ЮРІЙ ЩЕРЕХ

НЕ ДЛЯ ДІТЕЙ

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ СТАТТІ ТА ЕСЕЇ

ВИДАВНИЦТВО «ПРОЛОГ»

Юрій Шерех

НЕ ДЛЯ ДІТЕЙ

Yury Šerech

NOT FOR CHILDREN

Essays on Modern Ukrainian Literature

Library of Congress Cataloque Card Number: 64-25088

Copyright 1964 by G. Y. Shevelov and Prolog, Inc.
875 West End Avenue, New York, N.Y. 10025

Юрій Шерех

НЕ ДЛЯ ДІТЕЙ

Літературно-критичні статті і есеї

Вступна стаття Юрія Шевельова

Видавництво ПРОЛОГ 1964

Обкладинка Якова Гніздовського

Druck: Buchdruckerei und Verlag „Biblos" G.m.b.H
München 13, Hess-Strasse 50-52

ЮРІЙ ШЕРЕХ (1941—1956)

(Матеріяли для біографії)

Кожний початок веде до дальшого початку, і невідомо, де спинитися в починанні. Відкриймо історію Юрія Шереха днем 25 жовтня 1941 року, хоч справді він народився десь за два місяці після цього дня.

До Харкова вступили німці. Після щось двох тижнів переховування в червоноармійському шпиталі, між пораненими, ще ненароджений герой цього некрологу повертався додому. У кишені лежала посвідка, може символічна, що він був у шпиталі з причини короткозорости. День був погожий, шибки міста повибивані, під ногами хрускотіли скалки битого скла, на майдані Держпрому тяглися везені миршавими шкапами німецькі валки, авта не могли рухатися бездоріжними українськими дорогами осінньої доби, шлях від Полтави до Харкова забрав з місяць, німецький наступ безнадійно застрягав, але харків'яни гуляли по Сумській у святкових одягах, день був погожий, і це були перші німецькі салдати, жовте листя, бите скло були як музика на підошвах. Ще нічого не було відомо, і скільки з тих людей святкувало близьку смерть, але щось скінчилося, а інше мало початися. Мав початися і Юрій Шерех, але це ще не був він, що побачив першого німецького вояка в його-не-його житті.

Тепер поставимо епіграф:

«Не хвилюйся!»
Едвард Стріха

Досі кордон ішов на заході, тільки шляхи на схід були відкриті (Київ на мапі лежав на заході, але це тільки здавалося. Справді він був на тому самому меридіяні). Тепер становище змінилося. Німецькі вояки були чужі, але вони перенесли кордон на Дінець, і там він став до червня, місто лишалося фронтом, рухатися в жадному напрямі не можна було, але була свідомість, що на захід нема кордонів, і це було початком справді нового, і тоді, ще зовсім необ'явлено, почалося народження Юрія Шереха.

Але він народився під іншим іменем. Історія цього імени переносить нас на сім років назад: 1934, і зв'язана вона не з літературою, а з підручником української мови для п'ятих — сьомих кляс середньої школи. Підручник такий тоді був і здавався непоганим, упорядників звали Шевчук і Бойків. Раптом підручник вилучено, а це означало, що автори опинилися поза межами суспільства. Школа потребувала підручника, і треба було нового. Наркомос прислав наказ героєві цього некрологу виїхати до Києва, щоб за місяць у співпраці з тогочасним диктатором українського мовознавства, блискучої і ультра-блискавичної кар'єри Наумом Кагановичем укласти новий підручник. Герой некрологу відповів, що за місяць не можна скласти підручника; що він не може виїхати до Києва; що його здоров'я не в порядку: справа не належала до приємних, вона смерділа. Наркомос прислав телеграму, герой не відповів. Листування тяглося, аж поки Наркомос не прислав розпорядження директорові інституції, де герой працював: відрядити негайно. У Києві Каганович в усній розмові з'ясував те, про що не писалося в листах: підручник зовсім не був поганий, органи влади не мали нічого проти того, щоб текст лишити незмінним, місяць давався тільки про людське око, вимагалося одного: поставити нові імена авторів. Гонорар мав бути заплачений як за нову книгу. Для пристойности, казав Каганович, можна було зробити малі зміни в тексті. Він теж дбав

за пристойність. Більше змін він радив зробити у вправах, але тут переважно з остраху. Тоді одного за одним заарештовувано письменників. Каганович радив викинути приклади з усіх сучасних письменників, крім двох, на кого можна було покластися, як на кам'яну гору: Микитенка й Кириленка. От, приміром, Головко, казав він: людина напівбожевільна, ганявся з револьвером за жінкою, чорт його знає, що він робив у перші роки революції, краще не мати з нього цитат. Герой наважився назвати речі своїми іменами, і в його вухах потім роками бриніла диктаторова відповідь: «Вы юноша дерзкий» (У приватних розмовах диктатор волів російську мову). Щодо майбутнього, диктатор помилився. Головко зацілів, Микитенка й Кириленка перемолола машина терору, за ними чи з ними зник 1937 року і диктатор. У роботі над підручником — це був ще 1934 — ролі розподілялося просто: диктатор брав відповідальність за текст, герой цього некрологу за вправи. Справа смерділа, сопух бив у ніс, хоч що в ті ганебні роки не смерділо, і навіть мучеництво забризкувано лепом і калом. Герой некрологу, щоб мати хоч трохи чистіші руки, замінив текст вправ майже весь. Так вийшла книжка. Вона носила ім'я Кагановича і автора тексту вправ. Вона вийшла трьома виданнями. Арешт першого і головного «автора» припинив дальші видання. Сама книжка, всі три видання, перейшла в секретні фонди бібліотек, де стала може поруч своєї попередниці.

Герой цього некрологу ніколи не зустрічав у житті Бойкова і Шевчука. Але їхні імена були випалені в його свідомості. Коли у грудні 1941 року, після двох місяців безгазетного існування, почалося життя першої не-совєтської газети в Харкові, названої «Нова Україна», і авторові (разом з одним колеґою) замовлено статтю про стан української мови під совєтами, і треба було цю статтю підписати, автор підписав її Гр. Шевчук. Це було початком сплати несплатного боргу. Хоч новий Шевчук не був винний у загибелі старих Шевчука

і Бойкова, був жертвою, а не катом, борг існував. Тепер можна було говорити ту частину правди, якої перед 25 жовтня 1941 року висловити не можна було. Месником мав стати Шевчук. Так постала стаття «Уярмлена мова». Назва належала Аркадієві Любченкові, що тоді короткий час працював у «Новій Україні», аж поки з'ясувалося, що це була більше німецька газета, ніж українська (Хоч певної частки українськости вона й далі не втратила, в протилежність до свого сумної слави побратима з Києва, що звався «Нове українське слово»).

Шевчука часом цитували як Григорія. Але цей, другий Шевчук не був Григорієм. Він був тільки тим, чим він був: Гр. Шевчук. Нічого більше про нього навіть йому самому не було відомо. Це не була людина з біографією. Біографія лишилася в архівах НКВД. Це була моральна категорія. Це був кричущий пункт у довгому рахунку Юрія Шереха до політичного ладу, в якому він виріс. І коли вся діяльність Шереха в певному аспекті була історією визволення від цього ладу, то почалася вона невипадково саме з цього епізоду. Але моральна категорія, що дістала назву Шевчук, порядком виклику (ви мене вбили, а я живу), помсти (живу і говорю правду) і покути (мушу говорити, хоч би й не хотів), ця моральна категорія була автором і писала газетні й журнальні статті. Вона жила в прифронтовому Харкові з висадженим центром і зруйнованими заводами, без води, світла, опалення, їжі. Вона думала й почувала.

Другим аспектом цієї істоти-категорії став Юрій Шерех. Біографія Шевчука склалася так, що він народився мовознавцем і літературознавцем. Він був журналістом. І зрештою він був самонакладеною карою. Він прийшов у свідомість ззовні. Але нескінченно довга зима, що провадила тільки з голоду в голодову смерть весни, була також зимою розрахунків з собою, з минулим. Дозвілля було більше, ніж досить, роботи не існувало, культурного життя не існувало, не існувало нічого, крім

внутрішнього діялогу, болючого й повільного усвідомлення порожнечі в минулому і порожнечі тепер. Музику можна записати на платівку, внутрішній діялог можна записати музикою, малюнком, взагалі мистецтвом. Юрій Шерех народився поетом. Шевчук не був людиною і не мав навіть імени. Це не випадок, що Шерех мав не тільки прізвище, а і ім'я. Він був людиною, він жив. Тому він помилявся, не міг не помилятися. Біографія його, принаймні в одному аспекті, це історія помилки — помилок.

Дата його народження забулася. Здається, це був теж грудень 1941 року. Сліди події затерті завдяки Миколі Оглоблинові, що був тоді секретарем редакції «Нової України». За це йому належить глибока, посмертна доземна подяка. Перша поезія Юрія Шереха не побачила світу. Тут знов треба вдатися до початків перед початком.

Давно відомо, що можна бути ідейним ворогом певної системи і водночас психологічно бути її частинкою. Велетенського маштабу експеримент Сталіна перекраяв не тільки економічну мапу Евразії, а й душу кожного, хто мав нещастя народитися в цій частині світу. Роки й роки були потрібні, щоб реґенерувалися ті частини людської душі, що їх винищувала система, щоб були знищені ті бацилі, що їх режим вирощував на загниванні душ. Почасти німці мали рацію, коли привезли для людности Харкова не хліб і не книжки, а тільки одну річ, єдине, що вони експортували зі своєї батьківщини: великі портрети Гітлера, на брунатному тлі, з написом білими літерами: «Гітлер визволитель». Пам'ятні портрети. Вішано їх, мабуть, на ті самі цвяхи, які роками тримали портрети Сталіна. Розрахунок був простий і в багатьох випадках несхибний. Отара потребує чабана з псами. Хто чабан, байдуже. Поети, що вчора оспівували одного вождя, сьогодні ставили в свої твори ім'я другого.

У ті перші місяці окупації мало було відомо про природу німецького режиму. Совєтська пропаґан-

да говорила про нього багато правди, але через те, що говорилося з цього джерела, віри не йнято. Здавалося невірогідним, що на заході міг народитися близнюк совєтської системи. Наївність багатьох поділяв і новий поет. На щастя, у вождів він не вірив, — цього життя навчило. Але він почував себе вдячним німецькому воякові за те, що скінчилася зловісність попередніх десятиріч. Його першим твором був чи то гімн чи то марш німецьким воякам. Це не був задум практичного характеру. Наш герой ухилявся від коляборації; хоч мав у собі частку німецької крови, ніколи не пробував записатися в привілейовану і єдину годовану тоді групу ф о л ь к с д о й ч е. Але в політиці наївність карається як злочин, і на це є підстави.

Вірш був переданий Оглоблинові і за кілька днів повернувся до автора. Короткий усний коментар був більш-менш того порядку, що «Нова Україна» не цікавиться політично заанґажованою літературою і нехай німецькі перемоги оспівують німецькі поети. Це був вчинок мужности, також риску. Може так було тому, що Микола Оглоблин народився на шість років раніше і в совєтську реальність вступив юнаком, а не хлопцем. Так чи так, лекція була засвоєна. Жанру оди Шерех більше не культивував. Варт було б тепер видрукувати вірш як документ у цьому некролозі, мета якого — говорити правду і тільки правду. Але в архівах автора нема цього рукопису, і ледве чи буде він і в архіві «Нової України». До офіційної редакції він, мабуть, ніколи не потрапив. Секретар редакції відкинув його сам, на свою відповідальність. У пізніших зустрічах обох про вірш згадок не було.

Од Юрій Шерех більше не писав. Само життя вчило його. Він ніколи не забував смаку іржавого снігу. Була весна 1942 року. Води не було. Люди виходили з дому збирати сніг у відра. Весна приходила з запізненням, височезні замети снігу танули поволі (де-не-де з-під снігу показувалися трупи померлих з голоду на вулицях і непохова-

них, у цю страшну зиму війни й визволення). Сніг був поруватий і брудний. Перетоплений на воду, він мав присмак іржі. Чому в місті-трупі, зовсім не в сусідстві металю, сніг мав цей нудливий посмак і запах, що відтоді асоціювався Шерехові з війною?

Може можна було подарувати німцям голод і смерті, бо зрештою за це відповідальність падала на радянську політику, що знищила місто, висадила електровню й водогін, спалила хліба на корені, винищила худобу й зруйнувала шляхи сполучення. Навіть якби німці хотіли, вони не могли б прогодувати голодне й поспіль безробітне, а отже й недоречне місто (але вони не хотіли). Може можна було вважати за акт крайности вішання закладників за вибухи й підпали, чинені партизанами, ліхтар за ліхтарем вздовж вуличних кварталів. Але жадного виправдання не можна було знайти арештам українських діячів і розстрілам, що сталися 1942 року. (І тоді ж наш герой спромігся дістати заборонену книжку й прочитати — Гітлерове «Моє змагання».) Жадного виправдання не можна було знайти знищенню всіх харківських жидів. Жадного виправдання не можна було знайти розчленуванню України на дві кордоном відмежовані частини. Ілюзії перших днів і може місяців поховано.

Зустріч з Києвом довершила процес. Евакуаційна подорож до Києва в холодних вагонах тривала щось із десять днів. Замотані в що тільки можна, невмивані й неголені, втікачі напевне мали фантастичний вигляд. Кімната, хай гуртова, але з опаленням, вода, перукарня були мрією. І перша візита була до перукарні. Втікачі розмовляли між собою, природна річ, по-українськи. Коли Шерех опинився на фотелі для голення, першим питанням голярки було: — А вы что, говорите по-украински? Ну, здесь уже таких храбрых нет. — Потім відкрилася історія протиукраїнського терору в Києві, і огидна рептилька «Нове українське слово» здавалася огиднішою за совєтські газети, за злидні й

смерті Харкова. За місяць Юрій Шерех утік до Львова.

Була весна 1943 року. Починалася історія втрати другої ілюзії, куди болючіша від першої. (Уся біографія Юрія Шереха в певному сенсі є історія поступової втрати ілюзій. З кінцем останньої з них скінчилася сама біографія, і існування Шереха припинилося). Зрештою німці ніколи не були героями Шерехової драми. Він був вдячний їм за відкриття шляху на захід (І далі лишився таким). Він з розчаруванням пережив упізнання їх справжнього в ті роки обличчя. Але це була периферійна тема. Друга ілюзія стосувалася до того, що за народницькою термінологією можна було назвати працею на рідному полі. Але перше, ніж ця ілюзія згасла, вона спалахнула язиком полум'я і принесла нашому героєві може найщасливіший період його життя.

Почалося це горіння ще в стужавілому, зальодоватілому, мертвому прифронтовому Харкові. Був у місті-трупі один невеличкий осередок надії й тепла, — «Просвіта» в сірому будинку на Садово-Куликівській вулиці. Мало там робилося і мало могло зробитися в обставинах тогочасного животіння-вмирання-виживання, та ще й під суворим доглядом нової влади, що, здається, українського націоналізму боялася більше, ніж російського комунізму. Але в ті часи непевности й вимушеної бездіяльности найменше сповняло надією, електрифікувало: портрет Мазепи, Грушевського, Петлюри, чудом завезене з заходу еміґрантське видання, чутка про справжнє життя, просто українське слово, спів «Ще не вмерла» або «Гей, не дивуйте».

Львів приголомшив утікачів гостинністю прийняття, дружньою посмішкою, простягненою рукою любови, атмосферою солідарности, буянням творчого житя, наголошенням українськости побуту, духового підсоння, ідеологій і дискусій. Те, що для місцевих людей не раз було рутиною, прибульцям сходило за свято в кожному будні. Гра ам-

біцій, підступів, а часом і зрад не розкривалася гостям. Це було суцільне свято, в первісному сенсі слова, від с в я т и й. Жовті будинки Львова здавалися сліпучо білими, місто було не просто містом, воно було соняшною оазою духа, мостом між минулим і майбутнім, обіцянкою і майже виконанням. Місто здавалося початком здійснення мрій і візій. Юрій Шерех уперше був на Україні. У цьому кліматі видив люди і книжки вели до однакових висновків. Зустрічі в Літературно-мистецькому клюбі, щомісячне щеплення «Наших днів», повернена в минуле фантастика «Формації української нації» Щербаківського, проєктована в майбутнє Липиним «Призначенням України», п'янили. Навіть незграбна синтакса «Листів до братів хліборобів» Липинського здавалася поезією. Контрасти й суперечності не існували, всі були брати, і всі були святі. Незрозумілі були випади Липинського проти Донцова на вступних сторінках «Листів».

У нових обставинах покута Гр. Шевчука ставала недоречною, а поетична світонастанова Шереха переплескувалася через вінця. Він лишився поетом, але в поезії було вже тісно. Есей, літературна критика тут і тепер не різнилися настроєм і духовістю від поезії. Так Гр. Шевчук зійшов на другорядну ролю допоміжного псевдоніма, а Шерех став літературним критиком.

Перші розчарування прийшли ще в білому місті, оповитому сяйвом мрії. Найранішим був Донцов. Його ім'я було відоме ще з Харкова двадцятих років як ім'я, ставлене поруч з Хвильовим. Але першою його книжкою, що втрапила Шерехові в руки, був «Дух нашої давнини». Це був удар, справжній шок. Сторінки книжки заливала порожня, безстилева і зрештою бестіяльна догматика. Це було втілення пересічности або звиродніння. Цього бога більше не можна було тримати в пантеоні. Присмерк богів завжди болючий.

Улітку 1943 року Юрій Шерех провів короткий час, відпочиваючи, в Заліщиках. Дністер і україн-

ське село, сприймані все під тим же кутом українськости української України, були новим джерелом піднесень. Одним з наслідків цього захвату був цикл віршів «Із заліщицького зошита». Він складався з дванадцяти поезій, написаних у навмисне контрастовій тематиці, від особистого почуття до громадських мотивів, від пейзажу до жанру, і в навмисне контрастових стилізаціях, від Руданського до Антонича. Уперше прочитаний близькому приятелеві в Сяноці цей цикл викликав реакцією-оцінкою цитату з Семенка: «Мені було так нудно, ніби докупи зійшлися Олесь, Вороний і Чупринка». Дрібний цей епізод викликав реакцію інстинктового зіщулення. Шерех вирішив, що його поезії мають хіба значення особистого щоденника і ніколи більше не друкуватимуться. Але сам цикл уже не був у його руках. Він пішов до Праги, до редакції «Пробоєм», і повернути його не було змоги. Тут прийшов другий удар, і далеко болючіший: бо він стосувався не до поезій Шереха, а до всієї дійсности. Цикл був надрукований після проценсурування. Два вірші впали жертвою цензури, один, очевидно, за старомодність, — це була «співомовка» під Руданського, а може за гумор у підході до священних табу; другий, очевидно, за еротику. Ось цей другий, що мав епіграф з Любомира Дмитерка, — «Чужих весіль тверезий бенкетар»:

Ніч нависала. Цимбал бракувало.
В бубон бряжчало. І зір запинало.
Скрипкою тнуло в заснулий майдан.
З вечора п'яний, крутий, нездоланний
Поза плотом на обійстю тан.
Мало обійстя, і шурхотом листя
Геть у городи аж, млосний і млистий,
Стерплий у грудях, в задах розколиханий
Танець весільний, розхитаний пихою,
Доторки груддю, налитими пиками,
Притиски приском долонь.
Стегна в напрузі — і другі, і друзі
Живчиком кличуть від стегон до скронь.

Хлопці блюють уже, жевріє на виднокрузі,
Сласно сопуть, уже скрипки не чуть,
В дим зачадів молодий на весіллі,
Рохкають в хліві, над хлібом іржуть,
І наречена зречеться ось цнот зацілілих.

Та над весіллям, тверезий і сильний,
Сірий і брезклий — у вусах тарган,
Владний, незлагодний, пригадно-пильний
Бидла нещадний, ощадливий пан.
Скнарістю скрадено, схламано зжертістю, —
Виплід ядучих павучих яєць,
Нині святкує, з прицмоком нажершися,
Подвиг плодючости — шосту дочку віддає.

Досі цензура була радянська, німецька. Це був перший випадок цензури українця над українцем. Був це біль. Але не менше боліло друге: редактор не зрозумів ідеї циклу. Серед віршів ліричних, патріотичних, релігійних, описових цей був конечним контрастом. Без нього все ставало казенним, позбавленим особовости. Редактор міг не друкувати всього циклу (сумнівної поетичної вартости). Але так зруйнувати ідею його . . .

Тоді, в той медовий період ентузіястичної наївности, це було гірке відкриття. Це тоді почав зникати чар колективної гармонії української громади, і в білому місті мрії відкривалися поруч справжніх святих, що, ваблені сяйвом духа, а може й злудою міражу, йшли на зречення себе й спалення свого життя в боротьбі проти незмірно переважного ворога, інші, зовсім інші: вгодовані пристосуванці, що відсиджувалися в закутах, поки з'ясується, хто переможе, а то й псопикі мочеморди, що бозна яку службу виконували панам з панівної раси. Сяйне біле місто мало Бориса Ольхівського і Юрія Липу, але мало і зовсім інші зразки людських типів. У запліччі ще далекого, але дедалі ближчого фронту кружляли метелики різних порід, і деякі постали з випарів і вичадів болота.

Пушкін: «Лихий мені надав народитися в Росії з розумом і хистом». Генрі Міллер: «Найбільший мистець той, кому вдається перемогти в собі романтику».

Далекий, але дедалі ближчий фронт наблизився. Після короткого епізоду Лемківщини, де романтика білого міту так химерно сполучалася з тверезістю скнарого селянського життя на схилах мочарово-скелястих Карпат, Шерех пройшов через випробування таборів Орем-Лазу, Штрасгофу й Трайсмауеру: людолови, блощиці, рабство, нізчимна огіркова юшка, підтрим, солідарність і підступне себелюбство, бараки з двоповерховим полом, неналежність собі, і все таки мрія про життя і про свою країну.

Мир прийшов у невеликому місті Німеччини, під американською окупацією. Мир здавався кінцем всього, хоч і війна не вела нікуди. В один з травневих ранків, у парку, переораному недавніми ще бомбами, серед безмірно недоречного спокою, коли минуле безповоротно скінчилося, теперішнього не було, а майбутнє не почалося й не знати було, коли почнеться і чи почнеться взагалі, самі собою склалися і невідомо для чого занотувалися кілька розірваних чотиривіршів:

Скільки ниток обірвано!
Скільки сердець утрачено!
Наче скотилось колись із гір воно,
Наче і гори запались небачено!

Книжки читать... Отак, щоб час прогаять...
І дослухатися до голосів чужих...
Ну, що ж... Життя зберіг — і зберігаю —
Але хто вижив — ще не значить пережив.

Бомба упала й заглибину вирила темну,
Води туди постікались з підґрунтя й з дощів.
Діти купаються там, брунатіють на схилах.
Це для забав їхніх — мирний, гостинний ставок.

Війна минула... Тиша пойняла
Напівзруйновані міста і села.
Вже світло може бути, але мла
Закоренилась в душах невеселих.

Далека мила! Я цілком самотній
І може так скінчу життя.
Немає миру в тиші цій мертвотній,
Нема до миру вороття.

І підсумок:

Ми розгубили все: рукописи й знайомих,
Зубні щітки й покликання в житті.
Проте, чи був це огріх, омил, промах?
Ми чесно йшли по збоченій путі.

І про перспективу літератури:

Тепер закрилися джерела
Живих і творчих споглядань.
Човнів нема, а КАРАВЕЛИ
Везти не можуть через хлань.

Учитись запахи ловити
В гіркавих і чужих словах,
І шанувать чужий епітет,
Не знаючи, чи вірш прочах...

Річки біжать, і люди плещуть,
Але над всім подвійне скло,
І вечір вже — літературний вечір —
Живе закрилось джерело.

Самопохорон показався передчасним. Мав прийти ще один спалах і може найтриваліший. Тут історія Шереха зустрічається з історією МУРу, щоб з історії ілюзій перейти в історію останньої тверезости.

У цьому збірнику статтів історія — чи візія? — МУРу подана двічі. Раз — у доповіді 1946 року

«Стилі української літератури на еміґрації», прочитаної, коли МУР ще тільки законювався. Вдруге — в статті «Українська еміґраційна література в Европі 1945-1949», написаній уже після кінця МУРу. Перша показує, як ці речі бачилися зсередини. Доповідь сповнена наївностей. Саме тому вона документ доби і друкується тут без найменших змін. Стаття показує історію МУРу, приготовану для нащадків. Це проєкт офіційної версії, де все подано об'єктивно, з місцями й датами, а за всім криється ще непрохололе я. І та і та кажуть правду, ні та ні та не показують, як усе справді було, бо ніяка історія ніколи не показує, не може й не хоче показати повноту минулого. Бо повнота минулого невідтворна. Якби Шерех жив ще багато років і кожного п'ятого писав нову історію МУРу, вони всі були б відмінні, хоч усі щирі і всі правда, але правда, — питаймо, — котрого року? Піранделло належало в літературі відкриття, що правд є стільки, скільки людей, японці зробили це темою «Рошамону», а Андре Каятт «Анатомії шлюбу». Шерехові історії МУРу показують зміни історичної правди в очах тієї самої людини в її, людини, ставанні й зниканні. Ім'я лишається, але людина вже не та. Вона сама собі не рівна.

Постання МУРу — або діло рук Леонида Полтави або справа випадку. Нічого не плянуючи, опинилися в Фюрті під Нюрнберґом того вечора Іван Багряний, тепер небіжчик, Юрій Косач, тепер небіжчик, Іван Майстренко. Зійшлися до будинку, де випадково жили Шерех і Ігор Костецький. У тому ж місті був В. Домонтович. І тут з'явився втіленням ентузіязму Леонид Полтава. Він разом з Леонидом Лиманом здобули друкарські шрифти українські — нечувана поява в тогочасній спараліжованій Німеччині західної окупації. Щоб дістати черенки від бюрократів, треба було наявности письменницького об'єднання. Заснуйте об'єднання письменників, мало не благав Полтава. Це було божевілля. Міста були розбиті. Люди голодні. Транспорт фактично відсутній. Письменники... Хто

вижив? Де він був? Пошти не було. Як знайти письменників? І, знайшовши, що робити?

Нереальні пляни найбільше захоплюють. Дійсність не існувала. Тим легше здавалося почати творити її з нічого. Старі порахунки, образи й приязні були зметені. Люди, в своїй випадковій ізоляції, прагнули тепла інших душ. Порожнеча вимагала наповнення, мовчання — слова, бездіяльність — діла. Куліш писав, що над братчиками кирило-методіївцями палали вогненні язики Божого благословення. Того фюртівського вечора 1945 року перед пожадливими очима засновників МУРу спалахнули блудні вогники нової ілюзії. У січні 1946 року постала Шерехова гірко-захоплена епіграма:

Полтава кашу заварив,
А вийшов пишний розквіт МУРу . . .
Так і нема в Полтави черенків . . .
Ну, що ж, в рукописах плекаємо літературу.

Шерехова доповідь про стилі української літератури, прочитана в Ашаффенбурґу і потім в Авґсбурґу, не мала великих претенсій. Писана без джерел, у місті, де не було ні бібліотек взагалі, ні тим менше українських, вона була вільно й невільно суб'єктивна. Але вона була винесена на гребені успіху мало не на провідний документ МУРу. Голос за голосом вимагав, щоб її видруковано, хоч уже тоді її критиковано за те, чого в ній не було. А не було в ній багато чого, зокрема досвіду еміґраційної літератури між двома війнами. Біографія тяжить над кожним, а в біографії Шереха література першої української еміґрації була чимсь мало відомим і, тоді, мало цікавим. Успіх доповіді, що заважив на дальшій долі МУРу (хоч виплід ілюзій у кожному випадку був роковий), пояснювався її стилем, а особливо піднесенням гасла національно-органічного стилю в літературі, піднесенням, що лучилося з пророчо-візіонерським нібито-баченням майбутнього. Емо-

ційна авдиторія завжди чутлива до пророків і ворожбитів. Супер-чутлива до національних віщувань, хоч би й тільки про літературу, була зрушена з життьових підвалин батьківщини, штучно змасовлена й перечулена на все рідне й національне авдиторія новонароджуваної української еміґрації. Віра зроджувалася не з дійсности, а з потреби віри. Потреба віри і віра єднали доповідача з слухачами. З обох боків речі відчувано щиро, і не було в цьому й цяточки спекуляції. Логіка й факти не важили багато.

Хоч за всіма статутами, тезами, постановами й програмами доповідь Шереха була приватною справою її автора і МУР не брав за неї відповідальности, справді вона стала основою існування літературної організації. Не накидано її силоміць іншим, але брак інших поглядів, висловлених з такою ж певністю візіонерства й так залюбки сприйманих, спричинився до її успіху. Пізніше, вихований у школі французького скептицизму й тверезости Ілько Борщак, добрий приятель Шерехів, прочитавши доповідь, схарактеризував її коротко: «Вербіяж» (слова)!

