в „Сельбуді”: „І я аж тремтів познайомитись з модерною культуртрегерською українською братією. І в якомусь закутку своєї душі уже наважився покинути інструкторування і стати письменником як тільки визнають у мене хист, цей скарб людської душі, що його власних немає сил почувати тоді, коли схоче, і не може точно окреслити йому меж [257, с. 10]”.

Тому поет прислухався до рекомендацій учасників зустрічі в „Сельбуді” вступити в КІНО і без вагань залишив роботу інструктора.

Київ 20-х років із його бурхливим культурно-мистецьким життям став новою сходинкою духовного зростання митця. Поет навчається на літературно-лінгвістичному відділенні інституту, багато часу, за свідченням О. Филиповича, проводить в читальні Всенародної бібліотеки, стає членом літературного об’єднання „Аспис”, яке очолював М. Зеров, прилучається до різних культурних заходів, бере активну участь у літературних вечорах, де було багато творчої молоді і не раз, як згадує поет, бували пейзажист Бурачек, художник-символіст, мистецтвознавець Михайлів. Немає сумніву, що Осьмачка знав його картини „Загублена воля”, „Музика зір”, „Руїни слави”, „Загублена булава”, які перегукувалися з творчістю М. Чюрльоніса, а також спогади про Г. Нарбута, до образу якого звернеться в поемі „Поет” і Осьмачка.

Про те, що Т. Осьмачка мав досить високий авторитет серед літературної еліти столиці, свідчить запрошення його на ювілейний вечір Тичини, що відбувався в помешканні поета за участі, як висловився М. Зеров, „обранців розуму, таланту і науки”: Б. Якубського, М. Зерова, М. Могилянського, Ю. Меженка, А. Лебеда, Г. Косинки, П. Филиповича, проф. Калиновича.

Про творчі стосунки Осьмачки з Тичиною свідчить і присвячений та переданий Т. Осьмачці переспів П. Тичини з Лермонтова (1929 чи 1930 рік) „Вітрило”:

Одно лише вітрило мрітне
 У мрійнім морі маревен.
 Чого шукає кругосвітнє
 І що лишило там, ген-ген?
 Під ним проміння блакитнясте,
 Над ним одсончин золочин,
 А він все рветься в поринасте,
 Неначе в бурях є спочин.
 Бурхоче вітер, глиб подасться,
 І щоглу з свистом натяга.
 Гай-гай, а він не прагне щастя
 І не від щастя відбіга [349, с. 83]”.

Мабуть, не випадково цей переспів присвячено Осьмачці. У ньому виразно постає образ романтичного й незламного поета, що сам на сам змагався із хвилями бурхливого суспільно-політичного моря.

Можливістю опанувати світ мистецтва, літератури, філософії письменник особливо завдячує своїй дружині, яка, як згадував він у розмові з М. Кейван, „посилала його до бібліотеки – якнайбільше читати. І в перших же роках по одруженню він прочитав дуже багато – більше, як за все життя. Це... єдиний час в його житті, коли він систематично читав – зокрема чужих авторів [125, с. 74]”.

Бажання Осьмачки збагатитися культурними надбаннями підсилювалися заохоченням до цього з боку шанованих ним людей. Зокрема, П.Филипович, запросивши одного разу поета додому, розпитував, що той читав і читає і що пише, а, залишившись вдоволеним почутою відповіддю, подарував йому свою збірку „Земля і вітер”, запропонував книгу „Голубень” популярного в ті часи С. Єсеніна. „Пам’ятаю, – пише Т. Осьмачка, – як П. Филипович, виряджаючи мене, говорив, що молода думка зміцнюється від читання талановитих книжок, а від бездарних вона стирається так само, як колись на хрестах на кладовищі написи, від негоди [258, с. 297–298]”.

Світова, російська, українська література – із публіцистики поета, спогадів про нього можна було б вибудувати довгий ряд імен письменників – формувала, а часто, як свідчить сам митець, лише скріплювала його розуміння тих процесів, що відбувалися в Україні, спричинювала до певності власного їх трактування, а також до осмислення божественного й людського. Філософія – Ніцше, Фрейда та ін. – давала методологічні засади цього розуміння.

Здатність Т. Осьмачки до сприйняття естетичних та наукових здобутків була надзвичайною, адже за короткий період – 1920–1922 рр. – він „був своїм духовним єством у становищі дев’яностолітнього філософа, який розумів усі таємничі сили, що ворухать людський світ, і по собі зрозумів, що таке людина [257, с. 102]”. Наслідком ідейно-естетичного формування митця стала його перша збірка „Круча” (1922).

Важливим у житті Т. Осьмачки був „ланківський” період – 1924 рік. До літературного об’єднання „Ланка”, яке організував Валер’ян Підмогильний, входило шість близьких по духу молодих людей: Марія Галич, Григорій Косинка, Борис Антоненко-Давидович, Євген Плужник і Тодось Осьмачка. „Всі вони, – писав поет, – цікаві нам і своїм походженням, і тим, з якого матеріалу душевного вони були, коли з простотою, яка межує із звичайною глупотою і разом з неприємним нахрапством, вони бажали провадити свою літературну діяльність так, щоб бути посеред моря брехні, провокацій і зневаги, і недовір’я, і бути чистим і перед собою, і перед своєю Нацією... [257, с. 105]”.

„Ланка” згуртовувала митців навколо подій як культурного, так і політичного значення. На її зборах обговорювали твори членів організації, впливові для України політичні події, важливі в духовному світі культурні явища.

Немає сумніву, що оточення, в якому перебував Т. Осьмачка, мало на нього незаперечний вплив. Адже, наприклад, хіба міг митець, який просто „поглинав” світову літературу, обійти бібліотеку в робочому кабінеті В.Підмогильного, в якій „були книжки здебільша французьких класиків і... літературні журнали з усієї Есесерії? [257, с. 122]” Можемо припустити теми й інтелектуальний рівень розмов з В. Підмогильним, на той час уже відомим прозаїком, автором таких виразно

екзистенціальних творів, як „Остап Шаптала”, „Військовий літун”, „Історія пані Ївги” та ін. Підмогильний дуже добре володів французькою мовою і багато працював. Не дивно, отже, що в обоймі письменницьких імен, творами яких в різних обставинах оперував Осьмачка, були В. Шекспір, П. Б. Шеллі, Д. Мільтон, Й. Шиллер, О. Бальзак, Гі де Мопассан, Г. Флобер, А. Франс, О. Уайльд, Р. Ролан, А. Барбюс, Е. Верхарн, А. Доде, М. Гоголь, Л. Толстой, Б. Полєжаєв, Б. Пільняк, І. Бунін, О. Блок, С. Єсенін, А. Бєлий та ін., його поетичним Євангелієм, за словами М. Кейван, крім Т. Шевченка, були Дж. Байрон і О. Пушкін. Він, як сам відзначав, „завжди почувався дужим у знанні поетичних творів [257, с. 120]”. Це підтверджувала у спогадах і М. Кейван.

Після виходу з „Ланки” Осьмачка вчителює і ще більше докладається до навчання, ретельно відвідує лекції в інституті, працює в бібліотеці. У 1925 році видає другу збірку поезій „Скитські вогні”.

Треба думати, що митця не задовольняло сприйняття світової літератури в перекладах. Прагнення максимально наблизитися до авторського світу спонукає його до вивчення англійської мови. Про це він писав: „У міжвідстані років 1927 і 1930 я напружено вивчав англійську мову, бо поезія Мільтона, Шекспіра і Байрона з її гігантською картинністю і простістю проблем людського життя мене були зачарували, і я по цей день маюся того переконання, що поезія на англійській мові найдіяльніша... [257, с. 131]”. Плідним наслідком його зусиль став переклад „Макбета”, що вийшов у 1930 році. Митець здійснив переклади й інших творів.

Отже, як бачимо, естетична свідомість Т. Осьмачки була оперта на глибоку духовну базу: народнопоетичну творчість, дух національної героїки, українську та світову літературні традиції, переломлені глибоко індивідуальним світом геніальної особистості.

Формування художнього світу письменника відбувалося в нерозривному процесі визрівання та становлення його суспільно-політичних поглядів, адже, за Гадамером, „самосвідомість індивіда є лише спалахом у замкнутому ланцюгу історичного життя. Задовго до того, як ми почнемо осягати самі себе в акті рефлексії, ми з цілковитою самоочевидністю осягаємо самих себе як члени родини, суспільства і держави, серед яких ми живемо [65, с. 257]”.

Національне почуття в Осьмачки було вродженим, оскільки, як стверджував Є. Маланюк, поет народжується завжди з нацією [196, с. 81]. І, можливо, перший поштовх до його пробудження зробила в дитинстві мати. Коли він, прийшовши зі школи, заговорював російською мовою, „сердито сварила його, приказуючи: „Та говорив би ти, сину, по-християнському, по-людському! [324, с. 8]”. Незаперечним фактором впливу була творчість Т. Шевченка та інших українських письменників.

До політичних подій у період революції та національно-визвольних змагань Т. Осьмачка не міг бути індиферентним. Революційної літератури він начитався ще до початку Першої світової війни, тому з переконання не хотів служити в царському війську і симулював туберкульоз, щоб його звільнили. Під час учителювання в Куцівці 1918–1919 рр. був активним членом „Просвіти”, брав участь у виставах українських п'єс, виступав на мітингах. У революції вбачав шлях визволення України, про що можна судити з його переказів про промову на одному з сільських мітингів, де говорив, що „ми мусимо боронити Україну, бо коли ми не підемо, то що скаже отой тут... і показав рукою на портрет Шевченка на стіні... [125, с. 65]”. Ця промова, за його словами, мала надзвичайний успіх.

У бесідах з М. Кейван Осьмачка розповідав про своє коротке перебування в 1918 р. у Чорних Запорожцях. Як відомо, кінний полк Чорних Запорожців (командир П. Дяченко) входив до запорізької військової формації українського війська 1918–1920 рр., яка після Зимового походу 1919–1920 рр. одержала назву І Запорізької стрілецької дивізії і брала участь у всіх боях армії УНР аж до переходу за Збруч у другій половині листопада 1920 року [75]. Таким чином, Т. Осьмачка мав певний досвід практичної політичної діяльності й участі в суспільно-історичних подіях. Київ же – навчання, спілкування з інтелігенцією – був періодом осмислення та оцінок відповідних процесів. Політичні погляди Осьмачки в цей час збігалися з позицією укапістів, партії, створеної в січні 1920 року, яка претендувала на керівництво революцією в Україні та мала свої погляди на шляхи й завдання національно-визвольної боротьби. Осьмачці імпонувала

й політика українізації, започаткована ще в 1919 році. Перебуваючи на посаді інструктора губернської наросвіти, він їздив по трудшколах, збирав відомості про їх стан, спостерігав процес українізації в Кременчуцькій окрузі. Поет активно обстоював права української мови. Підтвердженням цього є його свідчення під час арешту 1933 року та попереднього ув'язнення в Кам'янці-Подільському: „Я завжди вів боротьбу з зав. школами і деякими вчителями (там), де мені доводилось працювати, в тому відношенні, що мова повинна займати в викладанні в школі перше місце, а не другорядне, так як рідна мова є для людини фактично найсильнішою зброєю для боротьби за національне і культурне визволення. Погляд на предмет мови, як на другорядний, існує в багатьох школах України, з чим я безумовно не згодний... [222, с. 3]”. Та про свою діяльність більш ґрунтовно розповідати не бажав. У редакції львівського журналу „Наші дні” в 1942 році, Осьмачка сказав: „Про ті нещастя, що падали на мою голову від 1917 по 1922 рік, не говоритиму. Нехай! [110, с. 3]”.

Як бачимо, світоглядні орієнтири Осьмачки були чітко визначені і не дискусійні: він „цінував волю нації ліпше, як волю індивідуальну [257, с. 102]”. Та перебування в Києві дало поетові можливість значно глибше проникнути в суть подій, „зблизька” побачити те, що відбувалося в політикумі, перш за все між самими українцями, які мали різновекторні погляди, свідомо й підсвідомо відчувати потужність тієї сили, що загрожувала Україні, і позбутися ілюзій. Така еволюція відбувалася в Осьмачки дуже стрімко. Усвідомлення, що більшовики чинять в Україні експерименти, скріпило в душі поета „розуміння правди і кривди” і спричинило, за його словами, до певності, „нібито я тямив, що таке Бог і людина [257, с. 102]”. Цій думці, що, як здавалося Осьмачці, може виникнути тільки в буйно збожеволілої людини, він знайшов підтвердження у сатиричній драмі „Лілюлі” Ромена Ролана, яка вийшла в 1919 році, а в 1922 році була перекладена російською мовою. Твір є памфлетом проти війни, яка, як відзначав сам автор, „ні для кого не була несподіванкою [112, с. 351]”. Суть думки Ромена Ролана полягає в тому, „що завжди дві супротивні сили людей силкуються себе знищити тими самими ідеями, якими володіють всі без винятку люди, чи тільки в розумі, чи,

навпаки, тільки у відчутті. А спостереження життя і книги, – продовжує митець, – мене навчили, що найгуманніші організації з приємністю бачать загибання слабшого, хоч би для того, щоб потім його спасти. Але вони і бояться слабшого, якщо він не боїться смерті [257, с. 102]”.

Осьмачка переконався у правдивості своїх висновків, коли відчув їх співзвучність з експресіоністичною драмою Ромена Ролана, де показано, як „християни нищать себе спільним Богом для обох боків, що борються [257, с. 102]”. Поет був серед тих перших, які зрозуміли чужородність більшовицької ідеї для України. Він зазначав: „І революція практикою мені підказувала, як соціалісти себе нищать, борючися між собою теж спільною ідеєю. І все це вже, як синтеза, у мою душу категорично гукнуло, що правди не може бути в Україні у формі чужих започаткуючих сил... [257, с. 102]”. Саме це коло настроїв, за свідченням поета, дало поштовх до створення першої збірки „Круча”.

Таке розуміння Осьмачкою суспільних процесів в Україні зумовлювало його трагічне світовідчуття, що ще більше посилювалося з настанням голоду в 1922 році. Це й не дивно, адже Осьмачка – селянський син, і все його єство „сповнене тієї селянської стихії, яка тримається у (його) почутті дуже цупко і своїм горем, і своєю невмирущою мальовничістю [257, с. 112]”. Картину трагедії голодного українського села і вмираючої родини відтворив митець у вірші „Лист”. В оцінці цих подій Осьмачка був безкомпромісний, обурювався пасивною, а, можливо, незрозумілою ще тоді йому поведінкою декого з української інтелігенції. Тому, навіть незважаючи на те, що ставив Тичину на найвище місце в українській поезії і, вважаючи, що „вік мине, а такого другого навряд чи матимемо [39, с. 9]” дорікав йому за „поціловану” ще в 1920 році „пантофлю Папи”: „Павлу Григоровичу треба взяти у торбину запасу та походить по селах, а потім уже комінтерни воспівати. А то добре, осівши в Києві, обклавшись книжками, бути революціонером [352, с. 39]”. Звичайно ж, не щодо книжок мав претензії Осьмачка, йому було боляче від безсилля національної інтелігенції перед шаленим натиском більшовицької політики.

З погляду активної громадянської позиції почав осмислювати Осьмачка й діяльність літературних організацій та митців. Якщо нейтральна платформа Аспису (поет увійшов до організації 1923 року), спочатку була сприйнята ним, то дещо пізніше він зрозумів її помилковість. Це, важав поет, „було нічим не краще від становища класичного страуса, що ховає голову в пісок при небезпеці [257, с. 103]”. Та виходу не було. Письменники „почали шукати шляхи примирення з новим режимом і компромісу з новим „пролетарським” духом у літературі [408, с. 45]”.

Осьмачка був свідомий того, що в становищі тотального більшовицького насилля молоді українські письменники не могли говорити правду, бо чесно виконати свій письменницький і громадянський обов’язок — значить бути заарештованим Чека і, як висловлюється поет, не вийти звідти „до Страшного Суду” або вийти душевним калікою. Це й зумовило стан і стиль літератури, яка змушена була перейти на мову натяків, символів, алегорій. Звичайно ж, митців це не задовольняло, призводило до „страждання душі, яке утворювалося із мистецького невияву якогось образу чи картини потрібним словом [257, с. 104]”. Поет бачив і розумів, як нищать силу нації, він усвідомлював, що їхня „писанина” грішила перед споконвічною правдою, і вважав, що молодецьке „нахрапство” ланчан з їх бажаннями бути чесними перед собою і перед нацією за таких обставин є абсурдним. Та навіть це готовий був сприймати поет. Але зміна ідейних засад „Ланки”, про які сказав В. Підмогильний на останньому зібранні — про пошук єдності з комуністичною пресою, щоб уникнути „погрому не тільки як організація, але як і окремі індивідуальності”, прийняття в організацію Д. Фальківського, розцінене поетом як підсилення її комуністичною ідеологією, — підштовхнула його до розриву з об’єднанням. „І я зараз же на цих зборах, — зазначає митець, — не виходячи із кімнати, подав заяву про вихід з організації... [257, с. 130]”.

Після виходу з „Ланки”, яка була перейменована в „Марс”, Осьмачка рідко зустрічався зі спілчанами. Він бачив, як вмирає та Україна, в яку вірив.

Системний політологічний аналіз явищ і процесів в Україні в історико-мемуарній розвідці „Мої товариші” дав можливість Осьмачці висвітлити питання ідейно-психічних передумов української революції та її наслідків. Автор починає із загальних теоретичних міркувань про Волю і виділяє головні передумови її практичної реалізації: достатній життєвий досвід у розумінні таких морально-етичних категорій, як горе, радість, добро, зло, праця, відпочинок; наявність у нації людей, здатних успішно завершити боротьбу; і найголовніша та єдина для всіх народів і часів традиція – виховувати й гартувати мужність, говорити і діяти [257, с. 95]. І особливо важливо в цьому – бути правдивим, інакше все призведе до руйнівних наслідків і буде кваліфіковано як злочин і зрада.

У питанні людського фактора Осьмачка співзвучний із М. Хвильовим, зокрема з його тезою про „психологічну Європу”, а також із Д. Донцовим у питанні місця і ролі провідної верстви в соціальному та політичному житті нації. Спираючись на історію суспільних рухів, він зазначає, що величезний вплив на їх оформлення мали „могутні елементарною думкою розуми: Гарібальді, Франциск Асизький, Наполеон, Жан Жак Руссо, Вашингтон, Шевченко, Колумб, Кромвель [257, с. 96]”.

Виходячи з необхідної наявності таких важливих факторів для здобуття Волі, Осьмачка аналізує, з чим же прокинулась до життя в 1917 році українська нація. Він вважає, що на перешкоді до розв’язання її головних життєвих проблем стали багаторічна невільнича дійсність з її шпигунством, підкупам, зрадою, легковір’ям, наклепами, хитрощами тощо; зросійщення української інтелігенції, якій мало повірив народ; неприйнятні для українського духу ідеї, що не давали відповіді на насущні питання нації, а отже, звучали як брехня; фальшивість, надуманість теорій, з якими неприйнята народом інтелігенція вмирала не за справу нації, а лише за те, щоб вписати свою боротьбу в історію. В результаті, резюмує Осьмачка, „наші змагання за волю нашу перейшли в якусь схоластичну тезу, ставши чужою для душ самих інтелігентів і збільшивши розпач приреченості на погибель тільки за історію, написану в книгах, а не за живе діло, яке стало замкненим у собі Українським Народом і чужим серцю наших патріотів. І в естві їх у тім місці, де було раніше почуття щирости до своєї нації, засіла зневага до неї за

всі неудачі, які нам уготовили своєю політикою росіяни ще з попередніх часів [257, с. 97]”.

У роздумах Осьмачки про національну загрозу важливою є думка про здатність українців самознищуватись. „Таке загальне становище після змагань за свою волю, – констатує поет, – було б неможливе у інших націй, а тільки в нашої, бо вона пережила дуже багато всяких неволь, як Духа, так і тіла. І через те, що українці народ войовничий, і ця якість Духа в часи організованого життя буває благом для держави, а під час великих поразок завжди буває динамікою для знищення себе на друзки [257, с. 97]”.

Як письменник Т. Осьмачка добре розумів значення літератури для національного духу. Тому він не оминув увагою проблему впливу такого результату визвольних змагань на її стан і майбутнє. І ось тут митець розкриває феномен смерті національної ідеї. Його суть полягала у ставці на молодь, на такий важіль її психіки, як природне прагнення до життя, надія. Стрімкий порив молоді в майбутнє, притаманний їй максималізм в оцінках, безпечна наївність і молодечий запал, байдужість, а то й зневага до минулого під пресом шаленої, майстерно здійснюваної агітаційної тактики, – усе це робило свою справу. На літературних вечірках ця „дивезна молодь України” захоплювалася усім тим, що йшло в ногу з динамічним часом і подіями і „своїми душами зовсім обминула моральний розгром старших своїх земляків [257, с. 98]”.

Т. Осьмачка наголошує і на моральній відповідальності таких же молодих літераторів, які вселяли у спрагли душі неправду. „Не міркували молоді українці, долею покликані творити рідне мистецтво, хоч і на кожному глухому провулочку в Києві у сирих земляцях без вікон, але з міцними ґратами... кожної ночі розстрілювали селян у свитках, у піджачках і зимою босих з обкутаними в ганчірки ногами і в солом'яних брилях... І все ж писали по-українському про вільну Україну, і про вільні народи Советського Союзу, і студенти, артисти повинні були учитися в ім'я світової комуні і мати завжди на язиці революцію, помазану марксистськими словами [257, с. 99]”.

Показавши, як інтелігенція понесла до народу брехню, Осьмачка підходить до того „осикового кілка”, який остаточно знищив національну ідею. Це те психічне явище, яке відповідно коригує існуючі або ж моделює нові морально-етичні категорії, зокрема – роздвоєність. Згадаємо при цьому М. Хвильового, М. Куліша, М. Скрипника..., тих, хто відчув цього страшного спрута, що намертво схопив душу кожного і всієї нації. Вони знайшли для себе єдино обраний вихід. Осьмачка ж бачить трагедію нації, її програний бій в іншому: інша, неартистична молодь, студенти, „ось ця людська сила така ж сіра, як їх родичі, котрих щоденно розстрілювали, жадібно читала друковану „совєтську брехню” тільки через те, що вона була в українській мові... тільки через те, що рідна мова перший раз у найновішій історії світа всенародно вийшла на майдани, в школи, у театри і в урядові установи... [257, с. 101]”. Як бачимо, проникливий поет побачив, як вправно загнуждане національною ідеєю українство було затягнута у нове „солодке ярмо”.

Усе сказане вище дає підстави констатувати, що естетична свідомість Т. Осьмачки була сформована на органічному поєднанні природного обдарування з глибинами національної й загальнолюдської духовності. Це сприяло не профанному, а творчому, з поєднанням раціонального, емоційного, інтуїтивного начал, вдивлянню в життя, проникненню в глибинну суть його процесів, виробленню такої життєвої позиції, яка у найвищій мірі демонструвала самоідентифікацію митця.

Т. Осьмачка належав до тієї частини української інтелігенції, яка втілила дух і прагнення нації, для якої правда, в тому числі й мистецтва, була мірилом найвищих чеснот, а то й самого життя. За неї він пішов на найтяжчий свій бій – божевіллям переміг смерть.

Творча індивідуальність Т. Осьмачки – явище неординарне. Для його осмислення необхідні підходи різного плану, щонайменше – біографічного, психоаналітичного, соціологічного, філологічного. Послугування лише спогадами сучасників, як це спостерігалось у розвідках про письменника, часто-густо спорадичними, несистемними, здебільшого суб’єктивними, створювало лише фрагментарні уявлення про нього, витворювало міф про Осьмачку, хворого на шизофренію чи як втілення демонічного. Такі „вироки” практично не пов’язувалися з творчістю

митця, його психологією, своєрідним сприйняттям світу. М. Моклиця, досліджуючи психологічні типи творчих особистостей, переконливо заперечила твердження про психічну хворобу Т. Осьмачки, пояснивши його винятковість приналежністю до відповідного емоційного психологічного типу. Хоча почуття страху й розвинуло в психіці Осьмачки певні хворобливі комплекси, що проявлялися в його поведінці, та аналітичність його мислення, побутовий прагматизм, літературна діяльність свідчили про творчу дієздатність митця.

Отже, творча індивідуальність Осьмачки зумовлена цілим комплексом факторів: генетичних, природних, суспільно-історичних, психічних. Вони визначали естетичні, суспільні погляди поета, його громадянську свідомість, стильову манеру. Особливе обдарування письменника, в якому сучасники відкрили ознаки геніальності, було захищене ним у єдиний вірно обраний спосіб заради збереження себе як носія природою даного таланту.

Розділ III

Особливості художнього світосприйняття Т. Осьмачки

Парадигма української літератури ХХ століття, особливо першої його половини, в останній час зазнає значних змін. Вона доповнюється іменами виключених та заборонених раніше митців, освоює українську еміграційну літературу, спирається на багату методологічну базу.

Змістові та аксіологічні параметри парадигматичної моделі оновлюються і завдяки новим дослідженням явищ українського модернізму та авангардизму. Щоправда, дослідники частіше оперують уже усталеними іменами та літературними фактами. Тому ці явища української літератури представлені як європейський маргінес. Нове прочитання творчості митців 20–30-х років та письменників-емігрантів у ширшому культурному – літературному, філософському – дискурсі дасть можливість виявити нові якості їх творчих домінант і відійти від усталених у літературознавстві штампів. Це, у свою чергу, розширить уявлення про стильовий спектр національної літератури цього періоду, виокремить самотні елементи українського модернізму та авангардизму, сприятиме утвердженню самодостатності української літератури, зокрема і в її змістово-стильовому вияві. Одночасно це стимулюватиме дослідження традиційного й нового, адже, за слушним твердженням Т. Салиги, „великий досвід майстрів поетичного слова, започаткований у 20-ті роки, живить енергією естетичних уроків усі подальші творчі покоління [305, с. 166]”.

Суспільно-історичні реалії 10–20-х рр. в Україні зумовили світоглядні зрушення митців та вимагали нових поетикальних засобів для їх адекватного художнього вираження. Це простежуємо як у творчості письменників, які вже виявили себе у певному стилі, так і тих, котрі щойно входили в літературу. Так, збірка „Сонячні кларнети” утвердила П. Тичину як поета, у творчості якого

органічно поєднані елементи поетики різних стилів. Його кларнетизм, як відзначав Ю. Лавріненко у праці „Література вітаїзму” утворився з синтезу символізму (музика, символ), класицизму (пластика), імпресіонізму (колір), експресіонізму (рух). Однак у поезії Тичини 20-х років виразніше проступають нові тенденції стилю, передусім експресіонізм. У поетичному доробку раннього Бажана, зарахованого у свій час до футуристів, теж яскраво простежується експресіоністична поетика в поєднанні з елементами інших стилів. Т. Осьмачка з першої збірки відкрився як митець експресіоністичного світобачення.

Спільним для названих митців було особливо больове відчуття реальності, трагізму буття, що знайшло в кожного з них індивідуальне творче вираження.

Аналіз дискурсу експресіонізму 10-20-х років в Україні та творчості П. Тичини, М. Бажана, Т. Осьмачки втілює цей стильовий напрям у найбільш презентабельному контексті української поезії та представляє його як помітне мистецьке явище.

3.1. Експресіоністична естетика і мистецька свідомість в Україні 10–20-х рр. XX ст.

Новий мистецький напрям – експресіонізм, який виник і формально утвердився в Німеччині на початку 10-х років XX століття як виразно окреслене, теоретично обґрунтоване естетичне явище, поширився у різних видах творчості – малярстві, скульптурі, літературі, театрі, музиці, – справив значний вплив на світове мистецтво. Іманентність розвитку літературного процесу зумовила поширення експресіонізму на початку століття і в творчості українських митців.

Своєрідним світом ідей, образів, емоційним зарядом проявився він і в українській поезії кінця 10-х та у 20-х роках XX століття. Ознаки експресіоністичної поетики дослідники вбачають у творчості О. Слісаренка, М. Бажана, П. Тичини, Є. Плужника [226], Я. Савченка, Д. Загула, В. Кобилянського, В. Ярошенка [135], Лесі Українки, Б.-І. Антонича, О. Ольжича, Є. Маланюка [212], О. Довженка, М. Куліша [84, с. 322–324], В. Поліщука, М. Бажана, М. Гаска, Т. Осьмачки, І. Крушельницького [114]. Як таких, що

„тяжіли до експресіонізму”, називають Т. Осьмачку та О. Влизька [120, с. 56]. Однак прізвища митців та окремі твори не проливають світла на проблему експресіонізму в українській поезії. Тому вивчення цього питання залишається актуальним. Як свідчать праці О. Черненко [387; 388], Г. Сиваченко [311], А. Печарського [279], Г. Яструбецької [423], М. Кореневич [149], М. Сулими [342], Н. Шумило [409], Ю. Безхутрого [27], С. Хороба [383] та ін., увага дослідників до експресіонізму в українській літературі значно зросла.

Тенденції ідейно-естетичних засад експресіонізму, які, як слушно зауважує С. Хороб, „вирізнялися й викристалізовувалися, а потім і утверджувалися в надрах попередніх стильових моделей, нерідко прямо протилежних за своєю суттю [383, с. 251]”, виразно позначилися вже на творчості українських митців-модерністів кінця XIX – поч. XX ст. В. Стефаника, В. Винниченка. Та значно ширше зацікавлюється експресіонізмом і активніше сприймає його філософсько-художні принципи молодша генерація української творчої інтелігенції 10–20-х років XX ст. Це відбувалося під впливом художніх імпульсів як європейського мистецтва, літератури, так і обставин тогочасної бурхливої епохи. З одного боку – революційні потрясіння як „могутній стимул пожвавлення всякої діяльності, у тому числі й духовної [96, с. 168]”. З іншого – Перша світова війна, революція в Росії, визвольні змагання та громадянська війна в Україні, руйнування старих і утвердження нових суспільних відносин, нової ідеології, занепад унормованих форм життя, посилення відчуття невпевненості перед навальними змінами, народженням неясного нового, яке бачилося в образах то „голубої”, то „каламутної далечі”. Усе це історичне тло підтверджувало філософію релятивізму Г. Фейнінгера, автора теорії „чистої відносності”, згідно з якою пізнати реальний світ неможливо, він фікція. Набула актуальності й теорія Г. Зіммеля про творчу діяльність людини як „трансцендентальну формотворчість”, джерелом якої є особистість з її апіорно заданим способом світобачення. Е. Гуссерль у своїй ідеалістичній „феноменології” доводить несуттєвість реального світу, кризи науки в осягненні його через вилучення людської суб’єктивності в науковому опануванні об’єктивним знанням, а також відносність і неповноцінність конкретного досвіду, на противагу поняттям „чистої логіки” і „чистої істини”. Ідейно-філософською

базою нового мистецтва були й теорії З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Ф. Ніцше. Власне, гостро постало питання про „неминучу суб'єктність пізнання й умовність його результатів, про залежність істини від кутів зору, під якими вона пізнається і виражається, а також про її зв'язок з мовою цього вираження [366, с. 42–43]”.

Головним предметом творчості експресіоністів була не зовнішня, а потаємна, духовна сутність буття, невидимий духовний світ, який можна досягнути не розумом, а творчою та духовною інтуїцією. Т. Манн, зокрема, вважав, що, на відміну від імпресіоністичного, нове мистецтво повинне „не те видиме зарисувати, а те, що показується, не об'єкт, а в серці об'єкта – суб'єкт [387, с. 106]”. Важливість інтуїції для відчуття і відтворення духовної реальності підкреслював Е. Мунк: „Я маю не те, що бачу, а те, що я побачив [387, с. 106]”. Цій справжній реальності, захованій за видимою зовнішністю, митець повинен знайти адекватний вираз, тобто експресію. Експресіоністи, – як твердить І. Кулікова, деформували у своїй творчості явища реальної дійсності відповідно до суб'єктивного сприйняття. „Образи реального світу служили при цьому способом вираження внутрішнього світу, „внутрішнього бачення” художника [160, с. 7]”.

Характерними настроями експресіоністів, як зазначає Л. Копелєв, були ненависть до шовінізму, мілітаризму, ситого філістерського самозадоволення, покірності, заперечення мистецтва солодкодушного втішання, маскарадного романтизму, замилювання стилізацією лицарської старовини, натуралістичного копіювання дійсності. Вони прагнули відтворити „нове обличчя” , „нову акустику” індустріалізованого світу, „хворобливі соціальні та моральні дисонанси... зафіксувати, викричати і виспівати страждання, гнів, сум, надію, страх... Вони вимагають від літератури голої тенденційності, різких контрастів у розподілі світлотіней, „ударяючої”, „вибухової” виразності слова й образу і патетичної напруженості вірша й розповіді [147, с. 42]”.

Ознаки експресіонізму як явища динамічної художньої системи з властивою їй рисою спільності виявилися в багатьох творах тієї епохи. За твердженням Д. Наливайка, „ці спільності, ці широкі й рухливі системи охоплюють різні види мистецтва, проявляючись у кожному з них своєрідно, у відповідності до специфіки „будівельного матеріалу” і художньої мови, але за деякими аналогічними

законами і принципами, властивими на відповідних етапах всій структурі духовної культури країни, регіону чи навіть усього світу [223, с. 3]”.

У відповідності з розвитком мистецтва як художньої системи, новаторство української літератури, виявом чого був експресіонізм, – явище, що не було привнесене в нашу культуру механічно. На його іманентності наголошував Лесь Курбас. У статті «Сьогодні українського театру і „Березіль”» він висловлює слушні міркування про однакові для всіх закони мистецької еволюції. „...Коли після імперіалістичної війни, – відзначає митець, – вперше зішлися руські та західноєвропейські художники, вони констатували однакові магістралі розвитку, що ним йшло мистецтво роз’єднаних довгими роками країн... Крег і Рейнгвардт, і класика, і Брам, і китайський та японський театри, і прийоми середньовічного балагана приступні не тільки Мейєрхольду в Москві, але й для нас – у Львові, в Харкові... В обставинах великого здвигу у всесвітньому мистецтві всяка свіжа голова, при всій різноманітності комбінацій, буде робити по суті те саме, що й інші [163, с. 274–275]”.

Цілком очевидним підтвердженням цієї закономірності є українська література, яка вписується в органічний процес розвитку європейської культури. Зважмо також на те, що одним із факторів, який зумовив виникнення експресіонізму, була реальна дійсність – світова війна і зумовлені нею суспільні процеси. Зосередження уваги митців на фактах соціальної дійсності породило в Німеччині т.зв. „лівий експресіонізм” з його критикою мілітаризму, гаслами братства і т.п. А соціальні та національні проблеми для української літератури були завжди першорядними. Вони знайшли своєрідне художнє втілення у символістичних творах, продемонструвавши, за доречним твердженням Ю. Коваліва, намагання не протиставляти, а згармоніювати принцип правди і принцип краси, і в цьому полягає специфіка українського модернізму [136, с. 66]. Таким чином, експресіонізм у плані суспільної заангажованості був споріднений з ідейно-естетичними засадами української літератури і просто-таки не міг бути не сприйнятий нею.

Як відзначають літературознавці, „активними в налагодженні міжнародних контактів, популяризації європейського експресіонізму, футуризму, дадаїзму та інших

тогочасних течій стали українські ліві літературні сили – футуристи, конструктивісти, прихильники „Нової генерації” [120, с. 56]”, які у своїх періодичних виданнях і, зокрема, в журналі „Семафор у Майбутнє” вже на початку 20-х рр. знайомили читачів із новітніми течіями в літературах Німеччини, Італії, Англії, Польщі, Швейцарії, Чехословаччини, Америки.

Творчість австрійських поетів-експресіоністів Георга Тракля, Альберта Еренштайна представляв українському читачеві в „Семафорі у Майбутнє” М. Ірчан, твори німецьких митців В. Газенклевера та Й. Бехера в перекладі Д. Загула друкувалися в журналах „Червоний шлях” (1924, № 1–2), „Життя й революція” (1926, № 4) та ін. У 1929 році в Україні вийшла книга „Експресіонізм та експресіоністи: Література, малярство, музика сучасної Німеччини” за редакцією С. Савченка, де в статті Освальда Бургардта подано огляд творчості Г. Кайзера [85].

Професійно австрійським та німецьким експресіонізмом, як відзначають дослідники, цікавилися Лесь Курбас, О. Довженко, М. Бажан [120, с. 56].

Виняткову роль у поширенні в Україні ідейно-естетичних пошуків німецьких експресіоністів відіграв Лесь Курбас, який навчався у Відні в роки виникнення та активізації там нового мистецького напрямку, був обізнаний із розмаїтими течіями європейського образотворчого мистецтва, музикою, поезією. Естетику авангардного мистецтва він втілював у своїй режисерській діяльності.

У статті „Нова німецька драма”, написаній під впливом ознайомлення з німецькими театральними журналами за 1918 рік і видрукуваній у журналі „Музагет”(1919, № 1–3), Лесь Курбас висловлює своє враження від небувалого розпалу пристрастей у культурно-мистецькій сфері Німеччини, що був пов’язаний із виходом на арену авангардистських груп, зокрема й експресіоністів. Українського режисера захоплює новизна ідей і сміливість їх неординарного художнього втілення, нестримне руйнування стереотипів під шаленим натиском нового мистецтва. Домінантні стильові ознаки експресіонізму він бачить „в обривках програм, у вирваних цитатах, сильних, як удари стихії, в котрих невідомо, скільки духу, а скільки безпосередньої інтуїтивності, в котрих картини небувалих досі об’явлень шпурляються з легкістю жонглера, в котрих відчувається дике стремління до необмеженого, необнятного,

людина у вселенній велична у своїй трагедії, сама на земній кулі, з рукою, що вп'ялася в небо і рве його до своїх стіп; міць і воля – хаотична, гаряча, що ломить те, що досі звалось „стильність”, щоб нічим не зв'язаний, відбити на небесах яскраву, небувало барвисту пляму свого силуету [163, с. 213]”.

Пов'язуючи це піднесення з епохальним часом соціально-історичних перетворень, що підштовхнули до переоцінки цінностей у мистецтві, Лесь Курбас екстраполює це новаторське явище і на український національний ґрунт. На його думку, „це близьке до того, що відчуває молоде наше мистецьке покоління! Хіба не його цей крик мажорного розпачу? Хіба не його цей крик? Хіба не його ця поривистість і протест, і молода захопленість незнайомістю нових доріг, необмежування себе дряхлими канонами? Хіба – та правда їхньої, німецької впевненості і відваги не може бути у нас, де все присипано затхлим, смердючим цукром сентиментальності?.. [163, с. 213]”.

Під новим мистецьким напрямом у Німеччині Лесь Курбас має на увазі експресіонізм, який, на його думку, трактується в Європі ширше, ніж в Україні. Там він об'єднує певне крило футуристів та екстраактивістів. [163, с. 213]”. Український митець звертає увагу на такі ознаки експресіоністичної поетики, як посилений суб'єктивізм, що зумовлює своєрідну форму ліризму, проявленого в посиленій експресії, емоційній виразності, в інтенсивності поетичного переживання. На думку Лесея Курбаса, „це “ліричне риторичне” кружляння фантазії довкола екстатичного настрою певного “я”, набринілого великим прагненням дії, – це й є, може, найвищий принцип мистецький [163, с. 215]”.

Імпонували Лесею Курбасу ідеї Вільгельма Воррінгера про абстрактність як визначальну рису цього стилю („Абстракція і вчуття” (Abstraktion und Einfühlung.– München, 1916), Василя Кандінського та Франца Марка про невідповідність мистецтва і життя (Василь Кандінський „Текст художника”. – Москва, 1918), роль інтуїції в мистецтві К. Едшміда та про дух як першооснову світу Т. Доблера. „У нашої епохи – великий задум: повстання душі! „Я” створює собі світ [227, с. 20]”, – відзначав Т. Доблер.

Лесь Курбас вважав еволюційні процеси як взагалі в мистецтві, так і в творчості

окремого митця, явищем закономірним. „Мистецтво, – цитував він афоризм Кокто, – це така драбина, що ні шабля не перскочиш, а коли перскочиш, то напевне повернешся назад”. На думку Курбаса, реалізм – це форма минулого, тому впевнено заявляв: „Немає нічого більш безнадійного, як принципіальна завжди і у всяких обставинах орієнтація на найбанальніші форми „реалізму” ... та натуралізму, що на них ми вирости [164, с. 272]”.

Розрив із традиціями та естетичними умовностями – „антикласичність” мистецтва – неприйняття гармонії, канонів форми, ясності змісту, душевної і розумової ясності, – що так пристрасно пропагували експресіоністи, Лесь Курбас розумів як свободу творчості митця. „Це, – писав він, – поставлення себе, як творця, в найбільш незалежне становище. Геть умовність реальної можливості логіки життя, геть умовність вимог старих понять про стиль! Жагучий пал екстазу полум’яної душі, полум’яної думки повинен їх охопити, бо неістотні в мистецтві всі ці *milieux* історичні, побутові, звичаєві прикраси і умовності. Про себе говорять дух і думка. Нове відчуття. Нова точка зору. Нова блискавка в темноті. І це єдино істотне [163, с. 215]”.

Як бачимо, український режисер поділяв думку експресіоністів про визначальну роль відчуття, інтуїції, духу в пізнанні законів буття, про те, що внутрішній світ людини, її дух є єдиною стійкою реальністю.

Естетику експресіонізму Лесь Курбас демонстрував у своїй статті „Нова німецька драма” на прикладах творчості німецьких драматургів Августа Штрамма, Вальтера Газенклевера, Пауля Корнфельда, Георга Кайзера, Рейнгардта Герінга та інших. Стаття Лесея Курбаса справила враження на читачів. Рецензент „Музагету” В. Чумак відзначив її як цікавий інформаційний матеріал [395, с. 185]. У своїх лекціях Курбас детально зупиняється на ідейно-естетичних засадах, мистецькій техніці експресіоністів. А в щоденниковому запису від 4 квітня 1923 року стверджує: „Експресіонізм – єдине мистецтво нашого віку [162, с. 41]”.

Треба віддати належне Лесеві Курбасу, людині широкої, глибокої ерудиції, який теоретично осмислював і практично втілював естетику експресіонізму в

українське мистецтво. Ю. Смолич відзначав абсолютну органічність постаті режисера в літературному процесі 20-х – початку 30-х рр. „Курбас, його творчий інтелект, його погляди на театр і літературу впливали на літературне оточення так само, як літературний процес та літературне оточення впливали на Курбаса та його мистецькі шукання й свідомість. Ці взаємовпливи в ті часи були надто відчутні й результативні [329, с. 177]”.

Новаторські пошуки, творчі дерзання, естетичні погляди Леся Курбаса мали вплив на його сучасників – поетів Д. Загула, В. Чумака, з якими він разом засновував журнал „Музагет”, знаходили розуміння в Павла Тичини. Особливо імпонувала Лесю Курбасу діяльність Михайля Семенка. Як зазначає О. Ільницький, „справжньою зустрічю думок на ґрунті теоретичних шукань стала спілка Терещенка й Курбаса із Семенком. Усі троє так чи інак протистояли естетизму, академізму, психологізму і традиціоналізму в мистецтві [116, с. 99]”.

Не без впливу німецького нового мистецтва, європейської філософії, літератури формувалися світоглядні та творчі засади й О. Довженка, який протягом 1921–1923 рр. перебував на дипломатичній роботі в Польщі та Німеччині, навчався у приватному училищі німецького художника-експресіоніста професора Е. Геккеля. Набутий досвід він використовував у малярстві, передаючи його таким живописцям, як І. Падалка, М. Мищенко, А. Петрицький. Та найбільш повно естетичні прийоми експресіонізму О. Довженкові вдалося втілити в кіномистецтві, яке він прагнув вивести на європейський рівень. За твердженням О. Онищенко, „наріжні характеристики експресіонізму основоположні у картині Довженка „Арсенал” і чітко простежуються тут... на двох рівнях – зображальному і міфотворчому [244, с. 160]”.

М. Бажан теж відзначав вплив німецької школи на творчість Довженка: „В кіно він приніс із собою сталу художню культуру, смак, що зріс на студіях отих і на отому вченні, певний стиль художника й навіть мислення маляра-станкіста [10, с. 67]”.

Своїми переживаннями й планами щодо втілення художніх задумів О. Довженко ділився з однодумцями М. Бажаном та Ю. Яновським, що позначилося й на їх літературних набутках.

В Україні експресіонізм не виявив себе в формальних організаціях чи групах, не мав своїх друкованих органів, не декларував власних програм чи маніфестів, як, наприклад, у Росії (об'єднання „Московський Парнас”, московська група експресіоністів та Санкт-Петербурзька емоціоналістів [99] чи в українських футуристів. Можливо, це зумовлено тим, що футуризм, який, за словами О. Ільницького, був „навіть при всіх своїх невдачах найпотужнішою групою”, мислився у вигляді панфутуризму „відразу футуризмом, кубізмом, експресіонізмом і дадаїзмом [116, с. 223]”.

Однак, як бачимо, досвід західноєвропейського експресіонізму у 20-х рр. активно засвоювався, багатьом українським митцям були близькими світовідчуття та ідейно-естетичні засади експресіоністів. Це виявилось як у посиленій увазі до актуальних для експресіоністів тем, так і у формі їх художньої реалізації.

Новаторські ознаки експресіоністичної поетики – абстрактність, планетарність, космізм, проникнення в глибинну суть явища і пошуки форм його вираження, суб'єктивізм – глибоко відчув і П. Тичина. Він, зокрема, зазначав, що мистецтво О. Довженка „розкриває перед нами не тільки те, що діється у нас тут, на землі, а й те, що діятиметься завтра, понад землею, в космосі... Змужнілий Довженко, – продовжує Тичина, – кидається з високого берега Землі в космос, щоб доплисти аж туди, до зоряного ряботіння, яке поблискує кругом шматочками дзеркала, розбитого на друзки... [355, с. 241]”.

Авторові „Сонячних кларнетів” і „Плуга” співзвучними були також творчі новації Леся Курбаса. Він усвідомлював їх вплив на митців нової доби. У щоденниковому записі про Василя Чумака читаємо щире зізнання поета: „На сьогодні невідомо (бо ніхто ще про це не думав), наскільки мистецька вдача Курбаса, його художні прийоми могли впливати, скажімо, на Василя Еллана, Василя Чумака і автора цих рядків, а також трохи пізніше на Миколу Куліша і Олександра Довженка. Усі ми тоді починали як новатори [353, с. 311]”.

Під новаторством, як видно, Тичина розумів саме експресіонізм, художні прийоми якого в театральному мистецтві вразили глядача своєю нетрадиційністю. Про успіх експресіоністичної вистави „Цар Едіп” режисера Макса Рейнгардта, що

пройшла в Петербурзі 1911 року, П. Тичина не міг не чути. Як припускає С. Тельнюк, на виставах театру, що гастролював по Україні в 1912 році, міг бути і П. Тичина. Про те, що ця подія не пройшла повз увагу поета, про його зацікавлення Рейнгардтом свідчать щоденникові записи митця. Цілком слушною є констатація С. Тельнюка, що „принципи Рейнгардта через кілька літ дістануть своє талановите відбиття, трансформацію і продовження у поетичній та драматургічній творчості Тичини [348, с. 81]”.

Ознаки експресіоністичної естетики наявні у творчості П. Тичини вже в період „Сонячних кларнетів”. Суб’єктивність, особистісне як вихідний момент, духовний світ людини – ось основна реальність буття, яка й стала об’єктом поетової лірики. Саме ця ознака, як визначальна, відразу ж була помічена першим рецензентом збірки „Сонячні кларнети” Ю. Меженком. „Тичина, – писав він, – новатор, інтиміст, по своєму поетичному складу, всіма своїми образами індивідуаліст, вузько обмежена своїми переживаннями людина, що уважливо обсервує себе і свої враження, а не зовнішність, не загальнозрозуміле [205, с. 91]”.

Ю. Меженко акцентував увагу й на виражальних засобах митця, що сприймаються як цілком експресіоністичні. Критик зазначав, що Тичина, на відміну від символістів, „дав звукові серед образів перше місце і культивує його в своїй поезії більш ніж який інший образ [205, с. 91]”. Особливість звукового образу в Тичини полягає в його асоціативності. Звук є найбільш адекватною експресією невиражального, бо, відзначає Меженко, „хіба наша груба людська мова... може передати тонкість звуку, що бренить у серці, звуку, яким згучить рана або мелодії флейт..? [205, с. 92]”.

Експресіонізм шукав нового, оригінального вираження того невиражального, яке, на думку філософів, є єдиною стійкою реальністю. Тичина, як це помітив Меженко, порушував усталену поетичну традицію, на якій базуються центральні образи твору. Своєрідність Тичини в тому, що центральний образ у нього постає не послідовно, а „виникає в уяві читача цілком несподівано [205, с. 93]”. Поет поєднує в одне ціле „різноманітні образи” різного ряду: рухові, слухові, запахові. Комплекс почувань, що виникає внаслідок синестезійного сприйняття зовнішнього світу, викладених, на

перший погляд, непослідовно, безсистемно, Меженко називає прийомом позачасовості [205, с. 93]. А Тичина, як зазначив критик, мабуть, „і не вірить в реальність об'єкта, а лише в свої вражіння [205, с. 93]”.

У ліриці поета життя досягається тільки через асоціативно-абстрактні образи, що спонукає до інтелектуальної праці, заглиблення у світ душі, філософську сутність буття, як це бачимо у віршах „Не Зевс, не Пан...”, „Іще пташки”, „Там у полі тополі”, та ін.

Особливо примітним з точки зору поетики експресіонізму є вірш „Не Зевс, не Пан...”, в якому глобальна проблема будови всесвіту реалізується через посилену увагу до світу індивідуального „Я” як частинки безупинного і безмежного космосу, через усвідомлення „Я” як частки Творця, через емоційно наснажений вияв схвильованого почуття душі, яка інтуїтивно досягнула невидиму суть буття. Рухові, зорові образи, засоби зображення, ритм, калейдоскопічна зміна картин підпорядковані відтворенню емоційного прояву вкрай напруженого стану душі. Вербальна виражально-зображальна образність цього вірша не лише передає враження, але й створює чітку візуальну картину витвореного в свідомості митця всесвіту і людини в ньому, виписану в дусі естетики експресіонізму, символізму та абстракціонізму.

У віршах Тичини періоду „Сонячних кларнетів” простежується характерна для експресіоністів „історична чуйність” поета до гострих соціальних катаклізмів. На непрості шляхи лірики поета до відчуття того, що попереду – „вогневий бій”, небувалий перелом, зміни в житті, вказував Л. Новиченко [238, с. 32]. У творах „Там у полі тополі”, „Іще пташки”, „На стрімчастих скелях”, „По хліб шла дитина”, „По блакитному степу” та ін. „серед своїх і чужих полів і гаїв, заглиблений, головним чином, в інтимні духовні пошуки, він все ж відчув: гарматний гул до основ потрясає ненависний старий лад, наступає епоха пробудження народів, їх рішучої боротьби за соціальне і національне визволення [348, с. 115]”. Трагізм і жах війни поет передає через експресію психічного стану людини, в серці якої „бурі, і грози, / Й рокотання-ридання бандур” („Там тополі у полі”), через апокаліптичну картину світу, викликану людською смертю – „принеслась жертва” („Іще пташки”).

Експресіонізм, як зазначають дослідники, на відміну від інших „ізмів”, виявився „особливо чутливим до протиріч і конфліктів тогочасного життя [227,

с. 25]”. Він прагнув передати „відчуття кризового стану світу, що спостерігався у період Першої світової війни та дальших революцій [409, с. 305]”. Ця властивість чітко проступає уже в першій збірці П. Тичини. Алегоричний образ революції як грандіозної епохальної події, що збудила мрії, збурила пристрасті, неочікувано приголомшила небаченим розмахом жорстокості, що потопила в крові всі мрії про „голубу блакить”, постає у вірші „Одчиняйте двері”. Вираження розчахненої свідомості і розколотої душі, глибини психічного потрясіння, стану найвищого емоційного напруження досягнуто прийомом контрасту, на якому й побудовано твір, експресією образів, колористикою, синтаксичною структурою, поєднанням руху й статичності, зміною просторових проєкцій.

Елементи поезики символізму органічно поєднуються з експресіоністичними і в „Золотому гомоні”. Вагоме місце відведено тут метафоричним образам, закоріненим у національну народнопоетичну та літературну традицію, які створюють відчуття безмежності в просторі й часі та органічного зв'язку всього суцього – фізичного й метафізичного – в космосі. Метафоричні й символічні образи поеми дають можливість проникнути в містерію національного буття, позначеного високими злетами духовного відродження, боротьби і трагедією поразок, про що пристрасно заговорив поет ще у вірші „Дух народів горить...” (1915), вдаючись до експресивної метафори-символу мечів Маккавея. „Золотий гомін” – твір „двошаровий”, що й властиво експресіоністичному світобаченню. Він ніби притча, де реальний зміст захований на другому плані, його потрібно побачити, а швидше, відчути, розгадати, витлумачити.

Вираження глибоко індивідуального відчуття реальних подій – національного відродження – здійснено в поемі у гротескних картинах та своєрідно „ламаному” синтаксисі, що надає викладові форми ритмічної прози.

Матеріалізація суб'єктивного чуття високої напруги досягається засобом повтору, досить активно вживаного в творі, виразними порівняннями, густими, насиченими кольорами, містичними образами, риторичними прийомами окличності та питання.

Експресіоністичну стильову домінанту в „Сонячних кларнетах” чітко окреслила в основних її ознаках (щоправда, без вживання терміна експресіонізм) М. Коцюбинська. Вона відзначила „спонтанність і незаданість поетичного контексту.

То справді поетичний голос доби в його безпосередньому звучанні – із сумнівами і сподіваннями, спадами й піднесеннями, з численими знаками оклику й не менш численими знаками запитання... Поезія ця дає відчуття правди моменту, правди безпосередньої поетичної реакції і широко розплющених очей – хай суб'єктивної, але не сконструйованої. Перед нами, так би мовити, суб'єктивний поетичний еквівалент дійсності у сприйманні поета". І далі, розвиваючи думку про об'єктивізацію суб'єктивної реальності, дослідниця продовжує: „Адже та поетична правда моменту – дуже людська і точна емоційно. І тим самим вона є мимовільним (об'єктивним у своїй суб'єктивності) відбитком дійсності. Поет, як чутлива мембрана, нерідко перший вловлює тривожні симптоми, правду парадоксу, крах очевидності [157, с. 47]”.

Особлива чутливість до суспільних потрясінь, властива експресіоністам, оприявлена в творах П. Тичини і відгуком на революційні події та боротьбу за власну державність. Напруженість, динаміка, трагізм тогочасної доби відображається часто у його віршах через експресіоністичний прийом калейдоскопічності, монтажу („Зразу ж за селом”, „На майдані”, „Як упав же він з коня”, „Встав на розвідку місяць повний”, „Напував коня...” та ін.), що увиразнює деталі, підкреслює головний і другорядний плани зображення, використовує мінімум виражально-зображальних засобів з їх високою змістовою та експресивною напругою.

Виразити динаміку грандіозних історичних подій, конфлікти революційної доби, пафос назрілих визвольних, повстанських потенцій П. Тичина зумів за допомогою синтетичних художніх розв'язань. У них виявився пафос напружених пошуків, поривних змагань на шляху до нової реальності. Синтез символістської та експресіоністської поезики у вірші „Плуг” найбільш повно виразив апокаліптичну, як її відображали експресіоністи, картину соціального й духовного перевороту з його конфліктами й суперечностями, таємничістю й космічністю походження, інтуїтивним передчуттям трагізму (особливо в кінці твору в контрастних образах мертвих очей і краси нового дня).

Буряний громадянський пафос як властива експресіонізму ознака проступає в наступних творах поета. У віршах „Сійте”, „І Бєлий, і Блок”, „Я знаю” та ін. (зб. „Плуг”) П. Тичина порушує проблему суспільної значимості мистецтва, його громадянського

звучання особливо в умовах боротьби за національну незалежність. Тичина то з силою поетичної пристрасті закликає митців „фанфарами крикнути в ночі”, то виражає глибину трагізму душі ліричного „Я” („двістірозіп’ятий я”) за „сторозтерзаний Київ” і, в дусі філософії В. Соловйова про патріотизм як діяльну любов до свого стражденного народу, переконує себе в тому, що „любити свій край не є злочин, коли це для всіх”, то відкриває охоплене незмірною тугою серце, зранене смертю талановитого письменника, національно свідомого борця Гната Михайличенка.

П. Тичина настирливо прагне побачити образ обіцяного майбутнього, але дисонанси буття вражають поетову уяву. Експресивну візію майбутнього митець створює у віршах „Перезорюють зорі...”, „І буде так...”, „Міжпланетні інтервали”, „Месія” та ін. Це своєрідне художнє пізнання добра і зла, що їх поет відчуває інтуїтивно.

Роздвоєність поетового духу, який бореться у визначенні гуманності чи антигуманності подій, що стрясають світом, прстежується в циклах „Мадонно моя” та „Псалом залізу” і „Ронделі”, у яких поєднані поетичні засоби різних стилів: символізму, імпресіонізму, експресіонізму. В дусі експресіоністичного мистецтва через суб’єктивні асоціації та образи поет виражає протиріччя життя: колишня і сучасна Мадонна, минулий час готики й бароко і чавунний ренесанс, похвальна релігійна пісня й залізо як уособлення сили, війни, руйнації; зелене надвечір’я і зойки та плачі над містом. Новий псалом не вихваляє, не підносить, а встає в небо з прокляттям. Поет обирає жанр пісні, щоб „викричати”, „виспівати” стан розтерзаної сумнівами душі, безпорадної в розумінні істинного змісту подій, які породжені хаосом і створюють його.

У „Ронделях” Тичина віддав данину експресіоністичному баченню революційного міста. Поет вхопив головне, відтворив найбільш характерне – загальний дух: розпал політичних пристрастей, походи маніфестантів, проголошення агітаційних лозунгів. Це загальне уявлення про переломний час в абстрактному місті.

Взагалі ознаками експресіоністичного стилю в поезії збірки „Плуг” є відзначені В. Стусом такі особливості поетики митця, як чорно-біла графіка, ускладненість метафор. Дослідник вважає, що тут Тичина дає зразки найдовершенішої техніки [341, с. 125].

Революція, політична боротьба, війна з більшовизмом оприявнили у всій своїй глибині моральний занепад суспільства. „Як страшно! ...людське серце / До краю

обідніло”, – писав Тичина у „Скорбній матері”. Він посилає прокляття „всім, хто звіром став!” у вірші „Уже світає, а ще імла”, що відкриває збірку „Замість сонетів і октав” (1920). Гротескний образ звіра у повній мірі виражає суть нового часу. У свідомості митця відбувається боротьба між *gasio* та *intuitio* в осмисленні і сприйнятті світу, що втратив свої визначені орієнтири. Стан своєї душі, в якій „боролись два світи – гармонія і справедливість”, Тичина фіксував у щоденнику. Поет постає глибоко самотнім перед невідомим світом. „Я не знаю Тичини більш стомленого і людяного, – пише В. Стус, – ніж Тичина – автор цієї збірки. Він весь у цьому страшному часі – самотній і високий, як біль [341, с. 118]”.

Суб’єктивний світ самотньої душі – основний об’єкт творчості експресіоністів. Згадаймо картину Е. Мунка „Крик”. Свідомість Тичини розчахнена між гуманізмом у світлі Біблії, філософії Г. Сковороди та В. Соловйова. Останній, зокрема, твердив, що „ніяка людина ні за яких умов і ні за яких причин не може розглядатися тільки як засіб для яких би не було цілей”, що „спільне благо чи загальне добро, щоб мати значення морального принципу, повинні бути в повному смислі слова спільними, тобто мати відношення не до багатьох чи до більшості, а до всіх без винятку [414, с. 793]”.

Значного поширення на початку 20-х рр. набули ідеї Освальда Шпенглера, висловлені в книзі „Прусацтво і соціалізм” (1920) про те, що соціалістична система – ворожа життю, оскільки воно повністю підвладне завданням, „нав’язаним” дійсності.

Світорозуміння Тичини „працювало” в руслі цих ідей. Філософську прозірливість поета підкреслила М. Коцюбинська у статті „Корозія таланту” [157, с. 47]. Для українського письменника, як і для інших „чутливих” до проблем буття митців, властивим було прагнення в період революційних зрушень повертатися до таких основоположних понять, як гуманізм, особа і маса, народ у рушійному механізмі поступу.

Таким змістом наповнена збірка П. Тичини „Замість сонетів і октав” (1920), побудована на принципі дисонансів, відчуття яких особливо характерне для експресіонізму.

Експресіоністське „вслухання” в пульс доби „відбиває” нагальні проблеми, що хвилювали поета: зміст новітньої культури – масовість і талант, естетизація жертвності заради ідеї, прогрес і духовне очерствіння та ін.

Естетичному світогляду П. Тичини була близькою думка В. Соловйова про те, що естетично прекрасне повинно вести до реального покращення дійсності, здійснювати справжнє вдосконалення душі людської через її очищення, зміцнювати мужній дух [331, с. 30–31]. В одній із антистроф Тичини читаємо адекватне міркування: „...соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити [350, с. 136]”.

Своєрідною формою вираження гуманістичної ідеї у збірці Тичини є не пряме зображення, а „одягання” в притчу, алегорію. Пошук змісту другого плану заглиблює у філософський та культурософський простір. Як експресіоністи створили драму ідей, так книжку Тичини можна назвати збіркою ідеї.

Чутливі до дисонансів буття поети-експресіоністи вважали революційну диктатуру і насильство загрозою для розвитку особистості, її свободи і духовності. Однак серед них були і непослідовні, як, наприклад, поет-експресіоніст Й. Бехер. Він виступав на захист революційного насильства („Мій шлях – диктатура”, „Соціаліст”, „Привіт німецького поета Російській Радянській Федеративній Соціалістичній Республіці”).

Непослідовність характеризує і П. Тичину. Це зумовлено його впертими шуканнями відповідей на багато іксів, розставлених часом. Осмислення політичних питань, породжених новою добою, в поемі „В космічному оркестрі” спонукає поета заглибитися у філософію буття. Для вираження індивідуальної його моделі Тичина, як відзначав Л. Новиченко, „шукає і знаходить нову поетику, новий, буремний, пристрасний, „залізний” стиль [236, с. 16]”, який є особливо показовим для поеми „В космічному оркестрі” та віршів збірки „Вітер з України”.

Поема „В космічному оркестрі” – це поетична космогонія Тичини, базована на філософській ідеї В. Соловйова про „всеєдине суще” як сфери абсолютного, божественного [369, с. 375]. У творі порушено питання добра і зла, війни й держави, істини й брехні, релігії й нігілізму та ін. Підтвердження своїх передбачень про закономірність революційних переворотів як одного з шляхів поступу, роздумів про

можливість виправдання жорстокості, смерті поет знаходить у „Трьох розмовах” Соловйова [333, с. 30, 64]. У з’ясуванні істинної суті добра і зла Тичина звіряє свої думки з думками Октава Мірбо та С. Пшибишевського, що фіксує в щоденнику: „Зло для Мірбо – зрозуміти соціальний фактор. Зло, по Пшибишевському, лежить в самій природі душі людської (Євангеліє зла) [354, с. 43]”.

Таким чином, у поемі „В космічному оркестрі” П. Тичина матеріалізує свою ідеалістичну космогонічну філософію: „В космічному оркестрі підвладно все одній руці [350, с. 157]”, все перебуває у причинновому і закономірному зв’язку [387, с. 119]. В цьому поет був суголосний з В. Стефаником і Ф. Кафкою.

Отже, світоглядна еволюція Тичини простежується у філософському розумінні космічної світобудови (космічного оркестру) як органічної взаємодії гармонійного й дисгармонійного начал, діючих за законом діалектики. П. Тичина, як переконує В. Моренець, усвідомив, що «дисонанси – невід’ємна і повсякчасна логіка цієї „співгри” [214, с. 103] » (відчуття взаємної дислокації матеріальної, людської і метафізичної сфер).

Ця філософія митця зумовлена ідейно-естетичними засадами експресіонізму, чутливого до суспільних катаклізмів. Тонке, проникливе вслуховування в добу спонукало поета до глобального мислення, до творення суб’єктивної візії об’єктивного світу.

Характерною ознакою художнього стилю П. Тичини є синкретизм. Цю особливість відзначав у своїй стильовій палітрі сам митець, наголошуючи, що ні до якої школи не може себе зарахувати, а в його творчості є й „символізм, і імпресіонізм, і навіть футуризм та в деякій мірі імажинізм [351, с. 9]”.

Ю. Ковалів цілком справедливо констатував, що П. Тичині у межах символістичного стилю „затісно”, як і в будь-якому іншому стилі, тому він прагнув синтезувати їх [134, с. 77] . У статті „Кларнетизм Павла Тичини – нереалізована естетична концепція” дослідник відзначає наявність у письменника елементів поетики авангардизму, неоромантизму, імпресіонізму, неореалізму та небароко... [134, с. 79].

Інші дослідники творчості митця, вказуючи на цю своєрідність, в основному мали на увазі синкретизм символістичних та імпресіоністичних засобів поетики. Про інші елементи, як правило, не йшлося.

Що ж до футуризму, про який говорив поет, то це в основному саме експресіонізм, оскільки ідейно-естетичні засади футуризму та експресіонізму багато в чому були близькими. Ймовірно, це було підставою для вживання Тичиною терміна „футуризм” на ознаку поезики авангардного напрямку.

Отже, обмежувати поетичний арсенал митця лише символізмом та імпресіонізмом не доцільно. Бо й музичність, як слушно зауважує В. Моренець, не обумовлюється лише філософією символізму. Панмузичність – це властивість світосприймання Тичини. Саме так поет, „долаючи візуальну вичерпність імпресіоністичного письма, виходить у позалінгвістичний простір [214, с. 110]”.

На позалінгвістичних виражальних можливостях митця наголошували ще М. Зеров [105, с. 498] та О. Білецький, пов’язуючи поезику Тичини з особливостями його світовідчуження [37, с. 35]. Дослідники одностайні в думці щодо виражальної функції музики в поезії Тичини. До речі, музика – важливий виражальний засіб і в експресіоністичній поезії В. Стефаника, на чому наголошувала О. Черненко [387].

Серед поетичних тропів Тичини особливо поширеною є метафора. Саме в ній, у метафорі, „а не в символі, що сягав особливого семантичного згущення [214, с. 106]”, як влучно помітив Ю. Ковалів, концентрувався образ.

Метафоричність стилю – це та ознака, яка відділяє Тичину від символізму і є одним із домінантних стильотворчих засобів експресіонізму, виражених у різній формі.

Експресіонізм характеризувався як мистецтво руху. Експресіоністи бачили весь світ у неспокійному русі. У вічному русі, що змінює лише форму свого вияву, бачив життя В. Стефаник. Основою існування всесвіту вважає рух і П. Тичина, прагнучи до максимально адекватного його вираження.

Як бачимо, світоглядні та естетичні засади П. Тичини у великій мірі відповідали тим, які характеризували митців-експресіоністів. „Вслухання” в дихання доби, в пульс космосу, відчуття внутрішнього, невидимого духового світу, інтуїтивне його сприйняття – це особливість психіки Тичини, яка спонукала його, як поета, наділеного Божим даром творчості, оприявнити той реальний невидимий світ в індивідуальній стильовій парадигмі, що поєднала органічно національне з елементами різних поетичних систем, серед яких і експресіоністична.

Потужною постаттю серед молодих українських поетів 20-х рр., яким імпонувала естетика експресіонізму, був М. Бажан. Він, за словами Ю. Лавріненка, капітально зміцнював „позиції молодого українського відродження своїми найкращими творами – „Будівлі”, „Гетто в Гумані”, „Розмова сердець”, „Сліпці” [169, с. 316]”.

Цей же дослідник вказував на неординарність творчого самовияву М. Бажана, його модернізм, ґрунтований на українській бароковій традиції, відносячи митця до представників необарокового стилю. „Безоглядний досі новатор, експериментатор, він, – за словами Ю. Лавріненка, – поставив свій модернізм на тривалий ґрунт кращої з наших традицій, і відділя перемоги його таланту [167, с. 500]”.

Формування естетичних смаків митця ще в юнацькі роки відбулося під впливом європейської та національної класичної літератур. Однак напрямок їх визначив у великій мірі Леся Курбас. М. Бажан був серед глядачів інсценізованих режисером-новатором „Гайдамаків” Т. Шевченка, трагедій „Цар Едіп” Софокла та „Макбет” В. Шекспіра, з якими театр Леся Курбаса в 1920 році гастрював в Умані. Об’єднана під його впливом у театральну студію уманська молодь була, як згадує М. Бажан, захоплена „тією високою насолодою мистецтва, що її радо дав студійцям зазнати щедрий талант Курбаса та його артистів [9, с. 100]”. М. Бажан зазначав, що зазнав впливу експресіонізму через п’єси „Березолі” – п’єси Толлера, Кайзера, прозу Верфеля [123, с. 321]. У статті Н. Костенко „Розмови з поетом” наголошено на широких стосунках Леся Курбаса та М. Бажана, сам поет вважав Леся Курбаса своїм „покровителем [123, с. 320]”.

Як бачимо, експресіоністична естетика мистецтва, народженого революційним часом, імпонувала художньому світовідчуттю поета. Як відзначає Н. Костенко, під впливом Леся Курбаса у молодого М. Бажана „...почали кристалізуватися уявлення ...про революційне мистецтво як про мистецтво колективістичне, агітаційне, монументальне; про революційну поезію як поезію великих філософських узагальнень і конкретної соціальної спрямованості [151, с. 10]”.

Художні смаки, ідейно-естетичні засади М. Бажана формувалися в перші пореволюційні роки також під впливом творчості П. Тичини, В. Маяковського, В. Чумака, В. Еллана-Блакитного, художника-графіка Г. Нарбута. За словами самого поета, молоді студійці, готуючи інсценізацію „Березневого каламуту” за віршами

В. Еллана, В. Чумака, П. Тичини, „шукали найстрункіших композицій, наймузичніших мізансцен, найвиразніших інтонацій, щоб пафос, вогонь і метал Елланових віршів стали суттю того музично-поетичного видовища, що ми його (за Чумаком) назвали „Березневий каламут”, і що мусило відображати порив революції, молодості й весни... Я був увесь занурений у вірші Еллана, Тичини, Чумака, в музику Бетховена й Стеценка (до Курбасових „Гайдамаків”), в моторність колективних рухів і жестів. Здається, що ніколи повнішої радості ти не відчував [9, с. 100–101]”.

На початку своєї художньої творчості, яка розпочалася вже в Києві, М. Бажан приєднався до найбільш активного, динамічного крила „лівого” мистецтва – футуризму, виявивши себе, як зазначає Ю. Ковалів, спочатку в „функціональній поезії („Рура марш”, „Крижмо комуни”), запізнілого „кверофутуризму” („Цирк”), згодом – в експресіонізмі, перемежованому з революційним романтизмом, як у збірці „17-й патруль” (1926) [135, с. 22]”. Однак, на нашу думку, з футуризмом поета пов’язувала швидше приналежність до організації. За справедливим твердженням Н. Костенко, гостра соціальна спрямованість, лірична піднесеність перших його віршів „фактично не залишила місця для формалістичного трюкацтва [152, с. 24]”, властивого футуризму.

Уже в другій збірці „Різьблена тінь” (1927) Бажан, за словами Ю. Лавріненка, „здає в архів і футуризм, намацуючи свій власний експресіоністично-бароково-романтичний стиль і охоплюючи великий круг українських тем [169, с. 318]”. У збірнику „Зустріч на перехресній станції”, виданому футуристичною групою „Бумеранг” 1927 року, М. Бажан зізнавався у втраті віри у футуристичну програму: „Признаюся – я склав зброю. Я перестав мріяти про нові форми мистецтва, в тисячу разів впливовіші, міцніші й величніші за давні. Я перестав вірити, що завтра, або позавтра замість камерного, кишенькового, свійського мистецтва (свійська худоба!) прийде нове мистецтво юрб, площ, демонстрацій і штурмів... [309, с. 105]”.

Естетика експресіонізму, сприйнята перш за все через творчість Леся Курбаса, була близькою художній свідомості митця. Уже для ранньої творчості М. Бажана характерна посилена емоційність як вираження надчуттєвого, метафізичного, схильність до метафоризації, гротескної образності (В небі місяць кречетом мчить, / Його промінь в

обличчя встряг – „Про жито й кров”; Ранок чорний обрій скребе / Випростав день кострубатий хребет – „Протигаз” ; Стогоном небо розкраяв, / З стегон ночі підповз вий гієн; – „Імобе з Галаму”). Пейзаж у М. Бажана переломлений крізь призму світосприйняття героїв.

Притаманне експресіоністам прагнення зрозуміти „роль людини в масі [343, с. 38]”, зацікавлення людиною в момент найвищого напруження її духовних сил, відтворення через гегемонію людських мас експресіоністичного культу примітивізму спостерігаємо в Бажановому „Бійці 17-го патруля”. Поет зафіксував стан паралізуючого жаху, який охопив бійця Сідих перед невідворотністю смерті:

А той вперед ступив, хитнувся і застиг,
і прірва тьми в очах жахних,
й уста продерлися, півмертві та бліді,
і рушили слова, конали на ході... [8, с. 80]”.

Поезії М. Бажана притаманна глибока напруженість, емоційна сконденсованість, властива всій експресіоністичній літературі. Авторська увага сфокусована на моменті найвищого психологічного напруження, яке переживає боєць, йдучи на самопожертву. Мотив жертвовності як вияв високого піднесення серця характерний для експресіоністів.

У творах М. Бажана можна спостерегти притаманний естетиці експресіонізму „варварський” світ образів, „інколи гранично гострих в своїй емоційній виразності.., що втратили будь-який зв’язок з предметною дійсністю [227, с. 17]”:

І падали,
І дерлись під склепіння
Тіла без рук і руки, що без тіл;
Роти, розірвані навпіл
В камінну бистрину вплітали голосіння [8, с. 80]”.

У вірші „17 патруль”, автор ушляхлює героїку і самопожертву бійців революції, поєднуючи елементи романтичної та експресіоністичної поетики, що свідчить про художні шукання митця. В основі твору – гостро драматична баладна ситуація, коли людина опиняється в екстремальних обставинах і змушена приймати неординарні рішення. Романтичне захоплення героїкою боротьби – ознака,

властива як для романтизму, так і для експресіонізму. Митець виражає внутрішній світ героя, передає стан високої емоційної напруги дуоднини в розбурханому світі. Тому складається враження, що для поета „неодмінна лексема „революція” – це ... лише прикриття, легальний привід для розкошування в експресії слова [73, с. 10]”.

У дусі естетики авангардного мистецтва і, зокрема, експресіонізму, який і „виникав із заперечення попередніх методів бачення світу [272, с. 541]”, М. Бажан заперечує імпресіонізм, який, на його думку, не здатний охопити найістотніше в сучасності, знецінює культурні набутки минулого. Так, у триптиху „Будівлі”, віддаючи перевагу культурі нового часу, він деестетизує прекрасний витвір архітектури, вдаючись до емоційно насичених порівнянь та метафор:

І по-блюзнірському піднесли в небеса
Стрілчасті вежі –
пальців гострих дотики [8, с. 79]”.

Одним із найбільш виразних прийомів протиставлення минулого й сучасного в Бажана є контрастне зіставлення, коли, як відзначає Н.Костенко, „усі елементи поетичної мови виявляються в контрасті. Роздвоюється музичний образ собору...Така ж роздвоєність архітектурного образу споруди... Через контрасти мистецьких форм виявляються контрасти внутрішні, соціальні [152, с. 69]”.

У творі М. Бажана експресивність образу досягається через його динамічність. У лексиці активне навантаження несуть дієслова. В синтаксисі, особливо в розділі „Будинок”, перевага надається коротким реченням, що відтворює напружений ритм нової доби.

Експресіоністична поетика М. Бажана зумовлена його романтичним світосприйняттям у пореволюційні роки. Та, як відзначив Л. Новиченко, перед лицем гострих життєвих суперечностей ранній романтизм М.Бажана в якісь моменти видавався „розгубленим, трохи навіть змарнілим [237, с. 9]”.

Перше захоплення романтикою революції в поета скоро згасає, як це було властиво багатьом його сучасникам. Зміну тем і настроїв помітили тогочасні критики.

Я. Савченко вказував на відхід М. Бажана від революційної тематики, „втрату почуття сучасності й перемикання на ліричну, вузько суб’єктивну тему [301, с. 112]”.

Уже в творах 1923–1927 рр. М. Бажан заявив про себе як поет аналітичного, філософського складу мислення. Він прагне глибше осягнути суть явищ і подій, осмислити актуальні як для філософів (В. Соловйов, М. Бердяєв), так і для митців (П. Тичина, Є. Плужник та ін.) питання любові, сутності гуманізму, творчої сили духу, покликання і завдання поета, його творчості в умовах нового часу. Художню свідомість М. Бажана захоплюють питання співвідношення добра і зла, місця людини в суспільстві, творчості „як занурення в особливий, інший світ, світ вільний від тяжкості, від влади ненависної буденщини [30, с. 223]”.

Гостро відчутною стає суб’єктивність його поезії, її інтелектуальність, нерідко у поєднанні з „безумністю”, неестетичністю образів, використаних „для нищівної критики старого світу, сатиричного викриття морально-психологічних хвороб у свідомості людини [152, с. 68]”. Прихильність до неестетичних образів для вираження суб’єктивного враження – явна ознака поетики експресіонізму.

Як слушно відзначає М. Коцюбинська, неестетичність образів у філософсько-сатиричних творах М. Бажана „естетично виправдовувалась духом і характером художнього матеріалу. Відсутність всякого пуризму в доборі асоціацій, прагнення до розширення і заземлення асоціативної сфери цілком закономірне і відповідає задумам поета, що не боїться заглиблюватися в потаємні закутки людської свідомості, в роздвоєність людської психіки, в підсвідоме, замислитися над філософією людського існування і смерті [156, с. 147]”. Саме це спостерігаємо в драматичній поемі „Розмова сердець”, назва якої анонсує порушену у творі проблему роздвоєння, а неестетичні картини буденного життя, навколишнього оточення відтворюють внутрішній дискомфорт людини, її розгубленість, безпорадність, невдоволеність собою і світом.

