

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ім. Т.Г. ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ЧЕРНЮК Сніжана Леонідівна

УДК 821.161.2-98 «19»

ОБРАЗНА СИМВОЛІКА У ТВОРАХ Т.ОСЬМАЧКИ

10.01.01 - українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
доктор філологічних наук,
професор **ШТОНЬ Г. М.**

Київ - 2002

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПОЕТИЧНИЙ МАКРОКОСМ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ Й УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР	20
РОЗДІЛ 2. СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ	65
РОЗДІЛ 3. ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ	109
ВИСНОВКИ	150
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	157

ВСТУП

Історія літератури, як одна з галузей літературознавства, не може існувати ізольовано від теорії літератури й літературної критики, а також взаємопов'язана з багатьма іншими науками - гуманітарними, природничими, математичними. Досягнення, нові теорії й погляди, особливо наук гуманітарних, поза сумнівом, впливають на літературознавство. Проте й на сьогодні історія літератури досліджує розвиток літератури «у зв'язку з розвитком суспільства та його культури, прагнучи виявити внутрішні закономірності літературного процесу... історики літератури описують динаміку літературно-мистецького життя, літературних напрямів і течій, виявляють значення творчості письменників, їх окремих творів для читачів епохи, в яку ці твори постали, і для наступних поколінь» [121; 329]. Історія української літератури, що довгі роки потерпала від надмірної заідеологізованості й заполітизованості, специфічним своїм завданням має і заповнення інформаційних пробілів, зокрема, щодо поетів і письменників репресованих, українських зарубіжних і тих, які свого часу емігрували. Серед таких митців - Тодось Осьмачка, об'єктивна інформація про життя й творчість якого повертається до історії української літератури з закінченням вісімдесятих - початком дев'яностих років ХХ століття [153, 260].

Творчість, літературна постать Тодося Осьмачки, як і його особистість загалом, неодноразово були предметом дискусій - літературознавчих, а оскільки українська література ХХ століття характеризується політичною заангажованістю, то й політично-ідеологічних. Осьмачка належить до поетів, які уникли «іконізації»: навіть у час захоплення українськими мистецькими колами на еміграції месіанізмом і проблемою українця в світі критична оцінка

його творів не була однозначною. Дослідники звертають увагу на соціально-політичні обставини, літературні традиції, події в особистому житті й психологічно-психічні фактори, що вплинули як на тематику окремих творів, так і на вироблення окремого стилю, неповторної творчої манери.

Перші критичні відгуки на твори Тодося Осьмачки з'явилися на початку двадцятих років. Це були, зокрема, рецензії на першу збірку поезій «Круча», 1922 р., В.Поліщука [217], М.Рудницького [231; 370], Ю.Полетики [216], на другу збірку «Скитські вогні», 1925 р., - Я.Савченка [233] й автора, що підписався ініціалами В.Ч. (можливо, В. Чапля) [29], на третю збірку «Клекіт», 1929 р., - В.Чаплі [277], Т.Масенка [120], Ю.Меженка [134], Г.Костюка [див.: 244; 47]. Коротка інформація про Тодося Осьмачку й кілька його творів входять до «Літературної хрестоматії» А.Лебедя й М.Рильського [117; 343-345], а дещо пізніше - в 1936 році - до «Антології сучасної української поезії» за редакцією Є.Ю.Пеленського [208; 9, 46-49, 123]; згадує Осьмачку в своєму підручнику також О.Дорошкевич [51, 52]. Переважно з погляду ідеологічно-політичної відповідності пишуть про Осьмачку В.Коряк [103; 356], Б.Коваленко [92; 116, 139] й Л.Луців [126; 152]. Найбільш відомою і цитованою серед критичних відгуків двадцятих-тридцятих років сьогодні є характеристика творчої манери Осьмачки (за першою збіркою «Круча») Сергієм Єфремовим: «Суворої, справді біблійної простоти дух... якась нерозгадана глибіння образів і разом блискуча народна мова та епічний стиль дум з суто народними способами прозирають із поезії Осьмачки. Поет, видимо не для розваги пише, не на порожню забавку, а силкується те нерозгадане розгадати, - і звідси якісь грандіозно-космічні, трохи ніби туманні образи, що просто аж придушують своєю величчю, застують звичні обрії... Щось із ґрунту, міцне і сильне, з вузловатим корінням у глибині матері-землі, органічне, а не нажироване чується у цього молодого поета... Чого іншому поетові на цілу вистачило б книгу, те він щедрою рукою

розсипає в одній тільки п'єсі, образ на образ нагромаджуючи. Це якась грандіозна сила фантазії, що навіть буденні звичайнісінькі речі повертає на таємну символіку, повну похмурої якоїсь величі...» [56; 641-643].

У сорокові роки появу Тодося Осьмачки у Львові вітає львівський місячник «Наші Дні», про нього пишуть і друкують його твори мюнхенська «Арка», зальцбурзькі «Літаври». Так само публікують твори Осьмачки мюнхенський часопис «Рідне слово» й місячник «Похід» у Гайденаві. «Арка» подає рецензію на повість «Старший боярин» за підписом «І. К-ий» і рецензію Юрія Клена на поему «Поет», а «Наші Дні» дискутують зі «Студентським Прапором» про збірку Осьмачки «Сучасникам». У сорокові ж роки з'являються вже не стільки оціночно-критичні, скільки аналітичні статті про твори й творчу манеру Осьмачки Василя Барки [13-16] та Юрія Шереха [292-294].

Після розформування таборів ДіПі й переїзду Тодося Осьмачки разом із багатьма іншими митцями до Америки у п'ятдесяти-шістдесяті роки інформація про нього та про його твори з'являється в емігрантській пресі Америки й Канади. У «Нових днях» (Торонто) публікуються стаття Юрія Шереха, присвячена повісті «План до двору», й дослідження Людмили Коваленко «Тодось Осьмачка (До психології творчості)». «Українські вісті» (Новий Ульм) за 1952 рік друкують Осьмаччин переклад «Балади Редінської тюрми» Оскара Уайльда. Кілька років по тому Ігор Костецький у цьому ж часописі подає історію створення й аналізує «Думу про Зінька Самгородського»; у серпні 1959 року це ж видання публікує інтерв'ю з Тодосем Осьмачкою від Радіо «Свобода». Рецензія на збірку «Китиці часу» з'являється в часописі «Київ» (Філадельфія) за 1953 рік. Рецензія на «Ротонду душоубців» виходить у вінніпезькому «Українському голосі» [див.: 244; 164]. В.Державин характеризує прозу Осьмачки в «Сучасній Україні» [див.: 244; 161]. Остап Тарнавський розмірковує над проблемами еміграційної

літератури, порівнюючи творчі постаті Маланюка, Осьмачки й Клена [258]. Про Осьмачку пише збірник «Слово», його прізвище раз по раз з'являється в оглядах української літератури того чи іншого періоду двадцятого століття [100, 112, 115, 206, 231].

Після смерті Тодося Осьмачки виходить ряд спогадів про нього - Олександри Черненко [278], Юрія Клинового [89, 90], Олександра Филиповича [270], Петра Одарченка [152], Марії Кейван [82], Оксани Керч [83], Володимира Біляїва [26], Тамари Осьмачко [205]. Остап Тарнавський коротко згадує Осьмачку в спогадах про Львів напередодні й під час війни [259]. Ім'я Осьмачки фігурує в листах і спогадах Б.Антоненка-Давидовича [9], у спогадах дружини Григорія Косинки Т.Мороз-Стрілець [153], Г.Костюка [105], у щоденникових записах А.Любченка [127], П.Тичини [див.: 244; 25]. Епізодичні згадки про Тодося Осьмачку виринають також у мемуарних творах Уласа Самчука [234] й Докії Гуменної [36, 37], Олекси Кобця [91].

У 1969 році виходить окремою книжкою «Славістики» англійською мовою перше значне за обсягом порівняльне дослідження творів Гоголя й «Старшого боярина» Осьмачки Марії Овчаренко [310]. У сімдесяті-вісімдесяті роки публікують дослідження, присвячені творчості Осьмачки, «Нові дні» й «Слово» [див.: 244; 146, 193].

Поверненню Осьмачки до України чи не найбільше сприяла невелика збірка його поезій, видана в 1991 році з передмовою М.Жулинського в серії «Бібліотека поета» [187]. З того часу українська періодика зарясніла статтями, присвяченими творчості Осьмачки. Прозові його твори з'явилися друком у «Кур'єрі Кривбасу», в інших періодичних виданнях [див.: 21], і, зрештою, окремими книгами.

У 1995 й 2000 роках Черкаським державним університетом ім. Б.Хмельницького проводилися конференції, присвячені творчості Осьмачки:

до 100 річчя з дня народження - «Творчість і доля Т.С.Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття», до 105-річчя з дня народження - «Історико-літературні, теоретико-літературно й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки». Видавалися матеріали конференцій [80, 260], серед яких - укладений у 2000 році Л.Скориною короткий покажчик літератури про Осьмачку, переважно тієї, що з'явилася в дев'яності роки в Україні, частково також зарубіжної української [21]. Покажчик налічує 66 пунктів - це без урахування відповідної інформації в більшості підручників, посібників і хрестоматій, таких як, скажімо, «Дніпрова хвиля» (за авторством Л.С.Монастирецького) чи «Українське слово», а також статті М.Жулинського в «Історії української літератури ХХ століття». Покажчик за останні роки, звичайно, поповнився.

На сьогодні поезії Тодося Осьмачки «Україна» й «До Лемківського бору», повісті «Старший боярин» і «План до двору» введені до шкільного курсу української літератури.

З такої великої кількості статей, присвячених творчості Тодося Осьмачки, більша частина мають характер популяризаторський, - це зумовлене нестачею (як на попит) і до сьогодні навіть загальної інформації з даного питання. У них подаються (повторюються) біографічні дані й короткий огляд творчості. Ще частина статей - передрук малодоступних в Україні досліджень або спогадів діаспорних істориків і критиків. Але більш інтенсивним стає й наукове осмислення творчої спадщини Тодося Осьмачки. Так М.Шудря [297] й І.Шалата-Барна [283, 284] вивчають епістолярій поета й працюють над фактографією життя й творчості, статті В.Жили [57, 58] й Л.Коломієць [98] присвячені вивченню перекладацької спадщини поета. О.Надточій розглядає проблему символічно-екзистенційного синкретизму поезики його творчості [140], В.Барчан на прикладі творів Осьмачки досліджує питання екзистенціалізму [19], І.Захарчук вивчає рецептивні

моделі його творчості [64], О.Астаф'єв аналізує тексти Осьмачки в контексті еволюції стильових систем лірики української еміграції [10].

Найбільш значними за обсягом і змістом дослідженнями творчості Тодося Осьмачки на сьогодні є три: популярно-наукове Михайла Слабошпицького «Тодось Осьмачка: Літературний профіль» (1995 рік видання), дослідження Ніли Зборовської ««Танцююча зірка» Тодося Осьмачки» (1996 рік видання) - міфологічно-архетипне прочитання його творів, а також видання історико-біографічного характеру з елементами тематично-проблемного аналізу творів «Тодось Осьмачка (життя і творчість)» (1999 рік видання) Миколи Скорського.

Актуальність даної роботи, таким чином, зумовлюється недостатньою кількістю насамперед загальної та систематизованої інформації біографічного, бібліографічного й текстознавчого характеру щодо творчості Тодося Осьмачки, необхідністю комплексного дослідження, в якому розглядалися й аналізувалися б особливості його творчої манери, специфіка художнього світу на матеріалі всього творчого доробку, з урахуванням українського й зарубіжного літературного, соціально-політичного й історичного контексту.

Наукова новизна дослідження полягає в:

- залученні до аналізу недосліджених - оповідання «Психічна розрядка», листів до В.Винниченка, афористичних міркувань «Із шпитальних нотаток» - або малодосліджених (коротко, описово згаданих, не розглядуваних детально, а тим більше в комплексному дослідженні) - есе «Митець», рукописної поетичної збірки «Не Кобзарь», поеми «Міщани», поезій «Плугатар», «Ве віктіс», «Ніч і День», «Пелюстки», «Вигран», «Труни у гаях», поезія, названих «Пісня» та ін. - творів Тодося Осьмачки;

- порівняльному аналізі всіх виявлених (до п'яти), як публікованих, так і рукописних, варіантів поетичних творів для точнішого виявлення інтенцій авторського художнього мислення;

- розгляді особливостей творчої манери Тодося Осьмачки, специфіки його художнього світу на матеріалі всього відомого на сьогодні творчого доробку, що включає поезію, прозу, епістолярій і спогади, з урахуванням фольклорного, українського й зарубіжного літературного, соціально-історичного й політичного контексту;

- аналізі художнього світу Тодося Осьмачки з погляду переходу художнього образу в символ.

Об'єктом дослідження є образна символіка у творах Тодося Осьмачки.

Історико-літературну основу дослідження складають як опубліковані, так і неопубліковані, рукописні, тексти Осьмачки, прижиттєві видання поезій Тодося Осьмачки (окремими книгами й у періодиці), тексти прозових творів за сучасними передруками, публікації в періодиці (найбільше - в прижиттєвій), інформація в антологіях і підручниках щодо його життя й творчості, спогади як про Осьмачку, так і самого Тодося Осьмачки, дослідження й спогади, що стосуються історії української літератури 20-30-х років ХХ століття, еміграційної української літератури 40-60-х років. У дисертації беруться до уваги думки, висловлені в літературно-критичних статтях за творчістю Осьмачки, у виданих окремими книгами порівняльному дослідженні М.Овчаренко, архетипно-міфологічному прочитанні творів Осьмачки Н.Зборовської й історико-літературній праці М.Скорського.

Теоретико-методологічну основу дисертації складають дослідження з історії і теорії літератури (Олександра Астаф'єва, Тамари Гундорової, Юрія Коваліва, Олексія Лосєва, Юрія Лотмана, Дмитра Наливайка, Соломії Павличко, Ярослава Поліщука, Григорія Сивоконя, Григорія Штона й ін.), культурологічні й етнографічні, етнологічні праці як українських

(Г.Булашева, В.Гнатюка, Д.Донцова, П.Куліша, О.Кульчицького, Ю.Лавріненка, П.Чубинського, Ю.Шереха), так і зарубіжних (С.С.Аверінцева, К.Гірца, М.Еліаде, Є.М.Мелетинського) авторів.

«...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», той пізнає образно-символічну великість художнього світу Осьмачки», - пише Микола Жулинський [62; 8]. Вже в критиці двадцятих років побутує думка про належність Т.Осьмачки до символістів або щонайменше про наявність елементів символізму в його творах. В одному з перших відгуків - Сергія Єфремова - на збірку поезій «Круча» (1922) Осьмачка вказується серед «групи поетів, причетних до символізму» [56; 641]. Підтримують цю думку й Я.Савченко [233; 132], Б. Коваленко [92; 114], пізніше - Ганс Кох [див.: 75]. У «Літературній хрестоматії» за редакцією Ананія Лебеда й Максима Рильського [117; 343] й «Антології сучасної української поезії» за редакцією Є.Ю.Пеленського [208; 9] йдеться про елементи символіки в творах Т.Осьмачки. Ніла Зборовська вже в дев'яності роки пише про «еволюцію поета від символіста до експресіоніста» [66; 14]. Юрій Лавріненко, що в дослідженні «клярнетизму» Тичини подасть історію виникнення і встановлення українського символізму в контексті російського, польського, французького, не згадує творів Осьмачки серед символістських [113; 13], а визнає за ним право на власну творчу манеру. «Своєрідність і замкненість» [301; 123], «відстороненість» [233], «свій, неуторований шлях» [29], «відокремленість» [277; 29] Осьмачки від загального літературного процесу, помічені ще в двадцятих роках радянськими критиками, отримали від Лавріненка назву «осьмачкізм» [114; 114]. Василь Барка, характеризуючи збірку «Сучасникам», перегукується з Юрієм Лавріненком: «Тут - дуже

суб'єктивна маніра, вкрай окремішній: «осьмачківський «спосіб поезії» [13; 72]. Юрій Корибут узагальнить, назвавши Осьмачку «людина-стиль» [101; 48].

Сам поет, наскільки на сьогодні відомо, не декларував своєї належності до символістів, а перша збірка поезій виходить у той час, коли вже відгомоніли «Молода муза» й «Українська хата», й затихав «київський рух символістів 1917-22 років» (Ю.Лавріненко), та все ж можна стверджувати, що він був обізнаний із теоретичними положеннями, принаймні, російських символістів. У спогадах про Павла Филиповича Осьмачка згадує «час, коли вийшла моя перша книжка «Круча»» й із притаманною йому іронією характеризує своє ставлення до символізму: «Меженко... рекомендував «Символізм» Белого. І я його 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 всякий твір кожного філософа, бо всіх філософів він тоді вважав за шкідливу лектуру...» [185; 300]. Ще одне свідчення хоч би побіжного знайомства з символізмом - вкраплені в текст поеми Осьмачки «Поет» прізвища «чільних теоретиків модерності й відтак предтеч модернізму ХХ століття» (С.Павличко) Бодлера й Ніцше (останнього - тільки в рукописному уривку тридцятих років, далі Осьмачка замінить його на Данте). В одному з епізодів «Поета» Осьмачка алегорично (в контексті цілого твору - символічно) згадує також ідею «світової душі» Платона.

Втім, активне зацікавлення соціальними, політичними й національними проблемами, відображене в текстах Осьмачки, зменшує питому вагу чистої естетики й філософізму в його творчості й також не свідчить на користь програмового символізму. Остап Тарнавський, говорячи про «метафізику життя і світовідчужання» в художньому світі Тодося Осьмачки, відзначає: «Та при всій містичності, яка характеризує поезію Осьмачки, він теж вповні в

політичній літературі... Якби не те завдання, що визначувало політичний характер нашої нової літератури, Осьмачка був би метафізичним поетом, чи не першим послідовним метафізичним поетом в українській літературі» [258; 8]. Ліричний суб'єкт поезії Тодося Осьмачки (як і головний герой прози) найчастіше відверто наділений самоусвідомленням українського митця, обтяженого історико-культурним і політичним досвідом свого народу. Тож, погоджуючись із Остапом Тарнавським, можна визнати рацію Василюві Чапленку, який писав, що «Осьмачка сприймав символізм переважно як техніку, як поетику, що в ній осередне місце має образ-символ... От чому Осьмачку не можна вважати за символіста в точному розумінні цього слова, за цілковитого символіста-містика» [277; 30].

Названі характеристики творчої манери Осьмачки дозволяють висновувати, що його художній світ варто розглядати крізь універсум символу (постійно згадуваний у критиці серед найбільш характерних ознак творчості, але так і не досліджений на сьогодні повніше), враховуючи й неодноразово підкреслювані критиками фольклоризм, соціально-національну зумовленість і спрямованість на модернізм його творів.

Микола Дмитренко у вступній статті до «Словника символів», коротко окресливши бачення символів в античній і середньовічній періоди, в німецькій класичній філософії, в теоріях Е.Кассірера, К.Юнга, К.Леві-Стросса, О.Ф.Лосєва, нагадує також бачення символів О.Потебнею, і подає визначення символів за М.Костомаровим: «М.Костомаров подав таку дефініцію: символ - це образне вираження моральних ідей через фізичну природу, причому цим предметам надається більш чи менш визначена духовна властивість. Будучи відображенням народного світогляду, символіка, на думку М.Костомарова, є і «продовженням звичайної релігії», «міфи і символи зумовлюють і взаємно утворюють самі себе» [див.: 253; 6].

У «Словнику символів» є - що важливо - й визначення терміну *символіка*: «Символіка - наука про символи; сукупність символів, що виражають певну ідею, почуття за допомогою уявних знаків». Автор статті, Ю.Мільошин, зазначає, що «До нашого часу не створено загальної теорії символу, що окреслювала б усі ділянки його виявлення» і, спираючись на класифікацію О.Ф.Лосєва, подає 9 розрядів символіки: наукова, художня, міфологічна, релігійна, символіка, пов'язана із природою та суспільством, символіка, пов'язана з образом людини, символіка ідеологічна та спонукальна, зовнішньо-технічна символіка [253; 115-116]. Визначення терміну символ подається за «Словником української мови», «Советским энциклопедическим словарём», а *символ у мистецтві* - за «Литературным энциклопедическим словарём» [див.: 253; 7-8].

«Литературный энциклопедический словарь» простежує розвиток терміну *символ* від античності через осмислення його в працях теоретиків німецького романтизму до розуміння його представниками символізму від 60-70-х років XIX й до початку XX століття [2; 378-379]. За багатовікову історію існування термін збагатився не одним десятком визначень. Як писав О.Ф.Лосєв, їх «в історії науки настільки багато, що навряд чи можна перерахувати» [123; 63]. Так само історія терміну *образ* простежується від античного платонівського «ейдос» через осмислення його в працях мислителів нового часу й доосмислення чи переосмислення в художній практиці й естетичних деклараціях мистецьких течій кінця XIX - початку XX століття, за психологічною теорією образу й за феноменологічним, семіотичним напрямками вивчення образу, подається розуміння терміну в марксистській і радянській естетиці, особливо у зв'язку з іншими проблемами естетичної думки - міфом і ритуалом, художньою мовою, мотивами, символами, а також згадані відмінності, які існують між розумінням образу в англо-американській естетиці й російсько-радянській [55; 252-256].

В українському «Літературознавчому словнику-довіднику» термін *образ* подається як словосполучення *літературно-художній образ*, і має три визначення: «1) естетична категорія, що характеризує особливий, притаманний мистецтву спосіб творення уявного світу; сформований фантазією письменника світ, тією чи іншою мірою співвідносний зі світом реальним на рівні суспільних, культурних, історичних, психологічних та інших явищ... 2) Будь-яке явище уявного світу, котре завдяки творчій художній діяльності письменника сприймається читачем як щось цілісне, завершене, зрима... 3) Семантична (значеннева) трансформація слів у художньому тексті, коли об'єктивному мовному значенню слова (слів) надається специфічне художнє значення, відбувається «семантичне зрушення», що дає змогу по-новому, з несподіваного боку розглянути предмет чи явище» [121; 428]. А платонівський «ейдос», не згаданий у зв'язку з терміном *образ*, згадується, натомість, у визначенні терміну *архетип* - «прообраз, первісний образ, ідея. За Платоном - це образ, що досягається інтелектом... А. актуалізується і виявляється в різних сферах духовного життя і поведінки людини через символи, образи уяви (підкреслено мною. - С.Ч.), які мають прихований сенс і потребують відповідного тлумачення» [121; 65]. Специфіку прояву архетипів у літературі подає Я.Поліщук (за Н.Фраєм): «... архетипом у літературі можна вважати символ у широкому сенсі слова, повторюваний образ, який ідентифікується із чимось літературним досвідом взагалі» [219; 9], перегукуючись із визначенням, поданим у термінологічному словнику «Антології світової літературно-критичної думки» за редакцією М.Зубрицької: «*Архетип* (грец. *αρχετυπος* - праобраз, праформа) - образи, характери, теми та інші літературні феномени, які існують у літературі з часу її виникнення, постійно відновлюючись у її розвитку. Літературна критика запозичила цей термін з культурної антропології (Дж. Фрейзер) та з психології (К.Г.Юнг)» [261; 600].

Проблема символу набула популярності у вітчизняному літературознавстві (фольклористиці, лінгвістиці) на переломі XIX - XX століть переважно не стільки як вузькоспеціальна теорія (винятком хіба що праці О.Потебні), скільки як ідея в контексті романтичного [303], потім модерністичного спрямування української літератури та їх вивчення, а також у контексті вивчення українського бароко [128, 267, 298]. Питанням українського символізму перелому століть - перших десятиліть XX століття присвячено розділ «Символізм: множинність естетичного ідеалу» в монографії Тамари Гундорової [39; 73-101]. Як один із українських «модернізмів» розглядається символізм у дослідженні Соломії Павличко [206]. В обох працях увагу зосереджено головним чином на історії формування (чи недоформування) українського символізму, його філософсько-ідейних підставах, простежується зв'язок із теоретичними положеннями зарубіжних символістів, а про теорію символу йдеться лише дотично.

У праці Олександра Астаф'єва символізм як «ідея синтезу і право на незбагненність» розглядається в ліриці української еміграції XX століття. У розділі, присвяченому символізму, автор також з'ясовує окремі питання щодо суті символічного й символу, зокрема, співвіднесення плану вираження й плану його змісту, вибудовування символів у парадигму «за прикметою ступеня абстракції, або, точніше, за прикметою матеріальності - «матеріальніший, ніж...» або «ідеальніший, ніж...», необхідності для сприйняття контексту й урахування «самостійної сили моделюючого узагальнення» символу, трансцендентного значення символічного образу, його намагання представити те, що є «невиражальне». З такою специфікою зв'язані й принципові труднощі у визначенні терміну *символ*: «Іншими словами, у нього багато відтінків і якостей, які годі ясно скристалізувати, вони не мають адекватних виражень в існуючих мовних системах» [10; 84]

(про це ж пише і Ярослав Поліщук [див.: 219; 294], - внаслідок чого символ визначається здебільшого через опозицію до алегорії або через співставлення з категоріями образу й знаку.

Символ на відміну від алегорії, «що проявляється в конкретному образі», «тяжіє до певного узагальнення» [121; 635], його не можна просто зрозуміти, оскільки його зміст «невіддільний від структури образу, не існує як певна раціональна формула, яку можна «вкласти» в образ і потім видобути з нього») [2; 378]. Ця ж особливість сприяє розрізненню категорій символу й знаку, оскільки полісемантизм - питома ознака символу - для раціонального позахудожнього функціонування знаку є руйнівною. О.Ф.Лосєв запропонував аксіому: «Будь-який знак може мати нескінченну кількість значень, тобто бути символом» [123; 64], а постає знак-символ внаслідок ідейно-художнього наповнення того чи іншого образу [123; 86].

Домінантою в символічних образах є співвідношення між предметним і значеннєвим планами, «категорія символу вказує на вихід образу за власні межі, на присутність певного змісту, нероздільно злитого з образом, але йому не тотожного» [2; 378]. Я.Поліщук, притримуючись аналогічної думки, дещо зміщує акценти: «Неповторність символу постає в поєднанні індивідуального й загального його складників. Невичерпальність символічного образу забезпечується багатством асоціацій, закладених у нього талановитим автором... При цьому певним ключем до розуміння естетичного коду стає первісний смисл образу: на нього накладаються, нашаровуються інші смисли» [219; 295].

Д.Наливайко характеризував так: «Інакше кажучи, вони (романтики. - С.Ч.) тяжіли до образу-символу, для котрого невідповідність між предметним змістом і значенням, є, так би мовити, субстанціональною, складає його внутрішній структурний принцип» [142; 51]. Значення символу не дається

безпосередньо, а задається як смислова перспектива, «просвічує» крізь образ і об'єктивно здійснюється як динамічна тенденція.

Здійснення може відбутися за наявності хоча б однієї з передумов: згущеності самого художнього узагальнення, свідомої установки автора на виявлення символічного змісту зображеного, літературного контексту епохи й культури, контексту твору - коли незалежно від наміру автора «відкривається» символічний зміст того чи іншого елементу художньої образності при розгляді його в цілісності творчої системи письменника. Незрідка про символічне значення конкретного елементу сигналізує акцентоване його використання, що дає підстави говорити про нього як про мотив або лейтмотив твору [2; 379].

Загалом, «кожен елемент художньої системи може бути символом» [2; 379]. Але необхідно враховувати, що на відміну, скажімо, від тропів, зумовлених власне художніми чинниками, символ «базується на позахудожніх, передовсім філософських потребах езотеричного знання» [121; 635] (варто підкреслити, що теж зумовлюється художніми чинниками). Ця остання характеристика нагадує наведене вище розуміння символу М.Костомаровим і максимально наближає символ до поняття ієрофанії (з грецького *hieros* - святий і *phainomai* - являтися, проявлятися) в науковій теорії Мірча Еліаде, який «виражає тільки те, що містить в собі його етимологічне значення, а саме: той факт, що *нам являється щось священне*» [54; 8]. За Еліаде символ - послання підсвідомого, покликане забезпечити або відновити психічну рівновагу релігійній людині, але цією функцією значення символів не обмежується. «Завдяки символам людина виходить зі своєї приватної ситуації і «відкривається» загальному й універсальному. Символи пробуджують особистий досвід і перетворюють його на духовний акт, на метафізичне розуміння Світу», - пише Мірча Еліаде [54; 112-113]. Зрозуміло,

*) тут і далі переклади з російської мої. - С.Ч.

що тісно пов'язана з релігією міфологія, зокрема, словесно зафіксована фольклором, є одним із найплідніших ґрунтів для проростання символів.

Про використання «мови алегорій... і символів», як і про зумовленість його творів соціально-політичними обставинами, Тодось Осьмачка відверто заявить у спогадах про «Ланку» [179], тож ряд символічних образів у його творах, поза тим, що можуть інтерпретуватися як міфологічно-архетипні, включають насамперед конкретизовано-історичне тлумачення.

Зрештою, вічні теми й вічні образи (міфологічні й суто літературні, а навіть літературознавчі, оскільки йдеться про образи самих митців), символічні вже присутньо, в художньому світі Осьмачки набувають додаткової оригінальної інтерпретації, засвідчують органічне тривання в контексті української та загальноєвропейської культури.

Тож мета цієї роботи - дослідити художній світ Тодося Осьмачки з точки зору переходу образу як мистецького «способу освоєння і перетворення дійсності» [55; 252] в символ як спосіб «пізнання духовного єства» [121; 635] з урахуванням фольклорного, літературного, історичного, соціально-національного й політичного контекстів.

Досягнення мети вимагає розв'язання таких завдань:

- збирання, систематизації, аналізу невідомого або маловідомого історичного фактажу щодо біографії Тодося Осьмачки та його творів;
- розгляду образної символіки як складової художнього світу Т.Осьмачки в контексті українського фольклору;
- з'ясування соціально-політичних аспектів при інтерпретації символів у творах Т.Осьмачки;
- розкриття інтертекстуальних зв'язків творів Т.Осьмачки.

Теоретичне й практичне значення. Зібраний фактичний матеріал, висновки дослідження можуть бути використані в подальшому науковому вивченні творчого доробку й мистецької постаті Тодося Осьмачки, а також у

вузівських курсах лекцій з історії сучасної української літератури, теорії літератури, у роботі викладачів гуманітарних ліцеїв, середніх загальноосвітніх шкіл.

Апробація результатів дослідження здійснювалася публікаціями статей за темою дисертації, доповідями на наукових конференціях у Києві (1999, 2000, 2001, 2002 роки), Черкасах (2000 р.), у Житомирі (2001р.), основні результати дослідження обговорювалися на засіданнях відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України.

Структура й обсяг роботи. Обсяг дисертації - 180 сторінок, оформлених на комп'ютері. Робота складається зі вступу, трьох розділів і висновків. Список використаних літературних джерел становить 310 назв.

РОЗДІЛ 1
ПОЕТИЧНИЙ МАКРОКОСМ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ
Й УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР

Термін «фольклор», яким широко користуються сучасні науковці, ще донедавна, згідно з панівним у радянській науці абсолютизмом істмату-діамату, витіснявся термінами «народнопоетична творчість» або «усна народна творчість». За наголошуванням на словесному (слово, звичайно, розумілося матеріально-об'єктивно) й народному (робітниче-селянському) тьмяніла одна з найсуттєвіших ознак фольклору, кристалізована дослівним перекладом із англійської: folk-lore - народна мудрість, народне знання. Ця ознака передбачає розуміння фольклору як синкретичного світосприйняття, що оформлене в текст без відповідного контексту (виконання-сприйняття-зберігання-передачі певними особами за певних обставин) позбавляється сенсу. Цю специфіку тонко відчували українські гуманітарії перелому століть, коли при збиранні словесних фольклорних матеріалів звертали увагу на особу й спосіб виконання або намагалися з'ясувати специфіку дійства, стосунки виконавців-реципієнтів. Зрештою, та сама «українська народна поезія» (за В.Гнатюком [див.: 33; 38]), «народна поезія» (за І.Франком [див.: 275; 56]), «українська усна словесність» (за Ф.Колесою [див.: 97]) розглядалися неминуче в контексті етнографічному або й називалися «етнографією» (О.І.Дей пояснює в примітках до «Вибраних статей про народну творчість» І.Франка: «Франко, як і багато вчених ХІХ ст., під поняттям «етнографія» розумів і народну творчість, і побут та звичаї певної народності» [275; 53]). Показово, що через кілька років після заснування «Етнографічного збірника» при Науковому товаристві ім. Т.Шевченка було засновано окремим виданням

«Матеріали до української етнології»: українське народознавство рухалося шляхом не плаского аналітичного схемування, а синтезованого поглиблення, заявленого ще в середині XIX століття П.Кулішем. Називаючи предмет своїх досліджень «простонародні оповідання й пісні» чи «народна словесність», суть він з'ясовував так: «З одного боку, це - літопис минулого, незаписаного стародавніми людьми, з іншого - це вірне відображення внутрішнього образу (підкреслено мною. - С.Ч.) Південно-Російського племені, яким воно здавна було і яким бачимо його тепер [63; VI].

Саме Кулішеві «ідейно-тематичні комплекси» свого часу «викривав» у творчості Осьмачки Ю.Шерех. Серед інших він називав ідеалізацію хуторянства й протиставлення його «технічному місту - царству сатани» [292; 269], підхоплюючи започатковану ще у двадцяті роки Валер'яном Поліщуком [217] і Яковом Савченком [233; 131] традицію звинувачувати Осьмачку в неувазі до міської проблематики, міських мотивів і образів, що пов'язуватиметься з пасивністю життєвої й мистецької позиції, і загальною «селянськістю» Осьмачки. Юрій Меженко, пишучи про селянина з його «наївним пантеїзмом», безпорадного в місті, категоричний: «Чи не тому, що Осьмачка почав сприймати культуру міста, будучи дорослою людиною, але, взявши від неї багато, уперто вивчаючи європейські мови, читаючи польську й англійську літературу в оригіналах, добре простудіювавши класиків світового письменства, він все це прийняв, як формальний багаж? Він, так би мовити, вдягнувся в європейське вбрання, не засвоївши європейських манер. Це про поета, а не про людину» [134]. Сарказмом пройнятий «Лист Т.Масенка до О.Кундзіча» в «Літературному ярмарку за 1929 рік: «...на допомогу Осьмачці стає його незрівняна селянська обмеженість та просто незрозуміла ненависть до міста... в його поезіях - село, селянин просто, «до безчужствія». Неселянської тематики, неселянських образів для Осьмачки не існує» [120; 242-243].

У згаданих відгуках, звичайно, простежується певна тенденційність, яка частково може бути пояснена офіційними політичними вимогами. Остання з наведених цитат і зовсім несправедлива: міські образи й мотиви наявні в «Листі», в «Не можу пригадати, кого я ждав...», у «Деспотам» і в поемі «Міщани». Та все ж тема міста в перших трьох збірках поезій Осьмачки виражена порівняно слабо. Але й пізніші твори, поетичні й великі прозові, засвідчать, що тенденційній критиці не вдалося «переробити» Осьмачку. Тема міста, як і раніше, посідатиме далеко не чільне місце в його творчості, поступаючись пейзажній, інтимній ліриці, мистецькій проблематиці, зануренню в міфологію та фольклор (детальніше про тему міста у творах Осьмачки йтиметься в другому розділі дисертації. - С.Ч.). І вже наприкінці сорокових такі критики, як Василь Барка, Юрій Шерех, а потім і Юрій Лавріненко послідовно захищають у своїх відгуках право митця на власну творчу манеру. В суголос із Баркою, який характеризував «осьмачківський спосіб поезії», Юрій Лавріненко, знову згадуючи про фольклор у творчості Осьмачки, напише: «Стиль його поезії 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 Ігореві», козацьких ліро-епічних дум та з Шевченка, якого Осьмачка ставить вище всіх поетів світу» [115; 221].

Погоджуючись із такою думкою загалом, варто додати, що поет у двадцяті роки належав до літературної групи «Ланка», яка мала на меті поєднати літературну традицію з сучасністю. Один із «ланківців», Борис Антоненко-Давидович, згадував про це так: «Ланка» хотіла бути продовжувачем найкращих літературних традицій минулого, поєднання з вимогами сучасності, через це і назва така: ця маленька група письменників з семи чоловік вважала себе за ланку у великому безперервному ланцюгу

української літератури, що йде з минулого в майбутнє» [9; 452]. Сам Тодось Осьмачка в спогадах про «Ланку» хоча й акцентує на іншому, але також говорить про пов'язаність із традицією: «...з'явилося літературне об'єднання «Ланка». Це слово означає кожне чергове кільце у якимсь ланцюгу чи ланцюжку, а в нашій випадку воно давало на розум малесенький обшар дій у національно-культурному ланцюгу явищ» [179; 101]. Залишаючись послідовним у своїх поглядах, Осьмачка постійно звертається за насагою як до народнопоетичного досвіду, міфології, так і до світового та вітчизняного мистецтва, неодмінно при цьому будучи оригінальним в опрацюванні відомих образів і мотивів.

Про згаданий у сучасному словнику-довіднику «фольклоризм» як «наявність фольклорних елементів у літературному творі» [121; 710] щодо творів Осьмачки потрібно говорити як про одну з повноцінних складових, яка проникає всі рівні організації.

Сучасний літературознавчий словник-довідник розглядає такі основні етапи освоєння літературою фольклору як стилізація, психологічна інтерпретація фольклорних мотивів і переосмислення народної міфології [121; 710-711]. У творчості Тодося Осьмачки знайшли відображення всі названі етапи, а крім того, Осьмачка вдається до прямої цитації або переказування змісту фольклорних творів. Він звертається до стилізації або використовує окремі жанрові особливості таких фольклорних жанрів як пісня, дума, казка, легенда. Від першої збірки в його творах прочитуються міфологічні мотиви й образи, наявні елементи авторського міфу. Психологічна інтерпретація фольклорних мотивів із одного боку тяжіє до індивідуалізованого екзистенційного осмислення, а з іншого - до соціально-психологічного, оскільки частіше йдеться про фольклор певної соціальної групи (Як подає «Российская социологическая энциклопедия», «Група - сукупність людей, об'єднаних будь-якою ознакою: загальним просторовим і

часовим буттям, загальною діяльністю, загальними економічними, демографічними, етнографічними, психологічними й ін. характеристиками... У соціології використовується поняття «група соціальна» [4; 99]. Поняття «група соціальна» є родовим стосовно понять «клас», «соціальний прошарок», «колектив», «нація»... [5; 103]). Показово, про фольклор яких саме груп згадує Осьмачка: українців або українських селян, кацапів і червоноармійців.

Наявність фольклорного в творчості Тодося Осьмачки не вичерпується безпосередніми - усвідомленими чи мимовільними - органічними зв'язками. У художній «Ротонді душогубців» він подає публіцистичне бачення образу пісні, елементи дискусії про казку вводить до художнього тексту «Поета» водночас із образом казки-вроди-дівчини-мрії. Мотиви пошуку волі й правди інтерпретуються як у міфологічному, так і в соціально-психологічному ключі.

У художньому світі Осьмачки відбувається виокремлення ряду образів, забарвлених *сакральним* значенням, а відтак наділених специфічною, з вияскравленим духовно-містичним наповненням, семантикою. До сакральних належить, зокрема, образ фольклорного жанру - пісні. Символіка образу пісні виразно проступає у значних за обсягом прозових творах. У «Старшому боярині» пісня стає можливістю для простих смертних передбачати волю провидіння, а виконання пісні є триванням первісного (тут - дуже давнього) - сакрального - часу.

Жіночий спів, який час від часу чують опівночі тернівчани, попереджає їх про з'яву страшного трікстера Маркури Пупаня, колишнього панського ланового, а з ним і лиха. Пісня, що попереджає про нещастя, натякає і на його містичну причину - материнське прокляття: «У тім співі була така туга, що люди говорили, що навіть вікна у хатах і в церкві зайшлися сльозами, і не видно було зсередини світу Божого:

«Ой горе, горе з такою годиною;

прокляла мати малою дитиною;
 Прокляла мати й щастя позбавила,
 під тином людським без жалю поставила» [198; 26]

Кілька сторінок повісті присвячені іншій пісні - про Гонту. Докладно, смакуючи, Осьмачка змальовує виконання пісні братчиками - повстанцями, до яких на певний час пристав Гордій Лундик. Ліричні роздуми звучать в унісон із дифірамами народній пісні, без яких не обходилися фольклорні збірники й дослідження XIX - початку XX століття. Перемежуючи ними опис, стверджуючи, що пісня супроводжує українців і в їхніх трагічних історичних змаганнях, і в приватному житті, в коханні, Осьмачка майже цитує провідну думку дисертації Й.Бодянського, висловлену ще в 1837 році: «Пісня - щоденник малоросіянина, до якого він заносить усе, що думає, почуває, робить...» [268; 241].