Закон життя: за вербною неділею йде великий четвер, за тріюмфальним в'їздом на осляті розп'яття.

МУР хотів об'єднати всіх письменників усіх напрямів під двома умовами: щоб вони були справжні письменники і щоб вони відкидали колоніяльний стан України. Програма така ж проста, як і нездійсненна. Як відокремити справжніх письменників від примітивів і нездар? Що робити з тими, хто дав гідні уваги твори в минулому, але потім замовк або зійшов на пси, — вважати на їх попередні заслуги? Але тепер вони були в найкращому випадку ніщо. Людина сама собі не рівна. А гра честолюбств і самолюбств, потреба маневрів і компромісів... І навіть у найзагальнішому і найпринциповішому політичному питанні єдність

існувала тільки в запереченні сучасного, але мало не кожний мав свою програму дій (а більше слів), яка наперед виключала програму ближнього. МУР мусів розпастися, бо в основі його лежали надто прості й логічні засади. Людська природа розсаджує логіку й не терпить простоти. Людей об'єднує або віра, гонена як лісова пожежа гураґаном, або примус і колодочки організації, або вигода й зиск. Ідеалізм програми МУРу виключив фанатизм, примус і шукання матеріяльних дібр.

Найбільше причинилася до розпаду МУРу група Державина — Ореста. У своїх нападах на основну Шерехову тезу — про царство національно-органічного стилю в літературі, що мав прийти і возсіяти сяйвом новим — Державин був тисячу разів правий. Потрібна була також або сміливість або цинізм, щоб публічно глузувати з цієї ідеї. Цинізму Державину не бракувало. Кампанія йшла на знищення, не гребуючи суперечностями, образами і зовсім позалітературними інтриґами. Як чарівник змій, Державин заворожував своїх читачів блазнюванням, ерудицією й цитатами: чим, скажімо, середніший був рівень його читача, тим більше належав він до традиційної української, від часів щонайменше Грінченка, релігії книжки і освічености. Стривожені неналежністю Шереха і однодумців до жадного політичного угруповання політики радо підсичували конфлікт і підгодовували учасників.

У травні 1946 року Шерех писав:

Як бруд з-під нігтів мудрість віку.
Афористичні слизняки
Готові дмухати на вітер,
Щоб він уклався у рядки.

А втім глухому мудрецеві
Приснились булькоти світів.
Не так, як змій, що снився Єві,
А як латинь, Аґріппа й Тік.

Він вбіг, рожевий, як дитина,
У спеку в теплому пальті.
І череп був як зм'якла глина,
І піт струмками з нього тік.

Суб'єктивно роки МУРу 1945-1949 були для Шереха роками піднесення, неспинної сп'янілости, поглиненості. Після Львова це був найщасливіший період його життя, бо це був другий період віри і єдиний період дії. Дискусії про літературу й літературні твори бризкали й п'янили як шампанське. Спліт амбіцій і протилежно спрямованих інтересів і симпатій вимагав пильности й кожнохвилинного втручання. Гра була газардова. Ставкою здавалася українська література, а справді була нею віра в людину. Життя було повне і, вірилося, цілеспрямоване до кінцевої перемоги. Навіть супротивники здавалися товаришами.

Об'єктивно роки МУРу не були найкращими. Правда, ще долунював Шерех поет — для себе, не для публіки, і написано кілька з кращих статтів Шереха-критика — про Барку, про Домонтовича, про Осьмачку. Але метушня контактів і компромісів з'їдала силу енергії, організація збіговищ МУРу і літературні полеміки з перспективи одного дня не раз затуляли перспективу іншого дня. І дедалі пізніше, певнішою виглядала перспектива розпаду МУРу. Прискорила її позалітературна дійсність: економічні зміни в Німеччині, раптовий виїзд одного за одним українських емігрантів поза океан.

1950 року Шерех виїхав з Німеччини. МУР уже скінчився. Почуття болю, образи, докору лишалося. Але в самоті, далеко від літераторів, можливим стало ближче прийти до літератури. Найкращі критичні статті Шереха написані з цього заморського самотнього віддалення. Програмовість статтів ущухає, вгляд у своєрідність аналізованого письменника стає головним. Письменник розкривається як людина, але людина, що творить, а не людина, що метушиться навколо своєї й чу-

жої творчости. Море краще спостерігати з вершини маяка, ніж з човна, киданого хвилями. І вказівки мореплавцям найкраще даються з вершин маяка.

Але з вершини маяка не можна втручатися в змагання з стихією. І потопельника не врятуєш, лишаючися в маяку. Після років втручання позиція спостерігання сприймалася трагікомічно-недоречною. Минуле посіяло зерна неспокою й незгоди. Ізоляція була образою, дарма що самонакладена. Ішлося до кінця.

«Убивцями Шереха були» ... — звучить сенсаційно. Але тоді здавалося, що справді були убивці: змова пересічности й невіри, цинізму, продажности, байдужости. Ще раз Пушкін: «Лихий мені надав з розумом і хистом народитися в Росії», і Ніцше: «О, коли ж прийду знову в мій рідний край, де не треба буде мені згинатися — вже не треба згинатися перед малими». Останній удар, як і в випадку Шереха-поета, прийшов від редактора. В обороні своєї тези про пришестя національно-органічного стилю в українській літературі, його ж царству не буде кінця, Шерех сягнув поза межі української літератури. Він замислив цикл статтів про верховинних поетів сьогоднішнього дня на Заході, щоб показати, що осяги їхні кореняться в традиції національної поезії кожного з них, яким би новатором і людиною свого сторіччя поет не був. Першими темами були Араґон і Еліот. Стаття про Араґона стверджувала: дарма що поет розглядає себе комуністом перше, ніж поетом, його талант і його поетичність і його популярність виросли не з Комуністичного маніфесту, а з національного духу й стилю французької поезії в поколіннях. Для ідеолога національно-органічних стилів це було верхівкою доказу: якщо навіть інтернаціоналіст є поет лише постільки, поскільки він національний, то значить принцип національного справді визначає всі літературні вартості.

Статтю про Араґона редактор повернув крити-

кові з кисло-солодкою усмішкою. Друкувати не можна, бо Араґон — комуніст, а значить бути добрим поетом не може. Що сказали б усі добрі люди, якби статтю вмістити? Це був ще один вияв цензури, і знов цензури боязкої і може вмотивованої кліматом української еміґрації, але сліпої й глухої до цінностей життя й мистецтва, байдужої до внутрішнього світу критика. Це стало кінцем Шереха. Убивство було довершене. Рік був 1956.

Література наступних років блискуче перекреслила прогнози й пророцтва Шереха. Прийшло нове покоління і принесло кілька справжніх талантів: Іван Драч, Богдан Рубчак, Ліна Костенко, Юрій Тарнавський, Емма Андієвська. З неуникненною жорстокістю молодости воно перекреслило літературу вчорашнього дня. Як після «Соняшних клярнетів» стали неможливі Олесь і Чупринка, так після Рубчака й Драча відійшли в історію літератури «Соняшні клярнети». Каже Еліот: «Слова минулого року належать до мови минулого року, і слова наступного року чекають на інший голос». Але вибух молодої поезії стався всупереч передбаченням Шереха. Бо виросла вона передусім з міжнародного ґрунту. Щоб оцінити Костенко, треба знати Вознесенського, Льорку й Квазімодо, щоб говорити про Юрія Тарнавського треба читати Еліота, Павнда, Неруду. Ті з молодого покоління найслабші поети, хто, простягаючи одну руку до сучасників поза межами своєї нації, другою тримаються Олеся і статуту юнацької організації.

Бувши в Туреччині, я зробив для себе відкриття (воно напевне давно відоме історикам мусульманського мистецтва, але я ніколи не грішив студіями цієї дисципліни). Давніше всі турецькі мечети здавалися мені вічним повторенням, стереотипом. В Істанбулі мені відкрилася еволюція стилю: від середньоазійських тюрбе через візантизм перероблені Святої Софії до барокко важковантажного мечету Фатіґ і далі до грайливого рококо Валіде Джамії. Не зважаючи на ізоляцію Туреч-

чини і релігійну нетерпимість, хвилі європейських мистецьких рухів і стилів досягали країни, неповторно схрещувалися з традицією і рухали національне мистецтво вперед. А ми ж не зовсім Туреччина!

Культивування національного — законна реакція на многорічну денаціоналізацію. Але мистецтво росте не з таких реакцій, хоч яких закономірних, а з внутрішніх законів і зовнішніх впливів. Національне раз-у-раз проявляється в мистецтві, але нема національного стилю в такому сенсі, як є стилі клясицизму або барокко. Китайський стиль — стиль тільки в Європі чи Америці, і мавританський стиль — не стиль в арабських країнах. Теза про грядуще царство національно-органічного стилю, не казавши вже про те, що невідомо, що таке цей стиль, була солодкою злудою і самозлудою, а поза тим вела не в майбутнє, а в минуле. Дорога в минуле може бути принадна, але вона не веде нікуди і йти нею не можна. Минуле не повертається.

Найпікантніше може те, що тоді як Шерех-критик боронив свою тезу, Шерех-поет писав — для власного вжитку — поезії, що радше готували новий стиль у поезії, хоч тільки в скромних зародках і без хисту покоління, яке тоді ще хіба починало ходити до школи. Ось «Лісова дорога», липень 1945:

Уже оспівані гриби,
Полин, берези і ліщина.
Асоціяцій плин розбив
Уже давно отця і сина.

А дух лишився на шосе,
Щоб марне авта зупиняти
І малювать понад усе
Зелені в зелені плякати.

Розбили колеса асфальт,
Йому — Хома, комусь — Ярема.

І так підноситься строфа,
І так загніжджується тема,

І далі мчиться враз і в рай,
В струмків народження і в подив,
В кружляння ґедзів диких зграй,
А ґедзя вбити — ще не подвиг.

Кінець — не казка лісова,
А швець у хатці невеликій.
У нього вухналі, дратва,
Він ремонтує черевики.

І зрештою марокканські степи, як їдеш з Касаблянки до Марракешу, такі до болю подібні до херсонських степів, особливо коли сонце на вечірньому прузі і крізь присмерк ледве бовваніють і мріють на виднокрузі білі хутори. (Але прогноза Шерехова про прихід розкладу форми дотеперішньої, зречення рівноваги, декомпозицію і хаос справдилися).

Юрій Шерех скінчився 1956 року. Якби тоді спитати його, чому мусів прийти кінець, він говорив би про убивство. Убивць було багато: всі байдужі, всі нечесні, всі невірні, всі інтриґани, всі примітиви, всі засліплені, всі глухі, всі себелюби. Під кожну категорію можна було б підставляти конкретні імена, а в сумі це був би звинувачувальний акт українській еміґрації. Зрештою мотиви цих обвинувачень звучать виразно в останніх статтях Шереха і хоч у цьому виданні пасажі ці трохи скорочено (бо мало цікаві вони просто), але їх лишилося все ж досить, щоб читач мав уявлення про відчуття критикові тих років.

В дійсності еміґрація українська є така, як вона мусить бути, і дуже близька своєю структурою й своїм духовим образом до українства на Україні — і до кожного суспільства взагалі, а зокрема такого, що його національний гніт і національна зрада розмивали й розкладали сторіччями. Про це найкраще писав Липинський, і нема потреби його тут повторювати. Конфлікт Шереха з еміґрацією

— тільки один з неминучих у житті кожної людини, а тим більше хоч трохи творчої, конфліктів одиниці з масою і мрії з дійсністю. Змінний буває тільки кінець: чи індивід замикається від суспільства й перетривує в своїй упертості чи капітулює? І якщо капітулює, то чи здається суспільству, а чи вчиняє самогубство. З цих можливостей Шерех вибрав останню.

Ще важливіше те, що в кінці Шереха ці зовнішні конфлікти мали тільки зовсім другорядне значення, якщо мали взагалі. Справжньою причиною його кінця була внутрішня вичерпаність. Шерех, як він народився 1941 року, не мав підстав існувати довше. І це власне цікавіший аспект його історії, аспект мабуть, не тільки суб'єктивний. Бо з певного погляду вся ця історія — про те, як українська людина визволялася і визволилася від радянського виховання і як їй відкрився західній світ.

Шерех 1941 року зродився з того, що він не міг і не хотів далі жити в радянських обставинах. Його народження сталося в акті відштовхування від минулого. Але, протиставлене в намірі і в політичній настанові, відштовхування це психологічно було цілком загніжджене в радянському минулому. Саме тому воно почалося з славослів'я супротивникам того минулого: ідея і стиль славослів'я належали минулому. З відрази до минулого й прив'язаности до нього йшла наївність віри в святість і розумність усього, що належало до іншого табору. Звідси мрія Святого Львова і, пізніше, інтелектуально-мистецького Раю МУРу.

Ще більшою мірою в радянському минулому закорінена теза про національно-органічність як майбутнє літератури. Не тільки виросла ця теза з протиставлення так званому інтернаціоналізмові, проповідуваному в радянській теорії й критиці, а прямо будувалася на визнанні діялектики основою всякого історичного, а отже й літературного процесу. Релігії чи фетишу діялектики Шерех навчився звичайно в школах радянської ортодок-

сії. Нарешті теза про національно-органічне майбутнє літератури була прямим виявом націоналізму, що, мабуть, у жадній країні світу не плекається так затято, сліпо й тупо, як у Радянському Союзі (де він виступає під псевдонімами радянського патріотизму, гордости радянської людини тощо), тільки що націоналізм цей був переадресований з імперського на український. Вона підтримувалася ізоляцією від Заходу і ізоляціонізмом протизахідним, знову ж таки такими типовими для радянської настанови й дійсности. Відомо, що найструнківші теорії будуються в умовах незнання дійсности.

Починаючи від 1941, йшли дальші роки, і нове відкривалося Шерехові. Були це речі прості, але їх треба було відкрити для себе, заново, не на папері друкарською фарбою, а в душі, і записати їх треба було власною кров'ю. Каже Генрі Міллер: «Одна річ стала дуже ясною, те, що існують різні способи нерозуміння і що різниця між нерозумінням однієї особи і нерозумінням другої творить світ terrae firmae, тривкіший навіть від різниці в розумінні. Усе те, що як перед тим мені здавалося, я розумів, розсипалося в порох, і я лишався з незаписаною дошкою. З другого боку, мої друзі окопалися якнайміцніше в своїх шанцях розуміння, виритих ними самими. Вони вмирали вигідно в своєму вузенькому ліжку розуміння, стаючи корисними громадянами світу. Я шкодував їх, і незабаром я облишив їх, одного за одним без найменшого жалю».

Еміґрація українська була просто малою частиною українського суспільства і ділила з ним усі його хиби. Якщо вона мала свої власні, то вони випливали тільки з її малости. Уперте плекання століттями барокко в житті й мистецтві відбивало брак внутрішньої дисципліни й культури і цим породжену перманентну розхристаність. Чудесність чудесного і многообличного західнього світу, відкриваного крок за кроком у мандрах і зустрічах, де ми маємо шанс бути ще одним обличчям,

полягала зовсім не в тому, що він був святим, а в тому, що він був у с я к и й і містив у собі людину в доброму і злому, а ще більше в тому, що він не корив правду правилу і не жертвував дійсністю програмі.

Каже Малік, філософ з Лівану, себто з іншого, не-західнього світу, про захід: «Ця надзвичайна техніка й досконалість — виплід зовсім окремого погляду на речі . . ., духу відкритости правді, підпорядкування фактам . . ., безперервної традиції, передаваної від людини до людини і від покоління до покоління . . ., духу співпраці й закону . . ., що вірить у волю критики і шукає наукових законів заради них самих».

Шерех був водночас протестом, щирим до одчаю, проти радянської системи, і прямим породженням її, в антитезі (Теж, коли хочете, діялектика). Коли шкаралуща радянського нарешті остаточно відпала, потреби в існуванні Шереха не стало. Коло завершилося. Але треба було довгих п'ятнадцяти років, щоб це сталося. І в цьому сенсі історія народження і кінця Шереха є повчальна історія розрадянення людини, обплутаної путами радянського виховання психологічно, хоч завжди збунтованої ідеологічно.

З цього погляду статті Шерехові — це тільки сторінки щоденника, це людський документ, хоч як би на позір об'єктивно вони про конкретного письменника й конкретний літературний твір не говорили. Вони можуть бути цікаві як історія визволення людини з випарів найядучішої системи, що намагаються продертися — і зрештою продираються — в найдальші закутини людського я. Поезії Шереха писалися для себе, статті для читача, але справді і вони були також для себе. Микола Чирський, справедливо забутий «заанґажований» письменник української еміґрації, звичайно мав рацію: «Маляр ніколи не малює когось. Він малює себе. Розумієш, те, що в ньому».

Але вони також документи літературного процесу української еміґрації. Ідея єдности всіх пись-

менників еміґрації в творчій окремішності кожного могла бути персонально наївністю. Але те, що всі покликані письменники (крім одного) прийняли покликання, говорить про те, що ідея була на часі після партійної розсварености передвоєнного періоду (і перед атомізацією післямурівського часу). Відгуки гасла національно-органічного стилю і досі не зовсім замовкли. Коротке чотириріччя МУРу було сповнене запалу і стало часткою українського літературного розвитку. Кількісна вага еміґрації супроти материка української людности зникома, може одна сорокова частина. Але в балянсі творчих сил і впливів вага ця далеко вища, і тільки майбутнє покаже наскільки.

Нарешті критичні статті Юрія Шереха, можна думати, мають деякі позитивні риси й поза тим, що вони становлять денник людини, вихованої в радянській системі, і що вони документують літературний процес. Найкращі з них, відбиваючи мимоволі обличчя критика, відзеркалюють і обличчя письменника, звертають увагу на літературні вартості твору, прагнуть збагнути літературний твір як єдність і внутрішньо-вмотивовану цілість (Бо Чирський, звичайно, не мав рації).

Статті не цураються табуйованих тем, тем, заборонених спершу візантизмом українського християнства, а потім лицемірством держави, зацікавленої в тому, щоб енерґії її роботів не розпорошувалися на позавиробничі вжитки. Патос статтів Шереха, особливо писаних перед його кінцем, це патос цілої людини в літературному творі. Не тієї, що «звучить гордо», бо вимога, щоб людина звучала тільки і виключно гордо, означає убивство в людині всіх властивостей і рис, що не відповідають певній програмі, а людини, як вона є, в повноті її ідеології, психології і фізіології, в її злетах і спадах.

У цьому сенсі можна казати, що статті Шерехові кличуть до реалізму, тільки реалізм цей не має нічого спільного з тим, що традиційно зветься цим терміном і що веде кінець-кінцем до чогось на зра-

зок Нечуя-Левицького. В наші дні реалізм цей знайшов своє властиве місце в плякаті. Комерційний плякат Заходу м у с и т ь показувати реклямовий товар реалістично, бо як же інакше можна спокусити потенційного покупця стати покупцем дійсним. У Радянському Союзі, де монопольним власником є держава, рекляма товарів не має великого значення, бо нема конкуренції і покупець хотів би мати більше, ніж можна придбати. Тому комерційний плякат там набув іншої дещо функції. Він реклямує не товари, а саму фірму, себто державу. Призначення його — показувати, що ця фірма, себто держава, є єдино добра, щоб покупець (він же продуцент), боронь Боже, не хотів би споживати товари інших фірм, чи то пак держав. Комерція тут стала політикою, але поскреби політику, і виявиться комерція. Принципова відмінність супроти західнього плякату полягає не в цій прихованості комерційного характеру, а в тому, що на Заході комерційний плякат — один з жанрів і жанр явно підрядний. У Радянському Союзі жанр цей провідний і в малярстві і в літературі, і тільки час від часу з'являються твори, вільні від цієї реклямно-комерційно-політично-товаронакидальної настанови. Звідси саме йде панування реалістичної зовнішності в радянському мистецтві, при справжньому клясицистичному характері його (Комбінація ця зветься, як відомо, соціялістичний реалізм). Реалізм, що на нього наставлені статті Шереха, це стиль не комерційний і не плякатний, а також стиль, що відкидає всякі табу. Якийсь «ультрамодерний» вірш Рубчака або Драча реалістичніший з погляду цього стилю від розлогих описів Нечуя-Левицького або Стельмаха.

Поскільки в основу покладено людський, а не політичний аспект, не виключається політика як тема і пристрасть, але виключається з оцінки та дрібна розполітикованість, що роз'їдає психіку людини наших днів, а загрожує роз'їсти й літературу. Примітивні критерії змасовленої політики прикладаються в наш час до найнесподіваніших речей і

явищ, і то однаково на Україні й в еміґрації. Не так давно, приміром, ми довідалися, що сказати «на Україні» це мало не зрада нації, бо з назвами держав треба вживати тільки прийменника в. Так ніби явища мови можна підвести під політичні категорії. При цьому підході наші мовники-державники мали б також заборонити казати «в Галичині» й вимагати «на Галичині», бож не можна відривати Галичину від України й робити з неї самостійну державу! Тяжко повірити, але авторитет церкви Митрополит Іларіон присвячує викладові цієї теорії цілий майже двадцятип'ятисторінковий розділ, а еміґраційна преса поквапливо застосовує рецепт, всупереч усім традиціям і всупереч усьому, що говорить нам мовознавство і просто нормальна логіка. А традиції тут виразні й недвозначні: пошлюся хоч би на Івана Огієнка, що в своїй книжці «Українська літературна мова XVI ст». (Варшава, 1930) дав назви розділам «Реформація на Україні», «Церковний рух на Україні». А Огієнко вважався за доброго знавця української мови, і в його змаганні з Митрополитом Іларіоном ми схильні виступити по його боці. Це дрібний деталь і малозначущий, але він показує, як прогресувала розполітикованість сучасної людини за останні сорок років. Цієї розполітикованости майже нема в вибраних до цієї книги статтях Шереха.

Такі є головні аспекти діяльности Шереха. Багато в ній уже застаріло. Дещо зберігає своє значення, не тільки для історика. Двадцять літературно-критичних статтів одібрано до цього видання. Осторонь залишено публіцистику, — вона майже вся застаріла, есей, поезію. Як правило, в статтях нічого не додавано, тільки в статті про Миколу Куліша використано текст «Маклени Ґраси», що не був ще виданий, коли статтю писалося. Статті всі датовані, вони належать до того часу, коли постали, і недоречно було б їх модернізувати і причепурювати під день сьогоднішній. Одна справа, що історія ніколи не буває адекватною, друга, що історичні документи треба лишити в їх недоторканості.

Статті, під якими нема бібліографічного посилання, друкуються вперше з рукописів.

Щодо скорочень, то статті трактовано двома способами. Ті з них, що своєю провідною концепцією цілком застаріли й відтворюються як документ доби і людського розвитку, подано повністю. Насамперед це стосується до доповіді на з'їзді МУРу, де збережено навіть стилістичні недокладності говореної мови. В інших статтях зроблено невеличкі скорочення. Усунено непотрібні повторення, викреслено надмір злободенної полеміки, яка сьогодні не звучить і потребувала б спеціяльних коментарів, яких вона не варта.

Стилістично статті належать до різних типів. Одні написані в есеїстично-журналістичному тоні. Другі, особливо статті про неоклясиків (незакінчений цикл: стаття про Рильського лишилася ненаписаною), тримаються більш академічного або псевдоакадемічного тону, дещо ялового з самої природи. Перші, можна припустити, читатимуться з більшим зацікавленням, інші вимагатимуть більшого напруження. Спроб підвести статті під спільний стилістичний знаменник не роблено.

Коротко: зміни в статтях мінімальні, і редактор дбав за збереження запаху доби. Якщо минуле хоче говорити з сучасним, воно має говорити своїм власним голосом. Інакше ноти будуть фальшиві. І коли Едвард Стріха казав «Не хвилюйся!», він давав добру пораду. Але чи здійсненну?

Листопад 1964

МОСКВА, МАРОСЄЙКА

Тут, на цій московській вулиці, серед кварталу, заселеного «бліннiками», майстрами випікання московських млинців, розташувалися в другій половині 17 сторіччя двоє «подвор'єв» — Гетьманське й Малоросійське. Тут зупинялися новоприбулі з України, і сама назва вулиці — це зіпсоване слово «Малоросєйка» (Тепер Маросєйка зветься вул. Богдана Хмельницького). Тут відбулося чимало людських драм, і через цю вулицю прийшли ті впливи, що досить глибоко змінили російську культуру в 17 столітті. Це був той мостовий причілок, звідки після Переяслава почався наступ української культури на московську.

Великий і розмашний плян культурного завоювання розлогої і військово сильної Москви був задуманий українською інтеліґенцією ще з кінця 16 ст. Не без впливу цього пляну був спинений рух літературної мови в напрямі наближення її до народної і були відновлені церковнослов'янські первні літературної мови трудами Лаврентія Зизанія, Памви Беринди, а передусім Мелетія Смотрицького. Заради цього пляну київська інтеліґенція творила міт двох Росій — Малої і Великої, — міт, створений передусім на Україні, — і підтримувала теорію політично-державної переємности між старим Києвом і тогочасною Москвою. Заради нього переможець Москви гетьман Сагайдачний пропонував їй союз 1620 р., Лаврентій Зизаній привіз до Москви рукопис свого «Катехізису» 1626

року, Кирило Транквіліон Ставровецький — рукопис свого «Учительного євангелія» 1627 р., а митрополит Петро Могила присилав 1640 р. Ігнатія Старушича з пропозицією заснувати в Москві школу — першу школу — силами українського духівництва.

Справжнє поле для діяльности відкрилося після Переяслава. Переяслав став передумовою української культурної інвазії. Харлампович підрахував, що в другій половині 17 ст. в самому тільки місті Москві було 7 манастирів, повністю заселених українцями й білорусинами, а один з них навіть був переданий у зв'язку з цим у відання Малоросійського приказу! Українські приходні наклали потужний відбиток на культуру тогочасної Москви. Вони в ній чимало зрушили і змінили, вони її істотно збагатили. Славнозвісна реформа патріярха Нікона, що доглибно струснула російською церквою, була фактично проведена з участю українців, виходців з київської академії. Заснована 1685 р. московська академія, пізніше відома під назвою Слов'яно-греко-латинської, після короткого періоду, коли нею керували греки брати Ліхуди, а потім ніхто не керував, від 1700 р. фактично перейшла в українські руки. Протягом наступних 64 років вона мала 19 ректорів, з них один був грек, два — росіяни, а решта 16 — українці, вихованці київського колеґіюму. Такий був і склад викладовців.

Після смерти останнього російського патріярха Адріяна на чолі російської церкви став українець Стефан Яворський. У період 1700-1762, за підрахунком того ж Харламповича, в Росії, на чисто російських землях, було 70 єпископів-українців. Були часи, коли російська церква була цілком в українських руках. Не забуваймо, що в 17 сторіччі церква раз-у-раз означала культуру, а культура — церкву. Нове, доти нечуване вливалося в консервативну Москву через Малоросейское подворье на Маросейці.

Не з легким серцем ішла українська інтеліґен-

ція в Москву. Вона добре знала, що таке Москва. «Катехізис» Лаврентія Зизанія видали, але з страху перед можливими єресями без титульної сторінки. «Учительне євангеліє» Кирила Ставровецького засудили за єресі й спалили. Ще була свіжа пам'ять про перші десятиріччя 17-го сторіччя, коли українських священиків і ченців не вважали за охрищених і силоміць христили вдруге, своїм звичаєм. Ще 1632 р. був з нагоди прибуття групи українських ченців виданий наказ: «А в церковь их не пущать, а пения слушать в трапезе или в паперти, а святыни им никакие не давать и крестом воздвизательным не благословлять и ко образом не прикладыватися». В 1652 р., за два роки перед Переяславом, чужинців виселено з Москви, до Німецької слободи, а малоросіянин — це ж було для тогочасної Москви те саме, що литвин, що поляк, що іноземець взагалі.

Сучасник писав 1666 р.: «малоросам і смерть не така страшна, як відіслання до Москви». Дмитрові Тупталові виклик до Москви коштував нервової хвороби. Стефан Яворський, призначений бути рязанським єпископом, утік був з Донського манастиря в Москві, де його потім тримали під наглядом. І далі люди почували себе чужими в чужому московському світі, чужими до самої смерти. Навіть Теофан Прокопович, близький співробітник Петра І, головний ідеолог новонароджуваної російської імперії, навіть він у передсмертні дні підсумовував своє життя:

Ні з каких сторон світа не видно,
Все ненастье,
Ніт і надежди, о многобідно
Моє щастье.

Многобідне щастя — чи можна влучніше оцінити щастя людини, що досягла найвищих верховин суспільної драбини, — що їй заздрять, — але вона почуває себе кінець-кінцем усім і всьому чужою...