М. Бажан, на зразок Е. Гофмана, Г. Майрінка та інших митців, у „Розмові сердець” вдається до способу введення двійника, що уособлює психічне роздвоєння героя, нестабільність, втрату орієнтирів.

Тема роздвоєння набула в літературі особливого поширення в епоху романтизму й актуалізувалася на початку ХХ століття [217]. Проблемою

двійників займалися З. Фройд („Незатишне”), Отто Ранк („Двійники”). „Поява двійників на експресіоністичній сцені, – відзначає С. Фіськова, – засвідчила великий інтерес експресіоністів до внутрішнього світу людини, а відтак особливий випадок експресіоністичного проектування особистісного „Я” [372, с. 81]”.

Розчахненість особистості в поемі М. Бажана постає в образах людини і її потворної тіні чи невідомої постаті, що і є отим внутрішнім, другим „Я”, невдоволеним, бунтуючим, протестуючим, що порушує тисячі запитань і намагається дати на них відповідь:

За які гріхи,
за чий гріх
Мені серця дано шматок? –
Воно задихнулось,
воно звиса,
І слина тече з язика...
Великий,
понурий,
імперський кабак
І розжоване серце моє! [8, с. 88]”.

Мотив двійника у творі є сюжетотвірним. Сюжет „Розмови сердець” тримається на діалозі двох протилежних світоглядів – старого й нового, – носієм яких є головний герой твору. Тому і „Я”, і двійник відстоюють свої цінності. Пристрасті двох „душ”, що змагаються між собою, підсилюються ідейною наснаженістю, експресивністю вислову, досягають високої напруги завдяки часто вживаному прийому – повтору:

Не змиє і не змив ніхто
Клейна з людських лахміть...
– Клену і рву твоє клейно!..
– Не рви, бо я – то ти,
Бо ти і я – завжди одно... [8, с. 90]”.

Як і в творах європейських митців на тему двійника, у „Розмові сердець” М. Бажана в „конфлікті героя і його двійника чітко вимальовується ситуація

„маска – самість”. Особистісне „Я” перестає бути центром реального життя і проектується як захисний механізм на „Я” іншого [372, с. 82]”.

Таким чином, на думку дослідників, двійник потрібен суб’єктові для „власної самоідентифікації” (М. Долар), що можна порівняти з теорією „дзеркальної стадії” Ж. Лакана. М. Долар з цього приводу зазначав: „...лише в силу цієї дзеркальної рефлексії можна досягнути его і обґрунтувати себе як „Я” [372, с. 83]”.

М. Бажан у цьому бунтівничому змаганні двох „Я” реалізує програму експресіоністів, котрі, як Рубінер, вимагали від поета бути проповідником, пророком, проводирем, „нищити „паразитну культуру”, боротись за волю світу „од минулого капіталістичного господарства” за майбутню епоху „гуманоцентричної свідомості”, „братерського почуття”, за „ідею суспільства з людиною в центрі [227, с. 28]”. Тому він запально і пристрасно полемізує з двійником, вихованим на моральних ідеалах Толстого й Достоевського, заперечує зв’язок нового світу зі старою культурою.

Жорстока епоха коригує поняття „гуманізм”. „Світ, – як відзначав М. Бердяєв, вступив в антилюдську епоху, що характеризується процесом дегуманізації [30, с. 217]”.

На думку ліричного героя Бажана, нова доба диктує новий моральний кодекс, свій гуманізм, породжений завданнями нової епохи. Його істинний зміст утверджується словами:

Ламали людям ми горби,
Щоб вирівнять хребти.
Коли ж зламався, то впади
І серце з рук роняй [8, с. 88]”.

У драматично напруженому, емоційно насиченому діалозі досить переконливими є аргументи внутрішнього „Я” ліричного героя, що дають можливість зрозуміти світоглядну боротьбу самого автора, який, за словами Я. Савченка, „проводить принципову, активну боротьбу з соціальною людиною, з рештками людини старої інтелігентської дрібнобуржуазної психіки – в самому собі. Це боротьба з своїм індивідуалізмом, з своєю індивідуалістичною культурою, перемагання її і боротьба за нормальне органічне місце в соціальному процесі нашої епохи [301, с. 120]”.

Отже, під впливом двійника ліричний герой намагається розібратися у власному „Я”, яке зазнає деструкції. В такому випадку у „Я”, згідно з теорією З. Фрейда, „виділяється особлива інстанція, здатна протиставити себе іншому „Я”, яка служить як самоспостереження і самокритика, виконує роботу психічної цензури і відома нашій свідомості як совість [378, с. 273]”.

Страх ліричного героя піддатися двійникові викликає сильне емоційне збудження, зумовлює таку форму вираження внутрішнього психічного стану, як крик. У душі експресіоністичної естетики Бажан створює візію оновлення людини. „Я”-герой звільняється від двійника, очищується від обтяжливого минулого і, таким чином, утверджується як нова людина.

В основі експресіоністичного твору „неодмінно лежить психічна дисгармонія, яка бурхливо переживається [427, с. 116]”. І хоч ліричний герой висловлює готовність „дволикє серце розламати навпіл”, і хоч його серце сказало сучасності „Так”, психологічно правдивого відчуття переконаності в цьому немає. Прийняття ліричним героєм сучасності, що виражено в кінці твору словом „так”, є не більше, ніж гола декларація. Це підтверджує і психологічно навантажена картина нужденного побуту в помешканні („пліснява полізла по стіні”, „пошарпана підлога, і стіна... і водогону стукання ритмічне”). Стан розчахненої свідомості поглиблює відчуття приреченості, несприйняття нових реалій, внутрішнього спротиву новій дійсності.

У „Розмові сердець” у душі експресіоністичного світовідчуження протиріччя дійсності відтворено крізь призму стану душі ліричного героя. Неестетичні, деформовані образи й картини, виписані натуралістичними засобами, експресивно знижувальна лексика, емоційність і образність мови, динамічність розвитку думки, асоціативність мислення – все у творі працює на вираження невиражального – стану розчахненої свідомості особистості.

Мотив трагізму духовної роздвоєності, що стала об’єктом художнього осмислення в творах М. Бажана 20-х років, поет продовжує в „Гофмановій ночі”, окремі фрагменти якої друкувалися в 1927 році, а повністю твір з’явився в січневому номері „Літературного ярмарку” 1929 року. М. Бажан звертається в поемі до образу німецького письменника-романтика, у творчості якого тонка філософська іронія, чудернацькі

фантазії, що доходили до містичного гротеску, поєднувалися з критичним сприйняттям реальності, сатирою на німецьке міщанство і феодальний абсолютизм. Від Гофмана-романтика експресіоністи, особливо Майрінк, переймали його спосіб змалювання фантастики. М. Бажан спробував проникнути в психічний світ митця і за допомогою експресіоністичної поетики відтворити його незвичайні фантастичні візії.

Н. Костенко трактує „Гофманову ніч” як критику М. Бажаном „раннього романтичного стилю”, а образ головного героя твору як втілення важливої для самого поета ідеї: „неминучості творчої поразки романтика, крах ілюзорного світу фантазії, який в буденній прозі життя обертався на філістерське пристосовництво [152, с. 91–92]”. При цьому дослідниця бачить образ Гофмана в поемі сатирично деформованим.

Більш точним, на нашу думку, в розумінні авторського задуму твору є Л. Новиченко, який зазначав, що „Гофманова ніч”... переконливо розкривала трагедійність духовного роздвоєння навіть для великого митця, за чією несамоовитою романтичною фантазією бачилося в даному разі мимовільне примирення з філістерством у реальному житті [237, с. 12]”. Щоправда, важливою стрижневою проблемою, зацентрованою в героєві, є й проблема компромісу митця з власною совістю, адже й він відчуває тиск тоталітарного режиму. Погодимось і з Ю. Лавріненком, який справедливо зауважив, що „ця річ у Бажана має гіркий автобіографічний присмак і ця „гіркість” почувається” і в поемі „Сліпці” [169, с. 319]”.

Дійсно, друга половина 20-х років була для М. Бажана періодом переоцінки цінностей. Пройшло романтичне захоплення революційною добою, настала пора суворої аналітики. Як і П. Тичина, поет зрозумів невідворотність залізної дійсності, яка пригнічувала особистості й таланти, сковувала свободу творчого духу.

М. Бердяєв, аналізуючи періоди історичних катастроф із властивим їм значним динамізмом і створенням враження зовсім інших світів, але несприятливих для творчості, зокрема, відзначав: „Динамізм історичних катастроф навіть випереджає собою епоху реакційну стосовно істинної творчості людини, оскільки вона ворожа людині і згубна для свободи духу [30, с. 217]”.

Експресіоністи ж пов’язували творчість із свободою духу, запечували все, що його обмежує, особливо міщанське життя (Ведекінд, Штернгайм). За словами С. Савченка,

„міщанська щоденність, міщанська мораль, смаки, мистецтво, – „міщанський імпресіонізм”, царство грошей, фізичної сили й поневолення, це те, що гнітить сучасну людину, гнітить її душу, це – сама цивілізація, що од неї сучасний художник повинен шукати захисту в самому собі, як первісна людина шукала од природи: наш дух – останній порятунок од цивілізації, що нас поглинути хоче... [300, с. 19–20]”.

Невипадковим, отже, є звернення М. Бажана до життєвого і творчого феномена Е. Гофмана, поданого як трагічний, а не сатиричний образ. Митець у Бажана наділений печаттю творчого Духа, але не Божого, а сатанинського (тут вбачаються певні алюзії з роману Гофмана „Еліксир сатани”). Його художні фантазії – це „пекуча порохня з сандалів сатани”, а сам він – „не страшний німецький чорт”.

Гофман живе у двох вимірах: ірреальному світі творчості – гротескних, фантазмагоричних картинах, фантастичних образах, що їх може витворити „змучений уявою маньяк”, „мрійник і фантаст”, „п’яниця, безумець і митець”, і в світі реальному – „знайомий дім, де жінка й тепла грілка”. Психологічну достовірність образу потверджує хронотоп твору: місце дії – корчма, час дії – ніч. Проте й сама корчма не є конкретною реальністю, вона „без вивіски, без назви і наймення”. Це символ надреального світу, духовної субстанції „Я” – митця. І все, що в ній відбувається, – це переплетення в творчій свідомості реального з уявним. Митець опиняється поза межами світу „з жінчиними пантофлями, врядовницькими чинами й орденами”. Він перевтілюється в „гігантського kota, добрячого котика Мура”, і для мрійника й фантаста відкривається „театр потвор, театр п’яниць-калік”.

М. Бажан відтворює момент творчого процесу як найвищого психологічного напруження. Художнє розкриття феномена геніальної особистості, осмислення проблеми психології творчості, свободи, внутрішньої роздвоєності митця здійснено в „Гофмановій ночі” засобами експресіоністичної поетики. Справжня творчість, як вважали експресіоністи, – це діяльність вільного духу, який піднімається над реальністю, шукає власні форми вираження.

Процес виходу з творчої у буденну реальність передано в поемі як містичне дійство – опівночі. Митець повертається у старий, розписаний дощем Берлін, з вулицями, як „гама, рівними й довгими”, плескатими площами, в дім,

іронічно названий „притулком буденних чар”. Пристрасність, емоційність, напруженість, романтична поривність, що характеризували світ творчої уяви, змінюється статикою, яка створюється предметами вжитку, розмовою спросоння, малюнками на полив’яній кахлі, теплом фламандської печі, скрипом кульгавих дверей. Картина Гофманового помешкання виписана експресивно знижувальними, карикатурними образами (огрядна піч, прокисле кадилко, приплентався, дівиці, черевань, дівка угодована, пузатий секретер та ін.).

Таким чином М. Бажан відтворює притаманну Гофманові тенденцію ненависті до міщанства і висміювання його у творах. Невідповідність, дисгармонія двох світів, у яких живе митець, сфокусована у двох контрастних образах: „перо крилате й ситий каламар”, що мирно співіснують, символізуючи єдність двох сторін буття творчої особистості як об’єктивну реальність.

Отже, проникаючи в психологію творчості, поет переконливо доводить неспіввідносність міщанського буття й духу творчості. Митця гнітить багатолика сіра буденність, тому він повинен шукати захисту в самому собі, „прислухатися” до ока духовного, яке й творить нову реальність, відмінну від сприйнятої зором. Невипадково, як відзначає С. Савченко, „розвинення духа людини до вищого ступня досконалости стає улюбленою темою письменників (Майрінк, Кайзер, Едшмід) ...Залюбки використовується тема божевілья, бо вона викриває силу того ж таки духа (Гайм, Майрінк, Штернгайм) чи його неприкрашену істоту [300, с. 20]”.

М. Бажан доповнює цей ряд митців-експресіоністів, створюючи в дусі їх естетичних засад образ митця-романтика, творчий дух якого під впливом алкоголю вивільняється, що не суперечить психологічно правдивому образу Гофмана, і творить новий художній світ. Для експресіоністів він „є важливим засобом виходу із стану реального в стан ірреальний, із конфлікту та помилкового шляху сучасної їм людини до безпосередності буття свого „Я” [383, с. 255]”.

Проблему роздвоєності душевного „Я” продовжує митець у „Числі” та „Смерті Гамлета”. У „Числі” вона постає у формі відкидання досягнень філософської мислі („Знаючість Гегеля, ця тінь буття живого... пожива словоблудства”), запереченні моральних цінностей, літературних надбань:

старіє Фауст.., по Європі бродить лише мара Достоевського, не на часі гамлетівське „бути чи не бути”. Ліричний герой остаточно звільняє свою душу від будь-яких непевностей чи сумнівів. Це засвідчує не лише зміст його міркувань, але й емоційний рівень, пристрасність, з якими ці переконання доводяться, наприклад, у „Смерті Гамлета”:

Двійник !

Роздвоєнство!

Примари романтики!

Будівлі блукання роздвоєних душ!

Такий романтичний, надземний туман такий

Смердить труповинням чому ж?.. [8, с. 117]”.

Як бачимо, експресіонізм М. Бажана, що виявився як у світогляді, так і в поезиці, набирав своєрідних особистісних стильових форм не без орієнтації на національні барокові, романтичні традиції і був відгуком на епохальні суспільно-політичні події, які переживала Україна. Митець підхопив ідею перетворення світу, піднесення самопожертви як вияву вищої духовності особистості, месіанської ролі, заперечення міщанства, як породження буржуазного світу, його несумісності з свободою творчого духу. Ідея ж заперечення духовних набутків минулого як таких, що гальмують прилучення особистості до нового світу з його моральними цінностями, викликала в душі митця протиріччя, роздвоєність ліричного „Я” і, врешті, була остаточно відкинута.

Для стилю Бажанових творів характерна пристрасність, динамічність, інтелектуальність та асоціативність, нагромадження образів, поєднання фантастичного у його химерних формах з реалістичним.

Отже, основою стилю М. Бажана, як і П. Тичини, є національне джерело, трансформоване через індивідуальне творче світосприйняття, скориговане тенденціями європейської культури. Стильовий синкретизм, що органічно поєднав елементи символізму, імпресіонізму, романтизму, бароко, натуралізму, експресіонізму надав творчості митців неповторного художнього виразу.

3.2. Поетична творчість Т. Осьмачки 20-х рр. XX ст.

Найбільш яскравою постаттю серед поетів експресіоністського напрямку був Т. Осьмачка. В його творчості простежується властиве експресіонізму розуміння того, що, за словами Л. Андрєєва, „тільки спонтанний, автоматичний акт, лише експресіоністичне вихлюпування „нутра” здатне відкрити істину, оголити духовну субстанцію [2, с. 11]”. Разом із тим соціальні й національні проблеми зумовили об’єднання в Осьмачки „початкового суб’єктивізму” з реальною дійсністю. Ґрунтовно обізнаний зі світовою літературою, особливо романтичною, та філософією, зокрема й новітньою, він добре орієнтувався в тенденціях західноєвропейського мистецтва. Це позначилося на формуванні світоглядних та естетичних засад митця і найповніше проступало в поезиці його перших збірок „Круча”, „Скитські вогні”, „Клекіт”. Експресіоністичне світовідчуття Т. Осьмачки проявилось перш за все у несприйнятті революційної і пореволюційної дійсності та різкому, безкомпромісному протистоянні їй. У цьому він був до кінця послідовним, і роздвоєність внутрішнього „Я” не затьмарювала його свідомості. Цим він відрізнявся від П. Тичини та М. Бажана. Т. Осьмачка увійшов у літературу зі своїм колом тем та експресіоністичним стилем із виразно національним способом їх художньої реалізації.

С. Єфремов відчув у творчості молодого поета Осьмачки національні джерела, „щось із ґрунту, міцне і сильне, з вузловатим корінням у глибині матері-землі [88, с. 641, 642, 643]”. Дослідник обережно висловився щодо стильової манери Осьмачки: поет причетний до символізму. Водночас С. Єфремов виділяє такі ознаки індивідуального стилю поета, які зближують його з експресіоністами: відтворення жахів суспільного буття, „прагнення непідробленої правди”, нагромадження образу на образ, грандіозна сила фантазії, поширений прийом контрастного зображення... роль підсвідомого у творенні образів. Не послуговуючись терміном „модерний”, С. Єфремов бачив Осьмачку однією з найбільш надійних сил серед тодішнього „поетичного молодняку”.

Як бачимо, національну основу вважав Єфремов живодайним джерелом індивідуального мислення Осьмачки.

Цю плідну думку вченого поглибили В. Барка, Ю. Шерех та Ю. Лавріненко.

У статті „Стилі сучасної української літератури на еміграції” Ю. Шерех, характеризуючи своєрідність українського модернізму, висловлює думку про появу в нашому літературному процесі органічного українського літературного стилю. Він вважав, що поняття Україна наповнили новим змістом ті митці, котрі „спромоглися на синтезу, – принаймні знайшли шлях до неї. Вони влили в поняття Україна новий зміст. Вони заперечили старе не в ім’я того, щоб його відкинути, а в ім’я того, щоб надхнути його новим життям [406, с. 164]”.

Суть синтези, на думку дослідника, – в поєднанні українськості з європеїзмом. Це, за його твердженням, був „початок нового руху, спрямованого вже знову на своє, глибинне, але на вищому щаблі – вже не на щаблі примітивного етнографізму, а органічно засвоєного європеїзму [406, с. 166]”. На рух до джерел національного стилю вказував В. Бобинський у 1922 році. Розвинувши цю думку, Ю. Шерех вважав цей процес передумовою „нового органічного національного стилю... української нації, яка є європейська нація [406, с. 167]”.

Серед тих, хто зумів органічно синтезувати українську традицію з новими стилями, Ю. Шерех називає Т. Осьмачку, за його словами, неоекспресіоніста й неошевченківця. Стаття датована 1945 роком, а отже, свої судження стосовно Осьмачки автор будував також на основі дослідження творів письменника, написаних в Україні.

Відзначивши суто новаторську форму Осьмаччиних віршів, цілком протилежну неокласиці, дослідник аргументує глибоко національну основу творчості митця, корені якої проростають із традицій фольклору, Т. Шевченка, М. Гоголя.

Критика 20-х років, як ми вже зазначали вище, вказувала на елементи експресіоністичної поетики у творах Осьмачки, але остаточно не визначилася із стильовою домінантою митця. В сучасному літературознавстві теж існують різні думки. М. Жулинський підкреслював, що в „яскраву мистецьку палітру, якою так ефективно вигравала епоха 20-х років... Тодосеві Осьмачці нелегко було плести свою оригінальну поетичну барву [92, с. 10]”. І хоч „поета приваблював символізм”, однак „поетика символізму не домінує в його ранній поезії – переважає ліризм, підсилений імажиністичною гіперболізацією образів

[92, с. 10]”. Твердження про приналежність митця до експресіонізму знаходимо в І. Дзюби, який визначає індивідуальний стиль поета як „фантазійний експресіонізм [120, с. 53]”. В контексті українських письменників-експресіоністів 20-40-х років розглядає творчість Т. Осьмачки Л. Петренко [278].

Як бачимо, підходи до розуміння своєрідності поезики Осьмачки різні. Тому поглиблений аналіз творчості митця дасть можливість виявити домінанти його стилю.

Збірка „Круча” (1922), до якої увійшло 10 поезій, – це своєрідний відгук митця на події революції та трагічні потрясіння в Україні в 10–20-х рр. XX століття. Як справедливо відзначав Ю. Лавріненко, Осьмачка „від першого свого друкованого рядка й до останньої книжки ...одержимий трагедією затоплення українського відродження [166, с. 4]”. Це історичне тло було передумовою експресіоністської тенденції, що виявилася у віршах збірки „Круча”, адже індивідуальний стиль справді оригінального художника „як об’єднуюче начало змістової форми відповідає і тим сторонам життя, на яких письменник зосереджує свою увагу, оскільки саме їх відтворення і закріплення в мистецтві виражає внутрішню необхідність його творчої особистості і неповторні її індивідуальні особливості [412, с. 395]”. Експресіоністичні тенденції виразно проявилися у відтворенні загального становища України в розпалі війни за незалежність проти більшовиків. Це земля, яка переживає суцільні трагедії й драми: вона вкрита кривавими туманами, конають розіп’яті на хресті люди, з душі землі встають крики, небо сповнене голосіннями, людська кров стікає з ран і ріками пливе в моря криваві, незчисленну силу людей гонять степом на криваву битву, сторуке горе прошуміло по Вкраїні, голод нищить живих. Проти руйнації, зла й насильства були спрямовані вірші збірки. Вони є втіленням у художню форму протестом, що зумовлював властиву експресіонізму неприродну напруженість голосу митця. Експресіонізм „розумів себе як повстання проти дійсності взагалі – її політичного устрою, її несправедливості й жорстокості... [272, с. 537]”.

Для європейських експресіоністів характерною була нечіткість в усвідомленні соціальної бази свого протесту. Це, зазначає Н. Павлова, надавало голосу

експресіоністів надзвичайної, „неприродної” напруженості [272, с. 537]”. У Т. Осьмачки ж соціальна й національна основа протесту в більшості поезій цілком окреслена й зрозуміла. Це північний ворог, який загрожує Україні поневоленням, розпалює братовбивчу війну. І саме усвідомлення цього, розуміння поетом небезпеки, загрози і її кривавих наслідків для України та відсутність сил для захисту власної державності й породжувало цю надзвичайну емоційність та напруженість.

Звичайно, епохальні події важко піддаються аналізу. Неможливо відразу усвідомити й осмислити їх суть, передбачити розвиток, наслідки. Тому сприйняття дійсності відбувається перш за все на емоційному, а не аналітичному рівні. Це виявляється в абстрактності образів. „В епоху великих історичних катаклізмів, що породжують насторожено-недовірливе ставлення людини до світу, – як зазначав Вільгельм Воррінгер, – неминуче виникає мистецтво, яке відмовляється від зображення незрозумілої конкретності життя. Абстрактність – ось визначальна риса подібного стилю [272, с. 537]”.

Найбільш виразні ознаки експресіонізму в українській поезії наявні в образній системі віршів Т. Осьмачки. У фантастичних, міфічних, часто гіперболізованих образах відчутне прагнення митця передати навальність, нестримність і масштабність подій, високу суспільну напругу часу, непередбачуваність наслідків здійснюваного. Фантасмагоричні картини Осьмаччиних віршів були своєрідним передбаченням невідвратної трагедії. Тому все поставало в суцільному русі, неспокої, збуренні вселенських розмірів, повністю ігнорувалася конкретика, адже для експресіоністів, як твердив К. Едшмід, „факти мають значення лише настільки, щоб дати художникові можливість крізь них досягти того, що приховано за ними [410, с. 305]”. Україна у віршах збірки постає через простір, окреслений абстрагованими образами експресіоністичного характеру: перса землі, гора, „важке небо зоряне з сонцем”, хрест, що „простяг рамена од краю світа до краю, од сходу на захід [263, с. 20]”^{*}; досить узагальнені асоціативні образи: церкви божі, долини,

^{*} Осьмачка Т. Поезії / Тодось Осьмачка. – К.: Радянський письменник, 1991. – 252 с. Далі посилаємося на це видання, вказуючи лише сторінку в тексті в круглих дужках.

могили, дикі кручі, пожежі, руїни, мати, що ридає над морем на кручі, мати сива з сином та ін. Відтворені у віршах дії не відповідають реальній конкретиці. Між образами й діями важко вловлюваний, а то й відсутній взаємозв'язок. Як це й властиво експресіонізму, конкретні звичайні риси дійсності зникали за її загальними контурами, напруженістю образів, стрімкістю темпу і уривчастістю стилю [272, с. 537]”.

В абстрактних образах постає в Осьмачки трагедія війни українства з більшовизмом у вірші „Хто”, присвяченому братові Самійлу, якого розстріляли червоноармійці. В основі поетичної конструкції вірша – „відтворення розірваних алогічних уявлень художника про життя і тому реалізується не на зчепленні життєвих картин і фактів, а хаотичній грі невиразних асоціацій [413, с. 140]”. Масштабність трагічних подій передана тут через образ кривавих туманів, хреста, розп'ятої на ньому людини. Ці картини розп'яття України асоціюються в Осьмачки з біблійною картиною розп'яття Христа. Підтвердженням цього є й передостанні рядки вірша: „...розп'яв хтось правду на Голгофі знов! (с. 21)”. Абстрактним образом „хто”, „хтось” іменує поет винуватця трагедії. А в самому вірші доповнює його й конкретизує експресивно насиченими образами бенкетуючого звіра та ситих, п'яних ватаг, що п'ють кров.

Україна постала в Осьмачки як арена найжорстокіших і найжахливіших випробувань. Це на її просторах постала гуральня, в якій Україна варить пиво-кров своїх синів, страшний бич тарахка так, що луна стогне аж в Альпах, розгулялися вітри, хмари, бурі, блискавки, мчить кривавими манівцями колісниця, крячуть ворони, шляхи зчорніли гнилим трупом, забілили черепами, кістяками; люди тінями блукають, бродять лисиці, собаки. Це сплюндрована, знищена земля.

Абстрактність, гіперболізація, масштабність образного мислення у відображенні суспільних катаклізмів – ознаки стилю Т. Осьмачки. Для нього головне – не описати події в достовірній конкретиці, а передати сам дух епохи, його напругу в найвищому емоційному відчутті.

За абстрактністю образної системи чітко проступає основна тема, що об'єднує вірші Осьмаччиної збірки, – поневолення України, втрата нею державної незалежності. Переддень волі передано у вірші „Колісниця” в абстрактному образі чогось великого, необорого, що пронеслося „од північних льодів, од глибоких, мохнатих, далеких снігів... на незримій колісниці (с. 23–24)”. Загальне духовне піднесення в Україні відображено в картинах динамічного експресіоністичного пейзажу:

Як шуміло, як летіло, –
сонце селами ясніло
і травою-муравою по гаях, лугах весніло.
Церкви божі в кришталеві дні погожі
молоділи та біліли на майданах, роздоріжжі;
любо святами пишались
людом радісним, –
як сонце в росах,
мов колосся наливалось (с. 24).

Як бачимо, головним в поезиці Осьмачки є метафоричний образ, який відтворює простір і час у безконечному стрімкому русі, в постійно збудженому, розбурханому стані.

Поезії першої збірки засвідчують трагічність Осьмаччиного світовідчуття. Реальна дійсність з її руїнами, боротьбою, смертю, голодом постає як масштабна катастрофа не лише в суспільстві, а й у природі в цілому. Гіперболізовані метафоричні образи відтворюють весь жах і безмежність цього божевілля, вселенський хаос і торжество смерті:

А бурхливий буй-вітрисько
по землі од гір гогоче,
як зубами, у старих лісах дубами
хилитає та скрегоче...(с. 24).

Поет не описує дійсність, він створює своєрідні видіння як реальність його внутрішнього, духовного ока. Цей стиль цілком у дусі митців-експресіоністів, які, як відзначав С. Савченко, «„не дивляться”, а „споглядають”»,

„не фотографують, а мають видіння”». „Поет, – продовжує дослідник, – повинен утворити собі „новий образ світу” і в змалюванні його базуватись на „візіях”: він не малює, він переживає. Він не передає, а формує [300, с. 22]”.

Поетика експресіонізму в творах Осьмачки виразно виступає в системі формальних виявів, адже експресіонізм „був криком душі, висловлюванням митця, атакуючою матерією. Виростав з основ світоглядних, але форма творів мала підпорядковувати собі філософію. Була то репродукція світу в гострій, демаскуючій формі [425, с. 274]”.

Масштабність, гіперболізація – характерні ознаки образного мислення Т. Осьмачки. Тому Україна в її географічних, суспільних, духовних реаліях відбиває відповідний рух у всесвітньому просторі. Вона є живою, органічною часткою простору всієї планети, і тому все те, що відбувається з нею, є лише закономірним повторенням уже пройденого в інших просторово-часових вимірах.

У руслі цієї історіософії митець осмислює проблему національної неволі. У вірші „Регіт” автор вписує історичний шлях розвитку України в закономірності планетарного масштабу. В історії України, як і Єгипту, Еллади, Риму, середніх віків, мало місце рабство, що асоціюється в художній уяві митця зі „свистом батогів”. С. Єфремов звернув увагу на глибину і місткість цього образу в Осьмачки: „Цілу історію людськості... вкладено в „свист батогів”, що по всіх лунає просторах і в усі віки, переплітаючись з солодким співом поетів та з грою розумом порожніх філософів [88, с. 642]”.

Для створення широкого просторового і часового тла Т. Осьмачка вдається до експресіоністської техніки – монтажу образів і картин. Через конкретні географічні й історичні реалії – Середземного моря, що „хвилями дзвонить в боки пірамід африканських (с. 28)”, поет відтворює епоху рабства на африканському континенті. Цю картину змінює інша: свист батогів над кислоокими, немитими і голими рабами в долинах Єгипту, Еллади, Риму й середніх віків. Таким чином розширюється сприйняття явища в історичному часопросторі. Ці картини своєрідно озвучуються – свистом батогів, що асоціюються із жорстокою силою гноблення одних людей іншими. Третя картина – Україна, яка не стала винятком у суспільно-історичному русі:

З їх посвистом хижим єднаються в пісню
і наші пожежі, і ревища, й дим, і чади,
як брязкіт кадила та ладан у церкві (с. 29).

Усе це переростає у фантастичну, навіть галюцинаторну картину нівечення людських тіл у катастрофічних масштабах. Космізм мислення Т. Осьмачки дає йому можливість усвідомити істину вселенського закону – деспотизм, насилля. У поглядах Осьмачки на історію й світ домінує, як це й властиво експресіоністам, песимізм, відчай, усвідомлення неможливості щось змінити. Проте мистецтво їх бунтівливе, спрямоване на знищення зла, підтвердженням чого є виклик-протест Т.Осьмачки і покривдженій рабством матері-землі, і світові:

Гей, земле!..
і хочеться плюнуть з одчаю
тобі, земле-мати,
щоб випекти пляму-пустелю
на спині твоїй,
як вічне тавро арештантське,
і димом пропасти в безодні часу! (с. 29).

Усвідомлення поетом власного безсилля перед об'єктивно існуючим злом, що має різні суспільні вияви, відображається в долі людини, держави, духовній сфері, стані природи, породжує почуття самотності, загубленості в життєвому і світовому хаосі „задавленого обставинами індивідуума... Така тенденція в експресіоністів, – відзначає дослідник П. Рихло, – є поспіль магістральною [297, с. 170]”.

Образ самотності, самотньої людини, що перебуває в божевільні і відчуває себе „мов Юда в гаю на вірьовці”, постає у вірші „Елегія”. Соціальна несправедливість, зло, жорстокість – це також підґрунтя Осьмаччиного почуття самотності, безсилля, журби, смутку. Неволя людини й України сприймається ліричним героєм як трагедія власного життя. Внутрішній зір поета створює картину страшного провіщення про смерть у північних снігах. Характерною особливістю світовідчуття експресіоністів була здатність до передбачення, пророцтва. Експресіоністи вважали,

що „лише почуття, інтуїція здатні пізнати закони буття. Не хистка дійсність, а внутрішній світ людини, її дух виявилися єдино стійкою реальністю [272, с. 538]”.

Пророчі передбачення Осьмачки справилися. Саме північ з її Соловками і таборами стала незабаром в'язницею української волі.

Естетична позиція експресіоністів передбачає розрив із традиціями. Однак, на відміну від європейських експресіоністів, в Т. Осьмачки цього не спостерігається. Навпаки, його творчість продемонструвала органічне злиття національної літератури й фольклору з новітніми художніми пошуками. „Стиль його поезій, – відзначав Ю. Лавріненко, – вражає цілковитою оригінальністю і незалежністю. Це модернізм, але базований не на революційному розриві з попередниками, а, навпаки, – він виходить із найглибших основ української поетичної традиції – народної пісні і казки, „Слова о полку Ігоревім”, козацьких ліро-епічних дум та з Шевченка... [166, с. 4]”.

Вплив народнопоетичної традиції відчутний в образній системі віршів, зокрема у використанні таких традиційно-фольклорних образів, як криниця, степ, „трава-мурава”, „буй-вітрисько”, „Савун-гора”, „мати сива”, „мати-земля”, „лани зелені”, „сиві орли”, „зливи-дощі” і ін. Як і в народнопоетичній творчості, в думках, Осьмачка вдається до поєднання розлогих порівняльних зворотів із метафоричними образами: „...поля, лани зелені в багрянницю з кривавиці одяглися й простяглися, мов на муках-катуванні (с. 24)”, „церкви божі... людом радісним, – як сонце в росах, мов колосся наливалось (с. 24)” „бурі із моря над сином літали, наче у вирій важкі журавлі (с. 25)” тощо. Як і в фольклорі, природа в Осьмачки невіддільна від людини, персоніфікована. Дніпро, небо, зорі, хмари, степ, луг, вітер – все живе спільним із людиною життям. Динамічний, загадково-метафоричний експресіоністичний пейзаж неба у зорях із крові, бурхливого буй-вітриська, що „по землі од гір гогоче...”, сонця, що „селами ясніло і травою-муравою по гаях, лугах весніло”, бур із моря, золотої пашні в полі і т.ін. підкреслює близьке до фольклору світосприйняття поета, передає швидкоплинність всього, що відбувається. Воно несе ознаки апокаліптичності. У поезії „Цить, моє серце!” Т. Осьмачка використовує типовий для фольклорних жанрів зачин із словами „десь”, „там”.

Сюжетний мотив вірша розгортається в плані казки, на чому й наголошується в кінці твору: „Цить, моє серце, се казка! (с. 26)”.

Трагедійність світовідчуття Осьмачки, властива стилю митця, репрезентує явище, яке дослідники вважають процесом „творчого інтегрування елементів фольклорного комплексу в індивідуально-авторський художній світ, що характеризується значним розмаїттям: від прямодушних стилізацій до витончених форм неофольклоризму... [40, с. 232]”. На думку М. Бондаря, у творах Лесі Українки та М. Коцюбинського індивідуально-суб’єктивними авторськими концепціями переводилися в рух глибинні, взаємодіючі з позасвідомим, елементи й цілі пласти фольклору... [40, с. 232]”.

Одним із способів вживлення фольклору в художню тканину творів митця є звернення до жанрів народнопоетичної творчості, зокрема – казки. У вірші „Казка” семантика назви – це для автора лише художній прийом, здатний з адекватною мірою експресії відтворити поетове світовідчуття, настрій, емоції, психологічний стан та виразити відповідну ідею. У „Казці” – витончена форма, ліричний герой передає свої почуття, настрій, створений казкою. У вірші артистично передано національний колорит. Митець будує оповідь на антитезах: красиве й потворне, добре й зле. Ці категорії втілено в народнопоетичні символи. З одного боку – вітер, сонце, орли, Дніпро, що символізують процес відродження України, з іншого – сірі хмари, що перетворюються в людину, яка „... йде.../ Дивиться пожежами, диха димами, головою світ заступила”. За Костомаровим, хмара, що виступає на небі, в народній творчості – символ біди, яка насувається [154, с. 180]”. Автор використовує в „Казці” й символіку чисел: три кінці світу, два орли. Аналогічним до казкового є в поезії й зачин, яким у типово казковому хронотопі розгортається динамічна дія:

Ой з трьох кінців світа
вдарили вітри...
По споришу зелених меж
ходило сонце,
стрічало гостей...(с. 32–33).

Як у фольклорі, де немає часу й простору, так і в поезії Осьмачки не конкретизується місце й час. Крім того, за В. Проппом, поетика фольклору є поетикою рухомих тіл [296, с. 152, 153]”. Ця закономірність простежується і в „Казці”. Все тут відбувається у вічності одночасно в різних місцях, все видиме і в безупинному русі: „вдарили вітри – браму землі розчинили / Із темного творчого лона закурили тумани, сипнули квіти... / А в глибу світів.../ моря вічності хлюпали. / Два сиві орли / носили воду з морів (с. 32–33)”. Драматичною кінцівкою твору Осьмачка відступає від традицій народної казки, яка, як правило, закінчується щасливо.

Прикметною ознакою стилю Осьмачки є ліризм. Ліричну тональність створюють у віршах емоційно наснажені, розгорнуті образи сонця в росах, „жінки вродливої, що сина вродила”, журавлів, що „із крил своїх пера губили... на луги”, неба глибокого, поля широкого. М’яким ліризмом, що поєднується із драматичною напругою, відзначаються вірші „Війна” і „Казка”. У першому з них у ліричній тональності, що досягається використанням прийому звертання, описового порівняння, передано образ „матері сивої”, що разом із сином „пололи жито”. Материнська тривога й ніжність звучать у звертанні до сина:

„Чом, сину, зажурився,
ніби вечір похилився
аж од хмари, аж до лану
на могили та церкви,
на яри...
в ріку криваву... (с. 27)”.

Посилюється ліричне звучання твору словами-відповіддю сина і особливо таким свіжим, незужитим індивідуалізованим образом матері у звертанні:

„Мила ненько, біла вишне!
Снився сон мені, як диво:
Мов ти жито жати вийшла,
Як у гай на буйну ниву... (с. 27)”.

Вдало підібрані емоційно насичені тропи у звертанні передають не лише особисте почуття сина до неньки, а мають глибше ідейно-емоційне навантаження – підкреслюють морально-етичні основи роду й нації.

Гостро драматичне розгортання сюжетної лінії в ліричному творі – розповідь-сон про шуліку, що вирвав материне серце й кинув його у криницю, – закінчується знову ж поєднанням ліричного і драматичного малюнків. Ліричний пейзаж, що підсилює почуття материнської і синівської туги, завершується зловісною картиною, яка й увиразнює це почуття:

А ярами вовки грали,
над кривавою рікою –
білі зуби полоскали
віковою глибиною (с. 28).

Характерною особливістю образної структури вірша є поєднання абстрактних і конкретних образів. Конкретними, зримими образами виписано ландшафт, який дає уявлення про місце дії – Україну: гай, буйна нива, поле із золотою пашнею, криниця під лісом, яр, степ, високий горіх, „що над цямрину схилився” (с. 27). Конкретний і просторово-зоровий образ „все на північ”, використаний автором для унаочнення образу жорстокого шуліки, що вирвав серце матері – України.

Метафоричність образного ряду („туга стінами стояла на могилах, як тумани перед світом”, „туга рядна вистилала у степу...” та ін.) зумовлена психологічним станом автора, прагненням передати бездонну глибину душевного болю від усвідомлення безвиході, невідвортної трагедії.

Отже, збірка „Круча”, – книга „найперших, найправдивіших поезій”, „твереза від всеросійського добра і зла [265, с. 60]”, – відтворює перш за все переживання митцем національної неволі України. Образ України асоціювався в Осьмачки з „дощем поритою Зарудинською кручею”, в рідному селі, що й зумовило назву збірки з її експресивною семантикою.

У „Кручі” художньо виражено синтез філософського, політичного, естетичного осмислення митцем буття у вимірах „людського світу”, національних подій, „правди і кривди”, „Бога і людини” в контексті закономірностей космосу. Ці

настрої, як зазначав письменник у споминах „Мої товариші”, були поштовхом до написання поетичної книжки, яка й дає ключ до розуміння того, як поет „дивився і на товаришів, літераторів...”, як митець розумів суспільно-політичні процеси в Україні. Книга репрезентувала Т. Осьмачку як поета виразного експресіоністичного світосприймання та художнього мислення. Його художня манера, що ввібрала в себе й елементи поезики символізму, романтизму, ґрунтувалася на органічному злитті народнопоетичної та літературної традицій і новітніх тенденцій того часу. Експресіоністична напруга творів зумовлена не лише суспільно-політичними обставинами і протестом проти них, але й питомо національною експресивно насиченою, індивідуалізованою образністю, майстерно трансформованою в модерному стилі.

Домінування експресіоністичної поезики простежується і в наступній збірці „Скитські вогні” [267], що побачила світ у 1925 році й засвідчила нові аспекти світобачення та художнього мислення Осьмачки. Назва книжки суголосна з твердженням А. Тойнбі про те, що „нація – це здатність етносу втілювати... „історичний універсум [158, с. 74]”. Основний пафос віршів книжки – громадянський. Це експресивний згусток почуттів і розмислів поета над долею України. Своїм ідейним змістом та силою емоційного вираження вони спрямовані проти вселенської несправедливості, що так безжально спадає на вітчизну митця. Це породжує безмірну тугу, відчай.

Ідейний пафос і емоційний струмінь Осьмаччиної поетичної творчості детермінований чинником колективного підсвідомого, визначальним архетипом якого виступає воля. Об’єктивна закономірність активізації цього чинника зумовлена суспільно-політичною ситуацією – втратою Україною нового шансу на вільний розвиток. У цьому спостерігається, згідно з концепцією Юнга, „природа задіяних сил. Ми є свідками того, як ціла нація відроджує старовинну символіку, давні релігійні ритуали, і того, як ці масові настрої катастрофічним чином впливають на життя окремо взятої особистості, „революціонізуючи” її [418, с. 343]”.

Як і в попередній збірці, поетичному мисленню Осьмачки в „Скитських вогнях” притаманні абстрактність, космічність, символічність образів. І, що

прикметно, абстрактні картини та символічні образи не „віддають” штучністю й надуманістю. Навпаки, вони несуть у собі живу енергію, передають реципієнту і якусь глибоку таємничість, і сприйнятний на рівні ірраціонального близький дух. Саме в такому індивідуалізованому способі трансформується в Осьмаччиному духовному світі архетип колективного підсвідомого, матеріалізуючись у дивовижному виразі думки, що, з точки зору психоаналізу, за Юнгом, цілком пояснювано: „Архетипів існує стільки ж, як і типових ситуацій у житті. Безкінечне повторення зафіксувало ці досвіди в нашій психічній системі не в формі образів, наповнених змістом, а спочатку лише в формах без змісту, що дають можливість для відповідного типу сприйняття і дії [418, с. 343]”.

Архетипний характер вияву підсвідомого простежується в „Скитських вогнях” у розсуванні автором часово-просторових меж духовного існування у безмежному всесвіті. Тому Україна у світосприйнятті Осьмачки, як бачимо це в поезії „До степу”, – не локальний простір, а місце в позачасово-просторовому континуумі. Так поет втілює відчуття духовного взаємозв’язку поколінь, незнищенність духовної енергії далеких предків „скитів-дикунів”, яка дає про себе знати новим потягом суспільства до волі. З точки зору психоаналізу таке світовідчуття цілком обумовлене. Адже К. Юнг зазначав, що „і сьогодні людина минулого живе в нас... в кінцевому підсумку, в чому суть долі великих народів, як не в сумарному результаті індивідуальних психічних перемін? [418, с. 343]”.

Ірраціональне відчуття проявляється в митця в архетипному образі вогнів, як символу очищення й оновлення. Не випадковою у зв’язку з семантикою символу видається й сама назва збірки „Скитські вогні”. Одночасно це й своєрідний авторський прийом багатовимірного бачення історичного шляху України, її матеріального й духовного наповнення, це й оцінка її, сучасної, з висоти і глибини віків.

Трагедія України вербалізується в Осьмачки через експресію невиражального – стану душі, серця. У віршах автор передає біль душі („Хто”), плач, скорботу серця („Цить, моє серце”, „У табори”, „Труни в гаях”).

Як бачимо, образи болю, крику душі, скорботного серця стали ключовими в поезиці Осьмачки. Така, властива експресіоністській поезиці суб’єктивізація,

„пропускання” предметного світу через душу поглиблює психологічну дію експресивної картини, образу чи й взагалі явища загальнонародної трагедії, інтимізує, ліризує поетичне самовираження, дає можливість „ввійти”, „вчутися” в силу настроїв і почуттів.

Метафоризація, асоціативність, антропоморфізація природи, символічність, гіперболізація, поетизація образів побутового світу – це поетичний арсенал Осьмаччиного способу виразити своє переживання щодо ідейно табуйованих явищ і тем. Братовбивчу війну, голодомор він сприймав не інакше, як цілеспрямовані дії більшовицької влади проти українського народу. З проникливістю митця і сміливістю громадянина поет сказав про це у вірші „Труни в гаях”. Для увиразнення головної ідеї автор вдається до прийому антитези і в назві твору, і в перших чотирьох рядках вірша:

Із блакиті піль шляхи розляглись,
на боках у них зацвіли гречки....
Та рої бджолині ними не гудуть,
меду не несуть в пасіки-садки...(с. 54).

А далі засобом прямої та зворотної градації поет розгортає просторові обрії України, кожним рядком відкриваючи щораз жахливіші картини вмираючого українського села, з яким асоціюється й сама Україна.

Безмір людського горя виражено у вірші метафорами та порівняннями, що ввібрали експресію розмовно-побутової мови:

Народ, як рілля, захряс по церквах,
дощами рида... і сльози горять, мов ягоди – кров;
падають в траву, гарячі, як жар,
котяться в гаї, де труни лежать (с. 55).

Трагічну вершину кривавих подій символізують містичні образи, що знаменують фатальні для нації потрясіння, – „дві труни дубові товсті”. Вони призначені катами для своїх жертв, серед яких передусім діти і матері – цвіт, майбутнє нації, її духовна основа.

Вірш „Труни в гаях” належить до тих небагатьох творів нашої літератури 20-х років, у яких так безкомпромісно і з такою художньою силою було акцентовано на больових точках національного буття України.

У контексті світоглядних орієнтацій митця розгорнутий у згаданому вірші й мотив міста, властивий творчості експресіоністів. Він зреалізований у суто національному аспекті: село знищене містом. Поет вдається до інтерпретації фольклорних структур – створює власну модель казкового мотиву, в якому головними персонажами виступають птахи, кінь. Осьмачка подає абстрактно-символічну картину з містичними образами-символами в розімкнутому, але національно маркованому часово-просторовому обширі. З міста „з драних шибок порожніх домів кажани, сичі вилетіли всі... І город пливе у дзвоні глухим десь од берегів, як дим на степи. Та степи мовчать” (с. 56).

Поетика фольклору несе потужне експресивне навантаження в художній палітрі Т. Осьмачки. З приводу переплавлення традицій через могутню авторську індивідуальність як явище закономірне І. Франко писав: „... Творячи діло поетичне... поет мусить послуговуватися елементами традиційними, обертатися в традиційних формах; він постарается дати тим елементам якнайбільше своєї індивідуальної окраски, розширити ті форми, поглибити ті мотиви, поглянути на них з іншого боку, ніж досі гляджено, внести нові комбінації, досі не уживані [375, с. 160]”.

Саме ця особливість зв'язку поетичного світу Осьмачки з традиціями простежується і в поезії „На Ігоревім полі”, де використано мотив перетворення сліз на озера, художньо інтерпретовано образ язичницького бога Сварога, що трактувався в міфології як бог неба, небесного світила, трансформовано мотив народної пісні. Тут же присутні й образи, пов'язані в народній міфології з культами грози, сонця, землеробства.

Експресіоністська поетика адекватно виражала суть імперської політики з її масштабами та наслідками. Вона була найбільш прийнятним для автора способом виразити громадянське кредо. У віршах „Голота”, „Деспотам”, „Розкрила небо Україна” та ін. Осьмачка постає поетом національного болу, гніву, протесту. Цей вибір цілком свідомий, адже, як заявляв митець, „цілий вік жити обов'язком – це бути арештантом, хоч і не перебувати в тюрмі. Але якби добровольців для такої

неволі не хватило, то це й був би кінець світу [252, с. 115]”. Т. Осьмачка до кінця життя залишався заручником національної волі, добровільним „арештантом”.

Трагічні події національного відродження, що відбилися й на особистій долі Осьмачки, зумовили у збірці „Скитські вогні” історіософські мотиви. В історіософії письменника головними постають екзистенційні питання буття України. Домінуючими при цьому є духовні естетичні фактори. У вірші „До степу” поет намагається проникнути в глибини історичного буття України, збагнути, вдаючись до архетипного образу степу, об’єктивні й суб’єктивні чинники, що впливали на формування самобутності, духовної аури, національного типу українця. Живописним постає типово національний топос – степовий простір як символ предковічної української землі й самої України. Осьмаччин образ Всесвіту – у безперервній і позачасовій єдності. Тому хронотоп минулого наповнюється образами пращурів – предків-скитів, які залишили слід в космічному безмежжі. Їх духовну енергію автор бачить в образах зірок, вона світить сотням поколінь, і „люди випливають у сяєво вогнів і там навіки поринають”. Їхні ж думки знову стають вогнями-зорями, щоб нести енергію пам’яті, енергію життя і „людові наступному світити”. Так у світоглядній концепції Осьмачки людство зв’язане в межах всесвіту духовною енергією. Минуле, сучасне й майбутнє – завжди у взаємозалежності.

Асоціативність і символічність, як характерні ознаки стильової манери митця, часто приховують основний пафос збірки. В окремих творах („Казка”, „Чекання”, „Весна” та ін.) мотив розчарування, втраченого ідеалу, втіленого в алегоричних образах дівчини, весни, ледь відчутний. У „Казці”, наприклад, він прикритий сюжетною канвою розповіді про казкове зростання юнака і його загублене серце, а ще більше – романтично-ліричними малюнками, зітканими із соковитої, багатобарвної народнопоетичної образності. Образи любистку, колиски, купелі, яру, пшениці, калини, солов’їв, ромен-зілля, поля, опоетизовані обрядово-звичаєві картини – купання дитини в любистку перед сном, виливання купелі під калину та ін., естетизація звичайних реалій буття – все це створює барвистий, запашний національний колорит, підкреслює своєрідність національного світосприйняття й мислення митця.

Своєрідність Осьмаччиної поезики спостерігається в поєднанні експресіоністичних та сюрреалістичних принципів відображення авторського світовідчуття, його внутрішнього світу, співвідношення зі світом космосу. „Казка” і „Весна” – це зразок відтворення ірреального, можливого видіння у сні чи казці. Калейдоскопічні картини, фантастичні події, міфологічні образи, оповиті таємничістю, вражають динамікою перебігу, експресією, ефектом алогічного й хаотичного. У вірші „Казка” все відображуване відбувається в якомусь позачасовому і позапросторовому континуумі, одночасно на землі й над нею, все в якомусь видимому осяянні, наповненому пахощами повітрі – між місяцем, зорями, полем, яром, травами, озерами, морем...

Як купала мене мати
у любистку,
трусив зорі Див із лану
у колиску.
Схиляв голову весняну
голий місяць
до маленьких моїх ніжок
в купіль свіжу (с. 36).

Автор дає жанрове означення поезії – казка. Семантика назви твору в певній мірі є жанроозначуваною, хоча з таким же успіхом твір може називатися „Сон”. Це лірична поезія, що відбиває міфологічно-фольклорні засади художнього світу Осьмачки, для якого природа існує в неподільній цілісності. Однак стрижневим жанротворчим елементом поезії є перевтілення, основна, за В. Єрґоміною, ознака жанру казки [87, с. 9]”: серце стало ромен-зіллям. Казковими є й події, що відбуваються в процесі метаморфози: ромен-зілля вмочило голову в море, з моря вилетів сокіл, краплі з його крил впали на чарівну траву, від чого вона стала в’янути. Це зілля зірвала дівчина, яку й шукає ліричний герой. У цих подіях немає логіки й мети, що властиво міфам, казкам. Як і в чарівних казках, у творі Осьмачки піднесено культ рослин, води, небесних світил, птахів.

Серед поетичних тропів Осьмачка найчастіше вдається до метафори, паралелізму, гіперболи. Народнопоетичну основу має у вірші й колористика: з місяцем, з водою пов'язаний срібний колір.

Як бачимо, поетика міфу та фольклору у вірші „Казка” становить основу художньо-образного світу.

Сюрреалісти, згідно з фройдівською теорією психоаналізу, підтримували думку про невичерпність позасвідомого, його активний вплив на життя кожної людини [177, с. 179]. Відповідно, ліричний герой Осьмаччиної „Весни”, відчуючи органічність космосу, вбирає в себе трансформовану інформацію колективного підсвідомого:

І у мої груди упало вогненне
серце журавлине, щоб співав я пісню
про весну свою (с. 39).

У дусі сюрреалістичної поетики переданий в Т. Осьмачки взаємозв'язок людини з космосом: на тлі безмежного, витвореного фантастичною уявою автора простору – маленька людина:

В степу на могилі горілиць лежав я,
а ключ журавлиний важко наді мною
тяг канати в небесах
і кидав у трави жарини гарячі...(с. 39).

У гротескно-експресивній манері творення фантасмагоричних картин, як свідчить поезія „Весна”, чітко виявляється експресивний та сюрреалістичний спосіб світобачення та характер поетичного мислення Осьмачки:

І прийшла весна...
Мене цілувала, а вила бряжчали
у наших ногах...
а з мого неба зорі випадали
у жіноче лоно наче у безодні
степових озер!
Враз мені од болю груди затріщали!
Із грудей струміла кров моя на трави...(с. 41).

Поруч із відтворенням позасвідомого в почуваннях людини поезія Т. Осьмачки відображає й соціальні катаклізми свого часу. Вдивляння митця у Всесвіт зумовлене вірою ліричного героя у вселенський лад і гармонію. Та, як справедливо зауважує Ю. Лавріненко, звертаючись до Всесвіту, Осьмачка „повертається назад із страшною підозрою моральної порожнечі людства й універсуму. І тоді розгортає в його поезії свої чорні крила відчай забутої Богом у порожньому просторі країни і людини [166, с. 4–5]”.

Саме таким відчаєм переповнена поезія „Лист”, яка стала відгуком на трагічні події голоду в Україні у 20-і роки. За кількома рядками батькового листа синові крізь метафоричну картину постає трагедія вмираючого українського споконвічно хліборобського села:

... Сухі поля
І села викотили жаль
На давній шлях.
На тім шляху пили курять
На цвинтарі –
Вози то з мертвими риплять,
Як журавлі...(с. 42).

Картину селянської трагедії емоційно підсилено батьковим проханням до сина спромогтися „як-небудь / На пудів два”. Зовнішній вияв трагедії переноситься, за законами експресіоністичної поетики, на вираження внутрішньої напруги ліричного героя, неспроможного не лише зарадити батькові, але й паралізованого розпачем власного безсилля: сам змушений просити обід або збирати цвілі крихти з шухляд.

Засобом відтворення стану душі – невиражального – є в Осьмачки вербалізований мунківський крик:

Я тільки й можу, що від мук
Тут закричать! (с. 42).

Вірш „Лист” співзвучний із творами П. Тичини „Загупало в двері прикладом”, „Чистила мати картоплю”, В. Підмогильного „Син”, М. Куліша „97”.

Антиколоніальні настрої – лейтмотив віршів „Труни в гаях”, „У табори”, „На Ігоревім полі”, ліричної поеми „Пісня з Півночі”. Відзначена Ю. Стефаником „бистра спостережливість... вміння цілком оригінально інтерпретувати події і факти нашої історії [337, с. 109]” допомогли Осьмачці в історіософській площині художньо розгортати тему національної неволі України. При цьому, як відзначає Л. Голомб, Осьмачка „у відповідності з узагальнено-символічним характером своєї поетичної думки ... підносив певні реалії української дійсності до рівня впізнаваних прикмет буття світу від найдавніших часів [56, с. 13]”. Так, вірш „У табори”, що є відгуком митця на відступ з України та інтернування в Польщі військ УНР, написаний за мотивом 137 біблійного псалма. У ньому поет осмислює тяжку долю народу-невільника. За межами країни опинилася національно свідома, патріотично налаштована частина українців. Це „бідні діти землі”, які „перейшли старий Збруч долю в пана однять та й додому не йдуть (с. 66)”.

Трагізм становища полонених і залишеної ними Вітчизни передано містично-символічною картиною, експресія якої створює через рухові, зорові, слухові, колористичні ефекти образ руїни, стан розпачу, безнадії, краху:

Як собак табуни: і ворони й круки
Через гору летять аж на Київ злотий...
О, як сильно кричать!.. А із чорних дзьобів
Краплі- кров лопотить об залізо домів (с. 66).

Екзистенційний стан відчаю, безнадії, розпачу поет відворює через образ невольників, що знаходяться в апокаліптичному просторі. Це „білі діти”, яких на міських площах мочить не дощ, а тепла кров. І нема їм „покрову” від матері-Вітчизни. Трагічним плачем-благанням звучить звернення ліричного героя до знедолених дітей простити сиву знесилену матір-Україну, яка, замість захисту, лише чорною, як ніч, хусткою прикриває їх від „бризків крові”.

Серед невольників виділяється образ поета, творчий дух якого закутий імперськими ланцюгами. Стан закованого, поневоленого творчого духу передано пластичною живописною експресією: образ „птиці живої”, що „на ножі тріпотить”, серця, пронизаного ножем, яке „з ножа співа пісню сумну”. Як

бачимо, виписані в експресіоністському стилі образи і чуттєво, і візуально передають екстатичний стан душі поета, який не спроможний стати в обороні народу. Та сподівання на волю, якій прислужиться слово, не покидає його:

всі слова я зберу, що на небі горять,
а на півдні зірву круглі сонце-печать.
Нею людям серця на вино розтоплю
і в небесні слова, як у чаші, зіллю! (с. 67).

Так мотив вавилонського полону, інтерпретований у вірші „У табори”, підносить сприйняття національної трагедії України 20-х років до масштабів загальновідомих фактів багатовікового поневолення народів, увиразнює трагедію примирення народу зі становищем невільника-раба, зміни його морально-психічної структури й аксіологічних домінант. А мотив України в цьому контексті підсилюється мотивом „поет-невільник і Вітчизна”.

Мотив невільництва нації Осьмачка розробляє й на інших фактах історичного буття свого народу. Якщо в першій збірці Росія втілюється в абстрактно-символічних образах „північних льодів, глибоких мохнатих далеких снігів” („Колісниця”), півночі („Війна”), то в ліричній поемі „Пісня з Півночі”, у віршах „Деспотам”, „Дезертир” та ін. із збірки „Скитські вогні”, вона постає в конкретно означених образах з антиімперською семантикою.

Відтворюючи в „Пісні з Півночі” образ українця, що воює за інтереси великодержавної Росії і згине на чужині, „як пес забутий”, поет обурюється рабською покорою земляків, які, „мов безгласії вівці держави, стоять і чекають, коли їм іти в рови на бенкети криваві... (с. 47)”. У дусі експресивної поезики звучить протест-заклик „Коли ж, коли ми вже розіб’єм кайданом катові висок! (с. 46)”.

У творах із соціально окресленою тематикою Осьмаччин експресіонізм виявляє себе в широкому використанні розлогої персоніфікованої метафоричної образності, у зверненні до міфологічних образів, народної демонології, символічності та асоціативності поетичного мислення, фольклорної жанрово-образної орнаментики. Відправною точкою розгортання поетичної думки у віршах Осьмачки часто виступає пейзажна картина. При цьому ключові образи природи виразно підкреслюють і

національний колорит самого пейзажного малюнка, і своєрідність українського народного світосприйняття з характерними для нього символістичними образами-архетипами. Навколишній світ Осьмачка бачить очима людини села, а тому й сам простір сприймає розімкнутим, наповненим усім, що одночасно охоплюється зором, слухом, відчувається на смак, на дотик. У конкретні пейзажні картини і в загальний образ космосу автор уміло вносить органічно національні риси. У просторі його мислення й буття – суто національні атрибути: Дніпро, Дон, Дунай, тернисте поле, явори, стерні, зозулі, майдани, садки вишневі, степ у травні, рядна на піл, „небо синє на степ”, верби тощо. Все це підноситься в Осьмачки на рівень високої естетизації, викликаючи емоції й роздуми.

Національний характер експресіонізму Осьмачки живиться з народнопоетичного джерела. Ліричний струмінь вносять у поезію митця жанр казки, легенди, пісні, до яких автор нерідко звертається, зберігаючи властиву їм ритмомелодику, послуговуючись окремими ключовими образами, але моделюючи власний індивідуалізований сюжет, спрямований на актуальні проблеми сучасної поетові дійсності чи національної історії.

У вірші „Легенда” в алегорично-асоціативній формі Осьмачка розробляє мотив національного розбрату. Семантичне поле „Легенди”, як слушно відзначає С. Чернюк, „насичується за рахунок „згорнутої” інформації про давній контекст фольклорних образів, вживлених в оригінальний авторський твір [392, с. 5]”. Легендою, власне, є розповідь батька про ворожнечу двох братів, унаслідок чого Бакум осліпив Андрія і був приречений на вічне спокутування гріха. У цьому творі відчутний відгомін різних легенд: космогонічної, етіологічної, зооморфічної, біблійної. Наявні у творі й прийоми чуток, переказів.

Отже, елементи, почерпнуті з міфології, фольклору, книжної культури, знаходять у „Легенді” суто авторське переосмислення. Твір за формально-змістовими параметрами близький до жанру легенди, яку І. Франко характеризував як „оповідання, в яким дійсність ...перемішана з чудесним, але взятим з обсягу виображень і вірувань церковно-релігійних. Цілість має ...глибшу етичну основу, моралізуючу або філософсько-релігійну. І сі оповідання, всі без винятку, виплоди не нашого національного ґрунту,

а перейняті нашим людом із літератури християнської та єретико-апокрифічної. Хоча досить часто являються в переробках, dokonаних на нашій національній ґрунті під різнорідними впливами культурно-історичними [376, с. 183]”.

У „Пісні з Півночі”, порушивши проблему національного поневолення, покірності перед гнобителями, поет художньо переосмислює фрагмент баладного мотиву про русалок, як один із засобів увиразнення трагічної долі жовніра-українця, що гине від недуги та побоїв десь аж на Волзі. „Пісня з Півночі” має авторське визначенням, вказане в підзаголовку: лірична поема. За формальними параметрами вона не має ознак пісенного жанру, хоча не позбавлена елементів пісенної поезики: в авторському творі зреалізовано мотиви неволі, солдатчини, втечі, прощання, туману, марення, туги в чужині, розмови з матір’ю. Застосовано також прийом звертання, використано зачин „гей”. Важливе значення в творенні образів та ситуацій відведено гіперболізації.

У вірші яскраво простежується така стильова ознака Осьмачки, як космізм мислення, що базується на міфологічному уявленні часопростору без меж, де все сприймається як дійсність. Тому в поетичній уяві митця фантастичні картини постають як звичайна реальність, і поет не прагне до її достовірності, він максимально правдиво відтворює світ власної душі: „А батько косили.../ об сонячні жили / косою бряжчали ”, „І перепел знявся / Із степу на вітер / і сонце сховалось / у сірому пір’ї”.

Отже, художній стиль збірки „Скитські вогні” базується в основному на естетичних засадах експресіонізму. Вироблені митцем художні прийоми давали можливість адекватно відтворити власні внутрішні творчі імпульси. Разом із тим сформоване на національній основі світовідчуття митця сприяло збагаченню поезики експресіонізму новими естетичними знахідками, підтвердивши думку про модифікацію європейського експресіонізму на національній основі.

Соціальне підґрунтя поетичної творчості Т. Осьмачки не лише зумовлювало високу експресивну напругу його думки та виразу, але й спонукало до поглибленого осмислення буття, художньої інтерпретації екзистенціальної проблематики.

У „Змісті” журналу „Нова генерація” за листопад 1929 року (№ 11) значиться стаття В. Ковалевського „Покривджена земля” із таким поясненням: „Стаття розпочинає серію розвідок про конкретних носіїв ворожої ідеології, що залежно від своєї вдачі більше чи менше прикривають себе „овечею шкурою” чи димовою запоною [109, с. 2]”.

До таких, як довідуємося із змісту зазначеної праці, автор відніс передусім Т. Осьмачку, взявши об’єктом свого аналізу поетичну творчість митця включно зі збіркою „Клекіт”, яка побачила світ у 1929 році.

Водночас Ковалевський відзначає виразні прикмети експресіоністичної поезики у стилі митця: велетенський розмах, гіперболічність, метафоричність образів, своєрідну емоційну напруженість, створювану двоколірністю – чорною і червоною фарбами, алегоричність, оригінальну поезику. Критик характеризує особливості поетового світовідчуття, визначає загальну тональність, ідейно-естетичну націленість творів: „Збірці „Клекіт”, як і взагалі всій Осьмаччиній творчості, – відзначає автор, – притаманний розпач, підвищена увага до негативних моментів життя, нарочите виспівування болю, певність безвихідности чи, правдивіше, безрадісності становища [130, с. 56]”.

У цьому була велика доля правди й об’єктивності. Задушлива атмосфера радянської дійсності нищила митця фізично й морально. Арешти друзів, очорнення й навішування ярликів неблагонадійності, втрата батьків (1928 р.), сімейні негаразди, усвідомлення факту утвердження нової політичної й ідеологічної системи як катастрофи для України – ось те реальне морально-психологічне підґрунтя, на основі якого творилася збірка „Клекіт”. Тому й переповнена експресивною напругою назва книжки і її загальний настрій – все засвідчувало якраз не пасивний, а активний опір новій дійсності і владі. Своєю поезією Осьмачка, як стверджує В. Пахаренко, намагався „осягнути видимий катаклізм у контексті метафізичного буття [275, с. 19]”.

Мають рацію дослідники, які основне коло тем і мотивів збірки „Клекіт” пов’язують із уболіваннями поета за долю українського села, нації, самої України. Це було характерним і для двох попередніх книжок Осьмачки („Круча”, „Скитські вогні”). Проте в новій збірці поетичне мислення автора більше заглиблене в душу самого митця, обтяжену

усвідомленням обов'язку, прикипілу до чорної землі та селянської долі і водночас відкрити небові і вільну у виборі свободи непокори. Це своєрідне відкриття себе як посередника між землею з усім проминулим на ній та безмежним всесвітом і вічним життям душі. Екзистенційне начало є рушієм експресивно вираженої художньої думки у творах.

Порівняно з попередніми збірками у „Клекоті” відчувається посилення екзистенційної основи художнього мислення. Емпіричний світ глибше пізнається поетом через його власне буття, яке можна співвіднести з межевою ситуацією, що й посилює екзистенційну свідомість. Створений у збірці портрет ліричного героя характеризується внутрішнім дуалізмом: він вражає безкомпромісним вибором позиції відповідальності за те, що відбувається в світі, і готовністю „виступити на бій” зі злом („Сонет”, „Деспотам”, „Данте”), приголомшує „екзистенціальною закомплексованістю на безвихідну самотність у зловорожому світі [135, с. 35]” („Голота”, „May soul is dark”, „Не можу пригадать...”). У цьому виявляються ознаки екзистенціального героя, через якого відображається „ситуація людини в сучасному суспільстві з її почуттям невдоволеності, з її пошуками, запереченням і переборенням вже здобутого [394, с. 83]”.

Екзистенційно-межове світовідчуття автора спостерігається у першому вірші збірки „Сонет”. Засобами експресивної та натуралістичної поетики, в яких домінують прийоми антитези та виразна гіперболізована метафора, поет передає неприйнятність суспільно-політичного ладу в країні тоталітарного режиму, який прирік живі душі на „німування”, „кам'яніння”, смерть:

Коли німують людські живі душі,
тоді і роси кам'яніють на зелі,
а очі в молоді, немов од суші,
мертвіють, облітають навесні (с. 70).

Картини суспільного буття Осьмачка увиразнює поетизацією світу селянського побуту. При цьому він не вишукував милозвучних слів, привабливих естетичних образів. Навпаки, особлива увага до предметів, деталей селянського побуту деестетизувала образи, виражаючи стан душі поета і відтворюючи страшні реалії людського життя. Деталлями селянського повсякдення – гас, піч, стіл, кісся,

поріг, тини („Спокій”) і под. – відтворює поет людське буття. Вкрай загострене сприйняття світу Осьмачка передає через експресивно виразні, натуралістичні картини побуту: його погляд привертає то цуцень, яке „ коло комори / Вищало мокре у рові” („Утома”), то селянське помешкання, де „серед хати у барліг / Знайшов зарите порося / І стіл без двох передніх ніг / Підпертий до стіни кіссям” („Спокій”). Поет постає пильним обсерватором навколишнього світу, особливо деталей, які просто приголомшують, придавлюють своєю зображальною силою. Осьмачка не „викликає” почуття, він вражає читача зображальним ефектом: кожен образ, кожна деталь виразні, випуклі, все на першому плані, і в центрі – жовта, як із воску, мати з сином на руках.

Відмову Осьмачки від вишукано-поетичного стилю Ю. Шерех вважав явищем цілком оригінальним. Адже, на його думку, „поезія може жити тільки в постійній взаємодії з мовою життя – Umgangssprache, постійно черпаючи з цього вічно живого джерела – хоч завжди, звичайно, перетворюючи й переосмислюючи здобуте [406, с. 191]”. Виділивши цю особливість стилю Осьмачки, критик зазначав, що, відмовившись від умовно-поетичного стилю, поет цим самим продовжив традицію фольклору. Найпомітніше в стилістиці автора, на думку Ю. Шереха, те, що митець цим самим порушив канони форми, канони поетичної мови, і в його поезію знову входять речі грубого побуту – „корови, чайники, таборів коридори – життя вдирається в царство мертвої „краси”... Форма і мова змінюються беззаперечно на вимоги того змісту, яким кричить трудна душа поета. Бо суть поезії Осьмачки – не схопити світ у його закономірностях, а вилити в гіперболізованій формі біль і самоту власної душі, висловити чи радше прокричати правду своєї душі. Не об’єктивне, а наскрізь суб’єктивне – воно ж і залежно і незалежно від себе, стихійно, природно – глибоко національне [406, с. 191]”.

Усвідомлення ліричним суб’єктом абсурдності буття штовхає його до бунту, до пошуку своєї позиції в подоланні суспільно-історичних катаклізмів. Причому образна система вірша підкреслює екзистенційно-кордоцентричну світоглядну орієнтацію Т. Осьмачки, властиву українській ментальності. Ідея „пріоритету „серця” над головою [370, с. 229]” втілена в поетичному образі „душі” митця, яка повинна зродити слова такої сили, щоб

вони змогли оживити все навколо і свіжою росою бризнути „на ниву радощів і праці, і терпіння (с. 70)”.

Наступними віршами Т. Осьмачка поглиблює думку про абсурдність буття, подаючи вражаючі своїм реалізмом, що подекуди переходить у натуралізм, картини селянського побуту („Голота”), і водночас підкреслює свою причетність як митця до понівеченої долі українського села:

Моя голото, моя доле!
Який скує мороз мені
Бліді повіки молоді,
Щоб я не бачив твоє горе?! (с. 73).

Художня реалізація мотиву покликання митця, громадянського призначення мистецтва у вірші „Пам’яті Франка” підтверджувала обрану автором безкомпромісну позицію неприйняття існуючого суспільного устрою, заперечення конформізму. При цьому Осьмаччина свідомість, проникаючи в онтологічні глибини, виявляє співзвучність із екзистенціальними роздумами Гельдерліна про божественність поетичного слова, а також буттєву місію поета. „Сам поет стоїть посередині між Богом і народом [48, с. 206]”, – писав філософ. Екзистенціалісти підносили поета до рівня пророка. Осьмачка висловлює цю думку словами І. Франка, що взяті епіграфом до поезії:

І наострю твій слух, щоб, як озвуся,
Ти чув мій голос, наче грім із хмар... (с. 73).

Отже, поетова місія висока, визначена Вищою силою, і їй повинен слідувати митець. І. Франко, як підтверджує твір, є для поета одним із тих „великих батьків”, чії думки „виросли з людського горя”, хто, будучи наділений Божим даром, завжди тримався свого кореня. Власна громадянська позиція Осьмачки детермінована батьківським заповітом пам’ятати „ту землю, що нам дає соки”, заховати в серці „той стогін народу, що чув на полях”.

Екзистенційне світовідчужання Т. Осьмачки простежується й у сфері психологічного самовияву ліричного суб’єкта, для якого властиве прагнення зрозуміти себе, дошукатися причин своєї недоли, життєвої невлаштованості. В уривку з поеми „Подорожній”, написаному в пісенному образно-ритмічному

ключі, ліричний герой розмірковує над тим, чому чує над собою „горе довічне у чайних криках”, чому „важко спотикається на дорозі”.

Через гостроемоційне переживання суспільних і особистих проблем у „Подорожньому” втілюється екзистенційна ідея вибору особистістю своєї свободи. „Тільки свобода людини та свобода вибору дають їй змогу самовиявитися, самовиразитися і надати сенсу своєму існуванню [243, с. 243]”.

Цю екзистенціалістську ідею вибору свободи реалізує ліричний суб’єкт і в поезії „Дорогому”, відкидаючи пасивну мудрість. Натомість, художньо інтерпретуючи ідею Ф. Ніцше про необхідність мати в собі хаос, щоб зродити танцюючу зірку, він віддає перевагу безумству-хаосу, що дає можливість досягнути своєї автентичності, пізнати справжній сенс існування:

Благословенне єсть безумство-хаос,
Що кличе в’язнів із-за ґрат, –
На барикадах радісно, відважно
За подих вільності вмирать (с. 79).

Отже, ліричний суб’єкт вірша „Дорогому” вважає безкомпромісну активну життєву позицію важливою формою своєї екзистенції. Проте психології ліричного суб’єкта віршів Осьмачки властиве постійне тривожне дошукування істинності і повноти власного буття, способу самореалізації. Ця думка пробуджує почуття страху смерті, причому смерті не як фізичної загибелі, а як втрати духовного буття, свідомості:

Невже на віки вічні, як умру,
свою свідомість я покину?.. (с. 80).

Екзистенціальна проблематика збірки доповнюється роздумом над проблемою скінченності людського буття. У вірші „Не можу пригадать” акцентовано на душевній тривозі ліричного героя, який від спостереження заходу сонця підноситься до усвідомлення вічності всесвітнього буття, що виявляється в процесі колообігу, і тимчасовості земного буття окремої людини. Констатація екзистенціального закону про те, що „й моя колись одірветься душа, але одірветься навіки (с. 79)”, продовжується розмислом в руслі філософії антропологізму про природу та сутність людини, значимість її як особистості. Ліричним героєм твору оволодіває відчуття покинутості, незначимості існування у цьому світі. Він

відчуває себе твариною, яка має свідомість, але не має самосвідомості. Вона, – згідно з теорією Макса Шелера, – „не володіє собою, а через це й не усвідомлює себе... Тварина і чує, і бачить – не знаючи, що вона чує і бачить [402, с. 152]”. Цю тезу антропологічної філософії втілено у вірші „Не можу пригадать” в образі чорного жука, який ніс свою маленьку свідомість,

не знаючи нічого за колеса,
ні за вогні, що вирвані з коліс
сухим, як скло, камінним плесом (с. 80).

Розпачливого крику розчавленого чавунним колесом жука, „що пропадом на рейці згинув”, ніхто не почув, і це підсилює в ліричного героя усвідомлення трагізму: буття людини знівельовано суспільством до стану комахи. Але перебування в „межовій” ситуації, коли приходить усвідомлення конфлікту зі світом і відчуття невдоволення, підводить ліричного героя до розуміння себе як особистості, здатної „піднятися над собою як живою істотою і, виходячи з одного центру як би по той бік просторово-часового світу, зробити предметом свого пізнання все, у тому числі і саму себе [402, с. 150]”.

Як бачимо, ліричний герой не лише не втрачає себе як особистість, а, як свідчить далі поема „Деспотам”, здобуває свободу вибирати власну позицію, стати екзистенцією, надаючи своєму життю конкретного змісту.

Семантика назви твору „Деспотам” декларує його ідейне спрямування. Непідкупна, щира любов Осьмачки до України, відповідальність за її долю зумовлює його зболені роздуми про пасивність, байдужість народу до власної долі. Засобом активізації громадянського й національного почуття у вірші є іронія й сарказм, ужитий для увиразнення нарації – звернення деспотів до уярмлених:

В ім'я твоє, народе працьовитий,
тебе заковано в ланці.
Ще й у казармах, каменем налитих,
тебе годуєм на заріз (с. 84).

Ці сповнені викривального пафосу рядки перегукуються з „Кавказом” Т. Шевченка. По-шевченківськи могутньо звучить у творі виклик поета деспотам свого

народу. Цей життєвий вибір усвідомлюється ліричним героєм як крок безумця, що зважився порушити вічні закони суспільного буття і свідомо прирік себе на смерть:

нехай у лапах вашої гордині
в безодню тріпає земля, –
на бій із вами виступить однині
душа знеможена моя! (с. 85).

Такий крок ліричного суб'єкта поеми „Деспотам” впливає з екзистенціальної логіки: лише людина, володіючи такими суттєвими ознаками, як самоусвідомлення, здатність „знов опредметнити власне фізіологічне та психічне становище і навіть кожне окреме психічне переживання... також вільно може відмовитись від життя [402, с. 150]”.

Твір „Деспотам” за силою емоційної напруги, глибиною патріотичного почуття, в якому злилися любов і ненависть, ставить Осьмачку поруч із Т. Шевченком, П. Кулішем, І. Франком, Є. Маланюком.

Протистояння поета системі насильства було нерівним. Особисті страждання від переслідувань, тюрем, психлікарні підкошували сили, породжували розпач. Визначальним станом поетової душі на певний час стає розгубленість, самотність, відчай. Цей настрій психологічно тонко переданий у вірші „May soul is dark” (Моя душа темна), де постає образ „самотнього і проклятого”, із зрадженим серцем ліричного героя, якому нікуди втекти від власного горя. Вірш „May soul is dark” – це художньо-образне вираження песимістичного світогляду самотньої, поглинутої відчаєм, битої горем людської душі, яка втратила гуманістичні, національні ілюзії перед лицем історичної катастрофи:

Мене ти, думо, залишила,
як невтишимо в сповитку,
перед парадними дверима
ридає без відгласу на брук...(с. 77).