Більше того - під час співу виконавці опиняються в світі, не обтяженому ні фізіологією (не відчують ні поту, ні сліз, які стікають їхніми обличчями), ні звичними часо-просторовими умовностями: «І дивляться співаки один на одного, не почуваючи, чи скінчили пісню, чи ще співають. І роздивляються один одного, *неначе перший раз зустрілися* (курсив наш. - С.Ч.), а потім, остаточно отямившись від пісенного настрою, почали втирати спітнілі обличчя...» [198; 80]. Це, власне, і є занурення в первісний *священний* час, з'ясуванням суті якого, вслід за Кассієром, займався Еліаде: «Існують інтервали часу сакрального, час свят... з іншого боку існує час світський, звичне часове тривання, в яке вписуються акти, позбавлені релігійного значення... час священний за природою своєю є оборотним, у тому сенсі, що по суті це оприсутнений час міфічний» [54;105]*). «Неначе перший раз зустрілися», бо зустрілися вже якісно новими, адже занурення в священний час завжди пов'язаний із оновленням. Для головного героя «Старшого

боярина» виконання пісні взагалі перетворюється на своєрідний обряд посвячення: пісня «всіх об'єднала одним настроєм і Гордія сповнила переконання, що його прийняли у братчики без заперечень... І це прийняття буцім відбулося у страшно давній час: ще тоді, коли на острові Хортиці запорожці перший раз стали їсти галушки...» [198; 82].

Очевидним є міфологізм цитованого уривку: герой, психологічно й морально принижуваний, вимушений залишити звичне оточення, й перебуває в лісі у виключно чоловічому товаристві, де через занурення в аналог «первісного», священного часу проходить ритуал ініціації - саме час: він молодий, але вже отримав освіту, і, передбачається, має одружуватися (про ці та інші особливості чоловічої ініціації давніх слов'ян пише В.Балушок [див.: 12]). Надалі, звичайно, ритуал продовжиться через «випробування кров'ю» - Лундик уб'є суперника в коханні й ідейного свого суперника Проня й, зрештою, здобуде кохану. Опис неординарного «вінчання» Лундика з Варкою має так виразно ритуальний характер, що не потребує коментарів: закохані тричі обходять гріб тітки Лундика, тримаючись за кінці ланцюжка з хрестом і проказуючи кожного разу «клятьбу».

Частково, поверхово, пісня доступна й представникам «ворожого» світу, але прихована глибина її перетворюється на пастку для ворогів. Так цитує пісні у великому монолозі про голоту ідейний суперник Гордія і суперник у коханні, «доморослий кацап» Пронь, ототожнюючи з голотою Україну. Проте намір Проня аргументувати свою ідеологічну позицію, скориставшись духовними набутками українського народу, обертається проти нього самого. Пісенні рядки позірно ілюструють сарказм Проня, але маючи крім суто тексту ще й потужний дискурс (який допоміг Лундику в попередньо наведеному прикладі) розкривають україноненависницьку, антигуманну суть його характеру й соціальну недалекоглядність. Пронь бачить у голоті-Україні

*) Переклад із польської мій. - С.Ч.

лише найниціший, дрібно-злодійський, пасивний і несвідомий прошарок. Він не враховує її значної потенційної могутності, притаєної сили, що дає можливість у вирішальний момент концентруватися й нищити своїх ворогів (таким є образ голоти в поезії Осьмачки «Нова доба»). Пронь не розуміє і справжнього, глибинного, повного значення пісні як невичерпного джерела краси й духовної енергії народу, тієї ж голоти. Так само Парцюня, кат із «Ротонди душогубців», у казці бачить лише обман, шкідливий і непрактичний. Пояснюючи Олені Щоголові радянську політику, Парцюня відверто заявляє: «Казка гарна річ, але хліба слухачеві не дасть... Вроду, красоти ми відкидаємо, бо вони не корисні...» [198; 506]. З ворожого табору тільки головний, верховний, названий у народі «червоним сатаною» (гра слів: Сталін - сатана), прозирає затаєну могутність і часом тривожиться «...відколи трохи більше узнав історично-побутову мудрість українського народу...» і, серед іншого, приказку-самохарактеристику «тиха вода греблі рве». Пронь і Парцюня - надщерблені особистості: як елементи в механізмі тотального нищення вони підпорядковані загальному рухові й не мають власної сили, своєї волі, простору для всебічного світосприйняття. Атрофовані душі пересічних зрадників Осьмачка позбавляє можливості відчувати енергетику прекрасного, вони не можуть жититися із сакральних джерел народу.

Такий задум супроводжує й використання пісні «Журавка» в «Ротонді душогубців». Під час великого зібрання катів на зустрічі зі Сталіним, один із них підтверджує свій «професіоналізм», розповідаючи, як убив колишнього царського поліція, його дружину й двох синів. Восьмирічна донечка, якій вдалося втекти, потім «ходила по людях і співала «журавки». Сталін цікавиться текстом пісні, кат переповідає зміст «...як мисливець убив журавля, а журавлят повидирав з гнізда і забрав із собою...як прилетіла журавка і, нікого не знайшовши, затушила...» [198; 271] і цитує чотири строфи. Опис передачі змісту пісні (як і звітів про злочинства) - короткий,

сухий, абсолютно позбавлений емоційності. Це, по суті, образна антитеза до опису виконання пісні в «Старшому боярині»: там виконавець по своїй волі починає виконувати пісню для отамана, її підхоплюють усі присутні братчики; тут за наказом Сталіна у повній тиші пісня навіть не співається, а переказується, тобто спотворюється, позбавляється сенсу. Не випадково, що вбивця є ще й кумом убитого, тобто зазнає нищення й таке символічне поєднання душ перед Богом, як кумівство. Тож названий епізод твору не лише допомагає розкрити характер Сталіна, його «слуг», витлумачити їхні наміри й плани, але також працює на основну ідею твору, безпосередньо пов'язану з назвою: «Ротонда душоубців» - коло як архітектурна характеристика, але й коло тих, що «гублять» душі, причому не лише вбитих, але й самих убивць (між іншим, варіанти назв - «На чатах Мономаха» [див.: 82; 88] або «Без чат Мономаха» [див.: 102]).

У тексті «Ротонди...» є ще один епізод, у якому змальовується виконання пісні й цитуються пісенні рядки. На подвір'ї сільради за наказом політрука вишиковуються в коло червоноармійці для розправи з «бандитом», який брав участь у повстанських акціях проти «робітничо-селянської Росії». Коротку промову політрука Тодось Осьмачка закінчує інтонаційним ефектом: «...ваше діло згадати про робітничо-селянську Росію, і від щирого серця зробити вирок бандитові... Увага! Його зараз виведуть...» [198; 285]. «Бандитом» виявляється зовсім юна дівчина. Змальовуючи портрет цієї епізодичної героїні, Осьмачка несподівано цитує поезію Лесі Українки: «Обличчя було простеньке, ніби дитяче, і дивилося перед собою так, неначе впізнавало між натовпом у вечірній темряві свою ласкаву долю. І здавалося, що воно б засміялося сміхом, яким зустрічають діти прихильну до себе увагу. Бо ж Леся Українка і для неї написала слова:

Я на гору круту кам'яную
буду камінь важкий підіймать,

і, несучи вагу ту страшную,
буду пісню веселу співать» [198; 285]

Такий химерний прийом із «випаданням» у публіцистику надалі виявляється частиною розлогого порівняння двох пісень - «пісні веселої» і «пісні московської»: «Та назустріч молоденькій патріотці і нашій Великій Поетці все повітря здригнуло несамовитим і диким ревом задоволення, що виявилось московською піснею:

- В селє малий Ванька жіл,
Ванька Таньку палюбіл...

Тпру, ну, га-го!

Тпру, ну, га-го!» [198; 285]

Розправа відбувається під «спів великої кількості пітних та розгарячених горлянок... І спів плигав під зоряним небом то ревом жорстокости, то реготом перемоги, то свистом нахрапного шалу...» [198; 286]. Образ цитованої пісні (враховуючи текст, спосіб і час виконання) має, звичайно, символічний характер. «Московська» пісня, так підкреслено (на межі композиційної невправності) протиставлена українській, становить конденсат усього, що нав'язується радянською сваволею підневільній Україні. Осьмачка ще раз повертається в «Ротонді...» до цього символічного образу, затверджуючи й деталізуючи його приказкою-приспівкою «топор, рукавіці, / рукавіці і топор», яку Брусові доводиться слухати в камері від божевільного кацапа. В'язень сприймає її як психічне насильство: «Слова ж його пісні зачіпали якісь підсвідомі елементи Брусового ества, які створені розуміти тільки первісні голоси і звуки, що кличуть до ганьби і до огиди всього того, що було дороге, але вже зруйноване. У співі була вимога крові, яка лунає з віку в вік на «красних площадах» Москви. І чулася в ньому хвала і підтримка «єжових рукавиц і топора». Це була побожність перед брутальністю деспота...» [198; 278]. Дієвість такого різновиду насильства підтвердиться

далі в тексті. Приспівка вирине у маренні Бруса на тортурях із продовженням: «Тапор наострѣоний / да стальная кришка, / да стальная кришка» [198; 527]. У значеннєвому просторі символу пісні виникає ще один орієнтир: як психічна зброя ворога підмінена, сфальшована пісня може нищити особистість.

Принаймні двічі згадується в текстах Осьмачки народна пісня «Нема в світі правди». Ще в 1908 році Леся Українка й Климент Квітка записали таку пісню на фонограф від кобзаря Гната Гончаренка, уродженця Харківщини:

Нема в світі правди, правди не зискати,
Тільки в світі правди, що рідная мати.
Уже тепер правда сидить у темниці,
А щира неправда з панамі в світлиці.
Уже ж тепер правда, уже ж вона вмерла,
А щира неправда увесь світ зажерла [264; 164]

Тож не випадково в «Поеті» відзначається давність «пісні, що із-під бича татарського співали наші бранці: «Немає в світі правди...». Батько Поета розмірковує про її постійну актуальність, бо й зараз «скрізь неправда правдувати вже / і хитрощами стала і ножем».

Рядок «Нема в світі правди, правди не зискати» став епіграфом до поезії «Мрія», одним із основних мотивів якої є пошук правди, що одночасно є і пошуком сенсу мистецтва. Головними шукачами правди виступають філософи, що «ріки сплітають у косу землі, а правди не знайдуть» і митці. Найвідомішим зразком органічного поєднання названих рис є постать мандрівного поета й філософа Григорія Сковороди, очевидно, близька й зрозуміла Осьмачці, який, тікаючи й переховуючись від чекістів, мандрував Україною. Одягнений у селянський одяг, але переважно босий, він ночував у скиртах і на кладовищах, купався взимку в ополонках, дивуючи й відлякуючи селян. Згадки про такі мандрівки найчастіші в збірці «Сучасникам», а рядки з

«Поета» не лише містять алюзію до «Шукаю людину» Діогена, але мимохить нагадують про Григорія Сковороду:

Бо на тортурах то сковородиних
 поети, що блукали на землі,
 шукаючи і правди, і людини,
 і мріям тиші творчої ріллі... [188; 116]

Поет - шукач правди, автор збірки «найперших, найправдивіших поезій» - у пеклі, а правду «розп'яв хтось» («Хто»).

Значно вужчою є семантична перспектива в творах Осьмачки, названих «Пісня» («Над садками чорна хмара плине...», «Кинув чумак село рідне...» й «Несла із берега я воду...»). Назва вирішується не стільки в глибинному, ідейному ключі, скільки в поверховій, не завжди вдалій стилізації. Невибагливий зміст, спрощене римування, одномірні ситуації, хоча й позначені паралелізмом, але загалом спонукають до однозначного сприйняття. «Пісня («Кинув чумак село рідне...»)» є найближчою до народних пісень за гармонійністю художнього оформлення; прозорість модельованої ситуації - чумак залишає рідне село, щоб десь далеко шукати свою милу, - рефрен, виразна ритмізація сприяють наспівності. Сприйняття двох інших поезій як творів фольклорних руйнується образами з домінуючим конкретним значенням. На тлі фольклоризованих узагальнень ці образи проступають особливо яскраво й не виправдано концентрують на собі увагу:

І вже хмара негодою стала,
 аж небо вгина...
 Підсковзнулась, глянула я, впала,
 і він обмина.

Лопухи в подвір'ї мокрі, мокрі,
 й лопотить вода...

Де ж ви, де стежки сухі й широкі
ще й тверда хода? [171; 72-73]

«Лопухи», як і далі в тексті «пес... нужденний у чужім тину», також не можуть бути пояснені впливом бурлескної традиції, оскільки контекст не передбачає гумористичного їх тлумачення.

У другій «Пісні» - «Несла із берега я воду...» - сама модель ситуації не відповідає фольклорним: молода дівчина закохана в набагато старшого за неї чоловіка. Нефольклорним є і образне протиставлення «учень» - «сивий»:

Чого ж... Чого він так разюче
не поміча мене ніде?..
Чи не тому, що я ще учень,
а він вже сивий де-не-де? [169; 273]

Поема «Пісня з Півночі», датована 1916 роком, не є стилізацією. У цьому випадку назва відповідає одному із символічних образів. Змальовуючи загибель українського юнака в російській армії, Осьмачка завершує поезію монологом душі матері, що зливається з піснями бурану:

«Спи ж вічно
в холодних російських степах,
дитино забутого краю!
а я буду скрізь городи пролітатъ
і флюгери з баштів у їх ізривать,
аж доки Вкраїна робоча не встане...
І я, сину мій, аж доки земля
не зійде з своєї орбіти, -
мале твоє ім'я в глибоких світах,
як душу болючу свою на вітрах,
все буду під сонцем носити!» [196; 58]

Фольклорна стилізація в Осьмачки може й не супроводжуватися відповідною назвою: поезія «Семен Палій», не заявлена автором як «пісня», насправді є стилізацією історичної пісні.

Тексти Осьмачки наповнені не лише пісенними рядками, але й численними фразеологізмами, серед яких виокремлюються прислів'я та приказки. Тисячолітня народна мудрість особливо стає в пригоді Осьмаччиним персонажам у незрозумілих і важких ситуаціях, коли емоції та брак досвіду не дають змоги прийняти якщо не правильне, то хоча б реальне рішення. Яскраві образні висловлювання перебирають на себе сьогочасну хвилинну емоційність, а натомість пропонують виважений і перевірений часом спосіб дії або хоча б знайому оцінку події чи явища. Так, коли Мархва з «Плану до двору» потрапляє в немилість до нової влади і збирається виселитися від баби Пріськи, щоб не накликати лиха й на неї, баба переконує залишитися: «Потривай... не можна ж так, «?валт, сама в хаті не дам ради кошеляті»...» [198; 148]. Дід-сторож каже Нерадькові заховатися від можливих переслідувачів і додає: «...Все таки далі від гріха. Чого доброго, а лихе завжди наготові» [198; 234]. Маша, дружина Єшкі Хахлова, вражена незвичною поведінкою чоловіка, підсумовує: «От лиха година, неначе з прив'язу зірвався» [198; 211]. Овсій Брус («Ротонда душогубців»), мовлення якого рясніє фразеологізмами, у розмові з сином також апелює до усної народнопоетичної творчості: «Молодість тим і молодість, що ніколи нікого не питається. «Дай серцеві волю, заведе в неволю»...» [198; 320]. А Шелестіян, здивований тим, що комуністи п'ють горілку, знаходить аналогію з давнини - «мов колись ченці було, що вголос мали: «господи помилуй», а нишком «будьмо здорові»» [198; 337]. «Каліки і не каліки» оцінюють діяльність Центральної Ради: «Уже нам зробили гребельку через річку та в петельку» [198; 488]. Фразеологізми наявні й у мовленні Тимоша Клунок, тітки Лепестини, Мархви, Єшкі Хахлова, комісара Тюріна з «Плану до двору», в

Сталіна й оповідача з «Ротонди душогубців». При цьому Сталін і оповідач уже усвідомлено ілюструють свою думку «руським принципом» «Сім раз відмір, а один відріж» і «нашою приповідкою» «Не так сталося, як ждалося». Сповнене фразеологізмами мовлення персонажів і оповідача зі «Старшого боярина».

Наведені приклади свідчать, що фразеологізми не лише входять до мовленнєвої характеристики якогось одного персонажа, але збагачують образність і посилюють виразність усього твору. Поруч із ними використовуються в тексті мовні одиниці, характерні для інших стилів, зокрема, для публіцистичного: «невгасима енергія волі», «закривавлені шляхи дійсности» («Ротонда душогубців»); «пролиті сльози незчисленними поколіннями нашого народу», «новочасні катакомби», «дочки наших предків» («Старший боярин»); «боротьба волі», «жодної риси для задоволення естетичного смаку», «господарча і національна політика на Україні» («План до двору»). Накопичення та протиставлення в прозовому творі цілих пластів на мовленнєво-мовному рівні впливає на композицію: через постійне нагадування про тисячі років існування народу співставляються зрозуміле, впорядковане, стабільне вічне (тут - як повторюване) й анархічне, хистке сьогоденнє. У «Ротонді душогубців» Осьмачка добирає у назву глави прислів'я, що увиразнює пафос твору, підкреслює фатальність і трагізм загибелі дружини Івана Бруса: «Хоч Москві служи, а хоч в землі лежи».

Прислів'я та приказки використовуються також у поетичних текстах. Наприклад, у «Мрії» для ліричного суб'єкта «Скрізь навіки вже до мрії позападалися стежки». У «Портретах» згадуються «германці», «що в чеки з темниці нас вирвали живих та теплих вчора». В іронічно-саркастичному «Виграні» невідомий на своєму весіллі згадує, що колись «за душу брав селян...» і «...в сільраді вів рахубу, / Приграючи на вигран»; тут же кальковане «існування волочу» ліричного суб'єкта. Вплетені в текст, прислів'я та

приказки можуть бути перефразовані, доосмислені, авторська думка надбудовується над змістом:

І через те, що ваша в світі гречка
 росте, а з нею воля і тюрма,
 то я, щоб жити так хоч, як овечка,
 зустритись мусів з вами обома.

І ви мене зненавиділи зразу
 всіма печінками істот своїх
 за те, що правду почуття та сказу
 я розумів і кінчиками ніг [171; 21]

Принаймні два образи в цих двох строфах можуть бути пояснені тільки з урахуванням їхнього фразеологічного походження. Не лише адекватне сприймання, але й просто розуміння тут можливе лише за умови, що реципієнт ознайомлений із контекстами, в яких зазвичай побутують «гречка», «печінки» й «кінчики ніг»: «Нехай буде гречка, аби не суперечка» [269; 710] й «допекти до печінок» або «дозолити до печінок» [269; 718]. Уже згадуваний «пес... нужденний у чужім тину» із «Пісні (Над садками чорна хмара плине...)» також може бути тлумачений через фразеологізм «Життя - як собаці на перелазі» [269; 28]. Такі образи активізують увагу реципієнта й спонукають до відгадування. Проте, збагачуючи семантику й посилюючи інформативність, вони виконують у поезії все ж орнаментальну, декоративну функцію. Значення їх, на відміну від значення образів-символів, емпірично обмежене й не відкривається для подальших узагальнень.

Характеризуючи творчу манеру особливо раннього Осьмачки, критики відмічають присутність у ній певних ознак такого фольклорного жанру, як дума. Сергій Єфремов відзначає так у схвальному відгуку на першу збірку поезій Осьмачки «Круча»: «...якась нерозгадана глибінь образів і разом

блискуча народна мова та епічний стиль дум прозирають із поезії Осьмачки... Щось із ґрунту, міцне і сильне, з вузлуватим корінням у глибині матері-землі, органічне, а не нажироване чується у цього молодого поета» [56; 641-642]. «Епічний стиль дум» інакше побачив Юрій Полетика, рецензуючи «Кручу» в «Русском Современнике». Полетика, виділивши серед «мінусів» збірки «надмірну важкість матеріалу», зазначив: «...кожен вірш - спроба розбити канонічну завершеність української думи XVII століття... Розбивши мелодику народної думи, Осьмачка не зумів або не захотів знайти якоїсь іншої...» [216; 250]. Цікаво, що алогічні «викриття» Полетики, як і схвалення Єфремова, стосуються саме жанру дум, адже твір, прямо названий «Дума» («Дума про Зінька Самгородського») дійде до читачів лише на початку сорокових років (чи не під впливом тієї ж критики?). Єфремов і Полетика вочевидь мають на увазі образні, мовні й жанрово-композиційні особливості ранніх поезій Осьмачки, характерні для думи. Найбільш систематичними серед таких є оповідність, нерівноскладовість вірша й періоди замість строфи, складні (т. з. гомерівські) епітети, постійні епітети й тавтологічні звороти [40; 122-124], «рівнобіжний монтаж кадрів» і «тенденція характеризувати не одним, а кількома визначеннями» (Кирдан Б. [85]). В.Шевчук [286; 101], а за ним Микола Скорський [244; 72], щодо творів Осьмачки виділяють також часте вживання сполучника «І», «що йде від... наших дум, які є епічними наступниками «Слова»...» [286; 101].

Для прикладу - рядки з «Колісниці», де наявні більшість із згаданих ознак. Ці рядки виділені автором в один період, але за логікою розгортання художньої думки можуть бути поділені на два - дванадцять і шість (як подає УЛЕ, у періоді може бути від 2 до 12 рядків [35]):

Од північних льодів,
од глибоких, мохнатих, далеких снігів
ще й не битими шляхами,

а кривавими манівцями
 по шляху нічної птиці
 щось велике необоре,
 мов сторуке люте горе,
 прошуміло по Україні на незримій колісниці.
 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, роздорожжі;
 любо святами пишались
 людом радісним, -
 як сонце в росах,
 мов колосся наливались [173; 10]

Проте єдиний із відомих на сьогодні творів поета з назвою «Дума» («Дума про Зінька Самгородського») буде написаний у 1928 році і, звичайно не ввійде до перших трьох поетичних збірок, виданих у двадцяті роки. 12 квітня 1942 року Осьмачка читатиме цю поезію серед інших на своєму літературному вечорі. Про історію написання твору, історичні факти, що лягли в його основу, коротко повідомлять львівські «Наші дні» [262], а в дев'яності роки присвятить свою поему маргінальній постаті ватажка українських повстанців Зінька Стригуна й детально вивчатиме ці питання Валентина Коваленко [93].

Надруковано «Думу про Зінька Самгородського» буде в збірці «Сучасникам». «Олег», автор рецензії, що викличе цілу дискусію про творчу манеру Осьмачки, з гумором і молодечою енергійністю викриває псевдопатріотизм цієї збірки, не сприймаючи мотивів «плачів, зітхань,

розчарувань» та іронізує над спробами наслідування «примітивного жанру» думи: «Епічно-широкого полотна дум, що таки важкувато промовляє до сучасного читача (це примітивний жанр), коли короткорепортажні образки з фронту замінюють «Лляду», може краще не чіпати. Бо вийде непорозуміння, як і в нашій «Думі» («Дума про Зінька Самгородського». - С.Ч.). Перемініться все в хронологічний переказ якоїсь історії. Письменник піде по лінії найменшого опору: раз «дума», так значить - нічого довго ламати собі голову композицією, насиченими змістом висловами, клятими римами, строфами - поскладати речення, щоб на кінці рядку вийшли дієслова: думає, гадає, промовляє - і дума готова» [153].

Якщо прийняти за зразок композицію думи, запропоновану «Українською Літературною Енциклопедією», - «заспів (заплачка), розповідь (найчастіше у формі паралелізму) і кінцівка (словослів'я)» [35; 123], - то доводиться погодитись із «Олегом» щодо авторського досить вільного поводження з цим жанром. Осьмачка ділить свою «Думу» на три «Пісні». Вступна пейзажна замальовка цього твору дуже умовно може вважатися заплачкою, паралелізм і словослів'я як такі відсутні. Більше того, твір організовується в основному за допомогою інтонації, тому про риму говорити взагалі недоцільно, дієслівна чи будь-яка інша, вона є неважливою в «Думі про Зінька Самгородського». Особливості віршування й мовлення цього твору дозволяють зробити припущення, що поет звертався за формою навіть до більш давнього, більш синкретизованого жанру билин [див.: 212]. Заявлена ж у назві «дума» (а билини вважаються «героїчним епосом», тобто це були твори про героїв) реалізується на ідейно-образному рівні: йдеться про трагічну загибель українського героя та його родини.

«Дума» реалізується також за «світовідчувальними і «люди́нотлумачними «програмами»», глибоке з'ясування суті яких подає в своєму дослідженні «Думна героїка. Канон. Література. Онтологія

спадковості.» Н.Малинська [131]. Вона підкреслює сутнісну миролюбність дум, окреслює «універсалії всеісторичного штибу і значення», охоплені й передавані думами: «вірність рідній землі, товариству, батькові з матір'ю, непохитність у вірі, здатність до самопожертви і як *sumaru sumarum* - безрефлекторна несполучність з формульним поняттям «ворог», котре увібгало всіх і все, що зазіхало на вищепойменовані святині» [131; 68-69]. Такі «універсалії» Осьмачка відчуває й передає безпомилково: його твір не містить батальних сцен, ми побіжно дізнаємося, що «козаки» Зінькові «порубані», але трагедія повстанського ватажка, якій присвячено більшу частину тексту, - морально-етична. Молода донька Самгородського, закохана в «козака», благає батька здатися ворогам, наміряючись купити собі життя й щастя ціною багатократної зради: батьком рідної землі, нею самою батька, матері й батьківщини, а також неминучої зради, до якої змушена буде її мати, приймаючи сторону чоловіка чи доньки.

Олександр Астаф'єв, розглядаючи Осьмаччину «Думу...» як стилізацію - зразок нереферентної (безадресно-некомунікативної) лірики (тут, швидше, ліро-епіки), близький за поглядами на онтологію дум до Малинської. Він зазначає, що Осьмаччина стилізація не перетворилася «у деструктивний автоматизм» завдяки тому, що «Осмилене ним у дусі народних дум предметне середовище, прирівняне до епічної формули «рідний батько», за допомогою арбітральності, конвенції і символічного знаку набуває сенсу у проєкції на поле ідеальних відношень, родових понять» [10; 255].

Емоційно передаючи настрої Любки, Данила, Зінька, Зіньчихи, суб'єкт мовлення «Думи про Зінька Самгородського» не оплакує їх і більше ніяк не видає своєї присутності чи свого ставлення (Н.Малинська підкреслює «неліричність» думного викладу [131; 55]). Безсторонній спосіб зображення (взагалі не характерний для Осьмачки) супроводжується в цьому творі епіграфами до кожної з трьох пісень. Епіграфи водночас виступають засобом

авторського самотлумачення і «задають» настрої подальшого тексту (на такому прийомі будується й остання з відомих редакцій «Поета», ці твори Осьмачки навіть не діалогічні, а відразу полілогічні). Від епіграфів-цитат із «Народної пісні», «Червоноармійської пісні 1919р.» і твору Янки Купали у першій частині відбувається перехід у другій і третій частинах до епіграфів-цитат із «Слова о полку Ігоревім», твору для України безперечно символічного, позачасового. Рух художньої думки в епіграфах скеровує рух ідеї всього твору: від конкретної людини (Зінко), конкретної події (загибель), конкретної місцевості (Самгородок), конкретного часу до узагальнено-символічної трагічної загибелі українського героя.

Прихильність до фольклорних жанрів Осьмачка заявляє також назвами «Легенда» й «Казка» (таких однойменних творів - два: «Як купала мене мати...» й «Ой з трьох кінців світа...»). Варто згадати, що на час написання цих поезій уже лунали перші загрозливі акорди дискусії про казку [73], тож Осьмачка таким чином долучається до її захисників, а знову боронитиме казку в написаному кілька років по тому «Поеті».

«Легенда» - своєрідна контамінація з народних легенд і переказів про місяць як Боже око, про зображення на місяці сцени братовбивства та про братів-велетнів. Названа поезія відверто засвідчує, що дотримання жанрової специфіки для Осьмачки не є принциповим, а йдеться швидше про наголошений синкретизм: «*Легенду*» поділено на дві *пісні*, а в самому творі йдеться про *казку*, що її батько розповідав суб'єктові мовлення (додається й ліричний елемент).

В обох «Казках» Осьмачки йде від народних казок художня вигадка, окремі мотиви й образи, але ним послідовно ігнорується така важлива риса казки, як викінченість сюжету. Між назвою твору (заявленим жанром) і змістом відбувається зсув. Тож назвами «Казка», як і «Легенда», Осьмачка перш за все натякає на додаткову умовність твору, проголошує право на

фантазію. У самому тексті семантика наповнюється за рахунок «згорнутої» інформації про давній контекст, яку приховують вживлені в оригінальний авторський твір фольклорні символи (місяць, сокіл, калина, сонце). Завдяки такій інформації текст набуває пружності, утворюється додаткова семантична перспектива.

Вставна авторська казка з викінченим сюжетом вирине в прозовому «Плані до двору», доповнюючи образ маленької дівчинки й відіграючи важливу роль у ідейно-композиційному вирішенні. Більшу частину дванадцятої глави, названої «Мати казкою рятує рідній дитині душу», відведено казці, що її помираюча в ув'язненні Софія Шиян розповідає своїй доньці. «Ніно, і звідси буває початок щастя для таких дітей, як ти... Послухай, як одній сирітці почалося із тюрми щастя... Це дуже, дуже було давно... Їхав на весілля в чужий край гетьманенко, син гетьмана», - починається казка. Гетьманенка не супроводжує ніхто, крім кучера, тож коли ламається під їздовими міст, і кучер гине, то він лишається зовсім сам і рушає далі наодинці, вимахуючи випадково врятованим батогом. Зустрічні розбійники забирають його дорогий одяг, а йому віддають старий і подертий, тому гетьманенко вирішує повернутися додому. Голодний і знесилений, падає в лісі й просить стрічну замурзану пастушку-сирітку допомоги. Дівчинка краде в господині молоко й хліб, гетьманенко, підживившись, рушає далі, залишивши пастушці як подяку срібний батіг. Сирітку заарештовують за крадіжку й віддають до в'язниці, де вона перебуває, аж поки не оголошено про розшук людини, в якій є батіг «шийка срібна, а наконечник та вузлики з найкращої сириці». Дівчинку знаходять, кривдників покарано. «А сирітка виросла і стала гетьманшею. І як стала дуже старою, то і вмерла. І після неї не було гетьманш на нашій землі. І наша земля тепер сирітська: хто хоче, той і занепащає. Але кажуть, що Україною буде обладувати знов одна гетьманша - сирота. І людям буде добре, тільки ненадовго. - А де ж вона візьметься? -

Ніна з притиском спитала. - А де сироти беруться, там і нова гетьманша візьметься...», - завершує Шиянка розповідь [198; 186]. Згадки про гетьманенка виринають ще раз у символічній (несподівано пафосній) розв'язці повісті. Коли Нерадько рятує Ніну й Мархву від смертельної небезпеки, й усі разом вони мчать автомобілем за кордон, Ніна порівнює Івана Нерадька з гетьманенком, «що їздив свататися в чуже царство». «І Нерадько... дуже поважно відповів: «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...» [198; 254]. Повість, так насичену соціально-політичними проблемами, як «План до двору», з домінуючою історичністю (починаючи з назви йдеться про конкретні події, що відбуваються у визначений історичний час), переважаючим лінійним способом розгортання реально вірогідних подій, позбавлену навіть традиційного мотиву кохання, вставна казка - епічний твір - парадоксальним чином ліризує й міфологізує. Власне тому можемо характеризувати цю виразно соціалізовану (адже здатністю підтримувати справедливість наділяється тільки особа зі строго визначеним соціальним статусом - безрідна жінка-сирота) казку як символічну. Самі обставини передачі максимально наближені до ритуальних: у підсакральному (бо ув'язнені жінка з дівчинкою в «землищі» під церквою) просторі, де «дуже страшно», в абсолютній темряві, помираюча жінка промовляє доньці останні слова - казкою *рятує душу*. Сюжет казки сам по собі містить виразно ритуальні елементи: герой має намір одружуватися, отже, досяг відповідного для передшлюбної ініціації віку; він *сам їде свататися* (повинен самотужки відбутися певний шлях); проходить випробування водою, здобувши батіг - своєрідний аналог чарівного предмета, далі проходить через приниження розбійниками (через переодягання!) й випробування голодом (у лісі!); нарешті, зустрівшись у цих мандрах із своєю

майбутньою обраницею (попередня мандрівка виявляється, таким чином, лише приводом для подорожі, адже не йдеться про те, що він повторив подорож або одружився згідно з попереднім наміром), гетьманенко повертається додому. Тим часом його обраниця також проходить обряд ініціації - вона перебуває у в'язниці, аж доки її не знайдено за допомогою символічного батога (можна, зрештою, згадати про роль батога в шлюбних обрядах).

Казка про гетьманенка вносить у повість елемент міфологічної циклічності й, пропущена через дитячу свідомість, спрямованого в майбутнє оптимізму, особливо відчутного на похмурому тлі трьох інших, значно менших за обсягом, вставних міфологізованих уривків: розповідей діда Магули Гатаяшки про містичне покарання комсомольця за паплюження церкви й про чорного чоловіка, а також короткої згадки самим Нерадьком оповідок про збори вішалників у покинутих будівлях.

Казковий мотив пошуку Правди стає лейтмотивом «Поета», сприяючи розгортанню ще одного з найбільш повторюваних і найбільш важливих образів у художньому світі Осьмачки: один із розділів цієї поеми названо «Правда», образ правди співіснує тут із образом «вічної кривди».

У «Ротонді душогубців» також згадується недоступна в московській неволі «вимріяна людьми правда». А мотив пошуку правди поетами й філософами, згаданий вище, знайде розвиток у своєрідному творчому щоденнику - «Думках, що виникли під час писання книжки «Ротонда душогубців»: «Поетом зву я ту людину, що про Бога, і про людей, і про речі світу може сказати правдивіше, ніж я», - проголошує Осьмачка.

Образ правди за Осьмачкою не обмежується формально-логічними рамками, він відкритий сакральному. Правда «свята» й «нецесвітня», вона проникає всі рівні людського існування. Є приватна, інтимна: «правда Свиридового серця», суб'єкт лірики плаче, що «правди і в душі нема». Є

правда соціальної групи: Кесар каже Поетові: «ваша правда», маючи на увазі поетів; Редактор звертається до Студентки: «Буржуї мали правду на мечі, а ми перестромили на виделку...» («Поет»). У поезії «Деспотам» це шаблонна «народна правда», яку треба визволять. А як цінність вищого порядку «правда Господева із Галілеї... заясніла». Дієвість правди Господом і обмежена: «І Бог людині дав стежки все прості, а правді тій, що з неба, все горбаті й гострі», - стверджує проясень до розділу «Помилка» в «Поеті».

Мірчі Еліаде писав: «Для людини релігійної *простір є неоднорідним*; у ньому є розриви, тріщини, є фрагменти простору, якісно відмінні від інших... Є місця святі, отже, «сильні», важливі, і є інші місця, не висвячені, а тому позбавлені структури й консистенції...» [307; 61]. До святих місць належить, зокрема, «середина світу», означувана деревом або горою: «Перед будь-яким деревом, символом Древа Світу і образом космічного життя, людина досучасних суспільств могла мати доступ до найвищої духовності: розуміючи символ, вона була здатна відчувати універсальне... Образ дерева ще досить часто зустрічається в уявних всесвітах сучасної арелігійної людини: він становить шифр її глибинного життя, драми, яка відбувається в її підсвідомості і яка передбачає цілісність психо-ментального життя...» [54; 113]. Аналог такого дерева прочитується в символічному образі правди, розгорнутому в ліризованому епілозі оповідання «Психічна розрядка»: «Я знаю, що ти існуєш, вічна правдо! Ти стоїш у космосі серед вічної безодні, розгалужуючи свої незримі гілляки в немірність. І на них ростуть зорі, сонця, і планети, і люди... і, пристигнувши там або зазнавши шкоди у своєму розвитку, відпадають, і з них виходить навіки божественна животворча сила: а на їх місці виростають інші...» [190; 26]. Правда надалі порівнюється з берестком, «що стоїть на перехресті Чорного шляху і Куцівського», а «кожне дерево править за прообраз вічного Бога і всього живого». У відкритій

семантичній перспективі символічного образу подаються головні орієнтири: правда - Бог - дерево - конкретний бересток.

Наведена цитата - приклад специфічного Осьмаччиного самотлумачення, коли в одному з творів коментується образ, присутній у інших. Верби й тополі як складові сентиментального українського пейзажу співіснують у текстах Осьмачки з міфічним образом світового дерева, *arbor mundi*, що належить до сакральних величин. Прояснений у «Психічній розрядці» образ присутній у інших творах натяками, фрагментарно. Це може бути «гілка світова» - впорядковуючий елемент космосу. На гілці, що висить із безодні на захід, зранку виростає «свіже» сонце, а ввечері «пада з вічного зела» за море («Не можу пригадать, кого я ждав...»). Схожий образ у «Поеті»: «Вербова в полі гілка» може «черкати сонце на лету», а також долати час - «сотні літ верба стирчала дуплами з безодні / і ними вила як вовки голодні». Останній із наведених прикладів доповнює образ верби - «що у небо гула» - із «Синьої мли». Не випадково переважно верба представляє світове древо: «Верба пов'язана була із космогонією і міфологією народу і символізувала першоджерело творення світу або Прадерево життя... Доторкнулися людини свяченою вербою - значить поєднати її з космічними силами Всесвіту, надати можливостей відродження і здоров'я», - пише О.П.Знойко в дослідженні давньоукраїнської міфології [цит. за: 253; 20]. «Великодня Верба - Прадерево Життя усіх хліборобських народів, спільноєвропейський символ Всесвіту... Великодня Верба сприяє прилученню людини до Космічної Гармонії», - вважає так само О.А.Шокало [цит. за 253; 20].

Тож цілком закономірно, що в «Поеті» цей образ з'являється поруч із згадками про Великдень, згадуються вербна неділя й вербна субота, адже саме верба святиться перед Великоднем. Вербна також належить до сакрального, займає своє місце поруч із символічними образами пісні й правди: Гордій Лундик, вирушаючи з братчиками на перше своє завдання,

розмірковує: «І це ж і я вчився у своїй семінарії, аби учити українських дітей московської мови... І навчати в школі зневажати свою... Зневажати ту пісню, що сама по собі вже є свято, коли ми її слухаємо. А коли співаємо, то чим би ми не були, ми стаємо щасливими...» «Так, правда, святая правда... Що всі верби ростуть угору!» - докинув і свого пан Підотаманчий. - «Вони хочуть, щоб ми не мали вербних неділь, Великоднів, веснянок, купальських свят, Маковія, балабушок і Різдва...» [198; 84].

У міфічній поемі «Синя мла», що вочевидь мала для Осьмачки неабияке значення - на сьогодні виявлено п'ять варіантів цього твору, - образи правди й віри прямо поєднуються в один складний образ, доповнений ще й третім елементом - сонцем: «А дівчина закричала до орла й пустелі: «Де ж та правда-Віра-сонце його?!».

Віктор Петров у 1927 році писав про сонце в українській космогонічній міфології: «Воно визначається як розумна й досконала істота, що сповняє правильну путь божу. Мітологема сонця набуває характеру етичної категорії, причому в сонці, природньому явищі, припускається вища моральна досконалість... Центр уваги з сприйняття сонця, як фізичного тіла, переноситься на ідеологічні схеми; конкретний образ сонця перероблюється в умоглядну й моральну ідею і згідно з тим проголошується ірреальність сонця: на сонце не можна дивитися, сонця не можна бачити» [209; 90].