Було б хибно зводити цей рух до шукання кар'єри. Це був також ідеологічний рух. Що таке

Москва, — знали, і все таки пішли на Переяслав і все таки рушали до Москви. Рушали може саме тому, що усвідомлювали, наскільки нижчий був той культурний і побутовий рівень, що на ньому стояла Москва. Бо це було чи принаймні здавалося передумовою можливости завоювати Москву. Переяслав у перспективі трьох сторіч уявляється нам початком великої трагедії. Це слушно. Але в умовах 1654 року не був з конечністю закладений розвиток тільки в цьому напрямі. Навпаки, сучасникам Переяслав здавався вихідним пунктом для великої експансії. Нічого майже не втративши політично, — адже Україна зберігала цілковиту внутрішню незалежність і майже цілковиту незалежність зовнішніх зносин, — умови зобов'язували її тільки прийняти московського воєводу й залогу до Києва і повідомляти Москву про посольства до Польщі чи Туреччини і про вибори гетьманів, — Україна, здавалося, діставала військову допомогу, а головне — їй відчинявся шлях до культурного завоювання страшного сусіда.

Це була доба — 17 сторіччя, — коли формувалися національні держави на Заході, але в ідеології панували універсалістичні концепції. Київ, відроджений осередок України, стояв перед очима тогочасного українця другим Єрусалимом. Він був центр церкви, значить — центр культури. Звідти мав возсіяти світ на весь християнський світ. Ворогом були турки, що володіли греками і християнським Близьким Сходом. Знаряддям, я повторюю, знаряддям визвищення другого Єрусалиму — Києва мала стати Москва. Її військова сила мала здійсняти програму української інтеліґенції. Безнастанні заклики до боротьби проти турків і татар у проповідях Ґалятовського, Барановича і всіх українських проповідників 17 сторіччя, ба навіть і самого Стефана Яворського, — не загальники, як може тепер здатися, і не результат татарських наскоків на Україну, а насамперед вияви цієї універсально-християнської ідеології.

Поза цією суб'єктивно-ідеологічною стороною

справа мала об'єктивну, історичну сторону. Я сказав: 17 сторіччя було в ідеології добою універсалізму, фактично — воно було добою ставання національних держав. Нова держава постає тільки в перемозі над своїми сусідами. Згадаймо ставання Німеччини вже в 19 сторіччі. Для об'єднання німецьких земель були потрібні війни на півдні, півночі й заході. «І на чотири боки шаблі». Україна Богдана Хмельницького мала подолати щонайменше Польщу, Туреччину й Москву. Вона це здійснювала. Військово вона змагалася з Польщею й Туреччиною. Було актом державного розуму спробувати скорити Москву іншими методами. Коли ми говоримо про нашу сучасність, ми добре знаємо, що війни ведуться різними методами, що вони бувають гарячі й холодні, що вони тривають, коли підписано мир і коли миру підписати не можна. Чому ми не хочемо зрозуміти цього для 17 сторіччя?

Навіть військово Переяслав не був кінцем боротьби. Після нього Україна розгромила Москву під Конотопом у липні 1659 р. і була розбита на полтавських горбах у липні 1709 року. Тим більше тривала боротьба в культурі.

Якщо і там Україна зазнала поразки, то це сталося не через переяславські умови, а насамперед з причин, закладених у самому українському житті того часу. Політично і військово Переяслав став початком поразки тому, що різні українські кола втягали Москву в Україну, намагаючися використати її проти своїх унутрішніх ворогів. Повне розуміння цього приписується ще Мазепі. Хіба нагадати про звернення Інокентія Ґізеля або Лазаря Барановича або багатьох інших — прислати московських стрільців в Україну? Або про те, що коли Дем'ян Многогрішний хитнувся від Москви, його заарештувала не Москва, а таки група київської старшини, що дійшла була навіть до того, що просила дати на гетьмана «боярина великороссийских людей»? Комплекс Кочубеївщини і тільки він уможливив Москві здобувати чимраз більше позицій в Україні. Розріст цього комплек-

су змусив Мазепу до суворої конспірації, що не дала йому змоги військово підготуватися до бою під Полтавою. Бій під Полтавою виграв Росії не Петро І, а українські Кочубеї. Самозрозуміло, Петро й Росія влучно використали це, як використовували всі подібні нагоди, що їх не бракувало. Про причини самого комплексу Кочубеївщини хай говорять історики й психологи. Він живе й досі.

Культурно Переяслав став початком поразки з глибших причин. Культурне завоювання переможеною нацією нації-переможця в принципі можливе. Колись подолана римськими легіонами Греція завоювала культурно Рим. Германці в Італії, Франції, Еспанії були культурно завойовані Римом, наслідком чого є сучасні романські народи. Передумовою для культурного завоювання нації-переможця є одначе культурна перевага переможеної нації на всьому полі бою, себто в усій культурі. Цієї передумови бракувало українській культурі 17 сторіччя. Доба барокко — одна з золотих діб нашої культури. Архітектурні споруди Мазепи, проповіді того часу, початки театру, різьба й малярство, початки ґравюри — лишилися в сторіччях, вони і в наш час впливають на українське мистецтво. Одначе вони мали свою стелю. Українська культура доби барокко була суто церковна. Культура була при церкві, і церква означала культуру.

Поки так було і в Росії, українська культура була в наступі. Ми бачили, що вона завоювала церкву, мовно-богословську освіту й науку, зв'язані з релігією мистецтва. Та цього було мало для 18 сторіччя — доби секуляризації науки, мистецтва, культури в цілому. Европа вже не жила церковною культурою.

Петро І ще використовував Яворського й Прокоповича як діячів церкви. Але він уже дивився на захід, щоб украсти звідти потрібні йому елементи нової, технічної культури. Потай вирушає він до «люторів», переодягнений теслею, щоб опанува-

ти секрети техніки. У наш час ці функції виконують люди нижчих рангів, але суть лишилася та сама: використати технічну культуру Заходу для зміцнення варварських основ своєї держави. Серед «птахів гнізда Петрового» ми знайдемо чимало німців, чимало росіян, але не українців. Бій під Полтавою Петрові виграли українські Кочубеї. Але Петро справді виграв бій на культурному фронті тим, що він відгородив Україну від Заходу. Зв'язок ішов через новозасноване вікно в Европу, а радше пролаз — Санктпітербурх, не через Київ. У Києві тим часом лишили Академію більшменш, як вона була. Вона була безпечна. Хто не йде вперед, відстає. Відставання було безнадійне. Тоді як російська культура свою церковну сторону доповнювала новою, технічно-світською, українська лишалася на старому місці. Так вона ставала старомодною. Старомодність означає смішність. Смішність убиває культуру.

Остання постать цієї культури в її незайманому вигляді був у 1760-х роках Арсеній Мацієвич, єпископ ростовський. Він з дивовижною впертістю боронить програну справу — незалежність церкви від держави. Для нього світ обмежений рамками церковного життя. Смішний, надокучливий, — він на домагання Катерини II стає перед суд єпископів, його засуджують до ув'язнення в манастирі, але він не вгамовується й там, і 1767 року його переводять до таллінської фортеці, де він доживає віку, позбавлений навіть власного ім'я. Наказом Катерини в'язня іменують Андрій Враль. Захід, до якого, здається, не додумалося навіть МВД. Дата ув'язнення Мацієвича збігається невипадково з датою скасування Гетьманщини. Це була одночасна ліквідація початого в Переяславі українського наступу — політично на Україні, культурно — в Росії.

Відгомони переяславської концепції українського культурного наступу на Росію лунають і геть пізніше. Хіба що інше — трагедія Гоголя, що пішов завойовувати Росію для українського моралі-

ного кодексу, для українського розуміння мистецтва, чиє мораліте про мертві душі було пласко сприйняте різними Бєлінськими як обличительная література, чиї «Вибрані місця з листування з друзями», куди Гоголь уклав усю свою душу, були висміяні й несприйняті? І тому — природний вислід трагічного непорозуміння — спалення Гоголем його рукопису і майже самоспалення — так близько від Маросєйки, в Москві на Нікітському бульварі, і так близько до двосотих роковин Переяслава — в лютому 1852 року.

Або на початку революції спроба українських комуністів «влитися» в російську суттю комуністичну партію, щоб «розлитися й залити» її? Завжди те саме — універсалістична концепція, надія на свої сили, на свою перевагу, обмеженість цієї переваги тим провінціяльним станом, у якому перебуває або в якому тримають Україну — і поразка, і трагедія.

Але в глибині найбільшої поразки, коли Україна втратила рештки політичної незалежности, коли літературною мовою України стала російська, що нею писали, скажімо, Капніст і автор Історії Русів, що нею намагався писати Сковорода, — тоді починається перегляд переяславської концепції. Капніст починає його протестом проти російської держави в ім'я української людини:

Под игом тяжкия державы
потоками льют пот кровавый
и зляе смерти жизнь ведут.

Історія Русів відроджує елементи українського державництва. Приходить Шевченко, що синтезує ці елементи, споює їх з новим універсалізмом — кирило-методіївський панславізм з центром у Києві (всякий здоровий рух хоче набрати рис універсалізму, питання тільки в тому, щоб заради цього не жертвувати своїм власним). Дальшу історію вже знають читачі, вона пишеться щодня далі.

Три страшні вороги українського відродження

— Москва, український провінціялізм і комплекс Кочубеївщини — живуть і сьогодні. Запекла ненависть Михайла Драгоманова не знищила українського провінціялізму. Запекла ненависть Дмитра Донцова не знищила Москви. Запекла ненависть В'ячеслава Липинського не знищила комплексу Кочубеївщини. Сьогодні вони панують, і вони урочисто справляють ювілей Переяслава.

Москва підкреслює русско-украинские культурные связи. Не будемо їх заперечувати. Вони були і є. Хіба салдати по два боки лінії фронту не зв'язані між собою? Вони зв'язані на життя і смерть. Історія культурних зв'язків між Україною й Росією — це історія великої і ще не закінченої війни. Як усяка війна, вона знає наступи і відступи, знає перекинчиків і полонених. Історію цієї війни треба вивчати. Чому б не видати солідну збірку праць про українсько-російські культурні зв'язки, як вони були, а не як їх препарує Москва чи наш власний провінціялізм?

Ми не маємо пістав святкувати Переяслав. Він став початком великої трагедії народу і безлічі індивідуальних трагедій. Але ми не маємо підстав і соромитися Переяслава. Він мусів бути, він показав наші хиби, але він показав і глибину нашої життєвости.

Сьогодні роковини Переяслава святкують вороги України. Я пригадую: 1913 року вся Росія урочисто святкувала тристаліття дому Романових. Голосно і бучно. Що сталося з домом Романових за чотири роки по тому, — всім відомо.

Бостон, 1954 («Нові дні», ч. 50)

НЕПРОРОСЛІ ЗЕРНЯТА

Збагни, який ти азіят мізерний.

П. Куліш

Герої «Синього птаха» Моріса Метерлінка подорожують примхливим маршрутом. Серед їхніх станцій ми знаходимо країну минулого, що його вже нема, і країну майбутнього, що ще не народилося й тільки чекає на початок свого життя, готове вирушити в існування, коли прийдуть реченці і здійсняться вироки. Та життя часом буває складніше від фантазії письменника-символіста. Є зерна, що ніколи не були теперішнім, що належать минулому, але нездійсненому минулому, що пропустили свої терміни, а все таки тягнуться до майбутнього і тим майбутнім хочуть бути. Українська література Харкова й Києва двадцятих років належить до цієї країни поза часом і простором, країни, що народилася і не жила, похована, але не вмерла.

Гарячковість еміграційних дискусій про «Мину Мазайла» або Хвильового (не кажу тут про тих дискусій рівень!) спочатку мене дивувала. Невже можна сприймати твори майже тридцятилітньої давности як нові? Ба не просто нові, а новіші за все, написане потім. Бо нема твору, написаного в останні роки в Україні чи в еміграції, що збуджував би такі пристрасті чи запал. Пристрасть і запал у цьому випадку одначе не вдавані. Вони справжні. Твори української літератури 20-х років справді

нові для майже всієї еміґрації. Можна з цього приводу обурюватися й простестувати проти відсталости української еміґрації.

Одначе, якщо розмислити холодно й тверезо, то річ тут не лише в культурному рівні нашої еміґрації. Якби твори наших 20-х років перевидати сьогодні в Україні, напевне, реакція була б подібна. І справа тут не тільки в тому, що твори ці переслідувано, а потім вилучено. Причини глибші.

Факти говорять простою мовою. Стара еміґрація, що покинула Україну десь коло 1920 року, лишилася на рівні ідеалів літератури того періоду — між Грінченком, Кащенком і Олесем, з уявою про Чупринку як найсміливішого з експериментаторів. Еміґрація з Галичини ніколи не знала літератури Києва й Харкова 20-х років, за винятком тих спеціяльно вилучених і пристосованих до ідеології вісниківства клаптів її, що їх подавав і визнавав «Вісник» або вісниченята — романтика моря Близька й Яновського, проголошені виявом українського — ох! — войовничого волюнтаризму тиради Аглаї з «Вальдшнепів» або переспіви російського Ґумільова в поезії декого з неоклясиків. Нарешті, третя і остання група еміґрації — підрадянська еміґрація. Вона поділяє те, що типове для читачів з УСРР взагалі. І тут не буде перебільшенням, коли скажемо, що взагалі впливи літератури 20-х років на читача в УСРР, всупереч усім культивованим тепер на еміґрації леґендам, були мінімальні і в головному обмежувалися на студентстві і мистецькій інтеліґенції.

Прості цифри доводять це. Сьогодні наклад київської «Вітчизни» доходить 20 000-25 000 примірників. Але наклад українського журналу 20-х років не перевищував 3 000, а здебільшого був далеко менший. «Нова ґенерація» розходилася в кількості 623 примірники! Але і попит на «Літературний ярмарок» був не на багато вищий. І довгий час після того, як журнал перестав виходити, а ще не був вилучений, його числа продавалися на «книжкових базарах» Харкова з величезною знижкою

і все таки не знаходили собі покупця. До популярности і м е н и Хвильового далеко більше спричинилися напади на нього з довгими витягами з його творів у погромних статтях Хвилі, Гірчака і більших вождів партії (так що може якоюсь мірою їм і вдячність в історичній перспективі мала б належати!), ніж самі його т в о р и. Палка і кревна зацікавленість диспутів про літературу в студентських і мистецько-інтеліґентських колах не повинна заступати для нас усвідомлення того факту, що це була тільки тонка плівка, що переважна більшість не тільки людности взагалі, а й читацької людности УСРР не знала літературної продукції своїх письменників 20-х років, що література цього періоду не запустила хоч трохи глибокого коріння в далеких від літератури середовищах.

Ми любимо леґенди, і плачемо, як дитина, що втратила ляльку, коли в нас забирають ці леґенди, коли за позірністю наших бажань нам розкривають те, що справді було. Одначе факти лишаються фактами. Навіть коли не ходити далеко і не викопувати статистичних даних про книжковий ринок УСРР 20-х років, то й факти сьогоднішнього дня говорять про те саме. Хто боронить, приміром, Хвильового в теперішній трагікомічній «дискусії» про його творчість і значення? Не називатиму тим часом імен, але легко помітити, що майже всі вони —студенти і переважно студенти літературних факультетів того часу (не виключаючи і автора цих рядків) або представники мистецької інтеліґенції.

Так склалося, що українську літературу Києва й Харкова ніби вперше відкривають тепер, принаймні на еміґрації. Зрештою й чисто технічно, багато творів того часу вперше тепер стають приступні читачеві. На ринку з'явилися й боязко посіли своє місце на запорошених полицях книгарень між Нечуєм-Левицьким, Кащенком і Олесем — твори Підмогильного, Миколи Куліша, Яновського, Антоненка-Давидовича, чудесне листування ваплітян, зібране в «Голубих диліжансах», пущених у романтично-примарну й вибоїсту путь Юрієм

Луцьким. Так що ж, можна говорити про початок відкриття українського письменства 20-х років, бодай поза межами УСРР?

На жаль, таке припущення було б передчасним, ба просто хибним. Авторитетні книгопродавці твердять інше. «Майстер корабля» Яновського не йде. «Місто» Підмогильного йде, але мляво, і то почасти тому, що дехто з читачів глухо чув, ніби там можна знайти якісь пікантні місця. Кількість передплатників на твори Едварда Стріхи гумористично мала. Натомість іде, кажуть, нова книжка Лепкого про Мазепу. Я не мав нагоди прочитати її, але якщо вона написана в тому ж дусі, що попередні твори Лепкого про Мазепу, то з літературою має цей твір мало спільного, бувши ґрандіозним і ультра-патріотичним, як кажуть у Галичині, к і ч е м, хоч і написаним у найкращих намірах, щоб бути «б у д у ю ч и м» твором. Так чи так, твори Лепкого, навіть такі справді мистецькі, як «Під тихий вечір», своїм духом і стилем цілком вкладаються в період до 20-х років.

Отже, м а с о в и й читач, щоб скористатися з вислову радянської мови, не горить бажанням ознайомитися з творами письменства 20-х років. Не буде помилкою сказати, що коли він щонебудь знає про ці твори, то переважно з писань тих Лясковців, Пакленів тощо, що тепер вишукують комуністичну «контрабанду» в творах 20-х років з такою ж ретельністю, з якою давніше вишукували в них націоналістичну «контрабанду» Хвилі й Гірчаки. Історія повторюється, сучасні «антихвильовисти» подають руку антихвильовистам 20-х років, а література... література власне тут ні при чому, і твори так само й далі лишаються непроростими зернами, чимсь, що вийшло з країни минулого, не стало сучасним і не має взаконеного становища в країні майбутнього. Як колись величезна більшість знала Хвильового чи Миколу Куліша не з того, які вони були, а з того, як їх, підмальованих під чортів, виставляли на привселюдний показ інтерпретатори-тортурмайстрі, так і тепер у загальну

свідомість письменники 20-х років входять карикатурними постатями, зменшеними в розмірі до маштабу їхніх теперішніх карлуватих горевикривателів.

Зрештою, з ширшого історичного погляду роля цих викривателів, мабуть, позитивна. Маштаби їхнього думання жалюгідні, і арґументи побудовані або на спрощенні або на фальшуванні. Але несамовитий галас і гістерика, що їх вони зчиняють чи симулюють, роблять твори письменників 20-х років забороненим плодом, а заборонене завжди цікавить. Може дехто, спокушений їхньою лайкою, й справді наважиться взяти в руки ті вибухові речовини, чи то пак проскрибовані твори.

Натомість далеко шкідливіша роля тих оборонців літератури й письменства 20-х років, хто — не сумніваюся, в добрій волі й вірі — починає пристосовувати боронену ним літературу до штампів сьогоднішнього дня еміґрації. Еміґрація сьогоднішня, поскільки вона не сховалася в приватне існування, живе під знаком перегонів у патріотизмі. Тут не місце докладно аналізувати причини цього явища. Соціологія еміґрації — тема, не позбавлена інтересу, але не в журнальних статях її розв'язувати. Щождо перегонів у патріотизмі, явище це постало почасти з щирого фанатизму, почасти з партійної конкуренції (Я патріотичніший від усіх! Гуртуйтеся навколо мене!), почасти було використане не надто принциповими ділками, які, вирішивши, що й на патріотизмі можна будувати бізнес, активно й собі взялися підігрівати й так досить розпечену атмосферу. Тепер уже не завжди легко встановити, де патріотизм справжній і щирий, а де він машкара Тартюфа чи просто спекуляція.

Перегони в патріотизмі вияловили культурне життя еміґрації. Справжні культурні діячі мовчки сидять по своїх закапелках або тікають у чуже середовище. Творча діяльність і вільна думка перешкоджені в своєму вияві. Читаючи переважну більшість еміґраційної провідної преси, треба робити знижку на розпечену атмосферу або й просто

виходити з критерію, що чим більше ця преса про якунебудь подію українського еміґраційного культурного життя пише, тим менша вага цієї події. Спростачення й спровінціялізування культурного життя, осягнене в УСРР як-не-як ціною многолітнього терору, тиску й нагінок, на еміґрації здобуте за яких 5 років і без жадного поліційного апарату.

Я пишу це не для того, щоб з кимнебудь полемізувати або когонебудь перевиховувати, тим більше не для того, щоб реформувати еміґрацію. Не дискутувати тут треба, а вийти з задухи й смороду й творити культурні цінності, оглядаючися за товаришами-творцями, а з біди — і в цілковитій самоті. Навіть на безнадійні хвороби є один лікар — час. Що вище шумовиння, то скоріше воно вляжеться.

Увесь цей відступ — не лірика і не викриття. Це тільки констатація фактичного становища. Потрібний він тільки для того, щоб промовити до тих критиків і популяризаторів, хто зі зрозумілого бажання зробити дорогих їхньому серцю письменників 20-х років прийнятними, вільно чи невільно починає пристосовувати їх до стилю й рівня учасників перегонів у позірному патріотизмі. Вільно чи невільно, тоді починається фальсифікація нашого письменства 20-х років. Фальсифікація тим прикріша, що вона безрезультатна. Бо не можна примирити непримиренного, і не можна змусіти жабу відчути красу льоту.

Велич Хвильового зовсім не в тому, що він кинув гасло «Геть від Москви» — це гасло було кидане й перед ним. Велич його не в тому, що його Аглая — активна волюнтаристка, такий собі Донцов у спідниці. Донцов існував і до образу Аглаї, і це ще питання, чого він більше завдав українській культурі й політиці — користи чи шкоди. Підмогильний зовсім не писав про те, як українське село завойовує місто, і зовсім не захоплювався українізацією. Яновський зовсім не був таким собі завжди бадьорим романтиком моря й степу. Його спопуляризовані вислови типу —

«Завше відчувати на щоках вітер шляхів. Бачити попереду просторінь. Не думати, потрапивши в пісок, що за піском немає трави. В чагарникові знати, що шлях не перетято і попереду лисніє бита путь... Жага за просторінню! Вперед — кричить моя істота! Людині не властиво стояти. Не властиво відчувати розпач. Ганебно — плекати страх, —

однаково добре пасують до штампів вісниківства чи радянського казенного оптимізму. Тільки ж вони навіть не авторові, а вкладені в уста поданої не без іронії механізовано-активістичної людини «майбутнього».

Усі такі й подібні твердження — а їх є в обігу безліч — фальш і зачісування письменників 20-х років під моду, що панує сьогодні на еміґрації. І всі вони означають неймовірне й болюче приниження й применшення провідних літераторів наших 20-х років. Усі наші «дискусії» про те, чи Хвильовий був чекістом, чи Микола Куліш — комуніст чи націоналіст, чи твори Підмогильного порнографічні чи ні, і так далі, — не мають жадного значення для розуміння й оцінки нашого письменства 20-х років. Вага літераторів і літератури того часу полягає насемперед у тому, що вони були повними людьми, що вони не боялися говорити правду і хотіли творити повну літературу, а не пісну, щоб використати формулу Підмогильного. Ось цитата:

«Лихо в тім, що література наша п і с н а. Я завжди порівнював письменника з пекарем. Із маленької опари він випікає хлібину. Піч у нього добра, дріжджі добрі, і тісто своє він не лінується місити місяць, рік і кілька років. Та коли він несміливий, коли боїться того, що сам думає, і того, що думають інші, то краще йому закрити пекарню і йти в народні вчителі».

Чого в нас вимагають керманичі «громадської

думки», — це передусім пісної літератури. Вона зветься в них «будуючою». Зрештою назва ця так скомпромітувалася, що останніми днями вони заступили її на «здорову». Як би не назвати її, мова йде про літературу, що повторювала б ті загальники, які повторює вже мало не вся преса. Що стікають безконечним потоком на кожних українських сходинах. Чого ті керманичі найбільше бояться, — це вільної, сміливої думки. Вони не сміють бути повними людьми, і вони дивляться на твори, що таку людину подають, як чорт на хреста. Вони піддають такі твори анатемі на шпальтах газет і раді були б піддати їх церковній анатемі (Як це, здається, вже практиковано в білоруській еміґрації). На щорічних словоблудствах вони вивалашили Шевченка, творчість Франка вони звели на «Не пора» й «Каменярі», притрусивши землею «Зів'яле листя» чи «Сойчине крило», і вони не можуть заспокоїтися, поки тим чи тим способом не позбудуться всього великого й всього справді людського в українській літературі.

Якщо є сенс у існуванні, якщо є сенс у перевиданні провідних творів наших 20-х років, то він насамперед у тому, щоб привчати українську людину до того, що вона має право і обов'язок бути повною людиною. Той критик, який нагинає літературу 20-х років до пересічі, що панує в культурному житті української еміґрації (саме сполучення понять — культурне життя і українська еміґрація робиться чимраз неправдоподібнішим), не популяризує кращі осяги наших 20-х років, а принижує й перекреслює їх. Для тих, хто не спроможний розуміти Підмогильного чи Яновського, ми не зробимо цих останніх прийнятними, якщо пустимося на наївну й доморобну хахлацьку хитрість, — ану, причепурім майстрів 20-х років під Лепкого!

Зрештою треба підкреслити, що письменники наші — справжні письменники — зовсім не прагнули бути масовими, а свої твори зробити здобутком «широких трудящих мас». Вони виступили проти плужанства, цього літературного козакування по

селах і хуторах. Вони замкнулися в ексклюзивні письменницькі організації. Бо вони хотіли говорити й говорили до тих тільки, хто мав вуха й голову, щоб чути й розуміти їх. Найбільшим знущанням з пам'яті Юрія Яновського є доданий у виданому НТШ «Майстрові корабля» анонімний словник, делікатно названий «Пояснення деяких слів». Тут читач довідається, приміром, що «архаїзм — застаріле слово», «акробатика — руханкове мистецтво», «бухта — малий залив», «ґример — мистець характеризації» й десятки таких же непотрібних, безглуздих і безграмотних означень. Ніби Яновський писав для впорядників букварів, для читачів, що не знають цих слів, для сільської просвіти. І ніби, якщо з'ясувати значення цих слів — навіть з'ясувати їх правильно, — читач цього рівня зрозуміє і оцінить твір як цілість!

Пророчим показався наведений вислів Підмогильного про народного вчителя в ролі письменника чи законодавця літератури. Він зрештою змістом своїм збігається з тим, що Хвильовий вкладав у поняття просвітянства. Ні, я не проти народних учителів. Вони виконують місію надзвичайної відповідальности, і майбутнє нації великою мірою лежить у їхніх руках. Але народний учитель має вчити дітей у початковій школі. Коли народний учитель стає на чолі наукової установи — це означає кінець науки. Бо його роля й психологія — роля й психологія популяризатора, спрощувача, а не відкривача. Коли народний учитель чи, вибачте, «професор гімназіяльний» стає законодавцем літератури — література кінчається. Починається патріотичний «кіч» (себто попросту халтура), починається читанка для не надто письменних читачів. Підмогильний і Хвильовий тисячу разів мають рацію. У культурі нації функції письменника й народного вчителя мають бути суворо розмежовані. І може одним з найбільших осягів 20-х років у літературі є те, що вона в своїх найкращих, найвищих проявах вперше виразно й недвозначно розмежувала ці функції. У ній уже були неможливі

Грінченко чи Кащенко. Навіть Васильченко ставав анахронізмом.

Радянський режим на Україні спромігся знов стягти літературу до рівня читанки для початкової школи. У найновішій поемі дипломованого і орденованого поета УСРР Платона Воронька є рядки:

Бігом до Лідії Петрівни.
А та книжок наклала гору,
Паперів, зошитів,
І мрійно
На все те дивиться, шепоче...

Це релігія книжки, чиїм жерцем є народний учитель, але релігія, надбана ціною примітивізації книжки. На такий самий рівень, тільки без тієї віри, стягнено майже всі прояви літератури в українській еміґрації сьогодні. Критики, що намагаються пристосувати до цих вимог вершини літератури 20-х років, стягають ту літературу на той самий рівень, чи вони того хочуть, чи не хочуть. Тим часом література ця писалася для тих, хто хоче й може її розуміти. До неї треба дорости (як є змога!), а не її треба знижувати. Кажучи словами Архипенка: «Мистецтво створене для всіх, але не всі створені для мистецтва». Упорядник словника до «Майстра корабля» продемонстрував наочно, що його життьове покликання хіба писати брошури для «народу» на тему, приміром, «Як Мелася корову від здимання рятувала».

Нью-Йорк, 1955 («Нові дні», ч. 67)

ХВИЛЬОВИЙ БЕЗ ПОЛІТИКИ

Про політика Хвильового написано стоси паперу. Вартісного — мало. Про письменника Хвильового за двадцять років після його смерти не написано фактично нічого. Ці рядки мають дуже скромне завдання. Вони хочуть бути тільки пригадкою, що б у в письменник Хвильовий, факт кардинально викорчуваний з свідомости людей і в Україні і на еміґрації.

З самого початку я повинен попросити в читачів вибачення за дві речі. У мене буде багато цитат і часом довгих. Але це тому, що вони прекрасні, що треба б багатьом знати їх напам'ять, а тим часом ніхто їх не знає. Зрештою, я вже сказав що мета цих рядків — бути пригадкою. Подруге, я братиму свій матеріял не лише з творів Хвильового, а і його найближчих однодумців — ваплітян: Яновського, Тичини, Любченка, Куліша, Бажана, Слісаренка, Сенченка. Вони не були тотожні, навіть у цих побіжних нотатках я відзначу деякі істотні відмінності між ними, але всі вони були членами одного гуртка, людьми одного покоління. Зрештою всі вони теж умерли 13 травня 1933 року або коло цього дня.