Словесне вираження образу людини в такому стані виконане за технікою живопису. Представлена своєрідна стереокартина, де задіяні різні плани: схилена до вікна постать людини у тяжкому горі; над нею на мурах, що

створюють візію розп'ять, виють в небесах ворони; чути зловісні голоси птахів, вітер засипає місто пилом і піском, прибиває до людини суху стеблину пирію – образ поліасоціативний – символ відчуження, зайвості, кінця життя:

Я знов самотній і проклятий –
схилився тяжко до вікна:
на мурах, ніби на розп'яттях,
з пилами буря умира (с. 77).

Та бентежний дух митця не давав йому потрапити у пастку зневіри й безнадії. В комплексі ідей і почуттів, висловлених у наступному творі „Містерія”, вже не відчувається пасивності й згасання волі, але разом з тим з’являється новий мотив – передчуття невідвортної розлуки з Батьківщиною:

Та ти, мій духу, знов руйнуєш
не тільки спокій, а й життя,
і до безодень ти простуєш
без вороття, без вороття (с. 121).

Поетове передбачення життєвої безодні й шляху без вороття підтверджує його пророчий талант. Ще одним свідченням цього є образ Данте, постать „найбільш універсальна у світовій культурі [339, с. 7]”. Він з’являється у поемі „Містерія”, що найповніше передає психоструктуру поета-вигнанця, поета поза Вітчизною, передбачаючи собі долю великого італійця.

У драматичній поемі „Містерія” в контексті філософії екзистенціалізму Т. Осьмачка підноситься на новий рівень в осмисленні теми суспільного завдання митця і призначення мистецтва.

Доля великого італійського поета Данте Аліг’єрі, що увійшов у духовну свідомість людства не лише своєю неперевершеної сили поетизацією краси любовного почуття, але й долею поета-вигнанця, була по-особливому близькою українським митцям. Про інтерес до особи і творчості Данте свідчать поетичні твори, листи, щоденник Т. Шевченка, літературно-критичні статті, переклади І. Франка, В. Самійленка, Лесі Українки, М. Вороного, П. Карманського, М. Рильського та ін.

Духовну близькість до італійського митця відчував і Т. Осьмачка, про що свідчить неодноразове звертання поета до його образу.

Добре знаючи страждання життя Осьмачки-вигнанця, його настрої й почування за кордоном, сучасники поета спостерегли навіть його фізичну подібність до Данте. І. Багрянний у листі до Г. Костюка свідчить: „Останній раз я бачив його в лікарні в Мюнхені, розбитого паралічем і безпам'ятного, в ліжку, витягненого на весь зріст, суворого, як Данте. Всіма забутого і покинутого.

Ця разюча подібність задуманого в безпам'ятстві, вимученого і вже потойбічного Осьмачки до Данте потрясла мене до глибини душі. І я мало не заломився навіки в моїй вірі в українську людину, для якої сини нації – порожнеча [155, с. 438]”.

Прикметною в цьому спогаді є згадка про зовнішню подібність Осьмачки до того образу Данте, яким його, за висловом Франка, „малює традиція”. Така подібність підтверджує думку Ортеги-і-Гассета про те, що зовнішній вигляд тіла, жести, міміка, слова опосередковано говорять про подібність внутрішнього світу різних людей. „Тіло, – на думку філософа, – найбагатше „виражальне поле” чи „поле виражальності”. Коли ми стикаємося з тілами, окреслення яких нагадують нам наші власні, ми розрізняємо в них співприсутні „квазі-я”, інші людські життя [245, с. 305–306, 307]”.

Подібність долі двох поетів та „геніальну наївність” Осьмачки співміряти свою долю з долею Данте [92, с. 6] помічає М. Жулинський.

Художні паралелі з Дантовою „Божественною комедією” простежує в „Поетові” Т. Осьмачки Ю. Шерех, стверджуючи, що обидва твори принесуть читачеві задоволення від досягнення їх змісту, розуміння неповторних образів і „високої співтворчої праці [403, с. 248]”, а саму поему дослідник називає своєрідним українським варіантом загибелі богів [403, с. 260]. Окрім того, Ю.Шерех вважає, що Данте був серед учителів Осьмачки-поета, про що свідчать епіграфи, згадки в тексті і навіть прямі цитації [403, с. 266–267].

Сам Т. Осьмачка порівнював своє життя з долею Данте. У листі до О. Черненко від 13 грудня 1957 року він писав: „На віку, як на довгій ниві, всього доводиться набачитися і, всього не збагнувши, все вибачити. Хіба ж

цього і той не пережив, що жив у 13 столітті і говорив: „Ох, які круті і важкі сходи чужих ганків [389, с. 14]”.

Згадані спостереження дослідників небезпідставні, а такі твори Т. Осьмачки, як „Містерія” і „Данте”, не лише впевнюють у цьому, але й спонукають заглибитися в генезу художньої рецепції Данте українським митцем. Вони дають підставу вважати, що поет був добре обізнаний із творчістю Данте, громадянська позиція, політичні погляди, ідейні засади котрого були йому співзвучні. А якщо зважити на те, що названі вірші були написані Т. Осьмачкою ще в Україні (ввійшли до збірок „Клекіт”, 1929 і „Сучасникам”, 1943), то, мабуть, віщування Дантової долі його предком Коччіагвідом у „Божественній комедії” про те, „як солодко смакує / Хліб в чужині і як то важко й тяжко / Чужії сходи вверх і вниз топтати (с. 225), були фатально пророчими й для самого Осьмачки.

Якщо вірити у перевтілення душ, то окремі факти з життя обох митців, розділених майже сімома століттями, цілком підтвердили б це. Обидва митці, зазнавши вигнанської долі – бідності, блукання, розчарувань, – безмірно страждали від розлуки із землею, що їх породила. Данте не раз лине думкою до рідного міста, гріє себе надією, що буде виправданим й Італія прославить його.

Поетова туга, жалі й надії, що до кінця життя ятрили душу, мрії, які так і залишилися не здійсненими і відійшли з його душею у просторове вічне безмежжя, знову відроджуються в новій людині – Осьмачці і з не меншою силою стрясають її душу:

І я до Бога не ішов, а линув
не почувуючи тремтіння ніг,
та перервати рідну пуповину,
що в’яже до землі мене, не міг (с. 181).

Прикметною ознакою життя обох поетів на чужині була усамотненість. „Данте, – відзначав І. Франко, – недовго держався купи своїх співвигнанців”, він каже про себе, що „стався сам для себе партією”, відлучився від них і пішов у світ шукати захисту й хліба [374, с. 56].

Про самотність Осьмачки, його настороженість щодо оточуюючих людей, уникнення дружби часто згадують сучасники поета. „Його самотність серед

власної спільноти зворушувала мене [125, с. 62]”, – згадувала М. Кейван. У свідомому виборі такої поведінки зізнається й сам Осьмачка у вірші „Немає”:

Я уникав і жив, щоб уникати,
і серце при звичаював дарма
єдину волю в світі почувати,
якої, мабуть, вже ніде нема (с. 180).

Чи не дивним збігом у житті двох митців було й те, що ні Данте, як відзначав І. Франко [374, с. 58], ні Осьмачка, за свідченням М. Кейван [125, с. 73], у подружньому житті не були щасливими, а у вигнанні ніколи не згадували про своїх дружин і дітей, можливо, тому, що вважали їх причетними до своїх трагедій: дружина Данте була сестрою його політичного ворога – Карса Донаті, а Осьмачка твердо був переконаний, що дружина сприяла його другому ув’язненню, вона і „вихований нею син – його вороги”, енкаведисти [125, с. 74].

Обидва письменники відчували в собі якісь незмірні сили і не сумнівався у своїй винятковості. Тому цілком реальною видавалася Осьмачці можливість одержати Нобелівську премію за повість „Ротонда душогубців”, і він докладав до цього чимало зусиль. І, можливо, тільки „маніяцька впертість” автора проти зміни хоча б одного слова у цій повісті, як того бажали видавці, знаючи запити читацької публіки, перешкодила здійсненню його мрії.

З точки зору психоаналізу така подібність у характерах людей має пояснення. Адже, як зазначав К. Юнг, „людський розум володіє власною історією, а психіка зберігає багато слідів від попередніх стадій свого розвитку [418, с. 105]”.

Спорідненість Дантової й Осьмаччиної душ простежується і в факті незвичайного, якогось ірреального, містичного кохання: у Данте – до Беатріче, в Осьмачки – до черниці. Драма любові в Осьмачки – це своєрідне діахронне відтворення містичного сну Данте, в якому поетові „явився Амор, вийняв у нього з грудей серце, яке тут же зажеврилося, мов горючий уголь, і примусив її (Беатріче. – В. Б.) з’їсти його [374, с. 58]”. Алюзії цього сну, із деякою індивідуалізованою трансформацією, спостерігаємо у вірші Т. Осьмачки „Кривда”.

Сон Данте символізував смерть Беатріче, а черниця, в яку був закоханий

Осьмачка, офірувала своє життя Богові. Символіка Дантового сну, трансформована в долі Осьмачки й черниці, – це теж своєрідний прояв взаємозв'язку душ, що, з точки зору філософії, базується на „колективному підсвідомому”, тобто тій частині психіки, яка, за твердженням К. Юнга, „зберігає і передає спільну для всього людства психологічну спадщину [418, с. 105]”.

Ці найбільш помітні й виразні збіги в житті поетів віддалених епох дають можливість зрозуміти появу в Осьмачки творів, присвячених Данте, і глибше „побачити” очима українського митця знаменитого флорентійського вигнанця.

Можемо припускати, що твори Осьмачки, присвячені Данте, не є лише даниною традиції. Літературних авторитетів у поета було небагато, це зокрема ті, які здатні зворушити. А беручи до уваги певну подібність суспільно-політичних обставин Італії кінця XIII – поч. XIV ст. й України початку XX ст., коли обидві країни нищилися чужинцями, страждали від розбрату, вболівання обох митців за долю нації, можна твердити, що Данте був для Осьмачки людиною, близькою своїм патріотичним духом, настроями, громадянською позицією. Як зазначав О. Білецький, „ім'я Данте згадується щоразу, коли виникає ідея протесту, непримиренності [38, с. 304]”. Життя Т. Осьмачки, його творчість – це вияв відкритого протесту проти існуючого суспільного ладу, адже в Україні митець проходив колами Дантового пекла, а сама Батьківщина нагадувала йому Італію часів Данте.

Драматична поема „Містерія” Т. Осьмачки присвячена останньому періоду життя Данте, коли розбилися його заповітні надії повернутися разом із військом німецького цісаря Генріха VII Люксембурзького до рідної Флоренції. Як відомо, раптова смерть цісаря ускладнила долю митця. „Флорентійці в р. 1312 поновили свій засуд на нього, а в р. 1315 розтягли його ще й на його синів. Відтепер Данте щезає зі сцени [374, с. 57]”.

Дослідження свідчать, що в 1320–1321 рр. Данте перебував у Равенні, мешкав у князя Гвідона де Полента. Тут у п'ятдесятишестирічному віці вигнанець помер.

У „Містерії” Т. Осьмачка створює образ Данте равеннського періоду, коли поет закінчував „Божественну комедію”. Можливо, це й останні дні життя митця, бо помер він 14 вересня 1321 р. Це припущення підтверджує перша ремарка поеми:

„Равенна. Входить згорблений Данте в огорожу церкви. Осінь (с. 115)”. Скупа, на перший погляд, ремарка виконує важливу рецептивну функцію: дає досить широкий простір для уявлень та асоціацій. Одна деталь зовнішнього портрета – згорблений – відразу вимальовує скульптурно виразний образ фізично постарілої людини, придушеної важким тягарем життя. Однак ця деталь несе передусім психологічне навантаження. Тому рецепція деталі проектується на образ душевно виснаженої, знеможеної людини. Психологічний портрет Данте доповнюється через прийом локалізації простору: огорожа церкви відмежовує людину від зовнішнього світу. Церква – місце, що відразу асоціюється з вертикальною віссю – символом душевного єднання з Небом, таїнства доторку до Бога, своєрідного посвячення переходу в інший світ. Саме для цього приходить до церкви людина, можливо, і в передчутті наближення кінця земного буття. Не випадково твір названий містерією. Цей жанр пов’язаний із тенденцією до самозаглиблення і „душевного спасіння”, він співвідноситься з характерним для релігійних містерій обрядом „посвячення”: „ритуальній смерті посвячуваного, а потім його ритуальному відродженню для нового блаженного життя [187, с. 339–340]”.

Отже, ремарка в Осьмаччиній поемі – це живописний малюнок словом, епіцентром якого є людська душа. Автор прагне змодельовати душевний світ людини, яка несе свої життєві випробування, як хрест на Голгофу, усвідомлюючи одночасність їх кінця з кінцем власного життя:

Над бідною моєю головою
проходить старість з білою зимою –
свистять сніги і сіються на волос,
людей заносять, мов забутий колос...
Невже любов’ю вік налитий вщерть
до тебе, бідная Італіє моя,
виводить на самотність і на смерть... (с. 115, 116).

Поетична думка Осьмачки прагне витворити психологічно глибокий, правдивий і багатогранний у душевних порухах та нюансах світ почувань і розмислів людини в момент аналізу власного і суспільного життя на онтологічному

та аксіологічному рівнях. Психологічно глибшій драматизації образу сприяє обрана автором наративна форма – діалогізований монолог: розмова Данте відбувається з власним внутрішнім Голосом, символічною Беатріче. Ця суб'єктивність, це особисте як вихідна точка, на думку Н. Павлової, завжди відчутні в експресіонізмі [272, с. 538].

У цьому виявляється й амбівалентність художнього мислення автора, що ґрунтується на гегелівському твердженні про можливість пізнання світу, істини тільки за допомогою амбівалентної філософії.

Данте часто чує голос Беатріче, яка „Італії майбутнєє пророчить”. Однак постарілий і втомлений роками поет-вигнанець повсякчас повертається в минуле: його „тривожить те, що відлетіло... / Оте, що загубило дні, мов кола, / та й розкотило вітром їх навіки / в чужі країни, за чужії ріки... (с. 115)”.

Особисте життя героя із його наближенням до завершальної стадії співвідноситься із закономірним плином буття, про що свідчать образи помертвілого листя („опале осіннє листя – давня метафора смертності всього живого... проминального часу [362, с. 198]” та життєвого кола, символу безперервності, вічності життя [362, с. 157]. Важке усвідомлення героєм безповоротності минулого і сприйняття цього як єдино існуючої реальності передане автором різними засобами: через прийом медитації про втрачені надії на перемогу, що втілено в символічних образах сокола та орла; синестезійну зорову й дотикову рецепцію – образ кольору й відчуття холоду (біла зима – і сніги, що сіються на волос); передачею сповільненого фізичного руху („У всі гірські холодні верховини, / що їх мої повіки зупинили, / бо сперлися на них, мов на колони...”). Так через символічні образи з їх традиційною семантикою, неповторною метафориною, що відтворює синестезійність світосприйняття автора, його інтуїтивне відчуття віртуальної реальності, передаються глибинні процеси психологічного стану людини, котра відчуває „в грудях крижанії очі”.

Але Данте в зображенні Осьмачки – нескорений борець. У його фізично знеможеному тілі нуртує сильний дух, який і живить поетову мрію про вільну Італію. Тому образ втомленої життям людини заступає новий образ – одержимого високою ідеєю поета. Його увиразненню сприяє використана автором метонімія та гіперболізована метафора.

Лиш ти, стражденна голово сіда,
знялась у піднебесні холода,
де ще ніяка птиця не літала
і сліду від пера ще не лишала (с. 115).

Одухотвореність образу твориться й через концепт серця, що асоціюється в поета із джерелом енергії, безперервністю і високістю духовних поривів. Серце Данте протистоїть смерті, „воно ж тремтить і примерзати не хоче до ребер вигнутих... (с. 116)”.

Дантове бажання побачити Італію вільною і об'єднаною не збулося. Проте поет вірить, що воно запалить високу мрію про волю в інших людей. Осьмачка наділяє свого героя пророчим даром. „У ньому живе цілий світ; він виходить не із копітких спостережень, а із свого внутрішнього бачення [272, с. 538]”. Цю візію, що ґрунтується на інтуїтивному відчутті, автор передає в абстрактно-символічному, експресивно виразному малюнку, поєднуючи прийоми поезії й живопису:

Моє бажання мрію заворожить
на всі віки сіяти із чола,
що ніби піраміда шпиль возносить
серед пустельного горілого зела (с. 116).

Експресіоністична поетика, яка передбачає „створення якоїсь хиткої предметності, зображальності... постійно балансує на грані реального й ірреального [272, с. 17]”, дала можливість авторові відтворити філософськи осмислене сприйняття Данте онтологічних процесів, а саме – вічності буття, що виявляється у взаємопереходах духовного й матеріального, в русі по колу. В поетичному мисленні Осьмачки ці процеси знаходять цікаве вираження: духовна енергія в нього матеріалізується в образі зморшки як тимчасовому вияві духовного світу, а потім знову звільняється зі своєї видимої оболонки і вливається у вічні простори, в колективне підсвідоме. Це справді неповторне поетичне бачення:

І зморшки схиляться з мого обличчя
через моря на всі кінці землі
і людську душу із долин покличуть,
немов глибокі ріки кораблі...

І буде дума вічно простувати
до мрії,
що мені життя дала...
Та мрія єсть моя розп'ята мати,
моя Італія, об'єднана земля!... (с. 116).

У наведених рядках Т. Осьмачка передає „найближче і палко хвилююче поета завдання – це врятувати нещасну Італію, яка гинула в політичній роздрібненості через користолюбство, егоїстичні інтереси її політичних діячів [38, с. 290]”.

Художня концепція образу Данте в „Містерії” збігається з тією характеристикою, яку дає італійському поетові І. Франко: „...Як людина геніальна, він усім своїм єством належить до новіших часів, хоча думками й поглядами коріниться в минувшині. Звідси певна двоїстість його появи: консервативний і правовірний у своїх поглядах, усіма своїми силами він був революціонером і сівачем духовних революцій [374, с. 10]”.

Т. Осьмачка добре усвідомлював, що Данте своїм фізичним життям і думками належав своєму часові, отже – минулому, але мріями і бажаннями линував далеко вперед. Основою Дантового провидіння, за концепцією Осьмачки, була мудрість, яка за словами І. Франка, „веде чоловіка в житті і робиться основою його поступків [374, с. 100]”. Данте вона „видалася... чимось вічним і божеським”. Сю мудрість, – продовжує І. Франко, – „своїм звичаєм він (Данте. – В. Б.) персоніфікує в образі своєї недосяжної йому милої... яка пізнішим коментаторам Данте найбільше могла дати привід до символічного та алегоричного розуміння Дантової Беатріче, в якій, на їх погляд, треба бачити не дійсну людину, а уособлення філософії [374, с. 100]”.

Напевно, таку гіпотезу сприймав і Т. Осьмачка, бо Голос у поемі співвідноситься і з голосом Беатріче, і з тією ж мудрістю, чи філософією, яка підказує поетові, що в досягненні мрії треба сподіватися не на „папу і цісаря”, а на інші сили. Ця прозорливість осяяла героя „Містерії”. Однак він жив минулим і мріяв про відновлення монархії. Таке тяжіння Данте до минулого було близьким Осьмачці, оскільки він теж романтизував, як це засвідчила написана пізніше повість „Старший боярин”, патріархальну Україну. Проте, мабуть, італійському поетові важко було уявити ті

реальні сили, які б визволили й об'єднали Італію. Тому Осьмачка вдається до прийому романтичного письма і вводить у текст „Містерії” легенду, розказану „посіченим рабом”, про темну силу, яку віддав йому ліс – жорстокість, страх і смерть.

Від страху перед жорстокістю з міста тікали заможні й вельможні, віддаючи рабові своє багатство. Але з часом раб-месник, що став у обороні „єдиного закону”, перетворюється у „самотнього невольника”, не принісши добра країні й народу! Як бачимо, Осьмачка торкається мотиву помсти, способів визволення, і на перший план у нього виходить образ борця, сильної особистості. Що ж, на думку Осьмачки, потрібно, для досягнення мети? З алегоричного змісту легенди випливає, що Данте усвідомлює необхідність єдності бажання, мрії, мудрості, любові, – того, що синтезується в парадигмі високої духовності, матеріалізованої, ймовірно, і в поезії, у творчості. Ці думки втілено в образі Беатріче, яку, за легендою, любить і поет, і раб-месник. Цей образний ряд в Осьмачки характеризується насиченою полісемантичністю. Сугестивна природа поезії дає можливість припускати, що з образом посіченого раба асоціюється Італія, адже її знесилювали чвари „й ненависть своїх же і „білих”, і „чорних”. Раб-месник асоціюється з Данте, котрий кількаразово мав намір повернутися до міста то зі своєю партією, т. зв. „білими” (О. Білецький), то з німецьким імператором. Але всі спроби були невдалими, і Данте, за його власним висловом, „став човном без стерня і без вітрил, якого вітер заносить у різні гавані і прибиває до різних берегів [38, с. 294]”.

Таке нагромадження полісемантичних образів для концентрації думки й емоцій, яке спостерігаємо в цьому творі, помітив Ю. Шерех у поемі „Поет” і назвав методом напливів. Його зміст критик пояснює як „ототожнення проявів вічності і її самої. Тому образи космосу, вічності постають перед нами як образи коханої дівчини, України, поезії, Бога – кожний з цих проявів вічності може потягти за собою наплив образів усіх інших сфер [403, с. 259]”. Тому образ Голосу – Беатріче в „Містерії” може асоціюватися з самою поезією, творчістю, талантом.

Голос як втілення символічної Беатріче з її поліасоціативним полем – мудрість, любов, поезія... – звертається до поета-вигнанця з єдиною порадою: віддати народові найдорожчий свій скарб. Аксіологічний рівень цієї духовної

парадигми Осьмачка моделює через образи-концепти дум, серця, мук, любові та ін., підсилюючи їх емоційну та експресивну рецепцію рядом епітетів: думи невтомні, серце велике, муки таємні, ночі безсонні, вічна любов.

Українського митця, котрий, як свідчить шлях духовного зростання ліричного героя збірки „Клекіт”, дійшов свободи вибору самого себе, відчув відповідальність за свої дії й за те, що відбувається навколо, Данте приваблює як екзистенціальний герой, вільний у виборі, самотній, з відчуттям вигнання. Т. Осьмачка відчував передбачену для себе долю Данте і, можливо, тому в його художній свідомості явилася психологічно й філософськи містка картина передсмертного часу Данте. Герой поеми постає цільною, одержимою натурою, геніальною особистістю. Вибір зроблено, життєвої мети, означеної Богом, – Данте не зрікся. І ось самотність, вигнання – як вінець життя. То в чому ж його сенс? У свободі вибору чи в конформізмі? На що митець має право і в чому бачить свій обов’язок? На ці питання прагне відповісти своїм твором Т. Осьмачка.

Філософське осмислення екзистенціальної проблеми – життя-смерть – виявляється в усвідомленні людського життя в гармонії матеріального й духовного начал. Голос, що є уособленням творчого начала, духовності, поезії, пророкує поетові, який добровільно віддасть свій творчий дар людям, здобуття духовного безсмертя через фізичну смерть:

Знай же і те, що без мене ти нині,
мов цвіт від коси, упадеш,
раб же зі мною дасть вольність країні...
ти лавром тоді процвітеш
в неї на гордім високім чолі...(с. 120).

У цих словах акцентована увага на проблемах „поет і народ”, „смерть і безсмертя”. Своє розуміння цього аспекту філософії екзистенціалізму автор вкладає в твердження Голосу про те, що поет, віддавши свій духовний скарб народові заради вільності країни, процвіте лавром на гордім, високім чолі вільної держави. У цьому контексті екстраполяція Голосу – Беатріче на поезію виявляється прозорою, адже в Осьмаччиному світосприйнятті, за спостереженням Ю. Шереха, „місія поезії – незаступна й невідклична... Без її небесних вогнів люди обертаються

на найлютіших різунів. Поезія – це високі почуття. Поезія це те, чим людина ставить опір вічності, бо поезія сама – крапля вічності в людині [403, с. 258–259]”.

Кульмінація поеми концентрується в площині душевної боротьби Данте: зберегти найцінніше – творчий дар – і продовжити собі фізичне життя чи віддати його, а значить, відійти у вічність і лишитися в пам’яті народу. Рівень психологічної напруги надзвичайно високий. Психологічний ефект зростає за рахунок максимально суб’єктивованої наративної форми (останній монолог-роздум ліричного героя) і межової ситуації, в якій повинен здійснитися вибір. Суб’єктивне начало підсилюється і досягає найвищої точки в аксіологічних критеріях життя: цінність кожної його хвилини усвідомлюється болоче і найглибше на крайній межі. Тому, природно, людині дороге все. Це відчуття пронизує героя твору:

Тепер хвилина пробування
на цій планеті-сироті
десятки років існування
в щасливій стоїть боротьбі –
і тіло бідне тоскно просить
хвилину лишню ще тепла
аби відчути й камінь гострий,
як серця рідного нема (с. 121).

У художній концепції розвитку психології героя Т. Осьмачка дотримується логіки: дух Данте перемагає. Дантове тіло є лише тимчасовим вмістилищем негаснучої кипучої енергії, яка є душею, духом Данте. Тому із смертю знеможеного тіла дух одержує нову свободу, щоб знайти своє наступне втілення в майбутніх поколіннях. Розв’язка проблем „смерть і безсмертя”, „матеріальне і духовне”, „поет і народ”, а значить, і вибір героя проходить на сенсибельному рівні.

Та ти, мій духу, знов руйнуєш
не тільки спокій, а й життя,
і до безодень ти простуєш
без вороття, без вороття... (с. 121).

Отже, патріотичні почуття залишаються визначальними в морально-етичному полі духовного світу Данте. Концепція образу Данте в Осьмаччиній поемі логічно вивершена. Розв'язку внутрішнього конфлікту завершує звернення Данте до Італії, яке є близьким за змістом, а іноді навіть словесно перегукується з Дантовою канцоною „До Флоренції”:

Іди ж, іди, моє страждання,
майбутнє світло, в рідний край,
бо все тепер тобі віддав я,
всьому тепер кажу – прощай.
Ти, Беатріче, йди з рабами,
сплітай для них свої вінки,
а Данте піде над віками
співати вам нові зірки (с. 121).

У наведених рядках простежується момент розв'язання психологічного конфлікту, що протягом усього твору визрівав через усвідомлення ліричним героєм тимчасовості людського життя на землі і вічності буття, відчуття високого покликання митця і неприйняття його суспільством. Поет вірить у вічність духовної енергії і її функціональну спрямованість на реальний світ, що сприймається як послання Бога. І тому цілком слушною видається думка Ю. Шереха про те, що в Осьмачки, „коли що-небудь на землі може нагадати Бога, то це найбільше... – поет. Бо ж він творець світів у своєму дусі. Бо йому відкрита неприступна іншим людям мета, яку він, самотній і замкнений у собі, несе крізь тлум і крізь торттури. Бо його світ – це якраз чистий світ любови, традиції, релігії, а не дрібні моменти щоденщини [403, с. 458]”.

Композиційно завершує твір, а разом з тим створює психологічно викінчений образ людини, яка фізично покидає цей світ, остання ремарка, що є виразним, психологічно насиченим пластичним малюнком:

Данте спирається на огорожу
в смертельній утомі (с. 121).

Повторна локалізація простору, увиразнена фізична знесиленість сугестують картину відчуження ліричного героя від реального світу і його смерть.

Досягнення такого глибинного проникнення в психологію героя, як це зроблено Т. Осьмачкою в „Містерії”, дає підстави твердити, що митець не лише чудово знав „Божественну комедію”, життєвий і творчий шлях Данте, був обізнаний з його епохою, авторитетними науковими розвідками про поета, але й відчував близьку собі особистість на рівні підсвідомого. Італія ж асоціюється в „Містерії” з Україною.

В екзистенціальних розмислах Т. Осьмачки простежується близька експресіоністам ніцшеанська ідея сильної особистості, діонісійського начала, а також переоцінки цінностей в етиці. У запереченні міщанського побуту, моралі, смаків, культурних уподобань, „царства грошей, фізичної сили й поневолення”, всього того, що, за словами С. Савченка, „гнітить сучасну людину, гнітить її душу [300, с. 19–20]”, експресіоністи були близькими до поглядів Ніцше, який характеризує християнську мораль як мораль самозаперечення: „Це єдина мораль, – відзначає вчений, – якої до цього вчили, мораль самозаперечення, виявляє волю до кінця, вона з а п е р е ч у є (розрядка автора. – В. Б.) життя в його найглибших основах [233, с. 467]”.

Поема Т. Осьмачки „Міщани”, що увійшла до збірки „Клекіт”, є своєрідним продовженням традицій експресіоністів, особливо Ведекінда („Лулу”, „Франціска”), який „відкидав міщанську любов, висміював міщанський шлюб, вважаючи його за найогидливіший і найжорстокіший з законів буржуазного суспільства [159, с. 92]”. Однак твір українського митця не обмежує тему міщанства лише вузьким колом побуту, а розширює її такими екзистенційними проблемами, як митець і суспільство, відповідальність за всіх людей, відчуття провини як почуття вільної людини, протест проти конформізму, людина в межевій ситуації і вибір нею своєї свободи тощо, виходячи й на проблему національної свідомості українського суспільства. Власне, вихідною точкою художньо-філософських розмислів у поемі є екзистенціалістські тези Сартра про приреченість людини до вибору [307, с. 131] і що доля людини залежить від неї самої [307, с. 136].

Саме з цієї точки зору твір досліджений недостатньо, хоча в окремих розвідках поема не обійдена увагою. Так, у листі Т. Масенка до О. Кундзіча (1929) автору збірки „Клекіт” приписувалися „вороже пролетарській справі розуміння

соціальних шарів, перейняті реакційною соціально невірною філософією настрої, жахлива селянська короткозорість [185, с. 246]”. Із цих позицій автор листа тлумачить і основне завдання митця: „...Осьмачка хоче відображати життя людей міста – робітника та службовця. Він бере побут і „доводить”, що і міщанин, і робітник – усе це міщани, „тупая смерти сила [185, с. 246]”. Поруч із цією думкою, що не викликає заперечень, Т. Масенко цілком слушно виділяє такий важливий мотив у поемі, як митець і суспільство, підкреслюючи його зреалізованість у душі ніцшеанської ідеї надлюдини. Проте згідно з офіційною ідеологічною установкою автор листа трактує цей мотив як недолік Осьмачки. „Це, – пише він, – досить таки підтоптана філософія” про зверх-людину (поета, генія), що один лише веде людство вперед на угноєнні з отих „міщан”, які живуть і працюють, і піддаються „звичайним людським почуттям і трагедіям [185, с. 246]”.

Як бачимо, і задум твору, і одну з екзистенціальних проблем – відповідальності людини (поета) не лише за себе, але й за все, – Т. Масенко визначив чітко. Цим, щоправда, критик і обмежився. Однак його точка зору спонукає читача не до спрощеного соціологічного підходу в розумінні твору, а до прочитання глибоких філософських проблем, прихованих, на перший погляд, за звичайною побутовою подією, що лягла в основу сюжету. Більше того, посилення Т. Масенка на Ніцше не лише переконує, що вчення німецького філософа було добре відоме українській культурній громадськості того часу, але й дає поштовх до розгляду поеми Т. Осьмачки в контексті ніцшеанських та інших актуальних у європейській філософії ідей.

У поемі „Міщани” знайшла художнє втілення головна мета життя і творчості Т. Осьмачки – боротьба за свободу особистості та „за екзистенційну душу етносу, ствердження права на існування незалежної України [210, с. 178]”.

По-особливому актуалізувалося це завдання в кінці 20-х рр. (збірка вийшла в 1929 р.), коли українство зрозуміло повний крах визвольних змагань і надій на незалежність, коли загроза фізичного винищення нації була очевидною, а суспільна свідомість була остаточно паралізована новоствореним моральним кодексом. „Мораллю, – як твердить Ф. Ніцше, – найліпше дурити людство [234, с. 381]”.

Морально-психологічний стан засліплення українського суспільства знаходив пояснення в ніцшеанських розмірковуваннях про вплив християнської моралі на свідомість людства. Сліпоту моралі перед християнством Ніцше вважав злочином „*par excellence* – злочином проти життя... Мене, – відзначає філософ, – обурює відсутність природності, той цілковито неймовірний факт, що сама протиприродність отримала, як мораль, найвищі почесті, залишилася висіти над людством як закон, як категоричний імператив. У такій мірі помилятися не як окрема людина, не як народ, але як людство!.. [233, с. 466]”.

Нове засліплення суспільства спостерігає Т. Осьмачка у 20-х роках ХХ століття. За Ніцше, такий моральний стан характеризується як занепад, самозаперечення аж до загибелі. Ніцшеанська переоцінка етичних вартостей, що виявилася в запереченні християнської моралі, в ідеї надлюдини, була, можна припустити, тією призмою, крізь яку український митець бачив і аналізував морально-психологічний стан свого народу, що асоціювався в нього з образом міщан.

Сюжет поеми розроблений на побутовому матеріалі, та водночас насичений актуальними екзистенційними проблемами. Зваблена Пилипом молода дівчина Ліда не погоджується на заміжжя з нелюбом. Ціною власного життя вона протестує проти загальноприйнятої міщанської моралі, якою керуються батьки.

Логіка вчинків персонажів прочитується на рівні екзистенціальної філософії. У повсякденному житті людина часто не усвідомлює себе як екзистенцію. Її буденні проблеми пов'язані з турботою про тіло, а не про дух, про дріб'язкове, а не про велике. Життя вкладено в суворі рамки суспільної моралі, а тому передсуди набувають форми морального вироку. У цьому поет вбачає суть міщанського буття. Спосіб життя міщан, коло їх інтересів та рівень свідомості Осьмачка передає через образи персонажів твору: батька – пасивного, обмеженого в своїх інтересах; матері – постійно обтяженої роботою швачки та хатніми клопотами, Пилипа – аморального, бездуховного, який воював проти більшовиків, а потім „пішов до влади... і щиро склав за товариство звіт”.

Міщани керуються своїми законами, оцінюють все згідно зі своїми вузькопобутовими морально-етичними принципами, навіть не підозрюючи про існування інших, з високими духовними параметрами. Тому вони здатні знищити те, що не

вкладається у визначені рамки. Це, на думку Ніцше, зла мораль. „Аби вдалося відкидати все, що на землі представляє і потверджує силу, красу, звичайність і життєвий розквіт, інстинкту *ressentiment*, що тут обернувся на генія, було доконечне вигадати інший світ, у якому те потвердження життя (виділ. авт. – В. Б.) трактувалося як зло, як гідота [234, с. 354]”.

Ці принципи міщанської психології автор вкладає в уста Лідиної матері, яка боїться „пересудів у себе над двором, що стелять матерям шляхи сльозом! (с. 99)”.

З одного боку, це прояв традиційно усталеного в народній моралі та етиці відстоювання жіночої честі. З іншого, згідно з філософією екзистенціалізму – відсутність свободи, сенс якої в тому, щоб людина не була річчю, сформованою під впливом природної чи соціальної необхідності, а могла „вибирати” саму себе, формувала себе своїми вчинками й діями і несла відповідальність за них, а не виправдовувала „обставинами”. У поемі Осьмачки людина з міщанською психологією позбавлена свободи мислення й дії. Жертвою такої несвободи стає Ліда. Однак буття дівчини не зводиться до відчуття себе лише річчю, тому вона протестує проти засліплених мораллю батьків, і в цьому виявляється її свобода, яка дає людині право вибору.

Поема „Міщани” – це розмисел Т. Осьмачки над діалектикою буття: добро і зло, красиве і потворне, тимчасове і вічне, дріб’язкове й величне... – все в житті взаємопов’язане і взаємообумовлене, бо й саме життя – це боротьба протилежних начал. Засліплене „мораллю” міщанство – це, як стверджує Осьмачка, та зла сила, яка здатна знищити будь-які природно здорові начала, якщо вони не вкладаються в рамки її закостенілої моральної свідомості. Тому логічною є авторська констатація:

важкі міщани, й темні, як земля!

Ви єсть і будете живі одвічно,

як ніч похмура, мати сонця-дня (с. 114).

У цій характеристиці відчувається перегук з героєм Ніцше Заратустрою, який звертається до тих, хто „стоїть на хворих і хирлявих ногах”, кому „бракує краси й родовитості”, на чий плечі „налягає чималий тягар”, а в закутках душі скорчився злий карлик: „Та якби ви навіть були шляхетної вдачі й високі духом, –

говорить Заратустра, – однак усередині вас залишалося б чимало кривого і потворного. І нема на світі коваля, котрий зміг би вас випростати і виправити [234, с. 280–281]”.

Природну закономірність і суспільну необхідність такого типу людей Ніцше пояснює словами Заратустри: „Ви тільки міст: нехай через вас переходять вищі! Ви сходинки, тож не гнівайтеся на того, хто по вас підіймається на свою висоту [234, с. 281]”.

У дусі цих розмірковувань Ніцше сприймається та онтологічна перспектива, яку малює Т. Осьмачка у „Міщанах”, незважаючи на трагічну розв’язку сюжету:

Ви ґрунт: і пахнете землею, гноєм,
аби із вас оминою росю
пшениця встала колосом густим
і розлилася сонцем золотим (с. 114).

Отже, поемою „Міщани” Т. Осьмачка утверджує ніцшеанську ідею боротьби добра і зла як „істинного колеса в руслі речей”, а також думку про те, що „історія є не що інше, як експериментальне заперечення тези „моральний світопорядок [234, с. 462]”.

Зрозуміло, що художньо-філософське мислення автора поеми не обмежується лише побутовою моделлю, а проектується на ширші обрії суспільного життя і, зокрема, на морально-етичні, ідеологічні засади нової дійсності в Україні. Осьмачку, як і Ніцше, обурює сліпа омана людей, що потрапили в сіті нової радянської моралі, визнали її за істину, а, значить, сповідують зречення своєї людської сутності, мораль занепаду і не здатні здобути на силу, „що могла опиратися (виділ. авт. – В. Б.) „світові [234, с. 354]”. У сюжеті твору через образ батька Ліди, як у краплі води, відбито засліплене українське суспільство, яке свідомо чи підсвідомо кладе на жертвний престол власне життя і життя найдорожчих людей. При цьому Осьмачка вдався до образу лева як символу сили, краси і сміливості. Та якщо Ніцше бачить в цьому образі людей „інших, ширших душею і міцніших тілом”, „усміхнених левів” (виділ. авт. – В. Б.), то в українського митця лев, що є втіленням Лідиного батька, постає сліпим і зраним:

Здавалася, не бачив перед себе

та твердо йшов по камені вперед;
 як під чужим, не українським небом
 сліпий, поранений стрільцями лев
 іде між гори в чорну печеру (с. 112).

У поетично-образній формі Т. Осьмачка повторив думку Ніцше про те, що „мораль самозречення – це мораль занепаду *par excellence*, факт “я гину” переміщений тут в імператив: „ви всі повинні (виділ. авт. – В. Б.) загинути [233, с. 467]”. Така мораль заперечує життя в найглибших його основах. Цю думку поет підтверджує образом Лідиного батька, що переростає з об’єктивної реальності в ірреальне, акумульоване в почутті одвічного болю:

Пісок зіллється між шерстю в камінь,
 та кров збігатиме з тяжкої рани
 у чорне лоно велетенських гір,
 а лев лизатиме одвічний біль (с. 113).

Міщани, перейняті „великою тугою, великою огидою, великою досадою”, як показує в поемі митець, продовжуючи думку Ніцше, – це не воїни. Серед тих, хто підніметься на свою висоту, Осьмачка бачить поета, здатного усвідомити усвідомити власну екзистенцію, відчувати і вибрати свободу:

Ви єсть, того мене на світлі гори
 од вас несе розкрилена душа,
 бо тільки ваші сили нерухомі
 дають пізнати лет у небеса (с. 144).

Поет вірить у вічність духовної енергії і її функціональну спрямованість на реальний світ, що сприймається як послання Бога. У трактуванні Осьмачки поетові „відкрита неприступна іншим людям мета, яку він, самотній і замкнений у собі, несе крізь тлум і крізь торттури. Бо його світ – це якраз чистий світ любови, традиції, релігії, а не дрібні моменти щоденщини [403, с. 258]”.

Таким чином, екзистенційні проблеми знайшли в поемі „Міщани” своєрідну художню інтерпретацію. Межова ситуація реального життя Осьмачки, у великій мірі зумовлена суспільно-політичними обставинами, що були наслідком

тотального заповнення суспільної свідомості новою мораллю, спричинилася до заглиблення поета в роздуми про зміст людського існування і, зокрема, людини, наділеної талантом митця. Художньо інтерпретуючи ніцшеанські ідеї, Т. Осьмачка показує, що суспільство, свідомість якого скована кайданами злої моралі, не здатне на духовні злети, його шлях – це шлях занепаду, загибелі. Піднятися ж на вершини буття може тільки той, хто здатен збороти в собі людину, стати надлюдиною, усвідомити власну сутність. Одні, не змігши подолати зло, ідуть на смерть як власний вибір свободи (Ліда), інші, наділені Божим даром і місією духовного натхненника (поет), усвідомлюють свою відповідальність за все, що відбувається в історії. Так у поемі „Міщани” художньо зреалізована екзистенціалістська концепція вибору свободи чи несвободи, добра чи зла.

У цілому ж екзистенційні проблеми знайшли у збірці „Клекіт” своєрідну художню інтерпретацію. Ліричний суб’єкт, який, реалізуючи сутність власного існування через такі модуси, як обов’язок, провина, совість, страх, самотність, рішучість і ін., усвідомлює себе як екзистенцію, як конкретну неповторну особистість, що здобула свободу вибору.

Експресіоністично напружений розвиток поетичної думки в збірці „Клекіт” відбиває як характерний для екзистенціалізму песимістичний світогляд Осьмачки – відчуття вини за долю народу, безсилля у протистоянні деспотизму і міщанству, самотність, усвідомлення конечності життя, страх смерті, так і його оптимістичну перспективу – трансцендування екзистенції, вихід за свої межі, що асоціюється з Богом та здобуттям людської свободи.

Експресіоністична форма письма якнайповніше відтворювала настроєво-емоційний реєстр душевних переживань поета, увиразнювала глибинну сутність його філософського розмислу, що й засвідчувало високий талант Т. Осьмачки як елітарного митця покривдженої України.

3.3. Лірика 40–50-х років

Збірка Т. Осьмачки „Сучасникам” побачила світ у 1943 році у Львові майже через півтора десятиріччя після останньої, виданої в Україні („Клекіт”, 1929).

Львівський період був особливо сприятливим для творчості митця і, як зазначав Ю. Стефаник, „найщасливішим у житті поета [337, с. 112]”. Окрім названої збірки, тут було написано значну частину віршів, що увійшли до наступної книги „Китиці часу”, повість „Старший боярин”, закінчено поему „Поет”. Такий творчій активності Т. Осьмачки сприяло відчуття свободи, внутрішнього розкріпачення, певної душевної рівноваги, розкриття духовних, інтелектуальних сил. Це була пора життєвої зрілості, високої напруги думки, великого творчого піднесення.

На появу збірки „Сучасникам” по-різному відгукнулася тогочасна еміграційна критика. Є. Маланюка, зокрема, стурбували ті зміни, які, на його думку, відбулися в поезії віршів Осьмачки порівняно з його попередніми творами. Він відзначив втрату „тієї монолітної суцільності [324, с. 27]”, що яскраво вирізняла першу збірку поета „Круча”.

Цілком протилежні думки висловили В. Барка, В. Біляїв, Ю. Лавріненко та ін. Так, В. Барка акцентував на традиційному й новаторському в ліриці Осьмачки, що надало його стилю виразно індивідуальних ознак [12, с. 71]. Ю. Лавріненко вважав, що Осьмачка зайняв перше місце в тогочасній українській літературі. „І поезія, і проза нинішнього Осьмачки незбагненні, як і ті інфернальні ситуації людини, які він описує і які стали навіки проклятою власністю його душі [168, с. 187]”.

Збірку „Сучасникам” склали твори, написані Т. Осьмачкою в дуже скрутний для нього час – кінець 20-х–30-і роки. Це був період значного емоційного напруження, тяжких випробувань, своєрідного пробудження, коли поет по-новому починає розуміти світ і самого себе.

На відміну від трьох попередніх збірок („Круча”, „Скитські вогні”, „Клекіт”), у яких Осьмачка засобами експресіоністичного письма прагнув осмислити суспільно-політичні події в Україні, торкався онтологічних проблем крізь призму екзистенціальної філософії, вірші нової книжки є відсвітом зболеної людської душі.

Такий „поворот” від суспільної проблематики до світу власної душі в творчості Т. Осьмачки не випадковий. Він вписується в русло еволюції європейського експресіонізму. Український поет виявив себе в цьому стилі тоді, коли в німецькому експресіонізмі після поразки революції 1918–1923 рр. вже розпочалася криза,

„переоцінка ідей напрому і його стилю. У наступні роки (1923–1926), – як стверджує Н. Павлова, – багато письменників-експресіоністів відмовляються від громадянського пафосу, який звучав у їх творчості минулих років... Драматург-експресіоніст П. Корнфельд писав: „Хай живе хаос, серце, що стікає кров’ю, нехай звучить пісня людської душі і грім почуттів!

Ізольованість, самотність, безперспективність – це найбільш поширений варіант тих ідейних підсумків, до яких приходить експресіонізм [272, с. 561]”.

Подібні зміни в художньому стилі Осьмачки, як бачимо, відбулися дещо пізніше – після 1929 року. Але зумовлені вони, власне, аналогічною причиною: поразкою національно-визвольних змагань. Орієнтація експресіоністів на мову душі, серця була співзвучна національній психічній структурі Осьмачки, оскільки вона „відзначається своїм емоційно-почуттєвим характером, зосередженням довкола „серця”, своєю „кордоцентричністю [161, с. 19]”.

Основним засобом передачі суб’єктивних переживань у віршах збірки є схвильований монолог автора, що властиве поезії експресіонізму. „Художник і твір, – відзначає Н. Павлова, – автор і образ жили одним екстатичним поривом, в одному й тому ж світі катастроф, непояснюваних невідповідностей, трагічних зіткнень. Письменник не міг вирватися із кола окресленого ним настрою: він сам під впливом незвичайних, гротескних, з глибокою пристрастю написаних образів [272, с. 538]”. Свої емоції й роздуми автор передає через образ ліричного героя. Таким чином, дійсність у всіх її протиріччях і хаосі сприймається не безпосередньо, а лише як предмет сприйняття і художнього трактування поета.

Основний мотив віршів збірки – душевні страждання відданого Україні, самотнього, зацькованого життям митця. У поезіях відтворено трагедію творчої особистості, позбавленої можливості вільної інтелектуальної і духовної творчості.

Уже у Львові, говорячи про попередні роки свого життя, поет відзначав: „Немає, мабуть, нічого важчого на світі, як бути істориком власного життя. Бо життєві факти стирчать у просторіні, неначе попід греблею пні від позрізуваних верб, що говорять про зелений колишній шум, але мовчать про своїх душогубів... [110, с. 2]”.

Отже, саме страшні факти поетового існування впродовж 20–30-х років ХХ століття знайшли емоційно-образне вираження в поетичній творчості, що демонструвала ознаки нового стилю.

Збірка „Сучасникам”, як і попередні твори митця, підкреслює органічну злитість у його поетичному стилі європейських тенденцій із національними. Особлива увага у віршах книги зосереджена на особистості „в момент найвищого екстатичного напруження духовних сил [272, с. 537]”. Саме цей морально-психологічний стан душі сконцентровано в емоційно напруженій сповіді ліричного героя у вірші „Присвята”:

Коли, блукаючи, мов тінь
Або вигнанець бідний,
В холодних сінях біля стін
Я прилипав, безрідний,
І в двері стукав і горів,
Щоб на ніч упустили, –
Мені здавалося, що грім
Ламав підземні сили (с. 122).

Ліричний герой віршів Осьмачки вирваний із звичних і необхідних для письменника обставин – духовного піднесення, натхненної творчості, інтелектуального середовища. Із бездушною жорстокістю він кинутий у світ брудної буденщини, де панує звиродніння і міщанська байдужість („Байдужість”), злидений побут, рабська покірність і принизлива меншовартість духовно скаліченого московщиною українського селянина („Спокій”).

Характерно, що через відтворення трагічної постаті митця, приниженого й упослідженого, котрого „з городів... гонять мов пса... за пороги” і якому замість „високої творчості” доводиться „корчувати пеньки на селі”, „ночувати із цуцням серед сльоти”, шукати „собі й поезії тепла” у селянській хаті, поет передає загальний дух свого часу, тієї суспільно-політичної атмосфери, яка панувала в тогочасній Україні. При цьому в поезиці віршів органічно поєднується

реальна конкретика з елементами фольклору, що створює еспресивно виражений, емоційно насичений, суб'єктивно деформований образ дійсності:

Аж вилізла якась руката
Істота з льоху, наче лис;
У неї там стирчала вата,
Де з ніздрями був ніс колись (с. 128).

У межах характерного для експресіоністів світовідчуття звучить у поезії Т. Осьмачки тема „відчуженої” людини. У зв'язку з цим цілком виправдана виняткова увага автора до внутрішнього світу людини як єдино стійкої реальності. Ліричний герой Осьмачки – знеможений, розгублений, придавлений несправедливістю світу і конкретикою реального життя, яке „прибрало, – за висловом Є. Маланюка, – інфернальний кольорит: з постійним стражданням інтелекту і серця [324, с. 29]”. Цей герой безсилий протистояти деспотизмові й хаосу. Високі пориви поета служити Музі обертаються трагедією самотнього, відкинутого всіма таланту, а любов до України, що інтерпретується у вірші „Данте” через народнопоетичний образ голубки швидкокрилої, і мотив самовідданої любові італійського поета до Беатріче перетворили його на вигнанця. Для увиразнення трагізму долі митця й України Осьмачка створює позамежовий континуум і відшукує історичні та культурологічні паралелі в загальному суспільному поступі:

...Беатріче!
І в цьому слові упізнала б
себе моя прекрасная країна
і муками тяжкими не вражала б
свого поета, гордого вигнанця,
Італія моя! (с. 135).

Образ стражденного поета-вигнанця не полишав Т. Осьмачку. Він знову з'являється саме у вірші „Данте”. Як відомо, поет довго виношував думку про відхід з України і змушений був це зробити.

У поезії на образному та емоційному рівнях вловлюються алюзії з XIII („Привітання”) та XXIII („Звеличення мудрості”) сонетів Данте. Медитативна форма

твору сприяє поглибленій психологізації образу ліричного героя, передачі змін його почуттів і настроїв. Як і в „Привітанні” Данте, у вірші Т. Осьмачки об’єктом медитації є поліасоціативний образ голубки. У Данте вона асоціюється з іще живою Беатріче, у творі Т. Осьмачки – з почуттям любові до України. Він сугестований як дійсним, так і символічним та алегоричним розумінням Дантової Беатріче, в якій дослідники бачили „не дійсну людину, а уособлення філософії [374, с. 100]”, мудрості, любові.

У поезії „Данте” образ Беатріче екстраполюється й на почуття любові Данте до Італії. Отже, Осьмачка розширює асоціативне поле образу-символу прийомом напливу. Спочатку поет передає настрій безмірно закоханого ліричного героя, який „випустив на білий світ / Свою любов, голубку швидкокрилу”, а далі цей образ екстраполюється на життєві перипетії Осьмачки:

Упала сивою моя голубка
з ваги тієї в чужину далеку
на вітер розкриває крила,
ворушить дзьобом чорним від гарячки:
Беатріче! (с. 133).

Глибину трагізму людської душі, що втратила найвищі орієнтири і найнадійніше опертя, автор відтворює типово експресіоністичним пейзажним малюнком, виразність якого досягається через синестезію звукових, кольорових, рухових, зорових відчуттів:

І вітер знявся в небеса понурі;
із дерева нічного золотого
в безодню тиху листя обірвав;
воно на землю кожну ніч злітає,
аж міддю жовтою, летючи, прокипа
та й засипа мою любов єдину
і слово найдорожче, найсвятіше:
Беатріче! (с. 134).

Вірш побудований на чергуванні настроєвої тональності: мажор змінюється мінором, а відповідно змінюється й змістове наповнення думки. Ліричний герой усвідомлює невмирущість любові. У поетичній формі відтворює митець вічне коло

змінності, взаємоперевтілення матерії, оптимістичні нотки створюють новий емоційний реєстр:

Найпершая травинка, що на гробі
весною проросте, - нейпершим дзвоном
прокаже радісно назутріч ранку:
Беатріче! (с. 134).

Життєстверджуючий мотив посилюється образом голубки із квіткою маслини (за словником символів Джека Тресіддера – вражаючий символ Бога, який змінив гнів на милість [362, с. 60], провісник), яка понесе людям звістку про те, що в серці Дантовому до Страшного Суду залишиться єдине слово – Беатріче. Осьмачка сакралізує любов поета до Батьківщини.

Як бачимо, мотив кохання, що трансформується в мотив любові до Батьківщини, є домінуючим у поезії і акцентується після кожної строфи повтором „Беатріче”, а в кінці твору ідентифікується з Італією-Україною, вивершується переростанням у мотив „поет і Вітчизна”. Така логіка інтерпретації психології ліричного героя, зумовлена світоглядом і психологічним станом самого Т. Осьмачки. Адже в концепції митця, як зазначає Ю. Шерех, „поет – представник вічності, представник Бога на землі... Поет має своє гетсиманське моління про чашу і свою страшну Голгофу; і він власної й на мак не має волі, і він на бездар не зводить руки, коли ті тягнуть його на хресні муки, хоч і знає, як і Христос, що він є „Бог і світова воля [403, с. 258]”.

Отже, художню рецепцію Данте в ліриці Т. Осьмачки об’єктивно і психологічно визначили суспільно-політичні обставини різних епох, що майже однаковим чином зумовили долю людей, споріднених Божою ласкою геніальності поетичного таланту, душевною організацією, однаковими духовними орієнтирами. Тому не випадково в „Данте”, як і в „Містерії”, простежуються художні паралелі Данте – Осьмачка, Італія – Україна. Поет розробляє мотив „митець і Батьківщина”, трансформуючи його через поетичну матеріалізацію психологічного стану Данте на межі життя і смерті („Містерія”) та у вияві найнеповторнішого і найтаємнішого,

піднесеного Осьмачкою до рівня сакрального, почуття любові, що втілюється в поліасоціативному образі голубки („Данте”).

У вірші „Данте” Осьмачка продовжує розробляти порушені в „Містерії” із збірки „Клекіт” екзистенційні проблеми, увиразнюючи їх іншими аспектами образу італійського митця-вигнанця.

Неспроможністю побороти зло, відчуттям власного безсилля і неможливості змінити щось в реальному бутті зумовлений експресіоністичний спосіб світосприйняття ліричного героя, для якого дійсність постає в масштабних, вселенських вимірах.

Змучена пекучим болем поетова душа, яку полонили „думи чорні і стожалі” („Скарга”), вихлюпується не до когось конкретно, а в безмовний простір, „сизохребетний степ” повною пристрасті, гарячою скаргою на невтішну долю. „Ця скарга, – зазначав Є. Маланюк, – часом дихає такою „шеспірівською” правдою, такою аж велетенською силою болю, таким аж „космічним” розміром трагічності, що блідою видається поруч з нею найбільш упорядкована чи стилізована „література” [195, с. 498].

Поетиці Осьмаччиної „Скарги”, як і іншим творам збірки, властива гіперболізованість експресіонізму: розгорнуті метафори („думи чорні і стожалі, / Гарячий мозок підняли із дна...”, „І зорі, і сніги, полинуть в слід кривавий...” та ін.), виразно експресивні розлогі порівняння („Ви сунете на місто, мов пили стовпом...”, „Мов гади мокрі лазите ночами...”, „чоло юнацьке... / Неначе яблуко на грядці пребагатій / В саду налите сонячним теплом...” та ін.), що надає „баченню” поета масштабності, космічності.

У творенні Осьмачкою візії поглинутого хаосом світу експресіоністичні виразально-зображальні засоби поєднуються з традиційно національними: замість чорно-білих тонів, що превалюють у кольористиці західних експресіоністів, поетові притаманна багатоколірність. Експресивно насичені, семантично означені фарби (чорний, кривавий, жовтий, червоний) виразніше передають протиріччя життя.

Поглиблена увага експресіоністів до внутрішнього світу людини, її психіки зумовлює у їх світорозумінні особливе місце підсвідомого в пізнанні законів буття. Підсвідомість безпосередньо пов’язана з внутрішнім центром (психічним ядром) особистості. А „справжній процес індивідуації – усвідомлена взаємодія зі своїм

внутрішнім центром... чи Самістю – найчастіше, як завжди, починається з відчуття душевного болю, супроводжуваного стражданням [377, с. 163]”. Саме такий морально-психологічний стан властивий для митців-експресіоністів, творчість яких була бунтарська, бо й сам експресіонізм „розумів себе як повстання проти дійсності взагалі [272, с. 537]”. Творити в таких вимірах не могли митці без особливо болісного відчуття протиріч життя. З точки зору такого світорозуміння експресіоністи бачили поета як людину-провидця.

Матеріалізація підсвідомого в ліричного героя Осьмачки здійснюється через експресивно заряджені персоніфіковані метафоричні образи, сформовані психічним ядром особистості:

Бо нині чорні думи і стожалі
Гарячий мозок підняли в логві із дна,
І з нього кров тече на дальні далі,
Туди, де кубляться грядущі времена (с. 124).

Осьмаччин поет-пророк постає у світлі світовідчуття, сформованого на національно-народній духовно-культурній основі, в образі віщуна туги і смерті – пугача.

То я, неначе пугач в обгорілій стрісі,
Майбутнє чуючи, сучасникам кричав (с. 124).

У пророчому видінні Осьмачки постає апокаліптична картина окривавленого світу, і цю трагедію поет підносить до космічної неосязності.

Дух часу в ліриці Осьмачки передано не через конкретні форми реальної дійсності, а лише через обриси її контурів. Відтворення життя в абстрактних формах реалізувалося через абстрактний спосіб мислення, асоціативні зв'язки. Такий експресіоністичний спосіб художнього вираження розколотої психіки, пригніченої свідомості розчахнутої душі властивий поетичному стилю Т. Осьмачки. Проте абстрактність художнього мислення та відображення поєднуються у віршах з „мовою життя”. Поет порушує умовності поетичного стилю і, продовжуючи традиції фольклору, поетизує „речі грубого побуту”, „... життя, – як зазначав Ю. Шерех, – вдирається в царство мертвої краси”. Поет руйнує канони, бо їх форми неадекватні змісту його невиражального світу. Креативна візія поета вимагає своїх

експресивних форм. Це, за словами Ю. Шереха, „найбільше впадає в очі в стилістиці Осьмачки [406, с. 191]”.

Поет говорить про наболіле власної душі своєю живою мовою. Він уводить в поезію її розмовно-побутові варіанти наживо, без шліфування. Тому мова його творів справляє враження „бриластості”, неокультуреності, первісності. Експресивність розмовної лексики була найпростішим і найдосконалішим способом передачі „невиразального”. Не випадково ж Б. Лепкий вважав діалектизми у мові Стефаника одним із секретів його творчості. „Літературною мовою не можна би з такою експресією сказати того, що ти покутською говіркою сказав”, – заспокоював він письменника [180, с. 677]”.

Вірші Осьмачки переповнені грубою прозою життя: „відра і картопля, мішки, мотуззя і льохи”, „онучі, повні нужі” та ін. Поетична мова пересипана семантично виразними, стилістично забарвленими образами, властивими народнорозмовній лексиці: „війце”, „загати”, „обрив”, „волочити”, „рахуба”, „хурделиця” тощо. Своєрідність поетового світовідчуття, незбагненність душевних порухів матеріалізувалися в авторських неологізмах, таких, як „вогнегронний”, „трясновида”, „душа знебула”, „стожалі думи”. І це, як твердить Ю. Шерех, не шкодило поезії, „бо суть поезії Осьмачки – не схопити світ у його закономірностях, а вилити в гіперболізованій формі біль і самоту власної душі, висловити чи радше прокричати правду своєї душі [406, с. 191]”. Через поетичну мову митця яскраво виражена закоріненість письменника в національний духовний ґрунт, у незбагненний світ його образів і емоцій.

Одним з основних мотивів збірки „Сучасникам”, а разом з тим і домінуючим психологічним настроєм, станом душі ліричного героя є його самота. Експресіоністи акцентували увагу на трагічності відчуження митця в суспільстві. Для Осьмачки довгі роки це був стан його реального існування. Можливо, воно стало для митця рятівним засобом фізичного виживання і акумулювалося у безвимірному душевному болю, який він зміг утілити лише у формі поетичного вислову.

Болісним відчуттям пекучої, нестерпної самоти зумовлена назва збірки – звернення до сучасників. Книгу, „народжену із муки” душі, що „в віках серед пустель ридала”, поет називає „скорбною”. Поняття „сучасники” в Осьмачки позачасове,

оскільки сприймається в контексті позамежової категорії болю, страждання. Самота у її больовому відчутті дає особистості можливість наблизитися до життя, усвідомити його істинний, природний зміст. Тому, закономірно, ірраціональне виявляє себе то в гіперболізованих гротескних картинах „провіщення” („Скарга”), то в глибоко ліричному виливів душевних почувань („На зрубаний акації”, „Утома”, „Вигран”, „Елегія”, „Романс”), то в гостро сатиричній інвективі на адресу душогубця, що „почепив угорі, / На дрючках з батька репану шкіру” („Шкура”), то в містиці, пов’язаній з демонічною силою („Мрія”). Таким чином, пафос лірики Т. Осьмачки зосереджується на протиставленні людини і людяності антигуманному часові.

Поетичний вияв суб’єктивних почуттів у віршах збірки „Сучасникам” реалізується різними засобами, здатними адекватно передати світ авторського відчуття й мислення. Тому в поетичному стилі митця спостерігаються елементи поетики експресіонізму, романтизму, неокласицизму.

Частовживаним засобом вираження пристрасного почуття, як це властиво романтичній ліриці, є в Осьмачки образи душі, серця, крові, сліз („На зрубаний акації”, „Романс”, „Елегія”, „Під Київ старий” та ін.), пейзаж часто виступає основним виражально-зображальним засобом передачі душевного настрою, емоцій, роздумів ліричного героя. Важливу функцію в розкритті внутрішнього світу ліричного „я” відіграє прийом паралелізму або контрасту пейзажу й почуттів героя. При цьому і в образі пейзажу чи космічного простору, не лише на рівні матеріалізації в слові, але й на рівні емоційного „аромату” вловлюються суто національні реалії життя:

Глибока осінь павутину
На берег тягне з-під млина,
Де перестояну калину
Ламає дівчина мала (с. 135).

Зафіксована в пейзажному малюнку мить життя свідчить про синестезійне сприйняття дійсності поетом, в результаті чого й створюється широка гама відчуття реального світу у повноті його вияву. Поширеним структуротворчим елементом поетичної думки у віршах є суто „осьмачківські” стилістично забарвлені епітети,

засновані на нюансах асоціативності метафори й порівняння, які відразу включають нашу підсвідомість для сприйняття того, що існує в психічному світі:

Такі-то в тебе коси чулі й переплетені,
Як це полегле листя тут,
Але під ними не кольки, а думи теплі,
Мов зерно в колосі, живуть...(с. 130).

Властива експресіоністам посилена увага до вічних начал людської душі та інтелектуальність зближує поета з неокласиками (до яких у свій час деякі критики відносили й Осьмачку [120, с. 75]). Його поезиці властиве обширне культурологічне поле: широко використана міфологічна (Марсій, Аполлон, Анакреон, Муза, Гелікон, харита), біблійна (Каїн, Юда) образність, простежуються алюзії з конкретними історичними, літературними постатями та подіями: Батий, Італія, Нарбут, Семен Палій, Мазепа, Данте, Беатріче.

У стилі Осьмачки відчутна спорідненість із героїчним епосом, на чому наголошував С. Єфремов. М. Неврлий вбачає закоріненість епічного стилю митця з багатою символікою, грандіозними метафорами, вільним розміром віршів „в героїчному козацькому епосі, з якого поет перебрав речитативні звертання [226, с. 89]”. Та зазначимо, що зв’язок із героїчним епосом в Осьмачки проявився не лише в окремих елементах стилю, а й у з’яві творів такого епічного жанру, як дума.

„Дума про Зінька Самгородського” написана за зразком первісних дум – на честь загиблого героя. Поет героїзує образ реальної людини, свого сучасника й земляка Зінька із села Самгородка, замордованого чекістами в роки боротьби з більшовиками. Головний герой твору втілює важливі й актуальні, за задумом автора, ідеї – національну свідомість, патріотичний обов’язок, збереження честі роду та традицій. Це лягло в основу сюжетобудови: події суспільного характеру поєднані з сімейними. У творі відчутна туга за патріархальною Україною з козацькою величчю та лицарськими чеснотами, що звучить у першому епіграфі до „Думи...”, взятому з народної творчості: „Сокіл в орла та й питається: / Чим же цей світ прикрашається?”. Соціально-психологічну детермінованість драматизму подій закладено ще у двох епіграфах, взятих з червоноармійської пісні та твору Янки Купали.

Жанровизначальною у творі є його зовнішня структура: дума складається з трьох пісень. Таке означення розділів, очевидно, має підкреслювати пісенний спосіб виконання твору, адже, як зазначають дослідники, „первісно слово „дума” вживалося для означення жанру пісні на честь померлого чи загиблого лицаря [174, с. 268]”.

Відповідно до жанрової специфіки у творі відображаються реальні події та конкретна історична особа. Витримані й інші елементи поетики дум: чітка побудова сюжету, фабульність, оповідний характер опису подій, поданих у хронологічній послідовності, ліризація оповіді через пейзажні картини, психологізація характерів, оспівування переживань та почуттів героїв.

В основі трагічного конфлікту лежить життєва колізія, художньо осмислена у літературних творах („Тарас Бульба” М. Гоголя): перевага особистого почуття над громадянським обов’язком, що в козацькі часи вважалося зрадою. Оскільки учасником подій у думі є дівчина, автор, відповідно, обирає і більш локальний простір дії – дім Зінька, оточений чекістами. Але суть протистояння залишається традиційною: донька готова терпіти від ворогів „наругу найчорнішу” заради зустрічі з коханим. Батько, сприйнявши таке рішення дочки як зневагу честі, як зраду могутнього роду, покарав її на смерть.

Наявні у творі й інші поетикальні ознаки думи. Початок першої пісні виконує роль заспіву: вказує на місце та час дії, знайомить із героїнею твору Любкою, донькою Зінька. Розгорнуті пейзажні картини побудовані на прийомі психологічного паралелізму. Нагнітання емоцій відбувається через нагромадження метафоричних образів, здатних відтворити синкретизм відчуттів – руху, звуку, кольору, дотику.

Речитативна форма викладу досягається через прийом повторення певних фраз та окремих її частин: „Чи у лісі Лебединському, / Чи у полі Килиїмському, / А чи у яру холодному...” і под. Підкресленої урочистості стилю, його емоційності надають синонімічні пари: грудьми-крильми, мужа-воїна, верзлося-снилося та ін., а також як традиційні у фольклорі, так і вживані в розмовній мові епітети, часто виражені нестягненою формою прикметника: мати сивії, господа бідная, дочка

кревная, земля чорная і под. Автор послуговується й такими властивими жанру думи елементами поетики, як звертання, вживане з вигуком „гей”, „ой”.

Слід зазначити, що, на відміну від фольклорного твору, в „Думі...” Осьмачки замість характеристичних символів-узагальнень (сокіл-козак, дівчина-зоря і под.) обрано різні характерологічні прийоми, найчастіше – зовнішній портрет, мова персонажа, авторський відступ тощо. Причому, зовнішній портрет спрямований на індивідуалізацію характеру. Елементи портретної характеристики увиразнюють образ Данила, який „був високий, очі сміливі, / І лице смугляве, здовжене / Від усмішки прехорошої / Ніби тоншало і кращало, / І сорочка гарно вишита [268, с. 62]”.

Психологізовний портрет, у якому деталі зовнішності („кожен м’яз його натяжений”) створюють виразний скульптурний образ, служить у творі засобом розкриття внутрішнього стану Зінька в момент його боротьби з чекістам:

В його ж очі розгоралися...
Не сльозою, тільки силою.
Бо якби сльоза зірвалася
Та йому на груди різьблені,—
Вибухли б вони від розпачу [268, с. 76]”.

Прикметною ознакою твору Осьмачки є й чітка окресленість топосу. Час дії, як правило, відтворено за допомогою колоритного, експресивно мальовничого пейзажу. Важливе місце в ньому займає небесна символіка, яка засвідчує, що в свідомості Осьмачки простір і час земного світу органічно з’єднуються з простором і часом космосу. Кожна пора доби означена відповідним символом: ранок – сонцем, ніч – зорею. Психологізований нічний пейзаж, центральним символом в якому виступає місяць, покликаний передати явища містичного характеру. Експресія малюнка закладена в семантиці і фоніці образів:

Місяць диха над Черкаксами
І над „допром” проясняється...
Він стоїть в каміннім панцирі,
Скалить ґратами до місяця [268, с. 79].

Простір у творі локалізований: оскільки відображувані події відбувалися в знайомих для поета місцях, то просторові параметри окреслено відповідними

топонімами – ліси Лебединські, Макіївські, шлях Чигиринський, гонитва йде від Смілої, місяць над Черкасами, степ Дніпровий тощо.

На відміну від народних дум, Осьмачка подає більш обмежений локус, насичений експресивними, етнографічно достовірними деталями, які здатні відтворити місцевість у всьому різноманітті ландшафту. Рельєф, рослинність, річка, будівлі чітко окреслюють національний місцевий колорит.

У руслі поетики дум змодельовано образ Зінька Самгородського. Оскільки у творах цього жанру оспівується лицар, козак, то його ім'я чи прізвище виноситься у назву твору („Дума про козака Голоту”, „Дума про Самійла Кішку” тощо). За народним звичаєм, замість справжнього, героєві дається прізвище, утворене від географічної назви чи певної події або соціального стану. За цим принципом Осьмачка й дає прізвище своєму героєві – Самгородський, що походить від назви села Самгородок.

Зінько – людина фізично сильна, цілеспрямована. Він національно свідомою особистістю, патріот, представник старосвітської України. У рядах народних повстанців він воює проти „заволоків хижих з півночі”. Автор відтворює трагедію селянського опору: загін повстанців розбито, а Зінько, схоплений чекістами, терпить нелюдські муки на допитах. Трагізм ситуації, переданий через натуралістичні картини знущань над Зіньком, поглиблюється видінням, яке бачить знеможений герой. Через образи дочки, дружини, білого корабля, моря, шабель, пашниці, чорних воронів, решета, яке „по воді плило вниз... та із хвиль вставала червоно”, відтворено символічну картину невідворотної катастрофи України. Її остаточна загибель постає в образі потопаючого корабля. За О. Потебнею, в народних повір'ях „утонути” означає запропаститися, загинути [294, с. 335]”.

Героїзація образу головного героя в поемі здійснюється за принципом фольклорної поетики – через гіперболізацію фізичної та духовної сили.

На відміну від народних дум, Осьмачка в кінці твору не прославляє свого героя, цей герой, як і події, не віддалені у часі від автора та від читача. Дійсність поставала для поета у всьому трагізмі. Засобом її передачі є пейзаж: хвилі Дніпрові „б'ють у двері степу сонного” і несуть невтішні вісті про те, що „знов підземні прірви темнії / Лунами

гудуть тюремними, / Під темницею гудуть в підземлиці / Сина знов твого скатовано... [268, с. 89]”.

„Дума про Зінька Самгородського” підтверджує художню трансформацію митцем фольклорного матеріалу. Т. Осьмачка, як бачимо, не копіював твори фольклорних жанрів, а творив власні літературні форми, які лише у певній мірі близькі до народних. Ця близькість виявилася, як, наприклад, і в Шевченка, – не в наслідуванні, а в духовній спорідненості з творчістю народу.

Автор використовував також і готові фольклорні конструкції чи їх елементи для увиразнення жанрової системи творів, їх ідейно-художньої структури. Зокрема, він послуговується рядками пісень, подаючи їх як епіграфи до творів („Мрія” „Семен Палій” та ін.).

Поет не пориває з традиціями, а, навпаки, „переплавляє” їх у свій, „осьмачківський” дух, поєднуючи національні надбання зі здобутками світової культури та з європейською новітньою стихією.

Таким чином, збірка Т. Осьмачки „Сучасникам” дає підстави висловити думку, що органічне поєднання елементів експресіоністичної, натуралістичної, неокласичної поетики у стилі митця урізноманітнює засоби вираження психологічного стану людської душі – самоти, відчаю, відчуженості, розчахненості свідомості, збагачує інтертекстуальним полем.

Непримиренність до насильства над людиною і її творчим духом, які панували в Україні в період утвердження нової влади і яких зазнав сам поет, бажання справжньої свободи творчості погнало Т. Осьмачку з батьківської землі на чужину.

Новий період життя поета, який розпочався в 1942 році, урізноманітнив тематичну й стильову палітру його художньої творчості, що яскраво виявилось у збірці „Сучасникам” та наступній – „Китиці часу” (1953). Вони перейняті спогадами про тяжкі поневіряння на Батьківщині, гострим болем розлуки з нею і нездоланим почуттям ностальгії. Це основний емоційний фон і провідна настроєва нота поетичної творчості цього періоду. Вони посилювалися під впливом життєвих незгод і розчарувань митця в чужому для нього світі, навіювали сум і зневіру.

Образ України і надалі залишався в центрі поетичного мислення Т. Осьмачки. Він постає в нових аспектах, іншому емоційному наповненні. Експресіоністична поетика урівноважується ліричною заглибленістю, але об'єктом художньої думки залишається душа, її екстатичний стан, що й зумовлює поглиблений психологізм та суб'єктивізм. Як це й властиво експресіоністичній поезії, людина в Осьмачки поставлена в центрі і супроти світу, вона і є єдиним джерелом творчості.

Збірка „Китиці часу” репрезентує письменника як автора любовної лірики, якої в попередніх збірках не було. Цьому сприяли нові життєві обставини, в які потрапив поет після довгих років переслідувань в Україні і поневірянь. Зі львівським періодом, „найщасливішим у житті поета” (Ю. Стефаник), пов'язаний і вибух повного пристрасті, палкого почуття кохання, яке виникло раптово до черниці матері Йосифи під час відпочинку в санаторії „Патрія”. Воно засвітилося благородством і красою, а разом гостро ранило надзвичайно чутливу до болю душу поета своєю нарозділеністю. На цій хвилі душевного і творчого піднесення зродилося цілий ряд глибоко ліричних інтимних поезій.

Любовна лірика Т. Осьмачки не була предметом окремого дослідження, хоча на неї звертали увагу Ю. Шерех, М. Слабошпицький, М. Скорський, С. Чернюк. Більш предметно ми проаналізували її в окремих працях [22].

Це новий спалах у поетичній творчості митця, що вирізнявся іншим регістром емоційного зрушення, оновленою поетичною образністю, сміливістю одкровенень людського почуття. Саме в збірці „Китиці часу”, на думку дослідниці С. Чернюк, еротичний чи любовний струмінь виявляється найпотужнішим. Образ коханої жінки в ній „може скласти конкуренцію не лише Матері-Діві Белого... а й еротичним образам Єсеніна [390, с. 7]”.

Збірка „Китиці часу” крізь призму естетизації в ній любовного почуття допомагає глибше зрозуміти духовний світ Т. Осьмачки, побачити в митцеві звичайну людину і непересічну особистість, котра багатогранно виявила себе в поетичній творчості.

Любовна лірика Осьмачки з'явилася тоді, коли поетові було вже під п'ятдесят.

Від років молодості – це великий часовий проміжок, частина життя, наповнена боротьбою за виживання, страхом переслідування, бажанням вирватися на волю. Переповнений любов'ю до життя, що асоціювалася в Осьмачки з рідною землею, народом, космічною гармонією, поет аж до симуляції божевілья протистояв ненависному більшовицькому режимові і, таки не скорившись, пішов шукати волі у чужих світах. „З його великої любові і пекельного досвіду, – відзначав Ю. Лавріненко, – виросла страшна недовірливість і ненависть, переплетені з космічною тугою за втраченою любов'ю [168, с. 187]”.

Віднайдена на чужині, ця втрачена любов втілюється поетом у витончено естетичний символічний образ китиць, що означає прикрасу. Отже, народження нового не звіданого доти почуття було для Осьмачки прикрасою всього пройденого життєвого шляху, що злився з філософськи глибшим, об'ємнішим образом часу. Таким чином, кохання постає в митця мірилом часу, його змістовного й духовного наповнення.

Дійсно, почуття до черниці матері Йосифи (ігуменя Йосифа Вітер [72]), що так раптово охопило душу чоловіка, було найдорогоціннішою прикрасою часу, прожитого поетом. Та разом із тим воно стало й гострою драмою його душі. Синьоокий наддніпрянець не міг не помітити освічену, „енергійну, красиву, вольову жінку з виразними чорними, сяючими очима [324, с. 33]”. Вона розбудила в душі поета, котрий „на той час цілковито відвик від жіночого товариства [324, с. 33]”, такі пристрасні почуття, що сама, злякавшись їх, раптово покинула санаторій. Прибувши до Львова, черниця висповідалася митрополиту А. Шептицькому, розповіла про кохання поета, на що у відповідь почула: „Він хоч і світська людина, але великий поет... [72]”. Осьмачка більше ніколи не зустрічався з цією жінкою, але її образ, піднесений в його уяві до ідеалу, надихнув на створення цілого ряду глибоко ліричних, психологічно проникливих поезій.