Образ сонця у творчості Тодося Осьмачки свого часу здобув спеціальну увагу критики. Василь Барка в 1943 році побіжно згадає про молитву сонцепоклонника («Повнота») у збірці «Сучасникам» [199; 71]. Ганс Фіндайзен у рецензії на антологію української поезії німецькою мовою пише: «...Т.Осьмачка просто обожнює сонце. Це, мабуть, українське сонце, «трясна квітка»... Т.Осьмачка оспівує сонце, весну і космічну періодичність» [272]. Зарубіжні критики помітили один із найінтенсивніших образів чотирьох збірок Осьмаччиної поезії. Парадокс у тім, що саме в збірці «Сучасникам»

частота використання цього образу почала зменшуватися (його використано в 12 поезіях із 24), ще нижчим є відсоток у збірці «Китиці часу» (в 21 із 50) й «Із-під світу» (в 9 з 19, якщо не враховувати значної за обсягом поеми «Поет»). За всієї суб'єктивності, такі підрахунки допомагають зорієнтуватися в інтенційних особливостях творчості Осьмачки. У перших трьох збірках лексема *сонце* чи похідні, однокореневі присутні в 29 поезіях із 36 (тобто у вісімдесяти відсотках). Таку інтенсивність мають іще тільки лексеми та їхні похідні *гора, земля й небо*, присутні в 25 поезіях. Увагу ж критики двадцятих приваблювали не так часто вживані, як більш експресивні образи: *Кров* наявна в 20 поезіях, *кістки й кістяки, череп (черепи)* - в 5. У пізніших збірках, коли лірика стає прозорішою, а *кістяки, черепи й кров* майже відсутні, образ сонця стає помітнішим і вирізняється на загальному лексичному тлі тексту. Крім того, у поезії сорокових років сонцю присвячено цілий невеликий твір - «Повнота» (вперше надруковано у «Наших днях» 1942 року [71], включено до збірки «Сучасникам» і під назвою «Пелюстки» - до збірки «Із-під світу»).

Василь Барка, говорячи про «Повноту» як про «молитву сонцепоклонника», повторює чітко висловлену думку ліричного суб'єкта:

Тобі молюся, сонце, боже вогнегронний,
Трияснодивна квітко у світах без меж,
Ти пелюстки свої - дні круглі, мов корони,
По одному зриваєш і в безодні шлеш [199; 113]

При входженні до ланцюжка сакральних образів, побудованих на лексемах із абстрактним значенням: правда, Віра, Бог, - в образі сонця активізується семантичний потенціал, закладений міфологією та бароковою культурою. Сонце - квітка, що росте на космічному дереві, а водночас сонце - духовна цінність, символ бога.

Так у «Поеті» образ сонця поєднує в окремий візерунок образи з екзистенційним наповненням, де «кожне сонце... є свіжа думка дивної істоти, що зветься Вічністю серед людоти», а ліричний суб'єкт «крізь сонце в Вічність зазирає» (цікаво, що «згідно з народніми віруваннями, тільки праведна людина бачить і пізнає сонце» [див.: 209; 96]). Оригінальне уособлення Вічності й можливість зазирнути в неї крізь сонце - свіжу думку служать натяком на взаємопроникнення мікро- й макрокосму, доступне для Поета. Підтвердженням можливості такого взаємопроникнення є цілком відповідна до ідеї про український кордоцентризм метафорична взаємозаміна сонця й серця (Олександр Астаф'єв детально розглядає метаморфозу сонця-серця в «Елегії» Осьмачки, згадуючи також про філософію серця П.Юркевича й про «містерію серця як таємницю колективно-несвідомого» Д.Чижевського [див.: 10; 167]).

«...Крихотка сонця у грудях кипіла / червоною кров'ю, розтоплені зорі / гнала в моїх жилах...», - стверджує ліричний суб'єкт «Весни». Ще одна така символічна сув'язь, де знову згадується квітка, але тепер уже в заперечному паралелізмі, - «То ж не рожа-цвіт буйно-запашний, / а серце пала - сонце із крові» . У подальшому тексті щойно цитованої поезії «Труни у гаях» - «Із сонця осьо вилітає птах» - виникає подвійна інтенція. Оскільки сонце й серце взаємозамінюються, то птах може позначати фольклорне бачення душі людини, яка залишає тіло після смерті (у поезії йдеться про труни з замученими дітьми й «матері всіх людей»). Водночас символічний образ птаха, що вилітає з сонця може доповнюватися казковим порівнянням сонця з гніздом жар-птиці («Легенда»).

Співдоповнюються звертання у «Поеті» «Гей, сонце, не топи корону в морі» та образ сонця - «царя червня й ягід» у «Стансах». Фольклоризоване порівняння сонця з колесом («Пісня з Півночі», «Легенда») співіснує з міфологічними образами птаха-сонця («Марєво Есхілового Орла») й сонця-

матері («У табори»), чи не єдиного для Осьмачки поєднання архетипного образу матері з якимось іншим образом, крім землі. В основному ж таким подвійним образом у його творах є саме традиційний образ землі-матері. Щоправда, в авторському баченні цей образ дуже відрізняється від архетипу «Магна Матер», «доброї», «ласкавої», «плодючої» Землі українського чорнозему», згаданий у дослідженні професора Олександра Кульчицького як «найбільш характеристичний... для українського колективного несвідомого» [109; 55]. Так, як у поезії «Регіт», де у фольклорному шаблоні мати-земля відбувається семантичне зміщення. Якщо для землероба матір'ю є земля-грунт, то мати ліричного суб'єкта - земля-планета, до того ж наділена гротесковими експресивними можливостями, вона регоче «диявольським» реготом. Уособлення чи персоніфікація сонця, землі (у «Хто» прямо йдеться про «душу» землі) активізують цілий пласт антропологічних міфів, а отже сприяють творенню семантичної перспективи з виразним тяжінням до сакральності. Образ землі при цьому наділений амбівалентними характеристиками. Земля має дітей, але це «бідні діти землі» («У табори»). Вона не лише благостна мати, співвідносна з грецькою богинею плодючості Деметрою, але й страшна Кібела, що впивається кров'ю і здатна пожерти сонце («По шляху віків»).

Так і сільськогосподарський реманент, призначений для культивації землі, пов'язаний із плодоносністю землі-годувальниці, може перетворюватися на знаряддя нищення, вбивства. На «зубках вогненних» борони розіп'ято князя Ігоря із поезії «На Ігоровому полі».

У «Поеті» зубок від борони наділяється здатністю нищити нечисту силу. Тут же описано й технологію приготування такого зубка:

Пішов і виніс і огарки свіч
і з борони важкий зубок у торбі,
помазаний олією на те,

аби іржа не сіла на святе.

І дід казав: «Великих тридцять років
сучок настромлений був на зубок,
у скрині зберігаючись глибокій
під купою кожухів та свиток...

Від нашептів та від відьомських вроків
міцніший був від кутих колодок.

Бери ж його в святому добрім ладі,
та йди шукати безборонне кладі...» [169; 44]

Побудований на грі слів: борона - боронити, захищати, але й забороняти, - образ далі в тексті, знову ж, стає амбівалентним, перетворюється на зброю фатуму. Свирид, який на початку твору рятує Вустю, під час здобування заклятої козацької кладі ненавмисне ранить її цим зубком. Мотив пошуку заклятої кладі уривається.

Ще один предмет із сільськогосподарського реманенту в поезії Осьмачки наділяється символічними рисами - вила. У міфічній поезії «Весна» ліричного героя підступно ранить вилами дівчина-весна. Сакральних рис образ набуває через співвіднесення з образами священної історії: «І вила світили ліхтарем кривавим... / як смолоскип Юди в саду Гефсимани / до нас крізь віки». У «Шкурі» «з Губкому, неначе на вилах / висне шкура мужицька в крові». У «Поеті» згадується «волячий запашний загін, / що правду визнає в густій толоці, / а волю в держаках від вил на боці». У цій же поемі образ і прояснюється - через згадку про сцену братовбивства відображену на місяці, де один брат тримає другого на вилах (Такі повір'я, згідно з дослідженнями Павла Чубинського, побутували в багатьох місцевостях України [282; 16-18]). Тож образ вил або згадки про поранення вилами символізують для Осьмачки віковичне підступне братовбивство.

При творенні праведного світу використовується плуг. Зв'язок образу правди з образом землі обґрунтовується через уведення його до мотиву обробітку землі - орання-сіяння. У «Плугатарі» модельовано ситуацію запліднення землі сіменем правди. Народницький шаблон «народ-хлібороб» виступає тут контекстуальним синонімом символічного Плугатаря, Ратая вічного, Ратая дужого, що «У бугри, у хвилі чорні кожну ніч... зорі кидав, щоб зійшла сувора правда». Не нове в українській літературі порівняння суспільних процесів і явищ із землеробськими Осьмачка й використовує мимохідь, як елементарний технічний прийом. Натомість виразно проступає міфічна суть. «У землеробських народів... розповсюджена еротична символіка Землі: сіяння ототожнюється з заплідненням, плуг - із фалосом і т.п.», - зазначається в енциклопедії «Мифы народов мира» [226; 467]. У трьохчасовому просторі «Плугатаря» порушено космічну циклічність, теперішній час хибує на відсутність ратая. Але в майбутньому, як колись було і в минулому,

стане до плуга народ-хлібороб...

угородить леміш

иржавого плуга

у ребра землі

по граділь...

І хай правда росте

під залізом твоїм,

як під серцем у ньєнки дитина... [173; 22-23]

Зіштовхуючись у межах одного твору, архетипні образи вступають у напружені зв'язки. Їхня семантика виявляє протидіючі тенденції. З одного боку, відбувається знаходження спільних елементів у значенневих полях і через них - взаємопроникнення, уподібнення або тяжіння до реставрації міфу. Проте наявні в тексті «цивілізаційні» лексеми перепиняють міфічний

циклічний часопростір, нагадуючи про лінійний, історичний, людський час і обмежений простір: «На чепігах велетенських потухало сонце, наче лампа у безлюдній залі». Тоді за інерцією активізуються й повсякденні семантичні домінанти лексем. Одночасність існування прямого значення й нагадуваних архетипних забезпечує необхідну для символу прозорість образу [2; 378].

Образ «падаючих» зір використовується також у метафоричному змалюванні акту кохання в поезії «Весна»:

Я ходив три ночі на запашне сіно
весни виглядати... Ой три ночі в травні
капали зірки
у гарячі очі
мої молоді.

І там розтоплялись золотом колючим,
пробивали серце й хлюпали в жилах! [196; 34]

Приходить очікувана дівчина-весна - «втікла із клуні під зоряне небо / грудей молодих» - «Мене цілувала... / а з мого неба зорі випадали / у жіноче лоно, наче у безодні / степових озер!». Символіка має виразно міфологічне походження, адже небо в міфах зазвичай представляє чоловіче начало [27; 207], а вода (тут - озера) часто «виступає як аналог материнського лона» [1; 240]. Проте запліднення оригінально асоціюється не з дощем, а з зорями.

Доповнюється символіка образу зірок у «Реготі»: зірки - краплі крові - нагадують іще нову, «свіжу» в двадцяті роки радянську символіку. Прозорий відповідник цього образу з'явиться у вільній поезії 1943- 1948 років: «але тепер в червоних зорях / сюди вже близиться москаль» («До Лемківського бору»).

У поезії «Регіт» аксіоматично, на віру, потрібно прийняти запропонований суб'єктом лірики зв'язок між шуканням правди й землею. Моделюється ситуація: ліричний герой чує свист батогів - женуть рабів -

бризкає кров - у небі перетворюється на зірки - поети з зірок в'яжуть вінки коханим - філософи не можуть знайти правди - ліричний герой чує регіт землі - хоче плюнути на землю-маму й пропасти. Пересічна ситуація: людина не в змозі вирішити проблему, у відчаї плює на землю і йде - потрапляє в коло суспільних (рабство) і філософсько-мистецьких (діяння поетів, шукання філософів) проблем. Лексеми з конкретними значеннями, просочуючись крізь постать ліричного героя, набувають ціннісної орієнтації, стають явищами духовного порядку: свист батогів - об'єктивний, його можна чути насправді, чуття ж реготу землі - суб'єктивне. Неправедний макрокосм збурює й мікркосм, герой хоче вчинити святотатство. Зневаження матері є максимально можливим проявом відчаю ліричного героя. Для цього контексту поєднання лексем «земля» й «мати» є особливо важливим.

Несподівана, але цілком відповідна до народних вірувань метафора зір у поезії «Лист»: «чиїми ж п'ятами вгорі / на небесах / мені так світять вечорі...». Георгій Булашев пише про «вірування у множинність небес», яке з часів раннього християнства через праці південноруських проповідників XVII століття «перейшло в середовище народне і є на Україні повсюдним», і наводить приклади різновидів такого вірування, серед яких є й вірування про небесну твердь: «...уявляють у вигляді площини - яскраво-фіалкового кольору, прозорої, але настільки твердої, що вона може утримати на собі всіх небожителів» [28; 239]. Тож у «Листі» проявляється бачення одного з таких небес у несподіваному авторському ракурсі. Загалом небо (небеса) в художньому світі Осьмачки - місцезнаходження Бога. Це «мур», «вічна стіна», воно «крепке», «нерухоме», «кам'яне»:

...прозорий мармур без кінця й країв
пливе десь у безодньому огромі,
і люди дивляться на висоту
і небом звуть рухливу брилу ту [169; 151]

Журавлі оздоблюють небо, воно може бути «дзвінке», журавлі «напинали небо / туго, наче лук» («Весна»), «небесний синій лук» («Поет»), але й така характеристика може дорівнювати скам'янінню: «небеса тугі, немов гранітні» («Поет»). «Немає глибокого неба», - стверджує Осьмачка в поезії «Елегія». «Небо збуло глибінь», «Над хмарами тягар навис.../ як дід нагнулось небо вниз - / нести їх не здолає», бо гине в чужині український юнак («Пісня з Півночі»). У цій же поезії з'ясовується, що сягати неба може не лише дерево, як підтверджувалося вище, але й материнська любов: «А мати...зорі знімали / із неба рукою.../ У чуб мій вплітали...».

При віддаленні від фольклорного чи міфопоетичного бачення з'являється екзистенційне «небо-безодня». У «Поеті» образ неба стає частиною авторського міфу: це місце тортур для поетів, які добровільно спалюються на сковородах, щоб люди на землі могли бачити їх як зорі і щоб небо існувало як необхідна частина світобудови. Втім, космічну стабільність на небі, так як і на землі, порушено: на небі одночасно знаходяться зорі й сонце («Хто»), порушується добова циклічність. Найбільш відверто Осьмачка заявляє про це в рукописному варіанті поеми «Синя мла»: «То був ні день, ні ніч, ні вечір, ані ранок, / бо сонце з місяцем стояли в небесах, / лише на різних половинах дня» [182]. Навіть коли у пізніших варіантах поема значно змінюється, то небуденне співрозміщення сонця й місяця залишається, й надалі символізує порушення звичного часового виміру.

Народне визначення часу в добі - за положенням небесних світил або кольором неба, - трансформуючись, занурюється в авторський міф. Традиційне його існування - у вигляді зоряних ночей і білих днів; постійної зміни дня й ночі співіснує з чергуванням символічних «червоних ночей» і «чорних днів». Час зрідка вимірюється за годинами, вказується приблизно - «вдосвіта», «у ранішніх сутінках». Виразно окреслюється, коли це необхідно за змістом, як для опису зустрічі Гордія Лундика з «відьмою» - звичайно,

опівночі, або для походу Лундика з братчиками на завдання, коли «куценькі холодки говорили, що якраз півдня». А ще встановлюється за етапами церковної служби, що супроводжуються мелодіями церковних дзвонів. Скажімо, «гайдамацьку кладь заляту» шукають, «коли ударить одіянський дзвін» («Поет»). Гордій Лундик прокидається сонячним ранком із дзвоном «Достойно», що лунає з церкви. А в «Плані до двору» наявна образно-символічна антитеза до ранкового церковного дзвону: мешканців Попівки радянська влада будить «несамовитим» і «моторошним» клепанням у чавунну вісь від поламаної машини. Особливе порівняння знаходить Осьмачка для звуків кремлівських курантів. Це «гуки, схожі на крик пугача».

Появу нового дня також звістує або й регулює півень: «Коли по всій країні загукають / Домашні птахи про схід сонця» («Данте»), «Як півень співами поверне рожеві селища на схід» («По шляху віків»), «вночі там півень з-за могил співанням крутить небосхил» («Синя мла»). Півень, цілком відповідно до народних повір'їв, про які згадує в своєму дослідженні Георгій Булашев [28; 349], у текстах Осьмачки віщує «і щастя, і гості» («Незмінність»), а співаюча курка - нещастя («Утома»). Матері Свирида в «Поеті» сниться сон про двох півнів - білого й чорного, і мати розуміє, що це сон «проти горя», віщує горе. Характеристикою образу півня в художньому світі Осьмачки стає також здатність передбачувати майбутнє (а, отже, певною мірою впливати на нього). Ліричний герой «Цариці» навіть сподівається, що «співи бадьорих півнів у диму / розженуть чорні зариси драми / так самісінько, як вони вдосвіта тьму / розганяють у нас над церквами».

Більші проміжки часу рідко визначаються датуванням. У поетичних текстах датування - «Червоноармійська пісня 1919 р.» - наявне лише в епіграфі до «Думи про Зінька Самгородського». Інколи про час свідчать історичні чи історико-культурні реалії, згадані у творі (як у поезії «До Стефаника» або в одному з варіантів «Синьої мли», у всіх великих прозових

творах). Перебіг часу також встановлюється за днями тижня, серед яких особливе місце посідає неділя, або за порами року, тісно пов'язаними з християнськими святами - великодніми, різдвяними, петрівчаними - й посезонними видами праці - в жнива. У художньому світі Осьмачки тісно переплітаються історичний (історико-культурний), екзистенційний (індивідуально-вічний) і народний (переважно циклічний) способи існування часу.

При вертикалі земля (вода) - небо горизонталь художнього простору в творах Осьмачки окреслюється чотирма сторонами світу, кожна з яких має додаткове семантичне навантаження. Схід пов'язаний зі сходом сонця, бере участь у цьому дійстві як об'єкт із космосу української хати - «Ще в заслонку круглу - / у схід золотий / не заграють півні» («Плугатарь»), а також - через уособлення - як міфологічний або легендарний суб'єкт - «а до порогів юний схід / прийшов по морю через лід, / запіл від свити розгорнув.../ в заполі сонце розцвіло.../ із свити схід його пустив/ од тих порогів у степи» («Легенда»).

Семантика Заходу, крім означання напрямку сонячного руху, містить натяки на соціально-політичні сподівання Тодося Осьмачки й багатьох його сучасників у підрадянській Україні: Захід пасивний, це місце відображення наслідків певних подій. У «Забутому» - «тин із пожеж десь на Захід упав», у поезії «На Ігоровому полі» розіп'ятий на бороні ратай «кров'ю свого серця захід обливає, / у чорній півночі болота сповняє», у пізнішому варіанті цієї ж поезії - «кров'ю заливає Північ з Колимою / і на чорний Захід тінь кладе від смерти». Показовою є остання строфа відомих на сьогодні варіантів поезії «Ве віктіс». У рукописній збірці тридцятих років «Не Кобзарь»:

І будуть в землях чужини питати:

«Гей, що там на сході стогне без сорочки?!

І відповідь дадуть нові Пилати:

«Собі спромігся кулю в груди мати
 На ріднім полі тихий українець мовчки!» [182]

Та в збірці «Сучасникам»:

І землі вільні розпочнуть питати
 Чого то на Дніпрі ридають людські дочки,
 а їм одмовлять світові пилати:
 «Собі спромігся кулю в серце мати
 На ріднім полі тихий українець мовчки!» [199; 55]

Схід, асоційований із Україною, передбачає, що питати будуть саме на заході.

Під час блукання Тодося Осьмачки в сорокові роки переселенськими таборами протиставлення сходу-заходу набуває рис індивідуальної трагедії. Ліричний суб'єкт поезії «До Лемківського бору», страждаючи від невизначеності й самотності, підсумовує: «на сході батьківській труни / на заході ж моя десь жде».

Опозиція схід-захід пов'язується також зі специфікою територіального розміщення України та її політикою в підтримуванні добрих стосунків зі східними й західними сусідами. Задля цього, вважає ліричний суб'єкт «Спільної долі», не раз жертвувалося людською гідністю й індивідуальною волею. Так бачиться несправедливою політика мудрого князя Ярослава, бо князь, не беручи до уваги бажання чи симпатії своїх доньок, «віддавав на Захід Київську красу, / і гнав на Схід розпущений канчук».

Північ, яка у поезії «На Ігоровому полі» заливається кров'ю разом із заходом, характеризується, на відміну від заходу, агресивністю, прихованою або відвертою ворожістю. Це «північна чорна чужина» («Дезертир»), «холодні російські степи» («Пісня з Півночі»), де гинуть українські юнаки в царському війську. З північчю зв'язані втрачені надії на здобуття волі, означені символічним образом колісниці, яка «од північних льодів» прилетіла в

Україну («Колісниця»). Поки летіла колісниця - тривало свято, а «як не стало колісниці / села небо засмалили пожарами та рохристались / риданням». Фольклорно-біблійний аналог колісниці згадується в дослідженні Г. Булашева: «Щодо залізниці й телеграфа кажуть, що це збуваються слова Святого Письма: «оснується світ дротами, і будуть бігати огненні колісниці» (Харківська губернія)» [28; 170].

Доповнюються та прояснюються образи півночі й колісниці у «Думі про Зінька Самгородського», де контекстуальними синонімами виступають «на нашу працю ласії / заволоки хижі з півночі» й «Москва, до вух запінена». Монолог Зінька на тортурах Осьмачка будує на прозорих метафорах, розповідаючи, як замість обіцяної та сподіваної волі, що ніби мала прийти з півночі й принести «пшеничний сніп важкий на подвір'я люду бідному» прийшли «зайди дикії» «і забрали хліб горьований і на північ попроварили», принесли з собою вбивства й пожежі. Тож північ у художньому світі Осьмачки, зазвичай має виразно негативне забарвлення й асоціюється з Росією. Прямо говорить про таку асоціацію Тодось Осьмачка в «Поеті»: «Дід... ліг лицем на північ до «Расії»».

Найменше, порівняно з іншими, згадок про південь. Власне південь згадується при встановленні осей координат, у парі з північчю, як у поезії «Хто»: хрест «Простяг рамена / од краю світа до краю, / од сходу на захід. / У світ упала тінь хреста/ з півночі на південь» або в «Плугатарі»: народ-хлібороб «розверне одвірки просторів / півночі та півдня». Але південь присутній у текстах Осьмачки також у вигляді контекстуального синоніма «вирій». Це й теплі краї, де зимують птахи: «бурі...літали, / наче у вирій важкі журавлі» («Цить, моє серце!»), і ознака осені: «привізиши в серці і осінню птицю, і звернені до вирію вже дні» («Поет»). У сні ліричного суб'єкта «Війни» вирій - контекстуальний антонім півночі.

Особливості забарвлення образу півдня в художньому світі Осьмачки також пояснюються територіальним розміщенням України. При цьому Україна може бачитися крайньою південною частиною Російської імперії, як у «Старшому боярині» або в «Поеті», де Кесар запитує Свирида: «Це ви з південної Руси поет?». Тоді південнішим, теплішим за Україну - за морем, яке часто згадується в перших трьох збірках, - може бути лише вирій.

Серед інших просторових характеристик важливе місце в художньому світі Осьмачки посідає простір хати й подвір'я. Відповідально підходить він до зображення особливого світопорядку, космосу української хати й подвір'я, фіксуючи у прозових творах найдрібніші деталі: у подробицях описує подвір'я; дистанціюючись (адже сам народився й жив у такій хаті), відзначає специфіку архітектури «традиційних українських хат»; проводить ретельну інвентаризацію всього, що знаходиться в хаті. Етнографічні довідки про той або інший елемент інтер'єру, виринаючи в найнесподіваніших місцях твору, можуть давати поштовх до філософських роздумів над сенсом життя. Одним із таких прикладів є епізод «Старшого боярина», у якому вороги Гордія Лундика - Мелета й Пронь - вішають його мертву тітку на гаку, вбитому в сволок. Перервавши дію, Осьмачка вклинює в текст п'ять речень пояснення, що гак традиційно слугував для закріплення на ньому колиски, й наводить кілька прикладів вірувань, пов'язаних із гаком. Знову повернувшись до сюжету, автор завершує розповідь про повішення, й після цього розмірковує над тим, що гак не виконав свого призначення за тіткою й не виконає його за небожем.

Абсолютна профанація дрібного елемента з космосу хати - замість колиски новонародженої людини на гаку повішено людину померлу - означає символічний перехід до великої руїни: розорене господарство, після загибелі тітки й утечі Гордія випало з упорядкованого космосу, віддане на поталу хаосу й вічності: «лишилося серед ночі з розчиненими ворітьми, аби входила і

непрохана пустиня і той час, що не міряється ніякими годинниками, ні календарями...» [198; 58].

На початку ХХ століття Георгій Булашев, описуючи українські обряди, пов'язані з вибором місця для будівництва, закладами й самим будівництвом хати, враховуючи численні вірування про елементи інтер'єру, речі домашнього чи господарського вжитку, підкреслював «високе значення хати» [28; 164-165]. Вже в середині ХХ Мірча Еліаде, розглядаючи антитезу космос-хаос (космос - обжите *нами*, хаос - необжите або обжите будь-ким, але *не нами*), міг узагальнити: «...оселення на якійсь території зводиться до її освячення... Осісти в якомусь місці, загосподарювати на ньому, заселити його - всі ці дії пов'язуються з попереднім екзистенційним вибором: з вибором світу, «створюючи» який ми готові його прийняти» [54; 148-149]. Треба наголосити, «створюючи» так, як це було створено Соломоном або разом Сатаною й Богом ще за «первісних часів існування світу» (Г.Булашев [28; 164]). Ні в хаті, ні на подвір'ї не може бути нічого випадкового чи маловартісного, адже все освячене першопочатком. Не дивно, що й у творах Осьмачки маргінальні або й зайві, невиправдані з точки зору літератури деталі опиняються в центрі уваги, розхитуючи сюжет і часто надаючи гротескного вигляду композиції, - така ціна правди за Осьмачкою.

Але ті ж деталі, послідовно повторювані в різних місцях твору, в різному контексті, з набуттям характеристик наскрізного символічного образу перетворюються на організуюче начало - як наскрізний образ журавля над колодязем у «Поеті». Юрій Шерех згадує у своїй статті про «Поета» й цей образ: «У справжні лямбмотиви розгорнуться образи хуги-заметілі, що влітає безборонно в безшибні хати, образ журавля над колодязем, цього сторожа старого українського села, який спершу перестає скрипіти, «узnavши, що і в Господа закони на небі без жаднісінької коми» (28), себто можуть бути перетлумачені злом на всі лади; що в години смерті села скажено вихає

бадією (264); і нарешті стає шибеницею для селян, що не хотіли прийняти закон Москви (363)» [294; 250].

Шерех характеризував першу версію «Поета», а в останній редакції поеми, надрукованій у збірці «Із-під світу», з'являється ще одна (всього їх близько двадцяти) згадка цього образу, важлива для його загальної концепції. «Журавель... у християнстві символ доброго життя, вірності, аскетизму,» - подає енциклопедія «Мифы народов мира» [72; 349]. Таке значення активізує в лексемі *журавель* Тодось Осьмачка, коли у філософських роздумах над сутністю поетичного мистецтва наприкінці твору порівнює із журавлем поета, залишаючи, проте, в активі й значення *колодязний журавель*:

І всі поети, як у гніздах птицю,
у душах носять Вічність, ваготу,
і між людьми, мов журавлі в криницю,
схиляються у чисту самоту [169; 202]

Журавель знаходиться на межі трьох стихій, з'єднує небо, землю й воду. Амплітуда його дій ширша, ніж оточуючих, адже він може сягати найвище й опускатися найглибше. Лексема, що служить на позначення цілком матеріального елемента колодязя, опиняючись в потужному онтологічному дискурсі, виявляє прихований пласт додаткових нематеріальних значень - це той випадок, коли символічний характер образу виявляється через контекст.

Таким чином, фольклор є однією з головних складових поетичного макрокосму Тодося Осьмачки й у вузькому значенні як «сукупність різноманітних видів і форм масової словесної художньої творчості, що ввійшли в побутову традицію того чи іншого народу» [281; 234], й у широкому розумінні як уся духовна, пов'язана з матеріальною, культура народу. Він пронизує всі рівні творів, визначає ідейно-мистецьку концепцію Тодося Осьмачки. Намагаючись засвоювати кращі вітчизняні та європейські

літературно-мистецькі зразки, поєднувати у своїх творах, як і інші «ланківці», досвід минулого з тенденціями сучасності, Осьмачка ніколи не втрачає зв'язку («органічного», за Ю.Шерехом) із українським народним світобаченням і світосприйняттям.

Внаслідок стилізації таких фольклорних жанрів як пісня, дума, казка, легенда або завдяки використанню окремих жанрових особливостей постають оригінальні авторські твори з потужним інтерпретаційним потенціалом. Прямі чи перефразовані цитати з усної народної творчості та їх накопичення відіграють важливу композиційну роль у прозових творах Тодося Осьмачки.

Символічні *образи* пісні й казки у прозі Осьмачки увиразнюють і прояснюють ідею. У «Старшому боярині» пісня стає можливістю для простих смертних передбачати волю провидіння, долучатися до сакруму або й взаємопроникатися з ним. Вставна авторська казка з викінченим сюжетом про гетьманенка в «Плані до двору» доповнює образ маленької дівчинки-сироти й відіграє важливу роль у ідейно-композиційному вирішенні, стверджуючи невмирущість національного потенціалу. У «Ротонді душогубців» підмінена десакралізована пісня стає зброєю ворога. Протиставлення в «Ротонді...» образів пісні веселої і пісні московської увиразнюють антирадянський пафос твору.

Побутування фольклору в текстах Осьмачки не завершується прямим цитуванням народнопоетичних творів, переказуванням їх змісту чи використанням окремих жанрових особливостей, але має характер світоглядної мистецької настанови (критики двадцятих років прямо звинувачували Осьмачку в «селянськості»). У художній «Ротонді душогубців» виступає *публіцистичне* бачення образу пісні поруч із наскрізним художньо-психологічним, елементи дискусії про казку співіснують у художньому тексті «Поета» із символічним образом казки-вроди-дівчини-мрії. Образ правди, казковий мотив пошуку правди, боротьби правди й неправди, присутні в усіх

великих прозових творах і становлять невід'ємну частину ідейного задуму «Поета», інтерпретуються у міфологічному, соціальному і в екзистенційному ключі. Так само повір'я та прикмети, що доповнюють семантику атрибутів народного побуту: гака для колиски, півня, колодязного журавля, воріт - виступають проявами цілісного космосу української садиби, в якому видозміна чи профанація найдрібнішого з елементів впливає на решту, призводить до руїни.

У художньому світі Осьмачки символи проростають у насиченій консистенції міфологічного, історичного й екзистенційного (індивідуально-вічного) часопросторів із виокремленим сакрумом. Повторювані сакральні образи, супроводжувані відповідними епітетами (святий, нецесвітній, божий, господній), складаються в мотиви й лейтмотиви, поєднуються з іншими образами, виявляючи їх також сакральний характер, творять ланцюжки взаємопереходів: правда-дерево-Бог-віра-сонце-серце-мати-земля.

При вертикалі земля (вода) - небо горизонталь художнього простору в творах Осьмачки окреслюється чотирма сторонами світу, кожна з яких має додаткове семантичне навантаження, зумовлене географічним і соціально-політичним становищем України. Україна, таким чином, є окремим складним образом, дискретним осередком художнього світу Осьмачки й має власні специфічні характеристики.

РОЗДІЛ 2

СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ

Протягом останніх століть в українському мистецько-інтелектуальному житті відбувається все детальніше й чіткіше усвідомлення соціальної, а переважно й соціально-політичної заангажованості української (як свідчить «Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.» за редакцією М.Зубрицької, і слов'янської загалом) літератури. Думка вже не вперше рухається по колу: спочатку така заангажованість є бажаною метою, далі перетворюється на процес великою мірою інерційний, а зрештою на обтяжливий і нищівний для митця й мистецтва в цілому. Зрозуміло, що ця проблема хоча й не вичерпується зовнішнім впливом, але безпосередньо пов'язана зі своєрідністю націєтворчих і державотворчих історичних чинників. Десятиліття тоталітаризму, коли митці з їх загостреним естетизованим світовідчуттям і відповідальністю підлягали багатократному нищенню - як представники нації, як громадяни, як особистості й, зрештою, як фізичні особи - внесли свої трагічні поправки, що потребують додаткового осмислення й вивчення не однією з наук.

«Загалом уся літературна продукція 1920-х вимагає специфічного читання. Політичний тиск породжував особисту цензуру. Страх репресій, особливо з початком арештів, убивав навіть надію на щирість вислову», - пише Соломія Павличко. Спираючись на дослідження Юрія Луцького, вона підкреслює, що необхідно брати до уваги подвійність дискурсу цьогочасної літератури й уміти «розрізняти справжні думки письменників і обов'язкову риторику» [206; 174].

З такою думкою пов'язаний соціально-політичний аспект семантики Осьмаччиних символів. Тодось Осьмачка, увійшовши в свідоме громадянське життя й літературу в роки ще не затертої суспільно-політичної активності України, беззаперечно, відчув і специфіку існування в тоталітарній державі. Пізніше у спогадах про «Ланку» він описуватиме ситуацію підступного терору, переслідувань і зрад, за якої доводилося творити, й оцінюватиме відверто: «І ми, пробуваючи студентами і знаючи, яку силу має навіть натяк на правдиве становище справи, вибрали для своїх творів мову натяків, мову символів і мову алегорій, що вже на сьогоднішній день не може бути зрозуміло, про що ми писали колись...» [179; 104]. Так прозріливо характеризуючи одну з важливих проблем сучасного літературознавства - взаємостосунки в трикутнику «автор-текст-читач», - Тодось Осьмачка згадує молодече бажання сказати правду про дійсність. Тільки що дійсність, відтворювана за допомогою художніх засобів, усе вимикалася з-під влади автора, а намагання бути гранично правдивим поєднувалося з постійною зміною - інколи на протилежні [див.: 244; 98, 190] - ідей і поглядів самого поета.

Оскільки до насильницької «обов'язкової риторики» або «поетичного обслуговування політики» (Юрій Шерех [295; 189]), Осьмачка свідомо не вдається ні в радянський період творчості, ні пізніше, то й критика щодо нього не була однозначною. Твори Осьмачки загалом, особливості творчої манери й сама постать митця підлягали тенденційній радянській критиці (як антирадянські та застарілі) [92, 120, 153] й тенденційній критиці Дмитра Донцова [49], неодноразово ставали предметом ідеологічних дискусій. На початку сорокових років «Студентський Прапор» і «Наші дні» дискутують про занепадницькі, антиурбаністичні мотиви й надмірний індивідуалізм у його творах, не стільки звертаючи увагу на художньо-естетичні вартості, скільки на відповідність так званим вимогам часу, а фактично - ідеологічним

вимогам середовища української еміграції початку війни. У другій половині п'ятдесятих, після виходу «Ротонди душогубців», частина мистецької еміграції обурюється поглядами Тодося Осьмачки на оцінку діяльності Центральної Ради, Петлюри й Грушевського, висловлену через одного з персонажів цього твору, й навіть вимагає вилучити з твору відповідні уривки [див.: 244; 140]. Це вже не вперше Осьмачка викликав незадоволення української діаспори. У сорокові роки оригінальні літературно-критичні думки Осьмачки, висловлені в «історичному клеветромані» (за гумористичним визначенням «Літаврів» [79; 70]) «Мудрець», обурювали митців зневажливим ставленням до А.Кримського, у «Психічній розрядці» - до Сосюри [див.: 46; 20]. Але найбільше скандалізував Осьмачка українську еміграційну громадськість дійсно своїми спірними поглядами на діяльність Центральної Ради й Симона Петлюри, висловленими в «Ротонді душогубців» устами лікаря Чудеєва. Чудеєв виправдовує свою національну пасивність і пристосовництво тим, що боротьба втратила сенс, бо Центральна Рада, Петлюра в найвигідніший момент українських визвольних змагань піддалися Керенському й «...кинули найкращих і найсвідоміших дітей нашої Батьківщини у наступ... боронити Росію... Боронити Керенському славу... Молодих організованих козаків, свідомих, віддали у руки Керенському, а той їх кинув на винищення, на каліцтво...» [198; 487-488].

Погляди одного з персонажів автоматично стали вважатися поглядами самого Осьмачки (що, зрештою, цілком ймовірно), авторові настирливо пропонували вилучити з тексту дратівливі місця, аби не перевантажувати іноземного читача негативними оцінками українців, як таких, що самі себе уярмили, а з іншого боку, щоб не порушувати відносно стійку консолідацію українських еміграційних кіл. Аргументи й суспільне обурення, як завжди, не надто вплинули на Осьмачку, - у нього була своя точка зору, до того ж, як підтверджує у своєму дослідженні М.Скорський, аналогічна до поглядів

В.Винниченка, О.Субтельного, Н.Василенко-Полонської [див.: 244; 169-171]. За цією точкою зору «Ротонда душогубців» мала бути лише однією з частин епохального задуму, про основні теми якого Осьмачка згадував у листі до Митрополита Іларіона: «Цей твір увесь охоплюватиме такі події на Україні: 1. Підготовка советів до колективізації 2. Колективізація й голод 3. Стан народа по голоді 4. Війна і еміграція» [176]. На сьогодні, на жаль, невідомо, наскільки вдалося Осьмачці здійснити намір, невідомо, чи дві повісті - про отамана Зеленого й автобіографічна, героєм якої був би емігрант-поет, - названі в спогадах Марії Кейван [82; 92], написані й стали б (а, може, й стали) частинами цього задуму.

Зрештою, формування контроверсійних соціально-політичних поглядів Осьмачки почалося задовго до еміграції й, очевидно, задовго до першого арешту. Першу збірку поезій Тодося Осьмачки «Круча» (1922) ще можна вважати політично нейтральною, суспільно значимі проблеми приховуються у ній за нагромадженням метафор, етнографічними декораціями й «гіперболоманією». Але окремі образи вже цієї збірки засвідчують авторську тривогу з приводу того, що Україна «варить пиво на Дніпрі» (Олександр Потебня згадує про «бенкет-символ битви» й наводить серед інших прикладів думу «на Жовтогородську битву», де Хмельницький звертається до козаків: «Добре знайте, барзо гадайте, Із ляхами пиво варити замирайте» [222; 293]). Гуральнею Україна проломила небо (гуральня - неприродна, церква або дерево можуть бути високі до неба, але ніколи не проломлюють його) й розпустила навсібіч «світ кривавий».

Розпочинаючи збірку поезією «Хто!», Осьмачка долучається до кола митців, які розглядають сучасність крізь призму розп'яття. Мотив (образ, символ) розп'яття побутує в народних переказах і широко присутній у поезії перелому століть. Вірш «І Белий, І Блок...», про який пише у спогадах про свої символістські зацікавлення Осьмачка [185; 297], є лише одним із

багатьох у Тичини, де інтерпретується цей мотив (Наталка Білоцерківець порівнює особливості його серед інших у поезії Блока, Тичини й Рильського [25]). Мерехтіння образ ↔ символ ↔ мотив розп'яття наявне й у багатьох поезіях Осьмачки двадцятих років. У поезії «Пісня з Півночі» (1916) розп'яття Христа й загибель українського юнака тільки порівнюються (таке порівняння використовував і беззаперечний авторитет для Осьмачки Шевченко, згадаймо «Кавказ»). У поезіях двадцятих років - «Хто!», «Колісниця», «На Ігоревім полі», «Цить, моє серце», «Війна», «Синя мла» - цей мотив з'являється в нових контекстах, набуває варіативності й глибини, перетворюється на символ, чий семантичний потенціал передбачає можливість інтерпретацій, далеких від християнських догм. Тільки в останній поетичній збірці з'явиться прозорий білий вірш «Ніч і День», у якому Осьмачка конспектує думки й емоції, викликані розп'яттям і, повторюючи образи першої своєї збірки, прямо називає ім'я Спасителя.

У межах першої збірки поезій в образі розп'яття переважають дві семантичні тенденції: до розп'яття як розпинання й - водночас - розп'яття як невинуватої жертви узагальнено-символічної *людини*. При цьому статичний образ «людини на хресті» з «Хто!» співіснує з динамічним уособленням руйнації - «людини», що «Іде по Україні, дивиться пожежами, диха димами», а за нею «вихри свистять» і нищать усе на своєму шляху - з поезії «Казка». Потрібно додати, що лексема *людина* (в однині) є в збірці тільки в цих двох творах. Поезія «Хто!» розпочинає збірку, а «Казка» - закінчує. Таким чином, можна говорити про тяглість цього образу-символу. Семантичне насичення його відбувається шляхом гіперболізації, градаційного переліку характеристик. Вихід на екзистенцію досягається через устанавлення просторової осі координат відносно людини на хресті:

На горі в туманах -
хрест.