*

У Хвильового в «Арабесках» є чудесне місце, що його я радив би перечитувати кожному, хто береться писати щось про Людину 13-го травня. Хвильовий оповідає Марії свою «автобіографію». Виявляється, що він був незаконним сином «гор-

няшки», що його взяв на виховання бездітний чиновник. Потім у чиновника народився власний син, і тут то почалася трагедія і прийманого батька і приймака-сина. Тут Хвильовий перериває своє оповідання, і Марія запитує його: «— Слухай, Nicolas! А що ж далі? Як же з твоїм чиновником?». І Хвильовий відповідає на те: «— Маріє! Ти наївнічаєш. Нічого подбного не було. Я тільки приніс тобі запах слова».

Це — один з ключів до творчости Хвильового. Скільки критиків Хвильового осмішили себе, бо не відчували запаху слова, не розрізняли гри від життя чи може краще сказати, гри в житті від життя без гри. Скільки дискусій про те, чи Хвильовий був комуністом, чи націоналістом, чи зрадником України нагадують точнісінько ті дискусії, що їх провадив довгов'язий і бородатий кур'єр Антошка з Хвильовим яко керівником державного видавництва, — застерігаюся тільки, що й державне видавництво з його головним редактором Пульхерією Івановною Жохою і кур'єром Антошкою — теж не портрет установи на Сумській 31 у Харкові, що вони теж приносять запах слова.

Запах слова міг бути іронічним. Але він міг бути і містичним, наважуся вжити слова — священним. Я нагадую кінець «Арабески»: «Це тобі, моє синє вечірнє місто з леґенд Шехерезади. Це ж з тобою я розмовляв по заході сонця, коли треба було знайти с л о в о». Я нагадую теж одне місце з «Дороги й ластівки». Ластівка влетіла в письменникову кімнату. Ластівка наче здивована. Письменник пояснює: «Певно, кімната була незвичайна — то була кімната в моїй уяві».

За 20 років, що минули, наша література майже цілковито втратила здатність відчувати й відтворювати запах слова. Вона тиче пальцями в предмети, а потім ще пояснює популярно, як ці предмети звуться. Або вона накопичує слова, але вони мертві, як засушені квіти з гербарію, від колишнього запаху не лишилося і сліду. Наші читачі... Але я замовкаю.

Хвильовий любив запах слова, вживаючи його улюбленого окреслення, б е з у м н о. Він заплітав слова в арабески й візерунки, розгортав їх у жалібні процесії і шикував у танечні групи. Часом йому не вистачало українських слів, він хотів більших контрастів і п'янкіших букетів запахів — він удавався до французьких і російських слів. Мовознавці-пуристи сердилися на нього. Бідні мовознавці. Хвильовий любив запах слів, бо слова були для нього не ширмою від життя і не відбиткою життя, як учить офіційна марксистська філософія. Вони були для нього частиною життя. Хвильовий безумно любив життя. Він писав: «Словом, я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумані вечори, ніжні осінні ранки... — все те, чим так пахне сумновеселий край нашого строкатого життя». Патріотично настроєний читач читає про край нашого життя і зразу підставляє Україну. Ще чого доброго почнеться дискусія про те, яку Україну розумів тут Хвильовий — радянську чи українську... Гаразд, а чому б не розуміти під цим землю взагалі, а може й не землю, а життя? Світ? Світи?

Поміж себе ми можемо сперечатися, чи був Хвильовий комуністом, націонал-комуністом чи націоналістом і на скільки відсотків. Якщо ми хочемо познайомити з Хвильовим світ — а я думаю, що світ виграв би від такого знайомства, — нам краще починати не з цих ні для кого нецікавих речей, а з того, що мало на світі в літературі було таких Словолюбів і Життєлюбів, як Хвильовий. Я пошлюся ще на друзів Хвильового. Це Яновський писав: «Відчувати фарби життя — головне». Це Сенченко окцелентував: «Всяка краса для мене цінна незалежно ні від чого. Та й смішно було б вносити елементи політики в чисту красу. На жаль, цього до останнього часу не розуміють деякі із моїх друзів по перу. Пишете про лілеї? І прекрасно! Але при чому тут Комінтерн і... лілеї». Читач уже думає, що це до нього не стосується, бо це проти комунізму. Обережно, читачу! Якби Сенченко писав це в обставинах нашої еміґрації, може

він говорив би не про комінтерн, а про визволення України.

*

Прекрасні світанки й вечори, запах лісів і запах людського слова. Вони прекрасні тому, що їх сприймає людина. Людинолюбство — теж одна з вирішальних граней у образі Хвильового і його друзів. Панна Мара в «Арабесках» каже: «Я пізнала цю любов, і я щаслива. Нехай фігляри й скептики „возводять в канон" бездушний американізм, але людини вони все одно не перероблять». Окцелентує Сенченко: «А єдине ж нове в світі — чоловік. Чоловіка лише й варто шукати. Нові простори, смак мужніх слів і грані людського характеру — ось наш завітний край. Чому ми не знаємо радости зустрічі?» І справді, чому ми, ми теж, не знаємо радости зустрічі?

Я процитую ще Тичину: «Аеропляни й усе довершенство техніки — до чого це, коли люди одне одному в вічі не дивляться? Не хватайте озлоблених у тюрми: вони самі собі тюрма. Університет, музеї й бібліотеки не дадуть того, що можуть дати карі, сірі, блакитні . . .». І ще Тичина, ж и в и й Тичина: «Приставайте до партії, де на людину дивляться, як на скарб світовий, і де всі як один проти кари на смерть. Хай вас називають творцями за шторами, сантименталістами . . . Хіба це так важно? У нас ще й досі попіл висипають не на город, а десь у куточок під тин».

Одначе коло Хвильового — словолюби, життєлюби, людинолюби — не було сантиментальним. Принаймні в тому розумінні, що воно не боялося мук і болів життя, боротьби і смерти. Їхні почуття не були позашторними, а думки й програми оранжерейними. Вони знали бруд і жорстокість свого часу, бруд і жорстокість життя, і бруд і жорстокість людини. Для Хвильового життя було дорогою: «Дивлюсь знов на дорогу. За нею, куди вона йде, іде суворість, може жорстокість, може сама смерть». Чудесна була ластівка, що влетіла в кім-

нату письменника. Але що ж, вона не змогла вирватися на волю, вона мусіла вмерти, і тоді письменник «узяв її за крильця, зневажливо подивився на крильця й кинув її в помийну яму, де рились бродячі міські пси». Не було могилки в ластівки, не написано некрологів, не виголошено надгробних промов. Правда, написано одну з найкращих новель Хвильового — «Дорога й ластівка». Може справді це компенсація жорстокости? «Я — мрійник і з висоти свого незрівняного нахабства плюю на слинявий „скепсис" нашого скептичного віку», — так написав Хвильовий про себе. Справді, в Хвильового можна знайти трагізм життя, але не безсилий скепсис. Найвищий вияв цього трагізму — матереубивство.

Хіба ця тема і ця — ох — проблема не виходять далеко поза межі українсько-революційно-політичної тематики і не становлять проблеми кожного і кожночасного людського життя? (О ні, я не кажу про якісь конкретні кримінальні матереубивства і зовсім не тверджу, що відсоток їх серед статистики злочинців високий або зростає. Але тут мені йде не тільки про запах слова!). Іде тут чи пак ідеться про трагізм людського життя і про шлях через смерть до життя. Ще ідеться про потрібний і непотрібний трагізм, про взаємини трагізму й гуманізму, про жертву й самозречення, про запах життя і запах смерти. Лялечка означає смерть гусені, а метелик — смерть лялечки. За життя розплата тільки кров'ю, знав сучасник Хвильового.

*

Чи був Хвильовий і його коло оптимістами? Нелегко відповідати на це питання. В СРСР оптимізм належить до офіційно обов'язкових рис громадянина. Так само в українській еміґрації. Зрештою з малими винятками це й філософія Голлівуду.

Я наважуюся навести довгу цитату з Сенченка. Ось вона: «Але я завчасу бачу посмішку холодного скепсису. Посмішку, повну сарказмів, іронії і скорпіонів. Як громадянин, якому дороге повнокров-

не здоров'я своїх сучасників — я мушу гукати: геть із скептицизмом, із сарказмами й іроніями. Хай живе золотий оптимізм! І я це роблю у міру сил своїх. Я, наприклад, сам веселий хлопець і люблю, щоб сміялись мої сучасники, щоб скинули з себе ряси чорної мелянхолії і подивились на себе, які вони є голенькі. Право, веселі, симпатичні люди! Правда, — в одного не вистає ребра, в другого замість ноги — дерев'яшка, третьому бракує легенів, печінок . . . іншому — мозку — але яка біда. Яка біда — скажу я і скажете ви: в природі немає випадків. На все є свої причини. І коли ваш мозок раптом загубив здібність працювати — ми всі маємо погодитись — що й це елемент, потрібний для вищої гармонії.

«Отож ми оптимісти, любимо веселість, сміх і оповідання, од яких хочеться сміятися. Як я довів уже, ці предикати настрою веселого оптиміста цілком мають право на існування. Хто проти цього? — Нема? Хто за? — Всі? Резолюцію ухвалено. Переходимо до інших питань».

Це щодо офіційного, законодавчо встановленого оптимізму. Мова йде знов не тільки про радянську систему. Ох, як приємно все відводити тільки до неї. Тоді можна добре травити й добре спати. Зрештою це ж і є мета всіх казенних оптимізмів.

Але якщо можна до кола Хвильового застосувати назву оптимізм, то доведеться зразу сказати, що цей оптимізм не сприяв травленню й снові. Він не заплющував очей на потворне світу й людини. В нього були включені не тільки посмішка й сміх, а й сльози, не тільки життя, а і жертва й смерть. Той таки Сенченко писав: «Ми (мова йде про автора з вантажниками елеватора) пересиділи дощ, ми пересиділи вечір, ми пересиділи ніч, ми випили ввесь самогон, скільки лише могли здобути, але ми всі були щасливі і співали пісень і плакали, бо знали — життя пролітає, і горбляться плечі, і усіх мішків не переносити, і не залатаєш усіх дірок, бо їх багато, бо вони великі, такі великі, що навіть мільйони пудів жита й пшениці й борошна

не зможуть засипати їх своєю вагою. Ми сміялись, бо було весело, і, міцно стискуючи руки, плакали, бо було сумно».

Слісаренкові світ видається катеринкою, що під звуки її мелодій обскубаний папуга витягає облудні квиточки на право бути щасливим:

Як сказать направду — все то всує,
Вигадки буржуйські — людське щастя!
Бо воно в природі не існує,
І дорватись вам до нього не удасться.

І Бажан подеколи бачить життя цирком, де «із губ акробата-китайця струмочком сповзає смерть», де «розгойдались, мов трупи на ниточках, голоси».

У Любченка й Яновського можна знайти захоплені гімни життю. Але в Любченковому «Вертепі» шлях до життя веде через могили, і нерозгадносолодку принаду й повабу неповоротного минулого не може струсити письменник з своєї душі. А Яновський, зачарований розмахом моря і степу, безмежністю і невичерпністю життя, веде героїв свого «Байгороду» до смерти під вогнем кулемета.

Нарешті в Хвильового Мар'яна приходить до автора з словами: «Прийшла до вас спитати, що таке безрадність? Що — сила волі?». І Хвильовий незмінно веде своїх кращих, любимих героїв до загибелі. І чи тільки героїв? Що таке був постріл 13 травня у власну скроню?

Справді, спитаємо в наших аматорів розкладати явища на поличку оптимізму й життєствердження або песимізму й занепаду, чим був цей постріл? Чи не стверджував він якоюсь мірою життя?

«Життя — є молодість, труд і любов. Дайте мені посмакувати цих напоїв», — це слова Яновського. Якщо напої кінчаються, — чи не треба покінчити життя? Він так пише про труд: «Труд в печалі — заспокоює голову холодним вітерцем. Холодно, тихо, пахне туманом, і печаль летить, не в силі стати проти двох друзів — труда і молодости».

Хвильовий і його коло були оптимістами в тому

сенсі, що вони безумно любили слово, життя й людину. Вони були песимістами в тому сенсі, що вони бачили й відчували трагізм і приреченість життя. Вони були оптимістами в тому сенсі, що, бачивши трагізм і приреченість життя, вони не зрікалися його, не складали рук. Вони були песимістами в тому, що вони не робили собі ілюзій, що, мовляв, колись, коли ми оте і те збудуємо, всі стануть щасливі і життя перестане бути трагічним. Так хто ж вони зрештою були — оптимісти чи песимісти?

Я відповім знов словами Яновського: «Тепер ми набрали води в вуха, вивчаючись плавати, і знаємо всю шкідливість і фальш спрощених емоцій».

Я сказав би, у відповідь на поставлене запитання, що вони були людьми. Що кожний з них був людиною. Втім, ці слова вже сказані з іншого приводу. Вони належать Шекспірові.

*

Вони були людиною кожен, і тому вони не цуралися нічого людського. Між іншим мотиви кохання і навіть еротики, суворо заборонені тепер в українській літературі під більшовиками й на еміґрації, не були їм чужі.

Яновський демонстративно заявляв вищість кохання над політикою: «Маруся (провідниця анархістів. Ю. Ш.), Байгород, анархісти, п'ять пострілів і грузовик з кулеметами — ітиме все сьогодні само по собі. День п'ятницю ми відводимо для Лізи й Кіхани». Кінцівкою Сенченкової «Подорожі до Червонограду» був образ незнайомої жінки: «Жінка поринає в городи, може копати картоплю, може ламати пшеничку, а може їй там побачення. Може припаде хтось на повільну одлогість грудей, що живим мармуром підходить до шиї вгору й опускається в боки і вниз під серпанок світлого ситцю. — А може ні. Піде просто через городи на берег, де за корчами піскуватий пляж, де задумлива хвиля й вечірня самотність. Тоді в кущах щось

забіліє, тихо плесне водою, і плигнуть далеко від берега зелені жаби. Жінка купається».

Коли тут жінка — не тільки конкретне відчуття, а і втілення живущих соків землі й життя, як у Довженковій «Землі», — Довженко був людиною того ж покоління й того ж кола ідей і почуттів, — то в Хвильового, приміром, у «Житті» знайдемо й безпосередню еротику, мовляв, «наші прадіди теж у цей час бігали тічкою, а наша кров — прадідівська, червона і теж горить», запах плоті, гарячий подих зустрічей Оксани з Мишком на сіні в клуні.

Ці моменти не були випадковістю, вони були програмою, частиною програми життєствердження. Коли на них накинулися радянські фарисеї (але фарисеї є не тільки в СРСР!), Сенченко висміяв їх, вклавши їм в уста такі слова, адресовані до кола Вапліте: «— Ми говорили, ми казали! Хіба ж не на наше вийшло. Ось вони самогонщики, ось вони богемщики! Кісі їх, рви, хапай, шматуй, роздирай щоб „мокро й гаряче" стало на тому місці, де... підносились вгору скандалезні ваплітянські Вавилони й Содоми». (Я згадую, що недавно один мій добрий знайомий пророкував грядущу загибель Нью-Йорку і при цій добрій нагоді обізвав місто сучасним Вавилоном. А другий застосував те саме до Парижу!).

Звісно, еротика, ба навіть кохання взагалі ніколи не були центром творчости, життя й людини для кола Хвильового. Але вони були частиною вічно людського, вони збагачували людину й її існування. «Любов, відчуваю я її як дорогу, теплу долоню на голові. Вона перебирає моє волосся, лоскоче мене за вухом, ніби я якесь мале. Вона — щось таке, що підносить чоловіка вгору, і завмирає в нього дух, і мить він думає про вічність». Це — Яновський. Той самий, що писав, що життя — це молодість, труд і любов.

*

1946 року була надрукована моя стаття про Любченків «Вертеп». Я перечитав її тепер і знайшов

її непоганою (За сім років свої твори читаються, як чужі). Я старався показати там, що світогляд Любченка був матеріялістичний, хоч зовсім не марксистський. За це мене теж обізвано матеріялістом. Це не лайка, і я не маю підстав ображатися, хоч не думаю, щоб я справді був матеріялістом. Та, як кажуть у Галичині, менше з тим. Я хочу тепер радше покаятися. Хоч філософія «Вертепу» справді матеріялістична, одначе я неслушно узагальнив це твердження на всіх ваплітян. Вони не були партією, а були колом творців, і тому серед них було багато однодумности і багато розбіжностей. Їхня філософська програма ... у них не було жадної ствердженої загальними зборами і для всіх обов'язкової філософської програми. У багатьох з них взагалі не було філософії. Хіба тільки Любченко, найменше емоційний і може найменше творець, а більше компілятор і будівник фраз, розділів і творів, систематично працював над філософськими основами своєї творчости. Та ще Тичина, інтуїцією і почуттям приведений до традиції Сковороди.

Та коли в мистецьких творах за всяку ціну дошукуватися філософських якщо не систем, то бодай уламків світоглядів, то складається враження, що поруч Любченкового тяжіння до матеріялізму можна говорити про певний потяг до ідеалізму в Яновського. Навіть релігійности. Образ жінки в нього більше, ніж у всіх інших, позбавлений еротичности й плотськости взагалі і наближається нерідко до втілення вічно жіночого, святої матері природи й життя. «Мати — всевічна матір, що пізнала любов на темній сухій вулиці Назарету, пізнала першу любов від Бога, самі глибокі її тайни, мати розумна й всезнаюча дивиться з ікони» в «Байгороді». Але вона не тільки дивиться з ікони, її риси і в живих образах жінок Яновського.

І так само трактована в нього смерть, не як розклад і кінець життя, а радше як інше життя: «Я не хочу ненавидіти й смерть — вона спокій після шумної, натрудженої дороги, а як можна ненави-

діти спокій і відпочинок із краплями солоного поту на чолі?».

Сковородинська гармонія соняшних клярнетів усесвіту в Тичини не вкладається в Прокрустове ложе двоподілу філософських систем. Сам поет усвідомлював це, коли писав: «Молюсь не самому Духу — та й не Матерії». Поняття духу й матерії поет розтоплював у надрядному понятті гармонії сфер, тій вищій музиці, що є водночас математикою, але не перестає бути музикою. В усякому випадку з матеріялізмом це не має нічого спільного. Я не буду аналізувати тут «В космічному оркестрі» або відомих фраґментів з «Сковороди», — це було б окремою темою. Одначе спробую проілюструвати це музичне сприймання світу на чисто настроєвому вірші з тематикою минущого людського чуття, — бо для кола Хвильового — і це було спільне для всіх його учасників — людина і світ були одно, цілість, єдність.

Ось цей — зрештою відомий вірш:

Гуляв над Тибром Рафаель
в вечірній час в іюні,
— се сум се сон, лелію льо,
льолюні я льолюні. —

Забилось серце. Слухать став:
о, як вона співає!
— чи лю чи ні, ламає руч,
а він затоном чале.

Все ближче пісня. З-за дерев
пурхнула голубина.
О хто ти, дівчино, скажи!
(несміло): Форнаріна.

І взяв за руку Рафаель,
не мовила ні тона.
Заплакала. А він обняв:
Мадонна!

Вільно бачити в цьому вірші просто епізод з біографії Рафаеля з імітацією італійської пісні. Але можна побачити в ньому і щось глибше: тему надземного кохання, що відбиває в собі музику сфер і тим самим стає початком творчости, творчости, що є внутрішньо, істотно релігійна вже хоч би тим, що відбиває божественну гармонію світів (Зрештою ще Ґете казав, що кожен може знайти в книзі тільки те, що має в собі — бодай у зародку)...

Ідеалізм і матеріялізм і переборення обох не були реґляментовані в колі Хвильового, як не були реґляментовані оптимізм і песимізм. Бо це була не отара, вибачте, я хотів сказати, партія, а союз творців.

*

Більшовицька критика переворушила всі твори Хвильового і його однодумців, розшукуючи за кожним реченням і образом протирадянську «вилазку». Еміґрантська критика за дуже малими винятками продовжує цю працю. Зворушлива переємність: Хвиля і Мосендз подають один одному руки в методі, хоч політичні настанови начебто діяметрально протилежні.

Політичні елементи в творчості людей кола Хвильового були, і було б наївно їх заперечувати. Але зводити цю творчість тільки до них, — означає неймовірно збіднювати її і збіднювати нас самих, бож тепер вона належить нам. Л ю д с ь к і мотиви всякого повновартісного мистецького твору важать незмірно більше від злободенно-політичних. Царина останніх — не мистецтво, а газета. Мистецтво може скористатися з них, але якщо воно дає використати себе ними, то воно перестає бути мистецтвом.

Примітивізування української культури по обидва боки радянського кордону за двадцять років, що минули від смерти Хвильового, справді гідне подиву і страху. Я не думаю, щоб Хвильовий міг бути нашим учителем у політиці. Але він і його

коло можуть багато чого навчити нас у культурі. Про цей аспект мені і хотілося тепер нагадати.

Він має ще один прояв. Вічно-людські теми. Найбільше манила й вабила друзів Хвильового тема Дон-Кіхота. Кулішів «Народній Малахій» був водночас сатирою на провінційного Кіхота-Малахія і апотеозою дон-кіхотства як норми людської поведінки. Яновський героєві свого «Байгороду» дав ім'я ляманчського лицаря — Кіхана, творові — епіграф з Сервантесового роману і привів свого Кіхану до безглуздо-лицарської смерти, що славила героїзм і життя.

Друга тема світової літератури дивним дивом не менше вабила ваплітян. Тема Філемона й Бавкіди, щасливого старечого подружжя, чий ідилічний добробут змітає нібито прогрес людства. Це ж і тема «Старосвітських дідичів» Гоголя. Вона особливо надила Хвильового. Так, цей «комуніст», чи то пак «націоналіст», з якоюсь особливою тихою любов'ю змальовував поезію минулого, поезію сумирного вмирання людей, відсунутих на запасну путь революцією. Це тема його «Шляхетного гнізда», його «На озера», його «Елегії». А з другого боку, як він ненавидів тих Філемонів і Бавкід, що п р и с т о с о в у в а л и с я до життя. Його образ Пульхерії Івановни Жохи, мирної Пульхерії Івановни, що стала зубастою жохою, — клясичний і то однаково для підрадянського й еміграційного життя. Я міг би назвати серед своїх земляків не одну таку Пульхерію Жоху!

Я тільки згадаю ще про фавстівську тему в Хвильового і про гамлетівську в Бажана. З цього погляду українська література короткої доби Хвильового зовсім не вивчена. Останнім часом робляться спроби впровадити твори і постаті цієї доби в західній світ. Можна сказати, що ці спроби не матимуть жадного успіху, доки вони будуть акцентувати тільки політичну сторону і вишукувати в творчості письменників тільки ілюстрації до боротьби України з Росією чи з більшовизмом. Хоч який відбиток наклала політика на життя світу,

але вона в західньому світі не поглинула всіх культурних цінностей, як це вона зробила в СРСР і великою мірою в українській еміґрації.

Твори Хвильового і його кола не мали часу вирівнятися й відстоятися в досконалість. Коли тепер їх перечитувати, вони вражають чергуванням майже геніяльних місць з наївностями, провінціялізмами, недоробленостями, браком доброго смаку. Не зважаючи на це, вони можуть сказати світові дещо цікаве й свіже, — якщо їх репрезентувати не з газетно-політичного, а з людського і мистецького погляду.

*

Ці побіжні нотатки про Хвильового без політики, що мають завданням тільки поставити тему, а не вичерпати її, — їх варт закінчити маленькою пуантою.

Якщо ми повернемося тепер в українську дійсність 20-х років і до погляду — такого звичного для нас — політики, то ми будемо змушені констатувати може несподівану річ. Позаполітична сторона творчости Хвильового і його кола мала величезне політичне значення. Тим, що вона виводила українську літературу і українську людину з провінційности і ставила її віч-на-віч із світом як рівного партнера.

Саме тому радянська адміністрація й критика атакували не тільки протирадянські моменти в творчості Хвильового й його кола, а й цілком позаполітичні. Тому в українській літературі СРСР були переслідувані і внеможливлені всі аполітичні теми й проблеми. Боротьба велася не тільки за чи проти радянсько-російської влади. Боротьба велася також за чи проти існування повноцінної української людини. Радянська система прекрасно знає, що цілком політизована людина — це вже не людина, а раб чи робот. Цього не знає, на жаль, більшість еміґрації. Колись Тичина сказав відому фразу: «Соціялізм без музики ніякими гарматами не встановити». Я перефразував би її: Україну без музики ніякими гарматами не збудувати.

До відома моїх земляків, що втратили розуміння людського й мистецького: мова йде не про духову, чи, як кажуть у Галичині, дуту оркестру, а про музику в людській душі.

Так, виявляється, що не тільки музика залежить — і ще як! — від політики. Кінець-кінцем політика стає в залежність від музики.

І прихильники того погляду, що Хвильовий був комуністом, і прихильники того погляду, що він був націоналістом, утратили розуміння музики. Тим часом у політиці напевне можна знайти кращих учителів від Хвильового. Але не шкодило б повчитися в нього і в його тоді живих, а тепер мертвих однодумців того, що я тут умовно назвав музикою. Зрештою, — за Тичиною. Хвильовий сам формулював це інакше. Він писав:

«А в потопі були (пам'ятаєте?) голуби».

Чи пам'ятаємо цих голубів?

Бостон, весна 1953 («Нові дні», ч. 40)

ШОСТА СИМФОНІЯ МИКОЛИ КУЛІША

Шоста симфонія Чайковського сповнена передчуття смерти й відчуття тлінности всього живого, хоч композитор почував себе добре, коли писав її. Її прем'єра відбулася в Петербурзі 28 жовтня 1893. За 10 днів, 6 листопада 1893, Чайковський помер, заразившися холерою.

З енциклопедичного словника

1. Adagio: Allegro non troppo. — Народній Малахій

Фаґот м'яко підносить першу тему в поступовому наростанні, що підкреслює її мінорний характер. Альти доводять її до найбільшої глибини, і, після напруженої павзи, тема набирає бурхливости. Тромбон вносить мелодію похоронного «Із святими упокій». Друга напружена павза, і друга тема, виринаючи в скрипках, досягає вершин патетики, аж поки пристрасть не згасає, завмираючи в останніх акордах.

З концертової програмки

Містечковий листоноша Малахій Стаканчик збунтувався проти відстояного життя свого довкілля, життя, вбраного в сталі, незрушні форми й ритуали. Межі цього життя вузькі — ось млини за селом, ось верба й Загнибогина гребля. Події кожного дня наперед відомі — полити квіти на вікнах і в палісаднику, дати води квочці й курчатам, у неділю піти до церкви, де знайомі хористи

виводитимуть знайомі церковні співи. Рибалити, коли «кум сидить, і я сидю, кум вудить і я вудю. У природі й біля неї тихо, ясно». Ієрархія спокійного побуту очолена Богом. Він теж близький, свій, знайомий, «в царині ходить і кадить ... Такий собі дідок сивенький у білій одежі, а очі сумні». Найменше відхилення від звичного стає подією: сусід убив курку, після рясного іменинного частування кум заблудив на своїй же вулиці. Оболонка поетизованої традиції добре приховує від стороннього ока внутрішню порожнечу й нудьгу цього життя, його внутрішню фальш і те, що за нею, — заздрість, нездорову цікавість, себелюбство. Сусід знає, куди сусід, «простіть на слові, до вітру ходить». Полічений кожний полуплений горщик сусідів. Творчий порив неможливий, і безпричинна чорна заздрість до кожного живе в душі кожного.

Коли Малахій Стаканчик бунтується й тікає з цього нудливо-солодкого світу, відбувається спроба причарувати його назад ритуальними подробицями, до яких він змалку звик. Ідеолог і жрець відстояного життя, Кум, мобілізує все, що може: канарка, спів милость мира, традиційне голосіння, забита улюблена курка. Це справжній релігійний обряд, є в ньому щось від шаманства. І одну за одною рве Малахій Стаканчик звичні форми. Він випускає канарку на волю, він перериває спів милости мира співом інтернаціоналу, він переборює спокусу позиватися за забиту курку. Важкими кроками, наче видираючи ноги з болота, він виходить за царину. Ми не знаємо ще, чого він хоче, але ми бачимо, що це був розрив з життям, раз на завжди вкладеним у форму. Розрив з формою.

Решта дії «Народнього Малахія» відбувається в Харкові. З таким же успіхом вона могла б відбуватися в Парижі, Нью-Йорку або Токіо. Полювання на людину, лицемірство, фальш, відгороджування від правди життя умовністю побутових або бюрократичних норм, безмежний егоїзм і продажність — це зовсім не монополія радянського Харкова, це риси людського суспільства взагалі.