Кохання в поезії Т. Осьмачки обсервується то у вияві пристрасного інтимного почування, то розпуки від усвідомлення безповоротної втрати, то у відчутті безмежної самоти, то в спробі осмислити сенс життя, коли Бог відбирає найдорожче, то в з'яві нових захоплень і розчарувань чи в елегійних спогадах про втіхи юності, то у вимріяному жіночому ідеалі, до якого невтомно прагнуло

поетове серце. Власне, вірші збірки – це рельєфний малюнок психологізованих почуттів ліричного героя, що прагне осмислити крізь призму любовного почування незбагнений світ власної душі і сенс життя у його багатогранному вияві.

Символістичною образністю послуговується поет у вірші „Присвята”. Почуття ліричного героя співвідносяться з образом тужливих дальніх криків птиць у покинутому краю, які живуть у пам’яті і викликають болючі відчуття. Героїня поезії теж сублімується в символічному образі чистого і чулого серця під хрестом, душі, „святішої від крижини з-під орданської води”. Ліричний герой, що, можливо, вперше відчув такий приплив любовної пристрасті, передчуває, що кохана жінка надовго увійшла в його життя:

Крики чорні, крики птиці
в рідній, бідній стороні
разом з голосом черниці
не забути вже мені (с. 153).

У наступних віршах поетична мова, образність, як, певне, і саме почуття ліричного героя, стають яснішими, психологічно глибшими. Конкретизується ліричний суб’єкт і любовний об’єкт. Ліричний герой у вірші „Предше” вже усвідомлює своє почуття як земну любов і зважається виповісти свої переживання коханий. Для відтворення елегійного настрою використовується класичний розмір – п’ятистопний ямб. За своєю мелодійністю вірш близький до романсу:

Я вас любив, німуючи, то словом
і вірив сліпо та тривожно знов,
а ви боялися, щоб випадково
не виявив при людях я свою любов (с. 154).

Так з’являється в поезії Осьмачки образ ліричного героя – безнадійно закоханого, охопленого любовною пристрастю, який дав волю своїм почуттям. Проте драма цієї любові полягає в тому, що кохана жінка „обминає, боячись” цього то „побожного, то злорікого” чоловіка, який є для неї уособленням гріха.

Ліричний герой усвідомлює, що кохана жінка ніколи не відповість на його почуття. Тому й просить її при нежданій думці про нього помолитися в церкві за самотнє серце.

У поезії „Кривда” спостерігається заглиблення в психологію ліричного суб’єкта, який творить образ коханої жінки, нехтуючи об’єктивними реаліями – її суспільним і духовним станом. Психологія кохання ліричного героя така, що він не може, не в силі сприйняти факт відречення людини від земного:

Ви вирвали серце у себе з грудей,
а разом із ним і тривогу
і десь подали аж на небо руде
з маленької келії Богу (с. 154).

Підсвідомо відчуваючи можливість душевного поклику в серці коханої жінки, ліричний герой відкидає будь-які вироблені суспільством умовності, що стримують природні чуттєві пориви, піднесені поетом до ідеалу довершеності. Естетизований ідеал любовного почуття втілюється в Осьмачки в образі жоржини, яку ліричний герой все ж приносить, щоб замінити серце коханої. Під дією сили ірраціонального поклику ліричний герой не в змозі зрозуміти раціонально виважений вчинок милої, котра „теплою волосинкою з кіс” почепила ту жоржину на іконі, офіруючи тим самим себе вищій, ніж кохання, силі. Тому його душу охоплює почуття розпуки від такої нелогічності у закономірностях всесвіту, підпорядкованому Богові:

Неначе у Бога немає полів
і всякого зілля, і квіток,
що ви віддали без зітхання і слів
моє беззахиснеє літо (с. 154–155).

Психологічний стан пригніченого, зневіреного, розчарованого чоловіка, що перебуває в меланхолійному стані, автор передає прийомом романтичного письма з використанням засобів народнопоетичної творчості. Ліричний герой, гнаний тугою „в чужину, на Дунай”, вночі над водою обриватиме пелюстки жоржини-любові і проситиме собі смерті. Прийомом „гри” митець поглиблює картину психічного світу свого героя, який уявляє чи, можливо, відчуває реакцію природи на власну

смерть, але потім знову повертається в реальність – до свого ідеалу – жінки, яка не розділила порив люблячого серця.

Жіночий образ у поезіях Осьмачки, присвячених черниці, постає як ідеал, витворений поетовою уявою. Напевно, митцеві був маловідомий світ жіночої психіки, і тому витонченого, багатогранного, психологічно правдивого образу жінки у віршах поета не спостерігаємо.

У вірші „Хустка” знову бачимо ту, котра віддала своє серце Богові і не хоче нічого знати про страждання закоханої людини, а зустрічаючись, згідливо відвертає від нього лице („Молитва”).

Основна увага митця в розглянутих творах зосереджена переважно на психології ліричного суб’єкта, що співмірна авторській. Діапазон душевних переживань ліричного героя неширокий, обмежений, в основному, відтворенням страждань самотнього чоловіка. Естетизація страждання як психологічного стану закоханої людини виявляється в Осьмачки в одній і тій же формі – в образі серця. Не розумом, а серцем, перш за все, почав сприймати світ ліричний герой у стані закоханості. Він вслухається в нього, звіряється йому. Серце в Осьмачки ідентифікується з душевним і тілесним єством людини.

У поезіях, присвячених черниці, простежується психологія любові чоловіка, для якого звичним станом душі була самотність. Зміна обставин і оточення стали причиною пробудження нових душевних відчуттів, досі чужих ліричному героєві. Він усвідомлює їх як „особисте”, тобто сердечне, душевне. І про це шепчуть його „горем спечені уста”. У „Присвяті”, яка зродилася як перший вплив любовного чуття, герой сподівається, що серце коханої, її душа відчує його пристрасть, зрозуміє і відгукнеться. Отже, він не втрачає наївної віри в те, що черниця відповість взаємністю.

На перший погляд, для статечного, у зрілому віці чоловіка, таке палке почуття неприйнятне, тому й художня інтерпретація теми видається неправдоподібною. Однак з точки зору психоаналізу така поведінка любовного суб’єкта цілком умотивована, адже закохані чоловіки у своїй поведінці нагадують дітей. Ліричний герой переживає настільки сильне любовне захоплення, що переконаний: голос черниці йому не забути вже ніколи. Поет фіксує зміну настроєвого регістру свого героя: мажорні

емоції змінюються на мінор уже в поезії „Предше”. Суть драматичної колізії, що спричиняє психологічний стан ліричного героя, – в усвідомленні ним невідворотної і довічної розлуки з обраною серцем жінкою. Настроя палітра поезії розширюється: душу героя огортає трагічне відчуття нещастя й самотності, що асоціюється з образом „серця самотинного між людьми”. Почуття самотності доповнюється почуттям кривди, завданої ліричному героєві не коханою (бо вона й сама вирвала серце з грудей для Бога), а світом чи Богом („Кривда”). Його психологічний стан досягає кульмінації – ліричний герой готовий умерти („Смерте, іди вже, іди, / бери мої сили останні”).

У наступному вірші „Хустка” відчувається спад кульмінаційної напруги душевних емоцій. Стан найвищого піднесення експресивних почуттів змінюється станом відчуття надломленості („А я похилений своїм / єдиним, як і смерть відчаєм”), фізичної знеможеності („І обнімаю вже стару / смереку, щоб на дно не впасти”) і повної втрати надій.

Однак цим не завершується художній малюнок перебігу почуттів ліричного героя. Поет тонко відчуває і художньо правдиво створює модель психологічного стану. За Фройдом, залежність від коханого діє принижуючим чином: „хто закоханий – той принижений [379, с. 123]”. Отже, цілком логічно, що чоловіча психологія передбачає за кривду приниження помсту.

За такою логікою розгортається поетичне бачення митцем розвитку психологічного стану ліричного героя, коли в ньому пробуджується неусвідомлений потяг до помсти. Причина цього акту – невдоволене почуття, яке тепер уже сублімується від Ероса, як сили, що означає любов у всеохопному її значенні, до його антипода Танатоса – „особливого потягу до смерті, до знищення себе або інших [380, с. 22]”.

Помста в однойменній поезії ідентифікується зі смертю перш за все моральною, духовною. І виявляється типологічна паралель із Фаустом (здатність продати душу за поцілунок коханої) чи бісом, який штовхає на гріх – задоволення плотського бажання. Художня уява митця творить експресивну еротичну картину помсти:

і викликаєш у душі розпуку,

що я не Фауст і не біс,
 який, силкуючи, тебе за руку
 схилив би у таємний ліс
 і видер би з кісток і м'язів
 твоє жіноче молоде,
 аби ти кривдника по цій образі
 не забувала вже ніде (с. 157).

У свідомості ліричного героя постійно пульсують дві думки: про гріховність вчиненого (в уяві) і закономірне вдоволення від можливості „пхнути з розгону сердечне царство”, ввівши його цим самим у приниження.

Та все це відбувається лише в збуреній пристрастями уяві ліричного героя. Рациональне здобуває гору над ірраціональним, і тому з його уст зринає цілком реальна самооцінка:

Та я, на жаль, лиш можу з крісом
 піти розбійником в краю,
 щоб розмовляти до святих залізом,
 погорду кленучи своєю! (с. 158).

Прикметною рисою поетизації любовного почуття в Осьмачки є те, що він дуже рідко вживає саме слово „кохання”. Для матеріалізації у слові ірраціонального пориву душі і серця автору найбільше імпонує метафорична або символічна образність. Символічний образ пісні, вжитий у вірші „Хустка”, переконує в тому, що любовне почуття в поета ідентифікувалося з символом найвищої гармонії.

Душевна умиротвореність стає новою якістю психологічного стану ліричного героя Осьмачки. У його душі, світогляді, житті відбулося одкровення себе і світу через любовне страждання. Рациональне й ірраціональне почало тепер майже рівнозначні. Природні інстинкти активізують тілесні й душевні пориви ліричного героя, в якому пізнається сам поет. Цю думку підтверджує один із спогадів М. Кейван про Осьмачку вже в Німеччині: „...В читання любовних поезій (присвячених черниці. – В. Б.) він вкладав стільки щирости та безпосередности, що можна було

дивуватися свіжості почувань його п'ятдесятирічного серця. Здавалося, що він починає життя там, де його залишив 1930 року... Його серце наче б проспало стільки років, а тепер збудилося з великим бажанням любовних переживань [125, с. 63]”.

Але тепер із стихійного кола ці пориви трансформуються в коло прагматичне. Як згадує М. Кейван, „другою постійною турботою Осьмачки в таборах ДП були його подружні плани. Він щиро бажав покінчити зі своєю самотністю та завжди мріяв про одруження [125, с. 70]”.

У зв'язку з цим досить прозорим є автобіографізм у вірші „Весняна елегія”:

Нестрінутий друже, колись в ранню рань,
якщо ти ще є у безмежжі,
то швидше між мною і вічністю стань
в чистішій од неба одежі (с. 161).

Характерно, що прагматичне, на перший погляд, бажання Осьмачки створити родинне гніздо у ліричного героя вірша має іншу мотивацію: це ірраціональний поклик живої природи. Отже, в любовному вірші простежуємо філософську основу художнього осмислення буття. У вічній природі весна – період оновлення життя. Тому вона відроджує в „споневіренних грудях” ліричного героя, який відчуває себе в німій самотині, прагнення до життя.

Мрії ліричного героя про кохання розбиваються через болючі спогади про нещасливу пережиту любов. Для нього – це горе „окремої драми”. Але душевні пориви не згасають, бажання знайти затишок для серця постійно присутнє. І тому він вдячний долі за випадкову зустріч з дівчиною „з цих убогих гір” („Молитва”), щиро молиться за неї і просить у пресвятої Божої Матері щастя. У цьому вірші передано щирі переживання людського серця, відкритого до кохання й краси.

Весна, що виступає в Осьмачки символом відродження, оновлення життя, пробуджує в душі буяння природних інстинктів. Тому він часто пристрасно закохується, навіть не думаючи, чи його любовний об'єкт відповість взаємністю. „І складалося так, як часто в житті буває, – згадує М. Кейван, – ті, що він їх сватав, не хотіли його, а він не хотів тих, що були б радо змінили прізвище на „Осьмачка [125, с. 70]”.

Треба зауважити, що нещаслива для Осьмачки зустріч із черницею Йосифою сформувала в його уяві образ коханої жінки, хоча, як згадує М. Кейван, за словами самого поета, „його вимріяним іделом була молода дівчина, сирота, дуже проста душею і чутлива серцем. Він збирався писати про жінку, що була б зовсім неосвічена, навіть неграмотна, ще й трохи недорікувата, але з дуже спочутливим серцем, милосердна і високоморальна [125, с. 70]”. Такий образ складався в уяві поета. За психоаналітичними висновками, в окремих типів людей у вибраних „об’єктах любові виявляються яскраво виражені материнські ознаки, і в них легко впізнати заміну матері [379, с. 131]”. Ця схема накладається на модель поведінки і мислення Т. Осьмачки, оскільки, як свідчить його біографія, мати поета після його народження втратила слух, і вже з дитячого віку він відчував провину за це.

Але ліричного героя Осьмаччини віршів у житті приваблюють інші типи жінок – красивих, освічених, вихованих, духовно багатих, з підкреслено виявленою жіночністю. Можна припустити, що реально існуючим ідеалом, але знову ж таки недоступним поетові, після черниці стала Марія Кейван, із сім’єю якої він дружив і в родині якої знаходив найбільше тепла і порозуміння. Захоплюючись її портретом, він відзначав найголовніше: „Скільки в ньому підсвідомої жіночності! [125, с. 69]”. Як згадує М. Кейван, Осьмачка був завжди щедрий їй на компліменти, зізнавався, що počував себе щасливим навіть коли вона сварила його. А під приводом одержання медичної допомоги дозволяв собі звертатися до Марії навіть серед ночі, виправдовуючись: „Так що ж, шановна пані, коли мені хочеться почути ваш голос! [125, с. 61]”. Розуміємо, якого друга хотіла зустріти в житті ця дивна і нещаслива людина.

Тож об’єктом любовного захоплення ліричного героя Осьмаччини віршів „Станси”, „Камінь”, „Зустріч” виступає семінаристка, „Альпи” – „жадана діва”, „Майн лібер” – зустрінута в потязі красуня, „Роза” – „дівчина у чорному береті” та ін.

Ліричний герой „Стансів” та „Каменя” повністю у полоні своїх почуттів, які не піддаються впливу виважених міркувань. У його „думах тиха завірюха... / і серце розуму уже не слуха / і жде її без передмов (с. 164).

Світлі інтимні почуття переплітаються з гіркими розчаруваннями.

Самотнє серце прагне сказати те, „що раз або двічі / в житті всякі люди говорять”, але, як зізнається герой у вірші „Камінь”, дівчина так і не прийшла, і її серце він порівнює з каменем. Прийом синестезії допомагає адекватно відтворити багату гаму людських почуттів, експресію душі ліричного героя. Емоційна напруга його душевного стану така, що він, самотній, втікаючи в гори, „кожну росинку з глибокого бору / ... чув, як летіла упасти”.

І навіть аж звідти, де вже ні галузки
не видно у мряці химерній,
доносився з капання шелест і лускіт
нагадуючи мені стерні
у полі куцівським у місяці серпні... (с. 166).

Ліричний герой вірша „Камінь” здійснює болісний самоаналіз, ведучи розмову, якщо не з коханою, то зі своєю душею, яка молиться, щоб „доля сувора серця поєднала з камінням”. Отже, почуття нерозділеного кохання, розчарування після любовних захоплень зумовлюють трансформацію художнього образу об'єкта любові: образ коханої дівчини асоціюється з образом холодного, мертвого каміння.

Вірші „Альпи”, „Майн лібер”, „Немає”, „Зустріч”, „Жорстокість” та ін. відображають зміни в духовному світі ліричного героя, котрий не перестає ще сподіватися на те, що раптова „висока хуга” покличе його „жаданого стрічати друга”.

Згасання нездійснених надій поет передає розлогим метафоричним образом: „...все моє життя спинилось без доріг / в недомальованій картині” (с. 196). Але душа живе, вона прагне любові, і тому навіть звичайне людське тепло, найменший вияв щирості й уваги чи випадкова зустріч із жінкою збурюють у серці незбагненні пристрасті. Звертання супутниці по купе у формі „майн лібер” безмежно ошчасливлюють чоловіка.

Осьмачка безпосередній і щирий у своїх почуттях, відвертий у сердечних зізнаннях. Навіть якоюсь дитинністю, наївністю віє від його нестримного бажання в поезії „Кон'юнктивіт” виповісти своє безмежне сердечне щастя, коли дівчина дала згоду прийняти старостів:

І я зрадів, ходив, як те світило,

і гору хилитав, немов лозу,
і весь я був покритий густо пилом,
що з кручі вивівався аж внизу (с. 206).

Настрій ліричного героя поезії виражається засобом світлового ефекту. Просвітлена душа, піднесені емоції, внутрішня й зовнішня краса уособлюються в образі сонця: „сонце сяло.., як на стеблі лілея на луг”, „і ніби сонце дівчина була”, закоханий герой порівнює себе зі „світилом”. Взагалі, солярний культ, як і лунарний, займає помітне місце в образній системі Осьмачки.

Такою ж щирою безпосередністю, що викликає жаль і співчуття до нещасливця, віє від його розповіді про ще одне розчарування, коли дівчина відмовилася поєднати з ним свою долю через те, що він „вже трохи сивий і сліпий”.

Усі сердечні захоплення приносили Осьмачці лише чергову душевну драму. Він сумнівається в правильності свого вибору, розчаровується в кожному любовному об’єкті, оскільки своїм духовним світом жодна із зустрінутих жінок не відповідала поетовому ідеалу.

У своєму характері ліричний герой Осьмачки теж відкриває нову якість – подвійність „в почутті побивання дурного”. Тому, щоб запобігти новим розчаруванням, він держить „своє серце на бігун” („Жорстокість”) і просить „недолю свою чорноперу” відвести від душі „кожну діву, що любить озера / і дзеркала, мов води в глуші” („Дзвонар”).

Нові інтонації з’являються і в характеристиці любовного об’єкта ліричного героя. Так, у вірші „Жорстокість”, вдаючись до засобу іронії, автор зумисне руйнує ілюзію, в якій кохана поставала царицею, королевою, і, використавши експресивно насичений образ, створює нову її подобу:

бо вже видно, що ти не Цариця єси,
а звичайная баба, нівроку (с. 192).

А легковажність діви, яка часто міняє своїх „фрізерів” („Дзвонар”), передано малюнком відверто еротичного характеру:

Бо вона на кожнісінький дотик
його пальців, голодних на гріх,

розтулятиме радісно ротик
у лукаво-схвильований сміх (с. 193).

Ще сміливішу естетизацію еротичного спостерігаємо у вірші „Вдовиця”, написаному в романтичному ключі. Психологічно правдивого відтворення стану жіночої душі автор досягає шляхом переказу почутого в Альпах співу молодої вдови, чоловік-мисливець якої загинув. Такий ігровий прийом звільняє автора від недоцільних обмежень у поетичному вираженні еротичних емоцій і картин. Вони постають у всій пристрасті тілесного поклику людини:

Бо став би навіки аж той за дружину,
хто здер би зухвало мої спідниці
і стиснув за стан, щоб, відкинувши спину,
я в нього зомліла на дужій руці (с. 210).

У ліриці Т. Осьмачки – це новий вияв поетичного бачення і художнього втілення туги за любов’ю.

Інше поетичне вираження почуття нерозділеного кохання знаходить у вірші „Елегія”. Це, власне, остання в збірці „Китиці часу” поезія, де звучить мотив любові, переплетений з мотивом суму й самотності. Вірш являє собою журливу сповідь ліричного героя, навіяну ностальгією за колишньою, можливо, й уявною, любов’ю до дівчини-школярки. Її образ, створений за допомогою синекдохи („грубі дві коси на свитці білій, / з яких гойдається блакить”), є, скоріше, символом тієї любові, що так і не відбулася, уособленням вимріяного і бажаного поетового „незустрічаного друга”, нездійснених поривань, що „збагатили” роки митця лише непосильним тягарем самоти.

Любовні почуття Т. Осьмачки відкрили невідомий досі йому світ людської душі. Вони несли не лише особистісний потенціал – наповнили життя поета новим змістом, стимулювали до творчості, – але й людинознавчий – розгорнули таємниці загадкового світу людської душі, дали можливість відчутти й усвідомити владну силу божественного начала у світі, керованому своїми законами. Це підтверджує і звертання ліричного героя до Бога в поезії „Елегія”:

Врятуй мене, мій Боже, від такого

шаленого чуття плачів
і не лишай мене ніколи під порогом
чужого серця на ключі (с. 215).

Логічним завершенням мотиву кохання в збірці „Китиці часу” є вірш „Молитва”, у якому знедолений грішник просить не прощення за несодіяний гріх, а останньої ласки для „безумної туги”. Елегійний ритм молитви, поєднання в образності високого й буденного свідчить про те, що в душі ліричного героя настала певна внутрішня врівноваженість. Він здатний спокійно осмислити пережите, спілкуватись навіть із самим Богом як моральним імперативом, зважившись на єдине прохання:

схилися у вівтар і пальцями з криці
дарунки свої розгорни,
візьми одно серце з мішка і черницю
на грішную землю верни (с. 159).

Емоційною зворушливістю, пісенною мелодійністю перейняті строфи, в яких автор передає розквіт свого світлого почуття. Індивідуалізовані метафори, символічні образи, епітети, експресивно насичена лексика адекватно відтворюють душевний стан чоловіка, який, незважаючи ні на що, береже в пам’яті світлий і чистий образ коханої жінки і мріє про бажане щастя:

аби і мій настрій не рвався із крові
шукати тривожних доріг,
а піснею бризнув у тихій діброві
про зустрічі, щастя і гріх (с. 159).

Еротичний елемент цієї останньої у вірші строфи, уособлений в образі гріха, не вульгаризує, а, навпаки, облагороджує естетизоване любовне бажання, що прагне до ідеалізованої найвищої втіхи, найпалкішого бажання людського єства.

Невлаштованість особистого життя Т. Осьмачки, його нездатність пристосуватися до нелегких умов, надзвичайне психологічне напруження, трагічне відчуття розлуки з рідною землею – все це зумовлювало те особливе почуття, що стало домінуючим у поетичній творчості митця, – ностальгію. Воно посилювалося під впливом життєвих

незгод і розчарувань поета в чужому для нього світі. Особливо пригнічувало митця сіре таборове життя, про яке він пише в поезії „У таборі”, та недоброзичливість „земляків”, котрі, як сказано у вірші „Реакція”, однаково „вітають і розпусну нору й душогубцям плещуть на гірських сторчах (с. 172)”.

Про те, що Т. Осьмачці жилося незатишно серед українського оточення в еміграції, йдеться в спогадах П. Одарченка. У листі до нього поет, зокрема, повідомляв: „Тут я хотів вирватися із цього табору, і почалися інтриги моїх земляків. І ця місцина стала мені осоружною, як і колись був Відень. Бо і люди тут є ті, що нищили там мою моральну стійкість... [240, с. 266]”.

Все це, без сумніву, стало підґрунтям прикрих роздумів поета про примарність його сподівань на розквіт творчих можливостей у „вільному” світі. Свій сердечний біль митець передає у вірші „Совість”:

І, руки склавши, думав проти неба
розпукою всією втікача:
„Чого в наш час письменників не треба
для кожної людини й діяча?
Чого, як стане вранці день сіріти
і бір похилить від роси гілля,
я змушений тікати від еліти
тутешньої найдалі відсіля? (с. 183–184).

Так мотив нездійснених сподівань, який зазвучав в еміграційній ліриці Т. Осьмачки, переплітається з мотивом суму й самотності, що найбільш характерний для поезій „Перепелиця”, „Сум”, „Майн лібер”, „Неминучість”. У цих творах виявляється прикметна для світосприймання й художнього мислення Осьмачки ознака: душа людини органічно злита з природою. У віршах поета „природа так людяна, — зазначає Ю. Шерех, — і наслідує кожний порух людських душ, а люди відчують себе дрібною природи [404, с. 239]”.

Зазначений емоційний стан поетової душі зумовлений чимраз сильнішим відчуттям непереборної ностальгії. Це споріднює його з Є. Маланюком, еміграційна лірика якого „промовляла смутком, болем, що рвав душу, ідилійними нотами [303,

с. 131]”. На чужині Осьмачка все частіше повертається душею до найдорожчого в його житті – рідної землі, благословенної і незабутньої. Україна постає в спогадах, у снах. Напругу душевних емоцій передано через образи-порівняння, „сповнені, – за висловом Ю. Шереха, – несамовитої сили, якої не досягнути ніколи жодному з лицарів збляклих слів [404, с. 241]” – серця бідного, темної ночі, пустелі, глухого, мовчазного лісу, посмутнілого самотнього духу, що лишився, „немов журавель, заблуканий в нуртах безодні”. Поетична експресія творів досягається художньо досконалим малюнком широкої гами почуттів, викликаних болісною реакцією на все, що нагадує Україну. Спів перепелиці серед темної віденської ночі („Перепелиця”) сколихує в уяві автора жнивну пору в рідній стороні, густі жита, уманські дороги.

У вірші „Сум” автор вдається до порівняння зимової пори „тут”, „в чужолюдній холодній глуші”, і „у нас”. Йому здається, що на Батьківщині – все по-іншому, миліше.

Прийом контрастного зіставлення є основним і в поезії „Незмінність”:

Не те тут говорить і сміх для привіту,
й душа у молитви вже, певно, не та,
і тільки на тлі безконечного світу
та сама й незмінна моя самота... (с. 183).

У згаданих віршах з усією гостротою й драматизмом митець відтворив психологічний стан людини, загубленої в чужих краях. Її душа розчахнута життєвою недолею, вона позбавлена животворного джерела й живлющого кореня – Вітчизни. Це, за переконаннями автора, його найбільша трагедія.

Тему трагедії людини, відірваної від рідного кореня, розглядає Т. Осьмачка і на рівні історіософського мотиву. Простежуючи генезу рабства в суспільній свідомості, поет звертається й до іншої епохи національного буття – княжої доби. Саме в ній фіксує митець витoki вимушеної еміграції, а потім і породженого нею яничарства, яке розвинулося в наступні часи і стало прикметою української ментальності.

У вірші „Спільна доля” автор виводить початки згаданої ознаки від „політики” Ярослава Мудрого, котрий дочок своїх „роздав царкам Європи за жінок”. На думку О. Астаф’єва, історичний факт з життя доньок Ярослава Мудрого – це в Осьмачки своєрідне інакомовлення, властиве екзистенціалістам, в яке вони вкладають тривогу,

пригніченість, бунт. Дослідник вважає, що у творі йдеться про емігрантів, бо сам поет « „впав на роздоріжну путь глуху” ... Доньки Ярослава Мудрого відіграють лише роль своєрідного фону, точки відліку, – завдячуючи їх присутності виразніше вимальовується сучасна людина, її ставлення до минулого, конкретизується абстрактне поняття „історія [6, с. 215]” ».

Певна рація в судженнях О. Астаф'єва є. Але ми вважаємо, що ідейне спрямування вірша „Спільна доля” більш прозоре і цілеспрямоване. Політика Ярослава Мудрого одружувати дочок із „царками Європи” у трактуванні Осьмачки не ставала запорукою сильної держави, навпаки, вона послаблювала її моральну міць. Адже сильного воїна-патріота народить жінка своєї землі, сильний муж-воїн буде вірним захисником своєї праці і любові.

Автор вдається до сарказму, оцінюючи таку „дипломатію” державних мужів, бо, на його думку, це й був „перший гак... в одвірку” наших „душ-кісток”:

І що за це той Захід князеві прирік?..
Сідло у самоцвітах золоте
Чи шнур для псів із сарацинських щік?..
Мовчать аннали і письмо святе (с. 224).

Важким тягарем було і „родичання” з половцями, печенігами, коли вони забирали в полон руських жінок. Помилки державних діячів відбилися на історії цілих поколінь, бо

правду дику азіатську вже нічим
не здужа заглушити правда та,
що в Софії святій, забувши свій спочин,
про рівновагу в дзвони калата! (с. 225).

Художня інтепретація Осьмачкою історичних реалій минулого й сучасного буття України спрямовує до висновку про те, що посіяні зерна яничарства чи то як наслідок полону на Схід, чи з волі державних діячів на Захід, дали про себе знати і в роки змагань України за державність, „бо нас і нашу бідність знов купив москаль / за кени не свої і за коржі (с. 225)”.

Як бачимо, у вірші „Спільна доля” чітко проступає поетове бачення історичного шляху України, яка, знаходячись на геополітичному роздоріжжі між Європою й Азією, впадала в залежність від сусідів, втрачала в поколіннях українців національні та патріотичні почуття.

Чи не найсильнішим сплеском сокровенних почуттів поета-емігранта, що відчув несамовиту тугу за Батьківщиною, усвідомив безповоротність обраного шляху, став вірш „Немає”. Витончена образна система твору, майстерні порівняння відтворюють найтонші нюанси почуттєвої гами:

в Баварії я став, мов гострий колос
або мов з хмари пущена стріла
з бажанням-тугою почути голос
з далекого черкаського села (с. 181).

Знеможене серце самотнього п'ятдесятирічного поета „щодня збирається в дорогу туди, де скрізь немає вже рідні”. У таких стражданнях народжується думка про вічне й минуле в житті. Вічним, за глибоким переконанням Осьмачки, є зв'язок зі своїм корінням – Вітчизною, який ні за яких обставин не переривається, в різний спосіб нагадуючи про себе. Він, як та пуповина, в'яже людину з минулим, не даючи відчуття щастя на чужині:

Я унікав приязней, мов загину,
і сорочки, купаючися, дер...
і гей, в Баварії за пуповину
земля шарпнула ось тепер! (с. 182).

Вірш „Немає” завершується думкою про примарність волі, це – *fata morgana*. Для поета не було волі в Україні, не здобув він її й на чужині, про що з сумом зізнається в поезії:

І де б не полоскав я п'яти
і ніс у мандри торбу та жалі,
та знаю добре, знаю, мов проклятий,
що скрізь немає волі на землі! (с. 182).

Національна проблематика в емігрантській творчості Осьмачки переломлюється через драму людського серця, що рвалося до святої волі, а стало бідним злидарем, „чужим, не бажаним ніде”.

Загальний безвідрадний настрій поета набирає глибшого драматизму через роздуми про прийдешнє України. У віршах „Монолог”, „Марево Есхілового орла”, „Мандрівка” посилюється громадянський пафос.

У „Монолозі”, що за своєю формою є „виливом в самоті самотньої душі [404, с. 239]”, проєктуючи на сучасну йому Україну Шевченкові слова „Око, око, не дуже бачиш ти глибоко”, поет виражає свої щирі вболівання за Вітчизну, подає узагальнену картину нищення й занепаду духовних цінностей нації. Услід Шевченкові Осьмачка докоряє Богові за несправедливий розподіл долі між народами. Бо ж „кожній нації хоч трохи треба дати неба і не ввести в злиденність дух її та в занепад (с. 188)”. Поет обурюється, що під байдуже мовчання світу „супроти України, мов раба, реве безжалісно нещадна боротьба (с. 188)”.

„Монолог” вражає глибокою проникливістю, пророчою візійністю. Парадигма буття бездуховності нації подається крізь призму народних моральних та естетичних концептів світосприйняття, архетипних образів-символів верби, зозулі, терну, сонця та ін.:

І ми тепер не вирвемо із боротьби
зозулі навіть для весінньої верби,
аби гукала до людей крізь теплі віти
про сонце те, що без утоми світить...
І дух наш, затаївши в свисті куль,
шумітиме у світ, як верби без зозуль (с. 189).

Осьмачка боляче переживає те, що в Україні нещадних утисків зазнає мова. У його трактуванні українське слово в неволі буде позбавлене високого сенсу, стане для митців лише засобом заробітку на шматок хліба. Втрату нацією своєї мови поет порівнює з наругою, ганьбою, яку важко пережити й „зустріти краще у труні”.

Завершується „Монолог” акордом глибокої душевної драми, викликаній усвідомленням трагізму становища України, що породжує розпуку такої потрясаючої сили, яка спонукає кинути прокляття самому Богові:

...аби за смерть таку розпука серед терній
 труну мою над світом підняла,
 і, Боже око, ти на дибі цій модерній,
 щоб висохло на муках за свої діла (с. 189).

Як бачимо, національна пристрасть Т. Осьмачки була незгасаючою. Її не втишила відносна фізична свобода в еміграції. Тому ключові мотиви й образи, пов'язані з Україною, продовжували бути в епіцентрі творчості. У всіх аспектах Україна поставала в одному ключі – трагічному, увиразнюючи екзистенційні константи: національне та особистісне буття.

Таким чином, збірки „Сучасникам” та „Китиці часу” засвідчує розширення тематичних мотивів лірики митця, збагачення її поетичного арсеналу, урізноманітнення емоційного діапазону через образну, інтонаційну експресію, поглиблення психологізму у відображенні світу людської душі. Джерелом експресіоністичної поетики Осьмачки є народнопоетична творчість та національний мовний материк.

3.4. Філософсько-естетична парадигма поеми „Поет”

Вершиною творчості Т. Осьмачки визнано поему „Поет”. Перше її видання вийшло друком у Німеччині в 1947 році, твір складався з 23 пісень, а друге, до якого ввійшло 24 пісні з прояснями – своєрідними прологами, – в 1954 році у Нью-Йорку. Поема викликала різні судження та оцінки критиків. В. Барка, зокрема, побачив революціонізуюче значення поеми в українському письменстві, Т. Осьмачка, на його думку, „прийшов до суперечности з декотрими поняттями доби, твердими і точними; став „відступником”, „порушником [14, с. 80]”. Дослідник відзначає новаторство Осьмачки, що проявляється у масштабності і цілковитій оригінальності осмислення теми українського села, яке в його художній уяві постає як „цілий світотвір”. У поета „з сусідських обширів” вривається „жорстока сила”: „Загибель споконвічної оселі, огнища культури християнського народу, сприйнята в незносивому трагізмі і змальована як вселенська катастрофа [14, с. 74]”. Оригінальний Осьмачка і у виборі форми твору: „під його рукою реалістичний „модернізм” пережив і розлам, і освіження, зберігаючи повно одну сторону строго правдивого мистецтва: з

духовною радістю від образного збагнення світу [12, с. 80]”; митець обрав давню строфічну будову – октави – для розповіді „про найновіші події, що зненацька змінили обличчя землі”; засобом напливів він переінакшив лад октав, відобразив через неї „пречуденну фантасмагорію уявлень [12, с. 75, 76]”.

Поема „Поет” була „близькою до серця” В.Винниченку. Письменник вважав, що її „у відповідних інституціях нашого майбутнього будуть окремо від інших книг студіювати [336, с. 20]”.

Ю. Клен наголошує на явно експресіоністичній образності поеми, незвичайній експресії вираження, драматичній напрузі. Образи, за його словами, „стрясають, вулкан його поезії шпурляє з жерла свого передсвітні млавини, що розсипаються іскравим дощем космічного пороху, мимоволі нагадуючи слова Ніцше про хаос, який може породити танцюючу зірку... [128, с. 40–41]”.

Критик захоплюється оригінальністю деяких метафор і порівнянь у „Поеті”, називає автора твору „найбільшим майстром гіперболи”, „справжнім гігантомахом, що вміє мислити тільки в космічних вимірах”. Однак для нього „Поет” – це всуціль хаотичний за змістом твір, а художню манеру митця схарактеризовано як стиль „вибрикіонізму і викаблучіонізму [128, с. 40–41]”.

В. Державин вважав „Поета”, написаного октавами, вищим здобутком Осьмачки, порівняно з його попередньою творчістю. На його думку, класичні октави надали хаотичному стилю митця вишуканості й „мистецької елегантії [71, с. 19]”. Однак манеру письма Осьмачки критик сприймає як експериментаторство, що засвідчує відхід митця від експресіонізму.

Ю. Шерех наголошує на складності „Поета” як філософського твору, що лише спостережливому, пильному, уважному читачеві „може принести насолоду глибокої мислі, розгадки гранчастих і пристрасних образів і високої співтворчої праці [403, с. 248]”. Критик детально аналізує композиційну, образну, стильову структури поеми, її багатопроблемність, переконливо доводячи, що „Поет” – „це, може, перший твір нашої поезії XX сторіччя, де досягнуто такої – майже страшної – об’єктивності і який водночас є ніщо інше, як зойк доведеної до одчаю самотньої душі [403, с. 255–256]”.

Нові спроби осмислити „Поета” простежуємо у працях сучасних українських вчених М. Слабошпицького, Н. Зборовської, О. Слоньовської та ін. Подаючи своє бачення цього складного естетичного феномена, дослідники відкривають нові аспекти поеми, підтверджуючи теорію „відкритості” мистецького твору Умберто Еко, згідно з якою „кожен реципієнт по-своєму може зрозуміти той самий твір, первинну форму, яку задумав автор [86, с. 409]”. Отже, кожне наступне дослідження твору передбачає перспективу повнішого осмислення його самотності.

Композиційна структура й своєрідна стильова манера „Поета” зумовлюють різне бачення дослідниками теми твору. Ю. Шерех щодо тематичного кола поеми говорить не лише, „про що” автор оповідає, але і як зреалізовано головний задум. Тема України, зазначає критик, трактується як тема космічна, „тема ролі й характеру поезії поставлена... в своєрідній *ars vivendi*. Поема Осьмачки – і автобіографічна, і політична, і історична, але і особисте, і політичне, і історичне в ній узяті тільки як грані і іпостасі філософічного... навіть релігійно-філософічного. А що це завершується загибеллю Поета, – то маємо своєрідний український варіант загибелі богів, трагічно-філософський епос [403, с. 260]”.

Погоджуючись у цілому з думкою Ю. Шереха, спробуємо все ж конкретизувати питання про основний задум митця. Тим паче, що до цього спонукає вже сам заголовок твору. За визначенням Р. Барта, „... кожен заголовок має кілька одночасних значень, серед яких особливо важливим є два: те, про що заголовок говорить, пов’язане із конкретним змістом тексту, якому він передує, вказування на те, що надалі буде літературна „річ”...; іншими словами, заголовок завжди має двояку функцію: оголошування і вказування [15, с. 388]”.

Таким чином, символічний код заголовка орієнтує читача на те, що в творі йтиметься саме і перш за все про поета, тобто митця. Має рацію М. Слабошпицький, вказуючи на автобіографізм твору [324, с. 571]. На нашу думку, в поемі йдеться про самоусвідомлення Осьмачкою себе у такій формі буття, як Поет. Можна сказати, що тут продовжено традицію епохи Високого Відродження з її особливою увагою до творчих можливостей людини, співвіднесених з божественними.

Т. Осьмачку хвилювала тема митця, причому митця геніального. Не дивним є його захоплення такими постатями, як Данте, Шеллі, Байрон, Клейст, Шевченко, життєву і творчу долю яких у певній мірі в ХХ столітті розділив і він. Письменник був свідомий думки, що митець – це витвір і посланець вищої сили – Бога. Він був співзвучний з Мартіном Гайдеггером у тому, що в „убогий час” (епоху) „поети – ... відчувають слід відлинулих богів, продовжують йти тим слідом і так прокладають шлях подібним собі смертним до зрушень [49, с. 182]” Не виключав він і сатанинського духу творчості. Тому настійно й болісно шукав відповіді на питання про його місію на землі і сприйняття чи несприйняття митця суспільством. Істину ж вивіряв ставленням оточуючих до себе як до митця у повсякденному житті. Про те, як дорожив Осьмачка виявленими до нього увагою й розумінням, свідчать, зокрема, спогади В. Покальчука. Автор, зокрема, пише, що прийняв письменника щиро, „погодував його чим було, а тоді на підлозі зробив йому добру постіль ... Він тішився, як дитина, подивився мені у вічі і сказав: „Ви зустріли мене як поета [285, с. 146]”.

Після довірливої розповіді Т. Осьмачки про своє зацікавлення Байроном, читання своєї поеми „Марина” (можливо, це „Міщани”. – В. Б.) з присвятою синові та В. Стефанику як духовному батькові, переказу зустрічі з М. Рильським, який не тільки схвально відгукнувся про поему, а й виявив бажання послухати її ще раз та похвалив, поет щиро дякував В. Покальчуку за співучасть і ще раз повторив: „Ви зустріли мене як поета”. Осьмачці на той час рідко доводилось відкривати комусь свою душу. Та прихильність і гостинність В. Покальчука, його нехтування власною безпекою викликали довіру поета.

Про те, що доля митця хвилювала Т. Осьмачку, свідчать спогади О. Филиповича, який допоміг йому „звільнитися” з психлікарні, а потім прихистив у своїй оселі. „Одного разу, – пише О. Филипович, – лежачи на ліжку, він про щось довго міркував, а потім звернувся до мене з запитанням: „Як Ви вважаєте, Олександр Петровичу, якби в Радянському Союзі з’явився геній, чи його визнали б одразу, чи за нього ще була б боротьба? [367, с. 67]”.

Думки, що так тривожили митця, який, за словами М. Жулинського, „впродовж усього свого страдницького життя готувався до великої слави

буйною творчою стихією власного духу... [94, с. 417]”, переплавлені в гострі почуття й емоції, знайшли своє втілення, як ми вже спостерегли, в багатьох віршах. Вони є головним предметом художнього осмислення і в поемі „Поет”.

Можна припустити, що ідея цього твору виникла і виношувалася не без впливу англійського поета-романтика Персі Біші Шеллі, яким у свій час захоплювалися І. Франко та Леся Українка. Шеллі, Байрон згадуються в поемі Осьмачки. Після трагічної загибелі Шеллі у тридцятирічному віці Байрон писав Томасу Муру: „Ось відійшов іще один чоловік, щодо якого суспільство в своїй злобі та невігластві грубо помилялося. Тепер, коли вже нічого не вдієш, воно, можливо, віддасть йому належне [270, с. 22]”.

Доля вигнанців, переслідуваних судилою і сучасникам Шеллі – видатним митцям Д. Кітсові та Д. Байрону. Д. Кітса жорстоко цькувала критика, це боляче вражало хворого поета і вкорочувало йому життя. Цього зазнав і Осьмачка, про що з болем оповідає у своєму „Поеті”.

Близькими духу і внутрішньому настроєві українського поета були ідеї, закладені Шеллі в поемах „Аластор” та „Адонаїс”, присвячених найтрагічнішій у романтичній літературі темі смерті митця. Особливо співзвучний „Поет” із „Адонаїсом”, де в образі „сина Уранії, матері природи” втілено поета Джона Кітса – сучасника Шеллі. На зразок цього в поемі Осьмачки Свирид Чичка – це сам автор. У творі англійського митця підноситься думка, що „геніальний творець, найближчий до творящої природи, посмертно зливається з нею, стає часткою краси, підноситься над часом. Тому, – на думку С. Павличко, – ця поема не тільки про смерть, про неминучу смерть кожного – і генія, і звичайної людини, – а й про Вічність... [270, с. 24]”.

„Поет” позначений впливами й інших світових шедеврів, що спостерігаємо не лише в змісті, але й у формі. Так, за зразком „Божественної комедії” Данте твір має тричастинну будову і поділений на пісні. Двадцять чотири пісні в поемі Осьмачки нагадують стільки ж частин у Гомерових „Іліаді” та „Одіссеї”. В сюжеті „Поета” проглядають і інші культурологічні алюзії.

Поема Осьмачки – це філософсько-алегоричний твір. Її головний герой – митець, – як і в „Адонаїсі” Шеллі та „Божественній комедії” Данте, – теж син своєї

Вітчизни і матері-природи. Його існування балансує на межі двох сфер – матеріального і космічного світів. Матеріальний світ – це щоденне людське життя, побут. Його із скрупульозністю, близькою до традицій І. Котляревського, виписує Осьмачка. Світ космосу – це духовна сфера, відповідно до законів якої коригується світ емпіричний, предметно відчутний. Таке перебування на грані двох світів відкриває людині можливості надчуття, здатності пророка й усвідомлення надвідповідальності, призводячи її до глибоких душевних страждань.

Саме ця виняткова здатність митця викликає нерозуміння і неприйняття його суспільством. Тому він приречений на самотність, страждає від „смертної туги” й гірко розпачу. Для Осьмачки його окремішність зумовлена ще й становищем поневоленої нації, уособленої в образі „холодної пустки, з якої всіх господарів в Сибір чека везла в розхристаній теплушці”.

Отже, головна проблема для Осьмачки – поет як втілення акумульованої в космічному просторі духовної субстанції і його повсякденне земне буття. Це він декларує у вступній частині поеми.

Володіючи кассандрівською здатністю „упізнавати прийдешнього хвилини”, що бачаться поетові як новочасний апокаліпсис, і не будучи почутим сучасниками, Осьмачка не піддається пасивності, а „звертає очі у прозорий льох минувшини”, чує її луни, що йдуть до нього від козацьких гетьманів Полуботка й Павлюка, від національного генія Шевченка. Він певний, що такі луни минулого спонукали до діяльності і його славних попередників. Луна Кобзареві „святої ліри” наснажує поета до життя, і тому „стогін струн” його непокороної душі „шукає вух живих і серед трун”.

Отже, сприйняття лун поетом у світорозумінні Осьмачки є посланництвом, яким наділені вибрані. Це їхня функція, означена вищою силою місія. Боротьбу на полі духу Т. Осьмачка вважає найтяжчим випробуванням, але приймає його як гідний син України, засвідчуючи в останній октаві вступу свій вибір:

звертаюся до тебе, краю мій,
я з вірою, що ти у час свободи
мене згадаєш, як найтяжчий бій,
що виграли тобі твої походи

на полі духу і живих надій,
і скажеш: „Це не помилка й провина,
а голос вірного мого сина! [265, с. 9].

Окресливши у вступній частині образ митця прометеївського типу, спроектувавши увагу читача на виграний „найтяжчий бій”, автор у наступних трьох розділах творить у стилі експресіоністичної поезії часово-просторовий образ цього „поля духу і живих надій” та подає художню еволюцію поета-борця як символу надлюдини, Боголюдини.

У дусі естетики експресіонізму та філософії екзистенціалізму в поемі створена художня модель страждання як єдиного шляху досягнення митцем власної надлюдської сутності. „Виховання страждання, великого страждання – зазначав Ніцше, – хіба ви не знаєте, що тільки це виховання вивищувало до цих пір людину? Те напруження душі в нещасті, що розвиває в ній силу, її тремтіння перед великою погібеллю, її винахідливість та мужність у знесенні, терпінні, в трактуванні, переживанні нещастя, і все те, що дарувало їй глибину, тайну, умисел, розум, хитрість, величність – хіба не було їй дароване усе це під покровом великого страждання ? [231, с. 183–184]”.

Причиною страждань поета, як символічного збірного образу, що втілює риси улюблених митців автора – Гомера, Байрона, Кітса, Шеллі, Данте, Шевченка і взагалі поета геніального, є Батьківщина. Усвідомлення органічної єдності з рідною землею як константнісною категорією, даною природою, прийшло до героя поеми Свирида Чички під впливом Гомерового Одиссея. За допомогою такої алюзії пов’язує Осьмачка долю Свирида з Україною, яка постає у двох іпостасях: старожитна, ідеалізована, що сприймається як образ матері, і нова, якій загрожує загибель, що втілюється в образ дівчини Вусті. Саме її врятував від смерті юнак. Такий прояв громадянського прозріння героя можна сприймати як вияв внутрішньої свободи особистості, як відчуття, особливо у митців, того, що, „необхідність і „свобода волі” складають у них одне [231, с. 173]”.

У світлі ніцшеанської філософії свободи як усвідомленої необхідності відбувається художнє осмислення Осьмачкою проблеми обов’язку митця, його

відповідальності за долю Батьківщини як вищої своєї місії. Це покликання, на думку Ніцше, може бути зреалізоване лише за умови відповідності цим завданням духовного стану людини, в іншому випадку „вищі проблеми безпощадно відштовхують кожного, хто виявить сміливість наблизитися до них, не будучи призначеним для вирішення їх величчю і могутністю духовних сил [231, с. 173]”.

Ось тому не усвідомлений, а поки що інстинктивний порив Свирида, а потім і його романтичне захоплення дівчиною-красунею був покараний – „почув удар тяжкий по лівім оці, / пекучіший від ясноти на сонці”. Цей перший конфлікт поета на місіонерському шляху став початком його трагічних переживань, душевних і фізичних страждань.

Відповідно до філософських міркувань Ніцше про генезу високого покликання людини Т. Осьмачка будує художню модель формування Свирида як митця. За Ніцше, „для кожного вищого світла треба бути народженим... необхідно бути *зачатим* для нього”. Для появи такої особистості попередньо має працювати багато поколінь, кожна її добродієність „повинна набуватися, культивуватися, переходити із роду в рід і втілюватися ...окремо – і сюди відноситься не лише смілива, легка і плавна течія ...думок, але перш за все готовність до величезної відповідальності... [231, с. 173]”.

Як бачимо, у творі Т. Осьмачка художньо зреалізовує цю ідею через образ лун минулого, які здатний чути і сам автор поеми. Вони повинні стати джерелом духовної енергії і для його героя. Адже, як твердить Ніцше, завдяки „історичному духу”, „історичному чуттю”, яке в ХІХ столітті стало відоме як „шосте чуття”, „в наші „сучасні душі” впливається минуле всіх форм і способів життя, минуле культур, які раніше тісно стикалися одна з одною, нашаровувалися одна на іншу; наші інстинкти тепер спрямовані назад в усіх напрямках, і самі ми являємо собою щось на зразок хаосу... [231, с. 181]”.

Актуалізація минулого з точки зору аксіологічних орієнтирів – одна з визначальних ознак модерного мистецтва. Т. Осьмачка згадує в „Поеті” палкого прихильника старого і основоположника нового українського мистецтва – Г. Нарбута, який „задивлявся... на знайдену мережку біля броду / і чув розпуканий у серці мак”.

У першій частині твору простежуємо, як через освячення поета історичним духом відбувається його становлення. У душі модерного мистецтва минуле ідентифікується в художній свідомості митця як міфосвіт у його яскраво вираженій національній палітрі. За такого способу відображення конкретна історія втрачає свої реальні контури, перетворюючись на візію. Відповідно до естетики експресіонізму це „заперечує раціональний сенс пізнання, а утверджує потаємні містичні зв'язки минулого і сьогочасного [289, с. 92]”. У цьому простежується і національна, гоголівська культурна традиція, що підтверджує й епіграф до першого розділу поеми: „Чи знаєте ви українську ніч?... Ох, ви не знаєте української ночі!”

Таким чином, у творчому міфі минулого України митець прилучає головного героя Свирида Чичку до духовних скарбів старовини, що втілюються в символічному образі гайдамацького скарбу, про який розповідає Свиридові батько і пропонує відшукати. А оскільки скарб є залятим, то автор загартовує міць героя боротьбою з сатанинською силою. Зазначимо, що образ гайдамацького скарбу в Осьмачки почерпнутий із міфів про заляті скарби, яких чимало, наприклад, наводить В. Гнатюк [53, с. 237–240].

Не випадково все дійство пошуку гайдамацького скарбу, що є символом героїчного духу, пориву до волі, відбувається, як і в Гоголя, у Великодню ніч. Це час активізації й боротьби доброї і злої енергій. Для змагань із дияволом (пісня четверта за виданням 1954 р. має назву „Диявол”) Свирид одержує від Діда Кота „одну дивезну річ” – святий „із борони важкий зубок”, який пролежав „великих тридцять років”, і з його допомогою знімає заляття і з скарбу, і з Вусті.

Великодньому воскресінню автор надає символічного значення. Ця ніч „ждала вже інших голосів”, була освітлена сяйвом із церков, бо „кожная душа в таку добу / не спить від подиху якоїсь волі”. Воскресла Україна сподівається на свого солов'я-поета, але чи зможе він народитися в середовищі пекельного світу, під тиском демонської сили?

Бо соловей не проспівав з дерев,
а десь у націй з кам'яного споду
зірвався дикий і останній рев

на вольну волю нашого народу... [265, с. 42].

Як бачимо, Т. Осьмачка використовує традиційний для романтичної поезії образ поета-солов'я. В такій асоціації відчутна й алюзія із Шеллі, який у естетичному трактаті „Захист поезії” зазначав: „Поет – це соловей, який співає в темряві, щоб солодкими звуками розвіяти свою самотність; його слухачі нагадують людей, заворожених мелодією незримого музиканта, вони схвильовані й розчулені, самі не знаючи чому [270, с. 5]”.

У розгортанні художньої думки в поемі важливу функцію відіграє прийом протиставлення (антиномічні пари). Якщо в попередній пісні з назвою „Диявол” йшлося про демонічні сили, що упокорили Україну, то наступна пісня озаглавлена „Бог”.

У ній відтворюється процес духовного самовдосконалення поета, процес самоідентифікації в контексті історичних націотворчих процесів, реалізується експресіоністська ідея прориву до Бога, до глибинної суті, таїни власного „Я”.

Поет у Т. Осьмачки наділений значно важливішими суспільними функціями, аніж просто розважати людей співом. Вони конкретизуються в алегоричному образі косаря-месника, „Христа чи шахрая” – надлюдини, могутнішої „над сурми і гармати”, яка готова була „умирати / на людських неоплаканих кістках, аби лише людині мрію дати, / що подоланий буде смертний жах”. Народжений із місією Ісуса поет покликаний, у трактуванні автора, нести віру й надію, бо „ істини Христової якби / із Галілеї нам не заясніло / ...то мати скам'яніла б від журби”.

З'ява поета з Божою печаттю сприймається як новий український голос, як пробуджена національна свідомість, як сила, що символізує воскреслий український світ. Цю думку Осьмачка втілює в символічній картині сприйняття сім'єю Чичок духовного воскресіння, що прийшло з Великоднем. Мати, яка, за словами батька, вже „втратила розум від горя ...й глухоти”, і яку, за зізнанням її самої, „побила і недуга, і зневага”, відчула, що син і чоловік уже насліджені силою й вірою, готові до змагань. Усвідомлення цього стає своєрідним очищенням її душі, умиротворенням перед відходом в інший світ.

Проте символічне видіння, яке з'являється Свиридові біля вмираючої матері, свідчить, що над її сподіваннями і над новою Україною, яку символізує

Вустя, знову чигає загроза. Це передчуття тривоги й небезпеки автор передає у символічному видінні: хлопець чує голос дівчини, який „страшно тужить” із дзвону, що бачиться героєві не на дзвіниці, а на велетенському колосі. Багатозначний символічний образ дзвону в цій картині явно виступає як „попередження про небезпеку і символ смерті [362, с. 157]”. А далі Вустя уявляється йому такою ж глухою і без’язикою, як і мати, з якою вони „обнімуться на паску вже навіки.../ І сльози бігтимуть, немов горох, / і в Усті, і в старенької каліки...”.

У восьмій пісні – „Кохання” – через відображення долі Вусті Осьмачка розгортає думку про загибель України. Саме на Великдень дівчина, збездичена „харцизом”-агрономом і врятована Свиридом, потрапляє до лікарні. Передчуваючи смерть, вона у листі до хлопця зізнається у своїй до нього прихильності, а щоб зберіг почуття до неї, – посилає стеблини шпоришу, того зілля, яке в народному сприйнятті є символом України. Психологічний стан юнака, що втратив і матір, і дівчину, поет передає через експресію крику: „Сину!” і його відлуння „Гину!” та експресіоністичний пейзаж:

І це було за смерть йому сумніше,
Що гонить листя в жовтні по землі
В осіннє царство, холодами свіже,
де бовваніють з криги кришталі... [265, с. 54].

Остання пісня першої частини („Горе”) поглиблює драматизм душевних страждань героя, який перебуває в дисгармонійних стосунках з реальним світом. Удосконалення його духовної структури йде як через фізичний біль (перенесена хвороба), біль розриву із середовищем свого природного мешкання і несприйняття іншого середовища – міського (навчання в столиці), так і через збагачення здобутками світової культури, що стали „оздобою душі”:

А прочитавши після Бодлера,
Євангелію й Гете навздогін,
Свидницького, і Байрона, й Гомера,
і Гавптманів смутний підводний дзвін, –
почув, як обзиваються озера
осіннім клекотом з усіх країн... [265, с. 59].

Прилучення до світової духовності дало поетові усвідомлення космічної цілісності всього суцього. А тому Вустин образ, що асоціюється з державотворчою ідеєю, „звівся знов з душі / у темну баню горя світового” і зродив відчуття туги. Акцентація уваги письменника на такому психологічному й емоційному стані душі не випадкова. Особливо сильні душевні переживання стають приводом до самовдосконалення. Це, як відзначав М. Бердяєв, спрямовує душу до вищого світу... до трансцендентного, може пробуджувати богосвідомість, є „переживанням богоставленності [30, с. 50]”.

Художнє відтворення Осьмачкою світу душі героя дало можливість показати, як психологічне і фізичне проходження його через перше пекельне коло загостило естетичне почуття. Воно відкрило душу митця для краси, яку найперше спостеріг він в оточуючому світі, а також підготувало до сприйняття людського болю й суспільних проблем.

Як бачимо, об'єктом художньої уваги письменника стає психологічний процес творчості, коли настає момент здатності „у несподівані слова ловити / в своїй душі прекрасні небеса, / покинуті у рух несамовитий”. Достовірність пережитого моменту творчого піднесення підтверджує автобіографічний елемент – згадка про першу збірку „Круча”, яка й вивершила Осьмачку як поета і підкреслила одну з визначальних ідейно-стильових ознак його творчості – антеїзм – просто таки магнітне притягання до рідної землі:

І посеред таких студійних версій,
у нього книга на столі росла
найперших, найправдивіших поезій,
неначе тріск трави з-під чересла.
І назву їй шукаючи, тверезій
від всеросійського добра і зла,
йому на думку спала неминуча
дощем прорита, Зарудинська круча [265, с. 60].

Отже, автор вибудовує художньо-філософську концепцію народження й становлення митця. Згідно з нею поет – це феномен, витворений єдністю світової й національної духовної культур, випробуваний через страждання в ім'я загальнонародної

чи загальнолюдської ідеї. Він з'являється для нації як згусток світлотворчої, життєдайної енергії у найбільш критичний у її бутті час. А справжня поезія народжується з болю і страждання.

У наступній частині поеми постає друге пекельне коло випробувань поета й України. Її ідейно-змістову наповненість втілено в епіграфі – зболеному зверненні Шевченка до рідного краю:

Мій любий краю неповинний!
За що тебе Господь кара?
Карає тяжко... За Богдана,
Чи за скаженого Петра? [265, с. 62].

Ці слова епіграфа спрямовують увагу читача на те, що проблема митця й України художньо осмислюється на рівні трансцендентності. У проясні до дев'ятої пісні автор у дусі експресіоністської естетики розмірковує про роль інтуїтивного й раціонального пізнання буття: „Коли людина молода, тоді її свідомість невідомо де перебуває, але серце відкрите для неї щохвилини. Коли ж людина постаріється, то серце закривається, але свідомість з'являється і кружляє навколо людського серця, щоб воно її впустило. Серце плаче і не пускає. Невже в цей вік свідомість, зблизившись із серцем, прискорює його смерть? [253, с. 84]”.

Отже, Україна у вияві її реального й ірреального світів художньо осмислюється письменником на рівні серця й свідомості. Серце переповнене мрією, а свідомість несе реалії демонічної дійсності. Чи знищить вона цей божий вогонь поетового єства? Через які страждання проведе його для відчуття своєї вищості й необхідності місії?

Відчуття трагізму українського буття в другій частині досягається, з одного боку, сакралізацією хронотопу – Різдвяної ночі в українській хаті, а з другого – відтворенням руїнництва всепануючого Сатани в образі чека. Таке окреслення несе в собі символіку єдності земного й небесного, запеклого змагання добра зі злом, Бога з Сатаною. Суспільно-політична ситуація в Україні постає як період нещастя. Замість радісно-одухотвореного настрою в чеканні миті народження Божого послання на землю, простір, як і людські душі, скований тривогою. Такий стан психологічної напруги відтворено експресивно

виразним, окресленим візуально та через звук образом – віщого гуку круків у височині та в чуттєвому вияві – страху й суму.

Експресіоністична калейдоскопічність подій утворюється зміною або поєднанням наративних способів: оповідач, ліричний герой-автор, персонажі. При цьому елементи реального й містичного тісно між собою пов'язані і становлять суцільну розповідь.

Дев'ята пісня, що відкриває другу частину поеми, є своєрідною декларацією моральних і духовних вимірів ліричного героя, який з побожністю схиляється перед патріархальною Україною. Але твір свій вирішує присвятити не їй, а „тільки сміливим серцям”. Вони в наступних піснях уособлюються в образах Степана Чички, Діда Кота, Костя й Васьки, просвітлених Великоднім воскресінням духу, та Свирида, у сприйнятті чекістів „уже завзятішого і від Шевченка”.

За допомогою натуралістичних прийомів характеристики чекістів автор поеми створює експресивно насичені сатиричні образи руйнівників української святині. Адекватним засобом їх творення є сарказм:

чи не належать ці брудні чорти
до нещасливих, недержавних націй,
коли свитки сортують і кохти,
немов колись поезії Горацій,
і той очіпок материн з хрущем
що ще забутий не лежав хрящем [265, с. 86].

У цьому описі відчутний перегук поеми Т. Осьмачки з сатирично-філософською поемою В. Самійленка „Гея”.

Картини жорстокої розправи чекістів над українськими селянами, що зібралися в хаті Чички в Різдвяну ніч, автор передає експресіоністичним описом апокаліптичного стану природи, співзвучної з соціальним Хаосом:

А заметіль гула безперестанку
і хатою трусило за кінці,
рвучи сніпки, притрушені ще зранку
на настовбурченім старім хлівці,
і, вгору підхопивши, наостанку,

несла над виводом на манівці,
 солону гублячи над коритами
 І брязкаючи нею в вікна й рями [265, с. 72].

В епіцентр соціального Хаосу, своєрідного пекла поставлено поета, який бачить „...загин / й ознаки права на московським каті / творити рабство в українській хаті”. М. Ільницький, зіставляючи поему „Поет” Т. Осьмачки і „Попіл імперій” Ю. Клена, говорить, що їх „пронизує струмінь кантівської висоти й поетичної напруги”, а пекло постає як „поетична метафора якогось несосвітеного абсурду і водночас страшна реальність епохи [115, с. 142]”.

Показуючи, як Свирида піддають психологічним і фізичним тортурам, автор продовжує розгортати мотиви страждання і самоти поета як шлях до самовдосконалення. Свирид бачить, як від „чекістів лютих” загинув собака Вовк, обороняючи своїх господарів. Від споглядання такої картини у свідомості героя викристалізовується розуміння того, що бути охоронцем, захисником від жорстокості, оборонцем беззахисних, відстоювати волю навіть ціною власного життя – це явище підсвідоме, інстинктивне, це самою природою закладений обов’язок. У цьому проявляється експресіоністська, „нова, не схожа на попередні, мистецька психологія, яка наполегливо вишукувала спільне або принаймні схоже в людині, тварині, загалом у всій природі [428, с. 106]”. Саме про цей природний потяг, який ігнорує навіть пересторогу небезпеки, йдеться в алегоричного змісту проясні до тринадцятої пісні: злякана газеля, знемагаючи від спраги в пустелі, почула дзюркіт живого джерела. Наблизившись до нього, побачила мертву гієну і багато мертвих птахів. Припавши до води, вона й сама сконала. Закінчується проясень риторичним запитанням: „Чого ж вона не жахнулася другий раз, побачивши мертвих, як один вигляд уже єсть крик про небезпеку, і не обминула перелякана страшну оазу?.. Чого вона цього крику не почула, бо ж мова мертвих завжди важніша для життя, ніж мова живих?...” [253, 113].

Залишаючи Свирида живим серед мертвих тіл і лютої зимової хуги як символу катаклізму космічного масштабу, створюючи таким чином психологічну пустелю, поет моделює героєві простір для самозаглиблення, можливості на самоті

дійти до самого себе. Не випадково 13-та пісня має назву „Пустиня”. Автор ревізує обрані раніше цінності і змінює свій попередній вибір: не героям присвячує поему, а матері – вічній духовній константі, живодайному джерелу духовного поступу.

Т. Осьмачка надзвичайно послідовний у формах випробування героя, простеженні змін у його духовній і психологічній сфері. З цією метою він по своєму інтерпретує мотив Ісусових мук, Голгофи.

Пустельна самота – це психологічна підготовка героя до Голгофи. Наступна ж, чотирнадцята, пісня – „Кара” – є поетичною візією кари, посланої йому Всевишнім, яку чинять знавіснілі чекісти: „...Свирида витягли на хату, / на вивід, на нічне найвище тло, і прив’язали силу там завзяту / до дрюка, встромленого у кагло...”. Драматизм душевної напруги Свирида, боротьби його людського єства, проявленого єдиний раз у стогоні „За віщо ж Ти скарав так люто нас?”, і надлюдського, здатного сприймати послання Космосу („А звуки стогону... / сполохали північний час пори / ...І Чичку вдарили вони в страшне / на хаті почування не завмерше”), посилюється до найвищого прояву через вибір просторових параметрів – низ / верх, земля / небо та відкритості Космосу в образі апокаліптичного пейзажу, де все перебуває у нестримному, руйнівному русі. Образ поета – творіння і посланника Бога – набирає виразності як відповідної енергетичної сили на фоні інквізиторського вогнища через полум’я, в якому він горить. Це ймовірна асоціація з відомими в історії фактами випробування переконань людини вогнем.

В епіцентрі розгортання поетичного образу – психологічний стан Свирида, його духовні константи в момент найбільшого наближення до Творця. Художньо й ідейно вмотивованим у концепції його розвитку є мотив віри, що втілюється у власне авторському, близькому до світових, сюжеті спілкування пророка з Богом. Знеможений випробуваннями, він звертається з докором до Творця, який, давши в руки „іржаву крицю”, прирік поета на страждання творчістю, на муку та відчай від несправедливої критики. Розмова відбувається на тлі розбурханої природної стихії як символу сили і гніву Всевишнього. Це породжує в поета відчуття упокореності перед Богом, усвідомлення себе виконавцем Його волі як

„сердечної найдорожчої мрії”. Тут Осьмачка близький до філософських роздумів М. Бердяєва про те, що в „... в мистецтві ... повторюється Голгофська жертва [31, с. 447]”. Для підтвердження концепції митця, приреченого власним життям пожертвувати заради вищої ідеї, Осьмачка вдається до аналогії з образом Христа, який не противився своїм катам, покірно сприйняв Божу волю. Саме така етика була прийнятною для поета, і тому, наслідуючи Спасителя, він готовий виконувати призначене йому в житті Всевишнім. Така самоідентифікація приводить митця до усвідомлення явища незнищенності енергії, а, значить, і власного безсмертя.

Віра у своє покликання, в необхідність поезії як вершини духовної краси зумовлює ще глибше протистояння суспільству, що, на чолі з кесарем, творить власну в'язницю і за допомогою придворних співців прославляє її. Образ поета-бунтаря постає у третій частині поеми у креативній картині словесного протистояння з „кесарем”. Український поет відстоює там право на свободу життя і творчого духу. Та всесильний володар-Сталін, знаючи, що правда в поетичному слові „у космосі ворухить... кожну зорю”, цинічно глузує з нього, обіцяючи „волю” на мовчазних льодовиках:

„але поет, як і найбільший птах,
що небеса несе понад Кавказом,
нехай на мовчазних льодовиках
по власній волі п'є струмочки часу,
а щойно знизиться у масу десь,
то витиме про волю тільки пес” [265, с. 110].

Завдання літератури й поезії в новій державі з назвою „ЕСЕСЕР” автор розкриває у саркастичному монолозі придворного митця Дем'яна. За його теорією, наснажувати народ треба не високою поезією, а питвом, тоді він „за ніж ухопиться і за багнет” і здійснить всесвітню революцію. Але така „програма” неприйнятна для справжнього митця. Тому стан бездуховності тоталітарного суспільства, де „керують не поети, а майори”, подано як символічний образ пекла, в якому „хтось призволив ... курдуплів цих / робити муку і вогонь із

книг”. Письменник же, на переконання Осьмачки, – пробудник сумління, духовних засад людини і суспільства. Тому його образ асоціюється в поемі то з образом сича-провісника, то небесних вогнів, без яких люди „обернуться в лютіших різунів”.

Поруч із розгортанням роздумів про земне призначення поета й поезії у третій частині розкриваються філософські світоглядні засади Осьмачки. Як і Шеллі, він прихильний до ідеалістичної філософії Платона, її вчення про „світову душу” та діалектику як основного методу пізнання.

Аналогічною до платонівської є космологія Осьмачки з ідеєю „світової душі”, закутої в темницю нашого тіла та здатної до перевтілення, а також невинного руху всесвіту, відображенням якого є людський дух.

Поема пронизана невинним космічним рухом, у якому поет однаково відчуває пульсацію зірок, що наповнюють Всесвіт, биття людського серця, мінливість настрою творчої душі, її хвилювання, тривоги, передчуття.

Проте Всесвіт із його вічними законами все ж залишається для автора непізнаною таємницею. Відчуття незбагненності космосу втілено найчастіше в образи нічної, безконечної безодні, темних вод небесного океану, буремного вихору, який поглинає своєю круговертю землю. Поет намагається досягнути істини єдності Всесвіту, посилаючись на слова Шеллі: „Єдине все, що в нас і що над нами”. Він сприймає єдність космосу як гармонію, як вищу справедливість і бажає переконатися в її істинності на прикладі земного життя. Те, що таке бажання земної людини відвічне, підтверджено алюзією із прометеївських сюжетів. Людина, що над урвищем здіймалася „у простір небесний”, зверталася до Всесвіту з непереборним бажанням пізнати свою єдність з безмежним космосом.

З огляду на долю митця, народу й України Осьмачка приходить до думки про ілюзорність ідеї гармонійної єдності всього суцього у Всесвіті, бо, за словами його героя, в час найбільшого лиха не дочекався жаданого тепла від „космічної родини”. Він бачить, що космічна безодня байдужа до людського горя. Усвідомивши, що не гармонія, а жорстокість – закон Всесвіту, герой посилає йому прокляття :

...і хай слова мої,
закуті в крицю давнього завзяття

впадуть, як ще небачені рої
отрутного і для світів прокляття... [265, с. 136].

Як бачимо, ілюзорність художньої концепції гармонійності Всесвіту в поемі полягає в тому, що автор сприймає закони космосу, виходячи з досвіду суспільного буття.

Прийнявши думку про дисгармонію Космосу як антигуманний прояв усесвітніх законів, поет не покидає пошуків універсального ідеалу. Як і англійські романтики Кітс та Шеллі, Осьмачка схильний вбачати такий ідеал у культурі. Він наповнює його конкретними зразками – казка генія Растреллі, „свят Андрій”, „Володимир-князь”, що створюють єдиний духовний континуум. Це – образ „природи-вроди.., солодкої муки, натхненниці неподоланих серць”, це тінь краси, якою „душа перебирає... по потребі”.

В останніх піснях поеми поглиблюється мотив „митець і вічність”, актуалізуються такі характерні для експресіоністичної естетики екзистенціальні проблеми, як песимізм, співвідношення тьми і світла, самотність, негативізм, мотив смерті.

Заключні пісні „Поета” – це підсумковий етап земного буття митця, коли він, як і кожна людина, схильний більше до роздумів про пережите, про вічне й минуле, про сенс свого буття, коли ставляться на терези ціннісні категорії. Це своєрідне просвітлення свідомості й душі. Такий стан духовної піднесеності знаходить своє вираження у зміні пейзажної палітри твору. Замість моторошно-жахних картин зимової хуги, суцільної тьми, хаосу постає картина ідилічно світлої природи, переповненої благовісною тишею і сонячним теплом. Оповідь втрачає свою динаміку, набирає медитативного характеру. Часово-просторовий континуум має візуально-чуттєве спрямування знизу вгору: „І скрізь... жита клекочуть, пшениці і вівса.../ встає на паротязі свист і дим, / і блискає дзвіниця золотим”. Ще більшого увиразнення досягає ця вісь через образ „забутого у полі вітряка” і людської постаті, що „у безодні сині / поволі з нього німо виника / і простягає у безкрає руку...”.

У двадцять другій пісні поет звертається до Вічності – повітря, безхмарних

небес, сонця, що „на людський рух спинилися й мовчать”. У його монолозі звучить відчуття страху й незбагненності перед темною таємничою величчю, зразковою упорядкованістю і байдужістю до людського життя. Та поет, на думку Осьмачки, не може залишатися спокійним, бути осторонь суспільних проблем. Він відчуває свій громадянський обов’язок – „державного візка тягти”. Такою позицією автор перегукується з найдавнішими грецькими поетами, які, за словами Й. Гейзінги, виконували яскраво виражену суспільну функцію. Вони зверталися до народу як його навчителі, як порадики. Вони – вожді народу [52, с. 140]. Словом „Іду...” поет кидає виклик Вічності, яку бачить як „зразковий тлум.., дух покори і прикови”.

Т. Осьмачка утверджує думку, що земне життя, активна позиція митця у державному поступі є джерелом творчості і її суттю. Він вірить, що зроджена з його туги й змагань за Україну поезія постане у просторах Вічності як естетично довершена вежа, здатна позмагатися із досконалим космосом. Почуття автора зливається з тугою „замучених гетьманів”, і серце випромінює енергію такої сили, що поет, піднявши його на „молодій долоні”, освітлює „темряву німу”.

Віра в силу слова, в творчий потенціал митця на шляху оновлення України в Т. Осьмачки настільки сильна, що витворює в його художній уяві експресіоністично виразну живописну картину: серце поета стає світляним клубком, у центрі якого – він зі своїми ідеями. Це серцевина і джерело всесвіту. Серце світить у простори вічності. Експресію художньої думки Осьмачка увиразнює постаттю схилоного з вікна вежі поета, із грудей якого котяться краплі крові і сповнюють безодню вогнями. Вогонь у символічній картині знаменує енергію, очищення, творчий, життєдайний потенціал.

Т. Осьмачка інтуїтивно відчуває єдність своєї душі з Вічністю. І хоч він змушений визнати, що великому Всесвіту земні проблеми занадто мізерні, та все ж сприймає людську душу як краплю цілого космосу. Цілком у дусі філософії Платона митець розгортає художній образ „світової душі”, втіленої у фізичне тіло, через розгорнутий метафоричний образ „води морської, що в глечики в полоні”:

І через те мій дух смутний тремтить,
як полонена водяна стихія

у тому тілі, де єдина мить
і пробуває й творить людська мрія,
і добачає, як дзвенить, кипить
сонцями, вічності, твоя озія,
з якою злитися завжди бажа
не заспокоєна нічим душа [265, с. 146].

Космологічна концепція Т. Осьмачки еволюціонує і підсилюється твердженням про світотворчий процес Вічності як її цілеспрямованої діяльності. Її витворами, у художній уяві автора є образи „пресвітлих речей” – землі і сонця, місяця й зірок. Вони наділені іскрою такої свіжості, від якої народжуються національні генії, серед яких Шевченко і Шекспір, і пробуджується дух волі. Отже, гармонізація душі з космосом формує у творчій свідомості митця сприйняття власного творчого духу як краплини вічності – єдиного творця, духовної сили, шлях до злиття з якою лежить через страждання і самотність.

Уявлення Т. Осьмачки про світобудову увиразнює ідея краси як феномена енергетики космосу, одного з непорушних законів вічності, тієї магнетичної сили, яка дає витoki життю, долає страх смерті, розважає в печалі й самоті і народжується як вища форма духовної досконалості, втіленої в естетичному витворі лише в душі, випробуваній стражданням. Вічне прагнення до краси стверджується як закон самої Вічності. Краса кличе і зваблює подібно до солодкоголосих сирен. Тому хоч поетове серце й не має згоди „з ознаками понурими природи”, клич краси є непереборним:

...Але ж сьогодні так мені
шалено хочеться твого співу... [265, с. 154].

Таким чином, в українській літературі „Поет” чи не перший твір, у якому художньо-філософська концепція митця розгортається в новому, нетрадиційному аспекті – митець і космос. Експресіоністична естетика та поетика з „несамовитою метафоричністю, контрольованою яструбиною зіркістю поета з довголітнім досвідом”, що „сягає нових кордонів ліричного поля [14, с. 80]”, дали митцеві

можливість створити міф творчої душі як частки космосу у формах фізичного тіла, як Божого духу, втіленого в людський образ, як вияв найвищої досконалості у структурі Всесвіту, що досягається лише через страждання, якого зазнає митець, виконуючи свій громадянський обов'язок.

Земні випробування поета на шляху пошуку ідеалу, що поставав у образах старовини, нової України, героїчного лицарського духу, привели його, врешті, до відчуття себе частинкою світової душі і наблизили до усвідомлення найвищого ідеалу – вічної краси, тінню якої є творчість. Краса ж – це той феномен, за законами якого побудований світ і на яких він тримається. Лише краса дає людині відчуття людини.

Отже, за логікою розвитку художньої думки Осьмачки, поет на землі – не випадковість, а воля космосу, а значить, природою визначена необхідність.

Основу для глибоко філософських розмислів над глобальною екзистенційною проблемою Людина, Поет і Всесвіт Осьмачці дала міфологічна свідомість та широка інтертекстуальність.

Закоріненість Осьмаччини свідомості в національну міфологічно-фольклорну стихію настільки глибока й органічна, що в „Поеті” витворено особливий художній світ, у якому історичні й побутові події постали як об'єктивна реальність у межах Всесвіту з його закономірностями. Як зазначав В. Барка, цю своєрідну „далеч” в поемі відкриває „простір казок, оповісток про закопані скарби, селянських мітів, староукраїнської фантастики, що стоїть зразу над колоритною дійсністю [14, с. 76]”.

Космогонія, космологія, людина у структурі Всесвіту – ці ключові теми міфопоетичної свідомості, яка постійно взаємодіє з мистецтвом та літературою і, за твердженням І. Зварича, супроводжується „неусвідомленим народженням міфологічних структур та елементів [104, с. 185]”, знайшли індивідуалізовану художню інтерпретацію в „Поеті”. В художньому мисленні автора міфологічні структури стали найбільш адекватними для моделювання дійсності.

На міфопоетику твору звертали увагу Ю. Шерех, Н. Зборовська, О. Слоньовська, С. Маринкевич та ін. Однак наявні праці не вичерпують проблеми. Цікавими, на наш погляд, залишаються питання ролі міфу у творчій свідомості Т. Осьмачки,

індивідуальної модуляції міфологічних структур на тематично-ініціційному, ритуально-символічному та інших рівнях.