Простяг рамена
 од краю світа до краю,
 од сходу на захід.
 У світ упала тінь хреста
 з півночі на південь [173; 5].

й часової послідовності подій відносно людини, що йде (як у наведених цитатах).

Ніла Зборовська характеризує стиль прози Осьмачки як незбалансоване поєднання інь і янь, світла й тіні, розглядає дві іпостасі героя його творів - демонічну й праведну [65; 35]. Поетичний образ-символ людини-велета цілком відповідає її концепції. Тим більше, що в межах трьох підрадянських збірок він з'явиться ще раз (у «Легенді») як «чорна людина», «голий, чорний, як гора», м'язистий і болотяний Бакум, який осліпив свого брата Андрія, «русявого тихого» з сонячними квітами-бодем в очах, Андрій-бо занадто захопився сонцем і забув про загибель матері в болоті. Бакум тепер карається, його, зав'язлого в багні, клює крук, а сліпий Андрій тим часом «про сонце лірою співа / глухим, замученим рабам», але не згадує у піснях про брата. Ліричний суб'єкт цієї поезії, почувши легенду від батька, мріє стати богатирем, який порятує Бакума - «людину випустить на світ» [172; 81]. Такі стосунки цілком можуть бути художнім відповідником стосунків народу й інтелігенції, описаних пізніше у спогадах Осьмачки: «...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 забреніла, як брехня!

Селянам говорили не руйнувати поміщицьких садиб, не розбирати реманенту і скотини панської, і не зачіпати землі до якогось наказу із центру.

А це було однаково, що говорити: не обнімайте своїх жінок, не їжте хліба, не пийте самогону, ні води, ні браги...

І наші свідомі земляки, впадаючи в розпач, що народ їх не хоче слухати, ще з більшою наполегливістю почали шукати вже собі спасіння в теоріях і в тих туманах, які вставали з теорій... І наші змагання за волю нашу перейшли в якусь схоластичну тезу, ставши чужою для душ самих інтелігентів і збільшивши розпач приреченості на погибіль тільки за історію, написану в книгах, а не за живе діло, яке стало замкненим у собі Українським Народом і чужим серцю наших патріотів» [179; 96-97].

Контрастність образної антитези братів у «Легенді» посилюється й увиразнюється синестезійним протиставленням інших образів: болота - квітів, ясного - чорного, м'язистого - «мов гільце», туману - сонця, співу - глухого гудіння. Протиставлення набуває фатального, неминучого характеру.

Уже друга збірка поезій «Скитські вогні» (1925), а потім і третя, «Клекіт» (1929), із відвертою самовбивчою поезією «Деспотам», доповнюють і досить чітко окреслюють коло проблем, які, безпосередньо чи опосередковано пов'язуючись із соціальними питаннями, а особливо з проблемою влади, хвилюватимуть Осьмачку все життя й відобразатимуться у подальшій його творчості: гноблення, фізичне й моральне нищення селянства (між іншим - і шляхом урбанізації), національно свідомої інтелігенції та народних героїв, загальне (а то й фатальне) упослідження національних інтересів українців, пригнічення творчої свободи й особистості.

Композиційний каркас «Скитських вогнів» складають поезії, що могли бути інтерпретовані як відповідні до офіційної політичної настанови: «Нова доба», «Зірниця в морях», «По шляху віків», «Поїзд». Разом із першою поезією - «До степу» - вони підтверджують назву цілої збірки й вияснюють політично нейтральний образ, явлений Осьмачкою-«ланківцем», не без впливу, сказати б, російського «скіфіонізму». «Скитські вогні» повинні

символізувати проєктований на майбутнє безперервний зв'язок між минулим і теперішнім: ліричний суб'єкт «До степу» відчуває себе нащадком давніх скитів. Часовий гігантизм цієї збірки - логічне продовження просторового гігантизму «Кручі» - міг би співвідноситися з ідеєю світової революції, що поступально крокує світом. Завершальна поезія збірки - «Поїзд» - містить прореволюційні рядки й має оптимістичний характер:

Збудили ми луни у дзвонах німих:
вивели деспотів грізно з палаців,
у полі на рейки поклали живих -
хай перед смертю поплачуть...

Нехай перед смертю поплачуть царі -
келих в купе ми піднімем
за вільність батьків, що об тирсу степів
кіньми гриміли, як вітер! [196; 92]

Парадокс у тім, що до цієї ж збірки входить написана в 1916 році «Пісня з Півночі», основною в якій є тема національного й індивідуального гноблення, отже, актуальна й на рік виходу збірки - 1925. Поезії «Труни у гаях», «У табори» торкаються проблем невинуватої загибелі людей і тотального нищення селян. А суб'єкт мовлення в «Листі» сповнений відчаю, бо отримавши від батька листа з проханням допомогти врятуватися від голоду, може лише «від мук тут закричати» і перелити свій біль у слова. Зрештою, і найбільш «революційний» «Поїзд» є неоднозначним. Поруч із символічним баченням руху часу як руху поїзда (транспорту, який, поза сумнівом, став одним із знаків доби в тогочасній українській літературі) у поезії наявний загадковий образ-символ кондуктора, що з'являється в рефреноподібних закінченнях третьої та дев'ятої останньої - отже, наголошеної - строф:

Летить новий вік, у безодні летить!..

Страшно: туман, трясовиця...

Кондуктор, кондуктор, о, друзі, живий -

Хто нас примусить журиться?! [196; 92]

На кондуктора ліричний суб'єкт «Поїзда» покладає неабиякі надії - поки живий кондуктор, не страшно летіти в безодні нового віку. Цей образ, маючи значний інтерпретаційний потенціал, співвідноситься із державницькими й суспільно-політичними переконаннями Тодося Осьмачки, висловленими не лише в художніх творах, але й у листах до Володимира Винниченка.

«Літаври» 1947 року з гумором згадують про «вірш до принца українського» (повна назва - «До принца українського Д.Скоропадського») Тодося Осьмачки, де він звертався «до якогось Гетьманця чи Гетьманчука» з приводу свого загубленого рукопису [див.: 79; 70]. Роком пізніше в листі до Винниченка Осьмачка пише, що коли волею долі переховувався на селах, то «наші люди» говорили про Винниченка «як про живу політичну надію, і говорили про українського царя. І це останнє треба взяти до уваги, бо страшний московський соціалізм заглушив у душах наших людей всякі «ізми» крім туги за тією правдою, що у наших народніх піснях жива» [175] Тому Осьмачка вважає за необхідне, аби Винниченко «з молодим Скоропадським повели переговори» з Канадою й Америкою і «стали б страховищем для Москви». Втім, зізнається поет, «я політик поганій». Поганій, коли сподіваючись на допомогу відомого письменника, але й переконаного соціал-демократа, а пізніше соціаліста Винниченка, щиро йому заявляє: «Я вважаю себе українським монархістом...» [175] і пропонує одноосібну владу для України, до того ж, як виникає вже з поезій «Голота» й «Зірниця в морях», оперту на волю народу (М.Шудря в своїй історико-біографічній розвідці подає інформацію про те, що Осьмачка взагалі належав до українських комуністів [297], а в матеріалах слідства знаходиться протокол

допиту, згідно з яким Осьмачка заявляв, що співчував УКП, відвідував їхні зібрання, але до організації не належав [182]).

Таким чином, зрозуміло, чому ліричний суб'єкт «Поїзда» має намір «покласти на рейки» царів. Бо це - російські царі. Для Осьмачки ж вирішення соціально-політичних питань пов'язане з вирішенням національних нерозривно, це мало не тотожні поняття.

У прозовому «Плані до двору», написаному вже без радянського цензурного тиску, селяни на сходці розмовляють про те, що «за царя не тільки дихали, але й жили», проте цар «не був наш, бо не знав, чого ми хочемо», а «тепер нас чорти розганяють і ніякий святий не оступиться», «бо нами керували не наші царі» [198; 140]. У цьому творі Осьмачка, знову ж, намагається висловити бажання українського селянства, шукаючи для України власного месію, тут - «доброго царя», а точніше - гетьмана, пов'язуючи особисте щастя кожного українця з долею його країни (це доводить і казка про гетьманенка й сирітку, аналізована в першому розділі дисертації).

Цілковиту залежність особистого щастя й свободи від політичної влади і свободи нації Тодось Осьмачка відчув на собі. Зрозумівши, що ситуація в Радянському Союзі не зміниться, він постійно намагався перейти кордон і скандалізував Федерацію Радянських Письменників проханням сприяти його від'їзду до Канади або Галичини, приписавши у постскрипті: «До всього додаю, що я вважаю, що на Україні національна справа не розв'язана на повну широчінь» [цит. за: 244; 60]. За першої нагоди Осьмачка таки залишив «країну горя «есесер» [171; 45], шукаючи за кордоном, як Іван Нерадько з «Плану до двору», «того світла, що сяє могутніше над всі земні і небесні вогнища, що споконвіку у людства зветься «волею» [198; 255].

Образ волі, як і образ правди, в художньому світі поета охоплює й соціальне існування людини, й індивідуальне. Як функція людської психіки,

воля має багато виявів. Вона пов'язана із самоволодінням, як у «Пісні з півночі»: «А ваша дружина і сиві батьки... / ой будуть шляхами по листі іти / од горя без розуму й волі». Або з бажанням - Семен Палій просить Мазепу: «вволи мою волю» («Семен Палій»). Або зі сваволею, як у «Виграні»: «А тепер дружитись мушу, / Розбивати волю вщент, / Щоб уже із мене душу / Не тягли на алімент». Воля може набувати матеріальних ознак, як у «Романсі», де «сокіл... несе мою волю кудись». Воля може перетворюватися на символ, як у «Елегії (Лікарня. Гармидер і крик...)», що ввійшла до першої й була передрукована в останній збірці поезій Тодося Осьмачки. Тричі згадана в тексті, уособлена, в другій редакції «воля» пишеться з великої літери:

Ото моя Воля сполохала сонних!

Весна пролітала в широких Поділлі,
з боків її сонце лилось у ріллю,
й згубила кирею над гирлом Дністра,
а Воля вдягла...

...і в зоряних зливах летить моя Воля [169; 291-292].

Воля існує як наявна або відсутня соціальна ознака, свобода, незалежність: «З паном не бився козак за жупан, / Тяжко з ним бився за волю в степу» («Забутий»); «Раб же зі мною дасть волю країні» («Містерія»). Найширшою є семантична амплітуда цього образу в поемі «Поет», у котрій до згаданих значень додається ще й теїстично-філософське - «світова воля»:

І через те Христос тобі супроти
не опирався і не повставав,
і я і невдоволення і спротив
у тихім серці довго теж ховав,
гадаючи, що посеред голоти
духовної орел із неба впав,

гадаючи, що не артист він в ролях,
а єсть і Бог, і світова воля [169; 133].

Зрештою, як доводять спогади Тодося Осьмачки, для нього важливим було не виокремлення різних значень цього поняття, а можливість повноцінного існування багатозначної реалії, названої «воля». «Для того, щоб усвідомити потребу Волі - свободи, людині не треба ніяких життєвих теорій, через те, що така тьма, як Воля, починає сама себе виявляти, коли в людини достатньо назбирається життєвого досвіду розуміти, що таке горе, радість, добро, зло, праця і відпочинок. І нація щаслива буває навіть у своїм рабським стані під час наближення обставин для звільнення своїх сил із-під чужої залежності, якщо вона має уже готових людей оформити останню дію боротьби, що веде у простір повної волі і матеріальних можливостей», - пише Осьмачка [179; 95].

Найбільше пов'язується поняття *нація* з уявленнями про незалежність у поемі «Поет». Кесар - «владник націй», що «кохається у розпачі народів», - погрожує «зірвати нації з-під рідних зір / і кинути на згубну путь останню», тобто зігнати у Сибір, де «племена самі себе замісять / в орду розлюченого загалу». Тим часом на Кремлівських стінах вартові охороняють «розхитану дибу» для «несамостійних націй».

Суб'єкт мовлення «Поета» приходять до висновку, що не лише Кесар змагається проти незалежності українців, але й для інших націй така незалежність є тільки подразником: «...а десь у націй з кам'яного споду / зірвався дикий і останній рев / на вольну волю нашого народу...» [169; 52] та й «...скрізь супроти України, мов раба, / реве безжалісно нещадна боротьба...» [171; 59].

Ця ж думка лягає в основу захисту від НКВС головного персонажа «Ротонди душогубців» Івана Бруса. Принаймні півтори сторінки тексту займають - як невласне пряма мова - роздуми Бруса над політичною

ситуацією в Україні, захопленій двома силами - «жидівською і московською». (Вочевидь, такий погляд не був оригінальним на той час: Улас Самчук у спогадах пише про бабуню Струтинську, переконану, що «всі жиди з большевиками», бо марксизм «це їх віра, їх ідея, їх дух» [234; 126]. У спогадах Докії Гуменної принципово важливим серед інших є жидівське походження згаданих, особливо керівних, осіб [35, 36]. Зрештою, радянська влада так активно боролася з антисемітизмом, що самій це питання привертало увагу сучасників). Іван Брус укладає та реалізовує хитромудрий план, за яким українець може використати протистояння між двома згаданими силами, а також багатовікові традиції антисемітизму й християнського гуманізму, щоб отримати рятівний статус божевільного. Християнська ідея вже мала в художньому світі Осьмачки таке прагматичне застосування у поезії «Монолог», яка увійшла до збірки «Китиці часу (1943-1948)», а 1946-го друкувалася в «Рідному слові» [180]. Ліричний суб'єкт цього твору, побудованого на алюзії до творів Шевченка (зокрема, «Юродивого»), визнає винним у всіх нещастях українського народу (нації) Бога й проклинає його.

Розрізнення понять *нація* і *народ*, як свідчать і наведені цитати, є для поета досить умовним. Синонімом до них може виступати й *плем'я*, інколи заміщуючи відсутню в текстах Осьмачки лексему *національність*. Так Гапуся з «Ротонди душогубців» наділена «невловимою притяжністю, яка властива дівчатам тільки українського племені» [198; 385]. Рядок із «Поета» «На історичних і страшних шляхах племен загиблих і живих ще націй» свідчить, що плем'я все ж розуміється як спільність більш рання, ніж нація. Нації можуть бути «молоді» й «статечні» або й «азіятські», приречені «конати» («Шкура»).

Між зображенням українців як нації, України як країни й України як держави в художньому світі Осьмачки існують неабиякі протиріччя. Відсутня

як держава, Україна існує як поневолювана чи підневільна, але великою мірою самодостатня *країна* (не республіка!). Не лише національно свідомі персонажі так її бачать, але й представник влади Тюрін із «Плану до двору», який каже: «І я сам собі зробив висновок, що в такій країні, як Україна, не тільки потрібний всезаморожуючий жах, а й хижа солодкість змінюючого почуття перед тим, як ужалити свою жертву на смерть» [198; 199]. Держава ж для Осьмачки - це передусім апарат насильства: у «Пісні з Півночі» «юнацтво, діди - безгласії вівці держави». Головний персонаж «Поета» гірко підсумовує: «...все життя моє лише для ґрат / оцінував страшний державний кат» [169; 29]. У монолог Свирида Чички Осьмачка вкраплює їдучо-саркастичний образ «державного коня», «морок від хвоста» й «гудки» якого тягнуться над степом крізь віки. Чичка розуміє, за що держава його нищить: бо «не згинав колін», бо «...на мертвий у степу парад / не йду між мертвими лягати, / ...не жду, аж доки широчезний зад / державної тварюки, мов з гармати, / не звалить у задушливих громах / в степу безгласім мусянджовий жах!» [169; 179]. Сарказм і багатозначність цього епізоду тим більші, що в ньому, як і неодноразово у творах, Тодось Осьмачка апелює до Шевченка (тут «мусянджовий» зі «Сну»). Той же сарказм, поєднаний із іронією та гумором, лягає в основу побудови образу Єрміла Тюріна, головного представника влади (наділеного одночасно посадами «районного комісара», «голови міліції» й «начальника гепеви») у «Плані до двору», що викликає алюзії до самодержця Людовіка XIV з його відомим «Держава - це я». Тюрін теж ототожнює себе державою: проголошує, що їсть, спить і дивиться тільки задля могутності держави, а отримавши від Скакуна удар в обличчя, кричить: «Ти, скурвої душі гидра контрреволюції... Бити в морду советську власть, паскудити смердючим куркулячим кулаком морду Леніна і Сталіна?» [198; 157]. Прізвище цього персонажа, звичайно, не випадкове. Як подає словник Даля (у Грінченка з найбільше схожих - лише похідні від «тюрма»), *тюрить*

від *тюря* - найпростіша їжа, хліб у воді з сіллю; інше значення - роззява; *тюрник, тюрщик* - ласий до тюрі («Работник одинъ в семье, а тюрщиковъ много»); *тюрить* - кришити хліб до тюрі, а також - брехати, обдурювати; «Втюрить кого, посадить съ прочими въ бѣду, втянуть» [42; 451-452]. Тож зрозуміло, яку державу покликаний уособлювати Тюрін.

Процес становлення навіть «царства Українського» (!) для поета може пов'язуватися з неприкритим насильством, як у поезії «Спільна доля», де порівнюються політика Ярослава Мудрого, що видавав доньок заміж за іноземних владарів, нехтуючи їхніми особистими симпатіями в ім'я держави, й сучасна державотворча політика, що також нехтує особистими інтересами своїх громадян:

І наші всякі політичні діячі
не ганяють цю традицію віків:
будують царство Українське із плачів
та гвалту полонянок матерів [171; 116].

Олександр Астаф'єв, аналізуючи цю поезію, приходять до висновку, що «...доньки Ярослава Мудрого відіграють лише роль своєрідного фону, точки відліку, - завдячуючи їх присутності виразніше вимальовується сучасна людина і її ставлення до минулого, конкретизується абстрактне поняття «історія»» [10; 215].

Водночас, хоча й побіжно, хоча й щодо прислужників нової влади (на думку Осьмачки, позбавлених держави й нації) поет визнає, що недержавні нації такі нещасливі. В епізоді пограбування Чиччиної хати енкаведистами («Поет») суб'єкт оповіді риторично запитує:

Та може скажеш, завірюхо, ти
холодну правду степових орацій:
чи не належать ці брудні чорти
до нещасливих недержавних націй,

коли свитки сортують і кохти,
немов колись поезії Горацій... [169;115]

На сьогодні, коли сформувався такий напрямок постструктуралістської думки, як постколоніальна критика, що «порушує проблеми етнічності, національної ідентичності, культурної універсальності, культурної гібридності та культурної відмінності, проблеми мови, історії» [70; 19], виявляючи не помічені раніше важливі деталі та прагнучи дати новий погляд на давно відому інформацію, уже визнано, що загальноєвропейське визначення терміну *нація*, з його невіддільністю *нації* від *держави* та «природністю» свободи національного самовизначення [235; 34], є неприйнятним для народів, які в силу історичних обставин були довгий час позбавлені державності. Таке неприйняття відображає й історія української літератури, де, крім короткого періоду «стрілецтва», а потім 30-40-х років (група «Танк» і «вісниківці», що гуртуються навколо Дмитра Донцова), в понятті «нація» підкреслюється перш за все чинник духовної єдності, хоча підтверджується зв'язок виникнення нації з розвитком капіталістичної економічної формації (про це пише ще Михайло Грушевський [147]). Так і Осьмаччине розмежування держави й країни, держави й нації сьогодні можна вважати частиною загальної літературної тенденції.

Григорій Штонь у дослідженні української ліро-епіки осмислює побутування в українській літературі держави *духовної*: «...майбутнє, навіть виключно поетичне, потребувало держави, де б той народ виростав у націю. А тої держави усе не було. Держава ж духовна, завдяки якій український народ себе спізнав, являла собою сталість куди тривкішу од народу реального, що й... утворило духовну ж таки дихотомію між реальністю земною (себто народом, яким він є) і реальністю народного духу (себто «державою» горньою); ця дихотомія і визначила собою фабульний стрижень ліро-епічної прози, яка «натурально»-реалістичною була постільки-поскільки

її головним (і найсвятішим!) покликанням стало нагадувати, берегти і - бодай у слові - раз по раз повертати народу його власне духовне єство» [296; 66].

Саме про *духовну* державу в повісті «Старший боярин» Осьмачки писав у 1947 році Юрій Шерех: «Якщо можна передати Україну в слово, - то це повість Осьмачки, якщо може слово пах України пронести, - то пахтить ця книжка всією запашистю України. Якщо можна в слові збудувати батьківщину-державу - то це вона збудована зримо і живовидячки» [291; 236]. У час захоплення теорією органічно національного стилю (над якою, щоправда, пізніше сам буде іронізувати), Шерех назве творчість Осьмачки та Барки періоду МУРу з «використанням фольклорних мотивів» саме органічно національною [291; 396].

Образ України або трагедії України часто реалізується у творах Осьмачки через повнокровно-матеріальну, ситуативну чи узагальнено-міфічну комбінацію мати-син і, як правило, пов'язаний із мотивом страждання. «Моя Україно, недоле моя...», - звертається до «свого - не свого» краю ліричний герой «Весняної елегії» [171; 14]. «Головним для нього в цьому монологі є не Україна, віра у неї, чи зневіреність, а гранична напруженість переживання, показана через категорію «самоти»» - пише про «Весняну елегію», розглядаючи цю поезію в контексті езистенціалізму, О.Астаф'єв [10; 217].

У поезії «*Ve victis*» Осьмачка проектує ситуацію, за якої б Україна «народженого... сповивати / Собі поклала на натружене коліно», але до «її хати» знову прийшли б чекісти. Розвиток і завершення подій знову були б трагічними, бо сина б заарештували й після тортур застрелили [199; 53-55]. Назва поезії - латинський вираз *Vae victis* - означає «горе переможеним». Звертаючись до античності, Осьмачка передає піднесений, філософськи забарвлений пафос трагедії. За допомогою прислівника *знов* окреслені культурно-історичні епохи (антична й сучасна) помножуються,

увиразнюється мотив повторюваності поразки України. Разом із назвою-узагальненням цей мотив навіює думку про фатум, який тяжіє над Україною. Мотив такої фатальної повторюваності, зрештою навіть приреченості, наявний і в поезіях «Хто!», «У табори» (в обох - також через прислівник *знов*), у поемах «Дума про Зінька Самгородського» й «Поет».

Тільки водночас, у сповнені надій сорокові, поет вибухає оптимістично-величальним, далеким від історичних реалій образом-ідеалом:

Шляхи мої неміряні,
 гори мої не важені,
 звірі мої не нажені,
 води мої не ношені,
 риба у їх не ціжена,
 птахи мої не злякані,
 діти мої не лічені,
 щастя моє не злежане...

Оце така я в тебе матінка

В руці Господній

Україна синєнебая! [171; 75]

Ця поезія - «Україна» - увійшла до збірки «Китиці часу (1943-1948)», в дещо іншій редакції з'явилася в останній поетичній збірці Тодося Осьмачки «Із-під світу». Принаймні три парадокси лежать в основі цього хвалебного твору: величання, побудоване на запереченні; величання, висловлюване від першої особи однини й самовеличання матері у звертанні до своєї дитини. Очевидно, відчувши надмірність, у пізнішій редакції поет дещо пом'якшить парадоксальність, змінивши словосполучення «щастя моє» на «щастя для їх» і «така я» на «такая».

Хоча Тодось Осьмачка не завжди виокремлює проблему як національну, але його твори мають чітко виражену «скерованість на

національну ідентичність», майже завжди спрямовані на «розгортання соціокультурної реальності під кутом зору певної уявної (ідеальної) сукупності, спільноти, що мислиться як нація» (Т.Гундорова [39; 233]). Формальний вихід за межі - «May soul is dark», «Данте», «Майн лібер» це тільки підкреслює. Якщо Тодось Осьмачка апелює до явищ, подій або імен світової історії чи культури, то лише з однією метою - порівняти, «приміряти» світове на Україну чи на себе як на українського поета. Українські географічні назви можуть окреслювати часопростір твору, як у «Поеті», або означати місце дії, як у прозових творах, одночасно ж - виступати питомими ознаками України. Скажімо, назви українських річок і гір (Дніпро, Славутиця, Карпати, Савун-гора) протистоять ознакам Росії - Волзі, Оці - або представляють Україну серед інших:

Париж лукаво слуха ради панства

та сміється,

як Вольтер!

А на Рейні

Ніцше проклина...

Україна варить пиво на Дніпрі [173; 7-8].

Складовими образу України також виступають Чумацький Шлях, зорі й місяць, сонце, степ, поле (поля), гаї, луги, журавлі, перепілка, багаті, впорядковані «священничі садиби», утворюючи традиційний сентиментально-пейзажний образ (за висловом Ю.Шереха, «ідеал Шевченкового селянського раю» [291; 244]). Та це лише одна частина характеристики. Другу складають кров, вовки, свист, «таракання бичів», стогін, пожежі, сплюндровані церкви й зубожілі селянські оселі. Як пише Ніла Зборовська: «Світ у Осьмачки буде завжди розколотий на два часові полюси. В одному з них світитиме радісне сяйво дитинства, промовлятиме благословенна казка незнищеної України. В іншому часовому полюсі буде

велика пореволюційна руїна...» [66; 5]. Варто додати, що перша Україна - стала, статична, описово-пейзажна. Друга - подієва, а тому відчувається як тимчасова, помилкова, неприродня характеристика «справжньої» України. «Це не Україна, це чуже лихо на Україні. Справжня Україна у наших серцях», - каже Іван Нерадько з «Плану до двору» [198; 111].

Скрупульозно нанизовані, особливо в прозових творах митця, ознаки й події нової історії, складові образу нової підрадянської України, «чужого лиха на Україні», зовсім позбавлені так званої революційної романтики чи романтики соціалістичного будівництва з їхнім нехтуванням деталями (особливо побутовими), монументальністю й оптимістичною спрямованістю на майбутнє. Часто нове у художньому світі Осьмачки виявляється принаймні чудернацьким (а тому набуває додаткових значень), як «ленінська кепка» Єшкі Хахлова [198; 206], «картуз форми Гепеви» комісара Тюрина [198; 244], нарешті узагальнений у «Поеті» «московський славний батюшка кашкет» [169; 467] - у порівнянні зі звичними солом'яними брилями та шапками селян або зі специфічним «міським брилем» чекіста Парцюні [198; 426]. Так само, як сині штани і «по-московському» сорочка на випуск, «підперезана кавказьким черкеським пояском», голови Куцівського парткому Маздигона [198; 302], у порівнянні зі звичними свитками, підперезаними старими налигачами, полотняними штаньми, кожухами. Свій різновид одягу мають і представники інтелігенції: домашні піжами й халати, виступці, пальта й черевики, костюми - чоловіки й сукні - жінки.

Мотив переодягання відіграє у прозових творах важливу композиційну роль - він покликаний підкреслити, унаочнити духовне й душевне перелицювання персонажів: усебічне зубожіння селян, одягнених знову (після того, як уже одягалися в крамовий одяг) у саморобні вбрання - полотняні й фарбовані бузиною, старенькі піджачки або в подерті червоноармійські шинелі; небезпечність, підступність тих, що подалися до влади, як

комсомольці, «озброєні московськими рушницями, але одягнені в селянську одягу» [198; 110], як один із катів, що, переодягнувшись «українським повстанцем», знищує доньку й дружину учасника загону «Чорного ворона», проте залишає сина, щоб розповідав селянам про заповідяне [198; 266]. Найпідступніший із катів - Парцюня - має цілий гардероб із різним одягом [198; 422].

Символічний червоний колір нової влади в художньому світі Осьмачки набуває власної символіки - це «колір кривавого терору» [198; 263]. Відданих «червоних» слуг влада собі готує, споюючи їх овечою кров'ю («Ве віктіс»):

А кров овечу виллють серед міста
 В казарми, ніби кров Христову на Голготі,
 Щоб напоїти і шпига й чекіста,
 Аби були червоні, як млоїста
 Пожежа, що гамують нею сум голоті! [199; 54]

Сталін - «червоний Сатана» [198; 273] проводить «іспит» катів у «Червоній Ротонді», в якій над спектром пекельних кольорів - блискучими жовтим, білим, кольором «властивим свіжим бляхам заліза» - домінує червоний [198; 405]. Червоний - це й образи зірок, асоційованих із краплями крові, як уже згадувалося, образи кривавих морів і рік у ранній поезії.

До рукописної збірки «Не Кобзарь», написаної в підрадянській Україні в розпал репресій, увійшла поезія з робочою назвою «Станси» (пізніше «Шкура»), ліричному героєві якої червоний прапор уявляється як «на дручку шкура репана з батька» [182]. Амплітуда бачення цієї нової реалії - прапора - коливається від гумористичного епізоду нагородження червоними штаньми, пошитими з тканини, що залишилася після виготовлення прапора, найстаршого діда на селі Магули Гатаяшки з «Плану до двору» [198; 226] до загрозливого порівняння прапора на ротонді з «чорною великою птицею» в «Ротонді душогубців» [198; 262].

Звичайно, символічним є і освітлення. Осьмачка не згадує про електричне освітлення в селянських оселях, для села неприродне нічне освітлення - погана ознака. Це - лампа, що різко висвітлює будинок представника влади Єшкі Хахлова й усе, що в цьому будинку відбувається [198; 174], а також нічне світло в «сторожовці» біля церкви, де комсомольці стережуть полонених у церковному землиці Шиянку з дочкою. У міському освітленні, зрештою, також «...ліхтарі світили тільки в тих місцинах міста, де, на погляд чекістів, жили підозрілі громадяни» [198; 456]. У розпорядженні Сталіна - лампа денного освітлення і лампа з багряним абажуром [198; 401]. Поет Іван Брус, натомість, користується лампою, «закутаною в зелененький папір» [198; 439] (Цікаво, що така лампа вирине в патетичних спогадах Осьмачки про Сергія Єфремова: «В кімнату мене впустив сам С.О. і по своїй звичці я в одну мить всю кімнату побачив, хоч вона тільки осявалася із столу однією лямпою ізпід зеленого абажуру» [193; 134]. Неприродне червоне й синє світло виповнює коридори в'язниць. А найбільше лампочок у величезній люстрі - «панікадилі», своєрідному відповіднику пекельного вогню - в приміщенні Червоної Ротонди.

Насторожене ставлення до нового обґрунтовується: нове неминуче потягає за собою більші чи менші жертви, а науково-технічні досягнення людства проникають у життя селян переважно як підручні засоби нової влади. Фотоапарат використовується одним із катів «Ротонди душогубців», щоб зафіксувати селянську родину поруч із задушеною бабусею [198; 268-269]. Антена-радіо, що «стирчить» над управою, потрібна, щоб «нове божище висмоктувало з населення думки й настрої. А ті з них, яких висмоктати не можна було, добивали ревом комісарських промов з усіх закутків СРСР» [198; 138]. Електричною машинкою виконують незрозумілі загрозливі маніпуляції над непритомним ув'язненим Іваном Брусом [198; 546-547].

Образи «гоночки», що «ходить полями, лугами / старезні ліси пожира» («Село спить»), символічного жука, що гине під колесами трамвая разом зі своєю жуковою свідомістю, «авт», які летять у далину і на людей курять димом («Не можу пригадать...») або перевозять можновладців («Ротонда душоубців»), уже згадуваного неоднозначного поїзда, аероплана, що використовується для перенесень на українські села сталінських катів і, в проєкті, спиртних напоїв, видають неоднозначне ставлення Осьмачки навіть до таких досягнень цивілізації, як транспортні. Із персонажів, до яких прихильний автор, лише Івану Нерадькові вдається навчитися «правити» трактором, а пізніше - без усілякого навчання - вести автомобіль мало не через усю Україну, щоб перетнути кордон.

Тодось Осьмачка не захоплюється бурхливим розвитком промисловості, становленням нових промислово-виробничих центрів. Для нього це - чергова експлуатація селян, як у історії з Матусівським заводом у «Ротонді душоубців», або чергові «каналські роботи» [198; 111] сотень тисяч людей. Образ міста, по суті, позбавлений ознак прогресу чи життєствердження. Це переважно суха схема вулиць, якими вночі рухаються автомобілі з чекістами й численними жертвами, а вдень їх виповнює людський натовп. Навіть краса Києва, що чарувала не одного з митців, у творах Осьмачки зосереджується на Дніпрових кручах.

До міст ідуть тепер обкрадені державою селяни, щоб хоч якось заробити на прожиток, а натомість гинуть фізично й морально: «Клекотять автомобілі / Та об тумби б'ють колесами / І селянські на камінні / Давлять душі наче пресами...», - пише Тодось Осьмачка в поезії «До Стефаника», що увійшла до рукописної підрадянської збірки тридцятих «Не Кобзарь» [182], а в 1943 році надрукована у збірці «Сучасникам». (Можна, звичайно, вважати змальоване художнім перебільшенням, але на сьогодні маємо багато аналогічних свідчень, хоча б із Маланюкової «Про мемога»: «До міст

доходили найдужчі (з селян. - С.Ч.), але, дійшовши, лягали на брук, щоб більше не встати. Всі залізничні станції, всі містечка й міста України були засіяні людьми, що лежали на землі... Мешканці міст ставилися до того байдуже... хідниками spacerувала публіка, тут же повз конаючих і трупів» [130; 179]. Степан Крижанівський згадує: «...патрулі... не пускали голодуючих до центру... та все ж якась частка до центру проникала, і вони помирили прямо на тротуарах, а ми, йдучи на роботу чи на навчання, спостерігали, як спеціальні машини підбирали трупи нещасних...» [107; 42].

Дух поета знищити важче, ніж селянські душі, його місто тільки «відкинуло у тінь», і тепер розгніваний поет бажає «Віддячити селу найдужче / І, може, місто закласти!..» («Сучасне місто лжеязиче...» [199; 40-42]).

Згадка про таку ознаку міської чи містечкової культури, як парк, спонукає Осьмачку до глибокого западання в просвітянство. Суб'єкт оповіді поеми «Міщани» виводить етимологію лексеми «сквер», від «скверний», бо там «мої селючки» «свою невинність на шинелі / віддаєте солдатам у сльозах, / а потім вас вигонять догнивати / з хворобою важкою в рідні хати...» [172; 32]. Деякий сентимент викликають у митця голуби, в символічних образах яких («Синя мла», «Данте», «Поет») поруч із християнською семантикою виступає бачення голубів і голубників як елементів міської культури («Шкура», «Поет»). Побіжно, без захоплення згадує Осьмачка про дзенькіт трамваїв, тротуари й клумби.

Один із авторів Львівського часопису «Наші Дні», боронячи «поета-мученика» від нападок рецензента «Студентського Прапора» на збірку «Сучасникам», намагався пояснити Осьмаччину нелюбов до міста так: «Коли б цей «Олег» усвідомив собі два факти, а саме, що місто на Східній Україні було у 80 відсотках російсько-жидівським, а далі, що з цього міста прийшла на українське село колективізація, то, може, він у такий грубий і некультурний спосіб (насправді не стільки грубий, скільки насмішкуватий. -

С.Ч.) не накидався б на поета, що з усією міццю чистої селянської душі ненавидів це зросійщене і збольшевизоване місто» [299].

Не зважаючи на певну ентузіастичну тенденційність цитованого уривку, треба визнати його авторові рацію. За інформацією «Енциклопедії Українознавства», щоправда, 80 відсотків - найгірший показник, у середньому ж дещо більше шістдесяти (див. статті «Жиди» [228; 675], «Росіяни на Україні» [60; 2614-2615]). У будь-якому випадку українське населення міст складало лише близько третьої частини, й, зрештою, однаково переважала мова російська. Така ситуація дійсно викликає неприйняття в Осьмачки (детальніше про це - далі в розділі), а тим більше може пояснювати епітет «лжеязиче». Поет висловлював своє незадоволення станом української культури навіть на допитах, наголошуючи на її «залежності від Росії» [див.: 182].

Володимир Білинський, намагаючись підсумувати дискусію про збірку «Сучасникам», розгорнуту між «Студентським Прапором» і «Нашими Днями», вважатиме «ненависть поета до міста... впливом скоріше психічної конституції», аніж наведених вище соціально-національних або політичних причин. Він розглядатиме цю характеристику творчості Осьмачки в порівнянні з «утечею від міста» Верхарна, Антоненка-Давидовича, Рильського, Фальківського й Косяченка [23; 28-29].

Згадуючи в такому контексті ще раз Шерехове порівняння Осьмаччиної «нелюбові до міста» з Кулішевою, розуміємо, що це, власне, своєрідно трактований кожним із митців наскрізний літературний мотив. І витoki його, як доводить Анатолій Макаров у своєму дослідженні українського Бароко, треба шукати набагато раніше, хоча б серед традицій українського барокового утопізму: «Пантелеймон Куліш вважав свою філософію (висловлену в «Листах з хутора». - С.Ч.) новою, але думку про те, що справжнє щастя слід шукати не в місті, а в селі, висловив ще в 1705 році

Дмитро Ростовський у своїй притчі про мандри Царства небесного на землі. «Нигдіже в граді міста собі обрїтая», воно «изыде убо из града» і «вселися в село» [128; 176]. Макаров розглядає й інші риси барокового ідеалу, що заперечував прогресивну роль міста - служителя мамони. (Побіжно торкаючись питання, яке не увійшло в обсяг дисертації, стверджуємо, що вивчення барокових рис у текстах Осьмачки, пунктирно означене статтями Я.Славутича [див.: 251], Ю.Лавріненка [111], може стати одним із результативних напрямків подальшого дослідження його творчості.)

Зрештою, й особиста доля Осьмачки як учителя або як митця в місті однозначно не складалася. З кінця двадцятих, після розформування МАРСУ, його майже не публікують. У тридцяті роки, коли митці - співці нової влади одержують картки на краще харчування, мають можливість отримати краще житло, кращий відпочинок, користуються творчими подорожами й загалом їхнє матеріальне становище є набагато вигіднішим, ніж у більшості пересічних громадян, Осьмачка перебуває в протилежному мистецькому таборі - серед переслідуваних. За спогадами сучасників у місті він дуже бідуює, напівголодний живе на вулиці, а спокій, відпочинок і харч знаходить, лише коли переховується в селах [див.: 270, 244; 43-44, 69, 198; 146, 185; 301]. І на еміграції, крім короткого Львівського періоду, місто вимагає від Осьмачки величезних витрат енергії, що йдуть не на творчість, а на елементарне виживання. Тож Осьмачка мав і суто особисті підстави не любити місто.

Символічні протиставлення у прозових творах Тодося Осьмачки нових історичних реалій старим, усталеним, не обмежуються протиставленням елементів одягу й побуту, звукових образів пісні, церковного дзвону й клепання в рейку, згаданих у першому розділі. Протиставляються також чітко окреслені зорові деталі нової і старої дійсності, такі як, скажімо, портрети й ікони.

Уже в «Старшому боярині» Годось Осьмачка, використовуючи прийом цитування, звертається до думки про портрет як засіб пропаганди. Цитується, зокрема, уривок зі статуту «Першого куреня вільних українців» (до нього випадково потрапляє на короткий час Гордій Лундик), у якому Братство зобов'язалося підтримувати господаровитих, сумлінних і непитущих сільськогосподарських робітників: «...йому (безземельному робітникові. - С.Ч.) братство дає непомітно для других гроші... і портрет українського діяча культури чи політики з тим, аби селянин негайно купував хату і шматок поля... Збудувавши собі оселю, він як прикмету свого щастя на ціле життя мусить тримати в господі даний портрет...» [198; 76]. Таким чином, селянин отримує добробут, а натомість повинен засвідчити свою прихильність до ідеології відповідної суспільної групи.

Втім, гірко зауважує Осьмачка у поезії «Портрети», написаній приблизно в цей же час, *тепер* «комора наша, щедра для всіх націй / Не має навіть і лихого гвоздя», щоб почепити портрети своїх героїв, а тому існує безпосередня загроза підміни своєї культури агресивною культурою «московських юрмищ». Ця поезія (як, зрештою, і багато інших Осьмаччиних творів) могла би прислужитися ілюстрацією до сучасних міркувань І.Дзюби про український соціально-культурний процес ХХ століття: «...духовність не знищували тотально, її знищували вибірково, а головне - *підмінювали і змінювали*, створювали нову духовність чи псевдодуховність...» [44; 199].