Замість сподіваного життя в свободі проявів кожної людської індивідуальности й пошані до чужих індивідуальностей Малахій знаходить тільки інші форми забріханости. «Проповідують і пишуть — нема нічого поза клясами, а я кажу — ось вам позаклясова солідарність злих». Людини нема, дарма що «навколо у радіо грають, пасуться трамваї, басує авто». У фанерних коробках продається любов. Урядовці з раднаркому, доглядачі з тюрми-божевільні, утримувачі публічних домів розпусти, робітники на заводі — всі однаково роблять тільки ф о р м и, тільки зовнішнє обрамлення життя, обрамлення, що покликане приховати внутрішню порожнечу й гнилизну.

І тут бунт Малахія підноситься на вищий щабель. Він сам, один, без допомоги будь-кого має врятувати людство. Він буде голубим наркомом людства. Він зриватиме всі машкари з пороку й брехні. Він зруйнує всі ф о р м и життя в ім'я — так, в ім'я нової, оновленої людини, в ім'я справжньої р е ф о р м и людини зсередини, а вона, ця реформа людини, принесе й реформу людського суспільства.

Але люди лишаються глухими до проповіді Малахія, вони воліють жити в формах, уникаючи сутнього. Один за одним обриваються зв'язки Малахія з його довкіллям. Усіма проклятий, самотній, принижений, новітній Дон-Кіхот може говорити тільки до самого себе, може грати тільки самому собі. У закінченні п'єси тема чисто людського Дон-Кіхота підноситься ще на один ступінь і стає темою р е л і г і й н о ю, темою проповіданого, але ніколи не здійсненого на землі християнства, якісь нитки ведуть від трагікомічного маломістечкового листоноші до Христа: «І плювали, і били його по ланитах. Та він, узявши сурму золотую, подув у ню . . . (вийняв дудку) і заграв всесвітньої голубої симфонії (заграв на дудку). Я — всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й граю».

Спочатку тема Малахія Стаканчика виринула на контрасті з темою п а т р і я р х а л ь н о г о жит-

тя, поцвілого й задхлого, але не позбавленого своєрідної поезії. Потім вона зазвучала рвучким і диким дисонансом у стику з гнітючою і водночас аґресивною мертвотністю життя модерного міста, модерного технічного світу. І нарешті вона спалахнула релігійним патосом і — завмерла, зустрівшися з повною порожнечею.

«Народній Малахій» має піднаголовок — Трагедійне. Чи постать Малахія трагедійна? З таким самим правом можна запитати, — чи постать Дон-Кіхота, лицаря сумної постави, трагедійна. Так, бо нема глибшої трагедії, як переконатися, що жити, як живе суспільство, не можна — і бути безсилим змінити життя суспільства. Так, бо суспільне життя є життям форми, за формою і у формі, і коли індивід хоче зламати форму, то він тим самим хоче зламати закон, на якому тримається життя суспільства. Конечний наслідок — самотність індивіда, порожнеча, загибель. Ця суперечність між індивідом і суспільством неминуча, це закон їхніх взаємин. Можна удосконалювати форми суспільного життя, не можна зробити голубої реформи суспільства, бо це — проблема й мета індивіда, а не суспільства. Тим то кожний суспільний рух нищить передусім своїх власних максималістів, як російська революція знищила троцькістів, французька якобінців, англійська — левелерів, німецька реформація — Томаса Мюнцера.

З усіх цих поглядів мотив Малахія Стаканчика — трагедійний. Але ця трагедія не вислід його активної діяльности, вона відома наперед, Малахій іде їй назустріч тільки тому, що він фантаст і обмежена людина. Тому його тема — не трагедія, а тільки «трагедійне», тому він жалюгідний і смішний навіть на вершинах свого піднесення, тому всі його вчинки приносять прямо протилежні своєму задумові результати. Тому музика цього Куліше-вого твору раз-у-раз зривається в дисонанс. «Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом».

Але «Народній Малахій» має суто трагічну тему, і клясифікація ходів мелодії цього наскрізь музичного твору була б неповна, якби не згадати цієї теми — теми Любуні. Малахій трагікомічний, бо він не знає, що робить. Його постать не має своєї трагічної провини. Любуня має свою трагічну провину. Улюблена молодша дочка дивака-листоноші втілює в собі все найкраще з свого оточення. Вона — поезія патріярхального життя, живе втілення справді людського, поскільки це людське м о ж е проявитися в певних суспільних формах. Довго відстояні, традиційні форми суспільного життя кінець-кінцем витворюють свою глибоку поезію. Це може результат конфліктів і поразок незчисленних поколінь, поки така гармонія людського з формою суспільного життя може з'явитися. Не один єретик був спалений, перше ніж були створені шедеври середньовічної побожної поезії, не один мистець збожеволів, перше ніж була знайдена гармонія фресок Джотто. Але кінець-кінцем індивід знаходить можливість самовияву в накинених йому формах. Це знаменує кінець даних суспільних форм, але це вже інше питання. Тут важить, що на якийсь час гармонічні витвори людського духа чи характеру стають можливі. Таким витвором патріярхального строю життя є Любуня. Вона не бунтується проти рамок свого життя, бо вона знайшла можливість бути собою в цих рамках.

Але вона виламується з цих рамок. Виламується не для того, щоб їх зруйнувати, а для того, щоб урятувати Малахія, щоб відволікти його від неминучого шляху до самоти й загибелі, до його Голготи. Малахій не міг не покинути свого старого життя, Любуня — могла. Вона добровільно покидає його, хоч із самого початку бачить «в Божих очах сум і тінь неминущого». Трагічна провина Любуні в тому, що вона покинула світ, що її виховав і дав їй змогу знайти себе. Шлях її на Голготу — добровільний і усвідомлений. Жертва її даремна, і розплата життям неминуча. Голуба Беатріче українського театру, один з найкращих жіночих обра-

зів української літератури, Любуня вносить у плетиво тем «Народнього Малахія» лірично-співучу тему ніжности й приреченості. Без цієї теми ріжучий дисонанс теми Малахія на контрастовому тлі тем двох суспільних ладів — патріярхального й технічного — був би може нестерпним.

2. *Allegro con grazia.* — *Мина Мазайло*

Друга частина симфонії, вся в ритмі 5/4, має в собі рештки традиційного скерца.

З концертової програмки

Герої форми, люди, що не спроможні зазирнути в суть речей і в суть самих себе, здаються жахливими потворними химерами, коли на них падає око трагічного зацькованого ними героя. Але самі в собі вони — смішні, жалюгідні паяци. Мистецький жанр визначає кут, під яким їх бачиш. Можна побачити їх смішним хороводом, що тупцює в танку, позбавленому змісту, але кумедному, навіть веселому. Подивімось на них не з погляду Сервантеса, а з погляду Мольєра, автора «Буржуа-шляхтича».

Куліш не приховує, що саме цей твір Мольєра був його зразком. До дрібниць він підкреслює паралелізм. Коли Мина Мазайло вчить «Пахнет сеном над лугами» і потім каже: «У такому, сказать, маленькому віршикові і така сила правильних проізношеній», — це парафраза здивування Журдена, коли він довідується (теж від свого вчителя!), що говорить прозою. Фінал п'єси — «заграла музика і почався балет». У Мольєра «Буржуа-шляхтич» так і зветься — «комедія-балет». Сама тема — пряма паралеля Мольєровій. У французького комедіографа Журден пнеться в вище товариство, і так робить Мина Мазайло. Герой Мольєра набирає вчителів, щоб здобути добрі манери, і так робить Мина. Грайливо закохана пара молодят — неодмінне тло комедії Мольєра, і вона виступає в Куліша.

Збожеволіла на національному питанні частина

української еміґрації дошукується позитивного представника українського народу то в дядькові Тарасові, то в Мокієві. Інша частина, спеціялізована на доносах, каже, що позитивні герої — комсомольці. Ґе і те однаковий абсурд. Усі постаті комедії — тільки легкі й дотепні маски, і спроби знайти політичний зміст у комедії тільки позбавляють її головної її прикмети — нечуваної в українському театрі легкости. Добрі мені позитивні герої комсомольці, що приходять у чужу хату з футбольним м'ячем і — «бах ногою м'яча» — і при цьому проповідують таку суспільну систему, де кожний буде тільки нумером, — «всесвітню нумерну систему»! Добрий мені позитивний герой Мокій, що мало не плаче від віршика «Під горою над криницею горювали брат з сестрицею» і «як стане коло української афіші — читає-читає, думає-думає, чи справжньою написано мовою, чи фальшивою!» Що ж уже казати про дядька Тараса!

Ні, Куліш не був тієї думки, що українське питання вирішується в хаті Мини Мазайла на Холодній Ґорі, і то в змаганні сповненого правильних проізношеній віршика «Пахнет сеном над лугами» з таки маленьким, але, Господи, яким же жалісним «Під горою над криницею». Звичайно, час від часу в цьому ґраціозному перегоні масок виблискують колючі політичні репліки, але це тільки той перець, яким присипано традиційну комедію-балет про кружляння без ладу, мети й системи людців, поглинених формою життя, чи то буде всесвітня нумерна система, чи позірність прізвища. Це ті самі маски, що оточували Малахія, що їх він приводив до Раднаркому, що кружляли навколо нього в парку божевільні, що, кваплячися, робили своє діло в веселому будинку мадам Аполінари. Тільки в світлі іншого жанру вони заблищали тут строкатими крильцями в своєму короткочасному танку під променем сонця. Промінь згасне, кольори померкнуть, скерцо Кулішевої творчости увірветься, і ми залишимося знову перед трагічною проблемою людини й суспільства, форми й реформи.

А тим часом український театр дістав свою найкращу комедію, може свою єдину комедію, якщо властивістю комедії вважати легкість, грайливість, ритмічність, ґрацію на підложжі глибокого, але тільки натякненого змісту.

3. Allegro molto vivace. — Патетична соната

Після погідности другої частини третя вибухає з силою, що ладна змести все на своєму шляху. Бурхливість першої частини відновляється й переходить у наростання шалу. Мідь приносить уривчасту воєнну тему. Є в цьому пишність і велич. Але коли наприкінці тема згасає, вибухи одчаю й зневаги здаються остаточно вичерпаними.

З концертової програмки

У «Патетичній сонаті» Малахій стає Ільком, поетом, і цей поет називається — Я, випадок майже безпрецедентний у світовій драматургії. Малахіїв проєкт негайної реформи людини стає поетичною програмою, щоб «над світом замаяв прапор вічної любови», бо «тільки тоді, як Петраркою стане той, хто сьогодні б'є жінку, наступить всесвітня соціяльна весна». Поет, Я, уже не смішний, він — гелікон «з оркестри, що грає влітку по бульварах, восени на весіллях, взимку на похоронах — з оркестри гуманізму», і трагедія г у м а н і з м у істотно лишається р е л і г і й н о ю, бо боротьба за людину, справжню людину — це боротьба за Бога. Тим то тло трагедії — «низько над обрієм висить блідий, пощерблений серп місяців — розп'ятий Христос». Тим то в ніч випробування півень тричі співає героєві, як він співав апостолові Петрові.

І не змінився істотно, тільки набрав хрипко-трагічного, на здавленому шепоті звучання мотив суспільства. Суспільства, що глушить людське, що вбиває дитячі радості й дитячу віру, суспільства, що є вічне і не міняє суті від зміни форм. Надії на революцію? На революції взагалі? «Ой — казали люди, що як прийде свобода, то вона — як мама, не журися, мовляв, дівко, вискочиш із

ями. Буде світ тоді як цвіт, ще й милий, як сонечко». Але нічого не сталося. Світ не став як мати. Коли революціонер Судьба питає в повії Зіньки — «Кажуть вієшся з буржуазним клясом?» — вона відповідає: «А що мені твій пролетарський дасть? Приходитиме, як і той». Тільки в мріях можна плисти над життям «на кораблі Арго до вічно прекрасних країн, кожний по своє золоте руно». Спроба Поетова розлучитися з мріями, пересісти з палички на реального коня, кінчається хіба розгубленим питанням: «Невже ж увесь світ лише смітник, а мрії — випари із його?» Трагічним моттом стає фраза одного з вартових, що гріються коло вогню: «Така революція і бій, а блохи без уніманія».

Обидві провідні теми «Народнього Малахія» не змінилися в «Патетичній сонаті». Вони відродилися в більшій напруженості, в більшій трагічності, вже без супроводу комізму. Листоноша став поетом, суспільство взяте в момент його найгострішого катаклізму. Трагедія піднеслася на котурни, не дудка хрипить тепер заглушеним стражданням, а оркестра мідяних геліконів розбризкує величний і безнадійний конфлікт усім, хто його збагнути здатен.

Мадонна патріярхального світу, голуба Любуня, вже не могла б знести тягару цього трагічного навантаження. Цей стиль потребує іншого трагічного героя, і цей герой з'являється. Це зовсім нова тема, не можлива в «Народньому Малахії». Це тема Бетговена, і її носієм стає Марина.

Марина керує українським повстанням і гине, коли повстанців розбито. Історично це цілком природно, бо український визвольний рух був знищений більшовизмом. Одначе цього зовсім не вистачає для трагедії. Якщо Марина гине, вона повинна гинути через свою трагічну провину. І так воно є в Куліша.

В чому трагічна провина Марини? Провина ця лежить у людській площині. Марина не повірила в силу людської душі, людського почуття, поезії.

«Поет, можливо, завоює твою душу, цілий світ, але жадного кілометра території». Звідси йде відкинення гуманізму, і також знищення власного почуття до Ілька, поета, Я. Не без вагань стає Марина на цей шлях. Ось вона пише листа поетові: «Дівчина самітна. Так. І жде. Кого, не знаю, але давно вже жде. У снах, у мріях, десь ніби в голубих віках... Кого?.. Можливо вас, поете милий... В країні вічного кохання». Тут Марина перериває себе: «Ні! Це вийде, як у нього. В країні, де на дверях два замки іржаві висять, московський і польський... тому оддасть і душу і тіло, хто замки ті позбиває...» І знов вона перериває себе — знапочущими словами: «Ні, хай буде од душі!» І геть пізніше, у розмові, вона знов перебиває сама себе: «Простіть, я не про це збиралась вам сказати. Ах, не про це! Ні, ні... Не про політику, про зовсім інше. Про щось більше, людське, тепле і просте. Ми всі на світ із вікон дитських виглядали і мріяли, що він буде нам такий ясний і теплий, як Господній день, такий простий і зрозумілий, як наш дитинячий буквар. Над трупом замерзлої пташинки плакали, а тепер?»

У центрі Маринииної землі був камінь Омфалос, і на брамі до нього був напис: пізнай себе. Але Марина розтоптала свій дитячий світ, вона визнала гуманізм і поезію безплідними, руку свою вона простягла не мрійникові, а людині дії, Андре Пероцькому. І це був початок її кінця. Поезія не може стріляти з рушниці. Мрія не може укладати компромісові договори з ворогом. Суспільна форма заглушує людську індивідуальність, навіть якщо ця індивідуальність пробує змагатися з суспільством на його ж ґрунті. Приреченість Марини виразна ще перед тим, як її заарештовують. Приходить до неї востаннє поет, — і чує він: «Приходьте, гостю милий. Ви певно втомились? Ні? Тоді чим мені ще вас вітати? Я б оце заграла вам, якби не розлучили мене з моїм піяніном». Це — кінець. Немає більше піяніна. Марині не грати більше теми Бетговена. Конфлікт особи й суспіль-

ства знову скінчився поразкою людини. Тріюмфальною ходою йде суспільство. Уже нема вибухів одчаю й зневаги. Коли тема згасає, все здається закінченим, розчавленим, знівеченим.

Але симфонія ще матиме свій фінал.

4. Finale: Adagio lamentoso. — Маклена Ґраса

Знов цілковитий контраст похмурого плачу в струнних інструментах, коли починається остання частина. З його мелодійним наростанням симфонія досягає вершин приреченості. Тема смертельної туги повертається у все пристрасніші формі. І от, наприкінці, пристрасть зникає разом з шалом, мелодія спускається до глибини в віольончелях, щоб згаснути.

З концертової програмки

Про «Маклену Ґрасу» говорити трудно. Оригінал драми загубили прадідів великих правнуки погані, як гублять з кишені гребінець або гривеник. Зберігся тільки російський переклад, хто зна, наскільки точний і повний.

Мотиви Кулішевої творчости в «Маклені Ґрасі» досягли останньої виразности й напруги. Якщо в «Патетичній сонаті» мотив розчавленого дитинства проходив у спогадах, тут він стає одним з головних мотивів. Любуня потрапила до дому розпусти в молодості, Маклена стає перед цією перспективою в тринадцять років. Суспільство тяжить над кожним героєм «Маклени Ґраси» невідступною долею, і старий цинік Ігнатій Падура, що знає ціну всьому навколишньому, купує тінь своєї незалежности тільки тим, що живе, як пес, у собачій буді і звідти вибльовує свою блюзнірську хулу на все, що існує. «Весь світ захворів на астму! Астма душить увесь світ! Він хрипить і душиться». «Треба за щонебудь ухопитися, бо інакше я теж скочуся. Ух, який вітер! Який страшний вітер! За якунебудь думку, за одну точку вчепитися б!» Але вхопитися нема за що, бо — «гроші круглі, земля кругла, все кружляє, все котиться, і голова коти-

ться. Вона теж кругла». Пусті слова про історичний поступ. Дорога історії веде не вгору, а вниз. Від бочки Діогена до Падуриної собачої буди була довга путь, але що змінилося за цей час, крім того, що людина втратила віру, надію, обтріпалася фізично й духово?

Марна жертва тих, хто змагається за краще майбутнє. «Пройдуть ще роки, десятки років, і цими трунами розстріляних революціонерів можна буде оперезати всю землю, ma fille, вздовж екватора. Але земля від цього не перестане обертатися навколо сонця і лишиться землею, і люди, і трупи, і осінь, нерівність і собачі буди на ній були й завжди будуть» Соціялізм? «Соціялізм — це буде лише друга, після християнства, світова ілюзія». І навіть плакати не можна, щоб інші бачили, бо це порушує форму, те, чим і для чого тримається суспільство. «Я знаю, — каже Маклена в своїй гіркі тринадцять років, — люди повинні плакати поза стіною».

Образ людства — це кошмарний образ гусей, що з'їли вишні з вишнівки, зробилися п'яні, попадали — «уранці чує: ґел-ґел-ґел. Ідуть усі до порога, замертво, були общипані, але прокинулися — і от голодні з похмілля і голі. Ха-ха-ха! Голі! Чому ви не сміється, чорт забирай!» А над цими потворними в своїй сп'янілості й голизні людьми-гусьми вже нема і Бога, а є хіба тільки чорт. «Чорт — бог»! — повторює маклер Зброжек. Перед Селіном з його подорожжю в нікуди, в країну заперечення всього в ім'я нічого, українська література вирушила тим же маршрутом у «Маклені Ґрасі».

Патетична симфонія Куліша доходить тут свого кінця. Ми чуємо, як грудка землі падає на труну героя його творчости, єдиного героя її, що ним була л ю д и н а.

КОМЕНТАР КРИТИКА. Музика говорить сама за себе. Хто її не розуміє, тому слова пояснень не допоможуть. Все таки я наважуюся сказати кілька слів на додаток до спроби розкрити гру тем

і мотивів в останній, шостій симфонії Миколи Куліша.

Перші п'єси Куліша — «Дев'яносто сім» і «Комуна в степах» наївні. Як пише сам Куліш у листі до Любченка, він шукав у них «голої правди, неприбраної і нештучної», і кожна з цих п'єс була для нього «шматок життя». Справжній Куліш почався зустрічами з Курбасом і «Народнім Малахієм». Принципом композиції відтепер стає для нього музика, знаряддям — поетичне слово, вирване з щоденного контексту (В якому побутовому контексті можна почути щось на зразок: «Як була революція, то всі пили воду й цокотіли зубами... Одна я отак стояла і всю революцію, як страсті, вистояла»?), середником — пристрасть людська, темою — конфлікт людини з накиданою суспільством формою. Нема нічого хибнішого, як твердження Петрова про хаотичність побудови Кулішевих п'єс, якщо не говорити про перші дві.

Чи знав Куліш, що вся його творчість, в її чотирьох вершинних осягах, так ідеально вкладається в схему шостої симфонії Чайковського і що після шостої симфонії приходить — смерть?

Можливо, здогадувався. Подивіться на його портрет, де лукавий погляд ховає в собі «сум і тінь неминущого», а вузенька зморшка коло ока ніби оповідає про любов до життя і відчуття смерти. Прочитайте його лист до Любченка, написаний у жовтні 1925 р., себто ще перед «Народнім Малахієм»: «Од тупих Майських, од гарячих і холодних, утік на десяток день і тут до сумних прийшов висновків: не має майбутнього Україна. Бандити ми і отамани. І не прийде після нас нащадок прекрасний... і ляжемо ми трупом безславним і загородимо двері в Европу». І порівняйте це з написаною 1927 року, себто на два роки пізніше, статтею «Критика чи прокурорський допит?» з її сповненою хоробрістю одчаю заявою, що Куліш із однодумцями битимуть, битимуть і битимуть усіх партійних фарисеїв, що хотіли б перетворити його і його однодумців на літературнх митарів. І навіть 1933 року

з нечуваною мужністю безнадії й одчаю Куліш, устами Падури, наважується сказати правду, якої ніхто не говорить: Музики його доби «грають на казенних струнах улесливі симфонії диктаторові, і за це їм дані диригентські пости в мистецтві».

Темою Кулішевої творчости було ставання людини. Ця тема трагічна, і в усі епохи вона була й залишається такою. Куліш проніс її чесно. Він поставив її глибоко. Він не дав жадних розв'язань, програм і гасел, порад і рецептів. Його твори не були написані, щоб відповісти на питання «Что делать?». Він не був ані Чернишевський, ані Ленін. Він був великий, без перебільшення геніяльний письменник, і він знав чи відчував, що в деяких випадках велика безпорадність — двері до великого письменства. Він був також великий майстер, і тому він міг пропустити свою тему крізь різні жанри, від дон-кіхотіяни трагікомічного «Народнього Малахія», через грайливість і гумор «Мини Мазайла», і через гелікони «Патетичної сонати» до елегії безнадійности в «Маклені Ґрасі».

Герої книжок сьогоднішнього дня стають живими людьми завтрішнього дня. Творчість Куліша, як Підмогильного, Яновського, Хвильового, мала принести покоління повноцінних людей Україні. Цього не сталося, бо всі діла й дні цього покоління були перерізані й спалені. Сьогодні ми далі від розуміння творчости Куліша, ніж його сучасники. А вони дуже мало розуміли його. Вони здебільшого підхоплювали окремі злободенні натяки з його п'єс і захоплювалися ними або гудили їх.

Так звана «критика» Щупаків, Коваленків тощо, не кажучи вже про меншу свиноту типу Гайових, Юрченків або Чернецiв, заплiднила нашу літературу новим критичним жанром — жанром публічного доносу. Твори письменників аналізувалися не з погляду літератури чи хоч би суспільної значущости, з них визбирувався «матеріял на письменника». Не диво, що висновком було, що всі по черзі письменники були куркульські аґенти, аґенти клясового ворога, буржуазні націоналісти. Сьогодні

на еміґрації знайшлися люди, що залюбки порпаються в цьому багні і підносять його з захопленням. Дійшло до того, що висновки Щупака проголошено геніяльними, і провідна українська газета надрукувала це, ничто же сумняшеся. Тільки, звичайно, з проголошення письменника націоналістом в СРСР випливало його знищення, а в еміґрації випливає його канонізація в святі. Так завершується коло. Примітиви й мерзотники двадцятих-тридцятих років стають авторитетами, а критика стає... прокурорськм допитом з метою виявляти націоналізм.

Це дуже успішно допомагає притрушувати піском непроростлі зернята української духовости двадцятих років. Це успішно допомагає гістерикам еміґрації, що несуть національне питання, як стиґматик виразку, ховати л ю д и н у. Ніби будь-який рух може перемогти, коли він не спирається на повноцінну людину.

Від критиків рівня й стилю Щупака пішла леґенда, ніби Микола Куліш усю свою творчість присвятив національному питанню. Це стало його офіційним обвинуваченням, і він мусів сам ствердити це, як стверджувалося кожне офіційне обвинувачення. Але, на щастя, це неправда. Національне питання не грає жадної ролі в «Народньому Малахієві». «Мина Мазайло» бере цю тему тільки жартома. Якби «Патетична соната» була тільки про це, її б не ставив Таїров і інші російські театри, найменше в українському питанні зацікавлені. У «Маклені Ґрасі» справжня тема Куліша — тема людини стає на повний зріст і в повній оголеності, без усякого тла часу й побуту.

Можна Куліша розглядати з політичного погляду, як при бажанні можна все розглядати з цього погляду. Це модна хвороба нашого часу. Вислідом цього можуть бути тільки безконечні дискусії, що нікуди не ведуть.

Єдино значущий був Куліш без політики. І тому радянський режим його знищив.

Нью-Йорк, січень 1956 («Нові дні», ч. 73)

ЛЮДИНА І ЛЮДИ

(«Місто» Валеріяна Підмогильного)

У чудесних і приречено людяних листах Івана Дніпровського до Миколи Куліша, опублікованих у «Голубих диліжансах», невеличкій книжці, власне брошурці, що своєю глибиною й людяністю перевершує все друковане українською мовою за останні роки, є фраза: «А коли твій Малахій сказав, що він прийшов „перевірити всі комісії", я зрозумів, що ти сам свідомий обов'язку».

Перевірити всі комісії — це могло б бути моттом до нашої творчости 20-х років. Література мала свіжим оком поглянути на все життя; струсити порох заяложеної офіційної й фарисейської фрази; знайти реальну дійсність і реальні факти, це значить, — знайти за облудністю щоденних незначущих учинків, стандартних фраз, офіційної термінології єдине справжнє на землі — людину. Ніщо не виключалося цією програмою — політична актуальність, плекання літературної традиції, злободенність, — але йшлося про те, щоб крізь усе це без фальшивої скромности і без невдаваного страху, продертися до людини, її душі і її тіла. Це був обов'язок літератури, і вона його розуміла.

На біду, бій був нерівний. Література програла, комісії лишилися. Комісії в СРСР засудили «Місто» й вилучили, разом з автором, з життя, хоча в творі не було нічого протирадянського й політики взагалі — просто він мав занадто широке

дихання. Комісії фарисеїв на еміґрації засудили «Місто» й вилучили, бо воно наважилося називати речі своми іменами. Приклад? Один з багатьох — про танці: «Аджеж танцюють, кінець-кінцем, для того, щоб обнятись... Справа з танцями зазнала в нас чудернацької долі. Першими роками революції вони були гнані, мов релігійні обряди, а тепер їх практикують по клюбах, як один із засобів культроботи». Звичайно, фарисеї з комісії фарисеїв танцювали, коли були молодші, і звичайно, думали так, як герой «Міста». Але говорити про це?

Тоді, щоб сяк-так урятувати роман Підмогильного від фарисеїв утворюються комісії, що шукають у романі патріотизму, націоналізму, ствердження ваги українізації й завоювання русифікованого міста українським селом. На фальш одного типу відповідають фальшем другого типу, і всі комісії в дружній співпраці докладають усіх зусиль, щоб поховати все живе й справжнє, що є в творі.

Нічого не можна довести людям, що свідомо й навмисне плекають забріханість — для інших і навіть для самих себе. Єдині, з ким можна звести бій з невеликим шансом на успіх, це комісії пристосуванчих адвокатів. Вони бо і тільки вони намагаються бодай удавати, що тримаються логіки й фактів.

Тож почнім з того, чого в «Місті» Підмогильного нема.

У ньому нема нічого про русифікацію і позитивне значення українізації. Так, просто-напросто нема. Щоправда, герой працює якийсь час українізатором, але ставлення і його і самого автора до цього іронічне. Українізація для них — не історична місія, а просто легкий заробіток.

«А селян теж будуть українізувати? — боязко спитала Ганнуся.

Інструктор м'яко посміхнувся.

— Виходить, що й їх треба. Бо скажіть по правді — який з дядька українець?»

Чи це потребує коментарів? А от Степан Радченко складає іспити на українізатора:

«Другого дня вранці Степан уже з'явився перед українізаційний ареопаг, де його піддано п і д чи взято н а іспит, залежно від мовних переконань кожного з членів. І після того, як із зізнання підсудного точно встановлено, що ablativus auctoris в українській мові ніким (Саме той нещасний ablativus auctoris! Ю. Ш.), ніде й ніколи не може бути вживаний, що для переведення розвантаження мови дієслівні речівники мусять бути старанно й невдало обходжувані (фраза якраз повна їх ! Ю. Ш.), . . . — його висвячено на лицаря українізації першого розряду з оплатою академічної години один карбованець вісімдесят копійок».

І знову ж було б марною річчю коментувати цю іронію, де будова фрази заперечує її зміст, а лицарськість оцінюється копійками, — для тих, хто її не розуміє. Все таки маленьке пояснення: Підмогильний іронізує з українізації і не тому, що він проти неї. Вона для нього тільки шумовиння на поверхні життя, щось неістотне, зникоме й марне. Його цікавлять інші речі.