Поема „Поет”, яка за часом написання та видання не вкладається в хронологічні рамки українського модернізму з його посиленням інтересом до міфології, належить до тих естетичних явищ, які підтверджують думку вчених (Є.Мелетинський) про те, що „використання” міфології... залишається повсюдною і загальною властивістю літератури [208, с. 81].

Художня тканина поеми – це складний міфосвіт із його мотивами, архетипними образами, метафоричним мисленням, фольклорною поетикою. Характерно, що Осьмачка не вдається до прямого використання традиційних міфологічних структур, зокрема міфологічних сюжетів, мотивів чи архетипних образів. Вони представлені у винятково трансформованому вигляді, глибоко індивідуалізовані. На нашу думку, міфологічне мислення митця зумовлене головною ідеєю, суть якої полягає в прагненні письменника осмислити взаємозв'язок людини (у цьому випадку – митця), цього мікрокосмосу, з великим Космосом. Саме тому фікційний світ поеми відповідає міфологічному уявленню про Всесвіт з його Верховним началом, часово-просторовими координатами, причинно-наслідковою взаємозумовленістю.

Поетичне мислення Осьмачки у творі наскрізь метафоричне. Автор відтворює складні суспільно-політичні події в Україні 20–30-х рр. ХХ ст. через розлогі, часто ускладнені метафори. Так, участь творчої інтелігенції у цих процесах, її трагічну долю в новій державі передано образом митця Свирида Чички, процес народження і становлення якого відбувається через відчуття культурного надбання людства, органічного зв'язку з рідною землею, своєю нацією та пробудження почуття відповідальності за їх долю, прилучення до героїчної історії власного народу. Піднесення національної свідомості народу, з'ява сильної творчої особистості в нації відтворені через картину подій у Великодну ніч; в образах матері та дівчини Вусті прочитується трагічна доля України. У складних метафорах заковано й зміст прологів до кожного з

розділів поеми. Власне, художній світ поеми являє собою складний авторський метакод, ключовими елементами якого є окремі міфологічні структури.

Фабульна основа твору базується на засадах героїчного та есхатологічного міфів. Головний персонаж поеми Свирид Чичка є своєрідно трансформованою архетипною моделлю культурного героя. До речі, ця модель створена в душі героя модерної літератури, у якій „оприявнюється бунт особи проти суспільства та його цінностей, пошук нової форми продуктивних взаємовідносин особи і маси [289, с. 95]”. На думку Я. Поліщука, концептуальні засади такого героя кореняться у фройдівській теорії сильної особистості. За словами вченого, в образі первісної надлюдини Фрейд вбачав поєднання двох іпостасей – героїзму та поезії, і саме це забезпечило успіх бунту проти натовпу... Героїзм спонукав до вчинку, але вчинок відкривав надалі героєві шлях одинака та драму самотності. Поезія стала другим крилом для героя міфу: її сила допомагала йому піднятися до небачених висот уяви, абстрагуватися від реальності; поет – той, хто здатний на творення... [289, с. 107].

Героїзм Осьмачка бачить не у фізичному протиборстві з силами зла, уособленими в представниках нової влади, а в духовній висоті творчої особистості з її ціннісними орієнтирами: честь роду, воля нації, свобода людини, справедливість у суспільстві.

У парадигмі героя твору простежується поєднання модерністських тенденцій і тенденцій концептуальної моделі „цілого чоловіка” І. Франка. Ідеал Франка, за визначенням дослідників, передбачає „мобілізацію духовних сил, почуттів людини на активну позицію в соціумі [289, с. 136]”. Національний фактор стає визначальним чинником руху свідомості Свирида Чички. Сприйняття автором суспільних катаклізмів, які загрожують загибеллю нації, як несправедливості Всесвіту, обумовлює зміну його світоглядних орієнтирів: з ідеалістичних з вірою у гармонію всемогутнього Космосу на позитивістські з утвердженням в характеристиці людини-екзистенціала двох констант – слова і діла. Тому Свирид готовий зайняти активну громадянську позицію і „...в таку добу глуху / ярмо на шию брати як заслугу”.

В авторській моделі героя використано й елементи чарівної казки, зокрема сюжет дивного порятунку: від смерті у вогні Свирида невідомо як врятовують „якийсь візник / і дівчина, яка про нього знає”; або сюжет пошуку героєм чарівної речі, щоб досягти поставленої мети.

Т. Осьмачка обирає також випробування самотністю. Однак це не тимчасова ізоляція від соціуму, а, швидше, стабільний емоційно-психологічний стан людини, здатної глибше проникати в суть явищ, розуміти їх істинне значення, відчувати на підсвідомому рівні глибину трагізму.

Самотність співвідноситься з „незагасимою тугою”, яка детермінує інші емоційно-психологічні сплески душі – біль, любов, ненависть, агресію або медитативний стан, що схиляє до філософського заглиблення в суть буття. Власне, в Осьмачки це спосіб самовдосконалення душі героя до найвищого її прояву – „самості”.

Моделюючи образ головного героя, автор не прагне до його реалістичної правдоподібності. Його художня уява спрямована на психологію творчо обдарованої особистості, на „малий космос” того, хто здатен відчувати дихання великого Космосу. Тож не дивно, що найбільш адекватною формою вираження є архетипний образ, який у міфах і чарівних казках володіє надсилою або чарами, що допомагають йому у випробуваннях та досягненні мети. Свирид Чичка теж наділений винятковою здатністю відчувати інобуття, про що зізнається батькові:

„Я, тату, теж таке щось почуваю,
як сам зайду я на Руду у глід,
але оглянутися не здолаю
на видимий і незглибимий світ.
І знаю, що нічого серед гаю,
Ні серед дальніх польових робіт,
Такого, що заріже, не побачу,
Але чогось боюся і аж плачу” [265, с. 28].

Творча особистість у поемі є носієм колективного підсвідомого, часткою вічно живої національної душі, втіленої автором в образі лун минулого, які гудуть і поетові. Митець в Осьмачки і віщун, який „із самотини / упізнає прийдешнього хвилини”.

Отже, образ героя в поемі „Поет” має виразно архетипну основу. Він витворений за схемою героїчного міфу, із використанням і елементів біблійного міфу та чарівної казки.

Досліджуючи вплив міфологічного матеріалу на творчість Ріхарда Вагнера, Я. Поліщук акцентував увагу на засадничих принципах розуміння міфу німецьким композитором: „Міф, за Вагнером, є „початок і кінець історії”, оскільки він спроможний глибоко і всеосяжно представити минуле народу, як, зрештою, його історичну долю, місію, шлях у майбутнє [289, с. 171]”. Саме ця, на наш погляд, функція міфу зреалізована в креативному просторі „Поета”. Як уже зазначалося, суттєвою особливістю світовідчуження українського митця було всеохопне передчуття трагедії України, втілене в образ туги та виразно есхатологічні картини, що засвідчували перемогу Хаосу над Космосом. На асоціативний зв'язок з есхатологічним міфом вказують експресивні малюнки розбурханої природної стихії. Природа змальована в дусі поезії експресіонізму – це стихійна сила, що перебуває у стані нестримного, безладного, всезнищуючого руху. Експресивно і чуттєво означувальними образами її є заметіль, завірюха, зима, хуга, вітер, негода і под.

Художня картина природних катаклізмів вияскравлює космізм мислення Осьмачки. Розширюється масштаб топосу – від конкретного місця у хаті та навколо садиби Чичок у Різдвяну ніч до космічних просторів і позачасовості:

Бо вже вгорі над журавлем і яром
 Над хатою і льохом, і хлівом
 З позриваним на нивах чорним паром,
 З бадиллям всяким і дрібним піском,
 Що вивівався з ґрунту шар за шаром
 Над кожною рікою і горбом –

Гула в холодних мільйонних рухах
На цілий світ велика завірюха [265, с. 92].

Індивідуальний підхід до інтерпретації елементів есхатологічного міфу бачимо в зміщенні функціональних ознак архетипної основи. Якщо потоп, пожежа чи інша природна стихія у міфі трактується як покарання людству за гріхи, то в Осьмачки цей образ розбурханої природи асоціюється з протестом Космосу проти розгулу демонічних сил, здатних дощенту знищити Україну.

В архітектоніці „Поета” важливим структурним елементом є архетипна опозиційна модель. Такі бінарні опозиції, як Космос і Хаос, верх / низ, свої / чужі є досить продуктивними в художньому континуумі твору.

Образ Хаосу в Осьмачки в основному відповідає архетипній парадигмі. Він співвіднесений з демонічними силами, втіленими в надприродні істоти, що перетворюються у візуально сприйнятні образи, зокрема в ката, або вселяються в дівчину, обертаючи її на відьму. Однак суспільно-історична основа цього Хаосу простежується досить виразно: це втрата нацією своєї історичної пам'яті, героїчного духу й спраги до волі, втілених в образі заритого глибоко в землю гайдамацького скарбу, а також втрата державності в роки національного відродження. Суспільно-політичні події, що відігравали доленосну роль в історії України, зумовили трансформацію демонічного архетипу в образ нового ворога українців, яким є більшовицька влада. Як і в архетипних конструкціях, Хаос в інтерпретації Осьмачки пов'язаний зі смертю.

Міфологічну основу в цьому зв'язку має і подієвий хронотоп. Автор будує його в дусі традицій української літератури, „Ночі перед Різдвом” та інших творів М. Гоголя, коли дія відбувається напередодні свята. Основні події в „Поеті” розгортаються вночі перед Великоднем та на Різдво. Спостерігається у творі й демонізація топосу, зокрема міста, яке виступає по відношенню до Свирида пригнічуючою і агресивною силою.

Креативна модель Космосу в поемі вибудована на засадах естетично-світоглядних аксіологічних домінант митця. Це духовні константи: зідеалізована

старовина як зразкова модель України, культурні надбання світу як духовна скрабниця і краса як вічне джерело життя і творчого натхнення.

Ядром Космосу в Осьмачки виступає старовина, патріархальна Україна. У цьому випадку напрошується типологічна паралель із творами М. Гоголя, який у своїх повістях нарочито підкреслював, що мова йде про старовину і, як зазначає Є.Мелетинський, протиставляв тій героїчній добі сучасну йому епоху [209, с. 157]. Як і в Гоголя, Україна старих часів в Осьмачки – це доба подвигів, це Україна з упорядкованим, розміреним життям, з охайністю й вишуканістю в побуті, з ритуальним етикетом, який простежуємо в стосунках Свирида з батьком та матір'ю, матеріальним достатком, винятковою селянською господарністю. У ритуально-святкових картинах, зокрема Великодня, автор намагається відтворити український побут у найповнішому вияві через зорові, смакові, запахові ефекти. Так створюється, з одного боку, святкову настроєвість, а з іншого – відчуття смутку, що все це вже в минулому:

І скатерка на скрині вже святкова,
І паска у корзині, і плічко,
і бабка із родзинками чудова,
присипана купованим мачком... [265, с. 24–25].

Відзначимо концептуальну ознаку Осьмаччиного Космосу – він вибудований на засадничо національній світоглядній основі, тому наскрізь український, як це, наприклад, можна спостерегти в Т. Шевченка чи М. Гоголя. На художню модуляцію Космосу в національних рамках як одну з ознак трансформації архетипу в літературі вказував Є. Мелетинський, зокрема на прикладі творчості Ф. Достоевського. При цьому дослідник виводив цю особливість з архетипної опозиції „свого” і „чужого”, де під „своїм” письменник розумів саме російський космос, як живий і такий, що розвивається в боротьбі з хаосом, та опозиції добра і зла [209, с. 182].

Подібну тенденцію простежуємо в Т. Осьмачки. „Свої”, тобто Україна, українці асоціюються у митця з позитивом, „чужі” наділені негативною характеристикою: це втілення зла, демонської сили. Експресивна лексика – дияволи, людожери, шайка, ниці волоцюги, харцизи і под. – досить ефективний засіб створення образу ворогів, які заводять „рабство в українській хаті”. Негативну характеристику

мають і описи зовнішності персонажів: на них були сорочки, „яких не прали, може, з рік прачки...”. Різкий сарказм в оцінці героєм діяльності чекістів – московських катів, які за своїм „правом”, руйнують Україну, – доповнюється спостереженою Свиридом картиною вчиненого ними пограбування:

схилили віко москалі на лутки...
і всі хазяйські трудові здобутки
вони повикидали аж до дна
ненатло й дико після перемоги [265, с. 85].

Продуктивною в художній структурі „Поета” є бінарна опозиція верх / низ. „Верх” асоціюється з образами Вічності, Бога, Всесвіту, що співвідносяться з Космосом, „низ” – це повсякденність, місце, де постійно точиться змагання добра і зла, де панує несправедливість, твориться гріх, має силу демонічне начало, яке асоціюється з Хаосом. Поет у художньому мисленні автора постає як творіння Всесвіту, виступає медіатором між небом і землею. Усвідомлюючи свою місію, він неодноразово звертається до Вічності, іменуючи її „силою всіх початків і загину”, „силою смерті”, „силою сил”, намагаючись з’ясувати питання про свою єдність із нею.

У сприйнятті Вічності спостерігається світоглядна еволюція Осьмачки: від розуміння космосу як гармонійної єдності до глибокого обурення його байдужістю стосовно подій земних, яке виливається навіть у прокляття („перед тобою, вічносте, не змовчу / свого прокляття”), та усвідомлення існування єдиних для всього Всесвіту законів, в тому числі й боротьби, і, нарешті, сприйняття Вічності як джерела краси й творчості.

Прикметно, що Т. Осьмачка – один із тих художників, хто порушив проблему творчості як космічного акту і митця як виконавця „божественної ролі”. У своїх поглядах він у певній мірі близький до А. Белого, який, за спостереженням Л. Долгополова, „побачив людину, яка перебуває на межі двох сфер існування – світу емпіричного, матеріально сприйнятного і світу космічного, частково міфологічного, праісторичного... Це перебування на межі побуту й буття, емпірики повсякденного існування і „космічних протягів”, що задувають із неосяжних меж Всесвіту... і відкриває в людині такі якості та властивості натури, які в будь-яких

інших умовах і не могли б бути відкриті [209, с. 206]”. Саме таке відчуття свого зв’язку із землею і небом дає право поетові Осьмачки кинути відчайдушний виклик Вічності:

Сама ж, о сило, на безоднях ти
пливеш з розкритим і порожнім лоном,
і саме час мені слова стрясти
з душі, неначе ос отрутне гроно,
в ту совість, що утворює світи
серед якогось вічного закону,
який формує тут звіриний люд
натхнення убивати і мій труд... [265, с. 133].

Міфологічна архетипна основа проступає і в інших центральних образах поеми, зокрема матері, батька, Діда Кота. Так, образ матері – головна міфологема, що символізує матір-землю, Україну, націю, державу, – це трансформований амбівалентний архетипний образ Великої матері, богині родючості Деметри чи грецької богині Геї. Осьмачка теж закладає в цей образ ознаку амбівалентності. Позитивна характеристика пов’язана з існуванням нації як вічно суцільної субстанції, з героїкою, на яку благословляє мати, з добробутом, який створює вона, з духовністю, про яку дбає повсякчас. Водночас виписані й негативні ознаки, притаманні національному характерові: пасивність, невиправдане переконання у приреченості, ущербності, меншовартості, навіть демонізм, що згубив і Вустю, яка уособлює у творі відроджену Україну і є своєрідною трансформацією образу матері. Ці риси роблять матір слабкою, безхарактерною, безсилою і беззахисною перед небезпекою. Тому її образ у творі якийсь відсторонений, бездієвий. Мати присутня у певних картинах, але складається враження, ніби її й немає або вона якимось чином зникає, як, наприклад, перед поверненням Свирида додому в Різдвяну ніч. Автор виводить матір поза картину знущань над Свиридом, оскільки вона не здатна його захистити, врятувати. Навіть любов її до сина передана через спогади Свирида або його видіння, а не через пряму дію.

Впадає у вічі художня інтерпретація образу сім’ї в поемі. Родина Чичок, на відміну від образу старовини, ідеалізованої автором, не є уособленням сімейного затишку та гаразду. В ній навіть традиційна ієрархічність лише умовна: немає сильного глави

родини. Безхарактерність батька виражається через поодинокі портретні деталі: усмішка його була безнадійною; через скупий, але виразний психологічний штрих: звертаючись до Свирида, він „розпочав слова казати з боєм, / які до згоди не ведуть ніколи”. Та найбільш суттєвою для розкриття змісту образу є метафорична характеристика батька у ліричному відступі:

.....ГОЛОВА
сивіша від роси під ранок в листі,
де, може, думка, ніби кропива,
жалом держиться в мозку без користі,
неначе, десь у тин ввігнавши вісь,
без руху жадного стоїть ввесь віз... [265, с. 22].

Можна вважати, що образ сім'ї Чичок – це змодельована схема українського недержавного буття.

Образ Діда Кота є авторською моделлю образу міфологічного архетипу Мудрого старця, що уособлює „вищий духовний синтез, гармонізуючий в старості свідому і несвідому сфери душі [207, с. 74]” і допомагає героєві. Він споріднений і з персонажами чарівної казки – чарівником або чаклуном, володіє й магічним словом, а тому, як і герої чарівної казки, може занурюватись „у першоматерію людської присутності в світі [235, с. 8]”, впливати своїми замовляннями. Так, він знімає закляття з гайдамацької кладі, промовляючи магічні слова: „пекельні сили, злі, / розсиптеся на пил і плоттю й костю; / нехай од ваших світових облуд / народна праця стане вільна тут” [265, с. 36]. Відповідно до архетипного образу чаклуна Дід Кіт спрямовує заклинання на ворогів. Прикметно, що текст заклинання не повторює фольклорні зразки, це власне авторський художній світ:

...нехай в руках у ваших жили
пообвисають, ніби батоги:
аби до рота ложок не носили,
ні хліба в час ні в добрий, ні в тугий...
І щоб ви в себе стали для родини

ще гидші від найгидшої тварини! [265, с. 95].

Якщо в картині пошуку гайдамацького скарбу Дід Кіт є уособленням свідомої сфери душі, то після розправи чекістів над селянами у хаті Чичок напередодні Різдва він, залишаючись живим, але невидимим для ворогів, стає символом несвідомої сфери душі. Такі метаморфози героя не випадкові. У картині загибелі селян Осьмачка відобразив знищення нації. Однак справа в тім, що буття нації в авторській концепції не пов'язувалося з фізичною смертю героїв. Тому автор трансформує міфологічний мотив жертвопринесення. М. Новикова зазначає, що в архаїчній свідомості мертвий могутніший від живого: духи предків і їх живі нащадки взаємно піклуються одні про одних [235, с. 13]. Цим, на наш погляд, і зумовлена дивна, як здається, поведінка Діда Кота. Він мусить виконати функцію жерця, а тому на прохання Свирида не тікає, а наказує чекістам витягти мертвих і хлопця за двері, а хату, в якій залишиться він та тіло Степана Чички, підпалити.

Міфологія скеровувала художнє осмислення суспільно-політичних реалій у „Поеті” в русло екзистенційних вимірів, адже, за словами І.Зварича, міф – явище винятково екзистенційне [104, с. 14]. Важливе місце у творі займає мотив жертвності, розгортаючи який, автор ставить своїх героїв у ситуацію екзистенційного вибору. Васька, Кость, Дід Кіт із власної волі йдуть на жертву заради загальної справи, вищих ідеалів, тобто самореалізуються як сильні особистості. У розумінні героями смерті, у готовності сприйняти її як вінець життя, що підтверджують слова Діда Кота, звучить глибокий екзистенційний зміст:

„Від вас усіх я тут найстарший є,
і не тобі уже мене навчати,
де краще смерть людині настає,
коли вона наважиться вмирати... [265, 71]”.

Цілком зумовленою є й картина принесення Дідом Котом себе в жертву через спалення у вогні в кульмінаційній частині подій у хаті Чичок. Причому, вогонь виступає тут як символ очищуючої сили, як межа в інший світ, де знову починається відродження.

Моделюючи буття нації і її духовний вираз в образі поета в контексті вічного, позачасового, безсмертного Всесвіту, Осьмачка не раз звертається до мотиву повернення до першопочатків. При цьому в світогляді автора зафіксоване міфологічне значення не лише вогню, а й води, як своєрідного рубежу, через який відбувається повернення до правитоків, як архетипного першопочатку. Картину утоплення Вусті можна сприймати як символічне повернення України до пракореня, тобто її оновлення. Смерть поета в кінці твору в авторській концепції – не кінець життя, а лише зміна форми буття, що й виражено за допомогою метафори: „за краєвид Свирид упав у світ”. Цю філософську парадигму продовжено логічно-образним рядом: „забутого у полі вітряка” та людської постаті. Це візуально накреслює рух по вертикалі, а жест, що застосовувався в ритуальних діях, символізує „образ неба, знак життя [203, с. 97]”.

Отже, безсумнівним є той факт, що світовідчуття й світосприйняття Осьмачки глибоко закорінене у міфологічній, фольклорній свідомості. На інтуїтивному рівні архетипні структури асоціюються в духовному світі митця з моделлю реальної дійсності, трансформуючись, таким чином, у нову художню реальність. Зв'язок із міфологією, фольклором є свідченням інтертекстуальності твору [188, с. 431].

У широкому інтелектуально-художньому контексті „Поета” органічно переплітаються різні культурно-історичні поля. Дослідники, вказуючи на європеїзм твору [403, с. 269]”, вбачають цю ознаку в образних, сюжетних збігах Осьмаччиної поеми та написаного пізніше за „Поета” твору Сартра „Непоховані мерці”, у виписаних у дусі сюрреалістичної поезики окремих картинах поеми. Це явище Ю. Шерех пояснює духом доби, яка, на його думку, „народжує в різних країнах Європи подібні явища [403, с. 269]”. Водночас дослідник відзначає, що поема Т. Осьмачки має широкий діапазон дотику до духовного поля різних епох, зокрема українського фольклору, творчості Т. Шевченка, Данте, Шеллі, Байрона, і особливо, підкреслює дослідник, „найбільше ниток зв'язує „Поета” з тим автором, якого Осьмачка не згадав ні разу – з П. Кулішем [403, с. 267]”. Літературознавець детально розглядає типологічні паралелі у творчості обох митців.

Акцентуючи увагу на зазначених явищах, Ю. Шерех окреслює їх як проблему „батьки і вчителі”. Але на прикладах зв’язку поеми з фольклором він формулює одну з концептуальних ознак інтертекстуальності, не вживаючи цього терміна: „...Це не зв’язки наслідування, а радше зв’язки одного літературного повітря, одного клімату духовності, спільного ґрунту [403, с. 266]”. Думка вченого суголосна із твердженням М. Бахтіна про те, що в культурній сфері немає внутрішньої території: „Вона вся знаходиться на межах, межі проходять всюди, через кожний момент її, систематична єдність культури відображена в атомах культурного життя, як сонце відображається в кожній краплі її [19, с. 25]”. Висновок Ю. Шереха близький і до твердження Р. Барта, на думку якого, інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона являє собою спільне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, поданих без лапок... [111, с. 102].

М. Грессе твердив, що інтертекстуальність є складовою частиною культури взагалі і невід’ємною ознакою літературної діяльності зокрема, будь-яка цитатія, якого б характеру вона не була, обов’язково вводить письменника в сферу того культурного контексту, „обплутує” тією „сіткою культури”, вислизнути від яких не здатен ніхто [111, с. 102].

І. Ільїн, посилаючись на німецьких дослідників У. Бройха, М. Пфістера, Б. Шульте-Мідделіха, редакторів колективного збірника „Интертекстуальность: формы и функции” (Intertextualität: 1985), виокремлює такі форми інтертекстуальності: запозичення, переробка тем і сюжетів, явна і прихована цитатія, переклад, плагіат, алюзія, парафраза, наслідування, пародія, інсценізація, екранізація, використання епіграфів тощо. Він зазначає також, що в залежності від функціональної ролі німецькі дослідники розглядали інтертекстуальність як літературний прийом, свідомо вживаний письменниками, і, властиво для постмодернізму, як фактор своєрідного колективного позасвідомого, що визначала діяльність художника поза залежністю від його волі і свідомості [111, с. 104].

„Поет” Т. Осьмачки, якщо розглядати його, за Р. Бартом, як Текст, є „прогресом продукування”, „підключений” до інших текстів чи кодів [17, с. 385]”. Під кодом

Барт розуміє „асоціативні поля, понадтекстуальну організацію системи значень, які нав'язують уявлення про певну ідею структури ... і належать до сфери культури [17, с. 401]”. Серед субкодів (науковий, риторичний, хронологічний та ін.) загального культурного коду дослідник виокремлює саме *культурний* код, „код знання чи радше суспільного знання, громадської думки..., культури так, як її передають книжки, система освіти або у більш загальній та поширеній формі, усе суспільство [17, с. 401]”.

Визначальною ознакою інтертекстуальності в поемі є позасвідоме, а часто й свідоме, як літературний прийом, звернення Осьмачки до „відголосків „чогось” „вже баченого... прочитаного... зробленого [17, с. 401]” для втілення художнього задуму. Найчастіше автор вдається до таких форм інтертекстуальності, як наслідування, явна і прихована цитація, алюзія, використання епіграфів.

Уже самою назвою твору митець запрограмовує читацьке сприйняття Свирида Чички як творчої особистості, як носія духовних здобутків, вироблених людством. Осьмачка ідентифікує себе з головним персонажем, про що свідчать і окремі біографічні елементи в поемі, і, особливо, ліричні відступи, у яких автор говорить про себе, про людину, націю, Всесвіт, сучасну йому дійсність і минуле. Його роздуми базовані на міфологічних, літературних, історичних, філософських засадах, що засвідчує зв'язок твору з духовним континуумом людства. А розмірковування про долю митця, завдання поезії – це невід'ємна частина творчого процесу всіх культурних епох, і особливо тих, які представлені улюбленими і шанованими Осьмачкою митцями Данте, Шеллі, Байроном, Шевченком, Гоголем.

Ю. Шерех визнав „Поета” етапним і безпрецедентним у нашій поезії твором за „універсальністю філософічної проблематики і напругою чуття, спрямованого на розгляд космічних закономірностей і зростлого на ґрунті української дійсності [403, с. 269]”. Зрозуміло, що в процесі втілення митцем цього завдання його думка співпрацювала з іншими культурними полями, спираючись на духовні феномени, які найбільш повно вписувалися в художню модель головної ідеї, або автор звіряв власні переконання з уже виробленим духовним досвідом. Це простежується на

різних структурних елементах твору. Наприклад, архітектоніка поеми Т. Осьмачки нагадує Дантову „Божественну комедію”. Прикметним є й органічне переплетення в обох творах реального і трансцендентного.

Як уже відзначалося, Осьмачку з Данте зближував особливий духовний зв'язок. Тож і в розвитку сюжету „Поета”, в моделюванні образу головного героя можна помітити збіги з Дантовою біографією. Та, зрештою, й у самому ідейному задумі „Поета” – доля митця у роз'єднаний, сплюндрований Вітчизні – у великій мірі звучить відлунням ідейного заряду творчості Данте.

Характерною ознакою, яка засвідчує інтертекстуальність „Поета” як твору модерністського, є неоміфологізм. Художній текст поеми, як ми вже простежили, зітканий із міфологічних структур, трансформованих і глибоко індивідуалізованих. Творча уява автора моделює героїчний міф з його культурним героєм. У неоміфологічному Тексті „Поета” трансформовано структури і євангельських міфів. Вони являють собою перегук, посилення, відгомін, що, за Р. Бартом, і є „засобом висловлювання культури [15, с. 382]”. Показово, що митець при цьому не моделює власні сюжети, а лише натяком на відомий сюжет (наприклад, вбивство Авеля Каїном) чи образ створює експресивну візію сучасності:

А я з сіней дивився, як брати
на місяці каралися без ліку,
і кров на землю не текла ніяк,
хоч вила й мліли в ребрах по держак [265, с. 26].

Отже, поле перетину авторської свідомості з духовним полем Євангелія у „Поеті” досить широке.

Показовою ознакою інтертекстуальності „Поета” є „підключення” суб'єкта сприйняття твору до етнонаціональних традицій та культури. Описи обрядів Різдва та Великодня, основних культових предметів, речей хатнього вжитку часто з їх характеристикою вражають достовірністю й глибоким знанням народної обрядової творчості. Етнонаціональні ознаки українського суспільства, незнищенність етносу в просторі й часі відтворено шляхом наближення сучасників до світосприйняття предків через язичницькі образи Сварога, Перуна, Дажбога, що увійшли в національну символіку.

Образи богів у поемі втілюють ідеал, мрію митця про Україну як „країну високого традиціоналізму – християнського і ще поганського [403, с. 285]”.

Культурно-історичне поле національної духовності представлене у творі досить широко. Найчастіше воно пов'язане з іменем Тараса Шевченка та його творами „Причинна”, „Гайдамаки”. Зокрема, актуалізовані цитації з творів Кобзаря, через образ Шевченка осмислено екзистенційний стан самотності митця та необхідність творчості як способу буття:

І наш Кобзар звертався теж до стін,
щоб часом не пропасти від зневіри,
і, залишаючись самотнім, він
схилявся нишком до святої ліри,
яка гуде й мені, неначе в дзвін [265, с. 9].

Національне літературне поле переткане в „Поеті” й іменами С. Руданського, І. Франка, М. Гоголя, що створюють відповідні асоціативні кола. Воно органічно доповнюється згадкою про Г. Нарбута, визначного українського художника-графіка, знавця українського стародавнього мистецтва й геральдики, професора графіки, а потім ректора створеної у 1917 році в Києві Української академії мистецтв [75, с. 495]. Це ім'я автор використав як глибоко асоціативний образ для вираження думки про красу – відвічне осердя української національної духовності, одну із форм національної ідентичності.

Художня свідомість Т. Осьмачки оперувала надбаннями світової літератури, а тому вираження авторської думки часто здійснювалося через образне відтворення ідейної суті вже існуючої тези чи сентенції інших митців або ж творче мислення письменника апелювало до якоїсь дуже значимої події в житті чи набутку поетів – Гомера, Данте, Бодлера, Байрона, Шеллі, Шекспіра, музиканта Паганіні, скульптора Растреллі.

Осьмачка актуалізує проблеми свого часу, звертаючись до інших історичних епох, теж асоціюючи їх з історично значимими особистостями: наказним гетьманом Лівобережної України Полуботком й козацьким гетьманом Павлюком.

Спосіб вираження авторських думок через імена видатних діячів – один із найпоширеніших прийомів художнього мислення письменника і одна з найбільш показових форм інтертекстуальності в „Поеті”. До речі, до такого інтертекстуального прийому вдавався Байрон. Він часто посилається на ім’я чи прізвище видатної особи, географічну назву і т.п., створюючи картину, образ, але не переповідає події, пов’язані з ними.

Таке явище цілком обумовлене з точки зору висунутої Гадамером ідеї світового горизонту. Розгортаючи думку Ніцше про різноманітність історичних горизонтів, Гадамер зазначає, що „всі вони, разом узяті, складають один великий, внутрішньо рухомий горизонт, що, виходячи за рамки сучасності, охоплює історичні глибини нашої сучасності. Отже, насправді існує лише один обрій, що обіймає собою все те, що містить у собі історична свідомість. Наше власне й чуже нам минуле, до якого звернена наша історична свідомість, бере участь у побудові такого рухомого горизонту, яким завжди живе людське життя й який визначає його як різновид передання [65, с. 283]”.

Характерно, що Осьмачка активізує не лише національно означені епохи. Наприклад, ім’ям Сарданапала – асирійського царя кінця 15 – початку 14 століття до нашої ери, згаданого ніби мимохідь, він перетинає сучасну йому епоху з давноминулим часом та подіями, що відбувалися в інонаціональному просторі. На нашу думку, образ Сарданапала міг бути сугестований Осьмачці однойменною поемою Байрона, присвяченою Гете. Образ асирійського царя, про якого існували суперечливі дані, Байрон створив у відповідності зі свідченнями давньогрецького історика (І ст. до н.е.) Діодора Сицилійського, котрий, у свою чергу, використовував праці істориків більш ранніх часів, зокрема Ктесія Кнідського. Як зазначено в „Коментарях” до Байронової поеми, судження про Сарданапала (Ашурбаніпала) як про розпусного, жорстокого, оточеного неймовірними розкошами царя змінилися завдяки археологічним розкопкам: історичний Ашурбаніпал був сміливим воїном, чудовим стрільцем, тонким поціновувачем культури, він створив багатющу Нінівійську бібліотеку [144, с. 530]. Байрон відтворив суперечливий образ царя, акцентувавши більше на його позитивних якостях, показавши як сильну особистість, здатну,

керуючись совістю та вищими чеснотами, в межевій ситуації зробити вибір: коли в місто вдерлися вороги, цар, зраджений близьким оточенням, позбавлений підмоги, спалює себе на вогнищі серед міста.

На нашу думку, увагу Осьмачки привернув акт самоспалення як особливо жорстокий спосіб покарання. Саме з цим і асоціюється образ Сарданапала в уривку:

Якби з'явився деспот войовничий
і взяв бібліотекарів на паль,
а книги всі і справи видавничі
геть повивозив у степи на спал,
і друкарів проклятих може й тричі
попік, немов себе Сарданапал... [265, с. 117].

Не варто скидати з уваги й те, що ім'я Сарданапала Осьмачка міг почерпнути також і з поезії „N.N.” (О думи мої! о славо злая!) Т. Шевченка. Щоправда, у творі Шевченка воно лише згадується в контексті тих, кого привітала слава, – поруч з Нероном, Іродом, Каїном, Христом, Сократом, – і кого обійшла: убогого поета з його піснею-думою. З негативною конотацією цей образ постає і в поемі Шевченка „Юродивий”: „а бивий / Фельдфебель ваш, Сарданапал, / Послав на каторгу святого; / А до побитого старого / Сатрапа „навсегда оставсь / Преблагосклонним [399]”. Вважаємо, що ці джерела в сукупності дали Осьмачці власну рецепцію образу Сарданапала.

Слід зазначити, що творчість Шевченка була якщо не прямим джерелом, то у всякому разі спонукальним фактором інтертекстуальності Осьмачки. Як і Шевченко, Осьмачка реактуалізує глибоко асоціативні образи Ісуса, Пилата, Брута, Нерона, Данте, вслід за Кобзарем („N.N.”, „Іржавець”) створює образ кесаря-ката, вдається до поширеного в Шевченка прийому сатиричного викриття російського царату через імена царських чиновників, для прикладу, хоча б у поемі „Юродивий”.

Теоретики інтертекстуальності, виходячи з міркувань структуралістів і постструктуралістів (Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріди та ін.) про панмовний характер мислення, вважають, що свідомість людини найбільш вірогідно зафіксована в письмовому тексті. Тому під текстом розуміють літературу,

культуру, суспільство, історію і саму людину. На думку І. Ільїна, „твердження, що історія і суспільство є тим, що може бути „прочитано” як текст, призвело до сприйняття людської культури як єдиного „інтертексту”, який в свою чергу служить ніби передтекстом будь-якого нового тексту [111, с. 101]”. Ця думка перегукується з міркуваннями Р. Барта, який вважає текст „багатовимірним простором [16, с. 388]”. Дослідниця Ю. Крістева, підкреслюючи позасвідомий характер інтертекстуальної гри, вважає, що текст народжується сам по собі, поза свідомою вольовою діяльністю індивіда, а тому він наділяється практично автономним існуванням і здатністю „прочитувати історію [111, с. 101]”.

Невипадково поема Осьмачки насичена історичними фактами, вихідні конотації яких для сучасного читача вже втрачені. Автор, таким чином, перевідкриває їх в контексті нового часу та власної художньої ідеї, а тому їх треба розгадувати, розшифровувати.

Історична свідомість поета збагачує його візійний світ яскравими, асоціативно насиченими образами, здатними замінити у творі описи та характеристики. Такі образи водночас мають досить виразні збіги в трактуванні персонажа Осьмачки і прототипу. Наприклад, удаючись до прийому самоаналізу, автор вкладає в уста персонажа найповнішу оцінку і цим досягає незвичайного ефекту. Так, кесар у вихваляннях власною силою та могутністю заперечує перед поетом з України свою схожість із Тамерланом чи Кіром. Осьмачка, виявляється, не випадково обирає саме ці постаті. Адже Тамерлан (1336–1405), середньоазіатський полководець, емір, який після жорстоких завоювницьких воєн одноосібно управляв державою від імені потомків Чингісхана, здійснив спустошуючі походи в Іран, Закавказзя та інші держави і відзначався незвичайною жорстокістю до їх населення. А ще зі Сталіним-кесарем його єднало каліцтво: Тамерлана називали Тимурленг – „Тимур-кульгавий”. До речі, це ім’я активізує і Т. Шевченко у посланні „І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм...”.

Не менш жорстоким завойовником був і Кір II Великий, цар Стародавньої Персії. Таким чином, двома іменами Осьмачка дав найвлучнішу, найповнішу характеристику вождеві країни більшовизму.

Власне, такий спосіб характеристики державотворця, що, зрозуміло, проектується й на політичну систему новоствореної імперії, окреслює історіософський мотив твору. Він розгортається й через інші прізвища, співвідносні з певною епохою в Росії та подіями, означеними їхньою діяльністю. Так, наприклад, шлях, по якому везуть Свирида Чичку з Кремля, пробуджує в його пам'яті ім'я Малюти Скуратова, який „з опричиною... опівночі „крамолу” мчав ловити”. Цей образ покликаний відтворити в свідомості реципієнта разуючі історичні факти другої половини XVI ст., пов'язані з діяльністю Скуратова-Бельського (Малюти), наближеного до Івана IV, главу опричного терору в Росії.

Подібним прийомом викриття колишньої й сучасної поетові Росії є й прізвище Аракчєєва, військового міністра за часів Олександра I. У творенні образу визначальну роль відіграє сарказм: в сюрреалістичному ключі постає візія незмірно великого монумента „дивно мусянжової” людини, що „у центрі степу і небес стоїть”, а навколо „з краю в край простору світового” „лежать жовніри, в шату чорну вбрані, / обличчям звернені в небесні грані”. Представлену аракчєєвську епоху, екстрапольовано на сучасність:

Від гудзика, що місяцем росте,
при боці в кожного блищать багнети;
на монументі ворон жде гостей,
не кваплячися мертвих дзьобом дерти,
а сумно, сумно кряче на весь степ,
що має рівність і братерство жерти...
А хто ж то дивний чорний монумент?
То „Аракчєєв” – рівності поет [265, с. 120].

Як бачимо, художній світ Осьмачки демонструє теоретичну думку Гадамера про історичні світи, виражені в певній мовній традиції, „що змінюють один одного в ході історії, відмінні і один від одного, і від сучасного світу. І все ж, – продовжує філософ, – хоч

би в якій традиції він набув вираження, скрізь то буде вираження людського світу, тобто світу, що має мовну природу... Такий світ спроможний до пізнання іншого, тобто й до розширення свого власного образу світу, відповідно він приступний і для інших світів [65, с. 413]”.

Цікаво, що поет проектував на свою епоху, на її проблеми художні твори, письменників, події, далекі одні від одних у часі й просторі. Власне, він знаходив там те, що було співзвучне його світогляду, мисленню, допомагало пізнавати самого себе, породжувало нові образи, збуджувало уяву. З точки зору психоаналізу – це закономірність творчого процесу, що зумовлює і явище інтертекстуальності. Адже, як зазначав Анрі Бергсон, „існує одна дійсність, яку всі розуміємо ізсередини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Це наша особа у своєму часовому перебігу. Це наше „Я”, що триває. Можемо інтелектуально не співпереживати з якоюсь річчю, але певним чином співпереживаємо самих себе ... Життя полягає в тому, що ми старіємо. Але воно водночас є неперервним намотуванням, як намотування нитки на клубок, бо наше минуле йде за нами, постійно збільшується над теперішнім, яке забирає дорогою, і свідомість тоді означає пам’ять [29, с. 57]”. Таким чином, проникнення в культурні світи інших епох – це своєрідне „співпереживання самого себе”, це наша пам’ять.

Одним із інтертекстуальних знаків у „Поеті” є цитати з творів Данте, Байрона, Гоголя, Шевченка, вжиті автором як епіграфи до частин поеми. Так, до першої Осьмачка подає аж два епіграфи: „Тут кінчається твоя надія...” (Данте „Божественна комедія”) і „ Чи знаєте ви українську ніч?.. Ох, ви не знаєте української ночі! ” (Гоголь „ Майская ночь, или утопленица”). До другої – слова Шевченка із „подражанія” „Осії глава XIV” – „Мій любий краю не повинний! / За що тебе Господь кара? / Карає тяжко... За Богдана, / Чи за скаженого Петра?”; до третьої – із Байрона: „Я відчуваю на душі вагу щоденного / і непорушність думки... / Навколо бачу я жорстокий світ, / в якому видаюся за ніщо...”.

Кожна з цитат функціонально навантажена: конденсує найвагомішу думку, що художньо розгортається в подальшому авторському тексті, у певній мірі моделює рух авторської ідеї в сюжеті. Варто звернути увагу й на те, що їх послідовність теж не випадкова: вона, на нашу думку, відтворює перебіг настрою, конденсацію

почуття, психологічну напругу митця, що зумовлена усвідомленням реальності суспільного буття, непорушності законів світового універсуму і, врешті, місця людини в ньому. Слова Данте виписані перед входом у пекло. Справді, Осьмачка сприймав сучасність як пекло. Він втратив надію на повернення України патріархальної, зідеалізованої, романтично піднесеної, образ якої неперевершено виписаний у „Майській ночі” М. Гоголя. Шевченкові слова з „Осії...” передають і любов, і біль, і боротьбу, і моління, і протест, і відчай поета, для якого Україна – то саме життя і сутність високої духовної краси. Цитата з Байрона ніби замикає коло духовного поривання поета, який намагався знайти довершеність у Всесвіті, але відчув перед ним своє „ніщо”. Ці слова логічно долучаються до першої цитати – думки Данте про кінець надій. Як слушно відзначав В.Руднєв, цитата в поезиї інтертексту перестає відігравати роль просто додаткової інформації, посилення на інший текст, вона стає запорукою самозростання змісту тексту [298, с. 155].

Отже, „Поет” Т. Осьмачки є інтертекстом. Інтертекстуальність у поемі є як свідомим прийомом автора для створення певних асоціацій, так і позасвідомою співпрацею художньої думки митця з найрізноманітнішими культурними кодами. Це своєрідна „ехокамера” (Р. Барт), у якій відгукуються різні асоціативні поля, і яка підключає суб’єкта сприйняття твору до світової культури, етнонаціональних традицій.

В інтертекстуальності простежуються зв’язки стилю Осьмачки з поетикою неокласицизму, хоча ці художні системи й відмінні.

Поему „Поет” можна вважати своєрідним підсумком глибоко філософських розмислів письменника над глобальною екзистенційною проблемою Людина і Всесвіт. Автобіографічна в своїй основі, закорінена в конкретний український топос, етно-психіку, суспільно-політичну атмосферу, вона піднімається на космічний енергетично-духовного рівень осмислення земного буття і оприявнює становлення справжнього митця через муки, страждання, самотність, як акт ініціації, від звичайного сільського хлопця до Поета як частинки Космосу, Божого духу, втіленого в людський образ.

Мислення Осьмачки в таких масштабах є свідченням глибокої закоріненості його світовідчуття в міфілогічну свідомість. Міфосвіт, фольклорна поетика в гармонійному контексті з різними культурно-історичними полями явили „Поета” як високоінтелектуальне,

яскраве художнє явище, що підтверджує думку Ю. Шереха про органічну синтезу національного і європейського як визначальну ознаку нового українського стилю. Можна вважати, що цей твір українського письменника спростовує думку Г. Сивоконя, який вважає, що „наші амбіції на предмет належності до Європи... часто лишаяться непогамованими, а прагнення „зрівнятися” з європейськими еталонами наражаються на труднощі, зрідні тим, що існували і три-чотири століття тому [312, с. 135]”.

Таким чином, експресіоністичний стиль, що був представлений в українській літературі творчістю В. Стефаника, В. Винниченка, став популярним серед молодії генерації українських митців у 20-і роки, виразно окреслився в творчості П. Тичини, М. Бажана Т. Осьмачки. Абстрактність, „суб’єктивістське свавілля”, відхід від традицій і канонів імпонували їм, давали можливість виразити індивідуальне творче обличчя.

У стилі П. Тичини експресіоністична поетика була потужним струменем вираження екстатичного стану душі. Особливу виразальну функцію несли зорові та звукові образи, особливо музична форма світосприймання, джерелом якої є національний духовний простір.

Експресіоністичний стиль М. Бажана ввібрав у себе національні барокові та романтичні традиції. Для поетики митця характерна метафоризація, гротескна образність, динамічність, посилена емоційність як спосіб вираження надчуттєвого, метафізичного, аналітичності та філософічності, поєднання її інтелектуальності з неестетичністю образів.

Поетична творчість Т. Осьмачки найяскравіше репрезентувала експресіоністичний стиль з виразно національним колоритом як за мотивами, так і за способом їх художнього втілення, продемонструвала його певну еволюцію. Тема недолі України – головна в поезії Осьмачки. Вона постала в картинах революційних потрясінь, руйнації, голоду, в історіософських та екзистенційних мотивах, у мотивах національної неволі, завдання поета й поезії. В еміграційній творчості ключова тема набула нового звучання, переломлюючись крізь особистісну призму та втілюючись в екзистенційних мотивах самотності, відчуженості, туги. Поезію збагатила лірика кохання. В поемі „Поет” філософське розв’язання знаходить проблема митець і Космос. Експресіоністичне світовідчуття Т. Осьмачки знайшло художнє вираження в

абстрактності, фантастиці, міфологізмі, фольклорній образності, народнорозмовній лексиці, поетичній тропіці та строфіці. Висока емоційна чуттєвість творів, органічний сплав національного з широким інтертекстуальним полем ставить поезію Т. Осьмачки в рівень із європейськими культурними надбаннями.

Експресіонізм українських поетів мав виразну соціальну та національну мотивацію. Супільні та національні події екстраполювалися на суб'єктивний світ людини, яка у вирі соціальних потрясінь відчула себе самотньою, розгубленою, відчуженою, з розчахненою свідомістю, скутою страхом перед всесильним і байдужим всесвітом. Екзистенційні проблеми стали предметом експресіоністичного вираження в поезії митців. Актуальна проблема поета й поезії втілюється в різноаспектних творчих моделях.

Творчість Т. Осьмачки, а також П. Тичини та М. Бажана 20-х років репрезентує домінування поезики експресіоністичного стилю, який синтезував національні та загальнокультурні здобутки, виразивши їх в індивідуально авторському світобаченні.

Розділ IV

Поетика художньої прози Т. Осьмачки

Художня проза Т. Осьмачки поглиблює розуміння естетичного світовідчуження митця, розкриває нові грані його творчого обдарування, світоглядні та громадянські принципи.

Звернення до прози письменник пояснював певною вичерпаністю своїх творчих можливостей у поезії. „...Мабуть, я вже переспівав себе в поезії”, – говорив він М. Кейван після прочитання її вірша „Кон’юнктивіт”, що увійшов у збірку „Китиці часу [125, с. 86]”. Вірогідність такого пояснення відпадає вже тому, що повість „Старший боярин” Осьмачка писав одночасно з поезією, перебуваючи у Львові. Напевно, епічна форма давала митцеві можливості більш глибоко осмислити і оприятити пекучі проблеми національного буття. У повістях „Старший боярин”, „План до двору” та „Ротонда душогубців” в індивідуально авторській формі вони постали крізь призму екзистенціальної філософії. Як зазначав Ю. Лавріненко, цими творами „Осьмачка утвердив себе як найсильнішого українського белетриста нашого часу [166, с. 5]”.

4.1. Естетично-філософські параметри повісті „Старший боярин”

Вихід Т. Осьмачки в еміграцію став єдиним способом прориву його творчого потенціалу. Мабуть, багаторазове намагання перетнути кордон і було підсвідомим прагненням того невгамовного вільного духу, внутрішні імпульси якого не міг інакше пояснити сам митець, а тому на допитах так і твердив: „...радянська влада не дає вільно розвивати свої думки... ”, а все „моє життя було скероване, аби виявити себе як письменника (для цього жертвував і офірую усім своїм життям і спокоєм) [222]”.

Цілком зрозуміло, що творча свідомість Т. Осьмачки, закорінена у міфологію та народнопоетичну творчість, у інших формах, нав’язуваних системою, не могла самоідентифікуватись, а, отже, приречена була на загибель. Тому симуляція божевільня – це форма порятунку фізичного тіла, а еміграція – спосіб збереження

творчого духу в його первозданності, реалізація естетичної свідомості лише в таких притаманних їй формах.

Звичайно, життя наклало свій відбиток на творчість Осьмачки, але природа експресіоністичного стилю письменника виразно виявляється і в його прозі. Перш за все, у міфологізмі та фольклоризмі вбачається живодайне джерело поетики повісті „Старший боярин” (1944). Ці витoki були основним імпульсом творчості М.Гоголя. Невипадково дослідники Ю. Шерех, Ю. Лавріненко, М. Овчаренко, Н. Зборовська, М. Скорський та інші вказували на гоголівську традицію в прозі Т. Осьмачки. „Хто був учителем Тодося Осьмачки в такому пишному, урочому, святковому сприйманні світу? В такому вмінні зібрати все притаманне, питоме, зрікшись пласкої механічності? Микола Гоголь [404, с. 239]”, – стверджує Ю. Шерех.

Є й інша думка, згідно з якою, „як мистець, Осьмачка належить до письменників, що на Україні, як також у Росії, виростили з чисто національної традиції, виростили самотужки, без врахування чужого досвіду й вишколу [113, с. 91]”.

На наш погляд, не важливо дошукуватися Осьмаччиного вчителя у письменстві чи акцентувати на комусь конкретно. Адже відомо, що лектура митця – надзвичайно широка, у нього були взірці, яких ставив найвище, – Шевченко, Байрон, Шекспір. У повісті „Старший боярин” можна знайти співзвучність із різними творами М. Гоголя. Але дослідники бачать у повісті перегук і з В. Винниченком, Ж.-П. Сартром, А. Камю, Гі-де Мопасаном. Отже, доцільніше тут говорити про близькість способу світовідчуження Гоголя й Осьмачки, джерелом якого, як цілком доречно зазначає Ю. Шерех, було міфологічне мислення, яке сягає „в світ української міфотворчості і демонології. В світ української легенди і казки [404, с. 240]”. Воно становило й основу екзистенційних засад творчості письменника, адже „екзистенція” – специфічно людський спосіб існування, який завдяки такій властивості людини, як дух, дає можливість людині „вступити у безпосередній контакт і з майбутнім (із тим, що ще не є наявним), і з минулим (із тим, що вже не є наявним) [371, с. 186–187]”. Оскільки ж у нашій літературі наявні такі феноменальні явища – Гоголь і Осьмачка, – хоча й належать до різних часових епох, але обидва зроджені спільним національним

духом, то варто простежити своєрідність поетичного втілення авторського світовідчуття та світосприйняття у повісті „Старший боярин”.

Магнетизм української ідеї – особливе явище в світовій культурі. Націотворча ідея в духовному полі нашої нації завжди була домінантною. Саме такою є вона у творчості багатьох українських письменників. І з тим, як цей ідеал вимріяної України наближався до дійсності, а потім, як марево, зникав, її ідея-образ набувала міфічних обрисів, що й бачимо у творчості І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Є. Маланюка, П. Тичини, У. Самчука і, безумовно, Т. Осьмачки.

У повісті „Старший боярин” письменник створив власну міфічну модель України, розкривши індивідуальний характер свого світобачення та художнього мислення. Джерела багатоскладового міфологічного коду Т. Осьмачки дослідники вбачали в різному. Ю. Шерех спостерігає їх в українській міфотворчості, демонології, легенді, казці, бувальщині, творчості Гоголя [404, с. 240]. Н. Зборовська в основі Осьмаччиної закодованої моделі вбачає народну демонологію [100, с. 127]. Н. Колесниченко-Братунь дошукується цього джерела в обставинах життя митця, яке завжди було „межовою ситуацією”.

У згаданих твердженнях дослідників справедливо зафіксована різноджерельна основа світовідчуття та художнього мислення Т. Осьмачки, що знайшла свій вияв у створенні міфологічного коду, здатного дати модель авторського бачення України в її сучасному, минулому й майбутньому, в реальному та ірреальному виявах. Однак міфологічна основа його прози – незаперечна, адже „міфологічна символіка як явище ще донаціональне несе в собі вічні проблеми буття і в художній формі передає їх наступним поколінням, поступово формуючи духовну субстанцію етносу та виступаючи об’єднуючим началом національної самосвідомості й мистецтва [424, с. 22]”. Окрім того, у XX столітті неоміфологізм, як стверджує С. Андрусів, був властивою прикметою „культурної ментальності... від символізму до постмодернізму [3, с. 24]”.

Україна завжди була в центрі художнього мислення Осьмачки. І хоча в повісті „Старший боярин” не йдеться про конкретні події, конкретний час, алюзії розмислів письменника достатньо прозорі й зрозумілі. „Старший боярин” написаний

після пережитих автором багатьох життєвих драм, пов'язаних із подіями 20–30-х рр. в Україні, втечі у пошуках духовної і фізичної свободи, після довгих роздумів над долею рідної землі і співвітчизників. Тому, як відзначає Н. Колесниченко-Братунь, для відтворення національного історично сформованого характеру, національного мислення народу, способу його життя та їхньої внутрішньої незбагненої до кінця суті митець обрав саме міфологічний розповідний метод [140, с. 61].

У створенні міфу українського світу Осьмачка не йде за традиційними міфологічними сюжетами, мотивами, образами, хоча активно послуговується міфологічною символікою. Його міф вибудовується на основі притаманного українцям способу почування, в основі якого лежить чуттєво-інтуїтивне, ірраціональне начало. Тому часопростір у повісті розімкнений, не окреслений конкретними рамками. „Осьмаччин світ не знає часу, що міряється годинниками й календарями. Це одночасно світ живих і мертвих [404, с. 244]”, – слушно твердить Ю. Шерех. А події, які нібито відбуваються в певний час, 1912 року, є лише умовною структурою сюжету, бо все, про що йдеться в Осьмаччиній повісті, „діється... у довічній, невмирущій Україні – Україні людських душ [404, с. 236]”. Отже, у міфічному часі відбуваються міфічні події. Така форма мислення автора створює ілюзорну дійсність, в якій реальне переплетене з фантастичним, казковим, земне й небесне взаємозв'язане й підпорядковане єдиним законам космосу.

Основною ідеєю міфу митця є усвідомлення України як частини космосу з перенесенням на її мікросвіт усіх законів космічного макросвіту. Тому, як і у всьому світі, в Осьмаччиній Україні є свої світлі й темні начала, злі й добрі сили, які перебувають у стані нескінченної боротьби, життя земне визначається вищою, небесною владою, а все відбувається в єдиному спільному космічному безмежжі. Усвідомлення цього породжує дивовижні видіння митця про взаємозв'язок земного й небесного через сферу підсвідомості. Тому цілком імовірним видається видиво, коли „щось в яру заспівало... від пісні, сповненої несосвітеного жалю, небеса нап'ялися до останньої можливості своєї сили, аби тільки не луснути і не пустити до Бога страшних жалів невідомого і самотнього

жіночого серця [264, с. 31]”. Розлога гіпєбролізована метафора цієї фантастичної картини – одна з найприкметніших рис міфологічної поетики Т. Осьмачки.

Художня тканина „Старшого боярина” рясніє міфічною символікою. Одним із таких символів у творі є місяць, символіка якого „пов’язана з лунарними міфами, де він завжди знаходиться в опозиції до Сонця [293, с. 82]”. Справді, найбільш фантастичні дійства твору, події, які розгорнулися в уяві Гордія Лундика – головного героя повісті, а потім і в дійсності, відбувалися в межовий, міфічний час – вночі при світлі місяця. В Осьмаччиній картині місяць виконує функцію господаря нічного космосу. Тому коли від тужливої пісні нап’ялися небеса „і посеред ночі від наглого місяця стало світліше і моторошніше... він, ніби це відчувши, став важко і повільно осідати над церквою. І знизився на найвищий гостряк хреста. Хрест не витримав, тріснув і з місяцем упав в ограду... [264, с. 31]”.

Символ хреста в уяві Гордія теж не випадковий. Його міфологічна семантика пов’язується із Деревом Життя, „світовою віссю”, союзом духовного принципу і принципу світу явищ; стражданнями, муками, боротьбою... агонізуючим болем життя... спасінням через страждання... [293, с. 135]. Багатозначне значення цього символу в повній мірі відповідала авторській ідеї – передати через жіночу, материнську пісню всю глибину страждань понівеченої української душі, розп’яття самої України, що втілилася в сакральному образі співаючої жінки-душі. Зауважимо, що й сама пісня, як жанр, належить до форм первісних міфів [174, с. 97]. А її зміст у контексті сюжету повісті, без сумніву, має міфогенні ознаки.

Творенню міфологічного світу, в якому синхронно існує реальне й фантастичне, сприяє і цілком реалістичний опис ландшафту й природи на початку повісті: село по обидва боки річки, яр – глибока, безлюдна, дика місцина; зарослий дерезою рів, болотяна рослинність. Гордій Лундик, що знаходиться на обійсті Горпини Корецької, яке виступає символом родинного гнізда, морально-етичних основ роду, його стійкості, повинен перейти річку, символ розподілу світів, щоб потрапити в зовсім інший світ – руйнації й боротьби. Показовим для міфопоетики Осьмачки є вибір місця дії – біля річки, де, за народними традиціями, як правило, відбувалися обрядово-ритуальні дійства. Саме від річки, за порадою ворожки,

почала Варка своє відьомське чаклування, щоб заспокоїти душу матері, котра являється з того світу і в березі співає вночі.

Міфологічна образна структура „Старшого боярина” досить насичена. Це й ворожка Гамарничка, й чорний кінь як символ смертоносного начала, й сич як символ туги й смерті, і Прикупова могила – місце зосередження нечистої сили.

Невід’ємну складову міфопоетики Осьмаччиної повісті становить демонологія та фольклор, в яких міститься найбільше міфологічного елементу. Художня свідомість автора активно трансформує в структуру літературного твору народнопоетичні жанри з наявними у них залишками анімістичних міфів – замовляння, повір’я, перекази, ворожіння; демонологічну символіку, що підсилює вираження особистості, духовного світу людей, які екзистують у світі реальному й ірреальному.

Поетика „Старшого боярина” ввібрала в себе й ознаки казковості. Власне, казковим є бачення Гордієм нічного місячного неба й того дійства, що там відбувається, казковою є зустріч Лундика з Варкою, змагання отця Діяковського з Маркурою Пупанем, організація й дії повстанського загону та ін.

Естетизація міфологічних структурних елементів минулих епох поєднується в Т. Осьмачки з творенням власне авторського міфу українського світу. Міфологічним центром, що концентрує ідейну і змістову навантаженість у структурі повісті, є українське село, символ міфологізованої „святої землі”. „В архаїчному, релігійному досвіді та міфологічній інтуїції Земля була місцем (пунктом в просторі), у якому людина віднаходила себе. Як показують етнологічні дослідження... те, що називаємо „святістю землі”, в дійсності є „святістю місця” (у розумінні локалізації відносно космосу). Це означає, що кожна людина має свої корені в землі, вона зв’язана з певним місцем. Ним найчастіше буває місце народження, рідний край [338, с. 176]”. Саме таким сакральним місцем є в Осьмаччиній повісті українське село. Цей символ свідомо поставлений автором у центрі композиції і створює відповідну художню умовність. Він сам уже є міфом. Реальне в цьому селі поєднане з ірреальним, події одночасно відбуваються в різних часових і просторових вимірах, минуле переплелось із сучасним.

Символічний рівень повісті досить розгалужений. Він виявляється в образах природи, персонажів (Горпина Корецька, о. Діяковський, Маркура

Пупань, Харлампій Пронь, Гордій Лундик, Варка та ін.), в історичних віхах і постатях (Гайдамащина, Гонта, Хмельниччина, Богдан Хмельницький), у подіях (смерть Корецької), та життєвих долях людей.

Визначальним символом українського села, а тим самим і України, виступає антропоморфізована природа, подана в пластично-зорових картинах, насичених звуками, пахощами, барвами, світлом. У колоритно виписаних пейзажах Осьмаччиної повісті чітко проступає пантеїстичне світовідчуття, що в основі своїй має міфологічні уявлення про те, що людина як мікрокосм розпускається в частині натури [230, с. 67], а природа постає „живою, розумною, говорючою і думаючою [230, с. 73]”.

Міфічне мислення Т. Осьмачки реалізується і в семантиці світла та барв. Кольорова, світлова інтерпретація України символізує внутрішнє осяяння, явище космічної сили, безмежного добра й правди, „безсмертя, вічності раю, чистоти... мудрості й інтелекту, величі, радості і самого життя [362, с. 323–324]”. Світло – це індивідуалізований символічний вираз ідеалу митця як найвищої досконалості й гармонії світобудови. Не дивно, що в ідейно-образній структурі твору важливу функцію виконує природа. Адже, як відзначає В. Янів, „українська мітологія тісно пов’язана із природою, і це вказує на тісний зв’язок української духовності з природою [422, с. 17]”. Художній міф української природи моделюється в Осьмачки через слово, експресивні барви, звуки, світло.

Одним із визначальних символів Осьмаччиного міфу в повісті є священикова садиба, невід’ємний атрибут кожного українського села. Саме цей образ викликає в митця особливе душевне зворушення, збуджує цілу зливу емоцій, спонукає до роздумів про вічне й минуле. Тому не випадковими в композиції твору є ліричні відступи, в яких звучать сокровенні зізнання автора: „Ох, як я любив вас, священичі садиби в Україні... Ви вже позникали, але моя уява уперто тримає вас цілими, аби завдати більше горя кругом осиротілому серцю... [264, с. 90]”. Отож охайна, впорядкована, затишна, садиба священика асоціювалася в уяві митця з істинно українським світом.

Руйнування цього світу рівнозначне, як зізнається в повісті сам письменник, трагедії татарського нашествя на Київ з усіма його катастрофічними наслідками як для індивідуума, так і для держави. У розгромі садиби, у нівеченні сім’ї, жінки, матері

Осьмачка, на думку Н.Колесниченко-Братунь, передбачив непоправні наслідки політичного, соціального, фізичного знищення, руйнування „механізму психічної спадковості [139, с. 61]”. „Анцихрист” Маркура Пупань своєю демонською силою зваблює найкращих жінок-тернівчанок, а потім убиває їх. Саме відсутність материнського спілкування породило в Гордія Лундика і Варки безмежне відчуття самотності у всесвіті.

Базоване на основах української ментальності й психології міфологічне мислення Осьмачки схильне до ідеалізації подружжя й любові. За честь родин загинули молоді чоловіки-тернівчани у боротьбі з Маркурою; до кінця життя зберігає вірність убитому чоловікові Корецька; отець Діяковський, покохавши мужичку Марфу Посмітюху, не зраджує почуттю й бере шлюб навіть із Марфою-покриткою; Гордій не проміняє свою любов „ні на статки та маєтки”, а життєві випробування Варки тільки підсилили її почуття до Гордія.

Взаємозв'язок родини, сім'ї й держави відтворено в міфологічній моделі Осьмачки досить послідовно. Світоглядна та художня позиція автора базується на науці християнської Церкви про те, що родина є „джерелом та школою життя. В спільноті – це „перша й істотна клітина”. Як людина, так і родина, – відзначає Володимир Янів, – ідуть перед державою і щойно „в родині знаходить нарід природний і плідотворний корінь своєї величі і могутності [422, с. 191]”.

Життєвий досвід Осьмачки, зокрема національно-визвольна війна, голодомор, винищення заможних сімей і родин сфокусувався у повісті в художній схемі сім'я – держава. Скалічені сім'ї отця Діяковського, Горпини Корецької, батьків Гордія у своєму мікрообразі несуть відображення понівеченого українського суспільства, в якому протистоять сили добра і зла. Уособленням сил добра виступає ідеалізований образ отця Діяковського, порядного сім'янина, господаря, пастиря душ людських, що дбав і про добробут, і про духовне зростання своєї пастви. Так авторська уява творить міф про ідеальну громаду, заможну й освічену, з пріоритетами рівноправності і єдності.

Згідно з авторською версією світобачення, в Україні, підпорядкованій загальним законам космосу, теж триває відвічна боротьба добра і зла. Це спроектовано на художню структуру твору, в якому гострота сюжетних колізій реалізується в протистоянні отця Діяковського, Горпини Корецької, тернівчан –

Маркурі Пупаню; братства Першого куреня вільних українців – зросійщеним поміщикам; Григорія Лундика – Харлампію Проню.

Образ Маркури виписаний у дусі народної демонології з використанням прийому гіперболізації, розлогої метафорики. Це демон, „напасть на весь хрещений мир”, – говорить Горпина Корецька [264, с. 41]. Бувальщина про Маркуру в устах оповідачки перетворюється на міф про страшну істоту: „Коли він їхав, чути було, як стогне земля... [264, с. 41]”. Витворений авторською уявою Пупань повністю відповідає семантиці слова „демон”. Він наділений чаклунським впливом на людей, володіє непоборною силою, зваблює жінок. Ознаки демонічної сили Маркури закладені і в семантиці кольорів: Пупань мав чорного коня, копита в якого „світилися як розпечені казани”, а Горпина відчувала від Маркури „пекельний вогонь [264, с. 42]”.

Змодельований у повісті Осьмачки міфосвіт спроектований на відтворення реальної дійсності, зокрема й проблеми національного буття України. „Чорт”, „ірод”, „антихрист” Маркура Пупань – міфологізована модель зросійщеного українського поміщицтва, котре, як і поміщик Терещенко, а потім Харлампій Пронь, має інтереси „однакові з поміщиками всієї Росії... [264, с. 67]”. Ось в письменника та демонічна сила, що дозволяє Пупаневі бути владником і царем над тернівчанами, за вибори отця Діяковського до російської Думи насилає помсту – занапащення і смерть дружини священика.

Із смертю Маркури Пупаня демонічна сила не зникає. Вона то з’являється в його подібі, то втілюється в новий образ – Харлампія Проня. Маркура занапастив Марфу Посмітюху, а Пронь посягає на її дочку Варку. Маркура являється у передсмертному сні Корецькій, а Пронь мстить Гордієві знущанням над мертвим тілом тітки – Горпини Корецької. Боротьба світлого й темного начал у міфологічному світосприйнятті Осьмачки відтворює реальний стан українського суспільства з його одвічною роз’єднаністю і протистоянням. Туга митця за героїчним відшукує в колективній свідомості епохи Гайдамаччини з мучеником Гонтою, Богданові чайки, створює модель повстанської організації – „Перший курінь вільних українців”.

Сюжетні колізії повісті несуть відчуття приреченості. Проте міфологізована перспектива Осьмаччиної України включає й елементи оптимізму. Молода генерація,

яку представляють Гордій та Варка, не лише перемагає демонічну силу, але й націлена подружнім життям у майбутнє.

Характерною рисою міфологічного мислення Т. Осьмачки, як це вже вказувалося, є неокресленість хронотопу. Географічні, історичні, часові реалії в композиції твору не несуть функціонального навантаження. А названі топоніми – Тернівка, Рохмистрівка, Сміла, Черкаси чи ін., політичні або історичні події чи постаті, персонажі – це лише символи того реального, але тимчасового на тлі відносності світу, який, втрачаючи матеріальні виміри, одержує духовні, перетворюється в колективну свідомість, „бо він сприйнятий очима духу [404, с. 238–239]”.

Високому ступеню міфологізації зображуваного сприяє словесно-живописний спосіб мислення письменника, переданий у розлогіх порівняннях, антропоморфних метафоричних образах.

Як бачимо, основою міфопоетики повісті „Старший боярин” є міфологічне мислення й міфологічне сприйняття України. Міфологічний світ Осьмачки складається зі створених на основі чуттєво-інтуїтивного, ірраціонального підходів символічних образів українського села, садиби, родини, природи. При цьому митець вдається і до символічної системи, що ввібрала в себе елементи естетичної свідомості прадавніх віків, закодovаних у символічній образності фольклору та демонології. Т. Осьмачка творить власний авторський міф України з його багатобарвністю, національною історією та способами мислення й життя людей, психологією українського етносу.

У „Старшому боярині” можливо, в контексті ірраціонального мислення, саме так втілювався звільнений творчий дух митця, народивши, за словами Ю. Стефаніка, „єдиний соняшний твір [337, с. 112]”. Ю. Лавріненко назвав повість першою книгою, „де немає пекла і де його талант дав зливу райдужного світла, гармонії, фантастики... [166, с. 117]”.

Правдоподібно, енергетичним імпульсом до цього було й кохання поета, що спалахнуло в Криниці. Не виключено і те, що саме в „Старшому бояринові” зматеріалізувалася висловлена Осьмачкою в „Думках (Із шпитальних нотаток)” істина: „У мистецтві люди хочуть бачити те, чого вони не мають [251, с. 117]”.

Пройшовши через пекло, Осьмачка зрозумів, що такої України, яка жила в його душі, в реальності вже не може бути. Але вона є у свідомості, в бажаннях, мріях, вона є в космосі. І митець показав її в яскраво індивідуальній, глибоко суб'єктивній формі.

Ю. Шерех, виходячи з того, що „в мистецьких творах нашого часу майже завжди все визначене певною ідеєю, і заради її демонстрування написаний твір [404, с. 242]”, вважає, що „Старший боярин” у цьому сенсі не переслідує жодної ідеї. „Він не перекладається ні на мову публіцистики, ні на мову філософії. Він залишається передусім і тільки твором мистецтва [404, с. 242]”. Критик при цьому зазначає, що митець, маючи свої погляди на суспільний розвиток і суспільство, висловлює їх, але весь твір розгортається не стосовно них, „а за властивою їм внутрішньою логікою мистецького твору”.

До „зовсім аполітичних” творів віднесено „Старшого боярина” і в статті „Українська література на еміграції”. Головну суть і важливість твору її автор вбачав у відтворенні всього найкращого в передреволюційному селі. У повісті, яка, на його думку, має фантастичний характер, немає порівняння минулого із сучасним, „письменник створює тільки настрої, який справляє різке враження на читача [365]”.

На противагу міркуванням Ю. Шереха, дослідник із діаспори І. Смолій, зазначаючи, що хоч „на перший погляд, здається, якоїсь проблематики в творі не багато вловиш [330, с. 261]”, та „мимоволі напрошується тут твердження про яскраву маніфестацію в „Старшому боярині” голосного і модного по другій світовій війні на Заході... екзистенціалізму... Питання чи філософічна постава людини до життя, яким дано на Заході назву екзистенціалізму, просякають наскрізь твір Осьмачки і становлять його питоменність [330, с. 262]”.

Із думками І. Смолія перегукуються міркування О. Ізарського, який вважає, що „Осьмачка здається нам далеким від багатьох проблем, і в усякому разі від літературщини”. Але тут же він увиразнює екзистенційну суть твору: „Осьмачка знає свій біль... Та знає ще – в цьому невигойному, несходимому стражданні все є: тема, ідея, світогляд... Мусить бути! Хоч на горі те слів немає. І на зненависть ту й любов, що киплять у ньому.

А збоку, горе не просте. Як все велике. І застаріле, й архаїчне... Українське горе [113, с. 91]”.

На екзистенційних проблемах твору наголошує і Н. Колесниченко-Братунь, вбачаючи близькість Осьмачки до Сартра та Камю.

Цікаві, на наш погляд, міркування щодо розуміння ідейно-змістового наповнення повісті та її форми висловлює дослідниця з діаспори М. Овчаренко, яка за символістичністю, алегоризмом твору побачила, що „з ідеологічного боку „Старший боярин” – це наскрізь національний твір, а в формальному виразі – стилізований і символізований.... В символіці повісті... закладена ідеологічна суть твору... У світлі символічної інтерпретації „Старший боярин” є літературною алегорією, в основу якої автор вкладає проблеми загальнонаціонального значення, даючи їм пояснення й розв’язку згідно з власними поглядами та бажаннями [239, с. 344]”.

М. Слабошпицький, перегукуючись окремими думками зі згаданими дослідниками, висловлює дещо, на наш погляд, дивні судження, вважаючи, зокрема, що „автор „Старшого боярина” був абсолютно байдужий до настанов будь-яких літературних шкіл і напрямів (він сам собі школа, й літературний напрям!)”. Дослідникові чомусь важко припустити, щоб Осьмачка „коли-небудь цікавився західним екзистенціалізмом”. А ще він не погоджується з тими рецензентами, котрі „знаходили в Осьмачки навіть „соціологію” тодішнього життя – те, що також легко „вилущити” з канви неординарного твору, бо ж сюжет його мусить триматися на якихось конкретних фактах і має твір певне соціальне тло”. Відкидаючи і „соціологію” твору, М. Слабошпицький категоричний у твердженні: „Однак Осьмачка – і не соціолог, і не проблеміст, і не публіцист [324, с. 44]”.

Із міркувань дослідників бачимо, як кружляють вони навколо Осьмачки, то наближаючись, то віддаляючись, як непросто „було прорватися крізь умовні образи... й оцінити світоглядну суть... твору [194, с. 4]”. І бачать, відчують неординарність і щось особливе, але що воно – це „щось”?

У „Старшому боярині” спрацював інстинкт самозбереження Осьмачки. Оце „щось” треба шукати за законами казки: голка – у яйці, яйце у птахові... Ядро сховане у міцній шкаралущі горіха, осяяного сонячним світлом, звуками живого світу і дзвонами. Це та захисна сфера, яка була у вічі, засліплювала,

захоплювала читачів і дослідників. І треба добре примружити очі, щоб, як Гордій Лундик, через щілину побачити сонце.

Аналізуючи літературну продукцію 1920-х років, С. Павличко відзначала, що вона вимагає „специфічного читання”. Страх переслідування змушував авторів вдаватися до шифрування, створення особливого тексту, сповненого недомовленостей, натяків. Ця „нова модерність” кінця 20-х рр., що була „вимушена зашифровуватися й говорити непрямо [269, с. 176]” проявилася і в повісті „Старший боярин”, передусім у її міфологізмі.

На перший погляд простий і доступний, твір демонструє, як, скажімо, і „Страшна помста” Гоголя, складність художнього письма автора. Андрій Бєлий, вважаючи названу повість Гоголя найхарактернішим твором митця „першої творчої фази”, писав: „Все тут подано найяскравіше, ніде немає пропусків, все повинно бути прочитаним, показано ніби під вуаллю прийому, одного єдиного. Не усвідомивши його, – нічого не прочитаєш; і лише осліпнеш від яскравості образів. Сила досягнення неймовірна в „Страшній помсті”... Яскравість письма в „Страшній помсті” здатна ввести в оману. Воно здається простим до примітивності, до плакатності [28, с. 54]”.

Своєрідною вуаллю для приховування істинної суті змісту твору в Осьмачки, як і в Гоголя, виступає міфопоетика. Тому на противагу категоричному запереченню М. Слабошпицького спробуємо довести цілком протилежне: у „Старшому боярині” Осьмачка вперше постає саме в цих трьох іпостасях: і „соціолог”, і „проблеміст”, і „публіцист”. Підґрунтям цього був життєвий досвід митця, який дав йому відчуття таких екзистенційних категорій, як туга, відчуженість, приреченість, самота, що стали межевою сферою проявлення власної екзистенції і поштовхом до осмислення онтологічних проблем. Це втілено і в „Поеті”, романі, як його називав автор, що писався упродовж років перебування в пекельному горнілі демонічної дійсності. Паралельно з цим твором у Львові й народжувався „Старший боярин”, виношений у свідомості митця, а, отже, перегук головних думок обох творів відчутний.

Виділення дослідниками у „Старшому боярині” екзистенційних мотивів цілком слушне. Вони пов’язані у творі з головним героєм, його настроями й переживаннями. Та, на наш погляд, твір має дуже актуальну, гостру проблему, яка знайшла своєрідне художнє втілення відповідно до світоглядних та естетичних засад

автора. Це доля України в її екзистенційному вимірі. Своїм твором, як і наступними повістями, письменник продовжив традицію української екзистенціальної прози 20-х років, зокрема М. Хвильового, В. Підмогильного, Гр. Косинки.

Т. Осьмачка не декларував відкрито своїх політичних поглядів, він перебував поза активною політикою в житті. Був учителем і митцем. Але, як свідчить наше дослідження його біографії та суспільно-політичних поглядів, письменник постав глибоким аналітиком, людиною із органічним національним чуттям. Можливо, в людей, кров яких несе гени двох національностей (в Осьмачки – грузинська й українська), домінанта однієї з них, за законами природи, посилюється.

Цілком імовірно, що за відсутністю в Осьмачки публічної політичної діяльності та ще й з його іміджем божевільного, долею обділеного, дослідники не могли й припустити політичної основи його твору.

Поштовхом до осмислення Осьмачкою, як і Є. Маланюком, О. Ольжичем, О. Лятуринською та іншими письменниками еміграції, проблеми долі України були події національно-визвольних змагань. Причину поразки нового відродження митці вбачали у властивому українцям комплексі меншовартості в різних його виявах, у втраті національної пам'яті, у відсутності „пастирів”.

В. Винниченко у своїх публіцистичних працях, і перш за все у „Відродженні нації” (1920), написаному по гарячих слідах визвольних подій, із силою ще свіжих вражень та емоцій, подав факти, їх власне бачення зсередини, з погляду політичного діяча. Це знайшло відображення також у ряді його художніх творів, зокрема в драмі „Між двох сил”, повісті „На той бік” та ін.

Погляди В. Винниченка та інших сучасників Осьмачці були відомі, вони знайшли відгук у творі. Автор повісті вписує свої аналітичні судження про буття України в контекст філософський, чим перегукується з В. Винниченком.