Портрет Сталіна на управі письменник називає «символом нового божища, жорстокішого від вавилонських, ассирійських і єгипетських божищ» [198; 138]. В іншому епізоді повісті Осьмачка віддає належне портретові як твору мистецтва, побіжно згадуючи про талановитість самоуків із народу й у внутрішньому монологі Нерадька висловлюючи міркування про специфіку живопису як виду мистецтва. Головний персонаж твору, Іван Нерадько, ніколи до цього не малювавши, під тиском життєвих обставин створює

геніальний жіночий портрет, пізніше виставлений у галереї і високо оцінений мистецтвознавцями (М.Скорський виявив автобіографічну основу цього епізоду: Осьмачці дійсно якось вдалося змалювати із фотографії портрет чоловіка для однієї вдовиці [244; 65], хоча загалом поет, за спогадами й Марії Кейван, малював дуже погано [82; 169]) . У такому далекому від політики епізоді повісті Осьмачка не минає нагоди поіронізувати над величезною кількістю влад, які змінювали одна одну в Україні початку ХХ століття й означувалися портретами політичних діячів у селянських господах. Тітка Лепестина, шукаючи папір для малювання, зауважує: «Коли Троцького Сталін нагнав, то я зняла його портрет, скрутила і викинула на горище... Туди, де лежить і портрет Петлюри. Я думала, що Троцький ще Сталіна подужа і портрет знадобиться. А тепер уже видно, куди воно пішло, то нехай він хоч на це придасться... Папір дуже міцний...» [198; 169]. Звичайно, така ідеологічна гнучкість селян, неодноразово відображена у мистецьких творах, насправді була лише слабкою спробою вижити у край нестабільних політичних умовах. Для цього й засіб агітації перетворювався на засіб демонстрації політичної відповідності.

У третьому значному за обсягом прозовому творі - «Ротонда душоубців» - письменник відкрито протиставляє символічний радянський «іконостас» християнському: «...у кутку і в такій формі вису, у якому завжди пробуває образ Спасителя, на такім самім місці висів портрет Сталіна, а трохи ближче... при вікні був портрет голови Всеросійської Чеки Менжинського» [198; 322]. Портрет Сталіна, звичайно, наявний і в «Київській Округовій Гепеві», відповідно до закладу - «на повний зріст» [198; 451]. І тільки в лігві самого Сталіна - Червоній Ротонді - «на стінах не було жодного патрету» [198; 263].

Осьмачку, вочевидь, неабияк турбувала «портретна політика», бо й у спогадах про Сергія Єфремова не забуває вказати наявність і визначити точне

місцезнаходження портретів у його помешканні: «З правого боку від столу і від вікна на стіні висів патрет Шевченка під рушником... а над диваном патрет Франка. І знаю, що був і патрет Драгоманова, але в якому місці він був, не пригадаю» [193; 134-135].

Зорові й звукові образи-символи у художньому світі Осьмачки творять протиставні величини, які умовно можна визначити як відповідні до «української» і «совєтської» ідей. Постійно декларуючи свою прихильність до «української», письменник рішуче настроєний проти «совєтської», виступаючи категорично проти радянської влади як форми влади в Україні. Тодось Осьмачка послідовно уникає українського прикметника «радянський», використовуючи «совєтський» або «совітський», або іменник «совіти», що може не лише означати форму влади, але й виступати контекстуальним синонімом підрадянської України, як у «Поеті» [169; 179]. А простуватий селянин із «Ротонди душогубців» у Осьмачки свідомо протиставляє тих, які «за Україну» й тих, які «за Совєтську Власть»: викликаний Парцонею на допит Шелестіян запитує: «Як то, це ви хочете знати, хто постраждав за Україну?.. Чи за Совєцьку власть?..» [198; 337]

Сама лексема «совєт» стає однією з головних символічних складових Осьмаччиного християнізованого міфу про боротьбу Добра й Зла. Такий міф (пов'язаний із міфом про Україну) детально проаналізувала Ніла Зборовська [66, 67], писала про нього також Марія Овчаренко, порівнюючи творчі постаті Осьмачки й Гоголя [310]. На вже згаданій селянській сходці в «Плані до двору» Лукіян Кошелик пояснює значення слова «совєт»: «...я ще як народився, то в церкві вичитували, що я призначений на поталу совєтові... Бо совєт, це значить: «іже не ідет на совєт нечестивих». Совєт по книгах значить погибель, значить смерть... Ми вже не свої, ми совєтські, ми на погибелі!.. Останні времена прийшли!» [198; 140]. Символічність висловленого

підкреслюється подальшою страшною й загадковою смертю Кошелика в Бенериній кручі.

Згадка про сучасність як «останні времена» для Тодося Осьмачки не випадкова. Тема апокаліпсису в найрізноманітніших образах, мотивах, символах виринає як у його прозі, так і у поезії, і є відображенням реальних суспільних настроїв. Перелом століть, до того ж позначений війнами й революціями, посилює в суспільстві (а надто в селянському середовищі) прагнення знайти відповіді на найболючіші питання сучасності в релігії, пробуджує апокаліпсичні передчуття, що просочуються навіть у радянську періодику. «Життя й революція» за 1926 рік друкує статтю С.Якимовича «З есхатологічних настроїв», у якій автор наводить приклади есхатологічних оповідей, дві пісні про Калинівське чудо й «псалми» про Сафатову долину, почутих на Поділлі в 1920 році й пізніше на Київщині. Уже 1924-го Микола Куліш у листах до Івана Дніпровського зауважує, що по селах під час голоду все ходять «оновлення і чудеса» [108; 502, 508]. Докія Гуменна також згадує про оновлення бані церкви святої Покрови, що «із іржавої стала за одну ніч золотою» та про інші чуда [36; 10]. Зрештою, «Етнографічний вісник», неперіодичний журнал Етнографічної комісії УАН, який виходив у Києві в 1925-1930 роках, з номера в номер публікує статті й матеріали, присвячені «Калинівському чуду» й «Сафатовій долині». Серед авторів - і Олена Пчілка [225]. Такі приклади й інформацію про Сафатову долину не може залишити поза увагою навіть В. Коряк у підручниковому «Конспекті з української літератури» за 1930 рік [103; 281].

«Таким чином, ще в 1921 році, від цих сільських любителів Апокаліпсису, я знову почув про Сафатову долину, про Страшний суд, про Гогів-Магогів большевиків. Але ще тоді ця містична Сафатова долина не прибрала конкретного змісту. В Таращанському повіті лише казали, що десь під Білою Церквою має бути Сафатова долина, де після страшного бою

вірних з безвірними, коли сірі вовки потопнуть в їх (курсив у статті. - С.Ч.) крові, то буде їм кінець», - пише С.Якимович [300; 115].

Серед образів Тодося Осьмачки неодноразово згадуються й вовки, й криваві ріки, що течуть із хреста (у пісні про Калинівське чудо «поллялась кров ріками» з дерев'яного хреста, простреленого москалем):

...із ран людини -
 стікає кров.
 Ріками рине
 з горя по стегнах,
 по ребрах землі...
 З печер і нор,
 з хащів, лісів
 вовки пішли [173; 6].

Загроза в перших збірках, як уже згадувалося, пов'язується переважно з північчю (зрештою, не лише в Осьмачки: скажімо, Сосюра в поемі «Мазепа» називає Петра I «північним злодієм»), асоційованою з радянською Росією. Каббалістичне вчення пов'язує з північчю еманацию сатанинського єства божественного, від північної межі мав би прийти й нищівний біблійний Гог напередодні кінця світу.

Уже у збірці «Скитські вогні» Тодося Осьмачки вперше з'являється друком апокаліпсична поема-видіння на дванадцять сторінок «По шляху віків». Ліричний суб'єкт поеми оглядає спустілі напівзруйновані оселі, спостерігає безкінечний рух людського натовпу до ями-безодні, бере участь у драматизованому дійстві за участю Дівчини (в одному з наступних варіантів поеми - черниці) й Орла.

Відповідність внутрішнім і зовнішнім настроям, проблема символічного зображення часу (початку, тривання, кінця) чи цікаве жанрово-композиційне вирішення, ряд потужних образів-символів, спонукали автора не полишати

цього твору поза увагою протягом тридцяти років. На сьогодні виявлено п'ять його варіантів (наскільки відомо, жодна інша поезія не здобула такої уваги Осьмачки). Другий із них - уже під назвою «Синя мла» й епіграфом із Байрона - увійшов до вилученої НКВС під час арешту в 1933 рукописної збірки «Не Кобзарь», більшість рядків тут правлені й свідчать про інтенсивну роботу автора над текстом. Наступний варіант було надруковано у львівських «Наших днях» 1943 року, два подальші увійшли до збірок «Китиці часу» й «Із-під світу».

Перший із текстів - «По шляху віків» - має кілька строф, відсутніх у наступних варіантах. Образність і тематика цих строф, зумовлені й назвою поезії, підтримують її органічні зв'язки з цілою збіркою «Скитські вогні». Починаючи з варіанту тридцятих років, Осьмачка змінює назву й замінює початкові строфи рядком із «Пітьми» Байрона, який водночас використовує як епіграф, - «То був ні день, ні ніч». Тематика урбанізується: обрамлений пейзажними вкрапленнями образ селищ, які обертаються від півнячого співу, спочатку доповнюється, а потім і зовсім заміщується образом спустілого міста, порівнюваного з понівеченим людським кістяком. Вилучено з тексту пісню про зорю, яку співає дівчина (цікаво, що такий а la Нечуй-Левицький «дівочий спів крізь юнацький сон» з'явиться тепер у повісті «Старший боярин»). У варіанті 1943 року з'являється додаткова причина руху: «гонила народи Чека», але надалі Осьмачка її вилучить. Змінюваний таким чином, текст усе більше втрачає часово - динамічну декларативність, фольклорно-етнографічну (через пейзажі) окресленість, більш виразно тяжіє до філософської символічності, до екзистенційності. Тепер переважає позачасова невизначеність, багатозначність, розмитість - «Синя мла». Це найбільш важливі зміни, проєкційовані на ідейно-тематичний рівень. Решта, принципові з точки зору автора (Осьмачка, як відомо, прискіпливо ставився до найдрібніших змін своїх творів [151; 90-94, 105; 12-16]), стосуються

переважно лексико-синтаксичного оформлення образів-символів. Незмінною ж у всіх варіантах тексту залишається частина, побудована на прийомі видіння. Рух натовпу, асоційований із рухом часу, не анархічний, а спрямований. Його початок окреслюється тільки починаючи з варіанту 1942 року, але завжди пунктирно, з ледь помітною біблійною алюзією - «путь із пустелі», «із глибу пустелі, з безмежної плями». А кінець руху в усіх варіантах твору представлений повторюваним, супроводжуваним епітетами, порівняннями образом-символом ями - єдиної, всесвітньої безодні-розколини-западні з підземними, густими, тягучими туманами. Сталою залишається й причина руху - прагнення кожного наздогнати голуба з зіркою, що летять перед ним.

Суб'єкт спостереження, який перебуває *поза тим, що йому доводиться бачити*, не є учасником цього руху. У межах одного твору він виступає суб'єктом окремої від загального руху дії. Дівчина й Орел асистують у символічному накладанні вінка із зірок «на чоло непокірне» суб'єкта дії. Побачивши приречений рух народів, герой зриває вінок і кидає його в безодню, а орел випускає з кігтів сонце, й воно теж падає в безодню. Орел завмирає, налягає синя мла, «а в повітрі зависли склянисті моря, мов завмерлі громи, глушини, глушини... глушини...» [169; 230].

Твір, так насичений символікою, лише у варіанті 1942 року видає своє «політичне походження», пряму аналогію з реальними сучасними подіями. Йдеться про обезволений або підкорений злій волі (тут - «гонила народи Чека») людський натовп, образ якого в різних варіантах наявний у поезіях «Регіт», «Гуральня», «Хто!», «Пісня з Півночі», «Деспотам», «По шляху віків», «До Стефаніка», «Скарга», «Портрети», у «Поеті» і в прозових творах (селянський натовп у «Плані до двору», натовп червоноармійців і зборище катів у «Ротонді душоубців»). За такої інтерпретації рух натовпу, гнаного від пустки занедбаних, зруйнованих міст і селищ до ями-западні чи натовпу, де

кожен прагне впіймати голуба з зіркою, вдало символізує політику радянської влади, наслідки якої здатен передбачити ліричний суб'єкт, але запобігти їм не може.

Так само в поезії «Скарга» (варіанти - в рукописній збірці тридцятих, у «Наших днях» 1942 року й у збірці «Сучасникам») суб'єкт лірики, наділений пророчими здібностями, кричить у відчаї, намагаючись пояснити сучасникам, що відбувається насправді, й попередити про наближення «останнього хаосу».

Уособленням самого диявола з його слугами у художньому світі Осьмачки є Сталін, який стосунки навіть із найближчими соратниками будує на підставі страху, підозри й провокацій. Обстановка навколо нього постійно асоціюється з пекельною, як у «Ротонді душогубців». Семантика назви цього твору передбачає й містичне тлумачення: ротонда - округла архітектурна споруда, свого роду відповідник кулі. У «Поеті» ж Осьмачки сатана, як у середньовічних віруваннях, перебуває в самому осередку пекла - в розпеченій крицевій кулі [169; 150].

Символічний опис малого осередку влади - сільради, куди приводили на допит Степана Чичку («Поет»), також нагадує «потойбічне», тільки в цьому випадку - казкове. Кімнату з чекістами, в якій вікна завішені чорними ряднами, не освітлює жодне світло, крім «диявольських лихтарів» - людських черепів із лосєвими свічками всередині [169; 88]. Тож коли пізніше чекісти наближаються до хати, Степан благає всіх тікати, бо «з луку не вовки / вночі підходять до кошари близько, / але ідуть чекісти по кістки / для свічок лойових собі на грисько». Заперечний паралелізм (*не вовки...*, *але чекісти*) і алітерація (*чекісти - кістки*, згадати й *Сталін - сатана*) поглиблюють символіку образу нової влади. Закономірним у ньому є й переплетення християнського дискурсу з фольклорним. І не лише тому, що часто апокрифічні твори важко відмежувати від фольклорних, як у селянському

середовищі першої третини двадцятого століття. У спогадах Осьмачка якимось зауважить, що українці в переважній своїй більшості не розуміли не тільки панівної російської мови («чуже»!), але й на відправах церковнослов'янською мовою «українці розуміли тільки окремі слова, які на тлі всього незрозумілого здобували в їх душах казкові асоціації, якими і бували схвильовані більше, як усією відправою» [179; 96].

Крім селянської інтерпретації біблійного «совета», показовою є інтерпретація ще одного біблійного вислову, згадана в «Плані до двору». Епізодичний персонаж без імені - «широкий у кості» - авторитетно витлумачує: «У святім письмі колись читали в церкві, під якою тепер катують людей, що коли ти маєш спокусити якусь душу, то краще собі почепи на шию жернов російський, та й плигай у море... А вони роблять навпаки: хто не хоче слухати їхньої спокуси, то тому вони й чіпляють жернов російський» [198; 192]. Названа цитата свідчить також про ставлення селян до «Москви до вух запіненої» [199; 73]. Волею автора й вороги України - комісар Єрміл Тюрін і голова Єшка Хахлов - визнають, що «все населення України тепер ставиться непримиренно вороже не то до нас, комуністів, а й просто до «кацапів»» [198; 177].

Втім, оскільки «всі відважні в землі» [198; 178], тож про відкритий опір або повстання не йдеться. Боротьба точиться, як неодноразово підкреслює Тодось Осьмачка, на психолого-ідеологічному, на духовному рівні. Фізичний терор, навіть масові вбивства не такі страшні й мають не такі фатальні наслідки, як постійне залякування, моральне гноблення, психічні пастки й тортури - полювання на душі, в якому «Гепева» й «чека» досягли подиву гідної майстерності.

Підступні завойовники не тільки захопили територію, простір України, але й підмінили зоровий і слуховий її образи, сплюндрували церковні святині. Тепер же нова влада захоплює сам час. Її вже менше цікавлять здійснені чітко

окреслені проміжки-події (історичні факти). Тепер вона проникає в істоту часу, систематично нав'язує своє тривання, свій ритм життя, щонайменше - відібравши у селян короткий нічний відпочинок для безкінечних засідань: контора «пильно зводить карнизи», бо дзвінок на її ганку покликаний ректи істину, від якої на людським обличчі западають зморшки (вкрадено час життя!), й інформувати «як робляться сніданки із вечер» [169; 16].

Зрештою, навіть такі цінності, як життя й смерть людини позбавляються сакрального змісту, підлягають профанації: «...чекісти в бідних, мов коралі, / і Бога відняли, і сатану, / і стала й смерть у нас така плюгава, / як і життя, і вся його неслава» [169; 46].

Влада, за Осьмачкою, має ознаки чіткої структури. Серед її елементів - такі потужні сили, як «Гепева», «тисячники», «чека» (до яких контекстуальним синонімом є москалі), міліція, комсомольці й червоноармійці, а верхівка - Політбюро. Особливе місце належить «пролітаріям». У монолог Парціоні Тодось Осьмачка вкладає оригінальну інтерпретацію виразу «диктатура пролетаріату», дуже далеку від марксо-ленінського тлумачення. За цією інтерпретацією пролетаріат і робітники - протилежні категорії, бо пролетаріат є наділеним абсолютною владою визискувачем робітників [198; 329-330].

Обдурюючи або залякуючи, влада здобуває собі прибічників-виконавців і серед українських селян (найвиразніше підтвердження - в епізоді зібрання катів, на якому всі, хто звітуються перед Сталіним, - українці). Натомість від влади до табору захисників українсько-селянської ідеї остаточно не переходить жоден із персонажів. Хоча Осьмачка змальовує кілька «перехідних» образів: голови колгоспу, колишнього московського робітника, Єшкі Хахлова (символічні ім'я та прізвище) з «Плану до двору» та лікаря Чудеєва із «Ротонди душогубців», але ці персонажі не борються і навіть не протистоять, а лише слабко намагаються зберегти рештки

гуманності. Тільки Полікарп Скакун, «вхоплений лабетами Гепеви» й змушений на неї працювати, через хвилиний індивідуальний бунт іде від влади - символічно - у смерть.

Пригноблювані (доповнення неоднозначного образу села) - це у художньому світі Годося Осьмачки здебільшого аморфні селяни, неминуче перетворювані на гнаний натовп («ідуть оточені селяни / густими жалами заліз» [172; 27], цей образ не полишає Осьмачку й у спогадах [179; 99]), або на безликих «товаришів колгоспників». Вони й на збори приходять не за власним бажанням, щоб вирішити громадські проблеми, а за дзвінком, - громадська воля зводиться до рефлексів. Селяни не здатні навіть підтримати поодинокі словесні протести односельців, не кажучи вже - організовано боронитися. Цікаво, що й дореволюційних селян Осьмачка змальовує далекими від ідеалу, адже ще до року 1912, зазначеного в «Старшому боярині», вони за першої нагоди активно розграбовують господарство колишнього свого улюбленця, духовного пастиря й оборонця отця Діяковського.

У селянському середовищі виділяються куркулі й голота. Подекуди співчуваючи розореним господарям, Осьмачка також - парадоксально - робить куркулів слухняним знаряддям нищення в руках влади. Згідно з неймовірною логікою плану Молотова («Ротонда душогубців»), саме куркулі протистоять національному відродженню і тому використовуються в Україні як провокатори, шантажисти й убивці. Відповідно, голота - найбільш упосліджена й аморфна із умовно окреслених соціальних груп. Її образ і недолю оспівує-оплакує ліричний суб'єкт поезій «Зірниця в морях» і «Голота». Люмпенівську сутність її, позаестетичну й позаетичну, викриває у довгому монолозі «сердегівський арій», «доморослий кацап», «український поміщик із московською орієнтацією» Харлампій Пронь із повісті «Старший боярин». Оскільки Пронь ототожнює з такою голотою Україну, то його

знищить Гордій Лундик, подолавши неабияку силу Проня за допомогою братчиків Першого куреня вільних українців. Тільки цій групі представників селянського середовища, з отаманом-інтелігентом на чолі (отцем Діяковським) письменник надає ознак організації - назви, статуту, програми, членства, ієрархії. Образ «Куреня» нагадує суспільний ідеал, який методом від супротивного можна виділити в спогадах Осьмачки [179; 95-101]: свідомий український інтелігент розмовляє українською мовою про життєво необхідні речі, очолює організовану боротьбу селян проти багатіїв. Але в монолозі Лундика письменник визначає і недоліки такого способу боротьби, що «...доведе бунтівника до деморалізації і погибелі... Бо там, де революціонер не зв'язаний широким національним рухом, він робить своєю совістю всякі вибачення і спонуки, які діють на етичні принципи так, як вогкість на блиск залізної бляхи...» [198; 98].

Короткотривалість, розпорошеність, а головне відсутність стратегічного й тактичного досвіду роблять боротьбу за правду, волю й справедливість навіть найбільш свідомої соціальної групи - інтелігенції - нерезультативною. У «Ротонді душогубців» лікарі (фельдшери, ветеринари) здатні швидко організуватися, захистити професійну репутацію Овсія Бруса й бурхливо відсвяткувати цю подію, але безсилі у боротьбі за його життя, яка вимагає масштабності й згуртованості - саме лікарня ледь не стала для нього місцем смерті. Лікарка Олена Щоголова гине, відстоюючи професійну й жіночу гідність, а в живих залишається дводушний Чудєєв, який, проте, намагався її підтримувати. Лікарі допомагають катувати Івана Бруса в ув'язненні, але й місцем порятунку для нього стає Олександрівська лікарня.

На тлі заляканої селянської маси виділяються кілька образів, тісно пов'язані в «Плані до двору» з образом учителя Івана Нерадька. У поемі «Поет» Дід-Кіт і Васька з чоловіком стають в оборону старого Чички, коли до його хати вдираються чекісти. Зінько Самгородський («Дума про Зінька

Самгородського»), із загону якого «козаки усі порубані» [199; 71], чинить одноосібний збройний опір. Шиян із «Плану до двору» дає притулок гнаному Нерадькові, а потім відчайдушно борониться від представників влади, які прийшли виселяти його родину. Старенька бабуся не боїться взяти до себе на проживання переслідувану Мархву. Лукіян Кошелік відверто висловлюється проти радянської влади. Проте всі названі особи, як і решта, - приречені, всі, крім бабусі, котрій і так скоро випадає померати через старість, гинуть у сутичках із владою. Незнищеним залишається тільки дух нації, втілений у, дещо перефразовуючи Миколу Скорського, «символах національного феномену» [244; 159] - узагальнених образах, які мають виразні ознаки архетипів - тітки Лепестини, діда Магули Гатаяшки й Мархви. Це образи селян, наділених зовнішньою і внутрішньою гармонією та красою, неподоланною життєствердною енергією, спроможних не тільки вижити, але й протистояти усім підступам влади й у найважчі часи зберегти національно визначену особисту гідність. Вони яскраво вирізняються на бляклому тлі односельців. Мархва - традиційна українська красуня - не лише вродою, але й давнім (сакральний час першопочатків!) традиційно якісним і гарним українським вбранням. Мархва виправдовує такий одяг тим, що вдягнулася в найкраще як на смерть. Вона вже уникла смерті від пожежі, в якій загинула її мати, вона рятує від самогубства Полікарпа Скакуна, але через неї Скакун і гине, рятуючи, натомість, від смерті Нерадька, який, у свою чергу, рятує Мархву від безчестя.

Таке тривання на межі життя й смерті аналогічне ініціаційним ритуалам, які неодмінно супроводжувалися ритуальною смертю й подальшим воскресінням ініційованих. Варто згадати також, що час ініціації - це час існування в сакральному світі, час уподібнення богам. Як писав М.Еліаде, «...ініціація зводиться, по суті, до парадоксального, надприродного досвіду смерті і воскресіння або досвіду двох народжень; ...ритуали ініціації, що

містять в собі випробування, смерть і символічне воскресіння мають надлюдське походження, і, здійснюючи їх, неофіт імітує надлюдську, божественну поведінку» [54; 99]. Після ритуалу змінюється соціальний статус ініційованих, вони стають якісно новими членами суспільства, а головне - вони набувають досвіду втаємничення.

Схожими (до Мархвиних) подіями супроводжує Осьмачка й образ маленької Ніни, згаданий у першому розділі роботи. Адже батьки Ніни дають прихисток гнаному Нерадькові (фактично - платять життям за його порятунок), а Ніна, будучи також приреченою на загибель, чудом уникає смерті. Таким чином, Мархва перетворюється на збережений героєм «Плану до двору» ідеал вроди й жіночої ніжності, Ніна - на збережене право фантазії, казки, а головне - на збережене сподівання щасливого (індивідуального, національного й навіть політичного) майбутнього. Збережений Нерадьком для вічності в геніальному портреті образ тітки Лепестини (з коміром, як у Кутузова, а за іншою версією - як у гетьманш!), яка свого часу також врятувала його від смерті. Тітка вирізняється серед односельців небоязкою й доброзичливою енергійною вдачею, непересічними вчинками (як то «задублення спідниці» перед комсомольцями й сільською сходкою), оптимістичним світосприйманням і своїм пристрасним бажанням повернути минуле: колишніх людей, статки й колишню Божу присутність.

Якщо жіночі образи характеризуються як символічні через дотичність до абстрактних категорій краси, щастя й життєствердження, дотичність одночасно до життя й до смерті, то образ діда Магули Гатаяшки (найстаршого на селі!) відверто супроводжується ореолом містики, він дотичний до ще більш загальних категорій початку й кінця. Зустріч Нерадька з дідом відбувається поблизу розкопаної могили (!), а сама постать дідова прозоро асоціюється з колишніми козацькими: небуденні червоні штани (!) з білою сорочкою, давня, аж поруділа, сивина при кремезній статури,

розважлива поведінка, відданість Богові. Ім'я та прізвище, швидше за все, похідні від *Магура* - за другим томом словника Грінченка, «висока гора» [252; 396], й, за першим томом, *гатала* - «Навскач, галопом...» [252; 276], а також *гаталати* - «Їздити, бігти навскач, галопом...» [252; 277]. Така ймовірна етимологія була б доречним доповненням цього неординарного образу.

Дідові Магулі вночі біля вогню являється сам диявол (чорний чоловік у червоних постолах і попівській рясі), посвячуючи в таємниці першотворення («...не той важний, хто сотворив небо, а той, хто ним порядкує!» [198; 235]). Дід тлумачить Боже провидіння, передбачає доленосні для Нерадька події й віщує апокаліпсичне майбутнє, а з'являється його образ у главі, названій «Розминувшись із минулим, прийдешнє не матиме заспокоєння вовіки».

Наводячи історичні факти, змальовуючи образи колишньої чи нової України, їх синтез або протиставлення, Осьмачка не прагне копіювати життя. Він не лише вибирає для перенесення у твори саме якийсь певний життєвий матеріал, але й створює власний. Поруч із фантастичним, у якому критики виявляли гоголівські традиції, це також вигадані життєподібні події й деталі, необхідні для передачі авторської ідеї. Юрій Шерех виявляючи у «Старшому боярині», а пізніше у ніби-реалістичному «Плані до двору» масу ніби-історичних фактів, які не відповідають дійсності, говорив про Тодося Осьмачку як про найбільшого міфотворця нашої сучасної літератури та підсумовував: «Пише він поезію чи прозу, - він однаково лишається поетом... Поезія Осьмачки не реалістична в розумінні копіювання форми життя, вона реалістична або, коли хочете, надреалістична тим, що, відкидаючи факти газетного порядку, як шкаралуцу з горіха, витягає на світло, перед наші очі суть явищ» [290; 182]. Погоджуючись загалом із такою думкою, варто додати, що, творячи міф, Осьмачка - особливо щодо соціальних проблем - нерідко виходить із гри, вдаючись до емоційного публіцистичного викривання. Часто

його ліричний герой або оповідач втручається з оцінкою незалежно від художньої доцільності. «Бажання розповісти правду про українську трагедію» (Ніла Зборовська) є для Тодося Осьмачки важливішим, ніж дотримання - найпомітніше у прозі - умовностей художнього письма. Усе підпорядковується прагненню виявити страшну несправедливість і проголосити своє страждання і свій протест. «Він свою особисту трагедію виводив із драматичної долі України і беззастережно пов'язував свої муки і страждання із фатальною зумовленістю неodrивності митця від історичної долі його народу», - писав Микола Жулинський [62; 6].

Юрій Шерех, прикро вражений песимізмом, стилістичними й мовними огріхами «План до двору», що, на його думку, призводили до нівеляції художньої правди, не сприйняв міфу про героя, доволі прозоро виписаного в цьому творі, й навіть протиставляв цей твір «Старшому боярину» як антитезу, сподіваючись від Осьмачки подальшої оптимістичної синтези, спрямованої на українське майбутнє. Навряд чи такою синтезою стала «Ротонда душогубців». «Глибокий, видючий песимізм» Тодося Осьмачки (Ю.Лаврінєнко) не дав йому змоги покривити душею, зобразивши соціальну групу, що могла б дійсно протистояти терору, сваволі нової впорядкованої і агресивної влади. Художні пошуки героя - оборонця сплюндрованої України часто супроводжуються зневірою і тривожним передчуттям кінця світу. Неможливість суспільно-політичних змін, фатальна повторюваність кровопролитів і руйнацій переносять боротьбу не в майбутнє, а в позачасове, позареальне: фатуму може протистояти лише герой, що концентрує в собі духовну могутність і велич нації - митець.

Таким чином, соціальні проблеми України перших десятиліть ХХ століття - загальна нестабільність, кровопролитні сутички, становлення міст і проникнення в традиційне аграрне суспільство досягнень цивілізації, голод і масові репресії, особливо нищення кращих представників нації (як серед

інтелігенції, так і серед селян), пригнічення національної мови й освіти, самосвідомості загалом, - як і проблеми політичні - державотворчі змагання та їх поразка, відсутність дієвої української сили й влади («захисника» України), насильницька советизація, - в художньому світі Тодося Осьмачки трансформовані в символічні образи розп'яття, людини (статичної і динамічної), апокаліпсису й гнаного натовпу, наскрізні мотиви пошуку правди й волі, що поширюються від конкретизованих, партикулярних, до психологічних або філософських узагальнень. При цьому образ Сталіна та його оточення, інших «слуг» радянської влади виступає субстантивованим втіленням зла, неодмінно асоціюється з містично-диявольським, тому й боротьба проти них закінчується неминучою загибеллю. Витривають, а, отже, перемагають у вічності, не перемагаючи в історичному змаганні, тільки українці, відкриті сакральному.

Соціальне нерозривно пов'язується з національним. У прозі Осьмачки («Ротонда душогубців», «План до двору») ретельно накопичувані деталі «радянської» й «української» дійсності набувають символічних рис, збираючись у два складних протиставлених образи: *України колишньої* і *України підрадянської* («чужого лиха на Україні»). Як композиційні елементи прозових творів, описи соціально чи політично загострених фактів і короткі прямі (часто публіцистичні) згадки про соціально-побутові реалії переплетені з життєподібними фактами й підпорядковані загальному пафосу викриття несправедливості щодо історії (долі) України й українців.

РОЗДІЛ 3

ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ

ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ

Прагнення української літератури інтегруватися з європейською (європейськими), виникло, звичайно, не в двадцятому столітті. Передумовою такого виникнення було, насамперед, усвідомлення (правильне чи хибне) власної відірваності й відсталості - аж до самопринизливого визнання маргінального «українського хуторянства» замість самотності. Безперервні від кінця ХІХ століття дискусії на тему європейськості чи неєвропейськості, модерності чи немодерності української літератури (згадати хоча б: суперечливий Франко - «Молода Муза», Вороний початку двадцятого століття, памфлети Хвильового в двадцяті роки, черговий сплеск - на еміграції періоду МУРу) тривають і досі, пов'язуючись із іншими літературознавчими питаннями. Так, Г.Штонь, досліджуючи українську ліро-епічну прозу, розмірковує і над проблемою канону й трагічних «відторгнень від дерева рідної культури європейськи орієнтованої лірики М.Вороного, драматургії В.Винниченка, найбільш модерно інтелектуалізованої частини доробку Франка, філософських драм Лесі Українки» [296; 10]. Г.Сивокінь у контексті рецептивної естетики виявляє специфіку українського бачення проблеми читача порівняно з європейським або світовим [236]. У дев'яності роки визріла перспектива дослідження названої проблеми крізь призму ідеї децентрування, в контексті постколоніальної критики. Свідченням цьому - праці Т.Гундорової [39] та С.Павличко [206], де питання модернізму розглядається як питання модернізмів, серед яких є чи мали б бути український або українські.

Дискусії та обговорення самі по собі - не першорядні елементи взаємопроникнення української літератури з модерно-європейською (європейськими). Скажімо, перекладацька практика як із української, так і українською мовою, крім популяризації українського в світі сприяє інтенсивному засвоєнню українською культурою загалом і літературою зокрема європейських зразків. Ще в 1888 році юна Леся Українка, учасниця гуртка студентської молоді «Плеяда», прагне активізувати й систематизувати спорадичну перекладацьку діяльність, визначаючи список творів світової літератури, які необхідно перекласти українською мовою, а систематичну роботу над перекладами вважає обов'язком свідомого митця. Про популярність такої думки серед інтелектуалів перелому століть свідчать переклади у творчих доробках більшості з відомих поетів і письменників - сучасників Лесі Українки.

У двадцяти-тридцяті роки ХХ століття перекладацькі традиції підтримуються літераторами, які, передовсім, мають або здобувають, часто самотужки, відповідного рівня освіти. Докія Гуменна згадує, як дратувала «плужан» висока помислами, естетичними смаками й художньою якістю творів літературна «еліта». У неї це - «метри з Аспанфуту» (щодо яких, правда, навряд чи можна говорити про модернізм або європеїзм, адже йшлося виключно про заперечення), «неокласики» й «ланківці» [36; 239, 37; 30-31, 94-95], до яких, починаючи з АСПИС'у, належав і Тодось Осьмачка. Незважаючи на численні об'єктивні труднощі, він самостійно досягає такого володіння англійською, що перекладає драми Шекспіра, й 1930 року, коли поезії Осьмачки вже не друкуються, ДВУ видає в його перекладі «Макбета».

Перекладами не обмежується засвоєння Осьмачкою світової літератури й мистецтва. Його власні тексти рясніють власними назвами й іменами, згадками, алюзіями й ремінісценціями щодо творів українських, англійських, італійських, американських, польських, німецьких, російських поетів і

письменників, він згадує музику Паганіні, живопис Чурльоніса, Мікеланджело, Гойя, Делакруа, Ватто й Бурера. Головні герої його творів - Іван Брус, Свирид Чичка - поети, Герасим Сокира - вчитель і композитор, а вчитель Іван Нерадько водночас малює геніальний портрет. Осьмачка використовує мистецький світовий і вітчизняний досвід у формуванні власних поглядів на мистецтво й літературу зокрема, у своєму пошуку сильних, яскравих особистостей, у пошуку захисника для України.

Один із найретельніших дослідників творчості Осьмачки, Юрій Шерех, аналізуючи поезію чи прозу, з'ясовуючи особливості творчої манери митця, розглядає його творчий доробок завжди в широкому культурному контексті. Художні особливості «Старшого боярина» пов'язуються з традицією від Шевченка й Гоголя, викликають згадки про Сартра, Лі Мастерза й Т.Вайлдера [295]. Збірку «Китиці часу» Шерех розглядає в контексті творів Байрона, П. Куліша, Пушкіна, Далі й Барки [293]. Творча постать Осьмачки порівнюється з постатями Клена й Багряного - «органісти» [295; 168-169]; Багряного й Барки - «Три різні, але всі неоекспресіоністи й неошевченківці» [295; 189]. Згадки про художню манеру чи постать Осьмачки впливають не лише в загальних оглядах сучасної літератури, але й у статтях, присвячених творчості Оксани Лятуринської, Віктора Домонтовича, Докії Гуменної. Простеживши специфіку Осьмаччиних октав у «Поеті» порівняно з октавами І.Франка, М.Вороного, П.Куліша, Ю.Клена й М.Рильського, Шерех приходить до висновку, що «зв'язки Осьмачки з його сучасниками - Тичиною або Рильським» «до дивного мізерні» [294; 264, 266]. Це при тому, що рецензент «Кручі» Юрій Полетика свого часу взагалі зарахував Осьмачку до «школи Тичини» [216], а сам Осьмачка дуже ображався на Тичину за «крадіжку» з його образів «Берега вічності» [див.: 244; 25]. Також Ніла Зборовська вважає, що «Старший боярин» споріднений за символікою з «Золотим гомоном» Тичини [66; 32]. Василь Чапля в 1929 році говорив про

вплив Тичининих «Ой з трьох кінців світа вдарили вітри» й «По шпоришу зелених меж ходило сонце» на поезію «Казка» Тодося Осьмачки й розглядав поезії усіх трьох (!) його збірок у контексті російського й німецького символізму [277]. Чапля тим самим, свідомо чи ні, заперечував думку Сергія Єфремова, який, характеризуючи в 1924 році збірку «Круча», відзначив, що Осьмачка «ще не зовсім ясний читачеві, та, може, й сам для себе не усвідомив своєї сили, але вона в нього безперечно є, і то своя власна, не позичена, не вичитана з російської поезії, як у його товаришів» [56; 641].

Так, погоджуючись чи заперечуючи один одного стосовно впливу російської літератури чи впливу Тичини на твори Осьмачки, критики знаходять аналогії до них у польській літературі, як Остап Тарнавський [258], у французькій, як Іван Смолій [15; 146-147], протиставляють або зіставляють їх із творами українських «неокласиків», як Юрій Шерех [293], Василь Барка [14; 91], виявляють у них риси подібності з творами Винниченка, як Д. Донцов [49; 292], Данте й Байрона - М. Ільницький [77; 127]. У широкому контексті європейської прози розглядає «Старшого боярина» Наталя Колесниченко-Братунь [96]. А Василь Пахаренко в духовному контексті доби визначає місце збірки «Клекіт» [207].

Більшість із названих порівнянь стосуються безпосередньо творчої манери митця, дають змогу стежити її особливості у широкому контексті. Але й сам Осьмачка не одному із сучасників нагадував інших, геніальних, митців - усвідомлено-добровільно чи змушений життєвими обставинами. І якщо В.Державина дратувало «давно вже обридле читачеві гіперболічне самовихваляння поетове» [46; 20], то В.Покальчуку поет і справді нагадав Сковороду, коли у тридцятих роках босий, із торбою, у полотняному одязі, гнаний, блукав Країною Рад [215; 146].

У шпиталі, 1961-го, «суворий», паралізований і забутий усіма, Осьмачка вражає Івана Багряного подібністю до Данте [див.: 62; 6]. Багрянний

тоді, звичайно, не міг знати, що в листі до О.Черненко 1957 року Осьмачка вже сам говорив про своє життя словами великого італійця [278; 13]. «Мав геніальну наївність вивіряти свою долю долею Данте...», - зауважив М.Жулинський [62; 6]. Треба визнати, Осьмачка не був оригінальним у такому самопорівнянні (особистому чи крізь постать ліричного суб'єкта), близькому для переважної частини української еміграції міжвоєнного й воєнного періоду. Юрій Клен у своїй поемі сорокових років «Попіл імперій» писав: «І, як вигнанець Данте, я покинув ... в ту ніч мою Флоренцію-Україну» [87; 232].

Схожість у долях українського й італійського поетів: неможливість через політичні обставини повернутися на стражденну батьківщину, пристрасність і безкомпромісність (як згадують про Осьмачку сучасники, і як пише про Данте Карлейль [див.: 34; 418]) - виявиться, звичайно, вже наприкінці життя Тодося Осьмачки. Але інтерес українського митця до Данте з'явився щонайменше наприкінці двадцятих років.