Завоювання міста селом . . . Це правда, що герой роману Степан Радченко приїздить до Києва з села, що він спершу почуває себе в місті безвартісним і упослідженим, що він щабель за щаблем здобуває позиції і що роман закінчується на тому, як він почуває себе переможцем і справжньою частиною скореного і опанованого, колись чужого й далекого урбаністичного світу. Але Степан Радченко робить це зовсім не в ім'я села і не для того, щоб створити село. Село заперечене з самого початку. Ще повний страху перед містом, Степан уже зневажає й ненавидить селюцтво. Він спостерігає своїх недавніх товаришів, — і ось його думки: «Ось він, неселянський актив, що мусить здобути місто! . . Невже вічна доля села — бути тупим, обмеженим рабом, що продається за посади й харчі, втрачаючи не тільки мету, а й людську гідність?» Минає небагато часу, і навіть ці рештки сільського патріотизму звивітрюються. Степан «мусів признатись собі одверто — село стало йому чуже. Воно потьмарніло

в його спогадах, як блідне ліхтар у промінних дня, але тяжило над ним, як докір, як тривога». Далі відбувається символічна сцена, коли Степан, придбавши собі міський костюм, спалює свою сільську одежину, а чоботи викидає на смітник. І ось, нарешті, остання згадка про село: «Місто (Степан) бачив, як могутній центр тяжіння, що круг нього крихотними планетами обертаються села, вічні супутники його руху, і часточки їх, потрапивши в розпечену атмосферу цього сонця, мусять пристосовуватись до нових умов тиску й підсоння».

Де ж тут перевага села, завоювання селом міста? Єдиним переможцем у книзі є місто, і перемога Степана завдячена тому, що він позбувся всього сільського в собі. Ця лінія розвитку відбита і в чотирьох романах Степана Радченка, і з них ми бачимо, що Підмогильний не тільки каже про фактичну перевагу міста над селом, але й вітає це. Село в нього не тільки затуркане, темне, позбавлене гідности, але й позбавлене людяности. Його перший роман — з односельчанкою Надією — чисто тваринний, в ньому нема справжніх людських почувань, це роман самця й самиці й тільки. Далі об'єкти Степанового почуття міняються в міру його сходження вгору щаблями успіху й кар'єри. Не високої вартости його перша міська героїня — Мусінька, Тамара Василівна Гніда. Підтоптана, сорокадворічна міщаночка, дружина брудного крамаря, співвласниця й доглядачка корів у пліснявому й похмурому будинку на самій околиці міста. Але вона вчить Степана людяности в коханні. «Вона навчила його цінувати поцілунок, що досі йому нікчемною забавкою здавався, та все інтимне плетиво жаги, що виробила людськість за час від кам'яного віку дотепер», вона навчила його цінити поезію осени, вона перша зрозуміла його власну вдачу й душу.

Далі третій роман — з Зоською. Це вищий щабель, Зоська вже справжня городянка, її поведінка не простолінійна, як у Мусіньки, є в ній багато від малого й зіпсованого кошеняти, і є багато не-

займаности й чистоти, кокетства, майстерного в своїй плеканості, і щирої глибини, яка доводить Зоську до катастрофи, коли Степан зречеться її. Зося — вся з міста, але вона така, яких багато. І нарешті четвертий роман — з відомою балериною Рітою, втіленням успіху й гордости. Її портрет — це портрет свідомо плеканого чару, свідомо обраного собі стилю, тоді як стиль Надійки, і Мусіньки, і навіть Зоськи був радше даний їм їхнім оточенням: «Вона складена була з двох тонів, без жодних переходів між ними — чорного: волосся, очі, сукня й лаковані черевики, та смуглого: обличчя, тіло рук і плеча та панчохи, і це просте поєднання надавало її постаті гордого чару; жодних кучерів чи гребінців у рівній зачісці, жодних прикрас чи гаптування у рівній сукні, що від стану трохи ширшала й немов підрізана була знизу, як і пасмо над чолом. Все чорне мінилось на ній від жвавих очей, а смугле застигло, життя було в убранні, а в тілі сон».

З оцінкою села в Підмогильного можна погоджуватися чи не погоджуватися. Є в ній багато перебільшень, викликаних антинародницьким патосом. Одначе не можна зрозуміти Підмогильного, якщо лицемірно затулити очі, щоб не бачити цих фактів. І не тільки Підмогильного, а і всю літературу наших 20-х років, що була в своїй великій частині антисільською. Антисільським був Семенко в своєму оспівуванні міста, трамваїв, каварень і машини; неоклясицизм, у полоні міських білоколонних див і університетської мудрости; Хвильовий, закоханий у вічно плинні арабески неугавного міського руху; Яновський, що писав у «Майстрові корабля»: «Ти може думаєш завше одягати наших людей у драні свитки й вишивані сорочки? Страждання, злидні, соловейко і постійні мандри зі своєї землі — на землі інші, у каторгу, в ярмо, в перевертні? Ти думаєш, що ми не можемо підняти якір свого корабля й поставити паруси? Що ми не сильні духом і ділами для того, щоб заспівати веселої пісні про далекі краї, про високості неба,

про бадьорі химери оновленого духа?»; нарешті, щоб скінчити перелічування, що його одначе можна було б вести ще довго, — Йогансен, що дав злісну пародію на те, що тоді називано «сільським ідіотизмом», у своїй «Подорожі доктора Леонардо». Серед провідних постатей тогочасної літератури дуже мало було оборонців села — і вони не творили жадних організацій і груп, вони були одинаками, дон-кіхотами, здавалося, загубленої справи: Косинка, Осьмачка... Організовану оборону села взяв на себе «Плуг», — але чи це була література? Годі зрозуміти все літературне життя двадцятих років, якщо скреслити з нього боротьбу цих двох течій — урбаністичної й селюцької. «Місто» Підмогильного належить до першої, і жадні комісії не доведуть протилежного.

«Місто» урбаністичне не лише своєю темою, не лише ствердженням міста й запереченням і знеціненням села. Воно урбаністичне і протинародницьке самим підходом, творчою методою автора. Народницька література малювала побут, щоденні подробиці, з яких складалося життя Кайдашевих родин, і проповідувало мораль: не спокушайся чужими панами, як Василиха з «Бурлачки», будь свідомим Зіньком під тихими вербами, хоч би яка була темна ніч довкруги. Але «Милий друг» чи «Життя» Мопасана нічого не проповідують і нічого не навчають. Автор не засуджує і не підносить ані Дюруа ані Жанну. Критерій обов'язкового поділу героїв на позитивні й негативні, успадкований від середньовічного мораліте й церковного казання, падає. Побут — так, з романів Мопасана можна вичитати дуже багато про побут тогочасної Франції, але побут це лише тло, він входить у літературний твір тільки тому, що його не відірвеш від людини. Але він — тільки одна з граней потоку життя. Саме намагання схопити й відтворити безупинний плин життя стає метою й методою. В цьому і, мабуть, лише в цьому сенсі «Місто» Підмогильного вийшло з школи Мопасана. В українській літературі в цьому сенсі його попередником

були міські новелі Коцюбинського, починаючи від «Цвіту яблуні». Але з істотною різницею: плинність життя, як її схоплював Коцюбинський, ставала суб'єктивною, розпливалася в лірику, тягла від прози до поезії. Зовнішнім знаменом цього була поява мініатюр у творчості Коцюбинського. У протилежність цьому дикція Підмогильного завжди лишається мужньою, карбованою, іронічною й тверезою, він ніколи не збивається в «Місті» на поезію в прозі — вічна біда нашої прози. Це йому вдається не тільки тому, що він уміє загнуздувати свої почуття розумом, безжально ампутуючи будь-які прояви «розливних сліз, плиткої гістерії», але насамперед тому, що його розум настільки живий, настільки рухливий, що яку б тему не порушити, він засліплює каскадами афоризмів, спостережень, висновків. Забуто «тягучі ритми ярмаркових куч», лінощі сільського спостерігання життя й природи («Вже зараз бачу: верба ось, Загнибогина гребля, шу-шу — очерет ... Кум сидить, і я сидю, кум вудить, і я вудю»), — ритмові міста відповідає мигтіння скравок роботи інтелекту. Це — тріюмф урбанізму в творчій методі. Уже самого цього було б досить, щоб «Місто» було однією з вершин української прози і дороговказом для її дальшого розвитку.

Здається, нема такого прояву людського духовного життя, що про нього Підмогильний не кинув би бистрих і скептичних завваг. Щастя? «Щасливі все таки нагадують хворих і потребують обережного поводження. Щастя, кінець-кінцем, це недуга душевної короткозорости, можливе воно тільки в умовах неповного обчислення обставин і неповного знання про речі». Поступ? «Ну, це ж дитяча річ! Я згоден — поступ є, але рації в ньому немає. Найгірша помилка — уважати неминуче за доцільне. Людина їсть те саме м'ясо, тільки смажене й виделкою». Кохання? «Золотий вік кохання минув, лицарі й дами розтанули у віковій млі. У XII столітті жінки поділяли свою особу на дві частини — тіло чоловікові, душу — обранцеві. У XIX вони

робили навпаки, а в XX і зовсім втратили почуття різниці між цими частинами». Пристойність? «Кожне помешкання — це невеликий гурт змовників, що мовчки дають згоду на взаємні пільги щодо пристойности, якої кожен з них уперто вимагає від того, хто вкупі з ним не має чести жити». Смерть? «Всі ми дрібнобуржуазні, бо мусимо померти. Дайте вічного життя, і ми станемо нові, величні, повноцінні. А поки смертні, ми смішні й нікчемні». Життя? Можна було б виписати чимало фраз про те, що таке життя, але тут це було б хибно. Бо відповідь на це питання — не в окремих фразах, а в цілості твору і його головного героя Степана Радченка.

Наші комісії стають безпорадні перед постаттю Радченка. Протягом твору він іде від перемоги до перемоги, він здобуває оточення за оточенням, поки все місто не стає його здобиччю, місто і життя, бо в творі Підмогильного місто й життя — тотожність. Автор — і читач — захоплені ним. А разом з тим його не вкласти в приписи моралі — на його сумлінні кинені жінки, самогубство однієї з них — Зоськи, зраджені друзі, його поведінка брутальна, хижа, нерідко — тваринячa. Так що ж це — негативний чи позитивний герой? Засуджувати його чи наслідувати його? Яка м о р а л ь з байки, розказаної Підмогильним?

Селянський парубійко, Степан вирушає до міста, не маючи про нього жадного уявлення, крім газетних фраз про єднання міста з селом. Перші стики з містом зроджують гострий біль, почуття чужости, зацькованости. Звідси ненависть до міста і ненависть до села, що не озброїло його на боротьбу з містом. Принади міста існують, але не для нього. Тільки в мріях він компенсує себе. «Вдома він блукав по подвір'ї, захлинаючись від божевільних мрій, що його змагали... Він робився народнім комісаром, що їздив у його уяві автом і виголошував промови, які хвилювали його до самого шпіку; приймав чужоземні делеґації, вів перемовини, запроваджував дивні закони, що зміняли

лице землі, і по смерті скромно відкривав собі пам'ятники; то раптом ставав надзвичайним письменником, що кожен рядок його котився по світі вічним дзвоном, бентежачи людські серця, а власне серце найперше; то, занедбавши великі діла, надавав своєму обличчю чарівної краси, прибирався в найвиборніші костюми й скоряв жіночі серця поспіль, розбивав подружжя й тікав з коханками за всі можливі кордони, крім межі уяви» — і так далі.

Тут Степан ще хлопчак, ще селюк. Але він уже спостерігає, жадібно, захланно, пристрасно навколишнє життя, людей у місті. «Дитяча гра в Паназа, де одного, що з зав'язаними очима, ціла юрба жартунів смикає звідсюди, не даючись у руки, ставала йому символом, повним найглибшого змісту, втіленням основного становища людини на землі. Досвід йому показував, що ловить найбільше той, хто найменше хапається і до наскоку готується методами довгої облоги». Жорстокість зацькованого селюка поволі підноситься в свідому жорстокість, у програму. Але тепер Степан ще не діє, події ведуть його за собою, а не він керує ними. Якби не сталося незалежно від його волі катастрофи з Мусіньчиним сином, може б він не зрадив так скоро Мусіньку. Та дещо пізніше, він однаково зрадив би її. Гін до вищого, до здобування чимраз сильніше опановує його. Він зрікається минулого скоріше, ніж воно стає минулим. З проникливістю жінки, що востаннє кохає, Мусінька каже йому: «У тебе душа — грифельна дошка: досить пальцем провести, щоб стерти написане».

І так миготять у минуле й ніби стираються з пам'яті люди й явища, повз які він прокладає свій шлях угору: Мусінька, Надійка, Зоська, університет, курси українознавства... Розлітаються мрії. Степан хапається за перо й вирішує здобути життя через літературу. Та на всіх етапах цього розвитку, які б вони не були часом брутальні й безоглядні, одне лишається певним і виразним у Степанові: «Він не брехав перед собою ні в думках, ні

в учинках, і конкретність лишалась у нім, і життя не переставало бути йому пахучим, хоч і гірким мигдалем». І це забезпечує можливість зламу, і цей злам надходить. Степан вибрав був літературу тільки як найлегший шлях зробити кар'єру, він справді здобув перші успіхи — і раптом він відчуває, що він не може жити, не пишучи, не творячи, і — не може творити. «Він і сам не міг цього з'ясувати, не міг простежити того плутаного шляху, яким пройшли його стосунки з літературою від хлоп'ячої витівки до душевної виразки. Граючись, він порізався й ненавмисне перетяв ті жили, що в них серце жене повінь крови. Отже, мав творити тепер під подвійним тягарем обов'язку й відповідальности».

Обов'язок і відповідальність — це нові слова в лексиконі Степана. Вони приводять з собою думки про право на жорстокість: «Життя жорстоке. Знаєш, що виправити цього не можна, і все таки шкода. Потім якось ясніше зрозумієш, що навколо ж самі тварюки, наволоч, мерзота, шибеники — і робиться страшно. Від того, що ти такий, як вони, і вони такі, як ти». Це теж нове. Досі Степан був жорстокий, бо так виходило, бо так було. Тепер — тепер він не заперечує жорстокости, але він усвідомлює її. І тут приходить нове відкриття. Це неправда, що всі люди такі, як він, а він — такий, як усі. Поет Вигорський каже йому: «Життя таке просте, що починає, кінець-кінцем, здаватись таємничим. Заспокойтесь. Люди, як і числа, складаються з небагатьох основних цифр, у різних варіянтах, звичайно». Але Степан, що ще недавно так охоче пристав би на це, тепер знає, що це тільки частина правди. Надійка — не Мусінька, Мусінька — не Зоська, Зоська — не Ріта. Він робить одне з найбільших відкрить, що їх людина може зробити. Він відкриває людину.

Ось він у юрбі. Люди в ній «зараз такі близькі йому і між собою, такі прості й спізнанні, а за мить підуть кожне в свій дім, у свою любов, у свої думки, в свої нахили, в свої розумності й дурниці.

Там, на окремих ділянках, обробляють вони ниви свого минущого існування, вирощують радісні й розпачливі квітки свого маленького життя, там кожного чекає те, що не чекає іншого, може подібне, але втілене в інші почування, зафарблене в інші відтінки, розлите по шлянках іншого скла, візерунків і якости. Бо для кожного з них світ починається і гасне, постає і зникає в маленькому розтині його повік. Люди — різні! Божевільно відмінні попри разючу зовнішню схожість! І він бачив їх, як єдину істоту, що пошарувалась на різноманітну безліч, як єдине обличчя, поділене й змінене в кривих дзеркалах на тисячі облич, що з них кожне зберегло свою загадку — загадку людини».

Тут починається кара і нагорода Степана за його минуле, за те, що він такий, а не інакший. Його кара — це самота. Він буде самотній, бо це доля кожного, хто бачить далі від інших. «Степан відчув, що лишається сам серед вулиці, серед суворого, безжального міста, сам серед безмежного зоряного світу, що ясно мінився над ним перед сходом сонця». Його нагорода — творчість. Мертвими видаються йому тепер його старі оповідання, «де людина зникла під тиском речей та ідей, від неї створених і для неї призначених». І тоді «в тиші лямпи над столом (Самота, самота!) писав свою повість про людей».

Цією фразою кінчається роман Підмогильного. Скупий на слова письменник поставив крапку після слів «про людей». Але з усієї книги ми знаємо, що тут можна й треба додати ще слова: і д л я людей. І тут перед ним оживає минуле, і тут помилилася Мусінька, коли порівняла Степанову душу з грифельною дошкою. Бо ніщо в тій душі не стерлося, воно тільки присипалося навалою нових осіб і подій, але воно зберігалося в глибині, і тепер воно буде повернене людям, місту, світові.

Той, хто бачить у книжці Підмогильного тільки історію кар'єри, має підстави закидати авторові її всі сім смертних гріхів. Але цим він тільки зра-

джує, що для нього самого інші, вищі питання не існують. Паралельно з історією кар'єри Степана Радченка, розказаною з нещадною правдивістю, Підмогильний показує народження людини й письменника Радченка. Епіграф до книжки, взятий з Анатоля Франса, питає: «Як можна бути вільним, Евкріте, коли маєш тіло?» І книжка показує один з шляхів до волі. Цей шлях веде через правду, знання людини й себе до — творчости. Чи значить це, що віднині Степан буде зразком моральности й не зробить жадного злого вчинка? Ледве чи це так. Не тільки люди різні, а й людина різна, і різні її вчинки. Але ціною свого попереднього життя, ціною спустошення душевного, ціною самоти герой твору Підмогильного купив собі право і можливість бути людиною. Людиною серед людей.

Роман Підмогильного — це роман про вину, якої не можна уникнути, бо вона — закон життя; про кару, яку так само неминуче несе життя; і про нагороду, що приносить солодкість у гіркоту життя і робить людину людиною. В цьому розумінні це оптимістичний роман, попри всю гіркавість свого скептицизму і свого песимізму. Це також, коли хочете, ідеалістичний роман, хоч якими матеріялістичними думками й ділами зайняті його персонажі. Не міг у тих обставинах Підмогильний багато писати про те друге найбільше відкриття, яке тільки й може зробити людина, коли вона відкрила людей — про відкриття Бога. А все таки в одному місці книжки образ Бога з'явився. Степан сидить перед огнем: «Тепер огонь був просто перед ним — живий, неспокійний, чарівний, що вбирає й досі очі своєю палющою, гнучкою красою, що й досі дає відчути в собі могутність першого і неперевершеного Бога».

Тут ми знаходимо нарешті відповідь на те питання, що поставили перше, ніж почати говорити про постать Степана Радченка. Що таке для Підмогильного життя. Відповідь — життя це рух, це нескінченна миготлива плинність, це здобування світу, а в здобуванні світу — відкриття людини, у від-

критті людини — знайдення себе, і все — чарівне й мінливе й незмінне, як вогонь. Бо вогонь — це образ Бога. Це те саме, що Тичина, тоді ще живий, уклав у слова:

Благословенні:
Матерія і просторінь, число і міра!
Благословенні кольори, і тембри, і огонь,
огонь, тональність всього світу,
огонь і рух, огонь і рух!
Дух, що пройняв єси все,
хто ти єсть?

Серед свого покоління Підмогильний вирізнявся особливою нещадністю й тверезістю бачення. Менше за всіх інших він упадав у лірику. Він був одним, може єдиним справді в е л и к и м українським прозаїком, — не в тому сенсі, що не писав віршів, а в тому сенсі, що його проза була справді прозою. Але разом з тим він був людиною свого покоління, і він поділяв з ним гіркий оптимізм його і його тверезе сп'яніння творчістю. Навіть часто до манірности бадьористий Яновський знав сумніви — «Що ж із людини збудуєш, із цієї чудернацької істоти, що боїться кожного дотику гострої сокири і бризкає зараз же соком, що з людини збудуєш, крім житла для хробаків?» — і його оптимізм і заклик до творчости й боротьби ріс із знання, що поразка неминуча. Героїня «Майстра корабля» Тайах каже: «Я п'ю за страх перед неминучим. За той страх, що є ознакою людського виростання. Як дитина падає уві сні і відчуває страх, так і ми плекаємо його, зростаючи». Вмираючи, Іван Дніпровський передбачав — «Гнида розкошує на нашій прекрасній планеті . . . Гряде царство гниди, якому не буде кінця». Хвильовий давно, заздалегідь знав, що він загине котрогось 13-го числа передчасною смертю. Тичина, молившись Духові, що втілився в огонь, у життя, знав, що в майбутньому царстві гниди доведеться йому поцілувати пантофлю папи.

Це було покоління приречених (І не тільки через політичні обставини). Але воно творило й горіло. Воно не боялося правди і не боялося страху. Його песимізм був творчий, а оптимізм трагічно-гіркий. Бо це було покоління справжніх людей, а людина — це космос, це все разом, і це також і втілення Божого начала.

«Місто» Підмогильного — роман про людину, про місто, про життя, про незгасність вогню, сповнений скептицизму переможця і оптимізму приреченого.

Нью-Йорк, вересень 1955 («Нові дні», ч. 69)

ЛЕҐЕНДА ПРО УКРАЇНСЬКИЙ НЕОКЛЯСИЦИЗМ

І. Теза

Останній час приносить нам одну за однією спроби по-новому, глибше глянути на наш літературний процес двадцятих років. Поява таких спроб закономірна. Мало не все, що маємо тепер, росте з того періоду. Але зроджене й започатковане тоді здебільшого не розвинулося органічно, а було обрубане в цвіту, лишилися тільки бічні пагінці, які хоч і виявляють ті самі тенденції, але як правило не так чітко й яскраво. З другого боку, попри всю свою життєвість і актуальність все таки та доба починає вже переходити в історію, і нам тепер вперше відкривається можливість подивитися на неї ретроспективно, з історичного погляду. Нарешті, певні оцінки тогочасних письменників, творів і напрямів прийшли до нас від монопольної тоді совєтської критики і великою мірою зберігаються за традицією — просто чи з поверненням на 180 градусів — хоч і не відповідають дійсності. Це стосується і до галицької і до еміґрантської критики, бо вона часом, не маючи самих творів, складала характеристику певних літературних явищ на підставі однобічних і свідомо перекручених або шифрованих у тих умовах висловів критики УРСР.

З складного й строкатого плетива фактів літературного життя двадцятих років найбільше позначаються на сучасному літературному русі дві постаті — Микола Хвильовий і Микола Зеров, дві

очолені ними течії. Не будемо тут говорити, чи таке виділення справедливе. Можливо, що майбутнє внесе в нього значні виправлення. Але покищо це факт, і в наше завдання не входить з'ясовувати його причини. Тож природно, що і спроби по-новому, правдиво й ретроспективно-історично подивитися на той період, переоцінити традиційні, але не історичні й почасти викривлені погляди на його представників, концентруються саме навколо цих постатей, особливо М. Хвильового.

Неоклясицизм, традиційно зв'язуваний з ім'ям і діяльністю Зерова, ще не дочекався фактичного перегляду. Є цікаві внески в усталення його теоретичного кредо й фактичної історії (передмова С. Гординського до поезій Мик. Зерова «Камена», рецензія В. Петрова на цю книжку — «Український засів», 4). Спробою такого перегляду і є цикл статтів, який оце розпочинаємо.

Почнемо з короткого зформулювання провідної думки й пляну нашого циклу.

Ми хочемо довести, що неоклясицизму як літературно-мистецької школи в 20-і роки на Україні не було. Що традиційне твердження про Мик. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмару і О. Бургардта (Ю. Клена) як про неоклясичне «ґроно п'ятірне нездоланих співців», поскільки говориться не про групу приятелів, а про літературно-мистецький напрям, є леґенда, що ні Филипович, ні Драй-Хмара, ні Клен не є неоклясики, що Рильський (навіть до своєї «перебудови») не був витриманим неоклясиком. Що, поскільки в ті часи неоклясицизм на Україні існував, поняття Мик. Зеров і неоклясицизм є синоніми, а ніякої школи Миколи Зерова поза нечисленними епігонами в підсовєтській Україні, яких він сам охоче відцурався б, і численними епігонами по цей бік Збруча, не було. Що намагання тепер штучно створити таку школу приречені на невдачу і, нарешті, що все це зовсім не позбавляє постаті Миколи Зерова права на видатне місце в українському літературному процесі двадцятих років.

Щоб довести всі ці твердження, потрібне тільки одне: уважно проаналізувати творчість всіх тих, хто ходить у нас під маркою неоклясика. Цим визначається плян нашої праці: кожному членові «п'ятірного ґрона» буде присвячено по статті; шоста стаття буде присвячена розглядові елементів неоклясицизму в поетів, не зв'язаних особисто з п'ятірним ґроном, нарешті, сьома стаття підбиватиме підсумки.

На цьому можна було б ці короткі зауваги закінчити, але доводиться зробити ще одне застереження: найдоцільніше було б подати перші 5 статтів у тому порядку, в якому вище перелічені імена поетів, членів п'ятірки. На жаль, певні труднощі особисто-біографічного порядку (перебування далеко від міст з великими бібліотеками) змушують автора подавати статті в іншому порядку, а саме: Драй-Хмара, Зеров, Юрій Клен, Филипович, Рильський. З тих же причин розглядаю тут тільки поезії, що ввійшли до збірок цих поетів, не вдаючися до тих, що не передруковувалися з журналів, де їх уперше вміщено. Сподіваюся, що загальних висновків така зміна порядку і обмеження матеріялу не порушить.

II. Риси

Для того, щоб розмови про неоклясицизм не були неозначено безпредметовими, треба умовитися, який зміст укладати в цей термін. В науці прикметні риси клясицистичного стилю й покладеного в його основу світогляду вже усталені. Не претендуючи на якусь новість чи оригінальність, нагадаємо їх тут.

Поет-клясицист домагається сприймати світ об'єктивно, не нав'язуючи світові своїх настроїв, почувань, взагалі свого я. Уникаючи суб'єктивного й злободенного, він відтворює світ як внутрішньо гармонійну, врівноважену систему, намагаючися за змінним і рухливим упіймати й відтворити сталу, супокійну, вічну суть. Звідси йде нахил кляси-

цизму до статичности; якщо рух і визнається, то тільки врівноважено ритмічний, себто рух зорганізований інерцією як нерухомість.

Якщо поділити типи світосприймання на раціоналістичні й почуттєві, то клясицизм базується, безперечно, на раціоналістичному. Раціоналізмові й статичності, гармонійності й врівноваженості клясицистичного світогляду відповідає нахил поетів-клясицистів відтворювати світ не в його музичних наростаннях і спаданнях, а в його пластичній довершеності, пластичній досконалості безрушної форми.

З цим пов'язана й форма клясицистичної поезії. Вона кохається в симетрично-врівноваженій строфіці й ритміці. Гексаметр, дистих, сонет, октава або принаймні правильний суворий ямб, не закутий у ці симетричні строфи, — ось улюблене оформлення вірша в поезії клясицизму. Словник поета-клясициста — це словник мови усталено поетичної, що цурається всякої дисгармонії: прозаїзмів, наукових термінів, неологізмів, а коли вже допускає їх, то спеціяльно умотивовуючи й підкреслюючи, через що ці слова, допущені до чужої їм високої сфери, відриваються від звичного речевого й словесного оточення й стають спеціяльним об'єктом естетичного, ювелірського споглядання.

Поет-клясицист залюбки милується в традиційних алегоріях, особливо антично-мітологічного або просто античного походження, бо це відповідає його раціоналізмові, його нахилові до чіткого, пластичного, на всі епохи усталеного, його любові до слів містких, пластичних, слів, що підносять явище до суті. З уникання скороминущого й злободенного зв'язане в поетів-клясицистів і прагнення вживати замість назв речей сучасного побуту назви речей античного побуту: ви зустрінете в них нерідко амфори й чаші, але дуже рідко склянки й тарілки. Бо слова, які сприйняті з літератури, з книг, здаються їм загальнішими й поетичнішими, ніж ті, що лучаться безпосередньо з побутом. Цю книжність, кабінетність, підкреслену очитаність і

вченість слід уважати за останню важливу рису сучасного клясицизму, якою він до речі відрізняється від старого, цим виправдуючи додаток нео- (хоч по суті може більше личило б за це додавати не нео-, а палео-, або архео- до слова клясицизм).

Такі є ті риси, наявність яких дає змогу говорити про клясицизм чи неоклясицизм і навпаки, при відсутності їх або більшости з них поета не можна назвати неоклясиком, хоч би в яких приятельських стосунках він був з Миколою Зеровим.