У „Старшомі боярині” виразно проступає домінуюча стильова ознака Осьмаччиної творчості – експресіоністична поетика з її міфологічною та народнопоетичною основою. Тому й не важливий для автора зовнішній вияв хронотопу. Події, як було зазначено, відбуваються в міфічному просторі, де немає меж часу. Все підпорядковане лише визначеним закономірностям. Міфопоетична основа виразно проступає і в

назві твору та обраній фабулі: заміжжя дівчини з нелюбом. Згадаймо, що у „Страшний помстї” Гоголя важливі події і головні образи теж пов’язані з весіллям. Та фабула, образи у „Старшому боярині” – це лише художня умовність. Бо йдеться в повісті не про реальний нерівний шлюб Варки з Пронем, не про дійсні психологічні колізії, що трапляються з героями у подібних життєвих ситуаціях. Твір наскрізь алегоричний. І до розкриття цієї алегоричності підштовхує нас назва повісті. Постає закономірне питання: старший боярин – на якому весіллі? Хто він, і чому лише старший боярин? А хто ж молодий? А молода? А хто батьки?..

М. Овчаренко за цією алегоричністю побачила „щось більше, як тільки сенсаційну історію сільського священика”, вона справедливо вважає, що Осьмачка „мав тут на думці щось більше... а саме деякі капітальні й глибоко наболілі питання з історії України [239, с. 345]”.

До розуміння алегоричності твору підштовхує нас сам автор, бажаючи, щоб ми помітили певну його непослідовність: він каже, що події відбуваються в 1912 році, а в розмові на заручинах Варки з Пронем веде мову про хибний шлях Винниченка як політика періоду національної революції. Цим самим він піднімає завісу умовності і натякає на суспільно-політичний контекст свого твору.

Таким чином, у повісті йдеться про нову Україну (вона втілена в образі Варки), про національно-визвольні змагання, які, відповідно до народнопоетичної свідомості, подані в образі весілля, про ті сили, які брали участь у цих змаганнях (Діяковський, Лундик, Пронь), про шляхи боротьби (козацьке братство) і їх доцільність як таких взагалі в масштабах космічних закономірностей. Це проблеми, які поставали перед реальними учасниками політичних змагань і які вони намагалися розв’язати в міру своїх політичних переконань та ідеологічних засад. Символічний образ весілля, обраний Осьмачкою на означення визвольної революції, уже існував в українській літературі („Одчиняйте двері” П. Тичини). Окремі символічні образи – Варка, Горпина Корецька, Гордій Лундик – аналогічні з образами-символами поеми „Поет”: Вустя, мати, Свирид Чичка.

У повісті „Старший боярин” Осьмачка осмислює причини невдач українських політиків та поразки України в боротьбі за своє визволення. Це своєрідний діалог із В. Винниченком про ідеї, прийнятні й неприйнятні для української нації, про

національну свідомість українців, визначальні сили в революції, проблему „національна інтелігенція і народ”, про національну ментальність та чесність із собою. На свій діалог з Винниченком Осьмачка натякає у повісті і двома томиками його творів, які мав молодий учитель Гордій Лундик, і зацікавленням Діяковського соціал-демократичними поглядами, і висловлюванням Проня про ставлення селян до соціалістів. Можливо, ця повість є виявом тих взаємовідносин між двома митцями, про які було зазначено в „Нових днях” за 1950 р.: „... Осьмачка і Винниченко – дві політичні протилежності, бо що любить і чому ціле життя служить Винниченко, то Осьмачка те все ненавидить і цілий вік з ним бореться [336, с. 20]”.

Осмилення Осьмачкою цілого ряду гострих проблем відбувається на межі його свідомості й життя між двома світами – новою і старою Україною. Одна – старосвітська з її усталеністю, розміреністю буття, відповідним етикетом, побожністю, заможністю. Все це автор втілює в образах Горпини Корецької, священика Діяковського, через майже ідеалізовані описи їх садиб. Ця Україна залита сонячним світлом, переповнена звуками, що створюють повну гармонію життя людей і світу. Гармонія вловлюється не лише в житті заможного українського селянства, але й у житті наймитів отця Діяковського – діда Гарбуза та наймички Дуньки. Вона проявляється і в усвідомленні своїх громадянських обов’язків та функцій заможною верствою суспільства – опікуватися своїми підлеглими чи паствою: на кошти Діяковського утримувався у Тернівці фельдшер, було збудовано навіть крашу, ніж у найбагатшого земства, амбулаторію, найталановитіші діти вчилися у Смілі, Черкасах, Києві.

У цьому ідеалізованому світі старосвітської України, до якої так напрошується порівняння з Маланюковою Елладою з її „скитсько-еллінською красою”, – коріння кожного з героїв повісті. Автор не випадково подає такий образ України. Несучи її у своїй свідомості, герої визначають власний шлях в умовах нового буття. Щоправда, автор свідомий наявності рівноваги як закону буття. А тому світові добра у творі протистойть світ зла. Проте це зло постає в образі потойбічної демонської сили – старого діда Маркури Пупаня, ланового пана Терещенка. Цей образ позбавлений соціальних ознак. Навпаки, він ніби й страж справедливості, хоча дуже немилосердний: „...Хто з бідних мужиків попадався на переїзді з краденою соломою, того він убивав малахаєм...

[264, с. 41]”. Це зло, скоріше, є породженням закону природи, тваринним началом у людській істоті. Маркура облюбовував жінку, викликав її до Прикупової могили, а потім „...робив з нею що хотів [264, с. 41]”. Так губив Маркура Пупань жіночі душі. Його жертвою стала й мати Гордія, трохи не зазнала наруги Горпина. Захищаючи жіночу честь, серед інших чоловіків загинув у боротьбі з Маркурою Гордіїв батько. Селяни Маркуру перемогли. Але чи зникло зло? Чи простився Горпині її спротив гвалтівникові? Виявляється, ні. Зло незнищенне, а доля людини теж визначена вищою силою; що призначено, те має бути. І Горпина гине у змаганні з Пронем – новим уособленням зла.

Маркура Пупань – це образ-символ, який уособлює ту силу, що відвіку гвалтувала Україну. Образ згвалтованої України спостерігаємо у Маланюковій „відьмі-сотниківні”, „покритці Катерині”, „Прісьці гетьмана Петра”, „попівні Роксолянні”. Дітьми цієї України в „Старшому боярині” є Варка й Гордій Лундик. Вони теж ущербні. Варку гімназистки називали „покритчучкою” і боялися з нею товаришувати, а губернаторша, хоч і звернула увагу на солов’їний голос, висміяла за мужицьке прізвище: Посмітюха. Ця кривда глибоко вразила дівчину. Не відчувала вона й батьківського піклування, що й породило в душі дівчини відчуття самотності. Та молода Варка не відштовхнула батька, коли той прийшов до неї на розмову перед лихом, що насувалося: вона відгукнулась до нього „з хвилевою щирістю, на яку здатні самотні душі під впливом кожного живого людського слова [264, с. 80]”.

Гордій Лундик – представник нового покоління українців. Через цей образ, у якому проступають і автобіографічні елементи, пропускає письменник важливі проблеми, які хвилювали його сумління: українська інтелігенція й держава, інтелігенція й народ, ставлення інтелігенції до революції, національна свідомість, готовність на самопожертву. Т. Осьмачка добре усвідомлював роль національної еліти в державотворенні, неодноразово на цьому наголошував. Зокрема, у розмові зі С. Старівим зазначав: „В потенціалі українців, зокрема селян, криються могутні сили, які здатні до прориву будь-яких перепон. Але ми розпорошені, нам бракує національного і політичного проводу [334, с. 3]”. На цю тему вів бесіду і з О. Черненко. „Нам бракує великих провідників, великих духом провідників, великих індивідуальностей, – говорив митець. – Україна вже довгі роки чекає на свого спасителя [389, с. 13]”. Як

бачимо, письменник у своїх вболіваннях перегукувався з Т. Шевченком, який, за словами Д. Донцова, причину національної катастрофи „знаходив... насамперед в дегенерації нашої провідної верстви, в дегенерації пастирів [80, с. 13]”.

Лундик виріс без материної ласки й батькової опіки, тобто, в умовах бездержавності. Його любов до Варки – це природне почуття кохання як спосіб самоідентифікації й самореалізації. Воно виявилось як пробудження національного почуття, що зродилося у молодій романтичній душі під впливом тогочасних подій і, не виключено, Винниченка (два томики його творів гімназист привіз із собою додому).

Проте чи є в Гордія органічно синівське почуття, яке б пробудило жалість до матері, відповідальність за неї? Воно, як показує у творі автор, виховується тільки матір'ю. Почуття органічної злагоди між рідними, якого не мав Гордій, Осьмачка відображає досить виразною картиною спілкування Гапки Кизилєнкової, яка забирала добро Корецької, зі своїм сином. Мати гнівається на хлопця, що той забарився. Грицик пояснив, що задивився на жаб і хотів їх вдарити, однак стримався, бо нагадав застереження, що бити жаб – це все одно що рідну матір вдарити. Тому він і не зробив цього. Горпина, розчулившись, приголубила сина: „Моя дитино, іди, я тебе пожалую. Оце тільки й приятеля [264, с. 123]”.

Гордія, який чув цю розмову, така злагода вкрай вразила. Йому „тяжко було дивитися... на цю злагоду дитини й матері. Тяжко, бо у нього її не було і, мабуть, не буде і чогось похожего на неї... [264, с. 123]”.

Гордій – це питома селянська сила, але вихована у зросійщеному середовищі. Їй, на думку Винниченка, селянство мало довіряло. Ці ж погляди висловлені й Осьмачкою в його есе „Мої товариші”: „І ось, коли російська інтелігенція з українських дітей промовила українською мовою до українського народу, він до цього явища поставився дуже обережно, бо щось у йому було незвичайне і похоже на чийсь хитрість. Таке наставляння зміцнилося іще й тим, що відроджена українська інтелігенція піднесла народові вичитані правди з російських книжок. Вона не говорила мовою вільного Духа і не давала вповні практичної відповіді на історичні бажання нації, і мова інтелігенції забриніла, як брехня [264, с. 96–97]”.

Саме з цих причин українське селянство не прийняло й соціал-демократів. Пронь у суперечці з Лундиком говорить, що „селяни соціалістів ненавидять. Бо інстинктом почувають, що вони підкопуються під їх старосвітське щастя ... Хліборобську стихію трудно потягти за соціалістами... [264, с. 67–68]”.

В образі Гордія Лундика письменник показує, що молода українська інтелігенція потенційно готова до сприйняття національних ідей, вона готова навіть захищати їх. Але за відсутності досвіду не має достатньо вагомих переконань у дискусії з такими українцями, як Пронь, тому йде за покликом ментально означеного національного ества – хвилевого збудження: Лундик „дискутує” з опонентом ляпасом.

У таких, як Гордій, немає вчителів і провідників на шляху боротьби. Та й сам він не з тих, хто піде за ідею змагатися. Гордій, повернувшись додому після сутички з Пронем, залишає стривожену передчуттям біди тітку Горпину, і йде влаштовуватися на вчительську роботу. Він зовсім випадково потрапляє до братства „Перший курінь вільних українців”, будучи дезорієнтованим і в напрямках боротьби, і в її політичних силах. Цю дезорієнтованість інтелігента відчували й селяни, тому автор вкладає характеристику Гордія в уста одного з братчиків, який, спостерігаючи за хлопцем, зрозумів, що той „не знає, куди йти.... Начинає блудити: то до Копітанівського лісу, то до Будянського. То знов до нашого пристановища [264, с. 91]”.

Через образ Гордія Осьмачка порушує питання впливу історичного чинника на формування характеру, національної свідомості молодого покоління. Власне, екзистенційне буття людини, що, за Гайдеггером, є часовим феноменом, письменник розкриває через історичний час. „Історія у такому значенні, – зазначає А. Бичко, – орієнтована не на минуле, а на майбутнє. Адже ми щомиті обираємо новий напрям ходу історії, надаємо минулому іншого продовження. Тому історія визначається в екзистенціалах долі і продовження [35, с. 272–273]”. Історія постає в образі лун минулого, до якого звертався митець у „Поеті”. Автор намагається, по-перше, з’ясувати, в чому сила цього чинника для нації, по-друге, – конкретизувати, чи достатньо самого лише відгомону героїчного минулого, щоб піднести волю до боротьби на найвищу хвилю? У відповідях на ці питання Осьмачка, здається,

посягнув на національну святиню, адже козаччина, Гайдамаччина, оспівана в народнопоетичній творчості, літературі, була ідеалом національної героїки.

Письменник дозволив собі висловити думку, що історія не додала досвіду нашій нації. До братства входили різні люди, яких автор характеризує через прийом портретної характеристики. Писар Пахомович був „невеличкий риженький чоловічок, узутий у лаковані чоботи, куди були заправлені галанці тонкого синього сукна. ...Через ліве плече з-за спини стриміла надіта дробова рушниця. З верхньої бокової кишені блищав від світла ручкою вгору маленький браунінг... [264, с. 92]”. Інший член братства – „чорний чоловік у сивій чемерці і в черевиках. Між коліними була дворучна рушниця [264, с. 92]”. Це селянин Мелета Сверделець.

Писар звинуватив Свердельця у невиконання статуту таємної групи, який передбачав давати селянам разом із грошима, які братчики відбирали у багатих, портрета діяча української культури чи політики. Ці портрети мали бути „збудниками і національного саморозуміння, і теплим інтимним та свідомим зв’язком з усім буттям нашого люду [264, с. 94]”. Для Свердельця неприйнятною була ідея експропріації. Такі дії братства він вважав обманом, шахрайством, злодійством. Не витримавши звинувачень писаря, Сверделець вбиває його. Однак членів братства у цій ситуації вразило те, що „пан підотаманчий просто блискавично опинився поруч з Мелетою і всадив йому в бік кавказький колодач [264, с. 95]”.

Ця символічна картина яскраво відтворює і ті неоднорідні сили, що брали участь у боротьбі, і непорозуміння між ними, і дискредитацію ідеї національної боротьби, а також роз’єднаність сил, братовбивство, що супроводжували українську історію.

Після цієї трагедії підотаманчий просить Деркача заспівати пісню про Україну. „І в цьому велінні, – зазначає автор, – була і туга від того, що своєї долі ніде й ніколи не уникнеш, і сила, що силкується завжди вивернутися із-під найтяжчого тягара [264, с. 96]”. Непомітна, на перший погляд, акцентація фатальності долі тут не випадкова.

Молодий Гордій не зрозумів ні стосунків між членами братства, ні справжньої причини наглої смерті Свердельця. Але хлопця захопила інтрига раптової, авантюрної розв’язки, та ще й присмаченої національним перцем: Лундик, забувши свої соціал-демократичні вподобання, загорівся національним вогником, побачив свою близькість до

членів братства „і рівняв свою долю з їх долею. І бачив, що вони знайшли стежку до щастя, але ще не щасливі. І він був найшов собі панну Варку і втратив її, і теж нещасливий. Крім того, вони всі такі дикі та мальовничі, неначе хижі гірські птахи, і йому здалося, що й він такий. І через те, коли пан підотаманчий забажав пісню про Україну, то Лундик Гордій заспівав, та так, як ніколи не співав і в семінарії [264, с. 96]”.

Експресивно пластичною, публіцистично й риторично виразною картиною Осьмачка показує, як збуджує історична героїка до краю емоційну, романтичну національну душу. Тут автор перегукується зі своїми попередниками Т. Шевченком, М. Костомаровим, П. Кулішем та ін., з погляду яких, за словами С. Кримського, „національна історія та культура України – це втілення серця [158, с. 80]”. Але які емоції, які почуття викликає минуле у борців нової епохи? Пісня, яку почав співати Гордій, „билася тугою”, линула, аби „зустрітися з Богдановою чайкою, і прилучити і свій голос до її крику, і вже разом літати над країною, голосячи про боротьбу з ворогом та про волю стражденної батьківщини [264, с. 97]”.

Отже, не досвід боротьби, не методи, не силу натхнення й самовідданості, не ідеал самозречення заради Батьківщини, а тугу й голосіння над власною приреченістю несе борцям ця пісня! Але ж вона своя, рідна, зроджена національною душею, що вливається в нову душу: „Усі співали стоячи, неначе колядники, з таким диким могутнім натхненням, з яким не співав жодний світовий артист у жоднім державнім театрі. У підотаманчого з чола стікав піт і він не помічав, Деркач держався рукою за душу, і сльози бігли у нього по бороді аж на вуса, а Лундик... виводив голосом із серця таку міць, яка, вічно не втомлюючися, рветься до сонця із підземелля [264, с. 97]”.

Піснею, яка несе з минулого заряд героїзму новим поколінням, письменник окреслив емоційно-духовну орбіту України в космосі. Але якщо історія дала нації лише цю цінність, а вона так і залишалася уярмленою і знову постала перед необхідністю боротьби, значить, мають бути ще й інші фактори повноцінного буття.

Письменник зважується віднайти інші цінності національного буття, покласти їх на шальку практичної значимості для утвердження нації у світі і всесвіті. Луни минулого гули митцеві про те, „що несила була козацька поставити

до світового столу на захист України ні дипломата мудрого, і ні однієї книги великого поета у їх бібліотеки, і ні однієї картини у їх музеї, і ні одного вченого до їх академій, який розумівся б і на науці, і на політиці, і на мистецтві [264, с. 97]”. У цих розмислах про роль психологічного чинника в долі нації Осьмачка перегукується з М. Хвильовим, зокрема з його ідеєю „психологічної Європи”.

Письменник наголошує і ще на одному й, може, найголовнішому, згубному для України факторі її історії, і в цьому він співзвучний з Є. Маланюком та іншими своїми сучасниками: на тягарі рабства, що розвинув у нації різні негативні комплекси. Про це він пише і в спогадах „Мої товариші” [264, с. 96].

У „Старшому боярині” автор передає цю думку через авторське мовлення: „Але найвища нота горя лунала про те, що Україна, якби вернулася до них, віднята назад у ворога, то не була б такою, якою вона йому віддавалася. І плакала козацька душа, що минулого вирвати з пам’яті ніхто не здолає і що прийдешня Україна буде горем, без якого жити не можна вже й сьогодні на землі [264, с. 97]”.

Звернення Осьмачки до часів козацької України не можна вважати випадковим. Згадаймо слова козака Данила зі „Страшної помсти” Гоголя: „Здається, і не старий, і тілом дужий; а меч козацький випадає з рук, живу без діла, і сам не знаю, для чого живу. Порядку немає на Україні: полковники й осавули гризуться, як собаки, між собою. Немає старшої голови над усіма. Шляхетство наше перейняло польські звичаї, перебрало лукавість... продало душу, прийнявши унію. Жидівство пригнічує бідний народ [55, с. 221]”. Співзвучний автор у поглядах на історію України і з П. Кулішем („Чорна рада”).

Осьмачка, як і Гоголь та Куліш, бачить в українській історії і героїку, і неславу. Тому в змалюванні братства, у пісні, яку співало товариство, простежується і передбачення автором майбутнього, й увиразнення фатальності долі, і думка про незбагненність національної природи чуття.

Через образ Гордія Лундика автор розкриває співвіднесеність сили емоційного зворушення, викликаного історичним минулим, із практичною діяльністю борців. Письменник осмислює також вартість людського життя і доцільність жертвності заради ідеї. Цю ж проблему порушує і В. Винниченко в повісті „На той бік”. Його

герой не бачить сенсу в боротьбі, бо це змагання з вітряками, адже історичний рух – це закономірність і спинити його неможливо [45, с. 234–235].

Лундик одержує завдання експропріювати в Проня гроші, але ні морально, ні психологічно він до цього не готовий. У ньому бунтується природне бажання життя, на заваді якого стали випадковості: пика Проня, зустріч з братчиками, а тепер, може, й смерть. І знову шукає він підпори своєму духові в національній історії, переконуючи себе, що й Полуботок, Павлюк, Остряниця, Наливайко, Лобода, Шевченко, Гонта, Залізник теж „були живі люди, що теж хотіли і до дівчат, і до молодиць. А проте занехаяли одвічно потужний своєю таємничістю потяг крові. І пішли стрічати не ласку дівочу, а залізні розпечені бики, катівські ножі, що з живих дерли шкіру... [264, с. 102]”.

Гордій, який був прихильником чужих, як вважає Осьмачка, для нації соціал-демократичних поглядів, відчуває важливість національної ідеї. Він починає розуміти, що йому дали освіту, аби зросійщувати українських дітей, навчати зневажати свою мову, пісню. І ось тут, будучи сам прихильником національної ідеї, Осьмачка розкриває обмеженість її срийняття українським інтелігентом. Національні утиски він бачить як заборону народних свят і обрядів, втрату можливості відзначати Різдво „з колядками і ковбасами та з дівчатами... запахущими своєю дівочою теплою принадою під холодними свитками. Вони хочуть, – роздумує Лундик, – аби ми були старцями і одержували тільки те, що нам дадуть за нашу працю, і те, що українським дітям у школі спаде з носа якоїсь віскривої учительки, що робить як поденщик для розвитку російської грамоти на нашій землі [264, с. 102–103]”.

У цьому монологі Гордія, дуже близькому за змістом до монологу Ольги Іванівни, героїні повісті В. Винниченка „На той бік”, про можливості й призначення інтелігента – вихідця з селян [45, с. 235–236], автор показав непростий шлях до національної ідеї української людини, яка „страшно втомилася, поки наткнулася ногами на непорушний ґрунт [264, с. 102–103]”. Але ж чи є в цьому ґрунті те, що може вивести націю на рівень з іншими націями світу? Лундик не чув іще цього у лунах минулих літ. Бо вони промовляли лише до автора, а не до братчиків.

Те, що письменник відтворив у картині співу братчиків, що висловив відображенням ідейної орієнтації Гордія, він сформулював пізніше у спогадах

„Мої товариші”, характеризуючи своїх сучасників: „Ясно, що їх свідомість була затуманена єдиним афектом любови до рідної нації, яка жила тільки у їх серці, але яка у тім образі, що нам дали наші юнацькі вражіння та історія з літературою, уже не була в житті. І це ми відчували, і це потім нам не дало моральної сили, коли нас ударила московська політика, щоб убити [264, с. 105]”.

Тому, як нам здається, Осьмачці нелегко було з образом Гордія, якого він, імовірно, хотів бачити героєм національної боротьби. Хлопець діяв відповідно до логіки свого характеру. Лундик виконав завдання: забрав гроші у Проня. На запитання останнього, кому вони будуть, радісно, „як великодні дзвони”, відповів: „Україні”. А далі, вирішивши, що свій обов’язок перед Україною виконав і може йти шукати особистого щастя з Варкою, витяг із торби з грішми „п’ятсот карбованців, переложив їх собі у кишеню”. Віддаючи решту підотаманчому, сказав:

– Я іду від вас. І коли мене не буде через два дні біля Максимової Олійникової греблі, то й не ждїть [264, с. 112]”.

Гордій, охоплений почуттям до Варки, знайшов її в монастирі. Але дівчина спочатку відштовхує його, оскільки хлопець, як і батько та Пронь, „чужий її душі”. Коли ж дівчина збагнула, що, залишившись за мурами, вона остаточно втратить відчуття радісного Божого світу, і, ніким не захищена, навіть „під доглядом доброї матушки Карташової”, згодом знову стане такою, як „ікона, твердою та холодною і поточеною червоточиною... [264, с. 119]”, вирішує покинути свій прихисток і знайти свого судженого. Вона готова догоджати йому, бути „полюбовницею і дружиною”, зробити вчителем, аби той служив Україні і був для неї єдиним „на цілий світ паном”, „був дужий”, „мав думки чіткі і ясні”. Дівчина знаходить Гордія, і в її погляді бачився „відсвіт скінченої мандрівки та її мети”.

Т. Осьмачка випробовує свого героя на готовність до осмисленої, виваженої, а не викликаного пристрастю чи афектом, дії, обтяженої великою відповідальністю. Та Гордій, як свідчить депо іронічно виписаний епізод, психологічно й морально не готовий до цього. Коли Варка, бажаючи стати Лундикові жінкою „не в борг... і не на віру”, запропонувала повінчатися, то Гордій у цій ситуації виявився смішним і жалюгідним.

Ніщо з того важливого, що відбулося в житті Лундика за цей короткий час, не змінило його. Не додало ні статечності й упевненості, ні гречності й

гонору, ні усвідомлення свого становища, ні відповідальності й розуміння важливості власної місії, ні, врешті, того, що породжує любовну взаємність.

Картина шлюбу Гордія й Варки асоціюється з причетністю молодії генерації української інтелігенції до визвольних змагань і до сприйняття нової України. На перший погляд, через образ подружжя автор зображує повну ідилію. Варка вдяглася у тітчину Горпинину селянську вишиту сорочку та її спідницю, а Гордій вийшов із хати у солом'яному брилі й вишитій сорочці. Та впадають в око промовисті деталі: Гордій у національному селянському вбранні, „але був узутий у свої черевики”. Не пасує до української господарності те, що, виходячи, молоді лишили хату навстіж і не зачинили ворота. Та найбільш виразною характеротворчою й ідейно засадничою деталлю є назва населеного пункту, куди попрямували герої – Малосмілянка.

Напрошується закономірне питання, на яке наштотхнув автор голосом лун минулого: про які світові духовні перспективи України може дбати така національна інтелігенція? Чи спонукала Гордія до героїських дій пісня, яку він так натхненно співав у братстві? Відповідь дається у назві Гордієвого майбутнього – Малосмілянка.

До весілля Варки причетні й інші чоловічі персонажі. Претендент на головного героя дійства – Харлампій Пронь. До згоди на шлюб із ним Варку підштовхнуло відчуття відчуженості і від зросійщеної громади, в яку вводив її батько, і від простого народу, з якого сама вийшла. Не зазнавши материної ласки й батькової любові, затуживши за теплим неньчиним словом, яке втратила ще в дитинстві, Варка легко піддалася на залицяння Проня. У цьому образі письменник уособлює ту частину українського суспільства, яка вороже налаштована до будь-якої революції, якщо вона посягає на їхню власність та усталеність життя. Це образ поміщицтва, якому автор надає характеру демонічності. До речі, у певній мірі цей образ перегукується із образом злого чаклуна з повісті Гоголя „Страшна помста”, як сили, ворожої і власній дочці Катерині, і козацтву, як уособлення сили злої волі.

Не випадково Харлампій Пронь перебирає риси Маркури Пупаня. Він і коня купив такого ж, як у свого попередника, – чорного, щоб нагадувати мужикам про страшного Маркуру. Для Проня найсвятішою ідеєю є збереження власного багатства. Вона й

об'єднує його, „з місцевих громадян”, із поміщиками всієї Росії. А тому Україна для нього чужа, і коли вона простягне руки по його землю, то він стрілятиме в неї, „як у дику свиню”.

Харлампій Пронь цинічно висловлює своє повне вдоволення антиукраїнською політикою державної Думи, що прийняла закон, „який вже не буде ставитися до українського питання, неначе селянська дівка в коровні до поповича. Цей закон засує і підступні стежки із заходу „прусакам”, мазепинству галичан. А без їх, що ви зробите? [264, с. 67]”. Зверхність, глузування, цинізм Проня викликали ненависть у Гордія Лундика, який і почастував свого опонента ляпасом під час заручин у Діяковського.

Як показує митець, Пронь був страшною силою для України завжди. Він не гребував жодними засобами заради власних інтересів: Маркура гвалтував жінок, Пронь, не відомстивши Лундику фізичною розправою, стає причиною смерті Горпини Корецької і фабрикує на Гордія справу про вбивство тітки, чим повністю підриває довіру селян до нього. Тепер у Гордія немає перспективи бути провідником селянства у національних змаганнях. Він для них – душоуб.

Цікавою постаттю у творі є о. Діяковський. Розкриваючи алегоричність цього образу, М. Овчаренко зазначає: „Легко догадатись, що о. Діяковський символізує національного провідника будь-якої історичної епохи, з його додатніми, і ще більше з його слабкими сторонами, а його дім – центр національного життя. Три періоди в житті Діяковського, – щасливий, трагічний і підпільний, – можуть символізувати три епохи в історії України, епоху національної незалежності, державно-політичного занепаду й етап нової форми праці для національного визволення. Перший і останній період оповиті утопічною фантастикою, особливо перший, про добробут якого автор розповідає в суперлативах у стилі народних казок [239, с. 345]”.

У певній мірі з цим міркуванням дослідниці можна погодитися. Та, на наше переконання, Осьмачка втілив у образі Діяковського і більш близькі та нагальніші проблеми, ніж три етапи розвитку України.

Отець Діяковський не вписується у рамки схарактеризованих Осьмачкою у „Моїх товаришах” священиків „з русифікаторськими вимогами”. Він постає у творі як тип священика-доброчинця, який дбав про селян. Паства його поважала, а він умів задобрити й сусідських поміщиків та служителів церкви, щоб „мали заткнуті роти

для того, щоб не крикнути далекому та жорстокому велиможному московському натовпові про небезпеку українського сепаратизму [264, с. 57]”. Через цей образ Осьмачка показує, як особиста кривда зробила з Діяковського богоборця та месника. Дізнавшись про смерть дружини, „підняв руки до небес і з розпукою прохрипів: „Гей, коли ви там не порожні, то озвіться! [264, с. 58]”. А пізніше, не поквитавшись з Маркурою Пупанем і топлячи своє горе в горілці, у своєму протесті дійшов до богохульства: написавши на Біблії власне прізвище, „шпурнув нею на пристава”.

М. Овчаренко в такій інтепретації образу Діяковського вбачає алюзію Шевченкового образу Богдана Хмельницького. Шевченко, дорікаючи гетьманові за укладений з Москвою Переяславський договір, назвав його в одній із своїх поезій „п’яним Богданом” [239, с. 346]. Вважаємо таке „притягування” Шевченка дослідницею є штучним.

У творенні образу священика Осьмачка вдається до прийому утаємничення, використовуючи народнопоетичні засоби, зокрема перекази про зв’язок з демонською силою. Діяковський нібито щоночі ганявся за чорним вершником на конях. Після перших півнів той зникав, а панотець опинявся у себе в дворі.

Хоч і наділяє автор священика позитивними рисами, та особливої довіри до нього як надійної сили в національних змаганнях він не має. Адже шлюб Діяковського з Марфою Посмітюхою теж ніс у собі елемент жіночої кривди: „він одружився з Марфою Посмітюхою, яка вже була від нього покриткою і мала дівчинку Варку [264, с. 55–56]”. Ця показова деталь є своєрідним камінчиком до портрету Діяковського, який має відношення як до старосвітської, так і до нової України, і посідає чільне місце на весіллі. Автор підкреслює, що й родинні стосунки батька з донькою не склалися. Смерть дружини була таким великим особистим горем, що він зовсім занедбав дитину, яку забрав хрещений батько і віддав до Полтавської гімназії вчитися. Така поведінка Діяковського вплинула на майбутню долю дочки.

Осьмачка особливо акцентує на значенні батька для Варки. Напевно, автор вважав, що ця частина суспільства могла б відіграти важливу роль у розвитку нації та в її майбутньому. Тому, хоч була дівчина талановитою – „мала дивний Божий дар до співу, але, мабуть, через те, що її, молоденьку,

придавило велике сирітське незароблене у долі горе, вона не змогла випростати вільну думку і зважити своє становище і вхопити тропи життєвої [264, с. 61]”.

Таке становище незахищеної, невпевненої в собі, та ще й приниженої у зросійщеному середовищі через своє селянське походження дівчини було причиною її згоди на одруження з багатим, впливовим, сильним Харлампієм Пронем. Рішення Варки дещо вгамувало батькову пристрасть помсти, він ніби заспокоївся і перестав їздити ночами невідомо куди.

Поведінка Діяковського на заручинах Варки засвідчила його антипатію до Проня. Гордій же викликав у нього прихильність. Священик побачив у хлопцеві молоду, освічену людину із сучасними поглядами. Саме через розмову священика з Гордієм Осьмачка починає розкривати таємницю Діяковського.

Священик, вважаючи Лундика атеїстом, не дає йому поцілувати свою руку, бо, за його переконанням, „всяка дисгармонія порушує чистоту юнацької душі [264, с. 63]”. І вже не втримався панотець, щоб не висловити свою філософію „чесності з собою”. На його думку, вияв Лундиком пошани до панотця в такому випадку був би лицемірством, адже „... всяка нещирість нівелює людський характер і роз’їдає волю певніше, ніж іржа залізо”. Він переконує, що не варто обтяжувати себе умовностями, „які не відповідають переконанням нашої совісті [264, с. 63]”. Напевно, саме з цієї позиції дивився Діяковський і на шлюб Варки з Пронем, бо, відрекомендувавши їх Гордієві, відразу ж продовжив: „Не обтяжуймо, кажу, умовностями, які не відповідають правді формування нашого духовного єства і найґрунтовнішому його цементу – тій думці, що нею ми приймаємо і міряємо світ [264, с. 63]”.

Образ Діяковського представляє людей з невизначеними політичними поглядами. Позиції Винниченка він не сприймає. За його твердженням, той „стоїть на хибному шляху..., пішов за загальною європейською модою”, орієнтуючись у боротьбі на „міську голоту і міське робітництво, просмикуючи сюди теж, але вже як додаткову силу, і селянську нужду [264, с. 65]”. Хибним Діяковський вважає те, що Винниченко не орієнтується на „монолітну” „і рідну дрібновласницьку стихію”. І тут же дає цій стихії влучну характеристику, підкреслюючи її консервативність. Селянство, за його словами,

„трудно зачепити якимись агітаціями, скерованими до зміни нелюбих політичних порядків [264, с. 65]”.

Повністю автор відкриває завісу таємничості Діяковського під час його зустрічі з Гордієм Лундиком у братстві. Як виявилось, саме панотець був його отаманом. Братство змалювано схематично. Імовірно, це схоплений у загальних рисах образ українських урядів. Те, що автор не заглиблюється в характеристику кожного з членів групи, не розкриває політичних, ідейних засад так званої організації, свідчить, що для письменника там зібралися випадкові люди. Щоправда, деякі визначальні риси, що характеризували уряди, автор виділив: різне соціальне походження (через портретні деталі), недовіра, шпигунство, клепаки і розбрат, що закінчується братовбивством. Із гіркою іронією відтворює письменник і славолюбство, нещирість учинків, цинізм деяких політиків, недосвідченість та примітивізм членів братства, що й призвело до спотворення ідеї національного визволення.

Свою оцінку таким речам дав Осьмачка в спогадах „Мої товариші”. Усе, почате з помилок, вважає він, має згубний кінець. Ці думки автор висловив устами члена братства, селянина Свердельця. На вимогу сказати „правду” й зізнатися, хто навчив „зробити заперечення статуту”, той відповідає:

– ... Мати, батько, дід, народ, ви. ... Як тих звуть, що крадуть і віднімають? Злодії! Яка найкраща нагорода брехунам, шахраям і злодіям? Тюрма! То як я міг раяти людям, щоб вони чіпляли собі в хатах портрети арештантів? [264, с. 95].

Мабуть, переживаючи в такій діяльності оте почуття „нечесності з собою”, внутрішню дисгармонію, Діяковський, давши доручення пограбувати Проня, залишає побратимів без пояснень. Для нього поняття чесності – у внутрішньому сумлінні, у власній філософії, у відчутті гармонії. Ось тому так наполегливо доводив панотець Лундикові необхідність не дотримуватися умовностей, якщо вони суперечать переконанням власної совісті.

Увиразнює проблему „Україна в революції” й образ українського селянства, так званої національної „дрібновласницької стихії”. Недаремно автор схарактеризував її словами Діяковського і небагатьма, але виразними картинками показав у творі.

Селянинові, цій „монолітній і багатомільйоновій масі”, як бачимо, важко піднятися над власними побутовими потребами. І дід Гарбуз, і Дунька, що наймитують у Діяковського, щоденною працею забезпечують собі життя. „Роботяща”, „сумирна”, „богобоязлива” – у Горпини Корецької найкраща характеристика мужицької дитини. Мрії селян приземлені, не сягають далі щоденного буття. Для Дуньки незрозуміле щастя Варки. „Якби я у такому ходила та таке пила та їла, як вони, – каже наймичка, – то була б щаслива [264, с. 36]”.

Дівчині байдуже до весілля Варки. Але після сутички Гордія з Пронем їй жаль Варчиного „бідного жениха”. Вона вірить у відьомство панночки і в злочин Лундика.

Прикметними для характеристики селянства є картини розтягування майна Діяковського та Горпини Корецької. Ніхто з селян не переймається проблемами сім’ї священника, хоч яким добрим та дбайливим до своєї пастви він був. І дід Гарбуз, як почулося Дуньці з розмови, уже не величає господарів так, як годиться: „А каже „ці” та ще якось”. За велінням панотця дід Гарбуз статечно забирав худобу священника. Дунька пхала „крізь сінешні двері надвір великий вузол якогось манаття, зав’язаного у чорну велику хустку. А щоб відвоювати чубатенького півника в Кизиленкової, „дівчина аж не стямилася та так і переплигнула коло криниці перелаз. І полетіла проз клуню, скільки видно в кладовище ... і підскочила до неї... неначе скажена кішка... [264, с. 89]”.

Селянську експропріацію священникового майна Осьмачка порівнює із навалою монголо-татар: худоби не було, усі двері й хвірточки відчинені, а „кривий крамар Оліян гатив у двері тією дровітнею, до якої колись дід Гарбуз рубав дрова... І 1240 рік, коли татари зброєю, схожою на дривітні, що звалися таранами, руйнували стіни старої української столиці Києва, нагадував сумну цю подію. Але крамар і його жінка Оліяниха цієї давнини не знали, і він бив у двері з супокійним завзяттям... [264, с. 87]”.

Подібні картини у творі свідчать про прагнення автора акцентувати на психології такого явища. Селяни не позбавлені почуття жалю. Проте, як показує автор, їхні почуття пов’язані зі способом життя та свідомістю, зумовленою ним. Самотню Дуньку жаль охопив від того, що в порожніх кімнатах нікому буде стерти пил, що не палитиметься, „і захолоне лежанка, і груба, й піч”. Але цей жаль після спустошення селянами садиби такий же, як і в собаки Хапка, який кинувся на чубатенького півника

„і за один смик одірвав голову і почав їсти”. Коли Дунька хотіла оборонити птаха, то собака, який ніколи раніше нікого не рвав, „плигнув їй назустріч, вхопив за спідницю і розпанахав її від стегна аж до п’яти. Потім, повернувшись до півника так, наче нічого й не сталося, зліг на нього і гарчучи став їсти.... Аж це вперше трапилося таке, і зрозуміла вона, що в собаці прокинувся звір, зачувши безборонну пустинню людської садиби. І буде рвати все, що тільки з ним тут зустрінеється... [264, с. 90]”.

Цією картиною автор повісті торкається проблеми превалювання природного начала над суспільними умовностями. Байдужість, жорстокість – це дані природою форми її самозбереження. Тому серед сповненого сонячною духотою подвір’я „Хапко доїдав чубатенького півника, вимазавши кров’ю собі всю груднину, до якої поналипало багато нарваного дрібненького пір’я”, а Горпину Корецьку люди „поховали, поховали під тином, як собаку. Ні хреста, нічого не поставили... Викопали... яму і в сякій-такій домовині спустили в діл. Загорнули та й пішли [264, с. 122]”.

Феномен психології мас під час революції привертав увагу й В. Винниченка. Герой повісті „На той бік” доктор Верховдуб на питання, чого така жорстокість і лють у цієї сірої маси, розмірковував: „Сіра маса не читала Маркса й не експропріювала експропріаторів. Вона тільки здійснює закон ворожості чужого до чужого. Вона, ця маса, була тут чужа; всі ці крамниці, будинки, всі капелюхи, комірчики, книжки, роялі, управи, контори – все, чим був повний колись оцей клаптик земної планети, було й є чуже цій сірій шинельній масі. А коли вона колись стискалася з цим, то мусіла зщулюватись, знижуватись, проходити бочком, винувато, побожно, з чеканням ляпаса. І що дивного, що тепер є сластність власне в тому, щоб гепнути чоботом у те, до чого підходив раніше з побожним страхом? Ми ж раз у раз любимо гепнути своїх повержених богів чоботом [45, с. 198–199]”.

Художньо осмислюючи суспільні проблеми, пов’язані з національною революцією в Україні, Осьмачка піднімається над реальністю, усвідомлює їх як явище екзистенційне: усе в природі зумовлене космічною закономірністю. Всесвіт творить на землі і красу природи, і боротьбу. Він є вічним, а все інше зникає у світовій безодні. „Бо ми знаємо, – підсумовує автор, – що все на землі з’являється, аби безслідно згинутися на ній, але коли й залишити якийсь слід, то ненадовго. І

розголос про нього ішов не довше від луни на живий голос у лісі раннього ранку над Гальмасаровою кручею... [264, с. 128]”. Отже, і в Україні є свій фатум.

У своїй філософії Осьмачка суголосний із В. Винниченком, який теж розмірковував про вічність світу і тимчасовість людського життя, про закон фатуму: „Але і гупання, і сластість, і трошіння – все це ніколи більше не повториться, все летить у вічність, і все має тужну солодкість минулого, і все є життя [45, с. 199]”.

Нетрадиційна як для української літератури форма „Старшого боярина” по-різному сприймалася сучасниками митця. Вона вражала своєю незвичайністю і, як зазначалося вище, відволікала увагу від справжнього захованого змісту. Тому В. Державин, наприклад, вважав твір „знаменним зразком мимовільного гротеску та комізму, автоматично спричиненими марними претензіями авторовими на мистецьку оригінальність – твір теж у своєму роді непроминальний, зокрема щодо неповторної анекдотичності любовних діалогів [71, с. 343]”.

Повість „Старший боярин” дійсно своєрідна не лише проблематикою, але й формою. Міфопоетика дала можливість авторові відірватися від реальних подій і показати певні їх закономірності, що належать до вищих сфер буття. Проте твір не обтяжений філософськими роздумами. Сюжет розгортається динамічно, цьому сприяють такі експресіоністичні прийоми, як швидка зміна картин, візуальне збільшення образу, публіцистичність, виражена в несподіваному оприявленні автора з власною думкою, майстерне „озвучення”, й „освітлення”, елементи пригодницького жанру. Композиція твору струнка, її позасюжетні складові відтворюють життя як у конкретних деталях, так і в космічній перспективі. Пейзажі повісті можна віднести до кращих в українському письменстві. До речі, вони й створювали глибоке враження в дослідників, за ними не видно було й ідеї. Відзначимо, що пейзаж в Осьмачки сприймається як узагальнюючий образ, адже, відтворюючи все живе й неживе навколо, експресіоністи „прагнули досягти не натуралістичної правдоподібності до реальних речей, а ставили за мету художньо подати своє бачення положення і призначення цих об’єктів у світі, їхньої взаємозалежності [426, с. 260]”.

Поєднання у „Старшому боярині” реального й ірреального світів демонструє продовження Осьмачкою романтичних традицій Гофмана, Пушкіна, Гоголя, Шевченка, Стороженка, зокрема у введенні в сюжет фантастичного. Дослідники виділяють

кілька способів використання дивного. Матеріальний спосіб полягає у дезавуванні фантастичних образів самим автором, у результаті чого „чарівне світло місяця перетворюється у звичайне денне світло”. Другий спосіб – це нагромадження художником дивного без пояснення і без урахування принципу правдоподібності. Третій – справжній, на думку німецького теоретика романтизму Жан-Поля Ріхтера, – коли дивне не руйнується і не залишається у своїй власній сфері, а стикається з нашим внутрішнім світом. Адже, як вважає Ю. Манн, „найвеличніше непорушне чудо – це віра людини в чудо, і найвеличніше постання духу – це наша боязнь духів у цьому дерев’яному, повному механіки житті [198, с. 76–77]”.

Картини дива постають у „Старшому боярині” саме як вираз внутрішнього світу людини. Образ Маркури Пупаня вимальовується перед Гордієм Лундиком у сприйнятті тітки Горпини. У цьому ж образі-символі демонської сили, що посягала на її життя, – Горпина Корецька сприймає перед смертю і Харлампія Проня. Жінка „виносила” в собі страх перед бісівською силою і невідворотність власної загибелі від неї. Не випадково цьому передував віщий сон Горпини як форма завуальованої фантастики. Сон, як зазначають дослідники, з античних часів створював у художньому творі ситуацію „іншого життя [18, с. 197]”, водночас покликаний був у романтиків замаскувати його ірреальну природу [18, с. 59].

Цей же принцип завуальованої фантастики проступає і в „баченні” та сприйнятті Гордієм Лундиком ночі. Саме незбагненність дива породжує в душі юнака відчуття самотності, туги, відчаю, приреченості. Пісня, яку він почув, чи то вчулася йому в стані високого психологічного напруження, теж є виразом стану душі хлопця і формою передчуття ним чогось таємного і лихого.

У художньому світі Осьмаччиної повісті фантастичне й реальне складають органічну цілість. Фантастичне виконує пізнавальну функцію, володіє силою впливу як на емоційну, так і на раціональну сферу читача. У поезії автора воно є ефективним засобом психологізму, що позбавляє необхідності показувати характери в розвитку.

Сформованість характерів героїв зумовлена також і усвідомленням фатальності буття. Експресіоністичними засобами митець виражає суть людської свідомості, стан душі, відчуття незбагненності космосу. Елементи фантастики, символічність образної системи твору завуальовують його соціально-філософську проблематику. Кожен персонаж

повісті є самодостатнім і виконує важливу роль. Тому не можна погодитися з думкою О. Ізарського, який вважає, що герої повісті „оздоблюють сцену, на якій відбувається звичайна любовна драма серед незвичайно напружених обставин [113, с. 93]”

Що ж до гоголівської традиції у повісті „Старший боярин”, то, на нашу думку, тут доцільніше говорити про фольклорно-міфологічну та літературну традиції в українській літературі. У кожного з митців вони знаходять яскраво індивідуальну інтерпретацію, виявляючи типологічну близькість у письменників одного психологічного типу або літературного стилю, наприклад, романтичного. Світовідчуття і Гоголя, й Осьмачки закорінене в міфологію, що проявляється у сприйнятті світу як єдиного цілого. Тому цілком закономірним в обох митців є взаємодія реального й ірреального світів, зокрема – демонічного. Проте, якщо у Гоголя чорт частіше взаємодіє з людьми на рівні побутових, сімейних стосунків, то в Осьмачки він є втіленням соціальних явищ. Хоча такою ж функцією наділений у „Страшній помсті” батько Катерини – чаклун. Ця властивість притаманна літературі ХХ століття – М. Булгаков („Майстер і Маргарита”), В. Барка („Жовтий князь”) та ін.

І в Гоголя, і в Осьмачки образ демонічної сили (чорта) сконструйований у душі народної сміхової культури, яка „протягом кількох століть виробила стійкі традиції спрощення, дедемонізації і одомашнювання християнсько-міфологічних образів зла [198, с. 29]”. Як відзначав А. Амфітеатров, „чорт в народі різко відмінний від чорта богословів і аскетів. Народний чорт щось на зразок поганого сусіда... У чорта є дім, професія, свої заняття, потреби, турботи... він їсть, п’є, курить, носить одяг і взуття [198, с. 30]”.

Саме в такому образі постає в Гоголя чаклун („Страшна помста”), а в Осьмачки Маркура Пупань. Його демонічна суть виявляється через суб’єктивне, психологізоване сприйняття Горпини Корецької, через зовнішні ознаки: „свою займанщину об’їздив верхи на чорнім коні, що звався Ремез”, через дії: мужиків, „які попадалися на переїзді з краденою соломою, ...він убивав малахаєм і мертвого брав на коня.... і вкидав його у вир [264, с. 41]”.

Як бачимо, в повісті Осьмачки, як і в Гоголя, бісівщина побудована на „відвертій чи напівприкритій аналогічності бісівського і людського [198, с. 21]”. Як і гоголівські Пацюк („Ніч перед Різдвом”) чи чаклун („Страшна помста”),

Маркура має здатність чарівника. Пацюк зараджує Вакулі в любовних справах, чаклун хоче одружитися з дочкою Катериною, а Маркура сам зваблює жінок.

У повісті Осьмачки наявний і мотив страху перед нечистою силою, але, на відміну від Гоголя, він не розгортається у широкі картини. Осьмачка, як і Гоголь, зачіпає також мотив боротьби зі злою силою. У „Старшому боярині” чоловіки Тернівки убили Маркуру. Та в Осьмачки, як і в Гоголя, сили зла незнищенні. Гоголівський чаклун – це прояв родового гріха, який поширюється й на соціальну сферу (загибель Данила у боротьбі з поляками). Осьмачка не з’ясовує генези зла. Лише показує, як після співу утопленої Марфи на березі опівночі знову з’являється Маркура. Як не врятувався від темної сили Хома Брут із гоголівського „Вія” чи хоробрий і сильний Данило із „Страшної помсти”, так не знищили цю силу в Осьмаччиній повісті і тернівські чоловіки, й Горпині Корецькій не допомогли захиститися від демонської сили ні молитви, ні хрести, якими вона загороджувала вікна та двері.

Т. Осьмачка вводить у твір і поширений у фольклорі та наявний у Гоголя мотив перевтілення: Харлампій Пронь – це перевтілення Маркури, мотив енергетичного зв’язку між реальним та потойбічним світами (втілений в образі пісні), мотив переходу в інший світ: Варка потрапляє в хату через комин.

Отже, у художній реалізації фольклорно-міфологічного матеріалу Осьмачка залишається в руслі світоглядних народних та літературних традицій, актуалізуючи образи та мотиви новим змістовим наповненням.

Справедливо відзначаючи неповторність авторського художнього світу, Ю. Шерех вважав, що „повість Осьмачки могла б становити епоху в історії нашої літератури, але, – тут же оговорюється дослідник, – ледве чи вона створить свою школу в точному значенні слова – надто бо вона позараціональна, суб’єктивна, кров’ю поєстової душі написана. З цього погляду радше вона буде тільки поштовхом до шукання української національної прози і до відродження творчого інтересу до Гоголя [406, с. 178]”.

Дійсно, Осьмаччина повість „Старший боярин” не створила школи в повному розумінні цього терміна, але поява „химерної” прози в українській літературі XX століття і є тими шуканнями, на яких наголошував Ю. Шерех. Повість „Старший

боярин” в нашому письменстві є ще одним своєрідним баченням подій української визвольної революції. На суто національному матеріалі у руслі фольклорно-міфологічних та літературних традицій митець порушує такі актуальні політичні проблеми, як громадянська й національна свідомість суспільства, інтелігенція й українська державність, історичний досвід і ментальність українства, а також такі екзистенційні проблеми, як свобода вибору, абсурдність життя, фатум, випадковість як закономірність, самоцінність кожного моменту життя.

4.2. Повість „План до двору”: художній світ в екзистенційних вимірах

Проблеми й мотиви, порушені в повісті „Старший боярин”, знайшли своє продовження у наступному прозовому творі Осьмачки – повісті „План до двору” (1951). Уже в 1950 році в газеті „Нові дні” було відзначено, що рукопис повісті свідчить: „План до двору” – це „черговий великий здобуток української літератури взагалі, а не тільки еміграційної [336, с. 20]”.

Дослідники М. Слабошпицький, М. Скорський, О. Піскун, Т. Конончук, В. Шевчук та інші звертають увагу на тематичні й стильові особливості повісті. В окремих працях робиться спроба типологічного аналізу „Старшого боярина” та „Плану до двору”.

Певний взаємозв’язок цих повістей відзначили В. Шевчук [400, с. 108] та Н. Зборовська [102, с. 140–141].

На думку М. Моклиці, у „Плані до двору”, як і в „Старшому боярині”, автор зміщує акценти із соціальних на психологічні. Так, вважає дослідниця, боротьба Лундика і Проня в „Старшому боярині” не має ніякого соціального забарвлення, вони просто суперники, які змагаються за дівчину [213, с. 314]”. Образ Нерадька в „Плані до двору”, за спостереженням М. Моклиці, теж не має соціальних аспектів, автор не намагається поставити через нього „пекучі соціальні проблеми, дати їм філософське чи політичне осмислення. Нерадька, – вважає М. Моклиця, – зображено не як соціальний тип, продукт свого часу, а як свого роду психологічний феномен, поставлений у такі екстремальні умови, які створювали для своїх героїв письменники

типу Ф. Купера чи Джека Лондона. Автора цікавить, чи здатна людина вижити в таких умовах, коли, здається, єдиний вихід – це добровільна смерть [213, с. 315]”.

У міркуваннях дослідників є своя логіка, яку можна не заперечувати. Однак ми не вважаємо Осьмачку, з огляду на його суспільно-політичні погляди, а також судячи з цих творів, письменником, для якого соціальні проблеми були другорядними і який писав „План до двору” лише для показу того, „чому і як” виживає людина в екстремальних ситуаціях. Хоч і близький психологічно Осьмачці тип Нерадька, та, на наше переконання, через нього, як і через інші образи цієї повісті, митець осмислює соціальні і перш за все – національні проблеми.

Порівняно зі „Старшим боярином”, автор розглядає їх на іншому, історичному тлі, більше реалістичному, ніж міфологічному, не через образи-символи, а через реальні образи-персонажі.

Події, про які йдеться в повісті, відбуваються у 20-х роках в Україні. У центрі повісті – сільський учитель Іван Нерадько, який мав необережність висловити свої погляди перед районним інспектором і за це був звільнений зі школи. Протягом багатьох місяців він змушений тікати від влади, переховуватися, нарешті зумів поквитатися зі своїм головним ворогом – районним комісаром Тюріним і перейти кордон.

Однак у повісті, де Нерадько в центрі сюжету, порушено національні проблеми крізь призму екзистенціальної філософії: йдеться про свободу особистості, нації й держави в історичних, моральних та духовних вимірах. Актуальною залишається й проблема людини-державника.

Проблему буття України в повісті „План до двору” автор розгортає через невелике коло образів-персонажів на матеріалі реальних подій в українському селі часів колективізації і показує демонське нищення не лише людської особистості, народу, але й праоснов національної і загальнолюдської духовності. Дещо послаблюється у творі романтично-ліричний струмінь, але міфологічна та фольклорна основа виразно відчутні. Образи пластичні, згущено експресивні, що інколи межують з відвертим натуралізмом.

Автор статті „Неподоланий поет”, уміщений в „Українській літературній газеті” (Ч. 2, 1956), згадуючи повість у контексті аналізу збірки „Із-під світу”,

зазначав: „... Повість „План до двору” – це образ тієї битви в пеклі і з пеклом, образ і самого борця. Критика не дала собі ради з цим образом... Бо звести Осьмачку до „хаосу”, й „шизофренії” та на цьому поставити крапку – нечесно. Сказати, що це найбільший майстер „нечуваних метафор” і „гіперболи... – нечесно. З другого боку – давати йому епітет „геніальний” – це отрутний, данайський дарунок перед лицем ще далеко неочищеної від будівельного хаосу панорами творчості поета. Осьмачка чесний поет і одверто входить у світ із своїм відчаєм, що не знає, як звершити і дати раду ним самим розораним глибинам [229, с. 4]”.

Не можемо погодитися з думкою автора, висловленою в останніх рядках. На наш погляд, Осьмачка, торкнувшись екзистенційних глибин, в алегоричній формі логічно проводить у „Плані до двору” концепцію свободи особистості й нації.

Ідея написання твору про події в Україні належала В. Винниченку. Про це автор пише у передмові до повісті. У процесі обдумування ідеї Осьмачка „наткнувся на большевистську формулу „план до двору”, якою вони тероризували Україну так само, як і колись у Іспанії за часів інквізиції тероризували людей висловом „автодафе”...

„План до двору” було таким диявольсько жорстоким катуванням людей, що я, наткнувшись у пам’яті на його, не міг уже проминути це байдужою думкою і написав цілу повість [259, с. 52]”.

Отже, демонічний світ продовжує існувати і в цьому творі, і, як у „Старшому боярині”, уособлює антиукраїнську більшовицьку силу, що вже реально проявляє свою демонську міць і владу. Як і в попередній повісті, автор вдається до міфологічного прийому бінарних опозицій, на яких будує сюжет. Світом добра, авторської прихильності виступає українство і Україна. Проте й цей світ уже вражений сатанізмом і розколотий.

Чи ставив автор собі за мету лише викрити демонський більшовизм та поспівчувати українцям, поплакати з ними? Вважаємо, що ні. За відтвореними конкретними фактами реальної дійсності – значно глибший історичний і філософський контекст, що увиразнює проблеми „народ і влада”, „історичне буття й ментальність нації”, „сильна особистість і нація”, „роль національної інтелігенції в історичному поступі нації”, „громадянський обов’язок і право (воля) людини на

життя за умови тоталітарного режиму”, екзистенційні проблеми, зокрема – самотності, межової ситуації, вибору, вини і спокути тощо. Усі ці проблеми втілено в образі нового часу України та образах-персонажах.

Образ нового часу є своєрідною межовою ситуацією, яка випробовує і оприявнює всіх персонажів твору. Він представлений двома світоглядними позиціями: влади і народу. Шкільний інспектор (уособлення влади) вважає, що існуючі проблеми – „це все Шевченкова робота, якби не його Кобзар, то соціалізм можна було б легко запровадити. А то він усім загнав у голову Україну і вона ось така стала, як бачите [259, с. 53]”. Для вчителя Івана Нерадька причиною проблем є „не Україна, а чуже лихо на Україні [279, с. 53]”. Ці два протилежні світогляди українців і стали головним чинником конфлікту на новому етапі історичного буття України й нації.

Образ нового часу проявляється у двох головних аспектах: зовнішніх атрибутах та психологічному чиннику. Зовнішні характеристики постають через бінарну опозиційність: своє – чуже, минуле – сучасне, красиве – потворне. Своє – це для Нерадька „Україна у наших серцях... Вона...і підохочує до роботи, і дає змогу крізь це чуже лихо радісно дивитися в майбутнє [259, с. 53]. Своє – це минуле, коли, хоч і панська влада була, але „молодь і верталася з праці співаючи і регочучи, і вставала вранці, та йшла на працю і співаючи, і регочучи”. Це для селян, за словами Лукіяна Кошелика, час, коли „були ми хазяйни: були ми не пани, а царі... [259, с. 71]”. Отже, „минуле своє” асоціюється у свідомості українців і з відчуттям вагомості людської особистості, її здатності зреалізувати свої природні та суспільні якості, і з заможністю, і з відчуттям людської гідності.

Цілковитою протилежністю цьому зідеалізованому селянському раю є чуже сучасне: коли люди йдуть на ту саму роботу „без співів і розмов”, „наче між ними немає молодих людей, а тільки старі дотягають свої дні до кладовища... [259, с. 55]”.

Ця характеристична картина нової доби доповнюється й увиразнюється експресіоністським прийомом звукового ефекту – „голосне аж пронизливе klepanня заліза об залізо”, яке створювало атмосферу пекельного жаху, нікчемності людини й відчуття нею всесильності влади: „Щоб людина ніколи не могла вгору глянути і розправитися, і дихнути широко грудьми, щоб під таку мить не влетіла в

голову думка „крамольна... [259, с. 70]”. За характеристикою тітки Лепестини, це „настали времена”, коли „віддали на поталу людей недоумам... [259, с. 58]”.

Характеризуючи сучасне, Т. Осьмачка підкреслює психологічну несумісність української душі з новим часом: „Сумно, аж моторошно від такого соціалізму [259, с. 55]”.

Новий і чужий для українства час представлений і новою владою, в характеристиці якої підкреслено всю її антилюдську, антиукраїнську суть. Правдивості та об’єктивності її оцінки автор досягає тим, що характеризує устами освіченої людини, інтелігента Нерадька, висловлюючи власне, авторське розуміння її суті та методів. Герой пересвідчився, „що советська власть винищує найперше найрозумніших, а між ними нищить тих, що одверто стають ділом чи словом проти неї. А потім уже добірається і до тих, що ніколи не виявляють себе нічим супроти влади ні за владою... І таким чином советська власть себе навіки забезпечує від жодних нарікань і повстань [259, с. 68]”. Ці слова Осьмаччиного героя передають усвідомлення українською інтелігенцією Сталінської політики плондрування України. На цих двох способах нищення нації наголошував і Я. Славутич [326, с. 14].

Правдоподібності оцінок нової влади Осьмачка досягає тим, що вкладає її в уста переслідуваного вчителя Нерадька. Самотність героя є формою самозаглиблення, що приводить до нового бачення і сприйняття світу. Тому звичайний сільський учитель роздумує над проблемою „людина і держава”. Автор розкриває психологічний стан героя, який бачить трагедію в тому, що держава стає ворогом своєму народові, коли разом з урядовцями вважає людину „кригідною кволістю”.

Образ Нерадька в повісті поглиблює порушену в „Старшому боярині” думку про те, що бездержавна людина втрачає ґрунт для боротьби. Зазначимо, що порівняно з першою повістю, образ українського селянства, „селянської стихії” подається в „Плані до двору” в іншому освітленні: частина селян – це люди з власною гідністю та громадянською позицією.

У „Плані до двору” письменник протиставляє ментальну та духовну сферу двох світів, підкреслюючи їх антагоністичність. Серед ознак української ментальності й моральних чеснот автор виділяє почуття братства, прославлене

ще М. Гоголем у повісті „Тарас Бульба” [54, с. 378].

Саме таке почуття притаманне героям повісті Осьмачки. Воно проявляється у Євгена Шияна і його сім'ї, коли вони дають притулок переслідуваному Нерадькові, а потім розплачуються за це життям та волею. Воно зобов'язує Мархву Кужелівну, яка найшвидше все робить, допомагати односельцям на полі і виконати денну норму в'язання снопів Іванові Нерадькові, прихистити осиротілу доньку Шияна, пожертвувати собою і згодитися вийти заміж за Скакуна. Воно присутнє в душах тітки Лепестини, яка приймає пораненого Нерадьку, баби Пріськи, рахівника Кунтуша, у діда Магули Гатаяшка. У діях цих героїв автор втілює характеристичні ментальні риси: бути співчутливим до людського горя, як у „добру давнину”, перебувати у „Божому послуху”, шанувати віру й церкву і, головне, відповідати найвищій чесноті – бути Людиною. Не випадково Євген Шиян апелює до цієї високої духовної інстанції, коли його сім'ю виганяють із двору: „Ми ж люди”. Ще переконливіше, сповнені первісною, безгріховною щирістю, звучать слова доньки Шияна Ніни, яка просить не виганяти їх з хати.

Картиною виконання „плану до двору” письменник ілюструє екзистенціалістську теорію про те, як під впливом вимушених обставин людина втрачає саму себе і стає „річчю”. Людяності у присутніх на подвір'ї Шияна бригадирів залишилося стільки, що „Копитько враз насунув Клункові бриль на очі, сказавши: „Так ліпше, мабуть, як не дивитися [259, с. 81]”.

Осьмачка бачить взаємопов'язаність таких морально-етичних категорій, як сміливість і безстрашність, із демократизмом суспільства, у якому пріоритетними є правда, чесність, справедливість. Автор показує це через поведінку та експресивно насичену мову героїв. Ще не скований страхом нового часу Лукіян Кошелик висловлює своє обурення в гурті селян перед сходкою. Як зазначає автор, „це була сміливість надзвичайна, зухвалість несамоविта [259, с. 72]”. Експресивним малюнком автор виражає протест тітки Лепестини. На погрози комсомольців, що потягли до контори Лукіяна за його розмову, вона „на купі глини перед цілою сходкою повернулася ... до комсомольців задки, задубила своє манаття на спину, та й нагнулася чолом аж до колін... [259, с. 73]””. Волелюбність героїні доповнює і її

мовна характеристика. „Господи, як би я раділа, – говорить Лепестина, – якби вони мене вимазали дьогтем аж до пупа. Моя душа врадувалася б хоч на мить, подумавши, що і люди ті самі, що колись були, і статки, і Бог ще нас не покинув [259, с. 75]”. Як бачимо, за таку негречну поведінку жінка готова навіть перетерпіти справедливую кару, яку б присудила їй громада у минулі часи. Ще не відчувши страху, Лепестина переховує на своєму обійсті й лікує Нерадька. У цих образах ми вбачаємо співзвучність Осьмачки з філософією „бунтуючої людини” його сучасника А. Камю, вкладеної у тезу: „Я бунтую, значить, я існую [121, с. 134]” і відповідність естетиці експресіонізму, оскільки сам експресіонізм – це „бунт свідомості проти сліпої покори, крик душі проти грому війни і мовчання пригноблених [416, с. 21]”.

Та демонічна сила нової влади руйнує і людські душі, й ідилічний український селянський рай. Автор стверджує це різними засобами. Через прийом авторського мовлення він зазначає, що влада замість Бога утверджує Сталіна „як символ божища, жорстокішого від вавилонських, асирійських і єгипетських божищ [259, с. 71]”. Образом зруйнованої церкви письменник ілюструє, як нищить ця влада духовні святині народу – над однією дзвіницею церкви „загнуто вниз хрест... На другій бані хреста не було, а тільки стримів залізний шпичак, а на йому хтось із комсомольців почепив відро, що було глиняником, коли мазали колгоспну управу [259, с. 84]”.

Повне руйнування старосвітської України з її ідеалами та традиціями, героїчним духом автор показує через образ найстарішого у селі діда Магули Гатаяшка. За наказом Полікарпа Скакуна його одягли в червоні штани, пошиті з матерії, привезеної на прапор. Колись, як каже старий, червоною китайкою очі закривали загиблим у бою, а його прирекли на „людський глум”, „на посміховище людське”.

Осьмачка показує в повісті, що під тиском страху й насильства найбільшої руйнації зазнає людська психіка, духовний світ людини як основа індивідуальної та суспільної моралі. „Люди спростили духом і поважчали отим тягучим і безперестанним смутком, який є тільки в старих волів з натертими шиями ясеновими ярмами... [260, с. 69]”. Дід Магула, хоч і носить у серці

„затаєне горе і образу”, але й він уже не здатен протистояти новій владі. Його не надихає навіть згадка про запорожців. „Не такий час, – каже він Нерадькові. – Тоді в Бога вірували, а тепер?.. Не ті времена... [260, с. 83]”. Цими словами Осьмачка стверджує екзистенціалістську тезу про те, що людина, яка стала „річчю”, вже не здатна нести відповідальності за історичні процеси.

Старий Магула, втративши надію подолати зло, ще вірить усилу Бога, який „дає знати свою волю, але словом не каже [260, с. 83]”. Але люди в селі вже не сподівалися ні на що. Вони воліли мовчати, бо знали, що їм, „знесиленим роботою та тюрмами”, ніхто не допоможе скинути „совєтську владсть”. Після „виконаного кроваво над родиною Шиянів „плану до двору” „людям роти замкнув жах [260, с. 81]”. Під його тягарем скорилося село.

Відтворюючи реальні обставини часу, Т. Осьмачка в „Плані до двору” змодельовав екзистенційну ситуацію вибору, яка має національну детермінованість. По-перше, події спрямовані на руйнування нації, її матеріальних і духовних основ. По-друге, автор показує чужорідність нової революційної ідеології українській ментальності, що призводить, як це показував і М. Хвильовий, до роздвоєння душі. Це яскраво простежується на образах Полікарпа Скакуна, комсомольця Дулі, Єшки Хахлова.

Душу Полікарпа Скакуна знесилюють у смертельному герці дві сили: заагітований „гепевою” чекіст і чоловік із людською гідністю, співчуттям і невтраченою людяністю. Боротьбу в душі персонажа автор передає через внутрішній монолог: „Не, комуна людини не зробила, – говорить сам собі Скакун, запрягаючи коней для порятунку Нерадька. – Не, не, і той, що людину пустив на світ, дав їй в душу щось таке, через що людина очевидячки й не краде, і для того, щоб когось набити, вигадує якусь прикличку. Он що! Значить совість у людини є. Бог людині совість дав... Он і я пропаду к чортовій матері, а визволю, врятую, хоч мене і чекістом зробили... [259, с. 63]”.

В образі Полікарпа Скакуна автор втілює філософську ідею „бунтуючої людини”, яку в цей же період розробляв і А. Камю – в романі „Чума”, п'єсі „Праведники”, статтях в газеті „Комба” (кінець 40-х рр. XX ст.). Теоретичне її осмислення викладено філософом у його останній найбільш значимій філософській праці

„Бунтуюча людина” (1951). За Камю, бунтуюча людина – це та, яка говорить „ні”. У своїй мовчазній покорі вона, за визначенням філософа, робить крутий поворот. „Бунтівник протиставляє все, цінне для нього, усьому, що таким не є... Бунтівник хоче бути або „всім”, цілковито й повністю ототожнюючи себе з тим благом, яке він раптом усвідомив, і, вимагаючи, щоб у його особі люди визнавали і вітали те благо, або „нічим”, тобто повністю позбавитись усяких прав, скорившись переважаючій силі. Йдучи до кінця, повстанець готовий до останнього безправ'я, яким є смерть, якщо буде позбавлений того єдиного священного дару, яким, наприклад, може стати для нього свобода. Краще вмерти стоячи, ніж жити на колінах [121, с. 128]”.

У ситуації Скакуна в обох випадках – бути всім або нічим – передбачається трагічний фінал: беручи участь в операції „плану до двору” щодо Шиянів, він намагається вбити комісара, але гине від його кулі.

Таким чином, Богом дане людині в Скакуна перемагає, хоч у його душі добро постійно бореться зі злом. Спаливши хату Мархві (не по злобі), Скакун спокутує свій гріх і носить до господарів, у яких перебивається дівчина, пашню; помстившись за Мархву Нерадькові, сам рятує його від чекістів і переховує в тітки Лепестини.

Трагічною постаттю виступає і комсомолец Трохим Дуля. Осьмачка показує, як нова влада розбестила душу і спотворила мораль молодого людини. Автор вдається до прийому мовної самохарактеристики персонажа, яку доповнюють його вчинки. Мова Трохима груба, брутальна, що було неприйнятне в етиці українця. Зверхньо й цинічно поводить він зі старшими людьми. Письменник показує, що обставини зробили з хлопця безвідмовного, фанатично відданого виконавця волі демонських сил. Та яскравою деталлю письменник підкреслює, що ще не зникли в його душі й риси національної ментальності і ще жевріє промінчик співчуття. У темному землиці Трохим Дуля помітив, як випав з пазухи мертвої Шиянки шматок хліба. Цей хліб, що завжди був для українців найбільшою святістю, на мить стряс душу хлопця, воскресив пригнічене, брутально розчавлене, але незнищенне духовне світло, і він рятує Ніну „... штовхнувши дитину в спину через церковний поріг, крикнув: „Іди, дурноверха, швидше відсіля, та ще трохи подихаєш на світі! [260, с. 87]”.

Деструктивну дію демонської сили, спрямованої на руйнацію духовності, Осьмачка відображає через розповідь діда Гатаяшка про те, як Трохим Дуля осквернив Божий храм – укинув зав'язаного у жіночий рукав здичавілого Шиянового kota в почеплене на дзвіниці церкви відро. За це, як вірить дід Гатаяшко, покладаючись на Божу силу, на справедливість Всевишнього, велетенська сова виклювала грішникові очі. Цю символічну, з виразними містичними та натуралістичними елементами картину автор виписав із надзвичайною силою експресії.

Єшка Хахлов, голова колгоспу, теж втілює образ людини з розщепленим „Я”. Він є типом, близьким до розчарованих у революції героїв М. Хвильового. Трагізм цього образу ще глибший, ніж трагізм Скакуна й Дулі. По-перше, тому, що, як свідчить прізвище, Хахлов родом українець, він несе в собі ознаки національної ментальності зі схильністю до співчуття, справедливості, відчуттям людської гідності. По-друге, він, свідомий прихильник більшовицької ідеї, за яку воював на фронтах, бачить, що реальне її втілення суперечить його уявленню про цю ідею. За законами влади і самого життя такі люди, як Єшка Хахлов, позбавлені перспективи, це – живі мерці.

Нова дійсність, як показує Т. Осьмачка, нав'язала суспільству інші моральні цінності, від чого, каже дід Гатаяшка, „багато ... добрих людей не знає, куди йти [260, с. 85]”. У такий спосіб Т. Осьмачка моделює екзистенційну ситуацію свободи людини, відповідно до якої та повинна «„вибирати” саму себе, формувати себе кожною своєю дією, своїм вчинком [368, 555]”».

Обставини змушують людей до нещирості, удаваного лицемірства, конформізму як засобу самозбереження. Саме тому Мархва Кужелівна чіпляла ікону Спасителя лише в неділю і тоді, коли нікого до себе не сподівалася, а в інші дні ховала її на горище. Старший тракторист, за характеристикою Магули Гатаяшка, „людина хоч і паскудна на слово, але діл паскудних ще не показує [260, с. 85]”. У цих образах вбачаємо втілення типу людей, здатних і в такий спосіб не втратити себе в ситуації випробування.

На прикладі Тимоша Клунка, котрий, не знаючи справжньої причини виклику Мархви до Тюріна, з переляку позбавив себе життя, кинувшись у криницю, письменник

моделює ситуацію згубної сили страху. Ті, хто панічно піддається страхові, втрачає самовладання, волю до життя й здатність до боротьби, – приречені на смерть.

Утіленням демонської сили в повісті є Тюрін – районний комісар, він же начальник „гепеві” й голова міліції в одній особі. „Нагородивши” персонажа усіма ключовими посадами, Осьмачка у такий спосіб гіперболізує демонську силу, головна функція якої – вселити в людей жах. Функціональна навантаженість образу в повісті у повній мірі відповідає міфологічному уявленню про цю силу.

В. Шевчук у дослідженні „Людина між свідомістю і природою” зазначає, що образи людей, „до яких письменник відчував ворожнечу, тобто яких він ненавидів „як ворога”, йому „... фатально не вдавалися [400, с. 104]”. До таких дослідник відносить і постать Тюріна.

На наш погляд, образ Тюріна дещо плакатний. Це зумовлено авторською настановою показати Тюріна не як людину, а як носія ідеї, власне цілісний, викінчений образ зла. Тому автор вдається до гіперболізації, до експресіоністичних прийомів творення характеру, якими є дія, міміка, жести, деталь, мова.

Тюрін – це продовження Маркури Пупаня й Проня зі „Старшого боярина”. Але в „Плані до двору” демонізм має соціальні й національні характеристики: це підкреслено означенням займаних посад та прізвищем Тюріна, що вказує на національність персонажа. Характеристичним щодо образу Тюріна є й хронотоп, який виводить його із містичної сфери. Місце локалізації Маркури – в полі біля могили, а Тюріна автор оселяє не просто серед людей, а в районному центрі, підкреслюючи ієрархію демонської сили, що забезпечує їй всевладність та нездоланність.

Головними засобами творення характеру персонажа є його вчинки та мова. Найчастіше Тюрін наказує, керує, а тому й постає у творі як головний носій і втілювач ідеї зла й руйнації. Показуючи Тюріна в спілкуванні з людьми, його поведінку під час виконання „плану до двору” на подвір’ї Євгена Шияна, письменник яскраво демонструє антигуманну й аморальну суть нової влади, яка вважає народ своїм ворогом і в ім’я своєї „великої” справи виправдовує „всі засоби боротьби, аби прискорити тріумф робітничої класи ... [261, с. 80–81]”.

В образі Тюріна Осьмачка найповніше втілює демонічний світ, який, згідно з архетипною теорією Фрая, являє собою „спільноту, яка втримується разом завдяки своєрідній молекулярній напрузі „ego” (множини „ego”?), вірність групі або провідникові, що принижує індивідуума, або, у ліпшому випадку, протиставить його бажання обов’язкові чи честі [373, с. 122]”. Цю теорію підтверджує письменник мовою самого Тюріна: „У цьому краю ми, комуністи, мусимо бути тісніше об’єднані. Бо робітничий клас всієї Росії загине без хлібного резерву України і нам тут одна дорога боротьби: це роз’єднання всіх місцевих зв’язків суспільного життя. І диктаторські засоби для цього найпевніші засоби... [261, с. 81]”.

Тюрін, як бачимо, успішно виконує волю „провідника”, забезпечуючи необхідний рівень тієї „молекулярної напруги різних „ego”. Його інквізиторські накази й рішення паралізують волю Єшки Хахлова, котрий, як і міліціонери, комсомольці, стає тупим і безмовним виконавцем злої волі. „Всі відважні в землі... – цинічно каже Тюрін. – Недаром для цього краю пройшли такі роки, як 1929, 30, 31, 32 і 33 [261, с. 81]”. За його наказом знищують Лукіяна, а потім і його дружину. Після смерті Шияна Тюрін наказує „і жінку, і дитину пустити в розход...”.

Засобом мовної характеристики автор виділяє таку притаманну Тюріну рису, як цинізм. Наказуючи виділити Мархві окрему хату, яка має стати „домом розпусти”, начальник „гепеві” погоджується, щоб дівчина взяла й „малу Шиянку, аби та при звичайлась змалку до майбутньої ролі”. Цю ж рису письменник увиразнює саркастично забарвленою самохарактеристикою персонажа, котрий, підкреслюючи перед Хахловим вагомість власної персони, заявляє: „І коли я їм, то тільки для того, щоб комуністична партія була могутнішою. І коли я сплю, то тільки для того, щоб вона мала свіжішу голову; і коли я дивлюся і заплющую очі, то тільки для того, щоб краще бачити ворогів нашого будівництва [261, с. 94]”.

Найбільшої сили сарказму самохарактеристика Тюріна досягає в його мові після замаху на нього Скакуна: „Бити в морду совєтську владу, паскудити смердючим кулаком морду Леніна і Сталіна?.. Годі! Не будеш вже, підземна гадино, жалити ззаді комуну, матір всесвітнього пролетаріату... [261, с. 82]”.

Отже, експресивна, емоційна, з різними інтонаційними відтінками, із соціально забарвленою лексикою мова персонажа стала засобом лаконічної, влучної, індивідуалізованої характеристики Тюріна.