Уже в третій поетичній збірці Осьмачки є твір, присвячений постаті середньовічного генія. Ретельно підібраний до образу Данте антураж свідчить про обізнаність Осьмачки як із його творчістю, так і з інформацією про його життя. Цей віршований драматичний етюд має символічну назву «Містерія», що результативно працює на створення відповідного настрою. Адже, ввібравши в себе досвід шкільної драми й навіть Шевченкову інтерпретацію («Великий льох»), жанр містерії продовжує стійко асоціюватися із середньовіччям. Коротка ремарка на початку інформує про місце дії - Равенну (де й насправді Данте провів останні дні свого життя) і похилий вік флорентійця, а завершується твір - як і кожна з частин «Божественної комедії» - словом «зірки». Твір має форму обрамленого ремарками віршованого діалогу між Данте й Голосом (за змістом це голос Беатріче), більшу частину якого становить параболічна розповідь Голосу про давню

визвольну боротьбу рабів. Боротьба ця не може закінчитися перемогою, поки Данте «...думи невтомні / і серця великого кров, / муки таємні і ночі безсонні, / мене, свою вічну любов» не віддасть рабові. Тоді раб «дасть вольність країні», Італію буде нарешті об'єднано, а Данте здобуде визнання на батьківщині. Данте приймає важке рішення - Беатріче піде з рабами.

Назвою «Містерія» заявлено причетність до сакральної тематики (адже містерія - це «релігійна драма, що виникла на основі літургійного дійства» [121; 462]), а також, як підкреслює Валентина Барчан, це жанр, «пов'язаний із тенденцією до самозаглиблення і «душевного спасіння»... співвідноситься з характерним для релігійних містерій обрядом «Посвячення»...» [17; 23]. В.Барчан помітила й «важливу рецептивну функцію» ремарок у цій поезії. Аналізуючи першу ремарку «Равенна. Входить згорблений Данте в огорожу церкви. Осінь», дослідниця зауважує, що вона одразу «вимальовує скульптурно виразний образ фізично постарілої людини, придушеної важким тягарем життя... деталь несе передусім психологічне навантаження... Психологічний портрет Данте доповнюється за допомогою 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 приходять до церкви людина, можливо, і в передчутті наближення кінця земного буття» [17; 23]. Причетність до сакральної проблематики доповнюється семантичною насиченістю образів, за конкретною оболонкою яких проступає зростаюче узагальнення. Образ Данте - чоловіка похилого віку, мешканця середньовічного міста, патріота Італії, закоханого поета-громадянина поширюється до узагальненого образу митця-генія. Доволі прозорий образ Беатріче з відчутними семантичними домінантами (кохана жінка й саме кохання, мрія, творчий доробок і наснага усього життя) злитий із багатозначним Голосом. Виразно соціалізовані

образи раба й міста, а також герметичні образи лева й сови, позбавлені значеннєвих точок опори, на які можна було б спертися, вибираючи основні значення, помножують свій семантичний потенціал за рахунок того, що перебувають у суцільній умовності твору в творі.

Звична для Осьмачки семантична багатоплановість у цьому творі проте не заступає основного пафосу - щоб рідна країна стала вільною і об'єднаною, митець повинен (або змушений) підпорядкувати служінню їй усю свою творчу наснагу. Така виразно домінуюча громадянськість поезії зближує її з «Пророцтвом Данте» Байрона, твори якого добре знав і перекладав Осьмачка. (У «Поеті», до речі, прізвища Данте й Байрона опиняються поруч: до їх портретів у своїй кімнаті звертається розгніваний обшуком Свирид Чичка [169; 169]).

Байронове «Пророцтво...» має форму монологу, в якому Данте, як і в «Містерії» Осьмачки, висловлює мрії про об'єднання Італії, звіряється, що вигнанням змучився його дух і передбачає, що таки отримає визнання рідного краю. Згадки про «голубку Беатріче» у цьому творі Байрона для ліричного суб'єкта тісно переплетені зі спогадами про рідний край. І таке ж переплетення зустрічається ще в одній поезії Осьмачки, присвяченій образу видатного італійця, - «Данте (Монолог)». Як пише Валентина Барчан, «У вірші Т.Осьмачки образ голубки асоціюється з почуттям любові до України. Він сугестований як дійсним, так і символічним та алегоричним розумінням Дантової Беатріче, в якій дослідники бачили... уособлення... мудрості, любові» [17; 28].

Прозорі особливості архітектоніки поезії «Данте» виявляють не лише природній нерозривний зв'язок, але й тотожність, взаємовіддзеркалення двох образів-символів - Італії й Беатріче. Сім із восьми строф закінчуються рядком-однословом «Беатріче!», ліричний суб'єкт мріє, щоб «...Італія сказала

слово: / Беатріче!» а остання, восьма строфа завершується рядком-словосполученням «Італія моя!»:

І в цьому слові упізнала б
себе моя прекрасная країна
і муками тяжкими не вражала б
свого поета, гордого вигнанця,
Італія моя! [199; 24]

Втім, подібний розвиток подій можливий лише після того, як «оганьблений народ» Італії позбудеться чужинців, а з ними й «рідного панства». У стійкому образному трикутнику *митець - слово - батьківщина* актуалізуються соціальні мотиви. А повторювана у кількох творах модель ситуації могла зумовлюватися також реальними турботами Осьмачки, пов'язаними з підрадянським існуванням. Він докладав чимало зусиль, щоб обійти цензурні перешкоди і, як свого часу Данте, виступав пристрасним захисником рідної мови.

Образ Беатріче у середньовічного поета, як підкреслював Іван Франко, максимально символізований: «Ми вже сказали, яку лірику мав перед собою Данте, як у ній любов із чисто земної переходила на небо, а жінчина тратила тіло і кров і перемінювалася в символ і абстракт. У Дантовій «Комедії» ця символізація доходить до вершка; Беатріче, флорентійська панночка... переміняється тут на духа... на ясну панну, що в найвищій крузі раю стоїть зараз обік богородиці, тобто найвище з усіх людських душ коло святої трійці...» [273; 110]. Осьмачка у своїх коротких поезіях оперує вже готовим символом, доповненим Байроною інтерпретацією, але доповнює його також власною семантикою, цілком відповідною до сучасних йому суспільних тенденцій, у яких уявлення про жінку все більше пов'язується з активною громадянською свідомістю («Та коли ти України не кохаєш - / Ти

не моя!» - уже в 1905 році погрожував Микола Вороний). Образ Беатріче опиняється в самому осередку реальних або можливих суспільних змін.

Ще одним важливим аспектом побутування цього образу в поезії «Данте» Осьмачки є неодмінне поєднання його з лексемами, пов'язаними із процесом мовлення, промовляння (згадаймо «Містерію», де злиті образи Беатріче й Голосу). Безпосередньо з лексемою *слово* - у п'яти строфах із восьми, а у першій строфі - з лексемою *ім'я*. Засвоюючи світову літературну класику, Осьмачка намагається досягнути й суть мови, з'ясувати вплив і дієвість слова, а особливо слова, мовленого великим митцем. Образ слова-імені Беатріче нагадує про можливості мови й мовлення взагалі (комунікативні, інформативні), а найбільше - про можливість подолання екзистенційної самотності, порозуміння, поєднання з батьківщиною й визнання на батьківщині через слово. Осьмачка, сполучаючи два абстракти, творить нову конкретизовану реалію з потужною семантичною концентрацією. При цьому думка Івана Франка про Дантову Беатріче як богорівний дух, враховуючи ще й початкову фразу Євангелія від Івана, виявляє і щодо слова *Беатріче* абсолютні ознаки сакрального. Кількаразове заклинання *ім'ям Беатріче* має призвести до такого бажаного, але такого малоімовірного об'єднання ліричного героя з батьківщиною - до чуда.

Враховуючи думку О.Ф.Лосєва, що «міф є розгорнуте магічне ім'я» або «міф є чудо» [122; 170], виявляємо, що семантична пружність образу-символу «слова Беатріче» існує також за рахунок згорнутого в рамках образу подвійного міфу.

Вже згадувана модель ситуації зустрічається й у поезії «У табори»: зараз мати й діти страждають і гинуть, але «як польський впаде від гармат Вавілон / й бідні діти землі там покинуть полон», тоді митець слова зможе діяти:

всі слова я зберу, що на небі горять,

а на півдні зірву круглу - сонце-печать,

нею людям серця на вино розтоплю

і в небесні слова, як у чаші, зіллю! [196; 85]

Епіграфом до поезії стали рядки зі 137-го Псалому «Над річками вавилонськими». І хоча на час появи «У табори» існували вже переспіви й переклади цього Псалому Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Олени Пчілки, Степана Руданського, Якова Щоголіва, Лесі Українки й інших [256; 249], але Осьмачка обирає саме Франків (десята поезія циклу «На старі теми» [274; 157-159]), вуалюючи епітетом «польський», ніби зверненим до діалогу з Франком, новопостале значення *Радянський Союз*. В образі Вавилону за цією поезією Осьмачки активізується не лише семантика поневолення, змішання народів, але й існує прозорий натяк на мовну проблему, якою Бог покарав народи Вавилону.

Вищенаведена цитата про полон - алюзія одночасно до твору Франка й до християнської священної історії (популярних серед українських митців II Книги царів і Книг хроніки, у яких йдеться про зруйнування Юдеї Навуходоносором і захоплення її жителів у багаторічний вавилонський полон). А містичне перетоплення сердець на вино відповідає таїнству євхаристії. У такому контексті образ небесних слів, посталих із крові, набуває особливо піднесеного, богорівного значення. При цьому суб'єкт мовлення, розглядаючи вірогідний розвиток подій, бачить себе месією або й деміургом: саме він буде порядкувати на небі світилами й небесними словами.

Не завжди згадки про Франка у творах Осьмачки пов'язані з таким піднесенням. У поезії «Пам'яті Франка», не зважаючи й на епіграф біблійного походження (рядки з третьої поезії циклу «На старі теми» Івана Франка: «І наострю твій слух, щоб, як озвуся, / Ти чув мій голос, наче грім із хмар» [274; 151]), і на виразно проголошений духовний зв'язок із Франком, художне

вирішення зводиться до нанизування народницьких кліше типу «хліборобських рук» і «землі, що нам дає соки». Проте в останній строфі цього поетичного твору розгортається образна алюзія до першої поезії збірки: образ «живущих рос у серці...» перегукується з образом «камінних рос» із «Сонета». Відтак доповнюється й цілісність, образна довершеність усієї збірки «Клекіт» (взагалі для Осьмачки збірка є «рівень організації дуже важливий», як «для всіх символістів» (С.С.Аверінцев [3; 44])).

Ліричний суб'єкт поезії «Сонет» (із загалом нехарактерним для Осьмачки дотриманням формальних вимог: п'ятистопний ямб у трьох чотиривіршах, завершених двовіршем, у якому синтезуються теза й антитеза перших чотиривіршів) звертається до душі, яка знаходиться десь високо над землею - «на світляних розгонах». Слова цієї душі покликані урятувати світ. У той час, як «німують людські живі душі... а очі в молоді немов од суші, / мертвіють, облітають навесні», душа повинна «розтворити» «свої прозорі вікна» й випустити «слова на землю чорну, / де клекотять, мов казани, моря... / щоб роси бризнули, та тільки не камінні, / на ниву радощів, і праці, і терпіння!»

Семантичний ряд *душі - роси - очі* співвідноситься з *душа - прозорі вікна - роси*, перехід від пасивного занепаду - *німують, кам'яніють, мертвіють* - до життєвої активності - *голосно зворушили, сонце, живий галас* - відбувається саме через *слова*, які й покликані стати життєдайною силою, що порятує світ. Образ душі як індивідуалізованого прояву священного, божого в людині доповнюється значенням душі як узагальненого духа, співвідносного з самим Богом або зі світовою волею. «Згідно з концептом автора, слово, пісня - є вищою формою буття, формою, у яку прагне перетворитися все сутнє і таким чином набути нетлінності (особливо виразно ця ідея виражена у поемі «Поет»)), - пише Олександр Астаф'єв [10; 167].

Втім, так пафосно проголошена животворна сила слова, здатна підтримувати існування й розвиток людства, для самого митця (медіатора між духовним і людським) не є радісною насолодою. Доля митця - важка й невдячна доля, якої не можна уникнути, фаустівське бажання, за втілення якого митець платить життям, - саме так бачить творчість ліричний суб'єкт поезії «Мрія».

Ця поезія, що існує принаймні у двох варіантах (у збірці «Сучасникам» і збірці «Із-під світу»), має своєрідну струнку побудову. Вона складається з трьох частин, кожна з яких містить чотири строфи. Перша частина являє собою тезу: художник створює шедевр (здійснює мрію і одночасно випускає демона) й помирає. Друга частина - антитеза: але «я» (ліричний суб'єкт) іще живий, його мрія залишилася в далекій недосягненній Україні. Третя частина - синтез: загалом мрія-демон навіть після смерті митця панує над ним, «твір його бере під ноги». Дві останні строфи - проєктивні. У них ліричний суб'єкт пропонує вихід із зачарованого кола несправедливості:

Якби вхопити в духа злого
велику книгу із-під крил
і кинути на путь убогу,
зірвавши найгустіший пил, -

щоб навіть в демона з нагоди
сльоза упала в осоку,
тоді поет без нагороди
зазнав би правду хоч таку! [169; 258]

У цьому різновиді вже згаданої в підрадянських збірках моделі, знову ж, наявні перемога-поразка в минулому, невизначене теперішнє й умовне майбутнє, в якому за певних умов здійснилася б справедливість, митець міг би отримати творчу свободу й визнання. Але обидва відомі на сьогодні

варіанти «Мрії» з'явилися вже в еміграції, тобто при фактично необмеженій мистецькій волі - тож мотив соціального поневолення-визволення заміщується тут демонічним. Як писав Олександр Астаф'єв про поезію Т.Осьмачки, «Поняття абсурдного існування у першу чергу стосуються проблеми свободи - не стільки опозиції до влади, скільки бунту проти існуючих внутрішніх і зовнішніх, об'єктивних і суб'єктивних умов» [10; 310].

Кількаразове повторення в творах однієї й тієї ж моделі ситуації свідчить про її узагальнено-символічний і суб'єктивний характер: митець - шукач правди - фатально підневільний, не залежно від зовнішніх обставин, а його творчість невдячна. Показовою є різниця між варіантами твору: змінюється ім'я митця в першій частині - замість Нарбута (коротка згадка про Нарбута вирине ще в «Поеті») з'являється більш виправданий, адже саме йому належить серія зображень демона, Врубель, - а також початковий рядок останньої строфи - той, у якому йдеться про можливе визнання митця. У першому варіанті це було безособове - «Щоб там, де замрякають води, / сльоза упала в осоку», а в другому ліричний суб'єкт прагне домогтися визнання самого демона (а головний герой «Поета» прагне домогтися визнання самого кесаря - «владника націй»). При цьому образ демона, й так багатий на абстрактну семантику (злий дух, темне начало в людині, згубна мрія, мистецька пристрасть), ще більше втрачає семантичні контури.

Якщо в першому варіанті цієї поезії єдиний епіграф за принципом теза-ілюстрація одразу задає тему подальшого тексту (рядки з народної пісні «Нема в світі правди, / Правди не зіскати»), то другий варіант Осьмачка доповнює ще одним епіграфом, підпираючи свою думку авторитетом Шевченка. Останні рядки Шевченкової поезії «Муза», обрані як епіграф, надають особливої вишуканості твору Осьмачки. Його «Мрія», вступаючи в діалог із цим твором Шевченка, опиняється у блискучому контексті. Адже ліричний суб'єкт поезії Шевченка просить Музу вчити його «неложними

устами / Сказати правду», а коли помре, «Моя ти мамо! положи / свого ти сина в домовину / І хоть єдиную сльозину / в очах безсмертних покажи» [285; 533]. Пошук правди, зокрема правди мистецької, смерть поета, таким чином, спільні для обох поезій. Дрібна, але емоційно насичена образна деталь - сльоза фігурує в епіграфі й наприкінці твору. Обрамлюючи текст Осьмачки й будучи елементом зчеплення з поезією Шевченка, вона набуває піднесено-символічного значення. У поезії Осьмачки з таким епіграфом більш виправданими, прозорішими стають рядки «Але коли впаде в казарму / поет конати в самоті...», бо саме з казарми «пташечкою вилетіла» Шевченкова Муза. І, звичайно, символічним є протиставлення головних образів двох поезій (Музи - Мрії): світлого, високого, ейфорійного тут у Шевченка (пречистая, святая, зоренька, чарівниченька, порадонька, доля молодая, мама) й нічного, темного (тільки прислівник *темно* повторюється двічі), кривавого аж до натуралізму («на губах криваві плями окреслювали страшно рот» у демона, що випив мозок художника) в Осьмачки. Осьмачка не залишає сумнівів щодо антибожого, в християнському розумінні, суті мрії-демона, коли порівнює її з біблійним образом «скривавленого Ваала» - божества язичницького Ханаану, культ якого вимагав жертвопринесень людьми.

Епіграф до «Мрії» - один із багатьох прикладів творчого діалогу Тодося Осьмачки з Тарасом Шевченком, давно поміченого й критикою. Щонайменше четверо з дослідників - Ю.Шерех, Ю.Лавріненко, Н.Зборовська, М.Скорський - вказують на розвиток або відгомін шевченківських традицій у творчості Осьмачки. Зокрема, Микола Скорський говорить про святоблिवе ставлення Осьмачки до Шевченка [244; 103, 136] й коротко простежує зв'язок Осьмаччиної поезії «Монолог» - через епіграф із «Юродивого» - з викривально-звинувачувальними інтенціями творів Шевченка [244; 126]. Юрій Лавріненко, крім того, що підкреслював спорідненість стилів Осьмачки й Шевченка, писав також, що після Шевченка Осьмачка «вище ніж хто підняв

у поезії могутній і трагічний образ українського селянства, що був найбільшою рушійною силою революції і найбільшою жертвою московської тоталітарної контрреволюції» [115; 221]. Ніла Зборовська вважає, що Шевченко є ідеальним прообразом «Поета» [66; 16-17]. А Юрій Шерех твердить, що «Глибокий пієтет до Шевченка, в якому Осьмачка вбачає втілення самої істоти України (йдеться також про поему «Поет». - С.Ч.), не привів до копіювання й наслідування» [294; 266].

Благоговійному схилянню Осьмачки перед Шевченком сприяло й, враховуючи теорію Л. Гумільова [див.: 38], спільне «ландшафтне» походження, відображене, звичайно, у творах (степи, могили, Дніпро - адже обидва поети народилися в селах Наддніпрянщини), і подібне соціальне становище. Суб'єкт лірики Осьмачки, головний герой його прози, - це (як і в Шевченка) переважно інтелігент із селян, наділений таким непересічним почуттям відповідальності перед своїм народом, що час від часу це навіть пригнічує його, сприймається як фатум. Одразу двох освічених героїв Осьмачки - Нерадька й Устю - супроводжує «Кобзар» (Гордія Лундика - збірка Винниченка; а Свирида - твори Гомера, збірка Шеллі).

Про спорідненість богоборчої й соціально-політичної поезії Осьмачки й Шевченка вже йшлося в другому розділі. Короткими згадками про Шевченка, про його колоритні образи, алюзіями, пересіяні твори Осьмачки. «Ворони виють» у «May soul is dark» і «сова завиває» у «Гайдамаках», «вие совою» ліричний суб'єкт у поезії «Три літа» Шевченка; образ сови, що летить над московськими шляхами в «Поеті» нагадує образ сови з Шевченкового «Сну», так само пам'ятник «з мусянжого» «поету рівності» Джугашвілі («Поет») нагадує пам'ятник Петру I зі «Сну». Прізвище головного героя оповідання «Психічна розрядка» композитора Герасима Сокири нагадує прізвище Никифора (й Федора) Сокири з повісті Шевченка «Близначы». У «Поеті» Осьмачки є й образна тавтологія «прозорий льох минувщини», й

порівняння ліричного суб'єкта з «Шевченковою Причинною». Образ «Шевченкового з Кобзаря Яреми» з'являється у кульмінації «Поета», коли Свирид проголошує останній свій бій за справедливість - із вічністю. У великий багатопроблемний монолог Свирида Осьмачка вкраплює і протест проти маніпулювання іменем Шевченка:

У мене ззаду сестри і брати
 кричать на розмальованих аренах,
 а разом з ними і людей гурти,
 щоб і Шевченків з Кобзаря Ярема
 ставав державного візка тягти
 з подушками крикливої старинки,
 якій уже підносив він патинки... [169; 176]

Ставлення Тодося Осьмачки до Шевченка, відображене в «Поеті», перегукується з його думками щодо постаті Шевченка, висловленими в інших творах. Так ліричного суб'єкта поезії «Спокій» (у рукописній збірці - «Сум»), поета, обурюють погляди співбесідника - господаря хати, до якої він зайшов відпочити. Господар згадує, що, перебуваючи на службі у війську, також «віршики... складав» і розважав ними начальника,

Аж капітан од сміху мер,
 Мовляючи : «Не погублю,
 Бо я, російський офіцер,
 Шевченка вашого люблю...» [199; 15]

Розгніваний, мандрівний поет залишає теплу хату й повертається у холод і сніг, які здаються йому менш дошкульними, ніж тотальна профанація імені Шевченка. Адже господар не просто наважується долучати себе - віршомаза - до грона серйозних митців, але, що найгірше, приймає ворожу міру оцінки української святині, належить до тих, «що регіт старшини за правду мають до кінця».

Такій же думці присвячені кілька октав у другій частині «Поета», епіграфом до якої стала цитата з Шевченкового «Осія. Глава XIV». В один із найбільш драматичних епізодів твору чекіст Калькутін згадує про «завзятого злочинця» Шевченка, порівнюючи з ним Свирида. Ця згадка призводить до словесної сутички між Калькутіним, Свиридом і Степаном, які обороняють від зневаги національний символ, а далі й фізичної, у якій гинуть чекісти, Степан, Кость і Васька. У цьому епізоді твору від імені Свирида Тодось Осьмачка висловлює свою концепцію генія в мистецтві: наснажений Україною, мікрокосм поета взаємопроникається із всесвітом, тому тілесна смерть є для поета умовною. Після боротьби проти злих сил він перетворюється на невмирущий духовний потенціал, підноситься «над всім невірницьким совєтським мулом» на небо, де його серце «стука в зорі золоті», а в серці «вся Україна до життя гуде, / мов перед сходом сонце молоде...» [169; 101].

Образ творчої постаті Шевченка для Осьмачки наділений беззаперечними ознаками національного генія і є одним із основних у високій сфері сакрального. Значення цього образу-символу має інтенсивне суб'єктивне наповнення, охоплює не лише узагальнені соціальні, політичні, національні, мистецькі характеристики, але й філософські, екзистенційні. В останні дні життя напівпаралізований Тодось Осьмачка вкотре повертається до нього, намагаючись визначити місце Шевченка серед загальновизнаних геніїв інших національних літератур. У коротких шпитальних нотатках, надрукованих у збірнику «Слово» ще «з дозволу автора», але вже водночас із некрологом, Осьмачка пише: «Я певний, що якби Шевченко з'явився перед Шекспіром і Гете, то вони б мали його перед своїми духовними очима як божество, щось подібне до Богочоловіка. Бо Шевченко збільшив славу Спасителя як людолюб» й більше - «Після Ісуса Христа нема в світі

дорожчої людини для людства, як Шевченко, дарма, що він не такий серцевід і людознавець, як Шекспір, і не такий глибокий індивідуаліст, як Гете» [150].

Проте визнання творчого генія Шевченка, його абсолютного значення для українців, а навіть для людства, не є в Осьмачки механічним, адже Тодось Осьмачка, як уже було з'ясовано, разом із іншими «ланківцями» мав на меті поєднати традиції минулого з тенденціями сучасності. Рукописна збірка його поезій, вилучена в тридцяті роки під час арешту (тепер зберігається в ЦДАГОУ, коротко описана в дослідженні М. Скорського [244]), має назву «Не Кобзарь».

Назва, безсумнівно, символічна, адже на час написання цієї збірки, крім Шевченкового, існував уже й Семенків «Кобзар». Осьмачка відмежовується, таким чином, від обох, але - залишаючи в назві «Кобзар». Футуристичне заперечення для нього не звучить категорично, а є, натомість, запрошенням до дискусії. І твори, що увійшли до цієї рукописної збірки, не заперечують ні попередньої традиції, ні попередніх творів самого Осьмачки, а доповнюють, продовжують. Тут з'являється прозора інтимно-пейзажна лірика, майже відсутня в попередніх збірках - поезії «Романс», «Незнаний», «Елегія («Коли без сили я і сліз ходжу...»)), поезії з робочими назвами «Станси», що увійдуть до збірки «Сучасникам» під назвами «Пашпорт» і «Під Київ старий...». Соціальна й соціально-мистецька лірика - «До Стефаніка», «*Vae Victis*», «Тиша» (у збірці «Сучасникам» - «Вигран») - буде продовженням лейтмотиву попередньої збірки «Клекіт». Твори, які сам Осьмачка вмістив у розділі «Епос» - поеми «Дезертир», «Дума про Зінька Самгородського», стилізація народної пісні «Семен Палій» - поглиблюють ледь окреслене в попередніх збірках зацікавлення історією. Дещо осібно від цих тематичних груп знаходяться черговий варіант поеми «Синя мла», уривок із поеми «Поет» і переклад уривку з «Паломництва Чайльда Гарольда» Байрона.

Якщо з перших збірок «Круча» найбільше проникнута усною народною творчістю, «Скитські вогні» певною мірою звернені до давньоруської історії та літератури, до російського «скіфїонїзму» (детальніше про це - у моїй статті [279]), то в інтертекст поезій «Клекоту» входять уже Шекспір (Осьмачка саме працює над перекладом «Макбета» й «Генрі IV»), Франко, Данте й Байрон.

Дискурс Байрона є інтенсивним реактивом і в збірці «Не Кобзарь». Цитата з «Пітьми» Байрона віднині стає символічним епіграфом до всіх наступних варіантів Осьмаччиної «Синьої мли», задає настрій подальшого тексту, виступає своєрідним зачином. «Сонет Шільону», яким розпочинається поема Байрона «Шільонський в'язень», із наскрізним мотивом волі й ствердженням непереможності людського духу - «О духу вічний, хто тебе зборов, / ясна в умуррі волю є ти скрізь», - Осьмачка використовує в складному епіграфі до «Думи про Зінька Самгородського» (в наступному варіанті поеми епіграф буде змінено). Загалом щодо збірки «Не Кобзарь» можна говорити про інтертекстуальні зв'язки не лише окремих творів, але й збірки в цілому. Осьмачка підкреслює такий літературний поліфонізм, добираючи до збірки мотто, а потім ще й відповідну присвяту. Мотто, як і назва, символічне, - цитата мовою оригіналу кінцевого уривку з поеми «Прометей звільнений» Шеллі. Життєствердний характер і уславлення прометеїзму в епіграфі увиразнюються на тлі назви збірки (особливо якщо згадати образ Прометея в «Кавказі» Шевченка), а разом із назвою знаходяться в напружених семантичних стосунках зі змістом поезій, сповнених проблем сьогодення, лірики й трагізму, але фактично позбавлених життєствердження. Можливо, саме ця дихотомія частково прислужилася тому, що в описаному варіанті збірку так і не буде надруковано. Переважна більшість поезій із неї ввійде до збірки «Сучасникам», частина - до «Китиць часу (1943-1948)». Ці збірки не матимуть епіграфів, а присвячені будуть загадковій Єдиній - можливо, черниці, в яку закохається Осьмачка, перебуваючи в санаторії в

1943 році [244; 90-91, 82; 63, 146; 1508, 246, 18]. Осьмачці на час знайомства з матір'ю Йосифою - 48 років, і дві збірки поезій, написаних у сорокові роки, пломеніють інтимною лірикою. Зрозуміло, що перед таким всесильним почуттям тьмяніє захоплення Гауптманом, висловлене в присвяті до збірки «Не Кобзарь»: «Великому поетові Нації Нібелюнгів, Гергартові Гауптману, авторові невмирущого твору «Затоплений дзвін», звуки якого лунають у серцях артистів цілого світу, присвячує український поет Теодосій Осьмачка свої поеми з глибоким сердечним захопленням і шанобою».

Показово, що з усього доробку Гауптмана Осьмачка обирає саме «Затоплений дзвін». Інтерес до п'єси, взагалі популярної серед українських модерністів перелому XIX - XX століть, вочевидь був щирим і довготривалим, оскільки він мав нагоду ознайомитися з постановкою цього твору Державним Новим Драматичним Театром ім. І.Франка, ще влітку 1920 року, коли Театр гастролював у Черкасах. Оголошення про вистави містилися в тих же «Вістях Черкаського Повітового Революційного Комітета», що й перша друкована поезія Осьмачки (детально про неї - у моїй статті «Поезія Тодосія Осьмачки: від образу до символу (на матеріалі одного твору)» [280]).

«Гавптманів смутний «Підводний дзвін»» вирине ще раз у «Поеті» серед літератури, завдяки якій формувався молодий поет Свирид Чичка: «...прочитавши після Боделера, / Євангелію й Гете навздогін, Свидницького і Байрона, й Гомера, / і Гавптманів смутний «Підводний дзвін»...», наснажений власним життєвим досвідом, Свирид відчуває, що теж має що сказати світові.

Зрештою, фольклорно-міфологічна умовність і «Поета», і прози Осьмачки, особливо «Старшого боярина», також зближує їх із цим «неземним», за визначенням Лесі Українки [265; 133], твором Гауптмана.

Леся Українка, характеризуючи драматургію Гауптмана, згадує (випереджаючи, між іншим, на півстоліття популярну аналогічну думку Н. Фрая) про кілька «нав'язливих ідей» - наскрізних мотивів або ідей, образів,

які варіюються в більшості, якщо не у всіх його творах, і виділяє, зокрема, тип *самотнього*, споріднений із байронівським - *самотнім присутньо*. «Гауптман, який і сам є «самотнім» у літературі, - пише Леся Українка, - як більшість його героїв у житті, особливо уважно поставився до типу нового Чайльд-Гарольда, який уже далеко відійшов від свого байронівського прототипу, але все таки зберіг притаманні йому риси. «Самотній» Гауптмана є більш наближеним до Чайльд-Гарольда, аніж, скажімо, «самотній» Мопассана, Метерлінка й навіть Ібсена» [265; 135].

Такої спорідненості, очевидно, прагнув і Осьмачка, теж, як неодноразово підкреслювали критики, «самотній» у літературі. Єдиний переклад у збірці «Не Кобзарь» - сбме «Прощання Чайльд Гарольда», що, враховуючи подальшу долю поета, має ще й містичний характер передбачення. Менше ніж через три роки й Осьмачка самотою опиниться далеко від рідних місць у Львові, а потім вирушить дорогами еміграції, щоб ніколи не повернутися на батьківщину.

«Прощання Чайльд Гарольда» з'явиться друком (разом із двома іншими перекладами з Байрона - «Станси до Августи («Коли були і тьма, і жах...»)» і «Мій дух стемнів...») у «Китицях часу (1943-1948)». Юрій Шерех вловив відгомін захоплення Байроном і в «Поеті», і в цій збірці. Зазначаючи, що «у формі орієнтація на Байрона в Осьмачки підкреслена» (зокрема, щодо стансів, робочу назву «Станси» й у «Не Кобзарі» мають шість творів), критик знову наголошує на цілковитій неповторності Осьмаччиного образотворення: «Поезія «Китиць часу»... байроністична доглибинно, але ніколи б Байрон нічого подібного не написав. Якщо це Байрон, то Байрон двадцятого сторіччя, коли шумів і відшумів сюрреалізм... Річ може входити в річ, образ в образ, як річ входить у свідомість. Річ може бути одночасно в кількох місцях, як вона є на своєму місці і в свідомості. Мистець - організатор часу, простору і стосунків» [293; 271].

Бачення образу самого Байрона для Осьмачки зумовлене не тільки творами англійського поета, але і його життям. В одному з «прояснів», написаних Осьмачкою до останнього друкованого варіанту «Поета», прізвище Байрона з'являється в розгорнутому алегорично-символічному порівнянні. «Олександр Македонський, Колумб і Байрон - найкращі образи, що втілюють... єдиний рух дитини і юнака в безконечність» порівнюються з постатями Шевченка, Гомера, Толстого й Гюго, що ніби позначають «оміцєвлене» й «обмежене».

Порівняння залишилося б алегоричним, якби Осьмачка не поширив філософськи спрямовану проблему часо-просторового руху до екзистенційної - про сенс і спосіб життя й смерті. Суб'єкт міркувань у «проясні» - людина немолода - славить обмеженість, бо «обмеженість і любов до неї, якби це було можливе в природі людини, врятували б наш бідний світ». Згаданий же рух у безкінечність є нищівним, а смерть у такому рухові все одно, що смерть під тинном. Ця простацька філософія безпосередньо пов'язується зі змістом подальшого розділу «Виклик», увиразнюючи його трагічний пафос. Свирид Чичка - антипод «обмежених», розуміючи, що перемогти неможливо, усе ж викликає на бій саму вічність, «силу сил», часткою якої почувається. Виклик-прокляття, обстановка, за якої він проголошується, як і його наслідки, містично забарвлені, їх опис нагадує романтичні поеми Байрона, і сам Чичка набуває надлюдських ознак Байронічного героя:

І рвалося волосся на чолі
 виттям, бурханням і стогнанням бурі,
 і місяць на розбитому крилі
 летів крізь хмари на ставки понурі
 і на яри від вогкості гнилі,
 й на чорні Київські прадавні мури;
 З віччю в людини сяйво дивне йшло

й чоло тримало в світлі, мов шолом [169; 178].

Після проголошення виклику невідомо звідки лунає постріл, і хоча поет не гине одразу, проте зрозуміло, що він приречений. Смерть свого персонажа Осьмачка подає за схемою язичницького поховального обряду, коли з чоловіком ховали частину його маєтку й дружину: Чичка топить чемодан із рукописами, а Дівчина, знайшовши коханого мертвим, закінчує життя самогубством. Можлива й інша інтерпретація - адже смерть обох героїв і символічної голубки (фольклорний, християнський, Тичинин Голуб-Дух, Дантова-Байронова голубка Беатріче!) настає на Петра, коли, за християнськими віруваннями, розп'ято Петра й Павла та прийняла мученицьку смерть дружина Петра.

Юрій Шерех, який узяв на себе труд уважно прочитати «Поета», мав усі підстави назвати цей твір «безпрецедентним в нашій поезії» [294; 267]. Він ставить поему в один ряд із «Божественною комедією», «Фаустом» і творами Красінського за серйозність, порівнює з «Енеїдою» Котляревського за предметовість і конкретність в описі пекла й світобудови, творами Уїтмена за посилену увагу до «плоті» (щодо цього можна би дискутувати, оскільки в «Поеті» це переважно розкладання «плоті», а сам Осьмачка згадує Бодлера, й ніде - Уїтмена). Цілий розділ статті Юрія Шереха про «Поета», названий «Батьки і вчителі», присвячено очевидним або прихованим, змістовим або формальним зв'язкам поеми з творами Шевченка, Сартра, Байрона й Пантелеймона Куліша [294]. Саме Шерех помітив скрупульозну чіткість архітектоніки (звідси також згадки про «Божественну комедію») - потрібне членування поеми і «рух від конкретного до абстрактного, від нижчих сфер до вищих» [294; 255]. Це при тому, що статтю написано після виходу друком уривків і першого варіанту з 23 (!) пісень. Задум Осьмачки (невідомо, чи знав про це Шерех) полягав у написанні твору з 24 пісень - так він подає в листах до Уласа Самчука [234; 192]. Кількість, безсумнівно, символічна: це три

частини по вісім пісень, утворених *октавами*, тобто строфами по вісім рядків. До поеми є Вступ, у якому також вісім строф. Одним із найпростіших пояснень такої прихильності до вісімки є те, що вісімка в горизонтальному розташуванні - знак безкінечності (сказати б, вічності), а в поемі *Осьмачки*, як уже згадано, чітко простежується «рух від конкретного до абстрактного», і навіть більше - остання з відомих на сьогодні редакцій «Поета» закінчується розділом «Навіки» (в якому, до речі, 33 строфи - згадка про 33 пісні Дантової «Божественної комедії» або вік Христа). Загалом кількість строф у кожній пісні різна, як і в кожній частині (222, 211, 235), проте всього у поемі строф - 676, а без вступу - 668, тож числа мовби обертаються навколо диявольських трьох шісток, водночас не зводяться до них (Згадаймо, як захоплювалися такою грою в цифри, успадкованою між іншим і від каббали, російські символисти - чого варте, скажімо, Блокове «дванадцять»).

Такі формальні особливості є тим важливішими, що співіснують зі специфічним часовим поділом у змісті. Поруч із лінійним, календарним вимірюванням часу, означеним різними станами природи або відповідними сільськогосподарськими роботами, коли відбувається й нормальний перебіг подій - Свирид хворіє, виліковується, вступає до університету й навчається «років з два», видає першу збірку поезій - існує ще одне вимірювання часу - за найважливішими християнськими святами. У кожній з частин поеми згадані: Великдень, Різдво й Петра. Події, що відбуваються на свята (сакральний час!), непересічні, відкриваються межі життя й смерті: напередодні Великодня Свирид рятує Устю, а в ніч пошуків заклятої кладі випадково ранить її, на Різдво чекісти вбивають Свиридового батька й жорстоко розправляються з сусідами, на Петра (на Скитській могилі!) гинуть символічна голубка, Свирид і Дівчина.

Цілеспрямоване прагнення *Осьмачки* до узагальнення в цьому творі проявилось насамперед у виборі назви твору - адже в друкованих уривках

поема називалася «Чичка Свирид», а як завершений твір в обох редакціях вийшла під назвою «Поет» (власне, Осьмачка повернувся до назви, зафіксованої в рукописному «Не Кобзарі»), у назвах, які Осьмачка дає пісням в останньому варіанті поеми, більшість із них - абстрактні поняття («Горе», «Правда», «Невникомість», «Несосвітенне») або узагальнення («Мати», «Батько», «Покинута»), а також у постійному жонглюванні конкретним-абстрактним, коли розгортання подій переривається все довшими міркуваннями про сенс життя й творчості, початки й особливості світобудови.

Прізвище головного героя, винесене в один із варіантів назви, звичайно, не випадкове. Для сучасників, як і для автора, воно прозоро асоціювалося з прізвищем *Осьмачка*, що неодноразово перебувало в центрі уваги чи було предметом жартів - як дражнилка серед київських літераторів двадцятих років «Косинка і Осьмачка - на два кінці ломачка» або як гумористичне прізвисько Осьось Ломачка в «Літаврах» 1947 року [223]. Небайдуже ставлення Осьмачки до прізвища як такого, а, швидше за все, до свого власного насамперед, засвідчує епізод із його спогадів про знайомство з Елланом, коли той із погрозою зауважив: «Тичинка, Косинка, Осьмачка, самі жіночі прізвища! Та якщо ви подасте заяву, щоб вас прийняли у партію, то я вас потримаю кандидатами не менше, як три роки!.. [179; 114]», - Осьмачка згадує цю деталь через двадцять років. Зрештою, двоє з його персонажів потерпають від глузувань над їхніми прізвищами - Варка Посмітюха зі «Старшого боярина» й Герасим Сокира з «Психічної розрядки».

Асоціація з власним прізвищем у назві підкреслюється Вступом до «Поета», в якому суб'єкт міркування журиться через невдячність письменницької праці, бо «геніальний твір» не здатна оцінити звиродніла публіка. Втішається він лише думкою, що «наш Кобзар звертався теж до стін» (між іншим, у Шевченковому «Хіба самому написати...» - «А їм неначе рот зашито... / Для кого я пишу? для чого? / За що я Україну люблю?...»), і

надією, що «в час свободи» рідний край згадає його як найтяжчий виграний бій і визнає «голос рідного... сина». Такі слова, безсумнівно, могли додати сучасникам переконання, що «Осьмачка визнає тільки Шевченка та себе» [82; 64]. Але якраз щодо «Поета» навіть саркастичний Володимир Державин поблажливо зауважив, що поема «почасти реабілітує собою цілу попередню... творчість авторову» [46; 19]. Критика, не зважаючи й на викличне самопорівняння Осьмачки, загалом була позитивною, адже це самопорівняння гармоніює з основним тлом поеми. У текст вплетені алюзії, ремінісценції та прямі згадки про твори й особистості митців від античності (Гомер, Платон, Горацій) через середньовіччя й відродження (Данте, Шекспір, Сервантес), романтизм (Байрон, Шеллі), українську літературу дев'ятнадцятого століття (Гоголь, Шевченко, Франко) до української та советської літератури двадцятого (Вороний, Мисик, Бедний). Мистецький дискурс є настільки потужним у цьому творі, що згадані особи, в тому числі й суб'єкт мовлення, і головний герой, виступають більшою мірою як елементи широкого узагальнення, конкретизовані зразки, підпорядковані основному пафосу.