III. Поезія Михайла Драй-Хмари

Драй-Хмара належить до поетів, недоцінених щодо сили й значности свого таланту і неправильно оцінених щодо його місця в літературному процесі. Критика писала про нього мало, при чому писали або друзі або вороги. Друзі — маю на увазі рецензію О. Бургардта на єдину збірку поета «Паростень» («Червоний шлях», 1926, ч. 10), — належачи самі до т. зв. групи неоклясиків, підтягали його під цю ж категорію, розглядаючи вияви інших стилів і світосприймань як ознаку недозрілости поета. Вороги — большевицька критика — відчули ворожість і в його поезіях, і в колі його особистих зв'язків (з тією ж таки групою п'ятьох) і, не бувши зацікавленими в деталізації й докладній аналізі, зраділи нагоді заплямувати поета вже знайомою їм кличкою неоклясика, яка була в їхніх устах синонімом ворога. А що поезії Михайла Драй-Хмари через свою складність не здобули широкої популярности, а згодом були й просто вилучені, то назва неоклясика за поетом так і закріпилася. Новіша стаття про Михайла Драй-Хмару (В. Міяковський. Золоті зернятка. — «Наші дні» 1943, ч. 11) більше уваги приділяє біографії і особі поета, ніж його творчості, і теж лишає хибно дану характеристику поета нерушеною.

Розкриймо наперед нашу тезу й скажімо: поезія Михайла Драй-Хмари — це типова поезія симво-

ліста і при тому видатного символіста, що має право на своє окреме місце поруч інших помітних представників нашого символізму. Спробуймо обґрунтувати це на матеріялі «Прорісня».

З першого погляду нашому твердженю ніби суперечить той вірш, у якому Драй-Хмара викладає своє поетичне profession de foi. Він починається словами:

Я світ увесь сприймаю оком,
бо лінію і цвіт люблю,
бо рала промінні глибоко
урізались в мою ріллю.

Оце деклярування любови до лінії й цвіту трактовано як нахил до неоклясичної пластичности, до об'єктивного відтворення світу. Одначе вже кінець наведеної строфи показує, що поета лінія і цвіт ваблять не свої об'єктивним буттям, а своїм заломленням у поетовій психіці, врізаністю в ріллю його душі, себто стороною суб'єктивною. Ще виразніше ці ірраціонально-суб'єктивістичні моменти виступають у продовженні поезії:

Люблю слова ще повнодзвонні,
як мед пахучі та п'янкі,
слова, що в глибині бездонній
пролежали глухі віки.

О. Бургардт убачав у цьому відгуки акмеїзму, але це не так: поетові здаються повнодзвонними і п'янкими не слова, найбільше пов'язані з речовим світом, як уважали акмеїсти, носії нової речевости в поезії, а слова небуденні, незвичайні, відмерлі слова неясного, не до кінця зрозумілого семантичного наповнення, слова з хитким значенням — типова символістична настанова.

Так само і початок іншої поезії:

Долі своєї я не клену:
бути луною, будити луну —

ми схильні тлумачити не як визнання поетом своєї літературної залежности від попередників і сучасників (той таки Бургардт), а як відгук романтично-символістичного світогляду, що вважає суть речей невпізнанною, а призначення поезії вбачає в тому, щоб збуджувати в душі читача ірраціональні і настроєві луни цієї далекої й недосяжної суті речей і явищ. І нарешті особливо красномовно про символістичні основи поетового світосприйняття говорять рядки, що характеризують безпосередньо його творчий процес:

Епітет серед них (слів поезії) як напасть:
уродитися, де й не чекав,
і тільки ямби та анапест
потроху бережуть устав.
(«Я світ увесь сприймаю оком»).

Тільки ритмічної й строфічної схеми класицизму ще може додержати поет, але образи (епітет) не вкладаються в ці раціоналістичні приписи, вони уроджуються спонтанно, як вияв зовсім іншого, ірраціонально нескутого світосприймання, вони виникають справді як напасть — коли підходити з погляду врівноважено-продуманого неокласичного стилю. І такі й справді епітети Драй-Хмари. Що значить з погляду логічно-пластичного:

По залі голос м а л и н о в и й
розлився, як весняний струмок
(«Пам'яті С. Єсеніна»)?

Як можна логічно сполучити суперечності:

Вона ж и в а і н е ж и в а
лежить у полі нерухомо?

І навіть коли епітет здається спрямованим справді на змалювання зовнішности предмету, фактично в ньому часто заховується в Драй-Хмари зовсім інший поетичний підтекст:

Струнка, немов порожній колос,
під ліхтарем співа сліпа. («Сліпа»).

Чому саме п о р о ж н і й колос? З першого погляду ідеться про зоровість, речевість: адже повний колос хилиться, порожній — стоїть струнко. Але чи не важливіша для поета тут внутрішня, емоційна схожість: це ж сліпу, спустошену людину, порівнюється з колосом — саме звідси ірраціонально йде образ порожнього, спустошеного колоса.

Звичайно, хибно було б цілком відкидати елементи неоклясицизму в поезіях М. Драй-Хмари. Ці елементи є, їх не могло не бути в людини, особисто зв'язаної з таким впливовим літератором, як Мик. Зеров. Є в М. Драй-Хмари деякі суто споглядальні образи («Я пам'ятаю вечір тьмяний над Петербургом голубим. Морозний блиск .. І над Ісаком — сизий дим» — «Пам'яті С. Єсеніна»), або й цілі поезії — «І знов, як перший чоловік», що цілком вкладається в традицію пушкінсько-лермонтовських «Пророків» (пор. культ Пушкіна проголошений Мик. Зеровим), описові пейзажні: «На прю стає холодний ранок», і «Бреду обніжками й житами». Але характеристично, що ці поезії датовані 1920-22 рр., а в пізніших елементи неоклясичні занепадають, а символістичні цілком запановують. Особливо яскраво це видно з зіставлення щойно названої поезії «Бреду обніжками й житами...» (1920) з написаною на ту ж саму тему, але вже 1926 р., поезією «Мені сниться: я знову в Поділах», вміщеною в збірці (може не випадково) якраз поруч, на сусідній сторінці. Перша з них цілком об'єктивно-пластична:

Бреду обніжками й житами.
Кругом волошки, дикий мак,
загони вбік — біжать ланами,
переливається байрак.
Не диха вітер, сонце — в плечі.
По межах, де збуяв пирій,
стрибають коники й щебече

десь жайворонок угорі.
І в сяйві все палає й мліє,
а вдалині, де небосхил
з землею злився, бовваніють
горби смарагдових могил.

Цілком об'єктивний малюнок — автор хоч і присутній, але його настрій не окреслений; а сама картина подається в суворій перспективі від близького (волошки, мак під ногами) до дальшого (байрак, загони) і найдальшого (горби на обрії). І та ж картина поля в гарячий літній день у поезії 1926 р.:

Мені сниться: я знов в Поділах,
на гарячій землі лежу.
Голубіє юга сизокрила,
і дзвенить над ухом жук.
А кругом молоко гречки,
наче море яке запашне...
Сонце спустило вервечки,
і колисає мене.
Я з землею зрісся — не вирну,
тільки чую під спів бджоли,
як ремиґають сумирно
десь на стерні воли.

Перспективи вже нема, жук над ухом, сонце і воли — близьке й далеке — все переплуталося, бо й природа існує вже не сама по собі, а для поета (сонце колисає поета), появилися цілком ірраціональні образи (сизокрила юга літнього дня) — і все це виправдане тим, що елементи об'єктивного опису, поскільки вони тут є, цікавлять поета не самі по собі, а як знаки й о г о внутрішнього стану, й о г о зростання з землею, й о г о розчинення в зануреному в спеку всесвіті. В поезії запанувало суб'єктивне, вона живе вже не пластикою світовідтворення, а збудженням знаків невидимого й душевного в видимому й зовнішньому.

З цим пов'язана й кількапляновість більшости поезій Драй-Хмари, така типова для символізму:

Під блакиттю весняною
сушить березень поля,
і співає підо мною
очервонена земля.

Чому о ч е р в о н е н а? Це можна розуміти і як характеристику освітлення і як образ землі, по якій пройшла революція. І так вся ця поезія написана, що не скажеш достоту, що ж описує в ній поет: весну чи революцію. Ще многозначніші, приміром, кінцівки поезій «Ще губи кам'яні» або «Серпневий прохолонув вар». Остання поезія — ніби опис серпневого вечора, але кінцівка:

Вдягає ніч жалобне рам'я.
О, хто це ранить утлу пам'ять?
День одгорів. Давно. —

раптом переводить читача у внутрішній світ поета. Ми не можемо сказати, про що пам'ятає поет і що нагадав йому серпневий вечір, ми не можемо розкрити конкретного змісту і причинової зумовленості його переживань, але ми відчуваємо в цих лаконічних бліках поетичного слова якісь таємничі для нас, а може й для самого поета, його переживання.

Є багато цілих поезій, які годі розшифрувати логічно. Ось один з багатьох можливих прикладів:

Стогнала ніч. Вже гострі глиці
проколювали більма дня,
і синьо-золоті грімниці
дражнили відгульня-коня.

Розбурхалася хмар армада, —
а ти, опалена, в огні,
ти, вся любов і вічна зрада,
летіла охляп на коні.

Під копитом тріщали ребра,
впивались очі в образи, —
а ти розпліскувала цебра
передсвітанної грози.

Із бур, о молода гонице,
ти пролила своє дання —
і світом гомін і стрілиці
дзвінкокопитого коня.

(«Шехерезада», II)

Що тут оспівано: світанок, грозу, революцію, поетову коханку? Можливо, щось одне, можливо все це (і може й багато іншого) разом. Суть цієї поезії в її многоплановості, многозначності, в тому, що всі пляни співіснують відразу, як це буває в символістів, а не виключають один одного, як це буває в клясицистичних поезіях-алегоріях. Шукати тут одного логічного змісту було б такою ж недоречністю, як та, що її виявив на початку XX сторіччя якийсь петербурзький добродій, що, не розумівши символістичної поезії Ол. Блока, дав оголошення в газеті, що виплатить винагороду тому, хто розшифрує йому певну, названу ним поезію Блока. Марні сподівання. Суть символістичної поезії саме в одночасному існуванні, переплетенні, набіганні різних змістових плянів. І якби навіть автор схотів сам подати один зміст цієї поезії, — то ми мусіли б йому не повірити.

Таких многоплянових поезій у Драй-Хмари багато. Хай читач сам перечитає «Я полюбив тебе на п'яту» або «За водою зозуля кує», де елементи об'єктивного опису свята зливаються з ремінісценціями дитинства, де поет то відокремлює себе від дитини, то ототожнює з нею, де все пронизує лагідно прозорий настрій святкової блаженної сумовитости. Якщо ці настроєві акварелі назвати неоклясичними, то що ж тоді буде символізмом у поезії?

У поетовому світі зникають грані снів і дійсности («Дійсність у пісні сниться»), як і природи, — коли поет вслухається в безгоміння навколишньої природи і чує «радісне квиління» (теж, до речі, який «нелогічний» епітет) своєї «несамотньої душі»; тож не дивно, що найзвичайніші явища сповнюються лун далеких сутей, що навіть буденний

трамвайний дзвінок співає поетові «в далеке майбутнє»... За даним поет відчуває щось дальше й вище, але незбагненне, позарозумове, мінливе в своїй безконечній многозначності. Звідси в нього бажання відірватися від конкретного в усьому, навіть у дрібницях. Він охоче пише про речі або особи, не називаючи їх («Наставила шовкових кросен» — так починається без підмета поезія, і поет і далі не називає «героїні» свого вірша) або називаючи їх тільки займенником («Вона жива і нежива» — хто вона, в усій поезії невідомо), при чому те, що в одній строфі він називає займенником третьої особи, в дальших строфах він може назвати займенником першої або другої особи («За водою зозуля кує»); він охоче впроваджує в поезії якісь нерозкривані інтимні подробиці:

(Двічі я зрадив ніжну сестру.
Потім побачив: без неї умру...
Втретє ми стрілись на чужині...

«Долі своєї я не клену»

— що за сестра, що за дві зради — про це читачеві годі довідатися); синкретичні образи — звук через колір, внутрішнє через зовнішнє тощо — належать до його улюблених:

І дзвенять стожарно дуги

(«Під блакиттю весняною»),

Вітер, вітер з хмарних кубків

(там таки).

Отже, можна думати, що збіги з Павлом Тичиною («Мати»), зокрема спільний з Тичиною нахил до дитячого світосприймання, до інфантильности (поезії «Розлив свій гнів і стих», «Ой, колом сонце догори», «За водою зозуля кує») і Блоком («Шехерезада», III) пояснюються не стільки прямим позиченням, як думав, щодо Блока принаймні, О.

Бургардт, скільки внутрішньою спорідненістю стилю й світосприймання.

Усього цього вже, думається, досить, щоб довести символістичний характер поезії Драй-Хмари. Але навіть і в зовнішньому оформленні своїх поезій він не завжди дотримується неоклясичних статутів («Ямби та анапест потроху бережуть устав»), як це можна було подумати, виходячи з його поетичної декларації. Правда, більшість його поезій закута в чіткі силяботонічні розміри і в правильні, переважно чотирирядкові строфи; але нахилу до завершених у своїй пластичній симетрії форм (сонет, октава, дистихи) ми в нього зовсім не помітимо; а що ця накинута ним на себе форма віршів заважала йому, видно з його спроб писати такими типовими для російського символізму «дольниками» («Розлютувався лютий надаремне», «Ой, колом сонце догори», «На побережжі») і навіть верлібром («Ще губи кам'яні»). І в римах він намагається бути канонічним, а все таки припускає модерні рими, що ігнорують післянаголосові приголосні (протряхають — гаю; крилас — прудкокрилий; лежу — жук, тощо) і навіть удається до таких експериментів, як римування: берез — озер або нетрі — повітрі, цебто своєрідних консонансів. Не боїться він і дуже складних образів майже імажиністичного типу («Ще губи кам'яні дахів високих пожадливо бузу татарську ссуть» — «Замість блакиті висне повсть») або прозаїзмів:

На чорта нам такого фільма?
Доволі жартів, гри.
Та ні ж. Чорти зняли гармидер
І крутять, валять з ніг,
А хтось із міліонів відер
Шпурля на землю сніг.

(«З а в і р ю х а»)

Натомість властивого неоклясикам історично-мітологічного реквізиту, який допомагав їм підноситись над сучасним і перетоплювати злободен-

не в вічно-незмінне, в Драй-Хмари нема зовсім — бо не вважати ж за такий реквізит згадку про Ноя («Під блакиттю весняною») або про орифлями («Горять священні орифлями»).

Те, що є в поезії Мих. Драй-Хмари неоклясичне — зовнішнє і поверхове, може навіяне особистими впливами Мик. Зерова. Органічне, посутнє, внутрішнє, що чимраз зростало в міру розвитку поета, чим його творчість завоювала собі місце в історії нашої поезії двадцятих років — це глибоке й ювелірно-тонке відтворення об'єктивного й суб'єктивного світів, узятих в їх нерозривній єдності, в пляні символістичного світогляду й стилю.

Солотвина на Лемківщині, 1944
(«Український вісник», 1944, ч. 31-33)

IV. Поезія Миколи Зерова

М. Драгоманов писав: «Перечитуючи навіть історію руcько-українського письменства д. Ом. Огоновського, бачиш, що слід би нам завести осібну частину: історія пропавших творів руcько-української літератури» («Австро-руські спомини», ст. 57). Гірка іронія цих слів не втратила своєї актуальности і досі і, зокрема, повністю стосується до поетичної спадщини Миколи Зерова.

Людина рідкої ерудиції, величезного темпераменту, людина, що вміла надхнути оточення своєю ідеєю, вміла запалити цією ідеєю, людина, що заслужено вважається за метра в найвищому розумінні цього слова, людина, що за загальною думкою очолювала поетичну школу, — ця людина — Микола Зеров — відома більш-менш широкому читачеві тільки з незначної частини свого оригінального поетичного доробку (про переклади Миколи Зерова, що цілком слушно визнані за epochemachende в історії українського перекладу, ми в цій статті говорити не будемо зовсім).

Отже, репутація Мик. Зерова як метра, як шефа поетичної школи йде не стільки від реальної обізнаности з його творами, скільки з відгуків і чуток

про його поезії, знані у вузькому поетичному гурт-ку, в колі приятелів, поклонників та однодумців. Отже, і тут, як взагалі у сприйнятті «п'ятірного ґрона» «неоклясиків», є багато не від тверезої аналізи фактів, а від леґенди, створеної і створюваної стоустою поголоскою, спертої й спираної на джерела, які не завжди можна перевірити й навіть установити. Спробуймо ж тепер дати слово передусім не всяким стороннім і побічним свідченням та голосам сучасників, а самим поезіям Зерова.

Чи виправдана слава Зерова як майстра поезії раціоналістичної, поезії спокою й рівноваги, поезії, закутої у витончену й сувору форму, поезії великою мірою понадособової?

Форма поезій Мик. Зерова справді різьблено-чітка, гранично-відшліфована, суворо продумана. З цього погляду для Мик. Зерова поезія була передусім працею. Про поетів свого типу він говорив, що вони «закохані у тишину робітні», закликав їх «працювати без крику і зупинок». Майстерність Зерова завжди чітко продумана й розумом сконтрольована (гармонія, перевірена альґеброю). Обравши як панівні тільки дві клясично-врівноважені форми вірша — сонет і олександрійський двовірш, — Зеров уперто й свідомо працював над усебічним використанням їхніх можливостей. Зваженість кожного метричного ходу і кожного образу, скупе й повноцінне відмірювання слова або синтаксичної структури — не підлягають сумніву. Композиційні можливості обраних віршових форм, симетрично струнка будова їх використовуються раз-у-раз інакше, майстер доходить до справжньої віртуозности, хоч ця віртуозність завжди прихована загальною врівноваженістю, гармонійністю частин, ніколи не видається самоціллю, ніколи не демонструється сама для себе, підкреслено й оголено. Доказом цього може бути кожна поезія Мик. Зерова, а поза тим відомі й його висловлення на цю тему, як от: «Структура сонету може повести до найнуднішої одноманітности, коли за тим спеціяльно не стежити» (цитую за В. Чапленком — «Майстер со-

нету». — «Наші Дні», ч. 6, 1943). Поезія Зерова з погляду форми завжди е, сказати б, лабораторна, але ніколи не здається експериментом як таким. Експерименти лишаються у стінах лабораторії, поет виносить перед очі читача тільки високо досконалий продукт, і читач може й не знати, скільки зроблено експериментів, поки осягнено цієї високої досконалости, поки він дістав оте «слово точене».

Майстерність Зерова така завершена і така підкреслено спокійна, що він часом може дозволити собі речі, які в іншого могли б здатися примітивними, і вони на загальному тлі не порушують гармонії. Хто міг би подати чотири каркасні рими сонету на формах місцевого відмінка іменника: на шпилі — в землі — на чолі — на тлі? Мик. Зеров робить це в сонеті «Забуття», і це при повній відсутності в нього бідних і банальних рим не сприймається як зниження майстерности. Тут не місце зупинятися над технікою зеровського вірша, над взаєминами метру й синтакси в його поезіях, над композицією його поезій. Ми сказали б тільки, що тепер не можна стати справжнім поетом-майстром, справді володіти віршем, не усвідомивши секретів зеровського вірша. А щоб знайти якесь порушення, якусь неточність у віршуванні або римуванні (на зразок неточної рими п р и т ч і — с в і т о ч у «В п'яти немудрих дів»), треба справді прочитати, спрямовуючи увагу на дрібниці, мало не все, написане поетом.

В образній структурі поезій Миколи Зерова чи не найчільніше місце припадає епітетові. Поет уміє знайти кожного разу такий чіткий, такий індивідуалізований саме для даного випадку, для даної ситуації епітет, що його самого досить для того, щоб предмет постав перед очима читача в усій своїй пластичності. Н и з ь к і човни ахейців, г а р я ч і вапняки Криму, с т р у д ж е н і раби, к о в а н і пороги Менелаєвого палацу, н е у б у т н і чари дитячих книжок, о к р у г л і колополтавські гори, м у д р і тонкощі у ч е н о г о кохання в Овідія («Ars amandi») — такими незабутніми, вичерпними

своєю пластичністю епітетами рясність поезії Зерова. Епітет вносить у поезію Зерова раз-у-раз живу душу. Прочитайте ці рядки:

Люблю я й досі присмерки — — — — —
Квітневих вечорів і — — — — — сіть
— — — — — — — — — — верховіть
І по калюжах — — — — — зорі.
(«Близнята»)

Яке це мертве! А тепер поверніть на свої місця епітети, які ми по-варварському викинули: присмерки прозорі — чорну сіть вишневих, яблуневих верховіть — ніжнотонні зорі — і ви відчуєте саму душу лагідно-прозорого весняного вечора. І така вся поезія — як тонка пастеля імпресіоніста, як ажурний японський малюнок. Або візьміть лаконічні, але такі окреслені характеристики римських поетів:

Але в моєму серці
Зосталися навік нестримани́й Проперцій,
Овідій сміливий і многомудрий Флакк.
(«Елій Ламія»)

Вийміть епітети — і у вас залишиться не поезія, а сухий перелік-каталог.

Епітет Миколи Зерова — вишукано-індивідуальний, часто настроєвий, навіть несподіваний. Але в його вживанні панує той принцип гармонії і традиційности, що проймає всю поезію Зерова. Він виявляється тут у тому, як симетрично з'являється епітет, як рівномірно обтяжує він кожний іменник:

Могутніх форм мереживо прозоре,
Залізний ляск і двоколійна путь
В широкий світ непереможно звуть,
Де йде життя і довгу ниву оре.
(«Чернігів»)

Микола Зеров не любить іменника без епітета, і

вже зовсім рідко в нього можна знайти нагромадження багатьох епітетів при одному іменнику. Таке нагромадження властиве романтичній поезії, що, накопичуючи без ліку означення, даремно силкується тим ухопити вічно плинну суть незбагненного світу. Але раціоналіст-клясик уважає, що він може схопити суть речі і пригвоздити її раз на завжди одним і саме неповторним у своїй пластичності означенням. Треба тільки таке неповторносутнє означення знайти — і тоді все застигає в постійній, симетричній, загуслій гармонійності. Так епітет Зерова при всій своїй індивідуальності принципом застосування є глибоко традиційний.

Так і інші засоби образности в Зерова мають глибоке коріння в поетичній традиції. Чи не особливо полюбляє він метафору з родовим відмінком іменника, що розкриває її (зелені килими долин — горя людського гіркий полин — громи нестриманих промов — вроди й гідности струмистий німб — і т. д.) і перифраз, що відсилає від даного явища до аналогічного, відомого з історії або міфології:

І спів його мов т и х о в о д а Л е т а,
Його побожно п'ють Орфей і Лін
(«Х і р о н»)

або у звертанні до Олександрії:

О серце світу, муз житло нове,
Наш Геліконе, наша Пієріє!
(«О л е к с а н д р і я»)

Обидва ці засоби дають теж змогу виділити ту рису предмета, яка здається поетові вічно-сутньою, внутрішньо-властивою, піднести явище над його плинністю й безформністю до якоїсь сталости, гармонійної пластичности, конденсованости.

Чи відповідає ж цій поетиці гармонійного спокою й рівноваги — а ми відзначили тут, звичайно, тільки малу частину типових засобів цієї поетики

— коло настроїв, світосприймання й філософія Миколи Зерова? Чи вдалося йому у XX сторіччі, в роки бурхливих революційних подій і пореволюційної задушливої дійсности осягнути того ідеалу спокійної гармонійности, що ввижається нам в античній поезії? Традиційна відповідь критики на це питання була позитивна.

І справді, в поезіях Зерова часто знаходимо настрої й узагальнення саме такого характеру. Мотиви спокою, тиші — часті в його поезіях. «З а к а м ' я н і л і хвилі дальніх гір», «ліс зачарований, як озеро с т о я ч е» — ось складники образу Криму, де і «степів могутній подих, пробившися — л я г а є в синіх водах», де і шлях — не біжить, не крутиться, а «л е ж и т ь, мов велетенський полоз». І в інших поезіях ми бачимо «т и х і плеса с о н н о г о лиману», «с п и т ь село з похилим мінаретом», «і Гуляй-Поле уділ спускалось, о п о в и т е в с о н» — ці мотиви приспаности, сну, тиші, спочиву невипадкові. Такий є і ввесь опис Києва в сонеті «Весна на горах», наскрізь перейнятий статикою, пластичний, але занурений у безрух. Звичайно, Зеров знає, що є на світі рух, бурі, хвилювання. Але його гасло —

Хай осторонь від бур і хвилювань
Скиртами твій підноситься ужинок
(«Т в о р ч а т и ш а»),

бо йому здається, що органічне зростання відбувається так зрівноважено, органічно-повільно, що може бачити тільки

неба темноока шата,
Як сходить ряст і набрякає брость
(«Б л и з н я т а»).

Не ритм революційних хвиль, а ритм старих степових шляхів воліє поет знаходити в житті і в поезії, визнаючи, що, відкладені з дитячих вражень,

В моїх ушах відрипуються досі
Тягучі ритми ярмаркових «куч»
(«Д о р о г и с т е п о в і»)

І от з цієї блаженної статики, з цього успадкованого гармонійного супокою випливає обожнення тиші й рівноваги, прихованого й рівномірно-повільного існування суті над розгойданістю ошалілих явищ. Звідси йдуть образи природи-храму, поета-жерця, досить типові для Мик. Зерова. Чатирдаг для нього — «богам висот поставлений вівтар», «наш найсвятіший храм», — а поруч згадки про справжні зруйновані храми античности, про «храм Артеміди, перший Партеніт». Поет у Баришівці під Києвом зі своїми друзями служать «владиці Аполлону, і тліє ладан наш на вбогім олтарі». Тільки цей антично-ясний і прозорий храм Зерова не має нічого спільного з тим містичним храмом — християнською церквою, що так часто з'являвся в візіях наших символістів з притаманними їм рисками містичного світосприймання. У Зерова це в повному розумінні храм Аполлона, поганський, а не християнський.

Отже, мотиви спокою, врівноваженості в Зерова є. Але вони зовсім не такі одиноко панівні, як може здатися з традиційної думки критики і з поданого щойно матеріялу. Правда, мотиви вічного неспокою, руху, мужнього завойовництва, напруженої динаміки в Зерова можна знайти тільки в перекладах («Треббія», «Джерело юности», «Присвятний напис» з Ередія), і навіть у перекладах він частіше добирає мотиви спокою, втоми, тлінности. Правда, коли він і змальовує рух, то відхрищується від нього:

Але пощо мені ті вітрові пориви
І жайворонків спів, і проростання трав?
З якою б радістю я все те проміняв
На гомін пристані, лиманів синє плесо,
На брук і вулиці старого Херсонесу!

(«В степу» *)

*) Обороняючися від закидів у статичності, Зеров писав (у статті «Наші літературознавці і полемісти»), що ця поезія в нього виросла саме з бажання виїхати з

Але легко помітити, що спокій і гармонія в нього частіше подаються не як даність, а як мрія, як ідеал. Так воно є в щойно цитованій поезії «В степу», так воно є і в численних інших поезіях. Гармонійно-спокійне знаходить він тільки в світі мрії, десь далеко від того реального світу, що шумом хвиль своїх готовий забризкати поетові вдивлені в ідеал очі, що розбурхано вимиває ґрунт з-під його ніг. То снить поет про спокій у далеких країнах:

А десь в Америці є затишок для праці,
Де можна думати і Бога споглядать
(«Історія Генрі Есмонда»),

заздрячи тим, хто може вночі справити свій стовеслий корабель

у тиху сторону народів хлібоїдних
(«Лестригони»);

то мрія несе його до часів дитинства, бо тільки тоді він знав ту тиху країну, де не шумлять настирливо пароплави сучасности, де

Замшілі сплять колеса,
І чаплі, знявшися на мілині,
Перелітають золотисті плеса
(«Двері у стіні»),

мертвого степу до живого Києва. Одначе, це автобіографічне признання, до якого ми ще повернемося, не має значення при оцінці поезії як об'єктивно даного. Бо об'єктивно в ній дано бажання втекти від рухливого, динамічного життя степу до мертвого міста; мертвого не тільки тому, що поет надав йому назви мертвого міста Херсонесу (хоч і це має значення), а тому, що мертві всі його атрибути, крім хіба «гомону пристані»; але і цей гомін на тлі всього вірша такий загальний, деконкретизований, що теж сприймається як постійний атрибут відмерлого, археологами відкопаного міста!

бо тепер він може знайти цей світ спокою тільки в милих книжках Діккенса й Теккерея, якими він не може не захоплюватися, хоч і знає, що це не «стара мадера», а «кондиторський сироп», в поезіях-сонетах старих майстрів, що

Далекі від тривог і від земної сварки
Колишуться і снять
(«Данте»),

у спогадах про мітичний золотий вік, так поетично оспіваний у сонеті «Діва»:

І бачиться: гаї і тихі плавні
Спогадують ті золоті літа,
Як люд не знав ні спису, ні щита
І війни спали, дикі і безславні, —

то, нарешті, в єднанні з природою:

Отак би тут упасти край дороги,
Примкнувши вії, і хоча б на мить
Від псів гавкучих солодко спочить
(«Суниці») —

скрикує поет, опинившися в соняшному сосновому лісі.