У „Плані до двору” Осьмачка продовжує розгортати проблему ролі української інтелігенції в історичний для України час. Образом учителя Івана Нерадька письменник показав, яка доля спіткала Гордія Лундика зі „Старшого боярина”, що відійшов від боротьби і мав намір тихо прожити в Малосмілянці. Автор зауважує, що бездіяльний патріотизм робить людину не героєм, а жертвою, загнаною переслідуванням, страхом смерті, самотністю, відчаєм. Автор переконливо доводить необхідність активної діяльності для самоутвердження людини, адже говорити про чесноти українця, носити з собою „Кобзаря”, мати лише волю до життя – цього замало, щоб бути вільною людиною. Нерадько, як бачимо, не має несамовитості Шияна, він не здатний переступити через себе, як це зробив Скакун. Він жертва, а не вояк. Автор показує, як Нерадько, сам незахищений, стає причиною драм і трагедій інших людей. У цьому образі автор втілює тип творчої, емоційно вразливої натури з тонкою психічною організацією. Герой не дозрів до того, щоб сприймати Тюріна особистим ворогом чи ворогом селян, аби закипіти до нього ненавистю і прагнути помститися йому чи вступити в боротьбу і перемогти. До помсти комісарові його спонукає не обурення проти гвалтівника, а природне почуття ревності, коли він побачив через вікно, як „...у Мархви ліва грудина була підпхнута вгору комісаровим правим плечем і вилізла з пазухи”. Ось тоді „хлопець став несамовитий”. Серед засобів творення характеру Нерадька найпродуктивнішими є психологічний паралелізм, внутрішнє мовлення, діалогічна мова.

В образі Нерадька письменник втілює власні роздуми й висновки, зокрема щодо розуміння ролі інтелігенції як провідної верстви суспільства, усвідомлення необхідності провідника в національній боротьбі. І робить це засобом, до якого вдавався і М. Гоголь, наприклад, у „Страшній помсті” – важливе передає через відчуття дитини. Коли Нерадько, дізнавшись від Нінки, що в хаті Мархви буде ночувати комісар, дає їй вказівки, як діяти, дитина відчула силу й волю керівника і „незвичайно напруженим

голосом і повна урочистої уваги” пообіцяла, що зробить усе, „аби щось путнього вийшло”. Саме в це „аби щось путнього вийшло” автор вкладає довгоочікуване сподівання людей мати справжнього провідника, надію всієї нації.

Це „путнє” автор, мабуть, хотів показати у вбивстві Тюріна. Однак логіка характеру Нерадька не дала авторові можливості змодельовати це в душі лицарства й героїзму. Психологічний стан Нерадька передано через прийом авторського мовлення, у якому відтворено його самовиправдання.

Такий прийом підкреслює відсутність у героя чоловічої войовничості, агресивності, цілеспрямованості. Нерадько починає втішати своє сумління, самовиправдовуватися. Однак якими б не були мотиви вбивства ворога, – воно відбулося. Герой подолав себе і свій страх, а отже, здобув свободу, відчув себе екзистенцією.

Далі для Осьмачки вже не була важливою правдоподібність вчинків героя. Тому кінцівка твору подана автором у пригодницькому ключі.

Подальші дії героя дають підстави припустити, що автор не мав жодних сподівань бачити Нерадька і в майбутньому провідником, хоча й випробував його смертю. Митець показує, що колишня історія для Нерадька – це лише „великих слов велика сила”. Цю думку автор втілює в діалозі Нінки й Нерадька, якого дитина „з великим вогнем маленької душі” сприймає як гетьманенка.

– Це, мабуть, ти говориш про сина Богдана Хмельницького?.. Нінко, всі ми його діти... Отого великого гетьмана... І той син, про якого ти згадала, не був щасливий, а ми, може... А особливо ти, будеш щасливою... [260, с. 100].

Давши можливість Нерадьку вбити Тюріна, тобто відчувти свободу особистості, автор не бачить його подальших справ у служінні народові. Шлях своїх героїв письменник подає в романтичному ключі через прийом авторського мовлення, прийнятний для казкової поетики: „А наші герої, одпочивши, сядуть знов у авто та й полинуть уже до того світла, що сяє могутніше над всі земні і небесні вогнища, що споконвіку у людства зветься волею [260, с. 100]”.

В епілозі твору Осьмачка дещо скоригував образ Нерадька, порушивши проблеми творчої неповторності митця, українського мистецтва в контексті світового;

національного у мистецтві; творчої свободи письменника та його приреченості в умовах сталінського деспотизму. Власне, він, як і Є. Маланюк, мистецьке явище трактує „під кутом зору національного, як властивості й цінності [313, с. 138]”.

Автор змінює місце дії: вона відбувається в картинній галереї в Києві. Професор Бурачек розглядає портрет невідомого живописця і бачить у ньому відгук Чурльоніса, Ватто, Бурера. Художник розмірковує про те, що „саме через творчу неповторність і можна знайти найглибше, найсуттєвіше в людині, і це найглибше є... всезагальним... Творча індивідуальність – інструмент, що допомагає побачити в людині вселюдське [312, с. 135]”. Водночас Бурачек бачить велич визначних митців у здатності виразити у своїх творах національний дух: „Для цього вони уміли якоюсь манісінькою рисочкою заглибити небеса так само, як і Бог вечірньою зорею заглиблює бездонність ночі. Але візерунок, лет малюнку у їх були національні [260, с. 102]”. Художник розуміє європейський рівень митця, захоплюється портретом, і „у всім цім універсі краси” помічає „обличчя наших українок”, „душу українки, якою натхненні і твори Тараса Григоровича, і Гоголя [260, с. 102]”.

Це був портрет тітки Лепестини, намальований Нерадьком, як з'ясувалося, художником непересічного таланту. Через образ Нерадька-художника Осьмачка увиразнив думку про трагедію митців у тоталітарному суспільстві, яких або знищено, або заарештовано. Словами Бурачека Осьмачка актуалізує проблему митця й народу: „Бо коли нема мистецтва у народа, – говорить художник, – то і народ не існує, як немає світу без Бога... [260, с. 103]” Дізнавшись, що Нерадько за кордоном, Бурачек промовив: „Ну, коли так, то справа не пропаща. Коли так, то Україна ще може блиснути кольором свого Духа... Ще заставить людство подумати і про її свободу... [260, с. 103]”.

Демонську силу, яка тяжіє над митцями в тоталітарному суспільстві, уособлено в образах Леніна й Сталіна. Осьмачка вдається до експресіоністичного прийому творення цих образів, подаючи пластичний скульптурний портрет: „А серед залі постать Леніна і Сталіна замість чуба, одежі і чобіт враз покрилася білою шерстю і на пальцях, і на вухах, не змінивши природних рис їх обличчя. Вони повернуті були уже до художників, і в кожній правій руці тримали по такій сокирі, якими колись

кати одрубували винуватцям голови ще за часів московського середньовіччя. Вони були у вистаті останнього напруження перед спуском сокир на своїх жертв, які стояли до них спинами. А чорні бронзові вожді попід стінами робилися крюками, і ворушили в себе за плечима величезними чорними крилами, щоб так і впасти на двох людей, коли почується хряск кісток від ударів сокир [260, с. 103]”.

Треба відзначити, що в повісті є й світлі образи, які несуть у собі заряд життєствердження, дух непокори й спротиву, тобто того феномена, що забезпечує незнищенність нації. Прикметно, що у „Плані до двору” цей феномен втілено в образі-архетипі Великої Матері, уособленням якої у творі є українське жіноцтво. Вважаємо, що така концепція невмирущості нації Осьмачки базується на архетипному, міфологічному та ментальному підґрунті. Архетипна основа вбачається у втіленні в жінці матері роду, міфологічна – в її іпостасі як берегині та войовничої амазонки, ментальна – в образі жінки ніжної і водночас вільної та сильної, яку бачимо, наприклад, у Лесі Українки чи у пражан.

Жіноцтво представлене у творі кількома постатями, які втілюють певні ознаки українського буття: баба Пріська та дружина діда Гатаяшка – патріархального; тітка Лепестина – жіноцтва часів козаччини, Софія Шиянка – стражденності, терпіння й романтичної віри; Нінка – вічності й волі до життя.

У найбільш колоритному образі Мархви втілено всю складність долі України. Через портретні характеристики й деталі автор постійно підкреслює зовнішню й душевну красу героїні: у неї приємний голос, вона найкраща в’язальниця, дуже чутлива і „чує” Скакуна „мереживом рукава”. Тому Мархва впадає в око і Скакунові, і Нерадькові, і Тюріну, але кожен із них приносить дівчині лише нещастя. Через прийом самохарактеристики (у розмовах дівчини з Нерадьком, Скакуном, Тюріним, Лукіянихою, Лепестиною) автор розкриває привабливі риси Мархви: добросердечність, співчутливість, побожність, навіть певний конформізм, який виявився в готовності „зібрати... бебехи і йти до Скакуна”, аби лише не накликати „плану до двору” бабі Прісьці.

Засобом мовної характеристики та через відтворення вчинків героїні письменник підкреслює такі риси в характері дівчини, як сміливість, рішучість, людська гідність, убоління за інших. Мархва, хоч і боїться Скакуна, але наважується піти до нього на

розмову, щоб врятувати Нерадька. І прикметним є те, що свою поведінку щодо людей, яким допомагала на полі, дівчина пояснює не особистими мотивами. Це зумовлено в неї значно вищими поривами: „... бо мені жаль своїх людей, бо їх ніхто не шкодує, – говорить вона Скакунові. – Всі їх мають тільки за... За робочі руки, якими державі заробляють хліб [259, с. 64]”.

Мархва несе на собі обов’язок оборонця і борця. Тому, віддавши Скакунові ніж, вона відчула, як десь у підсвідомості пробудилося розуміння спільної мети для захисту зневаженої „людської правди...”.

Письменник створює Мархві ситуації випробування на перевірку справжності такого почуття. Саме до неї приходить за розрадою Лукіяниха, яка не знає, куди чекісти забрали її чоловіка. Дівчині судилося першою побачити його мертвим у річці.

Мархву автор зображує у тісному зв’язку і з Богом, і з рідною землею. Ікона Спасителя, яка висіла „у великім вінку з пшеничних колосків”, та чебрець і васильки, що стояли на вікнах у кімнаті, символізують цей зв’язок. Животворність антеївської сили письменник демонструє ситуацією несподіванки: „І ніби рятуючись з важкого настрою, вона схопилася, підбігла до вікна, і притулила обличчя до пучки васильків та чебрецю. Але саме в цю мить щось потихеньку постукало в вікно [261, с. 88]”.

До дівчини прибилася знесилена підземеллям і пережитою смертю матері Нінка. Отже, у Мархви, за задумом автора, є своє призначення на землі. Автор створює експресивно пластичний малюнок образу дитини, щоб умотивувати наступні дії героїні: „Якби в полотняну торбину запівзану по землі взяти таких цурпалків, якими топлять в маленьких залізних печах і повно їх там у безладі зав’язати, то так би випиналися вони з боків торбини, як видималися кісточки з висохлої Нінчиної шкіри [259, с. 89]”. Мархва, побачивши Нінку такою, кинулася кликати людей, в яких, сподівалася, підніметься хвиля обурення й загориться бажання помсти, боротьби. Але страх уже скував усі їхні почуття.

Єдине, що лишається дівчині, – це покладатися на Бога і на саму себе. Подальші дії Мархви письменник зумовлює екзистенціальним принципом свободи в дусі К’єркегора та Ясперса, відповідно до якого „свобода... як атрибут екзистенції виходить за межі іманентного світу – не лише природного, але й морального – і стикається

з трансцендентним. Саме трансценденція – звільняє... [50, с. 15]”. Суть трансцендентної екзистенціальної необхідності свободи полягає у твердженні: „Я на цьому стою і не можу інакше [50, с. 16]”.

Дівчина перемагає страх і вже не ховає ікону Спасителя на горище. Це вивищення Мархви над страхом, відчуття себе екзистенцією автор увиразнює прийомом зіставлення її з Кошеликом. Повідомивши дівчину про виклик до Тюріна, чоловік був охоплений панічним страхом, дивився очима „зацькованого від переляку уже безглузлого собаки”, прохрипів „знеможеною своєю душею: „нема куди, нема куди, хоч з мосту та в воду [261, с. 94]”.

Мархва ж, усупереч йому, хоч і була перелякана, не втратила самовладання і з гідністю проказала: „...Іти туди я не боюся, однаково вони зженуть із світа де завгодно того, кого наіменували. Я піду... Мені через Ніну ховатися не можна... [261, с. 93–94]”. Як бачимо, автор ставить Мархву в межову ситуацію, у якій „екзистенція як буттєве ядро особистості з особливою силою відкривається самій людині... [50, с. 18]”.

Отже, такою межовою ситуацією Осьмачка демонструє, що „лише по-справжньому переживши крихкість і конечність свого існування, людина може відкрити для себе трансцендентний світ, точніше, його існування, таємним чином зв'язане з його власним. Лише знаки трансцендентного, виявлені в цьому іманентному світі, можуть освітити новою суттю людську екзистенцію, вказавши в той же час всю глибину і значимість екзистенційного спілкування з іншими (іншим) перед лицем трансцендентного [50, с. 18]”.

Образ Мархви порівняно з образом Варки з повісті „Старший боярин” має вже інше концептуальне наповнення. У дівчині відродився властивий нації концепт самодостатності, опору, боротьби. Отже, це вже і не Маланюкова Еллада чи його ж „відьма-сотниківна” або „покритка Катерина”. Через дії, експресивну мову героїні автор показує, як бореться вона за свою честь із Тюріним, як гідно відкидає його звабні подарунки. Пройшовши через випробування, Марфа здобуває свободу, сенс якої, за Н. Аббаньяно, в тому, що „... осягнення свободи – це осягнення людиною самої себе і свого призначення у світі. Тільки тоді, коли вона ототожнює себе із призначенням, що її трансцендує, лише тоді, коли вона бере на себе зобов'язання і бореться, людина насправді вільна [1, с. 202]”.

Письменник протиставляє Мархву Нерадькові, ставлячи обох у екзистенційну ситуацію здатності піднятися над собою. Нерадько весь час носить у собі почуття страху, порівнюючи себе із зайцем. Через думки Нерадька автор розширює семантику цього символу від конкретної постаті до „нешасної людської породи”, натякаючи через історичну проекцію на національні ознаки: „І мигнула в його думка, що всі зайці – це метаморфоза якоїсь нещасної людської породи, яку всі племена переслідували і на кожному кроці нищили. І тепер бігає по полях четвероногий сірий і довговухий жах, що був колись живими людьми [260, с. 90]”.

Таким чином, у супереч наведеній вище думці М. Моклиці щодо образу Нерадька (відсутність соціальних аспектів образу), можна ствердити словами ж самої дослідниці, що автор подав його і „як соціальний тип”, і як „продукт свого часу”, і „як свого роду психологічний феномен, поставлений у ... екстремальні умови... [213, с. 315]”.

Мархва ж, на відміну від Нерадька, не боїться вмерти у своєму селі. Вона смілива, здатна до опору, захищає свою честь уже й від Нерадька – не дає йому відрізати свою косу.

Саме в образ Мархви автор закладає ідею прообразу гетьманші, що постав у мріях замученої Софії Шиянки.

Таким чином, в образі Мархви втілено екзистенціальну концепцію України. У ній простежується світоглядна еволюція письменника порівняно зі „Старшим боярином”, оскільки цей образ втілює переконаність митця в необхідності сильної позиції українства і сильної особистості.

Вищенаведений аналіз дає можливість зробити висновок, що повість Т. Осьмачки „План до двору” – алегоричний твір. Поклавши в основу фабули повісті реальний соціально й морально вагомий факт – „плану до двору”, письменник порушив екзистенційні проблеми свободи особистості та буття України. Порівняно зі „Старшим боярином”, повість „План до двору” несе глибше політичне й філософське наповнення. В її образах втілено екзистенціалістську ідею, згідно з якою лише через усвідомлення себе екзистенцією людина здобуває свободу, і саме такі люди, а не „метаморфоза якоїсь нещасної людської породи”, можуть забезпечити свободу нації.

4.3. „Ротонда душогубців”: „чума” страху, вибір на „межі”, екзистенціал приреченості

В одному з листів до О. Черненко Т. Осьмачка з приводу виходу в світ „Ротонди душогубців” писав: „... Життя людське таке куце, таке турботливе, що людина часом забуває про найпекучіше або просто його зневажає, гидує, його популяризувати між знайомими, скаржачись їм. А воно іноді для ясности нашого життя і людської правди-справедливости, без якої не може бути суспільства у розумінні Шевченко-християнського, – конче потрібно говорити про свої недогоди... І доводиться тому відкривати карти мовчання, щоб на їх сторінках було видно писання [389, с. 14]”.

Свою повість „Ротонда душогубців” Т. Осьмачка написав протягом травня 1955 – березня 1956 року. Одним із стимулів до її написання було, за спогадами М. Кейван, бажання одержати премію Нобеля. Та, напевне, це лише зовнішній чинник, бо, як зазначає О. Черненко, письменник „ціле своє життя жив тільки одною думкою – про Україну [389, с. 13]”.

Для „ясности нашого життя” митець порушив у „Ротонді душогубців” чимало важливих питань, подав їх художнє трактування з точки зору свого світогляду. Тому твір був сприйнятий читачами неоднозначно і не набув особливого розголосу.

„Ротонду душогубців” разом з іншими двома повістями Осьмачки відзначив Ю. Лавріненко у статті „Література межової ситуації”. Дослідник писав: „І поезія, і проза нинішнього Осьмачки незбагненні, як і ті інфернальні ситуації людини, які він описує і які стали навіки проклятою власністю його душі [168, с. 187]”. Неодноразово наголошуючи на „межовій” ситуації письменника [171; 172; 173], літературознавець вважає, що Т. Осьмачка, а в повісті головний герой Іван Брус, обирають у межовій ситуації „як останню зброю” для боротьби з тріумфуючим дияволом – „слабість”, симулюючи божевілля. Отже, дослідник виділяє у „Ротонді душогубців” екзистенціальну проблему межової ситуації як одну з головних.

Досить детально з точки зору проблематики, образної системи, міфопоетики, стильових особливостей досліджували повість М. Скорський, Н. Зборовська, В. Шевчук. Та все ж головне філософське осердя твору залишається нерозкритим. З огляду на

особливе світовідчуття письменника, на його філософію, в основі якої „лежить духовний і моральний досвід і яка не є грою розуму”, а інтуїтивним прозрінням, яке дається „лише філософу, котрий пізнає цілісним духом [33, с. 176]”, Осьмачка у „Ротонді душогубців” осмислює екзистенціальну проблему вибору. Власне, як ми бачимо, автор не зраджує головній і незмінній темі своєї творчості – долі України. Та в цьому творі вона має глибоке філософське підґрунтя, що є ключем „для ясности нашого життя і людської правди-справедливости...”, як висловлювався сам автор. Письменникові важливо було сказати правду про себе, зрозуміти стан української інтелігенції в умовах жорстокого тоталітаризму, коли частина цієї інтелігенції стоїчно вмирала, інша, перейшовши, за висловом В. Винниченка, „на той бік моралі”, теж умирала, ще інша, усвідомивши, що все в космосі, за словами П. Тичини, „підвладно одній руці”, скорялася „залізній сучасності” і, духовно вмерши, вже існувала лише фізично.

У „Ротонді душогубців” доля України переломлюється через психологію особистості, тобто залежить від того, який вибір зробить людина, і в той же час цей індивідуальний вибір умотивований становищем в Україні.

У ситуацію вибору автор ставить трьох персонажів повісті: інтелігентів Чудієва, Ольгу Антонівну та її чоловіка Івана Бруса. Змістом вибору є високодуховне життя на засадах народно-християнської моралі або смерть. Умовою вибору є межева ситуація, яку породив кризовий стан нової суспільно-політичної формації. Серед його особливих ознак в Україні Ю. Лавріненко бачить те, що „нове” і „старе”, „народження” і „смерть” тут ідуть разом, що „межева ситуація” постала як „тривало прогресуюча криза, як тривала доля”, що в її умовах людина „знає „компроміс з дияволом” як залізний диктат історії, як волю Бога, який не раз ставить людину на понадлюдський іспит”, що людина знає „такий феномен, як роздвоєння”, вона по-справжньому самотня [168, с. 179]. Це, за твердженням дослідника, те, чого, формулюючи свою філософію доцільності, коли „одиниця виступає в момент останнього рішення [168, с. 179]”, Шпенглер ще не знав ні з власного досвіду, ні з суспільної практики. Т. Осьмачка таку межову ситуацію знав, йому не потрібно було її художньо домислювати, як, наприклад, А. Камю в „Чумі” [122] чи моделювати дещо штучну, як Ж.-П. Сартр у „Непохованих

мерцях” [308]. Таким чином, письменника можна віднести до тих митців, „у чийй творчості, – як зазначає Н. Колошук, – найочевидніше виявилися екзистенціальні філософські засади, навіть ще до того, коли екзистенціалізм визначився як філософська течія... [142, с. 39–40]”.

У виданні „Т. Осьмачка. Ротонда душогубців. Оповідання” (без року й місця видання) вміщена „Передмова” [266], в якій автор писав, що події у творі „подані так, як вони відбувалися. Тільки, що вони і люди перенесені у інші місця України і одержали інші назви та імена. Так зроблено через ті звірині умови, які існують під совами [266, с. 5]”. Отже, митець відтворює, за висловом Ю. Лавріненка, „катастрофальні десятиліття” реальної дійсності, з яких вийшов „не тільки живим фізично, а й неподоланий як поет [229]”. Таким чином, письменник створює модель обставин, у яких людина вимушено перебуває в ситуації вибору.

У „Ротонді душогубців” Т. Осьмачка продовжує хронологію історії України, започатковану в попередніх повістях – „Старшому боярині” та „Плані до двору”. Колективізація українського села збігається тут із апогеєм розгулу демонських сил, що, як і в попередніх творах, уособлюють чужу для нації владу. Історія України розгорнулася в повісті, як зазначає Н. Зборовська, „справжньою кінцесвітньою панорамою, як душогубська містерія. Світ розколотий на Москву й Україну. Москва своєю гігантською чорною силою наступає на світло української душі [102, с. 142]”. Отже, письменник сприймає тогочасне буття України як „всеохопну катастрофу”, коли складається „ситуація пожежі й руїни цілої будови людського суспільства, нації, людини взагалі [168, с. 178]”. Цю катастрофу письменник зображує через характеристику влади, через опис села, конкретних людей і пояснює таким чином індивідуальний вибір кожного в межевій ситуації.

Всезнищуючою і потворною силою, що породила катастрофу, в Осьмачки залишається, як і в попередніх творах, демонізм. Його верховне начало уособлено в постаті Сталіна, який сам себе характеризує: „Мене звать червоним сатаною... [264, с. 141]”. Ідентифікація більшовизму, сталінізму з сатанізмом була в літературі того часу типовою. Згадаймо, що М. Хвильовий перед фатальним пострілом наспівував слова з Пушкінових „Бесов”, які відповідали його баченню сучасності, В. Барка в романі „Жовтий князь” вводить образ сатанинського числа 666.

Локусом демонічного світу в повісті Т. Осьмачки є приміщення Кремля. Змістова й ідейна семантика цього світу, його енергетична сила відтворена виразно експресіоністичними прийомами: різка колористика – червоне, чорне, жовте, багряне, криваве; панорамне охоплення простору із візуальною концентрацією на окремих деталях – прапор, тинок, візерунки, підлога, стіни, стіл, ослони. Невід’ємним атрибутом сатанинського світу, як і в міфології та народнопоетичній творчості, є лунарна символіка – місяць та місячне світло, а також чітко означений хронос – ніч.

Зібрання в Кремлі серед ночі тих, хто стане катами для України, подано автором як шабаш чорних зловісних сил. Демонічний світ у „Ротонді душогубців” – це вже не одиниці, як у „Старшому боярині” та „Плані до двору”, а всеохопне, руйнівне явище. Це не лише інонаціональні елементи чи виховані в зросійщеному середовищі українці, а питома українська народна маса – парцїони, мотузки, казьки.

Картиною розмови Сталіна з українцями-катами, їх цинічними переказами своїх моторошних душогубських справ Осьмачка розкриває деморалізацію українського суспільства, його духовну катастрофу. Сучасна митцеві дійсність спонукала його до актуалізації біблійного та літературного сюжету братовбивства. Ю. Лавріненко з цього приводу зазначав, що у творі показано, як серед національної катастрофи розверзлась страхітлива безодня старого гоголівського комплексу братовбивчої анархії і злопомсти. Дослідник вважав, що зараження української спільноти „анарховбивчим комплексом складає один із провідних мотивів Осьмаччиної творчості”.

У „Ротонді душогубців” Осьмачка відтворив й інші актуальні для української літератури 20–30-х рр. комплекси, зокрема освячення кров’ю та матеревбивство. Вони знайшли художнє втілення у творчості М. Хвильового („Мати”), Б. Антоненка-Давидовича („Смерть”), В. Підмогильного („Третя революція”) та ін. У повісті Т. Осьмачки кожен з катів теж входив у довіру чиєюсь смертю.

Психологічного впливу на читача автор досягає обраним наративним прийомом – через мову персонажа. Цим же прийомом письменник передає і утвердження демонізму як пануючої сили. Сталін, який називає себе „катом над катами”, виступає її апологетом: „Я вам даю право над людьми цієї країни, яких я вважаю ворогами її... Утворимо потрібне нам суспільство, в якому ми, кати,

зневажені в сьогоднішньому світі, будемо володарями світу й будівничими, і панами свого щастя, яке ми передамо своїм дітям, внукам і правнукам... [264, с. 141]”. Демонський світ, що руйнує засади народно-християнської моралі, диктує і свої закони, покликані знищити її носіїв: таланти, інтелігенцію, авторитети і розчистити ґрунт під колективізацію. Це – „револьвер”, „отрута”, „провокація”, „обман, підтравність, зрада, душогубство і витривалість [264, с. 142]”. Цією експресивно насиченою, динамічною промовою автор відтворює модель функціонування суспільства, в якому вождь, партія беруть на себе кінцеву мету, а отже, право дефініціювати добро і зло.

Демонічний світ у „Ротонді душогубців” є антагоністичним до світу Божого, з яким асоціюється в Осьмачки Україна в її реальному й космічному вимірах. У „Ротонді...” цей світ постає лише на початку твору в першому розділі через колоритний пейзажний опис Оникієвого Яру, особливу функцію в якому виконують символи води й світла. Зорове враження пейзажного малюнка підсилюється градацією емоцій, що досягається кількаразовим повтором: „радісно було колись глянути...”, „радісно було чути...”, „радісно колись було ... спостерігати ...”.

Дієслівними формами минулого часу митець створює хронотоп іншого, теж Божого, духовного світу. Як і в попередніх творах, це Україна минулого. Її образ увиразнений солярною символікою: „Радісно колись було супокійній людині спостерігати кольори Божого світу і самий Божий світ: як сонце і річці цілий день світилися і як і сонце, і річці погасали надвечір і зливалися із своїми тінями”... [264, с. 145–146]”.

Хронотоп Оникієвого Яру в Осьмачки має дворівневе наповнення – світ Божий і світ людський, тобто сучасний, уже вражений демонською силою. Якщо у відображенні топосу автор вдається до умовностей – Оникіїв Яр чи якась інша місцевість – це все одно уособлення України, то час він умисне конкретизує, підкреслюючи його фатальність. Це 1930–1931 роки, початок, винищення української нації, основою якої є село. Помітним у цьому описі є те, що причину трагедії українства Осьмачка бачить і в ньому самому. На зовнішній чинник письменник лише вказує у протокольній стиснутій формі: „У 1930 році в селі Куцівці москалі звернулися до селян, щоб вони відбудували зруйноване господарство поміщицьке в Холодному...” за півпуда пісового цукру на день [264, с. 145]. Автор показує селян, ту масово-руйнівну

силу, яка вже втратила відчуття вищої ідеї чи обов'язку і керується лише інстинктом виживання, тому за цукор, із якого „виходить дуже міцна і добра самогонка... лишили яр на 1931 рік неначе випалений... [264, с. 145]”.

Носіями історичної, суспільної, природної пам'яті і в той же час символом ще живого національного осердя стають у цьому епізоді не люди, а хатки край яру. Ці образи є одночасно й вираженням футурологічного бачення митця: „І ці чотири хатки, що спочатку були ніби чудовий додаток до краєвиду в Оникієвім Яру... зараз ніби вони всю чорноту майбутнього спустошення прийняли у свої зариси, що простяглися від їх аж туди, у ще незриму руїну всієї України, яка мала стати за присудом московських завойовників колгоспною калікою та обшарпаною через якихось кілька місяців [264, с. 145]”.

Образом-символом духовного й матеріального спустошення постає одна з цих хаток – обійстя Овсія Бруса. Через експресіоністичний прийом візуального виокремлення деталей – предметів побуту, рослин, будов та топографічне окреслення типово селянського українського подвір'я автор передає стан припинення руху, а значить, і життя: порожні ночви, оголений росішок, „двері стояли навстіж, бовванів одинокий візок”... Цей малюнок передає відчуття самотності, покинутості, „безнадійної перспективи”, до якої, як зазначає автор, привчили селян Совети, що „хазяйнували десятий рік на Україні [264, с. 146]”.

Малюнок подвір'я – це візуальне й духовно-емоційне сприйняття реальності Іваном Брусом, письменником, який приїхав у село з Києва на похорон матері. Звернемо увагу на багатозначну виділену автором деталь: Іван Брус знову запізнився.

Остаточну руйнацію старої України, до якої в автора, як це ми бачили і в попередніх повістях, була особлива прихильність, уособлено в смерті господині обійстя. Саме через образ матері автор розгортає художньо-аналітичні роздуми про причини нещасливого буття України. І робить це крізь призму свідомості питомо українського інтелігента, її сина Івана Бруса, помістивши його в екзистенційне середовище самотності.

У „Ротонді душогубців” як і в „Старшому боярині”, Осьмачка торкається проблеми „мати – син” (Україна – інтелігенція, народ). Однак змінює позицію

взаємозалежності. Якщо Гордій Лундик не зазнав справжнього материнського піклування, бо виріс сиротою, то Іван Брус із усією повнотою синівського почуття й свідомості (як і Є. Маланюк у циклі „Псалми степу ”) аналізує невтішну долю матері і дошукується її причин. Невипадково саме перед вікном, як символом духовного й історичного хронотопу, ставить автор свого героя, який спостерігає „подвір’я в сумнім стані” і перебирає в пам’яті своє минуле. Материна наука дітям боронити себе фізично, яка проходить у пам’яті героя, накладається на історично зумовлену необхідність українства захищати себе від нападників. Нездатність самої матері піднятися до духовних високостей („сама... знала тільки „Отче наш,, і „Царю небесний”) і забезпечити цю висоту дітям пояснює письменник поневоленістю, що не давала часу „на вільну думку, яка з’являється у вільному відпочинку”. Те, що діти розбігалися хто куди, „десь бавилися, билися, прибігали додому замурзані їсти і знов розбігалися” – це картина зростання національної інтелігенції по чужих краях і школах. Тож „у неї не було часу навіть заговорити до своїх дітей, а не то що ще чомусь навчати [264, с. 148]”. А не виховані в любові, не навчені до обов’язку перед матір’ю, до її пошани й розуміння, не можуть самі по собі, як це хотілося матері, „слухати її тільки з доброго слова так, наче вони породилися на зразок Афродіти, що враз була і мудрою, і гарною, і богинею [264, с. 148]”.

В образі батька, який теж постає через спогади Івана Бруса, на наш погляд, простежується узагальнення невождівського маскулінного складника нації. У ньому автор втілює і еллінський демократизм, і християнську моральність, і козацьку романтичність та анархізм, і відсутність вродженого потягу до владарювання та відчуття його змісту й обсягів, тобто – державницької волі, того, що могло б розвинути в дітей волонтаризм і природний інстинкт вождівства, індивідуальність характерів і комплекс особистісного начала, суспільні та морально-етичні засади поведінки.

Відсутність у дітей прищеплених та виплечаних батьком-матір’ю, що уособлюють суспільство, націю, державу, почуття любові та обов’язку, людських і громадянських чеснот, спричинило, на думку автора, панування в людській істоті природного інстинкту самозбереження. Тому розрахована на такий морально-психічний стан суспільства сатанинська політика влади посіяла в душах людей жах,

що розігнав їх „у такі місця, яких стара мати і вимовити не могла”. Уособленням тієї частини суспільства, що сприйняла нову владу, стала її поплічником, жорстоким катом, є син Овсія Мадес, який і залишився при батьках та „московські перемоги над Україною прийняв собі як пророкування добра, а розумнішим людям від його як належну кару за те, що вони розумніші за його [264, с. 150]”. Тут бачимо використання Осьмачкою міфологічно-біблійної структури про ворожнечу братів.

Психологічно напружений внутрішній монолог Івана Бруса служить засобом дошукування автором відповіді на питання про причини морально-психологічного паралічу нації: чи це „страшне і безіменне життя” матері, від того, що людина замість Бога, Правди й Справедливості бачить лише порожнечу, чи від того, що „мати не мала сили і не вміла вести своїх дітей у своїй волі”, чи від того, що „страшне лихо Московської диктатури, скувало, неначе мороз води, нещасних людей в одну безрукість закам’янілого настрою від переляку, аби він, сам себе переживши, став містичною силою, на якій мала б триматися майбутня людськість у московських лапах [264, с. 150]”.

Системою образів, сюжетними лініями, навіть умовно тричастинною будовою повісті (Кремль, село, інтелігенція) Осьмачка прагне відповісти на пекуче екзистенційне питання вибору. Важливим чинником ситуації вибору автор бачить і психологічний стан страху. Осмислення страху Осьмачкою певною мірою перегукується з трактуванням цієї категорії К’єркегором, який зазначав: „Жоден великий інквізитор не мав у руках таких жахливих тортур, які має страх, і жоден шпигун не вміє так мистецьки нападати на підозрюваного якраз у ту мить, коли той найслабший, не вміє так спокусливо розставляти тенета, в котрі той повинен потрапити, як це вміє страх і жоден найпроникливіший суддя не розуміє, як необхідно допитувати звинувачуваного, допитувати його, як це робить страх, який ніколи не відпускає звинувачуваного – ні в розвагах, ні в гаморі повсякденності, ні в труді, ні вдень, ні вночі [165, с. 2 42–243]”.

Уже у вступній частині „Ротонди душогубців” показано, що страх освячується владою як головний метод тоталітарної політики й ідеології. Страх смерті перетворив

парціонь, мотузок, казків на катів. Вони ж, у свою чергу, обрали його як несхибний спосіб впливу на людську психіку та поведінку і як засіб самим „вписатися” у нову систему.

У першій частині повісті показано, як страх смерті, це „страшне лихо московської диктатури”, скував людей. Вірогідність подій письменник конкретизує датою – 1923 рік. Від неї починається своєрідний мартиролог, який склали представники села і міста. Цим, власне, автор розгортає тло тієї межової ситуації, в якій героям доводилося робити вибір.

Саме в середовищі селянства страх діяв найсильніше. На тлі села показано зіткнення двох протилежних сил – сатанинської і Божої. Першу втілювали червоноармійці, що закатували безвинну молоду вчительку, а також голова Куцівського парткому і завідуючий семирічної школи Маздигін та направлений з Москви кат Парціоня. Божу силу несли в собі селяни – голова організації незаможників, Шелестіян, Гапуся, Овсій Брус.

В образах Шелестіяна та Овсія Бруса автор показує спробу людей не піддатися силі страху. Шелестіян захищає свою малолітню доньку Гапусю, збезчещену Маздигоном, і для покарання гвалтівника вимагає в Парціоні не помсти, а громадського присуду. Та замість підтримки влади селянин натикається на відвертий цинізм і усвідомлює свою приреченість. Востаннє бачив Шелестіяна живим Іван Брус у київській тюрмі.

Через образи Шелестіяна, Овсія Бруса Т. Осьмачка розкриває поширений метод впливу страху: обидва герої не піддалися його дії, тож їхня смерть повинна була стати страхом для інших. Письменник відтворив у повісті своєрідну „чуму” страху, яка, як показав у однойменному романі А. Камю, „була якимось адміністративним механізмом. Обачливим, бездоганним, у будь-якому випадку функціонуючим безвідмовно [122, с. 246]”.

Овсій Брус постає в повісті запрограмованою жертвою сатанинської сили, оскільки його морально-етичний світ, найповніше виявлений в органічній гармонії з природою, в любові до праці, в християнському людинолюбстві та неситній вірності ідеалу правди, справедливості, є антиподом її носіїв. „Ти ж бачиш, – каже він синові, – що вони всяку людську правду вигнали із своєї

обихідки... І їм треба нащось винищити старе людське покоління, аби новим людом керувати так, як вітер перекотиполем [264, с. 184]”.

Героя обставини підводять до межової ситуації: помирає дружина, Маздигін відбирає аптечку з ліками, син Мадес стає поплічником влади, очорнює батька, а далі разом із дружиною отруєє його і за наказом чека привозить до лікарні. Овсій із цинічної й брутальної розмови Парціоні у палаті розуміє, що лікарня – його останнє місце в цьому житті. Самота як домінуючий чинник психіки героя є умовою його рефлекторного стану, коли людиною опановує повне відчуження від світу людського: „Страшна самота опустила на його серце пустельніший і прозоріший холод, ніж зимове небо, де немає жодного шереху від живої тварі... [264, с. 184]”.

Усвідомлюючи безвихідність ситуації, Овсій Брус переборює страх. Він звільняє від його влади свою душу й тіло – тікає з лікарні, зберігаючи людську гідність і свободу як невід’ємну даність природи. Його допомога Гапусі, яка випадково натрапила на нього серед полів, була останнім добром його світлої душі на цьому світі.

Овсій Брус у концепції образів повісті – це герой стоїчної вдачі, виписаний в дусі українського світосприйняття: він „наділений додатковою рисою – здатністю перебувати в силовому полі національного, не відчужуватися від нього, а навпаки – черпати силу з його духовної енергії, яка виступає психологічним донорством для кожного, хто зберіг етнічну самототожність [41, с.74]”.

У межовій ситуації Овсій Брус вільний у власному виборі. Тому свідомо обрана смерть героя (він просить Онопрійовича впорснути йому отруту), хоч і передана через експресію вражаючих деталей, не сприймається як безвихідно трагічна. Навпаки, це своєрідний реквієм людяності й гідності тих, для кого Бог, рідна земля були джерелом незламності духу. Національний космос внутрішнього світу героя наснажений потужною енергією, спрямованою на одухотворення. „Буттєвий феномен національного космосу живить внутрішню силу українця, яка необхідна йому для стоїчного тривання в умовах життєвої безперспективності і смертельної загрози, породжених колоніальною дійсністю [41, с. 69]”.

У смерті Овсія Бруса, якого селяни величали „гетьманом”, вбачаємо символічну смерть селянських ідеалів та надій. Останній погляд Бруса вихоплює із обсягу цього світу Куцівську церкву, „високу і білу, у клубку сонячного червоніння”. Колористика, пейзаж рідних полів підсилюють враження абсурдності смерті Овсія.

Власне, трагічною картиною смерті героя, як і смертю його односельця Сергія Сергійовича, знищенням селян Передирія і Вербикрута, зникненням із села Гапусі, арештом Шелестіяна, руйнуванням самими селянами Оникієвого Яру, їх онімінням від страху Осьмачка відтворив стан тотальної „чуми” жаху, що опанувала українським селом як основою нації. Про скованих страхом людей в селах на Полтавщині розповідає і лікар Чудієв.

Страх постає в повісті Осьмачки як епідемія, як чума, що охоплює всіх: і жертв, і катів. Парцюня став чекістом і катом під загрозою фізичного болю, а то й смерті, якими погрожували чекісти. Його психологічний стан під час відповіді Сталіну передано через портретні деталі: „...він силою волі здавив кашель... і ковтнув слину” [264, с. 135].

Стан Маздигіна у відповідних ситуаціях передано різними засобами: авторською мовою, через психологізований портрет, через жести й міміку та прийом мовної самохарактеристики.

Отже, в ситуації вибору одним із головних чинників є страх. Він опанував кожною людиною, став патологією суспільства і зумовлює індивідуальну й суспільну поведінку. Власне, це екзистенційна атмосфера, в якій повинні здійснити вибір представники інтелігенції – Іван Овсійович Брус, Чудієв та Олена Щоголова. Екзистенціалізм, як зазначав Г. Тавризян, передбачав „визнання прав за безпосередньою, даною ситуацією як єдино незаперечною реальністю, в якій людині доводиться діяти, яка одна ставить його перед необхідністю вибору [344, с. 22]”.

Центральною постаттю, що опинилася на межі, є Іван Брус. Його межовий стан має особистісну та суспільно-політичну мотивацію. Перша зумовлена статусом персонажа: він митець, що в суспільному середовищі ідентифікує себе через слово. Неможливість такої ідентифікації зумовлює психічну і фізичну дисгармонію творчої особистості. „Людина, коли ховається словом, – розмірковує

герой, – то й думки цієї цурається, що проситься у слово, і завжди носить у своїм зовнішнім виразі відбиток якоїсь приреченості, а разом і маніакальності [264, с. 155]”. Несвобода митця, породжена небезпекою, усвідомлення того, що твір „про Україну”, який „не має собі рівного ні по думці, ані по силі вислову”, не дійде до читача, породжує намір втекти „з Києва від страшної дійсності”.

Однак домінуючою стає суспільно-політична мотивація вчинків Івана Бруса. Відвідини спорожнілого після смерті матері рідного обійстя, спілкування з батьком, який став для героя уособленням „справжньої України”, кардинально змінили його наміри. Іван Брус відчув нерозривність особистісного й громадянського і вирішив, що втеча заради збереження свого твору була б зрадою Батьківщини. Для Бруса-митця тут вибору немає.

Для відтворення переконливості позиції героя письменник зосереджує увагу у сфері його психіки. Для цього обрано й відповідну наративну форму – від особи так званого всезнаючого оповідача, коли авторська мова переходить у внутрішню мову героя, розкриваючи світ його суб'єктивних переживань. Основний психічний стан Івана Бруса теж зумовлений страхом, тому домінують екзистенційні настрої самотності, приреченості, смутку, співчутливості, „безпритульності й самоти” і под. Це є екзистенційний простір особистісного самовияву, коли світ пізнається у його глибинній філософії. Іван Брус осмислює категорії добра й зла, правди й кривди у національному векторі. Він не може звати добром завоювання України, а правду розуміє у вимірах вселюдської і християнської моралі. „Мені завжди, – твердить Брус, – була і буде дорога та правда, що людям помагає жити, перемагаючи труднощі духовні і матеріальні на підставі етичної вимоги: Не роби того другому, чого собі не бажаєш [264, с. 305]”.

Смерть батька екстраполюється у свідомості героя на всю націю, а відчуття провини за це переростає із чисто синівського у високо громадянське. Через заперечення відступництва, втечі, пасивності, що асоціюються у свідомості Івана Бруса зі словом „зрадник”, у душі героя викристалізовується усвідомлення обов'язку, героїзму як необхідної даності, що унеможлиблює його фізичну смерть. У розмислах героя визріває цілком обґрунтоване переконання: „Я

маю беззастережне право на свою філософію, але не на смерть, бо я маю для свого духу ґрунт, який зветься неволя нації... Значить, я не гірший від жовніра у шанцях перед історичним поневолювачем рідної нації [264, с. 306]”.

Екзистенційний вибір особистості відтворено на духовному, моральному, психологічному рівнях. Далі увага автора зосереджена на механізмі реалізації вибору. Базуючись у значній мірі на автобіографічному матеріалі, письменник, можливо, прагнув розкрити „секрет” своєї хвороби і в художній формі психологічно переконливо проілюструвати те, про що говорив у своїх публіцистичних матеріалах та спогадах. І тут головний герой повісті постає не як нервово хвора людина, а як перейнята тривогою, хвилюванням, дуже вразлива і в той же час здатна до глибокого аналітичного мислення особистість. Іван Брус розуміє безвихідь людини і нації, відчуває „задуху і погрозу удару смерті”, бачить, що „Україна скалічена”. Проаналізувавши сили зла та протистояння, що з’явилися у їх середовищі, Брус виробляє тактику самозбереження. „Супроти цих душогубських сил є інша сила, до якої жодна революція не споготовлялася до боротьби. Ця сила, що ще не випробувана революціями, є слабкість. На її покорення ніхто не збирався в похід. Але на її рятунок вирушає уже більше як півтори тисячі років християнська культура [264, с. 311]”.

Таким чином Іван Брус вирішив симулювати божевілля. Герой детально обґрунтовує доцільність та результат свого рішення і остаточно переконується, що „це його шлях рятунку і боротьби...” і він, самотній, „мусить, не охляваючи, тримати у своїй душі поле бою...”.

Уся подальша увага письменника сфокусована у сфері психоаналітичного дискурсу. Т. Осьмачка відтворює різні зовнішні чинники психологічного й фізичного впливу на Івана Бруса – перебування на допитах у Сіямського та Парціоні, тюремні камери із нелюдськими випробуваннями, заходи по знищенню в’язнів у приміщенні та на подвір’ї київської в’язниці, що мало б справити шокуючий ефект і зламити будь-кого. Та все ж основна авторська увага зосереджена на духовно-психологічному стані героя у критичні моменти життя. На прикладі Івана Бруса Т. Осьмачка показує, що людина з чітко визначеною психологічною установкою здатна керувати своєю свідомістю й волею. Перемігши камеру-клітку, витримавши протест голодом, герой дійшов до усвідомлення, що „його воля поведе його душу до незалежності навіть і на смерть... І

яка б людина не була маленька своєю свідомістю та інстинктом, вона все ж таки хоче, щоб хоч краплина її психіки була таємницею для зовнішнього світу. І завдяки їй вона буде наймогутнішою серед тієї голоти, що ділиться кожною решткою своєї душі із такими, як і сама [264, с. 391]”.

Характерно, що Осьмачка постійно тримає в полі зору людину як особистість. Власну екзистенційну суть людина усвідомлює не через фізичне існування, а через духовне буття. Тому цілком логічною є ідентифікація у свідомості Івана Бруса себе зі своїм народом: „І Брус зрозумів, що він потрібен серед цього всенаціонального знищення. Він не дурно рятує себе. Його правдиве слово у прийдешньому мусить стати свідком і оборонцем повалені нації [264, с. 399]”. Отже, зміст і ґрунт боротьби Івана Бруса цілком очевидні. Це головний чинник його екзистенційного вибору.

Утвердження екзистенційної самості ведеться в Т. Осьмачки не лише через вияв волі особистості, а й через подолання страху шляхом відчуття моральної правоти у протистоянні ворогу. „Він добре знав, що значить моральна правота навіть перед піднятою рукою смерті... Він відчував, що не вони зі зброєю в руках є герої, але він є герой, бо не боїться всіх мільйонів смертей... [264, с. 382]”.

Відчуття моральної правоти було в героя повісті своєрідною помстою ворогам. Однак письменник свідомий того, що вдовольнитися лише цим – значить залишати героя українським Дон Кіхотом. Авторський же образ Івана Бруса був наповнений значно глибшим змістом. Він – митець, інтелігент – духовна основа нації, її інтелект, її світло і провідник. Тому герой здатен піднятися до мислення політика й державного діяча. Перебуваючи у психіатричній лікарні на експертизі, він виграє час і тверезо аналізує засади нової ідеології, скрупульозно розкриває мету нової влади та методи її досягнення і як аналітик-реаліст змушений констатувати, що „Україні не було рятунку, не було його і йому”.

Саме так Т. Осьмачка підводить читача до пояснення факту свого перебування у психіатричній лікарні. Герой повісті, як і її автор, знову опиняється перед вибором, але вже чисто моральним: одержати ярлик юродивого чи йти на вірну смерть у в'язницю. Моральна і фізична „утома”, що керує міркуваннями Івана Бруса, підказує йому, що краще потрапити в психіатричну лікарню і мати „волю для відпочинку і волю від тюрми, бо він не герой і не божевільний, який хоче умерти конче не так, як ті, що умирають

смертю, приписаною Москвою [264, с. 414]”. Героєві, а відтак і авторові повісті, морально легше переконувати себе в тому, що він хворий, аніж стати в думках на ті „покручені стежки”, „де стираються тями про духовний героїзм і про духовний маразм... [264, с. 414]”. У розумінні Осьмачки свідомо взяти образ юродивого заради життя, заради можливості нести слово правди своєю творчістю, заради відчуття тієї моральної правди, що дає надію на перемогу, – це духовний героїзм. Таким був екзистенційний вибір Івана Бруса, через психоаналіз якого Т. Осьмачка, на нашу думку, відкрив ті „карти мовчання” власного життя, про які звірявся О. Черненко.

Якщо поглянути на образи представників української інтелігенції у попередніх повістях Т. Осьмачки, то, порівняно з Гордієм Лундиком та Іваном Нерадьком, Іван Брус – це вже зовсім інший тип українського інтелігента, тип ніцшеанської людини, здатної стати над собою. Не випадковими, вважаємо, вжиті автором антропоніми (Лундик, Нерадько, Брус) які відповідають внутрішній суті кожного з героїв, адже, за О. Лосєвим, ім’я – це „зосередження всіляких фізіологічних, психічних, феноменологічних, логічних, діалектичних, онтологічних сфер [191, с. 628]”.

Через образ Івана Бруса автор подав власне трактування образу сильної особистості та її значення для нації. Разом із тим здатність до пильного обсервування і реалістичність мислення дозволили йому в розумінні долі нації і людини констатувати незаперечні факти наявності в українців якостей інших людських типів, і зумовлені вони як біологічним, так і морально-психологічним та ідеологічним чинниками. Виразом цих типів є образи Чудієва та Олени Антонівни.

Образ Чудієва трактується дослідниками по-різному. М. Скорський, зокрема, вважає його епізодичним. На думку дослідника, Осьмачці він „потрібен був для того, щоб показати взаємозв’язок соціальних проблем минулого і сучасного. А точніше – знайти корінь історичних помилок, які породили становище, що склалося в Україні після Жовтневої революції [318, с. 169]”.

Такий висновок М. Скорського впливає швидше всього з перегуку звинувачень Чудієва на адресу Центральної ради з подібними звинуваченнями В. Винниченка, висловленими у його праці „Відродження нації” (1920) [46]. А можливо, й із зізнання самого Осьмачки, який у розмові з Г. Костюком говорив, що на „синтезу

ідеї” цього образу остаточно нашоухнула його публікація в „Літературно-науковому віснику” за 1923 рік про Другий військовий з’їзд. Автор – полковник доби УНР Володимир Кедровський (вказано під криптонімом) подавав, як зазначає Г. Костюк, „спогад із текстом демагогічної промови Гаврилюка. Нічого особливого в тій промові не було... З публікацій того часу я знав багато більше подібних нереалістичних виступів [155, с. 427]”. Та це для автора був лише поштовх, певний відправний момент: тут він „надибав” Чудієва і через нього втілює ті ідеї, що з’являлися як результат розмірковування над „трагічною добою нашої історії... І все це, – зазначав Осьмачка, – результат кипіння в моїй голові й уяві [155, с. 427]”.

Чудієв у контексті авторської концепції ролі національної інтелігенції в історії державотворення є втіленням конкретної ідеї, а саме – ідеї приреченості. З одного боку, приреченості людини, яка не має тієї сили волі, щоб відчуті себе екзистенцією, з іншого, – національного типу, для ментальності якого приреченість – це відчуття іманентне.

Приблизно таку функціональну роль образу Чудієва і означив Г. Костюк у розмові з Т. Осьмачкою: „...Я Чудієва сприймаю як психологічне явище нашої національно-державної трагедії. Це рідкісно вдале уособлення почуття безвихіддя, розпачу, або, інакше кажучи, – апокаліптичний зойк української людини на руїні відновленої держави.... Чудієви дійшли до останньої межі зневіри і мусили вмерти... [155, с. 428]”.

Отже, Чудієва Осьмачка вписав у ряд образів Лундик-Нерадько. Він є їх логічним завершенням. Це інтелігент, лікар, колега Олени Щоголової та товариш Івана Бруса. Прізвище персонажа говорить, що Чудієв мав зв’язок із зросійщеним середовищем, а значить, почуття до України на рівні матері-батька, як це властиво Іванові Брусу, у нього відсутнє. Щоправда, він не байдужий до того, що відбувається, і рятує Гапусю з міркувань віддячити кривдникові дівчини „за всю печію своїх переживань”. Чудієв щиро переймається тим, що робиться по українських селах на Полтавщині, звідки щойно повернувся. Це, як він каже, значить, що „ув’язнять добру половину нації”.

Світогляд, громадянську й чисто людську позицію Чудієва автор передає переважно не через дію, а через мову. Характер, морально-психологічну установку такого типу людей (напрошується думка, що це й символ держави, в якій такі люди живуть, господарюють, керують) увиразнює описом простору його помешкання, портретними деталями, що сприймаються через слухові, зорові, нюхові відчуття. Важливо, що все це відтворюється через сприйняття спостерігача, що потребує сильного слова і впевненої дії, зокрема Олени Щоголової, яка прийшла до Чудієва як єдиної близької людини після арешту Івана Бруса. Господаря вона побачила у брунатній піжамі і в чорному халаті; помешкання, якщо його сприймати як символ простору буття, в тому числі й державного, виглядає занедбаним, недоглянутим, невпорядкованим. Опис помешкання – це авторський прийом показу морально-психологічного стану героя.

Портрет Чудієва після прохання Олени Антонівни почергувати за неї в лікарні у зв'язку з арештом чоловіка має цілком оціночний характер і програмує подальшу позицію персонажа: „... лице стяглося у машкару, під якою могло бути все: і щирість, і брехня, і запобігання перед катом, і захоплення благородною справою [264, с. 245]”.

Осьмачка не позбавляє Чудієва позитивних якостей: той погоджується допомогти дружині Бруса, не перестає з нею спілкуватися, хоча й розуміє, що за обома вже стежить ЧК. Однак Чудієв – це тип мораліста, який має свою філософію виживання, відмінну від філософії Івана Бруса. Він вважає, що про „одну людину не можна говорити, де весь народ відданий лютій та кровожерній силі винищування [264, с. 346]”. Чудієв не вірить у силу людини, а значить, і у власну. Він не шукає сили волі в самому собі, як Брус, а намагається власну кволість духу затулити огріхами керівників ЦР, військових.

Припускаємо, що й автор повісті бачив причини поразки національного визволення в діяльності його очільників. Та все ж не для їх викриття введений образ Чудієва. Він несе в собі ту частину негативу, яка притаманна українцям загалом, зокрема й керівникам, – конформізм, упокореність, приреченість: „А

жити я можу лише при тих обставинах, – говорить Чудієв, – коли буду слухняним силі, що зараз тримає на долоні всю Україну... [264, с. 347]”.

Після критики Чудієвим діяльності українського політикуму його порада Олені Антонівні служити в ЧК звучить і як останнє хапання потопаючого за соломину, і як цинічний вирок приреченого жінці: „Якби ви мені сказали..., що не хочете служити там, то я взавтра до вас і не здоровкався б... Розум – значить убити мільйони, а самому жити на кістках убитих. Убити Україну і жити славою її смерті... Ось наша доля, мила Олено Антонівно... [264, с. 371]”.

Як бачимо, „чума” страху змінила оціночні уявлення і судження людей, вони звикли до відчаю, до відчуття приреченості, а, як вважав герой „Чуми” А. Камю доктор Ріе, „звичка до відчаю – це значно гірше, ніж сам відчай [122, с. 247]”.

Отже, Чудієв, на відміну від Івана Бруса, несе в собі іманентну поневоленому народу приреченість жертви без будь-якої, навіть найменшої, потуги до випростання. Подібно до А. Камю, Осьмачка вивів у цьому образі тип моралістів, які стверджували, що нічого зробити не можна, тому необхідно впасти на коліна.

Важливу функціональну роль в авторській концепції національної інтелігенції, нації загалом займає образ Олени Щоголової. Дослідники залишили його поза увагою. Але ми вважаємо, що саме в ньому письменник утілює свої роздуми про національне й загальнолюдське, про безкомпромісність у виборі морально-етичних критеріїв. Через цей образ Осьмачка перегукується з А. Камю, який показав, що „чума – суворий екзамен, який усіх зрівнює і відмінює всі відтінки, вона пропонує кожному два питання, що стосуються абсолютно всіх: що таке життя? і що значить зберегти гідність перед натиском зла, яке невідомо звідки навалилося і заповонило все? [43, с. 21]”.

Саме Олені Антонівні, дружині Івана Бруса, автор надає право сказати про приреченість нації. Він моделює передумови для такого її висновку: героїня побачила безпорадність Чудієва, його переляк і здатність до повної капітуляції заради одного – жити, навіть знівельовавши засадничі принципи людської моралі. Стан її душі після відвідин Чудієва автор знову відтворює через опис помешкання,

але вже її власного. Від інтер'єру (порожнє ліжко Гапусі, забуте нею горня, білі стіни, плитка) віддавало порожнечею і холодом. Героїня „відчула ще більшу, ніж у Чудієва, невпорядкованість у тій кухоньці [264, с. 353]”. Самотність героїні в локалізованому просторі є способом концентрації її чуттєвої і мисленнєвої сфер. Тому думки жінки виходять за межу особистого й пронизують суспільні та моральні буттєві пласти: „І стало їй тяжко жаль на тих людей, що Україну кинули у таку несамовиту та розпачливу безпорадність... І жаль чоловіка, і жаль Чудієва, і жаль тих сотень тисяч українських козаків, від яких колись заховали щирий і єдиний голос всенаціональної перестороги, які через те і вигибли під жовто-блакитними прапорами за московську справу... [264, с. 353]”.

Агітаційну „обробку” Олени Щоголової в ЧК Осьмачка порівнює з розп'яттям Христа. Так, власне, сприймає це сама героїня. Для автора ж такий прийом є своєрідним містком до питання про силу людського духу, про віру, людяність. Олена Антонівна – носій високої духовності, ґрунтом якої є загальнолюдські цінності. Вона відкидає „сучасну мораль” як прояв каліцтва, відкидає „їхній” страшний світ і залишається вірною „старим богам, таким, як Христос, Гюго, Діккенс [264, с. 367]”. Героїня відхиляє можливість зберегти власне життя, переступивши основи моралі, а значить – і людське в людині. Для неї важливо зберегти власне „Я”: „Що ж я буду таке взагалі на цій дорозі рятунку свого існування?” – розмірковує вона.

Заслуговує на увагу думка В. Шевчука, який говорить, що Олена Щоголова, „так само, як і Іван, воює й бореться за загальнолюдські моральні цінності та орієнтири не силою своєю, а слабкістю – ще один елемент екзистенціальної поетики [400, с. 116]”. Відчувши приреченість, жінка не поступається власною душею, не запродує її сатані. Більше того, вона розуміє, що в полон приреченості потрапляють через втрату віри. Вона готова заплатити життям, аби мати змогу піднести дух віри кожній людині, „перед усім нашим людом пройти і перед кожним сказати „Христос воскрес” і поцілувати, і почути: „Воістину воскрес! [264, с. 372]”.

Розбудити почуття віри в Чудієва Олена Щоголова прагне ціною власного життя, тому просить його забрати наступного дня залишену на її столі одну „річ”, „бо без неї, – як вона говорить, – вам не можна обійтися так, як оце мені

без чуття жалості до вас. Адже ви в такому стані, як і вся наша нація. Ви приречені... [264, с. 373]”. Олена Щоголова залишила записку. Однак не передсмертна записка жінки мала вразити Чудієва, а, звичайно ж, її смерть як самозахист від знищення людського в людині, як спосіб захистити себе від системи, як символ збереження віри у непереможність того вищого, що дає людині і народу відчуття власної вищості перед страхом, як символ перемоги над існуванням приреченого. Смерть Олени Щоголової – це смерть тіла, але не духу.

„Ротонда душогубців” – це глибоке психоаналітичне дослідження людини й суспільства в умовах екстремального суспільного катаклізму. Власне, на автобіографічному матеріалі, крізь призму індивідуальної психології окремих типів автор вибудовує образ суспільства і створює психологічну модель українства, що витворилася в умовах його історичного та політичного буття: основні елементи моделі – страх, приреченість, віра. Це ще одна гіпотеза автора щодо питання недержавності української нації і своєрідний рецепт здобуття державності через виховання людини сильною духом.

Таким чином, художня проза Т. Осьмачки, представлена повістями „Старший боярин”, „План до двору” та „Ротонда душогубців”, відкрила ще одну грань творчої натури митця. Відносна психологічна та фізична свобода в еміграції забезпечила письменникові умови для глибшого осмислення особистого та національного буття в контексті суспільно-історичних подій початку ХХ століття. Художня модель суб’єктивного світу, сконденсована в енергії експресіоністичних форм поетичних творів, знайшла в повістях ширше епічне річище.

Як і в поезії, художній світ митця ґрунтується у повістях на національній основі – міфопоетиці, фольклорній та літературній традиціях. Використовуючи різні їх структури у „Старшому боярині”, митець творить власний міф України в історичній, політичній, етнопсихологічній парадигмах. Разом із тим міфосвіт дає авторові простір для відтворення дійсності в алегоричній формі. Це своєрідне бачення подій української визвольної революції, минулого, сучасного та майбутнього України крізь призму екзистенційних проблем: свободи вибору, абсурдності життя, самотності, фатуму, випадковості як закономірності, самоцінності кожного моменту

життя та ін. Однією з важливих проблем в екзистенціальній парадигмі буття України є проблема національного державотворця, ролі національної інтелігенції в націотворчих процесах та в боротьбі за національну незалежність.

У повісті „План до двору” автор продовжує розробляти екзистенційні проблеми свободи особистості та буття України. Порівняно зі „Старшим боярином”, повість „План до двору” несе глибше політичне й філософське наповнення. В її образах втілено екзистенціалістську ідею особистісної і національної автентичності, яка досягається лише за умови усвідомлення себе екзистенцією і відчуття справжньої свободи. Це є запорука забезпечення свободи нації.

Як і в попередніх двох творах, у „Ротонді душогубців” авторська увага сконцентрована на людині, на її етно-психо-фізичних властивостях. У повісті ця ознака підсилена автобіографічністю. Власне, на автобіографічному матеріалі, через призму моделювання індивідуальної психології окремих типів автор вибудовує образ суспільства і створює психологічну модель українства, що витворилася в умовах його історичного та політичного буття. Проблему державності Осьмачка ставить у пряму залежність від проблеми формування сильної особистості-державника.

ВИСНОВКИ

Творчість Теодосія Осьмачки, поета, прозаїка, перекладача, публіциста, літературного критика, що охоплює майже сорок десятиліть, репрезентує материкову й діаспорну складові українського літературного процесу. Вона залишається притягальним об'єктом для дослідників як явище оригінальне й неповторне. Різноманітний та різночасовий творчий набуток митця об'єднують незмінні характеристичні прикмети: безкомпромісна громадянська позиція, усталені світоглядно-естетичні засади та стильова парадигма творчості.

У жанрово-тематичному, стильовому розмаїтті українського літературного відродження 20-х рр. XX століття Т. Осьмачка-поет постав як явище індивідуально-неповторне, репрезентувавши свій талант трьома поетичними збірками („Круча”, „Скитські вогні”, „Клекіт”). Критична рецепція творчості митця цього десятиріччя представлена двома позиціями: об'єктивно науковою з визнанням геніальності митця, акцентуванням на виразно експресіоністичних засобах поезії, її національних духовних коренях та ідеологічно заангажованою, вульгарно-соціологічною, яка супроводжувалась ідеологічними звинуваченнями, що й призвело до переслідувань, арештів поета, психіатричної лікарні та довічної еміграції (1942–1962).

Еміграційна критика містила різні погляди щодо геніальності Осьмачки, але в оцінці поезії та прози митця дослідники сходилися на позиції індивідуальної неповторності його творчості, відзначали продовження тенденцій попереднього періоду і визнавали суто „осьмачківський” стиль. Його вписували в коло тих митців неоекспресіоністів, які майстерно поєднали в літературі національне з європейським, витворивши таким чином органічно національний стиль. Дослідники вбачали новаторство Осьмачки в збагаченні поетичної мови, індивідуально авторському „вживленні” фольклорної традиції в поезію, в порушенні умовно-поетичного стилю, оновленні класичної октави. До прикметних ознак художнього

мислення митця критики віднесли синкретизм його світосприймання, що проявлявся в елементах поетики експресіонізму, сюрреалізму, бароко, неоромантизму.

Поява поеми „Поет” викликала різні судження критиків. З одного боку було відзначено глибокий філософський зміст твору, своєрідність його композиції, стилю, літературної школи, революціонізуюче значення оновленої октави (Ю. Шерех, В. Барка), з іншого, деструкцію класичного розміру вважали недоліком митця (В. Державин, С. Гординський, Є. Маланюк).

Критичні інтерпретації прозової спадщини Т. Осьмачки, представлені працями Ю. Шереха, В. Державина, Ю. Лавріненка, І. К-го, М. Овчаренко, І. Смолія, О. Ізарського та ін., збігаються щодо наявності міфологічних та гоголівських традицій у прозі митця, його стильової та тематичної усталеності, екзистенційної проблематики, що вписує творчість письменника в контекст світової літератури.

Нове прочитання спадщини Т. Осьмачки спостерігається в материковому літературознавстві, що засвідчено появою монографій біографічно-літературного, проблемного характеру, дисертаційних досліджень. Однак усі наявні в нашому та зарубіжному літературознавстві дослідження не дають цілісного уявлення про самотність Осьмачки-митця в контексті національної літератури першої половини ХХ століття.

У концепції системного підходу до творчої індивідуальності митця важливим є з'ясування основних чинників її формування. Визначальними для Осьмачки в цьому процесі були сім'я, генетичні складники, вроджене геніальне обдарування, психо-духовні домінанти, притаманні емоційному психологічному типу людей.

Літературно-критична спадщина Осьмачки доповнює уявлення про нього як митця й людину, розкриває особистісне сприйняття суспільно-культурного процесу 20-х років, поглиблює розуміння конфлікту митця з системою та його екзистенційний вибір, містить глибокі різнобічні характеристики сучасників.

Естетичні та світоглядні засади творчості Т. Осьмачки формувалися під впливом природних, історичних, суспільних, культурних чинників. Вроджена національна самосвідомість зумовлювала гранично гостре відчуття митцем трагедії

України, крайньо відверту реакцію на катастрофічне для неї придушення національного відродження, що виявлялася в експресіоністичному стилі творів.

Експресіонізм в Україні був іманентною складовою літературного процесу й розвивався в руслі західноєвропейських тенденцій, зазнавши кореляції, набувши національного колориту та тональності. Філософсько-естетичні засади експресіонізму були активно сприйняті новою генерацією митців і найбільш повно проявилися у творчості Леся Курбаса, О. Довженка, П. Тичини, М. Бажана, Т. Осьмачки.

Відмінні ознаки поетики експресіонізму в творчості П. Тичини проявляються в художньо-виражальних засобах, зокрема в особливій експресивній функціональності звуку з його найширшим асоціативним полем, суцільній музичності, асоціативності, динаміці, колористиці, багатій тропіці з її фольклорними витоками, своєрідному синтаксисі, калейдоскопічності картин, космізмі мислення. Експресія дисонансів національного буття реалізується в жанрах пісень-псалмів, листів, циклічній будові творів, чорно-білій графіці. „Розщеплена свідомість” як нова форма сприйняття реального світу відбиває болісний процес втрати віри в гуманістичні ідеали, зміну філософського світорозуміння, відповідно до якого жорстокість сприймається як закон Всесвіту. Експресіоністична поетика П. Тичини найбільш адекватно виражала суб’єктивізовану форму реального світу.

Концептуальну настанову експресіоністів на самовираження творчо реціпіював М. Бажан. Нова епоха в його творах постає крізь призму екстатичного психічного стану людини з революційних мас, яка здійснює самопожертву як вияв високого піднесення серця. Суб’єктивна картина трагічного, розбурханого світу знаходить вираження у властивому експресіонізмові „варварському”, деестетизованому світі образів, емоційно насичених, потворних. Трагізм сприйняття підсилюється елементами поетики натуралізму, прийомом контрасту, динамізмом, перевагою коротких речень у синтаксисі. Експресіоністичну художню свідомість М. Бажана репрезентують популярні у світовій літературі теми двійника, свободи творчості митця, а також притаманне цьому напряму заперечення естетичних систем

минулого. Прикметною ознакою Бажанової поетики є її спорідненість з поетикою бароко, а також поєднання інтелектуальності з неестетичністю образів.

Найбільш виразним представником експресіоністичної течії в українській поезії 20-х років постає Т. Осьмачка. Експресіоністична свідомість Осьмачки, як засвідчують збірки „Круча”, „Скитські вогні”, „Клекіт”, мала свої глибини в міфологічному світовідчутті, національному фольклорі, народній мовній стихії. Напружене, нервово, трагічне сприйняття реального світу є своєрідною рефлексією на історичне буття України, втрату нею незалежності. Філософсько-естетична концепція поета зреалізована в космізмі мислення, абстрактності, асоціативності, функціональній наповненості архетипної, біблійної символіки, народнопоетичної образності, лексем-вульгаризмів, специфічній колористиці, де превалюють чорні, білі, криваві фарби. Органічною складовою експресіоністичної свідомості Т. Осьмачки є екзистенційні мотиви, центральне місце в яких займає мотив буття людини та України.

Національна специфіка українського експресіонізму проявляється в Осьмачки в активній художній трансформації широкого фольклорного масиву: жанрів, тропів, образів, мотивів; у незмінному об'єкті поетизації – соціального, етнографічного, ментально-психологічного світу українства, в іманентному національній поетичній свідомості ліризмі. В дусі експресіоністичної естетики Осьмачка моделює образ поета-бунтаря, інтерпретує тему міщанської моралі, розширюючи екзистенційними проблемами межової ситуації, свободи вибору, митця і суспільства, національної свідомості.

Поетична творчість Т. Осьмачки еміграційного періоду, об'єднана в збірки „Сучасникам”, „Китиці часу”, „Із-під світу”, та поема „Поет” – характеризується як новий етап його художньої свідомості. Еміграційна поезія митця збагатилася новою для творчості митця темою кохання, яка знайшла експресіоністичну інтерпретацію. Ключовою залишається тема України, увиразнена новими екзистенційними мотивами, що розгорнуті в дусі філософсько-естетичних засад експресіонізму крізь призму історичних, духовних, космічних вимірів. Особистісні та національні аспекти цих мотивів зумовили їх трагічне звучання.

Поема „Поет – вершинний твір Т. Осьмачки, що за своїм змістом та формою вписується в контекст кращих зразків європейської літератури. Його новаторство простежується в поетичному виразі (поділ на частини та пісні, алегоричність, міфологізм), в інтерпретації традиційних для національної літератури тем, у проблематиці. Тема села інтерпретується в космічних вимірах, а тема митця, що є центральною у творі, осмислюється в контексті філософсько-естетичних тенденцій національної та європейської культур: митець – син своєї Вітчизни й матері-природи. Експресіоністична дискурсивна модель Осьмаччиного митця включає екзистенційні настанови на те, що поет – це втілення національної й загальнолюдської духовної субстанції, необхідна для нації в критичний час її буття концентрація життєдайної енергії; обов’язок і відповідальність творця – це усвідомлена необхідність, реалізація якої можлива лише за умови відповідності їй духовного стану, природної детермінованості митця, наснаженості його енергетикою попередніх поколінь; духовна досконалість поета досягається через страждання; художник – це виконавець волі Бога, носій незнищеної творчої енергії, а значить – втілення безсмертя.

Поет в експресіоністичній свідомості Осьмачки – бунтар не лише проти соціальної несправедливості, але й проти жорстокості Космосу. Це – стоїчна особистість, етична поведінка, творча потенція якої детермінована національним силовим полем. Тому слово поета, наснажене енергетикою боротьби нації за волю, уявляється авторові як естетично довершена вежа у просторах Всесвіту, рівна досконалості космосу.

Поема „Поет” – цілком новаторська експресіоністична інтерпретація філософської концепції митця, представлена в аспекті митець і космос. Форма реконструйованих класичних октав, широке міфологічне, фольклорне, інтертекстуальне поле, самобутня мовно-образна стихія поеми витворили неповторно індивідуальний стиль, що репрезентував твір як яскраве естетичне явище в національній модерністській та авангардистській літературі.

Повісті „Старший боярин”, „План до двору”, „Ротонда душогубців” являють собою ще одну грань експресіоністичного мислення Т. Осьмачки,

поглиблюють розуміння його світоглядних засад та громадянських принципів. Центральною і об'єднуючою віссю всіх творів є тема долі України, що знаходила своє трактування в творчості українських митців (В. Винниченко, Є. Маланюк, У. Самчук, та ін.). У прозі Осьмачки вона інтерпретується через актуальну в контексті історіософської парадигми буття поневоленої нації проблему інтелігенції (державної еліти, сильної особистості) і народу в його боротьбі за волю (державність). У повісті „Старший боярин” ця проблема, актуалізована придушенням національного відродження, знаходить вияв у міфологічному трактуванні. Міфосвіт вибудований на основі притаманного українцям способу почування з пріоритетом чуттєво-інтуїтивного, ірраціонального, що відповідало експресіоністичному світовідчуженню. Персонажі твору – образи-алегорії, відповідно до настанов експресіоністичної естетики вони позбавлені виразно індивідуальних рис і є певними типами, втіленням ідей. В авторській концепції проблеми „інтелігенція і державність нації” домінує думка, що причиною бездержавності України є відсутність питомо національної, народної інтелігенції. У „Старшому боярині” на суто національному матеріалі в руслі міфологічних, фольклорних, літературних (М. Гоголь, В. Винниченко) традицій знайшли художнє потрактування актуальні проблеми ролі інтелігенції в державотворенні, громадянської й національної самосвідомості, історичного досвіду й ментальності, чесності з собою.

Повість „План до двору” вибудована на тогочасних суспільно-політичних реаліях із застосуванням прийомів міфопоетики як відповідного естетиці експресіонізму засобу суб'єктивізації світу (світ добра – Україна, світ зла – більшовизм як демонічна сила). Ключова проблема – національна інтелігенція і державне буття – розширюється, порівняно з попереднім твором, іншими проблемами екзистенційного плану: страху, вибору, роздвоєння, бунту. Концептуальний погляд Осьмачки на головну проблему увиразнюється думкою про те, що бездіяльний патріотизм робить людину не героєм, а жертвою, загнана страхом людина втрачає снагу до боротьби.

Вивершує авторську концепцію проблеми „інтелігенція і державність нації” повість „Ротонда душогубців”. Межова ситуація життя письменника,

тотальне руйнування духовного й матеріального світу українства, фізичне знищення національної еліти й основи нації – селянства – це та об'єктивна реальність, яку Т. Осьмачка, порівняно з європейськими митцями-екзистенціалістами (Сартр, Камю), теоретиками філософії екзистенціалізму (О. Шпенглер), пережив особисто. Це стало предметом глибокого аналітичного осмислення, було причиною екстатичного стану психіки, граничних емоцій автора і вимагало відповідного художнього вираження. Міфологічні прийоми складають основу художнього експресіоністичного інструментарію Осьмачки. На відміну від попередніх повістей, предметом художнього осмислення в „Ротонді душогубців” є вся нація в її історичному, етно-ментальному бутті. Тому вирізняються ключові екзистенційні проблеми, з якими пов'язана трагедія нації: страху як психологічного стану („чума” страху), вибору в межевій ситуації, приреченості й віри.

Художня проза Т. Осьмачки підняла національні проблеми на рівень загальнолюдських екзистенціальних проблем.

Т. С. Осьмачка як людина і митець репрезентує національне буття України ХХ століття у повному і неповторному його вияві. Наділений Божою іскрою геніальності, він з'явився в духовному полі нації у час її відродження й трагедії, своєю поезією засвідчив невмирущість національного духу, вічність краси творчості, що виявляється і в слові, і в незгасному поклику до волі, та кричав несамовитим криком на руїнах національної державницької вежі. Одержимий вірою у правду, він не піддався силі влади й слабкості власного людського єства, а знайшов підказаний інтуїцією і глибокою логікою розуму шлях збереження своєї особистісної і творчої індивідуальності. Вроджене світовідчуття митця, його тонкий, на рівні інтуїтивного, підсвідомого зв'язок зі світом, з національною й загальнолюдською духовністю витворили власний, неповторний стиль творчості, що в своїх філософсько-естетичних параметрах збігався з тогочасними європейськими тенденціями. Творчість Т. Осьмачки репрезентує українське письменство на рівні європейських зразків словесного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм / Аббаньяно Николо ; [пер с ит., коммент. и именной указатель А. Л. Зорин]. – СПб : Алетея. – 512 с.
2. Андреев Л. Сюрреализм / Л. Г. Андреев. – М. : Высшая школа, 1972. – 231 с.
3. Андрусів С. Модус національної ідентичності : львівський текст 30-х років ХХ ст. [філологія, культурологія; монографія] / Стефанія Андрусів. – Тернопіль : Джура – Львів : Львівський національний ун-т імені Івана Франка, 2000. – 340 с.
4. Андрущенко В. Сучасна соціальна філософія / В. П. Андрущенко, М. І. Михальченко / [вид. друге, випр. й доп.]. – К. : Генеза, 1996, – 368 с.
5. Арнаудов М. Психология литературного творчества / Михаил Арнаудов ; [пер. с болг. Д. Д. Николаева]. – М. : Прогресс, 1970. – 654 с.
6. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем / Олександр Астаф'єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 313 с.
7. Астаф'єв О. Художні системи українського зарубіжжя / Олександр Астаф'єв. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2000. – 52 с.
8. Бажан М. Твори : у 4 т. / Микола Бажан / [передм. Л. Новиченка]. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1 : Поезії та поеми 1923–1983. – 1984. – 637 с.
9. Бажан М. Удари серця / Микола Бажан // Бажан М. Думи і спогади. – К. : Рад. письменник, 1982. – С. 99–103.
10. Бажан М. Диптих про Олександра Довженка / Микола Бажан // Бажан М. Думи і спогади. – К. : Рад. письменник, 1982. – С. 63–83.
11. Байрон Д. Сочинения : в 3 т. / [редкол. : О.Афони́на и др.; вступ. статья М. Кургинян; пер. с англ.]. – М. : Худож. лит., 1974. – Т. 2 : Поэмы и трагедии; Из публицистики / [коммент. О. Афониной]. – 1974. – 542 с.
12. Барка В. Відроджена лірика („Сучасникам” Т. Осьмачки) / Василь Барка // Земля садівничих : есеї. – Сучасність, 1977. – С. 71–73.