Одним із критиків, які не сприйняли поеми Осьмачки, був Юрій Клен [див.: 223, 146; 19]. Частково тому, що, як влучно зауважив Ю.Шерех, Клен і Осьмачка - представники двох абсолютно різних шкіл, які «говорять різними мовами і одна одну розуміти не можуть» [293; 270]. Справді, Осьмачці з його яскраво вираженим романтичним типом світосприйняття, часто стихійним, і високоосвіченому прихильникові строгих форм Клену важко було порозумітися. А можливо й тому, що «Поет» Осьмаччин, сподівано чи ні, склав своєїрідну конкуренцію поемі Юрія Клена «Попіл імперій». Мистецькі еміграційні кола саме в цей час (діяльність МУРу), певною мірою продовжуючи дискусію двадцятих років, враховуючи досвід «вісниківців», празької поетичної школи, намагаються визначитися зі специфікою сучасної

літературно-мистецької ситуації, з перспективами української літератури й мистецтва. Не будучи проголошеною однозначно, бринить ідея українця-месії, а в зв'язку з нею - пошук українського архітвору, в якому поєдналися б європейське, а точніше над'європейське, й питома українське.

«Я тепер пишу поему, велику поему, свого роду «Божественну комедію», яка має охопити всю сучасність, починаючи перед першою світовою війною і кінчаючи теперішніми днями», - писав Клен про свій задум [цит. за.: 94; 19]. З «Божественною комедією» порівнював твір Осьмачки Шерех. Епіграфом до першої частини Осьмаччиної поеми стали слова з-над входу до Дантового пекла: «Тут кінчається твоя надія», поєднані з гоголівським «Чи знаєте ви українську ніч?.. Ох, ви не знаєте української ночі!» І в Кленовому, і в Осьмаччиному творах радянська дійсність порівнюється з пеклом, до якого подорожують персонажі, й виявляється жахливішою. Втім, на цьому основна схожість і вичерпується.

Ліричний суб'єкт «Попелу імперій» не самотній, у подорожах його супроводжують Данте, Фауст і Еней, ліричний суб'єкт «Поета» фатально самотній, єдиний митець, із яким він безпосередньо спілкується, це прибічник Кесаря Дем'ян (очевидно, Дем'ян Бедний). Поема Тодося Осьмачки охоплює менший історичний період і за масштабністю, культурно-політичним фактажем, прозорістю зображеного не може порівнюватися з Кленовою.

«Попіл імперій» - впорядкований літературний твір. Його суб'єкт оповіді (тотожний автору) не залишає недомовок, а інколи, передбачаючи читацьку реакцію, вступає в діалог із уявним читачем (читачами), щоб роз'яснити свій задум. Так, зокрема, він витлумачує зміни розміру й «образів різноманітний рій»: «доба, що кров'ю ізійшла... в отих шматках порізаних знайшла собі еквівалентний вияв» [87; 190].

Юрій Клен, не зважаючи на строкатість твору, одразу визначився з жанром, Осьмачка схильний був вважати свою поему також романом (був би роман у піснях?).

У Клена історичні, мистецькі явища й події, навіть циклізуючись, самодостатні й завершені. Для Осьмачки будь-які прояви лінійного історичного, конкретного - відносні, бо являють собою невід'ємну частину вічності й всесвіту.

У насиченому інтертексті поеми Клена різноманітні елементи, навіть варіанти одного й того ж образу («Я», Данте, Еней, Фавст) - чітко окреслені й не прагнуть до злиття чи взаємозаміни. Поема Осьмачки - абсолютизований синтез, хімічний розчин, первісні складники якого перебувають у тривалій реакції на рівні якщо не атомів, то молекул, взаємопроникаючи або й замінюючи один одного. У художньому середовищі «Поета» деталі й образи позначені символічними рисами, оскільки вони беруть участь у вічно-всесвітньому дійстві, в якому кожна комашина потенційно має безкінечну кількість значень. Шерех помітив одну з унікальних особливостей поеми, яку назвав «система ланцюгових зчеплень»: «...поет дуже покладається на уважність і пам'ять свого читача. Нерідко буває, що він подасть якусь подробицю ніби мимохідь, ніби другорядно. Але ні: за якусь сотню октав цей деталь починає говорити, - і лихо, коли ви пропустили його, не зафіксували в своїй свідомості... Б о в с и с т е м а х (розрядка в тексті. - С.Ч.) кожний деталь важущий; а поема Осьмачки - не конгломерат, а незвичайно струнка система» [294; 249]. Таким чином, відбувається поступове розширення семантики конкретного спочатку образу - насамперед просто за рахунок повторів, потім за рахунок повторів у нових контекстах, за рахунок функціонування його як елемента системи в цілому тексті (з урахуванням образних взаємопереходів-взаємозамін), доки, зрештою, кількісне накопичення, обертаючись щоразу новою якістю, не обростає духовно-

ціннісним. «У книжці Осьмачки... надзвичайно конкретні деталі, повз які ми ладні пройти без особливої уваги... в дійсності ховають за своєю простою поверхнею значущість поетичної істини», - висноував Шерех [294; 249]. Це, власне, і є «натяк на трансцедентну істину» [121; 635] - питома ознака символу, що актуальна для нас не в останню чергу завдяки мистецькому досвіду Бароко.

Думка, так ґрунтовно опрацьована в «Поеті», була настільки важливою для Осьмачки, що він знову повертається до неї (майже в той самий час, як надруковано поему) в есе «Митець». Перша з двох відомих нам сьогодні редакцій есе з'явилася в Мюнхенському «Рідному слові» за 1947 рік, а в другій, із невеликими змінами, твір увійшов до збірки «Китиці часу». Обравши епіграф «З розмов» - «На її добру славу впала тінь», - Осьмачка, як неодноразово він це робить і у великих прозових творах, і в «Поеті» (особливо часто в прояснях), подає авторську етимологію стійкого вислову, розгортаючи цілий спіралеподібний параболічний сюжет, перейнятий у даному випадку градаційним пафосом. Коло перше: ніч іде від нас вранці, залишаючи біля всього «шматочок від себе, що зветься тінню». Підсумок перший: «І коли ти це побачив і збагнув, то ти митець». Коло друге: ти бачиш маленьку дівчинку, яка намагається стерти тінь, а мати їй пояснює, що тінь - це не бруд, її стерти не можна. Підсумок другий: «... коли все це ти чуєш, і бачиш, і догадуєшся, що всі наші життєві вчинки не що інше, як трава, речі і колоски, і розумієш що зло - стихія, темніша від доріг осінньої ночі, а досвідчене серце - світло, ясніше від місяця й сонця, бо осяває не тільки верхи речей, а й середину їх ... - то ти великий митець». Коло третє - підсумок: «І через те все, що ти тільки намалюєш, загляне в душу нам, немов дитина, а душа наша йому відповість, як мати... І ми зрозуміємо, що намальована тобою картина і ми суть одна велика правда!» [177; 109]. Шлях до пізнання істини лежить через мистецтво, а найкращі з митців - це

медіатори поміж світом матеріального й світом духовного, світлом серця вони здатні протистояти темряві зла, насамперед розрізняючи це зло.

Осьмачка ніби ілюструє вислів Бодлера: «Тільки сягаючи найглибших прірв падіння, уява за законом протилежності запалює світоч найвищих ідеалів. Квіти чеснот в уяві поета не можуть розквітати без квітів зла, адже й світло дедалі яскравіше, що глибші тіні» [цит. за: 145; 247]. Художній світ Осьмачки так само амбівалентний : не прекрасний чи потворний, піднесений чи низький, злий чи добрий, але одночасно різний. Звідси замилювання в натуралізмі - гнила криниця зі слизькою водою, де «з роздертим ротом рябого цуценяти плавав труп» (а неподалік Свирид читає Гомера) або в ранній поезії «Елегія» епатуюче самопорівняння ліричного героя «Один я на світі / мов Юда в гаю на вірвовці», це амбівалентне бачення образу міщан із однойменної поеми: «Ви єсть і будете живі одвічно, / як ніч похмура, мати сонця-дня», «Ви єсть, того мене на світлі гори / од вас несе розкрилена душа, / бо тільки ваші сили нерухомі / дають пізнати лет у небеса», - або епізод про осквернення церкви в Попівці з «Плану до двору», це, зрештою, бачення творчості як життєствердної і смертоносної.

Показово, що дієслово *зрозуміємо* з'являється лише наприкінці есе «Митець», бо насамперед ідеться про почуттєво-інтуїтивне проникнення: *побачив-збагнув; бачиш, спостережеш, слідуєш* (у другій редакції), *чуєш - догадуєшся*, але тоді й *розумієш, розуміємо*. Твір, зароджений у душі митця, пропущений через розум, звертається до духовного досвіду реципієнта, бо - як дитина до матері.

Семантика образу тіні за цим твором доповнює аналізовану в другому розділі роботи символіку освітлення в художньому світі Осьмачки. Адже принциповим є розрізнення тіні й холодку. Холодок однозначно пов'язується з сонцем, із приємним відпочинком серед сонячного дня («комашина в холодку дріма») або, принаймні, з встановленням часу («кученькі холодки

говорили, що якраз півдня»). А тінь не випадково є шматочком ночі: вночі холодку не буває, зате тіні, особливо «чорні тіні, похожі на провалля» («Ротонда душогубців»), дійсно справляють гнітюче враження.

«Митець» - єдиний твір, де Осьмачка так само не згоден обмежити мистецтво інтимно-особистісним аспектом, як не згоден обмежити його інтуїтивним рівнем. Займенник *ми* свідчить про існування принаймні кількох людей, об'єднаних близькими поглядами на мистецтво, бодай найменшого соціуму, здатного визнати дійсно вартісний твір. Власне, саме цей нюанс різко виокремлює есе з-посеред художнього доробку Осьмачки, де завжди справжній митець - концептуально самотній, його творчість не цінують сучасники, й навіть друг його «незустрічаний» (Ю.Шерех), хоча й бажаний (точніше, бажана) для подолання цієї екзистенційної самотності. Але самотність є також необхідною умовою для створення поетичних шедеврів: «поети... мов журавлі в криницю, схиляються у чисту самоту» [169; 202], тлум, натомість, згубний для поета, він, як бодлерівський альбатрос, є собою лише в небі, в земній юрбі волочачи непотрібні крила.

Образи стихійного темного зла та ясного світла серця, епізодичні в «Митці», в «Поеті» виступають як складові авторського міфу. Це міф про зорі, сяйво яких долинає до нас, перемагаючи темряву, лише тому, що це поети добровільно підсмажуються на сковородах (Данте в «Містерії» теж «піде над віками світити... нові зірки»). Вже згаданий у першому розділі дисертації образний дублет сонце-серце в «Поеті» також розгортається в міфологічний сюжет. Суб'єкт міркувань у поемі ладен сам собі вирвати серце, щоб змінити вічну світобудову, в якій так мало світла:

Й воно з руки потужної моєї
із тьми утворить світляне кубло,
в якому я і всі мої ідеї
з ним станемо за центр і джерело,

проміння ж випростається, мов реї
 на тому кораблі, що не було,
 але по них полізуть на всі боки
 не моряки, а мільярдні роки! [169; 195]

Свирид - Поет і Бог - одне й те ж. У світі абстракцій зіллються воєдино світло й час, постане аналог того першопочаткового хаосу, з якого твориться космос. Краплі крові тоді перетворювалися б на планети, що, відбиваючи сонячне світло, мали «безодню сповнити вогнями». Поет міг би створити власний, побудований на засадах правди, світлий світ. Але в інтерпретації новоявленого Данко Осьмачці ближчий Олесь («По дорозі в казку», «Земля обітована»), ніж Горький - ідеальний світ існує лише в проекті (зрештою, є велика ймовірність, що Осьмачка звертався за цим мотивом до біблійних легенд про пелікана, який, щоб нагодувати дітей, роздирає собі груди (відгомонам цієї легенди - й Франків «Пелікан»), оскільки підсумкова частина починається коротким і, на перший погляд, невинуватим образом пелікана: «Але, о горе, горе... давній пелікан» [169; 196]). Поетів «дух смутний» не може більше протистояти вічності, нав'язувати їй свої закони - він занадто прагне цілком злитися з вічністю, часткою якої відчувається.

Специфічне бачення часу (у співвідносності моменту й вічності, минулого й майбутнього), посилена увага до проблем творчої та особистої свободи у всіх її аспектах або приреченості, тотальної самотності, до будь-яких виявів індивідуального, суб'єктивного (Осьмачка визнає навіть «суб'єктивізм космічного творця»), стихійного, зближують «Поета» з «Ротондою душогубців», а обидва твори з філософією екзистенціалізму (менш виражені, екзистенційні мотиви наявні й у поезіях, у «Старшому боярині» й «Плані до двору»). Олександр Астаф'єв, зокрема, пише про категорії екзистенціалістської філософії, охоплені поезією Осьмачки: «Критично оцінюючи духовні надбання свого часу, Тодось Осьмачка

звертається до головних проблем і категорій екзистенціалістської філософії: людина, віра, гріх, відчай, вибір, абсурд, криза, можливість, самотність, любов, ненависть» [10; 205].

Найчіткіше простежується близькість творів Осьмачки до екзистенціалізму, якщо йдеться про соціальні й міжособистісні стосунки, про особливості спілкування його героїв. Так у «Поеті» стосунки й спілкування кардинально видозмінюються від початку твору й до кінця. Спочатку образи Свирида Чички й Усті супроводжуються окресленими характеристиками (вони, як завжди в Осьмачки, хоч і сільські, але не зовсім селянські діти: батько Свирида - ветеринар, Усті - агроном), час від часу з'являються в епізодах їх вік, місце проживання, відомості про батьків. Свирид рятує Устю з води (через непорозуміння Устя й односельці, в тому числі й батьки, вважають, що Свирид намагався позбавити Устину честі); в ніч пошуку заклятої кладі Свирид випадково ранив Устю зубком від борони (до речі, Іван Брус випадково ранив ножем свою сестру, ніж фігурує в стосунках Мархви і її залицяльника Скакуна, - психоаналіз, поза сумнівом, буде вдячним методом дослідження творчості Осьмачки); Устя закохується в Свирида, пише йому листа з вибаченнями, Свирид ніби також її кохає. Таким чином, спілкування, хоч і з непорозуміннями, відбувається й відбувається досить активно. Але в третій частині твору, без усякої логічної зв'язки, йдеться вже про узагальнених «Поета» й «Дівчину» (варто згадати, що символічно-узагальнена «Дівчина» вже з'являлася поруч із «генієм» у поемі «Синя мла»). Дівчина читає вірші Поета, Поет мріє про дівчину (Дівчину?), але вони приречені на самотність і, шукаючи одне одного, увесь час фатально розминаються у велелюдному Києві. Дівчина, зрештою, знайде Поета - мертвим, і коли вона схилиться над ним, оплакуючи, в тексті вирине ціла строфа (!), присвячена деталі, відповідній до ідеї Шереха про «систему ланцюгових зчеплень»: мов крапля неба, *«...прекрасна, бідна і єдина* (курсив

мій. - С.Ч.) звисала над поетом намистина» [169; 204]. Цю намистину Устя зняла колись із разка намиста Свиридової матері, тож тепер можна здогадуватися, що Дівчина - це, ймовірно (але не обов'язково), Устя, а Поет - ймовірно (але не обов'язково), Свирид. Виразно символічна деталь ще раз акцентує на тотальній відокремленості одиниці.

Так само в «Ротонді душогубців» поет Іван Брус і лікарка Олена Щоголова, не зважаючи на те, що живуть разом, - не поєднані. Тут Осьмачка не дає навіть натяку на кохання, яке в «Поеті» хоча б номінально поєднує Устю й Свирида (найбільше щодо цього пощастило Лундику й Варці зі «Старшого боярина», адже логіка подій підказує, що вони подолали свою екзистенційну самотність, поєднавшись). І Брус, і Щоголова мають батьків (батько Бруса, звичайно, ветеринар, а Щоголової - інженер); у Бруса, крім того, є брати й сестри, однак і ці факти не змінюють самотньої приреченості героїв. Навіть більше - через спілкування з батьком посилюється відчуття беззахисності в Івана Бруса, бо й батько його «зараз у страшній смузі розпачливої духовної безпритульності» [198; 309-310]. Самотність настільки всеохопна, що людина знаходить втіху в поєднанні з речами. Молодший Брус порівнює непотрібність свого батька з непотрібністю поламаних машин: «...люди поламаним речам додають ще якоїсь мстивої містичності бути для цілих людей, викинутих із суспільства, показниками всяких катастроф особистих. І нещасні люди поневолі знаходять собі утіху у тім жалю, який виникає із свідомості, що вони мають однаковість з долею поламаних речей, які себе пережили. Таким чином кожна річ має дві долі: одну тоді, коли вона свіжа і ціла, а другу, коли вона поламана. А людина?» [198; 310-311].

Іван Брус, розуміючи батькову приреченість, так само, як він розумів і материну приреченість, нічого не робить, щоб змінити ситуацію. Батьки для нього такі ж далекі й чужі, як і інші. Навколо Бруса, як і навколо Івана Нерадька з «Плану до двору», - зона смерті. Помирає його мати, помирає

батько, закінчує життя самогубством подруга, а він так і залишається зацикленим (бо не цілеспрямованим) на власних проблемах, а потім і на власному порятунку (рятуватиметься ж бо кращий представник нації) неврастеніком. Брус має намір емігрувати (можливо, ще віднайдеться легендарний Осьмаччин «чамайдан» і виявиться, що Брусові вдалося здійснити намір), але він навіть не збирається, як Нерадько, прихопити з собою близьку жінку (не кажучи вже про Гапусю - своєрідний образний відповідник Ніни з «Плану до двору»).

Дрібні людські жертви не порівнянні з високою місією і порятунком Поета. Адже, насамперед, для митця - суспільний обов'язок, від якого він, національно свідомий, не може відмовитися. «Я маю беззастережне право на свою філософію, але не на смерть, бо я маю для свого духу ґрунт, який зветься неволя нації, який мене утримує від практичних висновків у моїй філософії... Значить я не гірший від жовніра у шанцях перед історичним поневолювачем рідної нації», - каже поет Іван Нерадько [198; 443]. Заідеологізоване бачення літератури як боротьби, таким чином, хоча й пов'язується не з класовою, але однак із боротьбою - за визволення нації. У спогадах Осьмачки ця точка зору підтримуватиметься авторитетом Сергія Єфремова, який ніби казав Осьмачці: «Ваш талант свіжий і дужий, але ваше слово пробуває у смузї вашої неуваги... Це не гаразд. Це трохи похоже на зраду свого племені... Це похоже на того громадянина, якого нація перед лицем своєї небезпеки кличе в козацькі ряди, а він ухиляється від повинности» [193; 135]. З певним зміщенням приписується таке бачення мистецтва в «Поеті» Кесареві, який визнає існування мистецької правди на небесах, але щодо її земного існування попереджає: «...від істини самої мусить / загинути мистецтво, говорю, / і через те спирайтеся, поети, / ще і на силу, що дають багнети...» [169; 143]. Втім, жоден із героїв-митців Осьмачки так і вдається до організованої збройної боротьби. Гордій Лундик і Іван

Нерадько зважуються принаймні на вбивство своїх ідеологічних суперників і суперників у коханні, але, найперше, ці герої - вчителі, а, по-друге, одноразове, досить підступне нічне вбивство суперника не зовсім відповідає вищенаведеній точці зору. Поет Іван Брус, втім, позбавлений і такої можливості боротися. Його теорія про неприпустимість смерті Поета як захисника нації насправді дуже зручна для виправдання власного безсилля й пасивності, адже таким чином виправдовується й порятунок будь-якою ціною.

Олександр Астаф'єв у зв'язку з образами поезії «Елегія («Гармидер і крик...»))» (рядок, що доводить абсурдність існування за Осьмачкою: «Один я на світі, мов Юда в гаю на віршовці!..») розмірковував над проблемою самогубства у поезії Осьмачки: «...Тодося Осьмачку цікавить не самовбивство взагалі, а самовбивство у духовному плані, втрата людиною своєї ідентичності. Завдання полягає в тому, щоб пізнати себе і втриматися на гребені цього пізнання. Таким чином поняття абсурдного існування у першу чергу стосується проблеми свободи - не стільки опозиції до влади, скільки бунту проти існуючих внутрішніх і зовнішніх, об'єктивних і суб'єктивних умов» [10; 205-206]. Можна погодитися з цією думкою, якщо йдеться про героя лірики Осьмачки як такого. Проте герой-митець, наділений усвідомленням власної значущості для нації, вивищеності над натовпом одноплемінників (Іван Брус, частково - й Поет), «бунтуючи», ніколи не забуває про цю свою значущість, яка певною мірою заміняє йому свободу.

Юрій Шерех простежив аналогію між окремими сценами «Поета», філософською проблематикою «Старшого боярина» та їх відповідниками в творчості Сартра [294, 295]. Шерехові, проте, йшлося не про відшукування впливів, а про бачення українського в європейському контексті, оскільки на його думку «Однакова доба породжує в різних країнах Європи подібні явища (європеїзм)... але вони не тотожні, а тільки близькі», бо засновані кожне на

своїй національній традиції [294; 269]. Такий неординарний погляд на екзистенціалізм - напрямок, який «у чистому вигляді» мав би виключати соціально-національний аспект, є дійсним для поеми, де парадоксальним чином, розгортаючись або концентруючись, пульсує триєдність *індивідуальне - національне (національно-соціальне) - всесвітнє (космічно-хаотичне, моментально-вічне)*. Якщо екзистенціалізм звертає увагу перш за все на індивідуальність, то індивідуальність Свирида, еквівалентна індивідуальності Поета, містить у собі всесвіт («поети... у душах носять Вічність, ваготу» [169; 202]) й національне. Так само національне - це всесвіт (космос або хаос, в історичному моменті або в вічності національного духу), але не можливий без індивідуальностей, які б накопичували в собі національне, захищали його, передавали майбутньому. Що ж до всесвіту, то він не лише містить у собі індивідуальне й соціально-національне, але за рахунок часового аспекту є також відкритим потенціалом («о вічності, єдиний творче / мінливого, як привиди, буття» [169; 197]). Відкритим іще й тому, що навіть поет не може остаточно пізнати його, хоч як би цього не бажав, як би не закликав вічність до відповіді: «Земля мене вродила під кущами, / де комашина в холодку дрима, / чи я й вона єдине щось являю / з тобою і космічністю без краю?» [169; 180]. Не в останню чергу завдяки цьому «фаустівському духові допитливості й творчої занепокоєності» (Ю.Ковалів [94;30]), якого так прагнув для української літератури нелюблений Осьмачкою комуніст Хвильовий, поема бачиться як органічний елемент культури європейської.

Юрій Шерех писав, що поема Осьмачки це «своєрідний український варіант загибелі богів» [294; 260], загалом сприймаючи твір як проголошену перемогу зла, але - «...похмурий титанізм і жахний сатанізм Осьмаччиної поеми у живої, здорової людини викличуть більше волі до боротьби, ніж казенні слова офіційного оптимізму» [294; 263]. Таким чином Шерех, ніде в статті про це не згадуючи, в зв'язку з ідеологічно-естетичними поглядами

Осьмачки пропонує своє бачення опозиційного донцовського «трагічного оптимізму», круто замішаного на проблемах української державності, українського мистецтва, української особистості в світі.

Через кілька років постать Осьмачки знову вирине в роздумах про трагізм і оптимізм, тоталітаризм і особистість, приреченість або спроможність людської особистості протистояти долі, натопку й історії. На вечорі американського відділу Міжнародного ПЕН-Клубу 13 травня 1957 року в Нью-Йорку Юрій Лавріненко виголосить англійською мовою доповідь «Література межової ситуації», що одразу з'явиться друком українською, а через два роки, перекладена польською, фігуруватиме як аргумент у дискусії польських літераторів Г.Герлінга-Грудзінського й Чеслава Мілоша [304, 308, 309].

Лавріненко, якому тема життєво близька, намагається зрозуміти й витлумачити специфіку української літератури 20-50-х років двадцятого століття, що насправді кардинально вирізняється на тлі світової, проаналізувавши й осмисливши проблему існування національного мистецтва в «межовій ситуації» (для України - сорок років тоталітаризму). Зразками митців Лавріненко обирає Тичину - «Гра з дияволом», Хвильового - «Смертю смерть...», Куліша - «Шлях на Голгофу» й Осьмачку - «Слабість, як остання зброя». На прикладі їх життя й творчості Лавріненко доводить, що існування мистецтва в згаданих умовах можливе лише через «нищення своїх душ» (М. Хвильовий) українськими митцями заради протистояння злу (як тут не згадати ще раз Осьмаччине небесне пекло, де поети *добровільно* печуться на сковородах, щоб люди не перетворилися на «ще гірших різунів»). І якщо в сорокові роки українські мистецькі кола говорять про «духовну державу» (див. розділ 2 дисертації), то тепер уже досліджується проблема «духовного чоловіка» (В.Барка), що не лише триває в «межовій ситуації», але й заново народжується в смерті. Таким чином Лавріненко ніби підсумовує все

обговорюване в дискусіях кінця XIX - першої половини XX століття. Він одночасно пропонує вихід із зачарованого кола проблем українського мистецтва в світову літературу - через загальнолюдське, через людину та її духовний світ, - і стверджує можливість відродження «духовного чоловіка» серед горобиної ночі радянської Євразії, «де смерть з початком спить в одній одежі», синтезує, між іншим, погляди непримиренних супротивників - Хвильового й Осьмачки, завершуючи свої міркування наведеною цитатою з кульмінації «Поета».

Таким чином, своєрідність творчої манери й мистецької постаті Осьмачки, амплітуда сприймання якої коливається від «геніального каліцтва» (Є.Маланюк) до геніальності, виглядає цілком органічною на тлі літературного процесу в Україні 20-30-х років і пізніше в українській еміграції, що, в свою чергу, постійно самозвірюється з європейським. У його текстах відбувається призвичаювання українського селянського (фольклорного), збагаченого романтизмом і просвітянством творчого досвіду й модерного європейського. Шевченкові мотиви й образи доповнюються авторською інтерпретацією поруч із Байроновими й Дантовими. Знаходять відгомін у творах Осьмачки Дантова символіка чисел і образ «байронівського героя». Біблійні символічні образи живлять його тексти як безпосередньо, так і через Франкове й Шевченкове бачення. Твори Осьмачки насичені власними назвами й іменами, згадками, алюзіями й ремінісценціями щодо творів українських, англійських, італійських, американських, польських, німецьких, російських митців.

Співдоповнення європейського й українського виявляється в своєрідній Осьмаччиній концепції сакрального мистецтва, за якою справжній митець - той, що правдивий, той, що здатен житися з сакральних джерел свого народу (ліричний герой - поет, не пише твори, а «співає пісню»), віщувати майбутнє, проголошувати правду своєму народові й протистояти

злу. Але правда також полягає в самотньому високому триванні (бутті) митця - передумові різнобічного й амбівалентного естетичного сприймання, концентрації істини та її передачі.

Концепція, суголосна поглядам Бодлера (зрештою, символістів), екзистенціалістів, не позбавлена впливу Ніцше (згаданого в рукописному варіанті «Поета»), вирізняється за рахунок постійної уваги до національного. У поемі, вже назва якої безпосередньо свідчить про закоріненість у мистецькій проблематиці - «Поет», - вирізняється триєдність: індивідуальне - національне (національно-соціальне) - всесвітнє (космічно-хаотичне, моментально-вічне). Образ митця, як і інші, що набувають у текстах Осьмачки символічного наповнення через розгортання художньої думки від конкретного до узагальненого, бачення індивідуального, одиничного як прояву всесвітнього, так чи інакше включають і національний аспект. А все, що стосується творчості, незалежно від мученицької, героїчної чи деміургічної іпостасі митця, має сакральний характер.

ВИСНОВКИ

Своєрідність творчої манери й мистецької постаті Осьмачки, амплітуда сприймання якої коливається від «спазматичної недорікуватості» (Є.Маланюк) до геніальності, виглядає цілком органічною на тлі літературного процесу двадцятих-тридцятих років в Україні, а потім і на еміграції. Двадцять років - час продовження модерністських пошуків початку століття, бурхливих дискусій про формально-змістові особливості, естетичні, філософські й ідеологічно-політичні якості, напрямки розвитку й завдання української літератури, що намагається зорієнтуватися в складних політичних умовах сучасності й так чи інакше постійно самозвірюється з європейською (європейськими). Тодось Осьмачка за цих умов обирає не найлегшу, але досить логічну позицію. Не будучи спадковим інтелігентом, він інтенсивно працює над засвоєнням надбань вітчизняної і світової культури. Як і інші учасники «Ланки», Осьмачка цінує, розуміє і намагається поєднати набутий століттями досвід із новими тенденціями й поглядами, шукаючи водночас альтернативу між застиглим, закатеним і динамічно-деструктивним. У його текстах поруч із осмисленням сучасності відбувається призвичаювання українського селянського (фольклорного), збагаченого романтизмом і просвітянством творчого досвіду й модерного європейського. Таке призвичаювання (Осьмачки до літератури й традиційно-селянського до модерного) не завжди вдале, подекуди воно зводиться до стилістичного змішування, художньо незрілих ліричних «виплесків» або до невиправданого «одивнення» через надмірне захоплення екзотизмами, неологізмами чи дрібною деталізацією. Тож і серед критичних відгуків на твори Осьмачки є кардинально протилежні: його специфічна творча манера (стиль)

сприймається як невдала еkleктика, позбавлена художньої вартості, або як втілена оригінальність, до якої принагідно можна знайти влучну назву (той же «осьмачкізм»). Поза сумнівом залишається факт помітної присутності в історії сучасної української літератури творів і мистецької постаті Тодося Осьмачки, а в критичних характеристиках його творчої манери, попри зарахування до найрізноманітніших напрямків і течій, - виявлення символічних образів, елементів, ознак.

Зіткнення в художньому світі Осьмачки трьох потужних дискурсів - фольклорного, національно-соціального й літературно-мистецького - призводить до перемішування міфологічного (нерівномірного, циклічного), історичного (опертого на факти соціального, політичного, культурного життя або календарного) й екзистенційного (індивідуально-вічного) часопросторів, у насиченій консистенції яких художні образи проростають у символи. Змістово-світоглядний аспект фольклору, свідомо чи позасвідомо, використовується як джерело міфологічних образів, мотивів, а також при виокремленні сакрального часопростору. Усі образи, що мають відношення до *першотворення*, до *давнього*, *колишнього*, співвідносного з часом першотворення, образи, безпосередньо пов'язані зі *святами* (повторюваний святий час першотворення), а також образи, пов'язані *есхатологічними* мотивами, проявляються як сакральні. Такі образи, супроводжувані часто відповідними епітетами (святий, нецесвітній, божий, господній) неминуче символічні, оскільки вони не лише розкриваються в своїх прямому й переносних значеннях, але виступають знаками оприсутнення містичного, божественного. Повторювані сакральні образи складаються в мотиви й лейтмотиви, поєднуються (через порівняння, метафору або й прямо ідентифікуються через прикладку: правда-Віра-сонце, земля-мама, серця-зірки) з іншими образами, виявляючи їх також сакральний характер, творять ланцюжки взаємопереходів: правда-дерево-Бог-віра-сонце-серце-мати-земля.

Час власне першотворення мало цікавить Осьмачку, згадується в його творах коротко й епізодично. Очевидним є тільки дуальне (як і в українському фольклорі) походження світу («...не той важний, хто сотворив небо, а той, хто ним порядкує!», - каже дідові Магулі чорний чоловік). Але в образах, пов'язаних зі світоустроєм (особливо землі, сонця, зірок, а також неба, дерева), через повторення, уособлення, використання в певному контексті активізується фольклорно-міфологічний семантичний пласт, забезпечуючи необхідну для символу значеннєву глибину.

Давнє, колишнє, хоча й має конкретизовані (не обмежувальні!) характеристики, співвідноситься з часом першотворення, бо йдеться про час постання (майже нерозривно пов'язаного з козаччиною) світу українського, вже з конкретно-історичними атрибутами (інтер'єр і архітектурні особливості хат, садиб, специфіка одягу, антропологічні й психологічні риси, звичаї, між іншим, також християнські). Конкретні образи набувають символічних рис через нагадування про їх давність і їх приналежність до українського (дрібна деталь інтер'єру - гак для колиски - виявляє свою сакральну сутність виступаючи часткою освяченого давністю й традицією космосу української хати, профанація цього дрібного елемента впроваджує в хаос ціле). Повсякденне тривання українського в художньому світі Осьмачки тьмяно прозирає крізь яскраві свята циклічного Великодньо-Різдвяного відродження або свята занурення в енергетику *давнього* під час ритуального поєднання через пісню або казку, під час спілкування українців прислів'ями або приказками.

На рівні твору динамічне розгортання, рух міфологічного часопростору в художньому світі Осьмачки незрідка перепиняють «цивілізаційні», конкретно-історичні образи (на міфологічно-архетипному тлі поезії «Плугатар» сонце потухає «наче лампа у безлюдній залі»; для самокрутки, згаданої побіжно, використано не просто газету, а газету «Харківський

комсомолец» у «Плані до двору») нагадуючи про лінійний, історичний, людський час і обмежений простір. Коли йдеться про сучасну історію, Осьмачка часто не втримується в мистецьких рамках, ідейність домінує над художністю: у прозові тексти, незалежно від художньої доцільності, вклинюється з відповідним оціночним аспектом оповідач або трапляється руйнівне для композиції «випадання» у публіцистику. Зрештою, в спогадах Осьмачка визнає, що й багатозначність його образів не в останню чергу зумовлена соціально-політичними обставинами: «мова символів і алегорій» у підрадянських збірках покликана нагадувати про дійсну ситуацію в Україні. Тож і в семантичних полях деяких образів-символів виразно проступає соціально-політичний аспект (за статичною людиною на хресті встановлюються просторові осі координат, за динамічною людиною, що йде, - послідовність розгортання подій; зорі - це й червоні зорі москалів, північ - це й «Москва до вух запінена»). З образів, породжених політичною дійсністю 20-30-х років, постає окремий складний образ підрадянської України, протиставлений згаданому вище архіобразу України *колишньої*. Теперішня - це, власне, й не Україна, а «чуже лихо на Україні, а справжня Україна у наших серцях», - каже Іван Нерадько. Символізація образів відбувається через нагадування про приналежність їх до складнішого образу «чужого лиха» або через пряме протиставлення їх відповідним реаліям України колишньої (як пісні української й пісні московської в «Ротонді душогубців»).

Соціально-політичне підґрунтя мають також елементи есхатологічного міфу й, відповідно, образи, в яких цей міф виявляється, адже «останній хаос», «останні времена» в художньому світі Осьмачки - це час встановлення й діяльності влади сатани - Сталіна і його поплічників - «заволок хижих з півночі». Поєми «Синя мла», в якій елементи есхатологічного міфу проявляються найповніше, Осьмачка не полишає поза увагою протягом тридцяти років, виявлено п'ять її варіантів (наскільки відомо, жоден із інших

творів Осьмачки не здобув такої уваги автора). У третьому варіанті - 1943 року - головною причиною нескінченного руху народів від пустелі до ями-безодні-«останньої в світі труни» є подана відкрито - «гонила народи Чека».

Особливостями постаті ліричного суб'єкта, що знаходиться *поза* рухом народів у поемі «Синя мла», як і особливостями суб'єкта лірики й головного героя прози Осьмачки взагалі, зумовлюється розгортання екзистенційного часопростору. Всі його герої проходять через випробування «межовою», за Ясперсом, (не випадково Юрій Лавріненко, розмірковуючи над можливістю збереження особистості в «межовій ситуації» тоталітаризму, одним із прикладів реалізації такої можливості вважає Осьмачку). Гордій Лундик із «Старшого боярина» й Іван Нерадько з «Плану до двору» проходять крізь випробування, здобуваючи собі коханих, свободу й певні перспективи на майбутнє; вони долучаються до Бога, до трансцендентного, відновлюючи справедливість (Іван Нерадько залишається у вічності ще й як геніальний художник одного портрета). Зінько Самгородський з «Думи про Зінька Самгородського» й Свирид Чичка з «Поета» гинуть в ім'я України, тож переходять у вічність як національні герої-мученики, по суті долучаються до невмирущого духовного потенціалу України. Герасим Сокира з «Психічної розрядки» й Іван Брус із «Ротонди душогубців», який залишається у триванні пограничної ситуації, долучаються до Бога ще й через божевілля. Вони нехтують нав'язуваними зовні стереотипами поведінки, погоджуються на несвободу в божевільні заради збереження чистоти переконань, збереження свободи внутрішньої. Це тим важливіше, що, як неодноразово підкреслює Осьмачка, боротьба за «справжню Україну» точиться в позареальному, на рівні духовного, на рівні вічності, де вже не йдеться про політичні сили як такі (оригінальні думки про поразку Центральної Ради, висловлені устами лікаря Чудєєва з «Ротонди душогубців» свого часу скандалізували українську

еміграцію, а особисті політичні переконання Осьмачки коливалися в межах від «співчуття» УКП до бажання гетьманату для України).

Протистояти злу в вічності може лише національний геній, який концентрує в собі духовний потенціал нації. У пошуку таких яскравих, національно-свідомих і талановитих особистостей (до яких він без тіні сумніву зараховує й схожих на себе) Осьмачка звертається до світового й вітчизняного мистецького досвіду. При цьому міжтекстові зв'язки в його творчості мають двохплановий характер. По-перше, це літературні зв'язки між текстами творів - через ремінісценції, алюзії, згадки. По-друге, це зв'язки, сказати б, літературознавчі - через художнє переосмислення Осьмачкою творчих постатей поетів і письменників світового рівня (Шевченка, Данте, Байрона). У першому випадку символізація відбувається переважно при використанні так званих вічних образів, вже присутньо символічних (Беатріче, Прометей). У другому випадку образи митців виступають концентрованими ілюстраціями авторських ідей про сенс мистецтва, життя й смерті, про співвіднесення моменту й вічності, символізуються в контексті.

У поезіях, присвячених творчій постаті Данте («Данте», «Містерія»), як і в поезії «Сонет», у «Поеті», в усіх відомих прозових творах, активізується стійкий сакралізований образний трикутник: поет (митець) - слово (образ) - батьківщина. Слова мають животворну силу, здатну підтримувати існування й розвиток людства («Сонет»). А поет, який накопичує духовний потенціал нації («у серці... вся Україна до життя гуде») і містить у собі всесвіт («поети... у душах носять Вічність, ваготу»), може стати деміургом, використавши за «центр і джерело» своє серце. Творчість, таким чином, прирівнюється до сакрального першотворення, тільки пов'язується не з циклічним часопростором, а з пульсуючим на рівні світла моментально-вічним. Водночас призначення митця (медіатора між духовним і людським) - важка й невдячна доля, якої не можна уникнути, фаустівське бажання, за втілення

якого платиться життям («Мрія»). Митець - підвищена над соціумом неординарна особистість, яка загострено сприймає найтонші нюанси екзистенції й прозирає соціальні проблеми, але це й частка соціуму, яка прагне порозуміння й визнання, прагне до подолання своєї екзистенційної і концептуальної самотності. Примирення таких вагомих суперечностей можливе лише в не менш вагомому - в слові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Вода // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. - М.: Сов. энциклопедия, 1991. - Т.1. - С.240.
2. Аверинцев С. С. Символ // Литературный энциклопедический словарь/ Под ред. В. Кожевникова, П. Николаева. - М.: Сов. энциклопедия, 1987.- С.378-179.
3. Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст. - 1989. - С.42-57.
4. Антипина Г. С. Группа // Российская социологическая энциклопедия / Под общ. ред. Г. В. Осипова. - М.: НОРМА ИНФРА, 1998. - С.99.
5. Антипина Г. С. Группа социальная // Российская социологическая энциклопедия / Под общ. ред. Г. В. Осипова. - М.: НОРМА ИНФРА, 1998. - С.103-104.
6. Александр Блок, Андрей Белый. Диалог поэтов о России и революции / Сост. М. Ф. Пьяных. - М.: Высш. шк., 1990. - 687с.
7. Анотована бібліографія української літератури в Канаді. Канадські книжкові видання 1908-1986. Склав Яр Славутич. - Едмонтон, Славута: Альбертський університет, 1987. - 166с.
8. Антологія сучасної української поезії. I. Поети 1920-их років / Ред. Є. Ю. Пеленський. - Львів, 1936. - 128с.
9. Антоненко-Давидович Б. Д. Нащадки прадідів / Упор. Л. Бойко. - К.: КМ Academia, 1998. - 696с.
10. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. Монографія. - К.: Смолоскип, 1998. - 313с.