13. Барка В. Перехрестя кобзарів / Василь Барка // Земля садівничих : есеї. – Сучасність, 1977. – С. 85–98.
14. Барка В. Поема – як відтворений вік / Василь Барка // Барка В. Земля садівничих : есеї. – Сучасність, 1977. – С. 74–84.
15. Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. М.Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 380–384.
16. Барт Р. Смерть автора / Ролан Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика; Поэтика / [пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 413–423.
17. Барт Р. Текстуальний аналіз „Вальдемара” Е. По / Ролан Барт // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки за ред. М. Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 385–405.
18. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – [2-е изд., перераб. и доп.]. – М. : Советский писатель, 1963. – 363 с.
19. Бахтин М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. М. Бахтин // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – М. : Худ. лит., 1975. – С. 6–71.
20. Барчан В. Міфологічні структури в „Поеті” Т. Осьмачки / Валентина Барчан // Науковий вісник УжДУ. Серія : Філологія. – Ужгород, 2006. – Вип. 14. – С. 3–9.
21. Барчан В. Експресіонізм у збірці Т. Осьмачки „Сучасникам” / Валентина Барчан // Південний архів : зб. наук. праць : філологічні науки. – Херсон : Атлант, 2001. – Вип. 3. – С. 174–180.
22. Барчан В. Любовна лірика Теодосія Осьмачки / Валентина Барчан // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. праць. – Ужгород, 2000. – Вип. 3. – С. 272–285.
23. Барчан В. Фольклоризм поетичної творчості Т. Осьмачки / Валентина Барчан // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. праць. – Вип. 10. – Ужгород, 2006. – С. 213–223.

24. Барчан В. Поема Тодося Осьмачки „Міщани” у світлі філософії екзистенціалізму / Валентина Барчан // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців : літературознавство / упоряд. і відп. ред. О. Мишанич. – Чернівці : Рута, 2003. – Кн. 1. – С. 283–286.
25. Барчан В. Авторська концепція самовияву національної інтелігенції в умовах історичного буття України в повісті „Старший боярин” Т. Осьмачки / Валентина Барчан // Науковий вісник Ужгородського університету. – Сер. : Філологія. Ужгород, 2007. – Вип. 16. – С. 16–22.
26. Бежнар Г. Екзистенційні мотиви в творчій спадщині В. Винниченка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец.09.00.05 „Історія філософії” / Бежнар Ганна Петрівна. – К., 2004. – 19 с.
27. Безхутрий Ю. Хвильовий : проблеми інтерпретації / Юрій Безхутрий. – Харків : Фоліо, 2003. – 495 с.
28. Белый А. Мастерство Гоголя : исследование / Андрей Белый . – М. -Л. : Гослитиздат, 1934. – 321 с
29. Бергсон А. Вступ до метафізики / Бергсон Анрі // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. М. Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1966. – С. 55–65.
30. Бердяев Н. Самопознание : опыт философской автобиографии / Николай Алексеевич Бердяев / [составл., предисл., подгот. текстов, коммент. и указ. имен А. В. Вадимова]. – М. : Книга, 1991. – 446 с.
31. Бердяев Н. Смысл творчества / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. Философия свободы ; Смысл творчества. – М. : Правда, 1989. – С. 254–534.
32. Бердяев М. Національність і людство / Ніколай Бердяев // Сучасність. – 1993. – № 1. – С. 154–157.
33. Бердяев М. Про призначення людини : досвід парадоксальної етики / Микола Бердяев // Філософія : хрестоматія. – Кам’янець-Подільський : Абетка, 2000. – С. 174–178.
34. Бехер Йоганнес Р. Избранные сочинения / Бехер Йоганенс Р. / [под ред. Н. Вильмонта, предисл.] – М. : Изд-во иностранной литературы, 1961. – 806 с.

35. Бичко А. Історія філософії : підручник / Бичко Ада Сергіївна, Бичко Ігор Валентинович, Табачковський Віталій Гергійович. – К. : Либідь, 2001. – 408 с.
36. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : монографія / Анна Біла. – [вид. 2-е, переробл. і доп.]. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
37. Білецький О. Двадцять років нової української лірики (1903-1923) / Білецький Олександр Іванович // Білецький О. Літературно-критичні статті [упоряд. та авт. приміт. М. Т. Гончарук]. – К. : Дніпро, 1990. – С. 17–44.
38. Білецький О. Поема Данте / Олександр Білецький // Білецький О. Зібрання праць: у 5 т. / [редкол. : М. К. Гудзій (голова), Д. В. Затонський та ін.; упор. та прим. Ф. П. Погребенник] – К. : Наукова думка, 1966. – Т. 5 : Зарубіжні літератури – 1966. – С. 272–304.
39. Біляїв В. Тодось Осьмачка / Володимир Біляїв // Нові дні. – 1989. – Лютий. – С. 9–10.
40. Бондар М. Українська література класичного періоду : рух крізь категорію художності / Микола Бондар // Нова історія української літератури : теоретико-методологічні аспекти. – К. : Фенікс, 2005. – С. 220–234.
41. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Юрій Бондаренко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 70–74.
42. Велика втрата : (некролог) // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. / [упор. Євген Федоренко, Василь Яременко; підгот. текстів Богдан Яременко; наук. ред. Анатолій Погрібний]. – К. : Дніпро, 1994. – Кн. 2. – С. 119–120.
43. Великовский С. „Проклятые вопросы” Камю / Самарий Великовский // Альбер Камю. Избранное ; [пер. с фр.] / вступ. ст. С. Великовского; ил. А. Еремина. – М. : Правда, 1990. – С. 5–32.
44. Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейського (серед маніфестів і програм) / Григорій Вервес // Українська література: матеріали I Конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня, 1990 р.). – К. : Обереги, 1995. – С. 59–71.

45. Винниченко В. На той бік Володимир Винниченко // Винниченко В. Раб краси. Оповідання; повість; щоденникові записи. – К. : Веселка, 1993. – С. 193–290.
46. Винниченко В. Відродження нації. У 3 ч. / В.Винниченко [відп. за вип. Ганник Н. П.]. – Київ-Відень, 1920. – Ч. 1 : Доба Української Центральної Ради. Період перший. Революційна організація державності й морально-правової влади. – 1920. – 348 с. Ч. 2 : Історія української революції (mareць 1917 р. – грудень 1919 р.). – 1920. – 328 с. Ч. 3 : Історія української революції (mareць 1917 – грудень 1919). – 1920. – 542 с.
47. В.Ч. [Рец.] // Зоря. – 1926. – № 13. – С. 30.
48. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії / Мартін Гайдеггер // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. М. Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1966. – С. 198–207.
49. Гайдеггер М. Навіщо поети? / Мартін Гайдеггер // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. М. Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 182–197.
50. Гайденок П. Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса / П. П. Гайденок // Ясперс К. Смысл и назначение истории ; [пер. с нем.]. – М. : Политиздат, 1991. – С. 5–26 (Мыслители ХХ века).
51. Галич О. Теорія літератури / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв [підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти] / за наук. редакц. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. – С. 416–418.
52. Гейзінга Й. Homo Ludens / Йоган Гейзінга ; [пер. з англ. Олександра Мокровольського]. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
53. Гнатюк В. Нарис української міфології / Володимир Гнатюк / [підгот. та опрац. тексту, вст. ст. і прим. Романа Кирчіва]. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. – 263 с.
54. Гоголь М. Тарас Бульба Гоголь / М.В.Гоголь // Гоголь М. Твори : в 3 т. – К. :

- Держлітвидав, 1951. – Т. 1 : Вечори на хуторі біля Диканьки; Миргород. – 1951. – С. 296–413.
55. Гоголь М. Страшна помста / М. В. Гоголь // Гоголь М. Твори : в 3 т. – К. : Держлітвидав, 1951. – Т. 1 : Вечори на хуторі біля Диканьки; Миргород. – 1951. – С. 198–238.
56. Голомб Л. Генеза символічного образу „вавілонських рік” у ліриці Т. Осьмачки / Голомб Л. Г. // Творчість і доля Т. С. Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття : матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Т. С. Осьмачки 11–13 травня 1995 р. / Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, Черкаська обласна рада, Черкаський державний педагогічний інститут. – Черкаси. – 1995. – С. 13–14.
57. Голубєва З. Двадцять років ХХ століття. Зошит другий : найвидатніші письменники доби. – Харків : Фоліо, 2001.
58. Гординський С. Поезія Тодося Осьмачки / Святослав Гординський // Гординський С. На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів : Світ, 2007. – С. 342–344. – (Серія „Ad Fontes – До джерел”).
59. Гуменна Д. Дар Евтодеї. Іспит пам’яті. Кн. 1 : Київські кручі. Кн. 2 : Жар і крига / Докія Гуменна / [передм. В. Пепи; післям. С. Горошка]. – К. : Дніпро, 2004. – 516 с.
60. Гундорова Т. Початок ХХ ст. : загальні тенденції художнього розвитку / Тамара Гундорова // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. / [за ред. В. Г. Дончика; 2-е вид., стереотип.]. – К. : Либідь, 1994. – Кн. 1 : 1910–1930-ті роки. – 1994. – С. 94–96.
61. Гундорова Т. Проявлення слова : дискурсія раннього українського модернізму / Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
62. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики / Тамара Гундорова // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 22–25.
63. Гундорова Т. Фрідріх Ніцше і український модернізм / Тамара Гундорова // Слово і час. – 1997. – № 4. – С. 29–33.
64. Гундорова Т. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. ХХ ст.) /

- Тамара Гундорова, Наталя Шумило // Слово і час. – 1993. – № 1. – С 61–64.
65. Гадамер Г.-Г. Істина і метод : основи філософської герменевтики / Г.-Г. Гадамер / [пер. з нім Олександра Мокро вольського] . – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1: Герменевтика І. – 458 с.
66. Дергал А. Особливості поетичного вияву світобачення Тодося Осьмачки / Л. Н. Дергал // Творчість і доля Т. С. Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття : матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Т. С. Осьмачки. 11–13 травня 1995 року / Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, Черкаська обласна рада, Черкаський державний педагогічний інститут. – Черкаси, 1995. – С. 37–39.
67. Державин В. Теодосій Осьмачка / Володимир Державин // Державин В. Антологія української поезії. – Лондон : Вид-во Спільки Української молоді у Великій Британії, 1957. – С. 288–290.
68. Державин В. Белетристична проза Теодосія Осьмачки / Володимир Державин // Державин В. Література і літературознавство : вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / [упор. та авт. передм. С. Хороб]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 227–243.
69. Державин В. Національна література як мистецтво : (Мистецька мета і метода національної літератури) / Володимир Державин // Державин В. Література і літературознавство : вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / [упор. та авт. передм. С.Хороб]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 54–66.
70. Державин В. Проблема наслідування і стилізації / Володимир Державин // Державин В. Література і літературознавство : вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / [упор. та авт. передм. С. Хороб]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 103–108.
71. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції / Володимир Державин // Державин В. Література і літературознавство : вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / [упор. та авт. передм. С. Хороб]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 334–350.

72. Десятникова И. „Вот тебе твое святое причастие...” / Ирина Десятникова // Факты.— 2000. — 6 июля — С. 8, 14.
73. Дзюба І. Запрошення до робітні майстрів / Іван Дзюба // Бажан М. Політ крізь бурю : вибрані твори / [вступ. слово І. М. Дзюби; упор. та післямова М. М. Сулими]. — К. : Криниця, 2002. — С. 5–16.
74. Дивнич Ю. Новий твір Теодосія Осьмачки / Юрій Дивнич // Українська літературна газета. — 1957. — Ч. 4 (квітень).
75. Довідник з історії України : А-Я / [за заг. ред. Підкови Ігоря Зіновійовича та ін.; упор. та наук. редак. Підкови Ігоря Зіновійовича ; 2-е вид, доопрац. і доп.]. — К. : Генеза, 2001. — С. 495, 549,
76. Доленго М. Жовтнева лірика / М. Доленго // Доленго М. Критичні етюди. — К. : ДВУ, 1925. — С. 58–72.
77. Доленго М. З-під влади традицій / М. Доленго // Критика. — 1929. — № 5. — С. 25–45.
78. Доленго М. Нотатки про нашу літературу / Доленго М. // Критика. — 1928. — № 9. — С. 22–35.
79. Доленго М. Огляд поезій по журналах (травень-вересень) / Доленго М. // Критика. — 1929. — № 12. — С. 75–92.
80. Донцов Д. Туга за героїчним : постаті та ідеї літературної України ; [для старшого шкільного віку] / Дмитро Донцов. — К. : Веселка, 2003. — 101 с.
81. Дончик В. Позбуваючись догм / Віталій Дончик // Двадцять років : літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. — К. : Дніпро, 1991. — С. 5– 18.
82. Дорошкевич О. Тодось Осьмачка // Олександр Дорошевич. Підручник історії української літератури. — [вид. 3-є]. — К. : Книгоспілка, 1924. — С. 312–313.
83. Експресіонізм. Збірник наукових праць / [упоряд. Гаврилів Т.]. — Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. — 182 с.
84. Експресіонізм // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : Академія, 2007. — Т.1. — С. 322–324.
85. Експресіонізм та експресіоністи : література, малярство, музика сучасної Німеччини / за ред. С. Савченка. — К. : Сяйво, 1929. — С. 5–296.

86. Еко У. Поетика відкритого твору / Умберто Еко // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. М. Зубрицької / [передм., упор. і прим. М.Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 408–419.
87. Еремина В. Миф и народная песня : к вопросу об исторических основах песенных превращений) / В. И. Еремина // Миф. Фольклор. Литература [сб. статей] / редкол. В. Г. Базанов (отв. ред.), А. М. Панченко и др. – М. : Наука, 1978. – С. 3–15.
88. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов / [редаг. і передм. М. К. Наєнка]. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.
89. Єфремов С. Щоденники, 1923–1929 / Сергій Єфремов / [упор. О. І. Путро (гол. упор.), Т. В. Вересовська та ін.; наук. ред. Е. Соловей; редкол. О. С. Онищенко, О. І. Путро та ін.]. – К. : ЗАТ „Газети „РАДА”, 1997. – 848 с. – (Серія „Мемуари”).
90. Жила В. Тодось Осьмачка як перекладач „Макбета” Шекспіра / В. Жила // Визвольний шлях. – 1983. – № 9. – С. 11–13.
91. Жулинський М. Йому судилася доля Данте / Микола Жулинський // Літ. Україна. – 1991. – 16 травня.
92. Жулинський М. Приречений на самотність і вигнання / Микола Жулинський // Тодось Осьмачка. Поезії / [упор. та приміт. Р. Л. Світайло; передм. М. Г. Жулинського]. – К. : Рад. письм., 1991. – С. 5–17. – (Б-ка поета).
93. Жулинський М. Тодось Осьмачка (1895–1962) / Микола Жулинський // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. – К.: Либідь, 1994. – Кн. 2. – Ч. I : 1940-ві – 1950-ті роки. – 1994. – С. 89–98.
94. Жулинський М. Тодось Осьмачка : (1895–1962) / Микола Жулинський // Жулинський М. Слово і доля : навчальний посібник. – К. : „А.С.К.”, 2002. – С. 416–426.
95. Захарчук І. Рецептивні моделі творчості Тодося Осьмачки : проблеми та перспективи / Ірина Захарчук/ // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. праць. – Рівне, 2000. – Вип. УІІІ. – С. 110–117.
96. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм : мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский / [худож.-оформ.

- П. С. Рыженко]. – Харьков : Фолио; М. : ООО „Издательства АСТ”, 2000. – 256 с.
97. Затонский Д. Голос автора, или Как, говоря о себе, поведать о мире / Дмитрий Васильевич Затонский // Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. – М. : Сов. писатель, 1988. – 416 с. [2].
 98. Затонський Д. Західноєвропейський і український модернізм : грані зіткнення / Д. Затонський // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2001. – № 11. – С. 14–17.
 99. Заярная И. Эстетика русского авангарда в контексте традиций барокко : историко-генетический и типологический аспекты (на материале русской поэзии XX ст.) / И. С. Заярная. – Киев : Логос, 2007. – 216 с.
 100. Зборовська Н. Демонізм як характерна риса прозового дискурсу Тодося Осьмачки / Ніла Зборовська // Молода нація. – 1997. – № 5. – С. 127–131.
 101. Зборовська Н. „Танцююча зірка” Тодося Осьмачки / Ніла Зборовська. – К. : МСП „Козаки”, 1996. – 63 с.
 102. Зборовська Н. На згарищі спаленої душі : за прозою Т. Осьмачки / Ніла Зборовська // Сучасність. – 1997. – № 6. – С. 137–144.
 103. Зборовська Н. Психологія і літературознавство : посібник / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 390 с.
 104. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення : монографія / Ігор Зварич. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – 235 с.
 105. Зеров М. „Вітер з України” (Третя книжка Тичини) / Зеров М. К. // Зеров М. Твори : у 2-х т. / [упорядкув. Г. П. Кочура, Д. В. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – 1990. – С. 492–505.
 106. Зеров М. Українська література в 1922 році / Микола Зеров / [упорядкув. М. Сулима; післямова М. Москаленко] // Зеров М. Українське письменство. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2003. – С. 345–349.
 107. Зеров М. Українська література в 1923 році / Микола Зеров / [упорядкув. М. Сулима; післямова М. Москаленко] // Зеров М. Українське письменство. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2003. – С. 353–362.
 108. Зіневич В. Типологія символізму в творах Ф. С. Фіцджеральда та Т. Осьмачки :

- автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 „Порівняльне літературознавство” / Зіневич Владислава Володимирівна. – К., 2006. – 17 с.
109. Зміст та зауваження редакції [до статті В. Ковалевського „Покривджена земля” // Нова генерація. – 1929. – № 11. – С. 2.
110. З. Т. Тодось Осьмачка у Львові... / З.Т. // Наші дні. – 1942. – Ч. 6 (травень). – С. 2–3.
111. Ильин И. Постмодернизм : словарь терминов / И. П. Ильин / [научн. ред. Махов А. Е. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.
112. Историко-литературная справка // Роллан Р. Собр. соч. : в 14 т. ; [пер. с фр. под ред. Е. Бируковой и А. Рудковской]. – М. : Худ. лит., 1956. – Т. 7 : Кола Брюньон; Лиллюли; Пер и Люс. – 1956. – С. 350–351.
113. Ізарський О. Повість про сплюндрований край / Олекса Ізарський // Київ. – 1951. – Ч.2. – С. 90–93.
114. Ільницький М. Література українського відродження : напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст. / Микола Ільницький. – Львів: Львівський обласний науково-методичний інститут освіти, 1994. – 72 с.
115. Ільницький М. Утвердити у світі образ України : українська поезія періоду МУРу / Микола Ільницький // Дзвін. – 1996. – № 4. – С. 134–146.
116. Ільницький О. Український футуризм 1914–1930 / Олег Ільницький ; [перекл. з англ. Рая Тхорук]. – Львів : Літопис, 2003. – 453 с.
117. і. кв. Тодось Осьмачка: Сучасникам. Поезії. Українське Видавництво. Краків-Львів, 1943. ст. 100. Ред. С. Гординський : [рец.] / і. кв. // Наші дні. – 1943. – Ч. 3. – С. 13.
118. Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки : матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т. С. Осьмачки 11–12 травня 2000 року / Міністерство освіти України, Черкаський державний університет імені

- Б. Хмельницького, Черкаська обласна державна адміністрація, Ліга українських меценатів. – Черкаси, 2000. – 129 с.
119. Історія української літератури : у 8 т. / [редкол. : Е. П. Кирилюк (голова) [та ін.]. – К. : Наукова думка, 1970. – Т. 6 : Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917–1932) / [авт. тому Б. С. Буряк, А. О. Ковтуненко та ін.]. – 515 с.
 120. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – Кн.1. – 464 с.
 121. Камю А. Бунтующий человек / Альбер Камю // Камю А. Бунтующий человек : Философия. Политика. Искусство. – М. : Политиздат, 1990. – (Мыслители ХХ века). – С. 119–356.
 122. Камю А. Чума / Альбер Камю // Камю А. Избранное / [вст. ст. С. Великовского ; пер. с фр]. – М. : Правда, 1990. – С. 110–339.
 123. Карбованих слів володар // Спогади про Миколу Бажана: збірник / [упор. Н. В. Бажан-Лауер; ред. В. М. Чучко]. – К. : Дніпро, 1988. – 518 с.
 124. Качуровський І. Цей сірий плащ... / І. Качуровський // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки : матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т. С. Осьмачки 11–12 травня 2000 року / Міністерство освіти України, Черкаський державний університет імені Б. Хмельницького, Черкаська обласна державна адміністрація, Ліга українських меценатів. – Черкаси, 2000. – С. 124.
 125. Кейван М. У самотній мандрівці до вічності / Марія Кейван // Березіль. – 1996. – № 3–4. – С. 58–94.
 126. К-ий І. Літературні силуети : (з критичних нотаток про еміграційну белетристику) / Іван К-ий. – Слово. Збірник 1. – Нью-Йорк, 1962. – С. 326–331.
 127. К-ий І. Туга за сонцем вічності. „Старший боярин” Тодося Осьмачки / Іван К-ий // Арка. – 1948. – Ч. 3–4. – С. 49–51.
 128. Клен Ю. Теодосій Осьмачка. Поет. Вид-во „Українське слово” [рец.] / Юрій Клен // Арка. – 1947(листопад). – С. 40–41.

129. Ключек Г. „Душа моя сонця наміряла...” (Поетика „Сонячних кларнетів” Павла Тичини) / Григорій Ключек. – К. : Дніпро, 1986. – 367 с.
130. Ковалевський В. Покривджена земля / Ковалевський В. // Нова Генерація. – 1929. – № 11. – С. 53–58
131. Коваленко В. До питання про історичну основу поеми Тодося Осьмачки „Дума про Зінька Самгородського” / В. Коваленко // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки : матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т. С. Осьмачки 11–12 травня 2000 року / Міністерство освіти України, Черкаський державний університет імені Б. Хмельницького, Черкаська обласна державна адміністрація, Ліга українських меценатів. – Черкаси, 2000. – С. 27–31.
132. Коваленко Л. Тодось Осьмачка / Людмила Коваленко // Нові дні. – 1962. – Ч. 155 (грудень).
133. Коваленко Б. Про побут в сучасній українській літературі / Коваленко Б. // Пролетарська правда. – 1926. – 21 березня.
134. Ковалів Ю. Кларнетизм Павла Тичини – нереалізована естетична концепція / Юрій Ковалів // Ковалів Ю. Скрипторій : книга приурочена до 190-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка та Міжнародного Шевченківського свята „В сім’ї вольній, новій”. – Біла Церква : Буква, 2004. – С. 74–80.
135. Ковалів Ю. Українська поезія першої половини ХХ ст. / Юрій Ковалів // К. : Українська мова та література. – 2000. – 40 с. (Бібліотечка „Першого вересня”, ч. 12).
136. Ковалів Ю. Ходім в мою душу, в мій храм / Юрій Ковалів // Ковалів Ю. Скрипторій : книга приурочена до 190-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка та Міжнародного Шевченківського свята „В сім’ї вольній, новій”. – Біла Церква : Буква, 2004. – С. 65–73.
137. Коваль В. Сім кіл пекла Тодося Осьмачки / Володимир Коваль // Урядовий кур’єр. – 2003. – 1 листопада. – С. 8–9.
138. Козак С. Шукав у слові Україну : до 40-річчя з дня смерті Т. Осьмачки /

- Сергій Козак // Березіль. – 2002. – № 11. – С. 174–179.
139. Колесниченко-Братунь Н. „Старший боярин” Т. Осьмачки і традиції європейської прози / Наталя Колесниченко-Братунь // Дзвін. – 1995. – № 4. – С. 59–63.
 140. Колесниченко-Братунь Н. Оскарження червоної ротонди / Наталя Колесниченко-Братунь // Дзвін. – № 4. – С. 4–7.
 141. Коломієць Л. Діалог титанів : „Трагедія Макбета” Шекспіра в українському перекладі Тодося Осьмачки / Лада Коломієць // Дивослово . – 1999. – № 3. – С. 4–9.
 142. Колошук Н. Модернізм, екзистенціалізм, постмодернізм... : до питання про літературні напрями і типи творчості у ХХ ст.: матеріали до уроків / Ніна Колошук // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 4. – С. 36–45.
 143. Колошук Н. Поезія Тодося Осьмачки : символізм чи експресіонізм? / Н. Колошук // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки : матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105 річниці з дня народження Т. С. Осьмачки 11–12 травня 2000 року / Міністерство освіти України; Черкаський державний університет ім. Б. Хмельницького; Черкаська обласна державна адміністрація ; Ліга українських меценатів. – Черкаси, 2000. – С. 71–77.
 144. Комментарии [до поэмы „Сарданапал”] // Байрон Д. Сочинения : В 3 т. Джорж Гордон Байрон ; [пер. с англ.; редкол. О. Афонина, М. Кургинян и др.; коммент. О. Афониной]. – М. : Худ. лит., 1974. – Т. 2 : Поэмы и трагедии ; Из публицистики. – 1974. – С. 529–530.
 145. Конончук Т. Образи-символи у повісті Тодося Осьмачки „План до двору” / Т. Конончук // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105 річниці з дня народження Т. С. Осьмачки 11–12 травня 2000 року / Т. Конончук . – Черкаси, 2000. – С. 52–55.
 146. Координати : антологія сучасної української поезії на Заході / [упор.

- Богдан Бойчук і Богдан Т. Рубчак]. – Вид-во „Сучасність”, 1969. – Т. II – С. 7–11.
147. Копелев Л. Драматургия немецкого экспрессионизма / Л. Копелев // Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство : сб. статей. – М. : Наука, 1966. – С. 36–83.
 148. Короненко С. Самотній демон української літератури : минуло 105 років від дня народження Тодося Осьмачки / Світлана Короненко // Літ. Україна. – 2000. – 25 травня.
 149. Кореневич М. Експресіонізм у М. Куліша – джерела ? / Мирослава Кореневич // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 77–79.
 150. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури / Ліна Костенко // Дивослово. – 2001. – № 2. – С. 2–7.
 151. Костенко Н. Микола Бажан : життя, творчість, особливості віршостилістики / Н. В. Костенко. – К. : Видавництво „КИЙ”, 2004. – 381 с.
 152. Костенко Н. Поетика Миколи Бажана (1923–1940) / Н. В. Костенко. – К. : Вид-во Київського університету, 1971. – 170 с.
 153. Костецький І. Про єдність різноманітного й суперечливого : невіголошлена промова на з’їзді українських письменників еміграції 6–7 грудня 1958 року в Нью-Йорку) // Слово: збірник 1 : література, мистецтво, критичні мемуари, документи / Об’єднання Українських письменників в Екзилі. – Нью-Йорк, 1962. – С. 318–325.
 154. Костомаров Н. Несколько слов о славяно-русской мифологии и языческом периоде, преимущественно в связи с народною поэзиею / Н. И. Костомаров // Костомаров М. Слов’янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства / [упорядкув., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай ; вступ. ст. М. Т. Яценка]. К. : Либідь, 1994. – 384 с. („Літературні пам’ятки України).
 155. Костюк Г. Тодось Осьмачка здалека і зблизька : спостереження, зустрічі й діалоги) / Григорій Костюк // Костюк Г. Зустрічі і прощання : спогади. – Edmonton-Toronto : Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1998. – Кн. 2. – С. 383–447.

156. Коцюбинська М. Про поезію поезії (метафора в сучасній українській поезії) / Михайлина Коцюбинська // Дніпро, 1967. – № 3. – С. 146–157.
157. Коцюбинська М. Корозія таланту : (болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї) / Михайлина Коцюбинська // Радянське літературознавство. – 1989. – № 1. – С. 46–58.
158. Кримський С. Архетипи української культури / С. Кримський // Вісник НАН України. – 1998. – № 7–8. – С. 74–87.
159. Кудрявцева Б. Франк Ведекінд / Б. Кудрявцева // Експресіонізм та експресіоністи : література, малярство, музика сучасної Німеччини / [за ред. С. Савченка]. – К. : Сяйво, 1929. – С. 65–105.
160. Куликова И. Экспрессионизм в искусстве / И. С. Куликова / [отв. ред. М. Ф. Овсянников]. – М. : Наука, 1978. – 181 с.
161. Кульчицький О. Світовідчуття українця / О. Кульчицький / [ред. М. Шлемкевич] // Українська душа. – Нью-Йорк-Торонто, 1956. – С. 13–25.
162. Курбас Л. З режисерського щоденника / Лесь Курбас // Курбас Л. Березіль : із творчої спадщини / [упорядкув. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошка]. – К. : Дніпро, 1988. – С. 31–47.
163. Курбас Л. Нова німецька драма / Лесь Курбас // Курбас Л. Березіль : із творчої спадщини / [упорядкув. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошка]. – К. : Дніпро, 1988. – С. 212–218.
164. Курбас Л. Сьогодні українського театру і „Березіль” / Лесь Курбас // Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини / [упорядкув. і прим. М. Лабінського ; передм. Ю. Бобошка]. – К. : Дніпро, 1988. – С. 263–282.
165. Кьеркегор С. Страх и трепет / Сьорен Кьеркегор ; [пер. с дат.]. – М. : Республика, 1993. – 383 с.
166. Лавріненко Ю. Героїчні почуття вічної правди й краси народу / Юрій Лавріненко // Дивослово. – 1995. – № 1. – С. 4–5.
167. Лавріненко Ю. До поєднання модернізму і традицій в необароко / Юрій Лавріненко // Слово : збірник 1: література, мистецтво, критичні мемуари, документи / Об'єднання Українських письменників в Екзилі. – Нью-Йорк,

1962. – С. – 1962. – С. 493–501.
168. Лавріненко Ю. Література межової ситуації / Юрій Лавріненко // Зустрічі. – 1990. – № 1–2. – С. 178–188.
169. Лавріненко Ю. Микола Бажан / Юрій Лавріненко // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження : антологія 1917–1933 : поезія – проза – драма – есей / [упоряд. Лавріненко Юрій]. – К. : Смолоскип, 2002. – С. 315–321.
170. Лавріненко Ю. Неподоланий поет / Юрій Лавріненко // Лавріненко Ю. Зруб і парости. – Вид-во „Сучасність”, 1971. – С. 113–116.
171. Лавріненко Ю. „Слабість” як остання зброя – Теодосій Осьмачка / Юрій Лавріненко // Лавріненко Ю. Зруб і парости. – Вид-во „Сучасність”, 1971. – С. 28–30.
172. Лавріненко Ю. Статистика про „духового чоловіка” / Юрій Лавріненко // Лавріненко Ю. Зруб і парости. – Вид-во „Сучасність”, 1971. – С. 30–32.
173. Лавріненко Ю. Тодосій Осьмачка : 1895–1962 (літературна силуета) / Юрій Лавріненко // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження : антологія 1917–1933 : поезія – проза – драма – есей / [упоряд. Лавріненко Юрій]. – К. : Смолоскип, 2002. – С. 227–231.
174. Лановик М. Українська народна словесність : посібник для студентів вищих навчальних закладів / Мар’яна Лановик, Зоряна Лановик. – Львів : Літопис, 2000. – 614 с.
175. Лапко О. Авторський голос у художній структурі творів Тодосія Осьмачки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. „Українська література” / Лапко Олена Анатоліївна. – Кіровоград, 2007. – 20 с.
176. Лебідь А. За 25 літ : літературна хрестоматія / А. Лебідь, М. Рильський. – К. : Видавниче т-во „Час”. – 1926.
177. Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття [для студентів гуманітарних спеціальностей вищих закладів освіти]. – К. : Либідь, 1997. – 185 с.
178. Лейтес А. Десять років української літератури (1917–1927) : у 3 т. / А. Лейтес, М. Яшек – К. : ДВУ, 1928. – Т. 1 : Біо-бібліографічний. – 1928. – С. 348–350.

179. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. Анатолія Волкова (голова), Олександра Бойченка та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
180. Лепкий Б. *Ars longa, vita brevis* / Богдан Лепкий // Лепкий Б. Твори : у 2 т. – К. : Наукова думка, 1990. – Т. 2 : Повість. Спогади. Виступи / [упоряд. та авт. прим. М. М. Ільницький]. 1990. – С. 676–677.
181. Лисенко І. Поезія самотності та індивідуалізму / Іван Лисенко // Березіль. – 1995. – № 5–6. – С. 9–11.
182. Лисенко-Ковальова Н. Мистецький український рух : модернізація літературної традиції і модернізм : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Лисенко-Ковальова Наталія Василівна. – К., 2006. – 19 с.
183. Лисенко Н. Архетипний символ „Матері Землі” і „Степу” в поетичній мові Тодося Осьмачки / Лисенко Наталя // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Вип. 4 : зб. наук. праць „Українське і слов'янське мовознавство” : Міжнародна конференція на честь 80-річчя професора Йосипа Дзендзелівського. – Ужгород : Ліра, 2001. – С. 304–308.
184. Лисенко Н. Метафора і символ у поетичному ідіостилі Тодося Осьмачки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 „Українська мова” / Лисенко Наталя Олександрівна. – Х., 2003. – 17 с.
185. Лист Т. Масенка до О. Кундзіча // Літературний Ярмарок. – Харків : ДВУ, 1929. – Кн. 10. – С. 236–246.
186. Листи Тодося Осьмачки до митрополита Іларіона (Огієнка) // Літ. Україна. – 2000. – 13 квітня.
187. Литературная энциклопедия : в 7 т. / [редакц. коллегия : И. И. Лебедев-Полянский и др.]. – М. : ОГИЗ РСФСР, 1934. – Т. 7. – С. 339–342.
188. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – Т. 1. – С. 431–432.
189. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ „Академія”, 2006. – 752 с.

190. Ломброзо Ц. Гениальность и помешательство / Ц. Ломброзо / [пер. с 4-го ит. изд. К. Тетюшиновой]. – С.-Петербург : Типография Ю. Н. Эрлих, 1895. – 239 с.
191. Лосев А. Бытие – имя – космос / А. Лосев. – М. : Мысль, 1993. – 958 с.
192. Лучкович М. „Ротонда душогубців” / М. Лучкович // Український Прометей. – 1957. – 9 вересня.
193. Лях В. Екзистенційна свобода : вибір і відповідальність (філософська концепція Ж.-П. Сартра) // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 5–6. – С. 110–117.
194. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво : нариси з психології творчості / Анатолій Макаров. – К. : Радянський письменник, 1990. – 285 с. [3].
195. Маланюк Є. Inter Arma / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень : проза / Накладом вид-ва „Гомін України”. – Торонто, 1962. – С. 485–504.
196. Маланюк Є. Думки про мистецтво / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень : статті про літературу / (упорядкув. і передм. Григорія Сивоконя ; прим. Р. Б. Харчук]. – К. : Дніпро, 1997. – С. 74–82.
197. Маланюк Є. Пам'яті Т. Осьмачки / Євген Маланюк // Маланюк Є. Земна Мадонна. – Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі, відділ української літератури в Пряшеві. Фундація ім. Олега Ольжича у Лондоні, 1991. – С. 250.
198. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – [2-е изд., доп.] – М. : Худож. лит., 1988. – 414 с. [1].
199. Мариненко Ю. Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01. – „Українська література” / Мариненко Юрій Васильович. – Львів, 2007. – 32 с.
200. Маринкевич С. Апокаліптичність поетичних візій Тодося Осьмачки (на матеріалі зб. „Круча” / Світлана Маринкевич // Молода нація : альманах. – К. : Смолоскип, 1999. – № 12. – С. 239–243.
201. Маринкевич С. Сильові домінанти поезії Тодося Осьмачки / Світлана Маринкевич. – Х., 2007.

202. Маринкевич С. Урбаністичні мотиви та своєрідність їх інтерпретації в поезії Т. Осьмачки / Світлана Маринкевич // Наукові записки. Серія : Літературознавство. – Вип. IV : у 200-річчя Адама Міцкевича / редколегія: Гром'як Роман (відп. редак.) [та ін.]. – Тернопіль : ТДПУ, 1999. – С. 218–226.
203. Маринкевич С. Художня модифікація фольклорної традиції в поемі Т. Осьмачки „Дума про Зінька Самгородського” / Світлана Маринкевич // Українська філологія. Школи. Постаті. Проблеми : збірник наукових праць Міжнародної конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті, Львів 23–25 жовтня / редкол. : Тарас Салила (відп. ред.) [та ін.]. – Львів : Світ, 1999. – Ч. 2. – С. 532–528.
204. Медвідь В. Тодось Осьмачка. Божевільний чи геній? / В'ячеслав Медвідь // Українське слово. – 1995. – 13 квітня.
205. Меженко Ю. (Іванов) П. Тичина. „Сонячні кларнети” (ж. „Музагет”, 1919, № 1–3) [рец.] / Меженко Юр. (Іванов) // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 9. – С. 91–94.
206. Меженко Ю. Т. Осьмачка. Клекіт : нотатки про третю книжку поезії Тодоса Осьмачки („Маса”, 1929) / Ю. Меженко // Життя й революція. – 1929. – № 4. – С. 159–165.
207. Мелетинский Е. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Мелетинский Е. М. // Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е. М. Мелетинского. – М. : Рос. гос. гуманитарн ун-т, 2001. – С. 73–149.
208. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
209. Мелетинский Е. Трансформация архетипов в русской классической литературе (Космос и Хаос, герой и антигерой) / Е. М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии / [под ред. Е. М. Мелетинского]. – М. : Рос. гос. гуманитарн ун-т, 2001. – С. 150–247.
210. Михайловська Н. Трагічні оптимісти : екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ ст. / Наталя Михайловська. – Львів : Світ, 1998. – 212 с.

211. Мовчан Р. Українська етно-культурна цивілізація в „Старшому боярині” Т. Осьмачки і „Морозовому хуторі” У. Самчука / Р. Мовчан // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки : матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105 річниці з дня народження Т. С. Осьмачки 11–12 травня 2000 року / Міністерство освіти України ; Черкаський державний університет ім. Б. Хмельницького ; Черкаська обласна державна адміністрація; Ліга українських меценатів. – Черкаси, 2000. – С. 61–65.
212. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. : українська література / Марія Моклиця. – Луцьк : Вежа, 1999. – Ч. 1. – 153 с.
213. Моклиця М. Модернізм як структура : філософія, психологія, поетика. – [2-е вид., доп. і перероблене] / Марія Моклиця. – Луцьк. : Вежа, 2002. – 390 с.
214. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / Володимир Моренець. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”. – 2002. – 327 с.
215. Мороз Л. Триєдність як основа універсалізму : (національне – загальнолюдське – духове) / Лариса Мороз // Нова історія української літератури : теоретико-методологічні аспекти. – К. : Фенікс, 2005. – С. 86–100.
216. Мороз-Стрілець Т. „Косьмачка” / Т. Мороз-Стрілець // Мороз-Стрілець Т. Голос пам’яті : спогади. – К. : Рад. письменник, 1989. – С. 155–162.
217. Мурадханян І. Концепція психологічного двійництва особистості в літературі Заходу XVIII–XIX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 „Література зарубіжних країн” / Мурадханян Ірина Саркісівна. – Дніпропетровськ, 2002. – 20 с.
218. Надточій О. „І димом пропасти в безодні часу” (до проблеми символістично-екзистенційного синкретизму поетики Тодося Осьмачки) / Олена Надточій // Українська мова і література в школі. – 1999. – № 12. – С. 46–48.
219. Надточій О. Екзистенційні мотиви у поетичній творчості Тодося Осьмачки / О. Надточій // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки : матеріали Всеукраїнської наукової

- конференції з нагоди 105 річниці з дня народження Т. С. Осьмачки 11–12 травня 2000 року / Міністерство освіти України; Черкаський державний університет ім. Б. Хмельницького ; Черкаська обласна державна адміністрація ; Ліга українських меценатів. – Черкаси, 2000. – С. 77–82.
220. Над'ярних Н. За парадоксами бароко й футуризму („В космічному оркестрі” Павла Тичини) / Ніна Над'ярних // Слово і час. – 1997. – № 10. – С. 6–16.
221. Наєнко М. Українське літературознавство : школи, напрями, тенденції / М. Наєнко. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 320 с.
222. Назаренко Є. За сценарієм невблаганної долі : розкрито деякі слідчі справи Тодосія Осьмачки / Євген Назаренко // Літ. Україна. – 1995. – 18 травня.
223. Наливайко Д. Искусство : направления, течения, стили / С. Д. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 286 с.
224. Наливайко Д. Про співвідношення „декадансу”, „модернізму”, „авангардизму” / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 1997. – С. 44–48.
225. Наумович С. Останні роки Львова (1939–1944) / Софія Наумович // Визвольний шлях : суспільно-політичний і науково-літературний місячник. – 1986. – Кн. 12. – С. 1505–1510.
226. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років : мікропортрети в художніх стилях і напрямках Микулаш Неврлий. – К. : Вища школа, 1991. – 271 с.
227. Недошивин Г. Проблема експрессионизма / Г. Недошивин // Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство : сборник статей / [отв. ред. Б. И. Зингерман]. – М. : Наука, 1966. – С. 8–34.
228. Немченко Г. Вежі духовності : посібник з літератури української діаспори / Г. Немченко, І. Немченко. – Херсон : Айлант, 2000. – С. 48–77.
229. Неподоланий поет : (до промовчаної книги Теодосія Осьмачки „Із-під світу”) // Українська літературна газета. – 1956. – Ч. 2(8), лютий.
230. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу : ескіз української міфології). – К. : АТ „Обереги”, 1992. – 88 с.
231. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла : прелюдия к философии будущего / [пер. с нем. Н. Полилова] / Фридрих Ницше // Ницше Ф. По ту сторону

- добра и зла ; Казус Вагнер; Антихрист; Ессе Номо : сборник. – Мн. : ООО „Попурри”, 1997. – С. 57–257.
232. Ніковський А. Vita nova : критичні нариси : П. Тичина, М. Семенко, Я. Савченко, М. Рильський / Андрій Ніковський. – К., 1919. – 143 с.
233. Ніцше Ф. Ессе Номо : Как становятся сами собой / [пер. с нем. Ю. М. Антоновского] / Фридрих Ницше // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Казус Вагнер; Антихрист; Ессе Номо : сборник. – Мн. : ООО „Попурри”, 1997. – С. 375–468.
234. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / [пер. з нім. А. Онишко, П. Тарашука] / Фрідріх Ніцше. – К. : Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
235. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь / М. О. Новикова // Українські замовляння / упорядкув. М. Н. Москаленко, авт. передм. М. О. Новикова. – К. : Дніпро, 1993. – С. 7–29.
236. Новиченко Л. „В поколіннях я озвуся” : (Творчість Павла Тичини) / Леонід Новиченко // Тичина П. Збір. творів : у 12 т. / [редакційна колегія О. Т. Гончар (голова), М. П. Бажан, С. А. Гальченко та ін.; упорядкув. та прим. О. І. Кудіна]. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1 : Поезії 1906-1934. – 1983. – С. 7–34.
237. Новиченко Л. На магістралях часу [передм.] / Леонід Новиченко // Бажан М. Твори : у 4-х т. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1 : Поезії та поеми 1923–1983. – С. 5–40.
238. Новиченко Л. Поезія і революція : книга про Павла Тичину. – К. : Дніпро, 1979. – 365 с.
239. Овчаренко М. Символіка Осьмаччиного „Старшого боярина” / Марія Овчаренко // Studia. – Monachii-Munchen : Universitas Libera Ucrainensis, 1971. – Т. 7 : SYMBOLAE IN HONOREM Georgii Y. Shevelov. – С. 343–350.
240. Одарченко П. Спогади про Т. Осьмачку / Петро Одарченко // Одарченко П. Українська література : збірник вибраних статей. – К. : Смолоскип, 1995. – С. 263–269.
241. О. К. [Оксана Керч] Спомин про Тодося Осьмачку / О. К. // Свобода. – 1962. – Ч. 198 (17 жовтня).
242. Онацький Є. Українська емоційність / Євг. Онацький // Українська душа : проблеми. Кн. 1. – К. : Фенікс, 1992. – С. 39–41.

243. Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літератури / Лариса Онишкевич // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької ; [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 243–244.
244. Онищенко О. Довженко та експресіонізм : до проблеми єдиних культуротворчих витоків / Олена Онищенко // Сучасність. – 1996. – № 9. – С. 159–160.
245. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы : сборник / [пер. с исп. С. Васильевой и др.; послесл. Н. Матяш] / Хоссе Ортега-и-Гассет. – М. : Радуга, 1991. – 638 с. [1] (Антология литературно-эстетической мысли).
246. Осьмак О. Експресіонізм : проблема термінології і становлення проблематики / Оксана Осьмак // Теоретичні проблеми художньої культури. – Переяслав-Хмельницький. – 1995. – Вип. 1. – С. 59–61.
247. Осьмак О. Експресіонізм в контексті західноєвропейської культури ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 „Естетика” / Осьмак Оксана Олександрівна. – К., 1999. – 19 с.
248. Осьмачка Т. Автобіографія / Теодосій Осьмачка // Березіль. – 1995. – № 5–6. – С. 19–20.
249. Осьмачка Т. Академік С. О. Єфремов : спогади / Теодосій Осьмачка // Українські вісті. – 1946. – Ч. 42 (25 жовтня).
250. Осьмачка Т. Бездоріжжя наших мистецьких смаків у літературі і в літературному побуті / Теодосій Осьмачка // Українські вісті. – 1952. – 10, 13, 17 квітня.
251. Осьмачка Т. Думки : (Із шпитальних нотаток) / Теодосій Осьмачка // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : (у 3 книгах) / [упорядкув. Яременко Василь, Федоренко Євген; підгот. текстів Яременко Б. ; наук. ред. Погрібний А.]. – К. : Дніпро, 1994. – Кн. 2. – 1994. – С. 116–118.
252. Осьмачка Т. Думки, що виникли під час написання книжки „Ротонда душогубців” / Теодосій Осьмачка // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : (у 3 книгах) / [упорядкув.

- Яременко Василь, Федоренко Євген; підгот. текстів Яременко Б. ; наук. ред. Погрібний А.]. – К. : Дніпро, 1994. – Кн. 2. – 1994. – С. 114–115.
253. Осьмачка Т. Із-під світу : [поетичні твори] / Теодосій Осьмачка. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1954. – 317 с.
254. Осьмачка Т. Клекіт : поезії. Книжка третя. Тодось Осьмачка. – К. : Маса, 1929. – 69 с.
255. Осьмачка Т. Косинка : спогад / Т. Осьмачка // Державний архів Рівненської області. – Фонд Р-280, оп.1, справа 4, аркуш 101. – 4 с.
256. Осьмачка Т. Мистець / Теодосій Осьмачка // Українські вісті. – 1953. – Ч. 19 (березень).
257. Осьмачка Т. Мої товариші : історико-мемуарна розвідка про людей розстріляного українського відродження 20-х років / Теодосій Осьмачка // Березіль. – 1996. – № 3–4. – С. 95–132.
258. Осьмачка Т. Павло Филипович : спогад / Теодосій Осьмачка // Слово : збірник 2 : література, мистецтво, критика, мемуари, документи / Об'єднання Українських письменників в Екзилі. – Нью-Йорк, 1964. – С. 296–305.
259. Осьмачка Т. План до двору : повість / Тодось Осьмачка // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 101. – С. 52–82.
260. Осьмачка Т. План до двору : повість / Тодось Осьмачка // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 103. – С. 70–103.
261. Осьмачка Т. План до двору : повість / Тодось Осьмачка // Кур'єр Кривбасу. – 1998. – № 102. – С. 69–98.
262. Осьмачка Т. Подільськими стежками або маловідомі сторінки біографії письменника (Тодося Осьмачки) / Тамара Осьмачка // Дивослово. – 1995. – № 5–6. – С. 56–58.
263. Осьмачка Т. Поезії / Тодось Осьмачка ; [упоряд. та прим. Р. Л. Світайло, передм. М. Г. Жулинського]. – К. : Рад. письменник, 1991. – 252 с. – (Б-ка поета).
264. Осьмачка Т. Поезії. Повісті : Старший боярин; Ротонда душогубців / Тодось Осьмачка. – К. : Наук. думка, 2002. – 424 с. – (Б-ка школяра).
265. Осьмачка Т. Поет / Теодосій Осьмачка. – [Б.м.] Вид-во „Українське слово”,

1947. – 154 с.

266. Осьмачка Т. Передмова / Теодосій Осьмачка // Осьмачка Т. Ротонда душогубців. Оповідання (без року і місця вид.). – С. 7.
267. Осьмачка Т. Скитські вогні / Т. Осьмачка. – Х. : Державне видавництво України, 1925. – 96 с.
268. Осьмачка Т. Сучасникам / Тодось Осьмачка. – Краків-Львів : Українське видавництво, 1943. – 100 с.
269. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія ; [2-ге вид., переробл. і доп.] / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
270. Павличко С. Поезія Персі Біші Шеллі / Соломія Павличко // Персі Біші Шеллі. Поезії / [упорядкув. та переклад Олександра Мокровольського ; передм. та прим. Соломії Павличко]. – К. : Дніпро, 1987. – С. 5–30.
271. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко / [упорядк. Віра Агеєва, Богдан Кравченко; передм. Марії Зубрицької]. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 679 с.
272. Павлова Н. Экспрессионизм / Н. С. Павлова // История немецкой литературы : в 5 т. – М. : Наука, 1968. – Т. 4 : 1848–1918 / [редкол. : Р. М. Самарина и И. И. Фрадкин]. – 1968. – С. 536–564.
273. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. та художні течії початку ХХ століття / Володимир Панченко // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 9–17.
274. Панченко В. Тінь Заратустри. Ніцшеанський слід у творчості Володимира Винниченка / Панченко Володимир // Всесвіт. – № 4. – 1998. – С. 163–170.
275. Пахаренко В. Збірка Т. Осьмачки „Клекіт” у духовному контексті доби / Пахаренко В. І. // Творість і доля Т. С. Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття : матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Т. С. Осьмачки 11–13 травня 1995 р. / Інститут літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України, Черкаська обласна рада, Черкаський державний педагогічний інститут. – Черкаси, 1995. – С. 19–21.

276. Пахаренко В. Нарис української поезики : до нових підходів у вивченні літератури / Василь Пахаренко.— К., 1997. — 80 с. — (Українська мова та література. Додаток).
277. „Перелити Україну в слово...” : Тодось Осьмачка : література і доля : біобібліографічний посібник. — Черкаси. — 2005. — 40 с.
278. Петренко Л. Поетика експресіонізму в українській літературі 20–40-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Петренко Леся Ярославівна. — Івано-Франківськ, 2008. — 19 с.
279. Печарський А. Експресіоністична свідомість і книга болю Осипа Турянського / Андрій Печарський // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. праць. — Рівне, 1999. — Вип. VII. — С. 56–64.
280. Пінчук С. Свідок і оборонець „зірваної з кореня” України / С. Пінчук // Осьмачка Т. Старший боярин; План до двору : романи. — К. : Укр. письменник, 1998. — С. 3–8.
281. Піскун О. „І людям роти заткнув жах...” (Художнє осмислення трагедії українського села періоду колективізації у повісті Т. Осьмачки „План до двору” / Ольга Піскун // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодоса Осьмачки : матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105 річниці з дня народження Т. С. Осьмачки 11–12 травня 2000 року / Міністерство освіти України; Черкаський державний університет ім. Б. Хмельницького ; Черкаська обласна державна адміністрація ; Ліга українських меценатів. — Черкаси, 2000. — С. 49–52.
282. Піскун О. Психологія творчої особистості Т. Осьмачки / Ольга Піскун // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія : наукові записки кафедри української літератури та компаративістики. — Вип. 2 / Міністерство освіти і науки України, Черкаський державний університет імені Богдана Хмельницького. — Черкаси : Брама, 2003. — С. 62–71.
283. Піхманець Р. Психологія художньої творчості : теоретичні та методологічні аспекти / Піхманець Роман Васильович. — К. : Наук. думка, 1991. — 164 с.

284. Поет розказує // Наші дні. – 1942. – Ч. 6 (травень). – С. 2–3.
285. Покальчук В. Тодось Осьмачка : фрагмент із спогадів / Володимир Покальчук // Сучасність. – 1995. – 5 травня. – С. 146–147.
286. Полетика Ю. [Рец.] / Полетика Ю. // Русский Современник. – 1924. – № 4. – С. 250.
287. Поліщук В. [Рец.] / Поліщук В. // Книга. – 1923. – № 2. – С. 47.
288. Поліщук В. Хресна дорога самотності й неспокою / Володимир Поліщук // Поліщук В. Вінок лавровий, вінок терновий : репресовані письменники Черкащини. – Черкаси : Брама. – 2000. – С. 31–40.
289. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
290. Полтава Л. Теодосій Осьмачка (1895–1962) / Леонід Полтава // Київ. – 1962. – Ч. 5. – С. 5–6.
291. Причинки до новітнього українського літруху // Літаври. – 1947. – № 3. – С. 64–69.
292. Поляруш О. Поетика апокаліпсису Павла Тичини та Тодося Осьмачки / Олег Поляруш // Українська мова та література. – 2006. – № 3–4. – С. 23–29.
293. Потапенко О. Словник символів / О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко та ін. / [за заг. ред. О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка]. – К. : Редакція часопису „Народознавство”, 1997. – 155 с.
294. Потебня А. Слово и миф / А. Потебня / [сост., подгот. текста и прим. А. Л. Топоркова ; предисл. А. К. Байбурина]. – М. : Правда, 1989. – 622 с. [1]. – (Из истории отечественной философской мысли).
295. Потканський Я. Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях / Ян Потканський // Література. Теорія. Методологія / [пер. з польськ. С. Яковенка ; упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 292–311.
296. Пропп В. Поэтика фольклора / В. Я. Пропп / [сост., предисл. и коммент. А. Н. Мартыновой]. – М. : Лабиринт, 1998. – 352 с. – (Собрание трудов В. Я. Проппа).
297. Рихло П. Освоєння поетики і художніх принципів німецького експресіонізму в ліриці Стефана Гермліна / Рихло П. В. // Поетика : [зб. статей] / відп. ред.

- В. С. Брюховецький. – К. : Наук. думка, 1992. – С. 167–183.
298. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2003. – 600 с.
299. Саварин П. Едмонтон в 100-річчя від дня народження Тодося Осьмачки / Петро Саварин // Українські вісті. – 1996. – Ч. 16 (21 квітня).
300. Савченко С. Експресіонізм у німецькій літературі / Савченко С. // Експресіонізм та експресіоністи : література, малярство, музика сучасної Німеччини / [за ред. С. Савченка]. – К. : Сяйво, 1929. – С. 11–61.
301. Савченко Я. Боротьба за світогляд / Я. Савченко // Життя й революція. – 1930. – Кн. IV (квітень). – С. 103–128.
302. Савченко Я. Т. Осьмачка [Рец.] / Я.Савченко // Життя й революція. – 1926. – № 2–3. – С. 131–132.
303. Салига Т. Поет степової Еллади / Тарас Салига // Салига Т. Імператив : літературознавчі статті, критика, публіцистика. – Львів : Світ, 1997. – С. 119–168.
304. Салига Т. Пробились на білий світ... : критичні нотатки про неопубліковані в період застою вірші / Тарас Салига // Салига Т. Відлтий у строфи час : літературно-критичні статті. – Львів, 2001. – С. 12–40.
305. Салига Т. У дивосвіт метафори / Тарас Салига // Салига Т. Відлтий у строфи час : літературно-критичні статті. – Львів, 2001. – С. 166–167.
306. С. З. Творчий вечір : другий виступ Т. Осьмачки / С. З. // Львівські вісті . – 1942. – 29 квітня.
307. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – це гуманізм / Сартр Ж.-П. // Читанка з історії філософії : у 6 кн. / [за ред. Г. І. Волинки]. – К. : Фірма „Довіра”, 1993. – Кн. 6 . – С. 131–139. – (Зарубіжна філософія XX століття).
308. Сартр Ж.-П. Мертвые без погребения / Жан-Поль Сартр // Сартр Ж.-П. Грязными руками : пьесы ; [пер. с фр.] / худож. оформ. Б. Ф. Бублика. – Харьков : Фолио-М. : „АСТ”, 1999. – С. 113–170. – (Вершины. Коллекция).
309. Семенко М. Зустріч на перехресній станції : розмова трьох / Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Микола Бажан // Луцький Ю. Ваплітянський

- збірник. – [2-е, доп. вид. ; за ред. Ю. Луцького]. – Видання Канадського Інституту Українських Студій : Мозаїка, 1977. – С. 99–108.
310. Серажим К. Роль стилістичних фігур у поезії Тодося Осьмачки (Перша книга поезій „Круча”, 1922 р.) / Серажим К. С. // Творість і доля Т. С. Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття : матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Т. С. Осьмачки 11–13 травня 1995 р. / Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, Черкаська обласна рада, Черкаський державний педагогічний інститут. – Черкаси, 1995. – С. 74–75.
311. Сиваченко Г. „Сонячна машина” В. Винниченка в магічному колі експресіонізму // Слово і час. – 1998. – № 1. – С. 65–71.
312. Сивокінь Г. Аксіологічна сутність і теоретичний зміст „європейськості” в українській літературі епохи бароко / Г. М. Сивокінь // Сивокінь Г. У вимірах сприймання : теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К. : Фенікс, 2006. – С. 129–135.
313. Сивокінь Г. Ментальність, біографія і творчість (Євген Маланюк) / Г. М. Сивокінь // Самототожність письменника : до методології сучасного літературознавства : колективна монографія / [відп. ред. Г. Сивокінь]. – К. : Українська книга, 1999. – С. 135–153.
314. Сікачина Т. Самота на ім’я любов, або Довше від луни на живий голос... / Тетяна Сікачина // Українська культура. – 1995. – № 11. – С. 28–29.
315. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори : курс лекцій. – [2-е вид., доп.] / Людмила Скорина. – К. : Брама-Україна. – 2005. – 384 с.
316. Скорський М. „Не знало серце в світі щастя” : невідомі сторінки біографії Тодося Осьмачки / Микола Скорський // Київ. – 1995. – № 2–3. – С. 124–129.
317. Скорський М. Радощі й болі рідної землі : деякі аспекти прози Тодося Осьмачки / Микола Скорський // Дивослово. – 1995. – № 6. – С. 53–58.
318. Скорський М. Тодось Осьмачка : життя і творчість / Микола Скорський. – К. : Духовний Центр української культури, 1999. – 205 с.
319. Скорська Т. „І не було йому ніде спокою” : невідома сторінка з біографії

- Тодося Осьмачки / Тамара Скорська // Україна. – 1991. – № 1. – С. 17–18.
320. Слабошпицький М. „Малий ренесанс” і бурі в МУРі / Михайло Слабошпицький // Дивослово. – 2003. – № 1. – С. 3–9.
321. Слабошпицький М. Погоня / Михайло Слабошпицький // Україна. – 2003. – № 2. – С. 40–42.
322. Слабошпицький М. Поет і черниця / Михайло Слабошпицький // Слово і час. – 1995. – № 5–6. – С. 35–43.
323. Слабошпицький М. Поет із пекла (Тодось Осьмачка) / М. Ф. Слабошпицький. – К. : Вид-во М. К. Коць-Вид-во „Ярославів Вал”, 2003. – 367 с.
324. Слабошпицький М. Тодось Осьмачка : літературний профіль; Никифор Дровняк із Криниці : роман-колаж (фрагменти) / Михайло Слабошпицький. – К. : Рада, 1995. – 142 с.
325. Слабошпицький М. Чужина. Демони. Тодось Осьмачка : митець на тлі епохи / Михайло Слабошпицький // Березіль. – 1995. – № 7–8 – С. 172–189.
326. Славутич Я. Розстріляна муза : мартиролог : нариси про поетів / Яр Славутич. – [2-е вид., випр. і доп.; вступ. ст. К. П. Волинського]. – К. : Либідь, 1992. – 184 с.
327. Слоньовська О. Еротика як особливість міфічного самовияву героїв у прозі Марка Черемшини і Тодося Осьмачки / Ольга Слоньовська // „Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття : зб. наук. праць. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 379–399.
328. Слоньовська О. Своєрідність міфічного мислення Тодося Осьмачки в поемі „Поет” / Слоньовська Ольга // З його Духа печаттю : зб. наук. праць на пошану професора Івана Денисюка / Львівський національний університет імені Івана Франка, Інститут Франкознавства ; / редкол. Флорій Бацевич, Лариса Бондар (відп ред.) та ін. ; упоряд. Микола Легкий. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка. Інститут франкознавства, 2001. – Т. 1. – С. 180–185.
329. Смолич Ю. Курбас // Юрій Смолич. Мої сучасники : літературно-портретні нариси. – К. : Рад. письм., 1978. – С. 171–191.
330. Смолій І. Проблематика „Старшого боярина” Тодося Осьмачки / Іван Смолій // Слово : збірник 6 : література, мистецтво, критика, мемуари, документи.

- Торонто, 1976. – С. 261–269.
331. Соловьев В. Красота в природе / В. С. Соловьев // Соловьев В. Философия искусства и литературная критика : сборник / [сост., вступ. ст. Р. Гальцевой, И. Роднянской; коммент. А. А. Носова]. – М. : Искусство, 1991. – С. 30–72. – (История эстетики в памятниках и документах).
332. Соловьев В. Речь, сказанная на высших женских курсах 30 января 1881 года по поводу смерти Ф. М. Достоевского / В. С. Соловьев // Соловьев В. Философия искусства и литературная критика : сборник / [сост., вступ. ст. Р. Гальцевой, И. Роднянской; коммент. А. А. Носова]. – М. : Искусство, 1991. – С. 223–226. – (История эстетики в памятниках и документах).
333. Соловьев В. С. Три разговора / В. С. Соловьев // Соловьев В. С. Три разговора : [о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об Антихристе и с прил.]. – М. : Фирма „ПИК”, 1991. – 192 с.
334. Старів С. Зустріч з поетом Т. Осьмачкою / Старів С. // Українські вісті. – 1996. – Ч. 4 (28 січня).
335. Старко С. Із спогадів про Тодося Осьмачку / Сем. Старко // Свобода–Svoboda : Український щоденник 1893–1963 : альманах на рік 1963. – С. 127–130.
336. Старший боярин нашої літератури Теодосій Осьмачка // Нові дні. – 1950. – Ч. 2. – С. 19–20.
337. Стефаник Ю. Тодось Осьмачка (16 травня 1895 – 7 вересня 1962) : матеріали до характеристики життя й творчості [спогад] / Юрій Стефаник // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : (у 3 кн.) ; [упор. Василь Яременко, Євген Федоренко; підгот. текстів Богдана Яременка; наук. редактор Анатолій Погрібний]. – К. : Рось, 1994. – Кн. 2. – С. 108–114.
338. Стефанівська Л. Плідність і жінка / Л. Стефанівська // Зустрічі. – 1990. – № 1–2.
339. Стріха М. Данте й українська культура : досвід рецепції на тлі „запізнілого націєтворення”. – К. : Критика, 2003. – 162 с. [5].
340. Струтинська М. Літературно-мистецький Львів / Марія Струтинська // Сучасність. – 1961. – № 10. – С. 37–45.

341. Стус В. Феномен доби : сходження на Голгофу слави / Василь Стус // Дніпро. – 1993. – № 2–3. – С. 114–138.
342. Сулима М. Експресіонізм та український футуризм / Микола Сулима // Експресіонізм : [зб. наук. праць]. – Львів : Класика, 2002. – С. 143–147.
343. Суровцев Ю. Поезия Миколы Бажана : критический почерк / Ю. Суровцев. – М. : Советский писатель, 1970. – 287 с.
344. Тавризян Г. Проблема человека во французском экзистенциализме : критический анализ / Г. М. Тавризян. – М. : Наука, 1977. – 141 с.
345. Тарнавський О. Літературний Львів 1941–1944 / Остап Тарнавський // Сучасність. – 1992. – № 2. – С. 98–105.
346. Тарнавський О. Три поети / Остап Тарнавський // Тарнавський О. Відоме й невідоме. – К., 1999. – С. 281–289.
347. Творчість і доля Т. С. Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття : матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Т. С. Осьмачки 11–13 травня 1995 р. / Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, Черкаська обласна рада, Черкаський державний педагогічний інститут. – Черкаси, 1995. – 92 с.
348. Тельнюк С. В. Молодий я молодий... : поетичний світ павла Тичини (1906–1925) / С. В. Тельнюк. – К. : Дніпро, 1990. – 424 с.
349. Тичина П. Вітрило / Павло Тичина // Луцький Ю. Ваплітянський збірник [2-е вид., доповнене; під ред. Ю. Луцького]. – Видання Канадського Інституту Українських Студій : Мозаїка, 1977. – С. 83.
350. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. / Павло Тичина. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1 : Поезії 1906–1934 / [упоряд. та прим. О. І. Кудіна; ред. О. Т. Гончар]. – 375 с.
351. Тичина П. Автобіографія / Павло Тичина // Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 8. – Кн. 1 : Статті, рецензії, доповіді, виступи / [упоряд. та прим. А. М. Полотай; ред. М. Г. Жулинський]. – 1983. – С. 8–9.
352. Тичина П. Щоденникові записи / Павло Тичина // Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1988. – Т. 11 : Щоденникові і літературно-мистецькі записи; листи / [упоряд. та прим. Ю. І. Коваліва; ред. Л. М. Новиченко].

– 1983. – 552 с.

353. Тичина П. З минулого – в майбутнє : статті, спогади, нотатки, начерки, інтерв'ю / [упор. та прим. С. Тельнюк]. – К. : Дніпро, 1973. – 344 с.
354. Тичина П. Із щоденникових записів / Павло Тичина / [упоряд. та підгот. текстів Л. П. Тичини і С. В. Тельнюка; прим. С. В. Тельнюка; ред. кол. : Зуб І. В., Козаченко В. П. та ін.]. – К. : Рад. письм., 1981. – 430 с.
355. Тичина П. О. П. Довженко / Павло Тичина // Павло Тичина про мистецтво і літературу : збірник / [упорядк., вст. ст. та прим. Л. М. Коваленка]. – К. : Мистецтво, 1981. – С. 235–243. – (Пам'ятки естетичної думки).
356. Ткаченко А. Мистецтво слова : вступ до літературознавства / Анатолій Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
357. Т. М. [Рец.] / Т. М. // Пролетарська правда. – 1926. – 25 березня.
358. Тодось Осьмачка : „Я не мав нагороди за жодну свою книгу” / [вст. ст., підгот. текстів і прим. І. Шалати-Барни // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 64–72.
359. Токмань Г. Екзистенціальна аналітика й літературознавство / Ганна Токмань // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 23–35.
360. Токмань Г. Урок – філософське дослідження / Ганна Токмань // Дивослово. – 2002. – № 5. – С. 41–46.
361. Токмань Г. Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст? / Ганна Токмань // Слово і час. – 1999. – № 4–5. – С. 63–65.
362. Тресиддер Д. Словарь символов / Джек Трессидер. – М. : Гранд, 1999. – 446 с.
363. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті : у 5 т. / ред. кол. : Г. Д. Вервес (голова) та ін.; упор. Д. С. Наливайко]. – К. : Наук. думка, 1988. – Т. 3 : У взаєминах з літературами Заходу і Сходу. – 1988. – 488 с.
364. Українська літературна енциклопедія : в 5 т. – К. : „Українська радянська енциклопедія” імені М. П. Бажана. – 1990. – Т. 2 : Д-К / [ред. кол. : Дзеверін О. І. (відп. ред), Вервес Г. Д. та ін.]. – 1990. – С. 142.
365. Українська література на еміграції // Українські вісті. – 1953. – Ч. 74 (13 вересня).
366. Уліцька Д. Антипозитивістський злам / Данута Уліцька // Література ;

- Теорія; Методологія / [пер. з польськ. С. Яковенка; упор. і наук ред. Д. Уліцької]. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 38–55.
367. Филипович О. Тодось Осьмачка : фрагменти спогадів / Олександр Филипович // Сучасність. – 1967. – Ч. 1 (січень). – С. 64–73.
368. Философский словарь / [под ред. И. Т. Фролова]. – [5-е изд.]. – М. : Политиздат, 1987. – 590 с.
369. Философский словарь / [под ред. М. И. Розенталя]. – [3-е изд.]. – М. : Политиздат, 1975. – 496 с.
370. Філософія : курс лекцій : навч. посібник / Бичко І. В., Табачковський В. Г., Горак Г. І та ін. – [2-е вид.] – К. : Либідь, 1994. – 576 с.
371. Філософський енциклопедичний словник / [ред. кол. : В. І. Шинкарук (голова), Є. К. Бистрицький, М. О. Булатов та ін.]. – К. : Абрис, 2002. – 743 с.
372. Фіськова С. „Я як інший”. Мотив двійника як особливий варіант експресіоністичної проєкції особистісного „я” (Ф. Верфель „Людина із дзеркала”, Г. Кайзер „Корал”, Е. Барлах „Бідний кузен”) / Світлана Фіськова // Експресіонізм : зб. наук. праць / [упорядк. Тимофія Гавриліва]. – Львів : Класика, 2004. – С. 81–98.
373. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. за ред. Марії Зубрицької / [передм., упор. і прим. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 111–135.
374. Франко І. Данте Алігієрі. Характеристика середніх віків : життя поета і вибір його поезії / Іван Франко // Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 12 : Поетичні переклади та переспіви [ред.кол. : І. І. Басс та ін., ред. тому Д. В. Затонський, упор. та комент. В. І. Шевчука]. – 1978. – С. 9–231.
375. Франко І. „Тополя” Т. Шевченка / Іван Франко // Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – К. : В-во АН УРСР, 1955. – С. 157–169.
376. Франко І. Передмова до „Галицьких народних казок” / Іван Франко // Франко І. Вибрані статті про народну творчість. – К. : В-во АН УРСР, 1955. –

С.183–184.

377. Франц Мария-Луиза фон. Процесс индивидуации / Мария-Луиза фон Франц // Юнг Карл Густав, фон Франц М.-Л. и др. Человек и его символы / [под общ. ред. С. Н. Сиренко]. – М. : Серебряные нити, 1998. – 368 с.
378. Фрейд З. Жуткое / Зигмунд Фрейд // Фрейд З. Художник и фантазирование / [пер. с нем.; под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова]. – М. : Республика, 1995. – 400 с.
379. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальності / Зигмунд Фрейд / [пер., предисл. И. С. Долгова]. – М. : Минск, „БСЭ” им. Петруся Бровки, 1990. – 164 с. [2].
380. Фрейд З. Психология бессознательного : сб. произведений / Зигмунд Фрейд / сост., научн. ред., авт. вст. ст. М. Г. Ярошевский]. – М. : Просвещение, 1989. – 447 с.
381. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм / [пер. с нем. В. А. Закс]. – М. : Республика, 1992. – 430 с. – (Мыслители XX века).
382. Харчук Р. Тодось Осьмачка / Роксана Харчук // Березіль. – 1991. – № 2. – С. 149–150.
383. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття : (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.
384. Хроніка // Наші дні. – 1942. – Ч. 6.
385. Чапля В. [Рец.] / В. Чапля // Критика. – 1929. – № 5. – С. 213–214.
386. Чепурко Б. У саду божественних пісень, або Чому пишуться вірші / Богдан Чепурко // Літ. Україна. – 2007. – 20 грудня.
387. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / Олександра Черненко. – Сучасність, 1989. – 280 с.
388. Черненко О. Імпресіонізм та експресіонізм / Олександра Черненко // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. : (у 3-х кн.) / [упорядкув. Яременко Василь, Федоренко Євген ; підгот. текстів Яременко Б.; наук. ред. Погрібний А.]. – К. : Рось, 1994. – Кн. 2. – 1994. – С. 204–214.

389. Черненко О. Тодось Осьмачка, спогади про нього і фонд для нього / Олександра Черненко // Нові дні. – 1965. – Ч. 186–187 (липень-серпень). – С. 12–15.
390. Чернюк С. Елементи символіки в поезії Тодося Осьмачки / Сніжана Чернюк // Дивослово. – 2000. – № 9. – С. 6–9.
391. Чернюк С. Образ духовної України в творчості Тодося Осьмачки / Сніжана Чернюк // Слово і час. – 2001. – № 3. – С. 65–71.
392. Чернюк С. Образна символіка у творах Т. Осьмачки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література”. – К., 2003. – 19 с.
393. Чернюк С. Тарас Шевченко й Тодось Осьмачка : на перехресті дискурсів // Дивослово. – 2002. – № 5. – С. 6–8.
394. Читанка з історії філософії : у 6 кн. / [за ред. Г. І. Волинки]. – К. : Довіра, 1993. – Кн. 6. – 239 с. – (Зарубіжна філософія ХХ століття).
395. Чумак Василь [Рец.] / Василь Чумак // Музагет. – 1919. – № 1–3 (січень-лютий-березень). – С. 168.
396. Шалата-Барна І. Франко у поетичній рецепції Тодося Осьмачки / Ірина Шалата-Барна // Дзвін. – 2001. – № 2. – С. 138–140.
397. Шалата-Барна І. Незвичайна реконструкція Осьмаччиної „Колісниці” / Ірина Шалата-Барна // Кур’єр Кривбасу. – 1999. – Травень, – С. 141–147.
398. Шахова Н. Феномен автора в українському літературознавстві / Нона Шахова // Дивослово. – № 1. – 2003. – С. 12–16.
399. Шевченко Т. Повне зібрання творів : у 12 т. / Тарас Шевченко / [упор. В. С. Бородін та ін.; редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1989. – Т. 1 : Поезія 1837–1841. – 1989. – 525 с.
Т. 2 : Поезія 1847–1861. – 1990. – 589 с.
400. Шевчук В. „Людина між свідомістю і природою” / Валерій Шевчук // Про прозаїчний триптих Тодося Осьмачки // Кур’єр Кривбасу. – 1998. – Квітень. – С. 91–116.
401. Шелест В. Стук у відкриті двері / В. Шелест // Український Прометей. –

1957. – 31 жовтня.

402. Шелєр М. Положення людини в космосі / Шелєр М. // Читанка з історії філософії : у 6 кн / [під ред. Г. І. Волинки]. – К. : Довіра, 1993. – Кн. 6. – С. 146–152. – (Зарубіжна філософія ХХ століття).
403. Шерех Ю. „Поет” Теодосія Осьмачки / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.1 / [ред. рада : В. О. Шевкун та ін.; упор. та прим. Р. М. Коргородського]. – С. 248–269. – (Українська література ХХ століття).
404. Шерех Ю. Над Україною дзвони гудуть / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1 / [ред. рада : В. О. Шевкун та ін.; упор. та прим. Р. М. Коргородського]. – С. 236–247. – (Українська література ХХ століття).
405. Шерех Ю. Незустрічаний друг („Китиці часу” – Осьмаччина лірика) / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1 / [ред. рада : В. О. Шевкун та ін.; упор. та прим. Р. М. Коргородського]. – С. 270–277. – (Українська література ХХ століття).
406. Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1 / [ред. рада : В. О. Шевкун та ін.; упор. та прим. Р. М. Коргородського]. – С. 161–196. – (Українська література ХХ століття).
407. Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. Ретроспективи й перспективи / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1 / [ред. рада : В. О. Шевкун та ін.; упор. та прим. Р. М. Коргородського]. – С. 196–235. – (Українська література ХХ століття).
408. Шкандрій М. Модерністи, марксисти і нація : українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій / [авториз. перекл. з англ. Миколи Климчука; наук. ред. Ярина Цимбал]. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 384 с.
409. Шумило Н. Під знаком національної самобутності : українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : монографія / Наталя

- Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
410. Эдшмид К. Экспрессионизм в поэтике / Казимир Эдшмид // Называть вещи своими именами : програмные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М. : Прогресс, 1986. – С. 300–317.
411. Экспрессионизм // Литературный энциклопедический словарь / [подгот. : Е. И. Бонч-Бруевич и др.; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. Энциклопедия, 1987. – С. 750.
412. Эльсберг Я. Творческая индивидуальность писателя и литературное развитие / Я. Е. Эльсберг // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие / [ред. кол. : Г. Л. Абрамович, Н. К. Гей и др.]. – М. : Наука, 1965. – С. 393–421.
413. Эльяшевич А. Лиризм, экспрессия, гротеск : о стилевых течениях в литературе социалистического реализма : монография. – Л. : Худож. лит., 1975. – С. 126–180.
414. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. – СПб : Типогр. Акционерного Общества „Издательское дело, Брокгауз, Эфрон”, 1900. – Т. XXX-а. – С. 785–796.
415. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / [Жан Кассу при участии Пьера Брюнеля и др.]. – М. : Республика, 1999. – 412 с.
416. Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / [Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр.]. – М. : Республика, 2003. – 432 с.
417. Юнг К.-Г. Психология и поэтическое творчество / Карл Юнг // Самосознание европейской культуры в современном обществе : мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе : [сборник] / [пер., вст. ст. Р. А. Гальцевой, И. Б. Роднянской; примеч. С. С. Аверинцева и др.]. – М. : Политиздат, 1991. – С. 116–120.
418. Юнг К. Человек и его символы / Карл Густав Юнг и Мария-Луиза фон Франц и др. / [под общ. ред. С. Н. Сиренко]. – М. : Серебряные нити, 1968. – 368 с.

419. Юриняк А. Літературний твір і його автор : монографія літературного факту і критичні нариси / Анатоль Юриняк. – Буенос -Айрес, 1955. – 293 с.
420. Яблонська О. На землі і в серці : художня етнопсихологія в романі Т. Осьмачки „Старший боярин” О.Яблонська // Урок української. – 2002. – № 1. – С. 38–42.
421. Якубовський Ф. Київські українські поети / Ф. Якубовський // Глобус. – 1927. – № 8. – С. 122–124.
422. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів / упор. М. Шафовал. – [З-є вид. стер.]. – К. : Знання, 2006. – 344 с.
423. Яструбецька Г. Модернізм. Авангардизм. Експресіонізм : кореляційний аспект // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. праць. – Рівне, 2001. – Вип. X (спец.). – С. 9–19.
424. Яценко М. М. І. Костомаров – фольклорист і літературознавець : [передм.] / М. Т. Яценко // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства / [упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вст. ст. М. Т. Яценка]. – К. : Либідь, 1994. – С. 5–43. – (Літературні пам'ятки України).
425. Balcerzan E. Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz. – Kraków, 1982. – S. 274–280.
426. Ekspresjonizm // Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław, 1992. – S. 260–269.
427. Kwiatkowski J. Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego. – Warszawa, 1975. – 168 s.
428. Perkins G. Contemporary Theory of Expressionismus. – Bern und Frankfurt: Verlag Herbert Lang, 1974. – 346 p.