11. Байрон Дж.-Г. Избранные произведения. В 2-х т. Т.1. Стихотворения; Поэмы и трагедии; Публицистика; Дневник 1816 г.: Пер. с англ. - М.: Худож. лит., 1987. - 766с.
12. Балушок В. Ініціації давніх слов'ян // Неопалима купина. - 1995. - №5-6. - С.243-249.
13. Барка В. Відроджена лірика («Сучасникам» Т. Осьмачки) // Барка В. Земля садівничих. Есеї. - Сучасність, 1977. - С.71-73.
14. Барка В. Перехрестя кобзарів // Барка В. Земля садівничих. Есеї. - Сучасність, 1977. - С.85 - 98.
15. Барка В. Поема як відтворений вік. // Барка В. Земля садівничих. Есеї. - Сучасність, 1977. - С. 74-84.
16. Барка В. Поет // Орлик. - 1947. - Ч.7. - С.5-11.
17. Барчан В. Данте в художній рецепції Т.Осьмачки («Містерія», «Данте») // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Випуск 5. Матеріали Міжнародної наукової конференції «Українська література в загальноєвропейському контексті» 16-17 жовтня 2001 року. - Ужгород, 2002. - С.21-30.
18. Барчан В. Драма самотнього серця (Черниця в житті і творчості Т. Осьмачки) // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія філологічна. - 2000. - Випуск 5. - С.45-49.
19. Барчан В. Особливості поезики експресіонізму в ліриці Т. Осьмачки (збірка «Круча») // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: Зб. наук. праць. - Вип. 2. - Ужгород, 2000. - С.257-266.
20. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост. Л. А. Сугай. - М.: Республика, 1994. - 528с.
21. Бібліографія. Література про Т.Осьмачку // Історико-літературні, теоретико-літературно 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 - Черкаси, 2000. - С.120-122.
22. Білецький О. Дмитро Загул // Білецький О. Зібрання праць у 5 т. - К.: Наук. думка, 1966. - Т.3: Українська радянська література. Теорія літератури. - С.93-104.
23. Білинський В. Вогню! (Про Осьмачку місто та сучасність) // Студентський Прапор. - 1943. - Ч.5. - С.27-31.
24. Білинський В. Символізм // Студентський Прапор. - 1943. - Ч.6. - С.10-22.
25. Білоцерківець Н. Музика юності, музика революції. Олександр Блок у творчій біографії Максима Рильського та Павла Тичини// Білоцерківець Н. У контексті епохи. Літературно-критичні статті. - К.: Рад. письменник, 1990. - С.56-89.
26. Біляїв В. Спогади про Т. Осьмачку //Березіль. - 1991. - №7. - С.119-127.
27. Брагинская Н. В. Небо // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. - М.: Сов. энциклопедия, 1991. - Т.1. - С.206-208.
28. Булашев Г.О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування / Пер. з рос. - К.: Довіра, 1993. - 414с.
29. В. Ч. Тодось Осьмачка. Скитські вогні, поезії, ст.93, ДВУ, 1925р.// Зоря. - 1926. - №13. - С.30.
30. Гауптман Г. Пьесы: В 2-х т. - М.: Искусство, 1959. - Т.1. - 576с.
31. Гете Й.-В. Твори. - К.: Молодь, 1969. - 506с.
32. Гірц К. Інтерпретація культур: Вибрані есе / Пер. з англ. - К.: Дух і Літера, 2001. - 542с.
33. Гнатюк В. М. Українська народна словесність // Вибрані статті про народну творчість. - К.: Наук. думка, 1966. - С.37-77.
34. Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. - М.: Наука, 1971. - 551с.

35. Грицай М. С., Нудьга Г. А. Дума // Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. / Ред. кол.: І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. - К.: «Українська Радянська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1990. - Т. 2.: Д - К. - С.122-124.
36. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Кн.1: Київські кручі. - Балтимор-Торонто: Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В.Симоненка, 1990. - 306с.
37. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Кн.2: Жар і крига. - Балтимор-Торонто: Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В.Симоненка, 1990. - 346с.
38. Гумилёв Л. И. Этногенез и биосфера Земли. - Л.: Гидрометеиздат, 1990. - 582с.
39. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. - Львів: Літопис, 1997. - 297с.
40. Гундорова Т. «Fiat!» Миколи Вороного // Слово і час. - 1991. - №7. - С.32-33.
41. Гусев В. Е. Фольклоризм // Литературный энциклопедический словарь/ Под ред. В. Кожевникова, П. Николаева. - М.: Сов. энциклопедия, 1987.- С.469.
42. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4т. - М.: Русский язык, 1980. - Т.3:Р-У. - 683с.
43. Данилюк А.Г. Українська хата. - К.: Наук. думка, 1991. - 110с.
44. Дзюба І. Духовні спустошення і трансформації в українському суспільстві ХХ ст. // Кур'єр Кривбасу. - 2001. - №138. - С.198-203.
45. Дем'янівська Л. Євген Маланюк про Ірлявського, Гай-Головка, Влизька. Кравціва, Осьмачку, Мосендза та інших // Слово і час. - 1995. - №2. - С.61-66.
46. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945-1948). - Мюнхен, 1948. - 29с.
47. Доленго М. Післяжовтнева українська література // Червоний Шлях. - 1927. - №11. - С.154-172.

48. Дорошенко В. Тодось Осьмачка: Слово, виголошене на авторському вечорі письменника // Америка (Філядельфія). - 1961. - 23 травня, 24 травня.
49. Донцов Д. Модерна література розкладу // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. - Львів, 1991. - С.286 - 295.
50. Дорошкевич О. Літературний рух на Україні в 1924р.// Життя й Революція. - 1925. - №3. - С.61-68.
51. Дорошкевич О. Підручник з історії української літератури. - К.: Книгоспілка, 1924. - С.312-313.
52. Дорошкевич О. Підручник з історії української літератури. - вид. 3-тє. - К.: Книгоспілка, 1927. - С.284.
53. Дунаєвська Л.Ф. Українська народна казка. - К., 1987. - 126с.
54. Еліаде М. Мефістофель і андрогін / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. - К.: Вид.-во Соломії Павличко «Основи», 2001. - 591с.
55. Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь/ Под ред. В. Кожевникова, П. Николаева. - М.: Сов. энциклопедия, 1987.- С.253-257.
56. Єфремов С. Історія українського письменства. - К.: Femina, 1995. - 686с.
57. Жила В. Генрі IV в українському перекладі //Українська шекспірія на Заході. - 1987. - №1. - С. 20-29.
58. Жила В. Теодосій Осьмачка як перекладач «Макбета» Шекспіра // Визвольний шлях. - 1983. - №9. - С.113.
59. Жила С. «Відвічне джерело українського духа»: Словесний і графічний портрет Тодося Осьмачки // Дивослово. - 1995. - №10-11.- С.59-60.
60. Жуковський А., Кравців Б., Кубійович В., Прокоп М. Росіяни на Україні // Енциклопедія українознавства (Репринтне відтворення видання 1955-1984 р.). - Львів: Наукове т.-во ім. Т. Шевченка у Львові, 1998. - Т.7: Пряшівщина-сиг, 1998. - С.2612-2621.

61. Жулинський М. Йому судилася доля Данте // Літературна Україна. - 1991. - 16 травня. - С.4.
62. Жулинський М. Приречений на самотність і вигнання // Осьмачка Т. С. Поезії. - К.: Рад. письменник, 1991. - С.5-19.
63. Записки о Южной Руси: Издал П. Кулиш. - К.: Дніпро, 1994. - 719с.
64. Захарчук І. Рецептивні моделі творчості Тодося Осьмачки: проблеми та перспективи// Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. - Вип. VIII. - Рівне: РДГУ, 2000. - С. 110-117.
65. Зборовська Н. Демонізм як характерна риса прозового дискурсу Тодося Осьмачки (за повістю «Старший боярин») // Молода нація. - 1997. - №5. - С.127-131.
66. Зборовська Н. «Танцююча зірка» Тодося Осьмачки. - К.: МСП «Козаки», 1996. - 63с.
67. Зборовська Н. Тодось Осьмачка - з погляду творчої невдачі (за повістю «Старший боярин») // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С.Осьмачки 11-12 травня 2000 року «Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки». - Черкаси, 2000. - С.45-49.
68. «Здолавши півшляху життя земного...»: «Божественна Комедія» Данте та її українське відлуння / Пер. та упоряд. М. Стріха. - К.: Факт, 2001. - 136с.
69. Зеров М. Українська література в 1923 р. // Нова Громада. - 1924. - №17. - С.29-30; №18. - С.30-31.
70. Зубрицька М. Передмова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996 - С.9-22.
71. З поезій Тодося Осьмачки // Наші дні. - 1942. - Ч.7. - С.6.
72. Иванов В. В., Топоров В. Н. Птицы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. - М.: Сов. энциклопедия, 1991. - Т.2. - С.346-349.

73. Іванюк С. Історія прекрасної заложниці // Двадцять роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. - К.: Дніпро, 1991. - С.289-313.
74. Ізарський О. «Озія космічна» // Арка . - 1948. - Ч.5. - С.22-24.
75. Ізарський О. Українська поезія в перекладах // Українська літературна газета (Мюнхен). - 1958. - січень.
76. Ільницький М. Краси свічадо // Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / Упоряд. М. М. Ільницький. - К.: Дніпро, 1991. - С.5-17.
77. Ільницький М. Під огнем і смерчем. Літературне життя Львова періоду німецької окупації 1941-1944 р.р. // Дзвін. - 1998. - №8-9. - С.126-136.
78. І. кв. Тодось Осьмачка. Сучасникам // Наші дні. - 1943. - №2. - С. 13.
79. Інтерв'ю з директором видавництва «Куло» Жданом Крицею // Літаври. - 1947. - №2. - С.68-71.
80. Історико-літературні, теоретико-літературно 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 - Черкаси, 2000. - 128с.
81. Качуровський І. Перекладачі української діаспори // Всесвіт. - 1991. - №11. - С.109-113.
82. Кейван М. У самотній мандрівці до вічності. Спогади про Тодося Осьмачку // Березіль. - 1996. - №3-4. - С.58-94.
83. Керч О. Спомини про Тодося Осьмачку // Свобода. - 1962. - 17 жовтня.
84. К-ий Іван. Туга за сонцем вічності. «Старший боярин» Тодося Осьмачки // Арка. - 1948. - №3-4. - С.49-51.
85. Кирдан Б. Поетика української епіки // Народна творчість та етнографія. - 1992. - №4. - С.14 - 19.
86. Кисілевська-Ткач Л. Три уроки з української літератури // Українська мова і література в школі. - 1993. - №7. - С.44-45.

87. Клен Ю. Вибране. - К: Дніпро, 1991. - 461с.
88. Клен Ю. Теодосій Осьмачка, «Поет»...» // Арка (Мюнхен).- 1947. - Ч.5. - С.40-41.
89. Клиновий Ю. На смерть Тодося Осьмачки // Клиновий Ю. Моїм синам, моїм приятелям. Статті й есеї. - Едмонтон-Торнто: Слово,1981. - С.259-268.
90. Клиновий Ю. Єдиний твір Тодося Осьмачки для українських дітей // Клиновий Ю. Моїм синам, моїм приятелям. Статті й есеї. - Едмонтон-Торнто: Слово,1981. - С.268-272.
91. Кобець О. Незабутні дні і люди українського Ренесансу (розділ із книжки «Записки письменника») // Неопалима купина. - 1995. - №3-4. - С.149-168.
92. Коваленко Б. Літературний Київ // Гарт. - 1925. - лютий-березень. - С.11-152.
93. Коваленко В. М. Ненароджене сонце або Великий Піст Зінька Самгородського. - Черкаси: Відлуння-Плюс, 2000. - 88с.
94. Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена // Клен Ю. Вибране. - К: Дніпро, 1991. - С.3-23.
95. Ковалів Ю. Так, «Камо грядеши»... // Двадцять роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті / Упоряд. В. Г. Дончик. - К.: Дніпро, 1991. - 366с.
96. Колесниченко-Братунь Н. «Старший боярин» Тодося Осьмачки і традиції європейської прози // Дзвін. - 1995. - №4. - С. 59-62.
97. Колесса Ф. Українська народна словесність. - Едмонтон: Канадський інститут українських студій, Альбертський університет, 1983. - 654с.
98. Коломієць Л. Діалог титанів: «Трагедія Макбета» Шекспіра в українському перекладі Тодося Осьмачки // Дивослово. - 1999. - №3. - С.4-9.
99. Кондратюк А. Читаючи Тодося Осьмачку (Фрагменти із повісті-есе) // Українська мова та література. - 1997. - число 39 (55). - С.8-10.

100. Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході / Упор. Бойчук Б., Рубчак Б. - Т.2.- Мюнхен: Сучасність, 1969. - С.7-10.
101. Корибут Ю. Свій білий світ // Арка. - 1948. - №3-4. - С.46-48.
102. Коротко - з життя на чужині // Українські вісті. - 1957. - 24 січня.
103. Коряк В. Українська література: Конспект. - ДВОУ «Пролетар», 1931. - 407с.
104. Костецький І. Людина, полишена напризволяще («Дума про Зінька Самгородського» Тодося Осьмачки) // Українські вісті. - 1958. - 12 червня.
105. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Книга перша. - Едмонтон: Канадський інститут українських студій, Альбертський університет, 1987.- 743с.
106. Кошелівець І. Фрагменти про «Поета» Т. Осьмачки // Українські вісті (Новий Ульм). - 1948. - 17 січня.
107. Крижанівський С.А. Спогад і сповідь з ХХ століття. - К.: Стилос, 2002. - 240с.
108. Куліш М. Г. Твори: В 2т. - К.: Дніпро, 1990. - Т.2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. - 877с.
109. Кульчицький О. Світовідчуження українця // Українська душа. - К.: Фенікс, 1992. - С.48-65.
110. Лавріненко Ю. «Героїчні почуття вічної правди й краси народу» // Дивослово. - 1995. - №1. - С.4-5.
111. Лавріненко Ю. До поєднання модернізму і традиції в необарокко // Слово. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. - 1968. - Збірник 3. - С. 493-501.
112. Лавріненко Ю. Літературна молодь нашого часу // Українська літературна газета (Мюнхен). - 1958. - травень.
113. Лавріненко Ю. На шляхах синтезу клярнетизму. - Бібліотека Прологу і Сучасности. - 1977. - Ч.122. - 63с.

114. Лавріненко Ю. Неподоланий поет (Теодосій Осьмачка, 1895-1962) // Лавріненко Ю. Зруб і парости. Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. - Мюнхен: Сучасність, 1971. - С.113-116.
115. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933. Поезія - проза - драма - есей. - Warszawa: Instytut Literacki, 1959. - С.220-231.
116. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. - Бухарест: Критеріон, 1983. - 395с.
117. Лебідь А., Рильський М. За 25 літ: Літературна хрестоматія. - К.: Час, 1926. - 442с.
118. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917-1927). / За ред. С. Пилипенка. - Т.1: Біо-бібліографічний. - Держ. вид.-во України, 1928. - 671с.
119. Лисенко М., Думанська О. Львів у творчій долі Тодося Осьмачки // 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. - Черкаси, 2000.- С.12 - 16.
120. Лист М. Масенка до О. Кундзіча // Літературний ярмарок. - 1929. - №10(140). - С. 236-249.
121. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. Л. Ковалів та ін. - К.: Академія, 1997. - 752с.
122. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991. - С.21-186.
123. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. - М., 1982. - 480с.
124. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - М.: Искусство, 1976. - 367с.
125. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. - Л.: Просвещение, 1972. - 270с.

126. Луців Л. Думки про сучасну українську літературу // ЛНВ. - 1931. - Т.105. - С.188-155.
127. Любченко А. Щоденник // Березіль. - 1999. - №7. - С.122-162.
128. Макаров А.М. Світло українського бароко. - К.: Мистецтво, 1994. - 288с.
129. Маланюк Є. Inter arma // Маланюк Є. Книга спостережень: Проза. - Торонто, 1962. - С.485-504.
130. Маланюк Є. Pro memoria // Маланюк Є. Книга спостережень: Проза. - Торонто, 1962. - С.178-180.
131. Малинська Н. Думна героїка. Канон. Література. Онтологія спадковості. - К.: Амадей, 2001. - 214с.
132. Маляр П. Поет знеможеної душі: Спроба характеристики // Нові дні (Торонто). - Ч.153. - 1962. - С.11-12.
133. Медвідь В. Тодось Осьмачка. Божевільний чи геній? // Українське слово. - 1995. - 13 квітня.
134. Меженко Ю. «Клекіт». Нотатки про третю книжку поезії Тодося Осьмачки («Маса», 1929) // Життя й Революція. - 1929. - №4. - С.159 - 165.
135. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М., 1976. - 407с.
136. Мицик Ю. Листи Тодося Осьмачки до Митрополита Іларіона // Літ. Україна. - 2000. - 13 квітня. - С.10.
137. Монастирецький Л.С. Тодось Осьмачка // Дніпрова хвиля: Хрестоматія творів, нововведених до шкільної програми. - К.: Освіта, 1993. - С.489-492.
138. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. - К.: Вид.-во Соломії Павличко «Основи», 2001. - 327с.
139. Мороз-Стрілець Т. Голос пам'яті. - К.: Рад. письменник, 1989. - 196с.
140. Надточій О. «І димом пропасти в безодні часу» (До проблеми символічно-екзистенційного синкретизму поезики Т.Осьмачки) // Українська мова і література в школі. - 1999. - №2. - С.46-48.

141. Назаренко Є. За сценарієм невблаганної долі. Розкрито деякі слідчі справи Годося Осьмачки // Літ. Україна. - 18 травня.
142. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. - К.: Мистецтво, 1981. - 288с.
143. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. - К.: Мистецтво, 1985. - 365с.
144. Наливайко Д. Французский символизм как зміна метамови європейської поезії // Слово і час. - 1998. - №7. - С.23-27.
145. Наливайко Д. Шарль Бодлер і його «Квіти Зла» // Бодлер Ш. Поезії: Пер з фр. - К.: Дніпро, 1999. - С.241-253.
146. Наумович С. Останні роки Львова. - Визвольний шлях. - 1986. - кн.12. - С. 1506-1510.
147. Невідомий лист М. С. Грушевського// Літературна Україна. - 1989. - 28 вересня.
148. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. - К.: Вища школа, 1991. - 271с.
149. Неподоланий поет (До промовчаної книги Теодосія Осьмачки «Із-під світу») // Українська літературна газета (Мюнхен). - 1956. - лютий.
150. Нові українські письменники // Життя й Революція. - 1927. - №6. - С.448.
151. Обломиевский Д. Французский символизм. - М.: Наука, 1973. - 303с.
152. Одарченко П. Спогади про Годося Осьмачку // Одарченко П. Українська література: Збірник вибраних статей. - К.: Смолоскип, 1995. - С.263-269.
153. Олег. Т. Осьмачка - Сучасникам // Студентський Прапор. - 1943. - Ч.1. - С.42-43.
154. Осьмачка Т. Автобіографія // Березіль. - 1995. - №5-6. - С.19-20.
155. Осьмачка Т. Благословенне єсть безумство-хаос... // Літаври. - 1947. - №4-5. - С.61.
156. Осьмачка Т. В Альпах // Рідне слово. - 1946. - Ч.7. - С.5.

157. Осьмачка Т. В далекій, давній давнині // Нова Громада. - 1924. - №24. - С.15.
158. Осьмачка Т. Вдовиця // Рідне слово. - 1946.- Ч.9-10. - С.60-61.
159. Осьмачка Т. Ведмідь // Наші дні. - 1942. - №11. - С.5.
160. Осьмачка Т. Весна (уривок)// Червоний Шлях. - 1924. - №1-2. - С.50.
161. Осьмачка Т. Голота // Глобус. - 1925. - №19. - С.447.
162. Осьмачка Т. Дорогому NN // Життя й Революція. - 1927. - №9. - С.208.
163. Осьмачка Т. Дума про Зінька Самгородського (Фрагмент) // Наші дні. - 1942. - №6. -С.2-3.
164. Осьмачка Т. Думки. Із шпитальних нотаток // Слово: Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. - 1962. - Збірник 1. - С. 294-297.
165. Осьмачка Т. Жарт // Життя й Революція. - 1927. - №6. - 287-289.
166. Осьмачка Т. Земля // Шляхи Мистецтва. - 1922. - №1. - 14-15.
167. Осьмачка Т. Зірниця в морях // Нова Громада. -1923. - №3-4. - С.21.
168. Осьмачка Т. Зустріч // Арка. - 1948. - №2(8). - С.8.
169. Осьмачка Т. Із-під світу. Поетичні твори. - Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук, 1954. - 317с.
170. Осьмачка Т. Кипіла гречка медом і бджолою // Глобус. - 1925. - №23-24. - С.542.
171. Осьмачка Т. Кितिці часу (1943-1948). - Новий Ульм, 1953. - 132с.
172. Осьмачка Т. Клекіт. Поезії. Книжка третя. - К.: Маса, 1929. - 70с.
173. Осьмачка Т. Круча. - К.: Слово, 1922. - 30с.
174. Осьмачка Т. Лист // Нова Громада. - 1923. - №10. - С.13.
175. Осьмачка Т. Листи до В. Винниченка // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України. - Фонд 171.- №137.
176. Осьмачка Т. Листи до Митрополита Іларіона // Літ. Україна. - 2000. - 13 квітня. - С.10.

177. Осьмачка Т. Мистець // Рідне слово. -1945-1946. - Ч.12. - С.94.
178. Осьмачка Т. Міщани // Життя й Революція. - 1927. - №12. - С.195-202.
179. Осьмачка Т. Мої товариші. Історико-мемуарна розвідка про людей розстріляного українського відродження 20-х років // Березіль. - 1996. - №3-4. - С.95-132.
180. Осьмачка Т. Монолог // Рідне слово. - 1946. - Ч.5. - С.23.
181. Осьмачка Т. Недоспівана пісня: Таїна архіву // Берегиня. - 2000. - №1. - С.62-70.
182. Осьмачка Т. Не Кобзарь // ЦДАГОУ. - Ф.263. - Оп.1. - Спр. № 44993фп.
183. Осьмачка Т. Не можу пригадати, кого я ждав (вірш) //Глобус. - 1927. - №19(93). - С.304.
184. Осьмачка Т. Ніч // Наші дні. - 1942. - №13. - С.3.
185. Осьмачка Т. Павло Филипович: Спогад // Слово. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. - 1962. - Збірник 2. - С. 296-304.
186. Осьмачка Т. Пісня // Наші дні. - 1943. - №2. - С.6.
187. Осьмачка Т. С. Поезії / Упоряд. Л. Р. Світайло. - К.: Рад. письменник, 1991. - 252с.
188. Осьмачка Т. Поет. - Регенсбург: Українське Слово, 1947. - 154с.
189. Осьмачка Т. Поїзд // Жовтневий Збірник.- 1924. - С.26-27.
190. Осьмачка Т. Психічна розрядка // Арка. - 1948. - №1(7). - С.20-26.
191. Осьмачка Т. Ранок // Похід. - 1947. - Ч.1. - С.31-33.
192. Осьмачка Т. Розкрило небо України // Життя й Революція. - 1926. - №6. - С.6.
193. Осьмачка Т. Сергій Олександрович Єфремов. Спогад // Кур'єр Кривбасу. - 2002. - №150.- С.192-139.
194. Осьмачка Т. Самота // Рідне слово. - 1946. - Ч.11. - С.5.
195. Осьмачка Т. Синя мла // Наші дні. - 1943. - №4. - С.4.
196. Осьмачка Т. Скитські вогні. Поезії. - Харків-Київ: ДВУ, 1925. - 93с.

197. Осьмачка Т. Сонце встало над лісами // Глобус. - 1926. - №2. - С.36.
198. Осьмачка Т. Старший боярин. Повісті. - Львів: Червона Калина, 1998. - 559с.
199. Осьмачка Т. Сучасникам. - Краків - Львів: Укр. вид. - во, 1943. - 100с.
200. Осьмачка Т. Труни у гаях // Червоний Шлях. - 1923. - №2. - С.34-35.
201. Осьмачка Т. Туга // Наші дні. - 1942. - №10. - С.8.
202. Осьмачка Т. У табори // Нова Громада. - 1923. - № 15-16. - С.13.
203. Осьмачка Т. Фіякр // Наші дні. - 1943. - №6. - С.2.
204. Осьмачка Тодось: «Я не мав нагороди за жодну свою книгу» / Вступ. ст., підг. текстів і примітки І. Шалати-Барни // Слово і час. - 2001. - №7. - С.64-73.
205. Осьмачко Т. Подільськими стежками або маловідомі сторінки біографії письменника // Дивослово. - 1995. - №5-6. - С.56-58.
206. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. - К.: Либідь, 1997. - 360с.
207. Пахаренко В. Збірка Т. Осьмачки «Клекіт» у духовному контексті її доби // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Т. С. Осьмачки 11-13 травня 1995 року «Творчість і доля Т. С. Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття». - Черкаси, 1995. - С.19-21.
208. Пеленський Є. Ю. Українські поети 20-их рр. // Антологія сучасної української поезії. І. Поети 1920-х років. /Ред. Є. Ю. Пеленський. - Львів, 1936. - С.5-15.
209. Петров В. Міфологема «сонця» в українських народних віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл // Етнографічний вісник. - 1927. - Кн.4. - С.88-119.
210. Півень В.Ф. Образ Беатріче як поетична ремінісценція Є.Маланюка // Євген Маланюк. Література. Історіософія. Культурологія. Матеріали

- Міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Є.Маланюка 14-15 травня 1997 року: В 3-х частинах. - Кіровоград: КДПУ ім. В.Винниченка, 1997. - Ч.1. - С.16-19.
211. Пінчук С. Свідок і оборонець «зірваної з кореня» України // Осьмачка Т. План до двору. Старший боярин: Романи. - К.: Укр. письменник, 1998. - С.3-8.
212. Плісецький М. М. Билини // Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. / Ред. кол.: І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. - К.: «Українська Радянська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1988. - Т.1.: А - Г. - С.162-163.
213. Погребенник Ф. Еміграція і література // Слово і час. - 1991. - №10. - С.22-28.
214. Поет розказує // Наші дні. - 1942. - №6. - С.3.
215. Покальчук В. Тодось Осьмачка: Фрагмент зі спогадів // Сучасність. - 1996. - №5. - С.146-147.
216. Полетика Ю. М. Доленго. - Об'єктивна лірика. д. в. у. Харків. Стр.20. Т. Осьмачка. - Круча. «Слово» Київ. Стр.30. І. Ю. Кулик. - Зелене серце. Д.В.У. Стр.47. Володимир Сосюра. - Місто «Червоний шлях». Харків. Стр.59. Гео Шкурупій. - Барабан. Панфутуристи. 1924. Стр.62. // Русский Современник. - 1924. - Кн. 4. - С.250 - 251.
217. Поліщук В. Т.Осьмачка. Круча. В-во «Слово», Київ, 1922, стр.30. // Книга. - 1923. - №2. - С.47.
218. Поліщук В. «Я знов самотній і проклятий...»: Поезія Т. Осьмачки у 8 класі // Українська мова і література в школі. - 1993. - №9. - С.24-26.
219. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. - Івано-Франківськ: Лілея, 2002. - 392с.
220. Полтава Л. Теодосій Осьмачка (1895 - 1962) // Київ (Філядельфія). - 1962. - №5-6. - С.28-29.

221. Попов П. До текстів так званих «Калинівських» пісень // Етнографічний вісник. - 1927. - Кн.4. - С.8-30.
222. Потебня А. А. Слово и миф. - М.: Правда, 1989. - 622с.
223. Причинки до новітнього українського літературного руху // Літаври. - 1947. - Число 3. - С.50-68.
224. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. - Л.: ЛГУ, 1986. - 364с.
225. Пчілка О. Українські народні легенди останнього часу // Етнографічний вісник. - 1925. - Кн.1. - С.41-49.
226. Рабинович Е. Г. Земля // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. - М.: Сов. энциклопедия, 1991. - Т.1. - С.466-467.
227. Радзикевич В. Історія української літератури. - Детройт: Батьківщина, 1956. - Т.3: Нова доба. - 129с.
228. Р. М. Жиди // Енциклопедія українознавства (Репринтне відтворення видання 1955-1984 р.). - Львів: Наукове т.-во ім. Т. Шевченка у Львові, 1998. - Т.2: Голинський-Зернов, 1994. - С.670-680.
229. Розмова з Теодосієм Осьмачкою // Українські вісті (Новий Ульм). - 1959. - 2 серпня.
230. Рубчак Б. Пробний лет: Тло для книги // Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» / Упоряд. М. М. Ільницький. - К.: Дніпро, 1991. - С.18-41.
231. Рудницький М. Максим Рильський: Синя Далечінь. - П. Филипович: Земля і Вітер. - Т. Осьмачка: Круча. - Григорій Косинка: На Золотих богів (В-во «Слово», Київ, 1922) // ЛНВ. - Т.80. - 1923. - С.369-371.
232. Русин М. Ю. Зміст понять «фольклор», «народне мистецтво», «народність мистецтва», обсяг поняття «Фольклор» // Русин М. Ю. Фольклор: традиції і сучасність. - К.: Либідь, 1991. - С.24-31.
233. Савченко Я. Т. Осьмачка. Скитські вогні // Життя й Революція. - 1926. - №2-3.- С.131-132.

234. Самчук У. На коні вороному. Спомини і враження. - Вінніпег: Вид.-во т-ва «Волинь», 1975. - 360с.
235. Свідзинський А. Це складне національне питання. - К.: Вид.-во ім. О.Теліги, 1994 - 67с.
236. Сивокінь Г. Українська література і читач: суперечності історичного діалогу // Варшавські українознавчі записки. - Варшава, 1994. - С.205-209.
237. Сікачина Т. Самота на ім'я любов, або довше від луни на живий голос... // Українська культура. - 1995. - №11-12. - С.28-24.
238. Скорська Т. «І не було ніде йому спокою» // Україна. - 1991. - №1. - С.17-18.
239. Скорський М. «...Вражаючий стиль малюнків Гойя»: Фрагменти літературного портрета Т. Осьмачки // Книжник. - 1992. - №5-6. - С.5-8.
240. Скорський М. З думкою про Україну: До 100-річчя від дня народження Т. Осьмачки // Урядовий кур'єр. - 1995. - 16 травня.
241. Скорський М. «Не знало серце в світі щастя...»: Невідомі і маловідомі сторінки біографії Т. Осьмачки // Київ. - 1995. - №2-3. - С.124-129.
242. Скорський М. Радості і болі рідної землі. Деякі аспекти прози Тодося Осьмачки: До 100-річчя від дня народження// Дивослово. - 1995. - №5-6. - С.53-56.
243. Скорський М. Чотири несподіванки в ілюстраціях: Сім'я Т. Осьмачки // Київ. - 1997. - №9-10. - С.6-8.
244. Скорський М. А. Тодось Осьмачка: життя і творчість. - К.: Український Центр духовної культури, 1999. - 224с.
245. Скриптор. Т. Осьмачка «Китиці часу...» // Київ (Філядельфія). - 1953. - Ч.4. - С.213-214.
246. Слабошпицький М. Поет і черниця: Т.Осьмачка // Слово і час. - 1995. - С.35-43.

247. Слабошпицький М. Сон про Україну: штрихи до портрета Тодося Осьмачки // УМЛШ. - 1992. - №2. - С.54-58.
248. Слабошпицький М. Тодось Осьмачка: Літературний профіль // Слабошпицький М. Тодось Осьмачка: Літературний профіль; Никифор Дровиняк із Криниці: Роман-колаж (фрагменти). - К.: Рада, 1995. - С. 4-76.
249. Слабошпицький М. Тодось Осьмачка: митець на тлі епохи // Березіль. - 1995. - №7-8. - С.172-189.
250. Славутич Я. Модерна українська поезія (1900-1950). - Видання «Америки», 1950. - 72с.
251. Славутич Я. Українська література в Канаді. Вибрані дослідження, статті й рецензії. - Едмонтон: Славута, 1992. - 336с.
252. Словарь української мови. Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко: В 4-х т. - К.: Наук. думка, 1997. - Т.4: Р-Я. - 616с.
253. Словник символів / За ред. М.К.Дмитренка. - К.: Редакція часопису «Народознавство», 1997. - 154с.
254. Стефанік Ю. Матеріали до характеристики життя й творчості: Спогад // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. У 3-х кн. - К.: Рось, 1994. - Кн.2. - С.108-113.
255. Студентський прапор, Журнал української академічної молоді, Львів, липень 1943 №1 // Наші дні. - 1943. - №8. - С.15.
256. Сулима В. Біблія і українська література: Навч. посібник. - К.: Освіта, 1998. - 400 с.
257. Сулима М. Ще не всі однакові. Дещо про літературний побут 1920 років // Наука і культура. Україна: Щорічник. - Вип.23. - 1989. - С.429-434.
258. Гарнавський О. Три поети еміграції // Листи до приятелів. - 1962. - Ч.115-116. - С.4-10.
259. Гарнавський О. Літературний Львів, 1939-1944: Спомини. - Львів: Просвіта, 1995. - 136с.

260. Творчість і доля Т. С. Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття. Матеріали Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Т. С. Осьмачки 11-13 травня 1995 року «Творчість і доля Т. С. Осьмачки в контексті українського письменства ХХ століття». - Черкаси, 1995. - 92с.
261. Термінологічний словник // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М. Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996 - С. 600-625.
262. Тодось Осьмачка розкажує. За лаштунками «Думи про Зінька Самгородського» // Наші дні. - 1942. - Ч.6. - С.3-4.
263. Тодось Осьмачка у Львові: літературний монтаж // Наші дні. - 1942. - №6. - С.3.
264. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. - К.: Наук. думка, 1977. - Т.9: Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. - 431с.
265. Українка Леся. «Михаэль Крамер». Последняя драма Гергарта Гауптмана // Українка Леся. Зібрання творів у 12-ти томах. - К.: Наук. думка, 1977. - Т.8: Літературно-критичні та публіцистичні статті. - С.132 - 154.
266. Українка Леся. Примара // Червоний Шлях. - 1923. - №2. - С.1-3.
267. Українське барокко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня - 3 вересня 1990р.). - Київ, 1993. - 260с.
268. Український фольклор: Критичні матеріали / С. К. Бисикало, Ф. М. Борщевський. - К.: Вища школа, 1978. - 287с.
269. Українські народні прислів'я та приказки. Дожовтневий період / Упор. Бобкова В., Багмут Й., Багмут А.; Ред. Сидоренко М. В. - К., 1963. - 791с.
270. Филипович О. Тодось Осьмачка: Фрагменти спогадів // Сучасність. - 1967. - Ч.1. - С.64-73.

271. Фізер І. Теорія Потебні - дериват «берлінської школи»? (До сторіччя з дня смерті) // Слово і час. - 1991. - №12. - С.3-8.
272. Фіндайзен Г. Про тематику модерної української лірики і її світоглядні аспекти //Українська літературна газета (Мюнхен). - 1959. - серпень.
273. Франко І. Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії. - К.: Рад. письменник, 1965. - 327с.
274. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. - К.: Наук. думка, 1976.- Т.3: Поезія. - 448с.
275. Франко І. Як виникають народні пісні // Франко І. Вибрані статті про народну творчість / Упор. О. І. Дей. - К., 1955. - С.51-57.
276. Харчук Р. Тодось Осьмачка // Березіль. - 1991. - №2. - С.149-150.
277. Чапля В. Його душа похмура: Про творчість Тодося Осьмачки // Критика. - 1929. - №9(20). - С.29-37.
278. Черненко О. Тодось Осьмачка, спогади про нього і фонд для нього // Нові дні. - 1965. - липень-серпень.
279. Чернюк С. Елементи символіки в поезії Тодося Осьмачки// Дивослово. - 2000. - №9. - С.6-9.
280. Чернюк С. Поезія Тодося Осьмачки: від образу до символу (на матеріалі одного твору) // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. Випуск 2. - К., 2001. - С.111-114.
281. Чистов К. В. Народное поэтическое творчество // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. Кожевникова, П. Николаева. - М.: Сов. энциклопедия, 1987.- С.234-235.
282. Чубинський П. П. Мудрість віків (Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського): У 2 кн.: - К.: Мистецтво, 1995. - Кн. 1. - 224с.
283. Шалата-Барна І. Іван Франко у поетичній рецепції Тодося Осьмачки // Дзвін. - 2001. - №2. - С.138-140.

284. Шалата-Барна І. Незвичайна реконструкція Осьмаччиної «Колісниці» // Кур'єр Кривбасу. - 1999. - №5. - С.141-146.
285. Шевченко Т. Кобзар. - К.: Дніпро, 1987. - 639с.
286. Шевчук В. «Людина між свідомістю і природою»: Про прозаїчний триптих Т.Осьмачки // Кур'єр Кривбасу. - 1998. - №99-100. - С.91-116.
287. Шевчук В. «Хатяни» й український неоромантизм // Українська хата. Поезії 1909-1914. - К.: Молодь, 1990. - С.3-28.
288. Шекспір В. Макбет. / Пер. з англ. Т. Осьмачки. - Харків-Київ: ДВУ, 1930. - 150с.
289. Шелли. Избранное. - М., 1962. - 462с.
290. Шерех Ю. Мені аж страшно, як згадаю: «Плян до двору» Т.Осьмачки // Шерех Ю. Друга черга. Література. Театр. Ідеології. - Сучасність, 1978. - С.180-190.
291. Шерех Ю. МУР і я в МУРі. Сторінки спогадів. Матеріяли до історії української еміграційної літератури // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. - Харків: Фоліо, 1998. - Т.2. - С.296- 323.
292. Шерех Ю. Над Україною дзвони гудуть // Дивослово. - 1995. - №1. - С.6-10.
293. Шерех Ю. Незустрічаний друг // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. - Т.1. - Харків: Фоліо, 1998. - С.270-277.
294. Шерех Ю. «Поет» Теодосія Осьмачки // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. - Харків: Фоліо, 1998. - Т.1. - С.248-269.
295. Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. - Т.1. - Харків: Фоліо, 1998. - С.161-195.

296. Штонь Г. М. Духовний простір української ліро-епічної прози. - К, 1998. - 316с.
297. Шудря М. Дантові кола поета: Годось Осьмачка // Українська мова та література. - 1997. - число 39 (55). - С.1-6.
298. Шумило Н. Бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця ХІХ - початку ХХ ст. // Слово і час. - 2000. - №9. - С.6 - 15.
299. Ю. Г. Студентський Прапор. Журнал для української академічної молоді, Львів, липень №1 // Наші дні. - 1943. - Ч.8. - С.15.
300. Якимович С. З есхатологічних настроїв // Життя й Революція. - 1926. - №2-3. - С.113-118.
301. Якубовський Ф. Київські українські поети // Глобус. - 1927. - №8. - С.122-124.
302. Якубський Б. Сім років (1917-1924) // Жовтневий Збірник. - 1924. - С.87-103.
303. Яценко М. Т. Українська романтична поезія 20-60-х років ХІХ ст. // Українські поети-романтики. - К.: Наук. думка, 1987. - С.5-36.
304. Herling-Grudziński G. Komentarz tłumacza // Kultura. - 1959. - №3/137. - S.17-20.
305. Eliade M. Święty obszar i sakralizacja świata // Wiedza o kulturze. Antropologia kultury / Zagadnienia i wybór tekstów A. Mencwel. - Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1995. - S. 143-151.
306. Eliade M. Czas święty i mity // Wiedza o kulturze. Antropologia kultury / Zagadnienia i wybór tekstów A. Mencwel. - Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1995. - S. 105-114.
307. Eliade M. Sacrum, mit, historia. - Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970. - 310s.
308. Ławrynenko J. Literatura sytuacji pogranicznych // Kultura. - 1959. - №3/137. - S.5-17.

309. Miłosz C. Odpowiedzi // Kultura. - 1959. - №4/138. - S.145-156.

310. Ovcharenko M. Gogol (Hogol') and Osmachka // Slavistica. - 1969. - №64. -
P. 5-43.