Спокій здається йому життєвим ідеалом. Повинні минути бурхливі Wanderjahre, і як завершення і досконалість життя тоді приходить блаженний спокій:

А по весні приходить гоже літо,
Як хилиться і наливає жито
І спокій сходить з темносиніх бань
(«Творча тиша»),

як прийшло воно свого часу до культуртреґера Турчиновського. — Повинні минути, повинен прийти. — Але не прийде. Мрії нездійсненні, спокою в житті нема — усвідомлює Зеров. І навіть

скромні мрії про «супокій самотньої кімнати» замикаються образом:

Так мандрівник, що в тундрі замерзає,
Усе тропічний бачить краєвид.
(«П а р а д у», 4).

І в «Діві» підкреслена нездійсненність мрій, а в «Херсоні» і мрії про спокій прямо ведуть поета в

смерть забутого кварталу,
Де в куряві розкопаного валу
Храм-мавзолей п о к о ї т ь свій фронтон.

І надії знайти спокій у набуванні мудрости («Тим скорше, мудросте, приходиш ти з літами» — «Телемах у Спарті», 2) перебиваються гірким сумнівом:

Що ж обіцяєш їй (юні. Ю. Ш.) ти, сива скроне?
Фальшиву мудрість, безперечний нуд?
(«Щасливий, хто не бачить пізніх літ»)

Одне не зраджує поета — поезія, краса. Це поезія перетворює «горя людського гіркий полин» «на мед Гімета» («Хірон»), це вона забезпечує безсмертність минулому, яке «рука історії між труни» волоче, «де сплять усіх віків ілюзії й корони» («Вергілій»); і найкращим клейнодом Елію Ламії здається «автограф двох Горацієвих од» («Елій Ламія»). Тільки краса — зцілюще в цьому світі, тільки вона дає забути «безмір мук і горя» («Навсікая»).

Звідси йде в поезії Зерова той потужний струмінь літературщини, за який Дм. Загул кинув свого часу обвинувачення, що поезія Зерова (власне, він говорив про «неоклясиків» взагалі, але ми воліємо покищо казати тільки про Зерова) — це «література на ґрунті літератури», це «література наслідіувань, переробок, перекладів, переспівів, не творчість, а підроблення, не стиль, а стилізація»

(Д. Загул. «Література чи літературщина?»). Заперечувати книжність поезії Зерова — було б безплідно. Зеров сам підкреслює її назвами не тільки окремих поезій, а й цілих циклів їх: «Мотиви Одіссеї» — «Книжки і автори» — «Образи і віки», міфологічними й літературними відсиланнями; він охоче вдається до віршів-переказів прочитаних книжок, до стилізацій, де ставить собі завдання поетично-сконденсовано відтворити стиль і світогляд даного твору. Такі є чудові сонети його про романи Теккерея, Діккенса, С. Ляґерлеф, Ж. Верна; такі є його сонети, навіяні «Словом о полку Ігоревім» («Сон Святослава», «Князь Ігор»), «Саломеєю» Вайлда, такі почасти його «портретні» сонети («Турчиновський», «Куліш», «Горленко» та ін.). Незаперечне є те, що стилізація тут іноді так щільно наслідує ориґінал, що доходить мало не до перекладу; тільки образи тут такі конденсовані, що це і не переклад, а особливий жанр характеристики засобами ориґіналу, де мистецтво є в тому, щоб у малих словах сказати багато.

Правда, добір цих стилізацій, як підкреслює сонет «Книжок дитячих неубутні чари», зумовлений чисто суб'єктивним моментом — спогадами дитячих літ. І у сприйманні подекуди підкреслюється аспект дитинства, світлої лагідности дитячого світу, де коли і є таємниці, то вони — «доречні, добрі», де складні життєві питання легкі, як «гра порошин і сонця золота».

З другого боку не можна сказати, що поезії Миколи Зерова цілком вільні від будь-яких атрибутів сучасности, цілком і до кінця завантажені книжним. Іноді ми серед тяжкого реквізиту старовини почуємо, як «дзвенить розмова і парує чай» («Superstitio»), або схопимо якийнебудь інший деталь сучасности. Але всього цього і кількісно менше, і подавати його поет хоче завжди так узагальнено, що воно, стосуючися до сучасности, може стосуватися й до мало не будь-якої іншої епохи. Ось приклад такого перетоплення конкретно-сучасного в загальне:

Прославмо ж вечора легку ходу
Над метушнею денною міською,
Зорю, розлиту повіддю німою,
Іржу трави і вроду молоду
(«Парад у», І).

Ще можна вловити тут враження конкретного виїзду за місто по праці, з якоюсь молодою жінкою, алеж яким флером загальности це все сповите! Конкретні речі зникли, лишилися речі взагалі, ідеї речей.

Книжного в Миколи Зерова так багато, що часом він існуюче прирівнює до штучно зробленого, ніби справді дійсне — це не світ людей і природи, а світ книжок і уявлень. Тоді ми читаємо в нього, що «сяяв церкви вирізний картон» («28 серпня 1914»), що сонця «злітали в неба голубий пляфон» («Finale»), що «повітря з синього і золотого скла» («Праосінь») і т. п.

Словник поезій Зерова особливо багатий у своїй абстрактній частині. Тут його гнучкість і чіткість доведена, здається, до тієї межі, яка тільки можлива в сучасній українській мові. Раз-у-раз цілі фрази або й катрени побудовані на самій абстрактній лексиці:

Як смерч, краса її промчала між людей;
Жага і пристрасті водили в світі нею
— — — — — — — — — — —
А там світають дні прозріння і науки
— — — — — — — — — — —
О що буйніша кров і молоді нестями,
Тим глибша лагідність, ясніша глибина,
Тим скорше, мудросте, приходиш ти з літами.
(«Телемах у Спарті», 2)

Навпаки, конкретна лексика, світ речей далеко менше репрезентована в Зерова — і цим він різко відрізняється і від французьких парнасців, і від російських акмеїстів, з якими його часто зближають. А коли все таки речі в поезіях Зерова вида-

ються нам такими пластичними, то це поперше, за законом контрасту — так на тлі щойно наведених абстрактів «Телемаха у Спарті», 2 особливо рельєфно виділяється єдиний речовий образ ніжних рук героїні:

По скарб єгипетський сягнули ніжні руки,
І забуття бальзам долито до вина.

А подруге, цьому сприяє та майстерна система епітетів та інших засобів образности, про яку ми вже говорили. Так з двох можливих іпостасей класицистичної поезії: абстракність і загальність — чи речевість і пластичність — поезія Зерова, не цураючися другої, все ж має крен саме до першої.

Отже, підсумовуючи, не можна заперечувати потужного струменя книжности в поезії Зерова. І все таки, коли він пише про себе і про поетів такого типу, як він, взагалі:

Я знаю: ми — тугі бібліофаги,
І наша мудрість — шафа книжкова.
Ми надто різьбимо скупі слова,
Прихильники мистецтва рівноваги,

коли він, не зважаючи ні на що, все таки відстоює своє право на слово точене, протиставляючи його звукам

Акторських реплік та уданих мук,
Розливних сліз, плиткої гістерії —

(«Самоозначення»)

то не треба йому до кінця вірити. І в його абстрактній, далекій від життя, наскрізь книжній поезії дзвенять болі живої душі, її сльози, як реакція на жахну сучасність. Як не тікає Зеров від сучасности у світи далекого в просторі або часі, в уявні світи книжок і мрій, — сучасність звучить в його поезії — і, власне, це робить з його майстерних віршів живе слово поезії.

Поезія Зерова живе насамперед своїм конфліктом із сучасністю. І тому вона цю сучасність відбиває, хоч по-своєму, взагальнено, не так в окремих атрибутах, як у синтетичному образі. Поезія Зерова, взята як цілість, дає по-своєму завершену характеристику цілком конкретного існування якщо не всієї країни, то її інтеліґенції у двадцяті роки. Поет ненавидить ці «безстильні роки» з їх «будівельним трафаретом» («Будівникові»), свої «підлі і скупі часи», коли панують варвари-розпинателі («Навколо нас кати і кустодії, синедріон, і кесар, і претор» — «Чистий Четвер»). Він почуває себе в «убогому, дикому краю», де «варвари довкола», де в усе святе «вривається сармат і все руйнує вкрай» («Овідій»), серед «орд скитів-дикунів» («Під кровом»). Вони лютують, ці дикуни-варвари, які «сире і свіже рвуть; не має впину їх несамовита лють, не відають святих гостинности законів» («Лестригони»), при чому діють вони з усією дріб'язковістю й ницістю пігмеїв:

Не так бо люті тигри і леви,
Як дріб'язкові, мстиві ліліпути!
Щоб кожен волос брати як струну,
В'язать до паколів, плести страшну
Інтриґу... лагідно і як зухвало!
(«Ґ у л л і в е р»)

«Все в крові» в цьому жорстокому й розпутному сплетінні («Саломея»), а навколо панує «тупість і муруга лінь» («Куліш»), забуваються славні історичні традиції («Ліниво славу давню зневажає» — «Іванів гай»), а до голосу приходять тільки пустодзвони й «ротаті ворони». То ж не диво, що

— — чорний сум, безмовний жаль наліг
На берег наш, на скитські перелоги
(«К л я с и к и»),

що дні течуть

смутні, у ненастанних сльотах,
Без ранків соняшних, без героїчних дій
(«В п'я т и н е м у д р и х д і в»),

що

«тиша мертва, і нема мети»
(«Чернишевський у Вілюйську»).

Не менш нищівно схарактеризовано й спеціяльно літературне оточення тих днів, в якому

Олександрійських муз нащадки і послідки,
Вони роїлися, поети і піїтки.
Ловили темний крок літературних мод,
Співали для владик вінки нікчемних од — —
(«Аристарх»)

Це вже не просто «відгуки» на сучасність, як пише Св. Гординський у передмові до «Камени», — це її глибока й глибоко відчута характеристика, це її палке заперечення. Хай ні разу не згадано тут суто сучасних імен або понять, хай панує те, що Гординський назвав «алюзійним методом», але в сонеті «Чистий Четвер» сам поет дав нам ключ до розшифрування своїх поезій як двоплянових: вони не тільки історичні, не тільки книжні, а й сучасні, суб'єктивні, злободенні. І не в усякого поета тих часів, що називав усі речі в лоб, характеристика тогочасної дійсности така виразна й мистецьки завершена, як у Зерова.

От цієї двопляновости поезії Миколи Зерова, її лірично-суб'єктивної підоснови (яку добре відчула офіційна критика!) наші критики досі не хотіли помічати. Особливо віртуозно умудрився це зробити В. Чапленко. У згаданій статті він пише: «Узагалі специфічно Зерівське у цій тематиці те, що вона пов'язана в переважній більшості з його великою філологічною ерудицією та начитаністю». І на потвердження цього В. Чапленко пише: «Ось як він сам визначає природу своєї тематики в одному із своїх листів до мене: «Слави добувати своїми сонетами не збираюсь, а свій обов'язок бути сторінками з інтимного щоденника, рефлексами читання і думок щоденних — вони виконають, отже, для домашнього

вжитку годяться. Можливо, писатиму колись мемуари, от і готова канва — хронологічні дати і з а п и с и г о л о в н и х в р а ж е н ь». (Підкреслення мої. — Ю. Ш.). Клясичний приклад, як усталені думки можуть засліпити критика. Та ж Зеров (поза між іншим кинутою згадкою про «рефлекси читання») розцінює свої сонети як інтимний щоденник! А критик убачає в цьому доказ їх філологічного характеру!

Аналогічну помилку робить, хоч і не так грубо, С. Гординський, коли порівнює Зерова з Андре Шеньє. Ні, Зеров у своїй поезії далеко суб'єктивніший і ближчий до своєї сучасности, далеко більше роздертий нею, ніж А. Шеньє своєю. Не зважаючи на всі епічні оболонки, поезія Зерова не перестає бути ліричною, глибоко особистою. А в деяких віршах — таких, як «Poor Yorick», «Ворожіння», «В травні», «То був щасливий, десятьлітній сон» інтимно-особиста основа лірики Зерова виступає назверх без усяких спроб раціоналістично взагальнити свої переживання й настрої або одягти їх у строкате вбрання минулих епох чи давніших літературних творів.

Коли говорити спеціяльно про лірику Миколи Зерова, видобуваючи ліричний початок з-під усіх тих важких часом задрапувань, якими здебільшого прикриває його Зеров, то доводиться сконстатувати, що вона, його лірика, настроєво різноманітна й мінлива, як і можна, власне, сподіватися від лірики. Проте, головні її тони спіймати не важко. Основний настрій — відчуття самотности в тому дикунському оточенні сучасників, яке так ненавидів метр п'ятірного ґрона, яке так йому дошкуляло. Він звик бути сам і поринати «у хатню тишу і самотню думу» («Poor Yorick»), але йому тяжко відчувати, що вже стільки «літ один німує він у нетрях захололих» («Чернишевський у Вілюйську»), і він з болем і страхом бачить себе «старого, кволого, забутого всіма» («Овідій»). Він знудився щоденним сірим побутом, потребою «всякдень стрівати на річнім кругу» все те саме («Все те —

тріумф заведеного ладу»), а чужа радість у ньому хіба «лиш нудьгу всередині сколише» («Ворожіння»). Його втомило це життя, що «глушить веселковий тон думок, жадань і щирого завзяття» («Космос»), йому «уже немає свята» («Ворожіння»), і він знає, що марно намагається «людський вік продовжити нужденний» і «доступитись загадок буття» («Гільгамеш»).

Звідси йде в нього відчуття того, що молодість зникла й прийшла старість, хоч фактично він старим, звичайно, не був. Він твердить, що його «пригодницький минувся вік» і вже його «чуття не здіймуться в припливі» («Poor Yorick»), йому ввижається перша сивина, і він прирікає себе віднині тільки

Вбирати зблідлих обріїв принаду
І тішитись на радощі чужі
(«Все те — тріюмф заведеного ладу»),

— бо йому приємна, хоч і смішна марна надія і віра юности («Під Новий Рік»), і він не може їй не заздрити, коли

Тягар робочих літ наліг . . . на плечі.

І тут, перед лицем невблаганної старости, виринає в нього питання, де його доробок, «де плід твоїх трудів і творчости твоєї?» («Тягар робочих літ»). І що здобуток не відповідає ні мріям, ні суб'єктивними можливостями, то постають загальні мотиви марности життя. Воно таке коротке («шістдесят земних коротких літ»!), люди ждуть у ньому «дивних див, героїв сутозлотих», а в кінці дістають болячо-безнадійне усвідомлення:

Твій посох поламавсь, і світоч твій погас.
(«В п'яти немудрих дів»)

Своїх вершин песимізм і розчарованість життям доходять у сонеті «Anno D. MDCCLXXXVII», де, взявши тему ілюзорних «потьомкінських палаців»,

поет кидає натяки й на ілюзорність усього світу взагалі. Все позірне, все марне, нічого справді нема — ось ніби висновки поета. Подібною релятивністю — вже в оцінці людей — пройняті й два сонети Зерова під спільною назвою «Брама Заборовського». І хіба не типово, що є в Зерова поезії про страсний четвер і страсну п'ятницю, але нема про Великдень, про воскресіння!

Око поетове звертається тоді до минулого й до майбутнього. Але «людська споминка така слаба» («Горленко»), «давно в минулім дні . . . слави» («Київ з лівого берега»), і «в музей замкнули ми старовину» («Розмова»). А скептична думка вже підказує ще сумнішу можливість: а може минулого й не було?

А може й те, що ввесь той вік несвітський
Є тільки виплід молодого сну,
Що й досі снить романтик Яворницький?
(«Розмова»)

А на згадку про майбутнє з'являються самі лихі передчуття, самі зловісні передбачення. «Понура пустка, тіснота гірка» («28 серпня 1914»), — ось що ввижається там поетові. Те, що можна було б назвати комплексом Кассандри, надзвичайно розвинене в поезії Миколи Зерова. І у хвилини супокою він усе згадує: «усьому настане край» («Superstitio»). Він боїться

— — чуттям пустити буйну рощ,
Коли їм кригою грозиться дощ.
(«Параду», 2)

Ці мотиви приреченості, передчуття загибелі дзвенять і в його історичних поезіях «Сон Святослава» і «Святослав на порогах», і в тій поезії, де історична тема поєднана з особистою — «Чистий Четвер».

І що ж тоді лишається людині? — «Споруджати міст», що однаково буде розбитий життям («Космос»)? Тікати від жахної, отруйної Саломеї сучас-

ности до чистої мрії — Навсікаї («Саломея»)? Чи — що приблизно те саме — тікати від Лисої гори сучасної буденщини до «верховин і шпилів Парнасу» — до далекої від життя поезії («Оглавський сад»)? Але хоч так, хоч так, — а тікати, тікати. Так хотілося поетові; але втекти від тієї дійсности він не міг. Він мусив брати участь у житті, мусив діяти. Цей конфлікт відтворив Зеров у своєму «Тесеєві». Не мужність і не подвиги, не підступність підхопив він у героєві міту. Він побачив у міті про нього основною темою — розбіжність мрії і життя. Тесей мріє про «серце Афродіти» — і тільки про нього, але воно недосяжне; тим то він не йде «на подвиг ратний», а везе на нього «всю душу і всю кров свою» (який трагічний образ внутрішнього невільництва!), та ще й під по-новому осмислюваним «вітрилом чорним»; тим то дні його «до кінця повиті горем», а сам він «перед велінням бога безпорадний»!

Такий основний комплекс настроїв лірики Зерова, але хибно було б усе звести тільки до нього. Ні, лірика Зерова міняється як на настрій, і тому є в ній і зовсім інші тони й мотиви. То майже заклик жити хвилиною, який, правда, зразу ж буде відкинений («Параду», 1); то засуд своєї готовости «жить на готовизні» і гімн колективу, що скоряє одинців, «путами нас повертаючи отчизні» («Лотофаги»). А надто часто — всупереч усьому попередньому — виникають перед внутрішнім зором поета видива нового й величного майбутнього, коли ми будемо вже

не прадіднє село,
Ми — днів майбутніх величаве місто
(«Будівникові»)

І тоді поет гордовито певний, що Київ ще житиме новим і високим життям, бо

Живе життя і силу ще таїть
Оця гора зелена і дрімлива,
Ця золотом цвяхована блакить
(«Київ з лівого берега»).

І хто знає, може в саме сполучення кольорів — золота й блакиті — уклав поет алюзію на національне відродження України — тим більше, що ці ж кольори він підкреслює і в іншій символічній візії майбутнього:

— — світла бистрі скалки
Заграють с и н і м усміхом ставка
На ж о в т і м дні западистої балки

(«28 серпня 1914»).

І нарешті виразною нотою чути мотив невідступности від своїх принципів, нерозкаяности, мотив Шевченкового «караюсь, мучусь, але не каюсь».

Багатству й мінливості настроїв у поезії Миколи Зерова відповідає і його вміння давати імпресіоністично-настроєвий малюнок. Ми вже відзначали це з приводу його «Близнят». А візьміть його «Праосінь», де імпресіоністичну настроєвість так майстерно сполучено з пластичністю, що справді можна погодитися з С. Гординським, що це один з «вершкових осягів сучасної української поезії».

Уже ця побіжна аналіза ліричного в поезії Зерова показує, що не можна пристати на його самоозначення як бібліофага й тільки, не можна приєднатися до його твердження:

Чутливість наша вбога і черства
І не вгамує молодої спраги —

(«С а м о о о з н а ч е н н я»)

хібащо в тому розумінні, що поезія Зерова справді не знає могутніх пристрастей. Але почуття, і звичайно щирі й глибокі, живуть у ній, хоч автор і старається затушкувати їх врівноважено-холодною формою, важкими покладами книжкових асоціяцій, тим тягарем пам'яті, на який часами він і сам скаржиться:

— — такий на пам'яті тягар
Речей, обставин, люду і примар
Ліг і лежить нестерпною вагою
(«П а р а д у», 2)

Оцей тягар примушував його абстрагувати свої переживання від своєї особистости, шукати для них прототипів в історії й літературі, застосовувати своєрідну методу, суть якої полягала у віддаленні, взагальненні, уепічненні своїх переживань. Ми вже маємо чимало свідчень такого підходу. Сам Зеров розшифрував своє «В степу» — туга степового жителя за гелленськими колоніями — як вияв своєї туги за Києвом під час учителювання в Баришівці; О. Бургардт розкриває біографічно-настроєву особисту основу поезій «Арістрах» — про Б. Якубського, в якого перше сходилися «неоклясики», і «Саломея», що зродилася з вистави Вайлдової п'єси тієї ж назви в Києві; але особливо чітко ця метода виступає в поезії «Під кровом», де мало не кожне слово — зашифрований натяк на обставини поетового перебування в Баришівці. Сама Баришівка тут перетворилася на Лукрозу (бо б а р и ш — лат. lucrum), Київ на Баалбек, поет з товаришами — на захожих ольбійських різьбарів, а баришівські чинбарі — на шкурну громаду скитів-дикунів. Саме спираючися на таку методу, ми перед цим наважилися трактувати як почасти особисто-ліричні навіть такі, здавалося б, чисто епічні твори, як «Сон Святослава» або «Чернишевський у Вілюйську». Методу цю зрештою найкраще розкрив сам Зеров у сонеті «Чистий Четвер»:

І темний круг євангельських історій
Звучить як низка темних алегорій
Про наші підлі і скупі часи.

Такими тонкими алегоріями звучить і вся поезія Миколи Зерова, в них зашифрована і характеристика сучасности і глибоко інтимний щоденник поетових переживань.

Чому ж така стриманість, таке обмеження ліричного струменя, таке замилування в холодній формі? На це могло і мусило скластися багато причин: і неможливість прямо висловитися про ті «підлі і скупі часи», і глибокий нахил до узагальнення, властивий взагалі людині інтелектуальної культури, і тягар пам'яті, і ідеал культуртреґера, що робить свою справу всупереч оточенню, ідеал, який Зеров оспівав у сонеті «Куліш» і в поезії «Аристарх» і якому він служив усією своєю діяльністю поета, перекладача і вченого:

— — мудрий Арістарх, філолог і естет
Для нових поколінь, на глум зухвалій моді,
Заглиблювався в текст Гомерових рапсодій

— все це спричинилося до того шукання клясично-досконалого, завершеного в собі, що характеризує поезію Зерова.

Але вирішальним нам здається інше. Тверда форма клясицизму, узагальненість, понадчасовість — це було для поета рятунком від того почуття розчарованости, самотности, ілюзорности світу, нікчемности людини, невір'я, яке було реакцією його душі на брутальні й брудні доторки тогочасної дійсности. Зеров не був неоклясиком у завершеному значенні, він ш у к а в к л я с и к и, він томився за нею, він лише подеколи осягав клясичної гармонійности не тільки слова й форми, а й світосприймання. А частіше симетрія форми тільки тамувала й маскувала зойк його болюче роздратованої душі. І тоді поет сам розумів, що досягти тепер клясичної гармонійности для глибокої живої людини, що не може не реаґувати на свою сучасність, — річ неможлива. І, мабуть, в одну з таких хвилин він визнав сам, звертаючися до клясиків:

— — ваше слово, смак, калагатія
Для нас лиш порив, недосяжна мрія
Та гострої розпуки гострий біль

(«К л я с и к и»)

Неоклясик у прагненнях і далеко не неоклясик у здійсненому — таким був Микола Зеров. А критика повірила в те, що його поезія — поезія холодного інтелекту, поезія, позбавлена живих почуттів, ліричного темпераменту, і так дійшла кінець-кінцем навіть до висновку, ніби «заслужений діяч нашої літератури (і культури взагалі), найвидатніший критик останньої доби та історик літератури, прекрасний перекладач античних поетів, провідник київської школи неоклясиків, першорядний бесідник і непересічний характер, Микола Зеров — поетом — в істотнім значення цього поняття — ніколи не був» (Є. Маланюк, «Поезія глибини й рівноваги», — «Краківські Вісті», 31. 5. 1944), повторивши цим може у трохи гострішій формі ту характеристику, яку дав собі (у третій особі) сам Зеров: «Відносно свого поетичного хисту Зеров тримається дуже поміркованої думки . . . Він і сам признає за собою відсутність ліричної безпосередности» («Наші літературознавці і полемісти» — «Червоний Шлях», ч. 4, 1926, стор. 172).

І ту ж таки помилку критики повторили й епігони Миколи Зерова. Вони пройшли повз ту ліричну підоснову, що є в поезії Зерова, і стали культивувати виключно неоригінальну по суті, хоч і блискучу своєю майстерністю неоклясичну оболонку його поезії, блискучу своєю завершеністю, але здебільшого холодну й мертву. Повторилася та історія, що й з епігонами Шевченка, які теж не помітили живого духу його поезії, а стали наслідувати зовнішні елементи коломийкової форми, яка сама часто була в Шевченка н е с в о я. А втім це, здається, доля всіх епігонів!

Проте, на виправдання (якщо це виправдання!) спеціяльно епігонів Зерова слід сказати одне, і це буде і підсумком нашої статті: нам здається не випадковим поєднання песимістичних настроїв, настроїв самотности, розчарованости й часто навіть розгубленості саме з клясицистичною мертвою формою. Микола Зеров не появив у поезії того темпераменту борця, тієї життєздатности, яких бу-

ло стільки, наприклад, у Миколи Хвильового. Це не випадковість, що багато ідей Зерова (орієнтація на Европу, похід до джерел тощо) ширилися саме як ідеї Хвильового, а не Зерова.

Елементи мертвости були — ми бачили це — в поетичному світосприйманні Зерова. Були вони і в формі його поезії. Існує у природі і в мистецтві межа доцільного наснаження. При певному перебільшенні насиченості розчинена речовина перестає бути розчиненою і кристалізується; тварини певного ґатунку, якщо їх народилося забагато, — вимирають; змасування війська на фронті корисне до певної межі, після якої дальше масування приносить тільки непотрібне винищення й шкоду. Поезії Зерова занадто відточені, занадто продумані, занадто гармонійні; кожне слово, синтаксичний хід, метричний хід такі повнозначні, такі обтяжені змістом, що треба сприймати, здається, не так цілість, як кожну частину зокрема. Надмірна продуманість цілого приводить подеколи до протилежного наслідку — цілість розпорошується, не сприймається. В цьому (а не в ремінісценціях з історії, мітології й літератури) основна трудність поезій Зерова, основна причина того, що він є передусім поет для поетів — більше, ніж поет для читачів.

От із цих причин школа Миколи Зерова не стала провідним, передовим напрямом у нашій поезії, не зважаючи на всю обдарованість метра цієї школи, не зважаючи на всі його величезні заслуги перед нашою культурою й літературою. От із цих причин, можливо, «ґроно п'ятірне» так і не стало єдиною монолітною, консолідованою літературною школою, лишившися тільки гуртком приятелів, з'єднаних видатною індивідуальністю свого метра.

Солотвина на Лемківщині, весна 1944
(«Хорс», 1946, I).

Рух включає в себе постання суперечностей і долання їх, — внутрішніх або зовнішніх, або тих і тих разом. Коли рух починає змагати суперечності, тоді кожного разу постає питання про співвідношення сил. Чи рух здолає суперечності, знищить їх або поставить собі на службу, а сам неухильно або з мінімальним ухилом і далі ростиме в наперед обраному напрямі, — чи він виявить свою слабкість, змушений буде відмовитися від обраної лінії і почне посуватися зиґзаґами або й за принципом крок вперед — два назад? Тут зважується сила руху, його внутрішня наснага, глибинність його коріння, міра органічности його існування. Дерево згорає на вогні, метал гартується. Ніщо в світі не гине; дерево існує далі як гази, як тверді рештки. Але ні дим, ні попіл — це вже не дерево. А метал і далі існує як метал, тільки міцніший, з ще яскравіше виявленою, наперекір усім зловорожим стихіям підкресленою власною сутністю.

Уявім собі поетичну атмосферу двадцятих років на Україні. Ще владно маніфестує себе символізм. Енергійно розштовхуючи всіх, з галасом пробивають собі шлях футуризм, імажинізм. Індустріяльний або навіть індустріяльно-космічний романтизм намагається пустити в рух свій заржавілий за роки громадянської війни автомобіль, той не надто посувається вперед, але глушить усіх своєю захриплою сиреною. Епігони пісенної традиції силкуються серед цього галасу вчути спів соловейків у напіввирубаному вишневому садку коло хутірця. Осторонь, із глибокою зневагою до всього цього гамірного й безладного ярмарку, хоче збудувати свою вежу з ерзаців слонової кістки неоклясицизм. А офіційний розпорядник цього вийшлого з берегів руху й безладу — совєтська критика і ті організації, що за нею ховаються, — повчає, карає, вивчає, — покищо з малими успіхами, але з твердим наміром опанувати ситуацію і внести мертвотний спокій.

Треба мати глибоко-поетичну натуру, треба відчути справді невідворотне поетичне покликання — байдуже — усвідомлене чи підсвідоме, здекларо-ване чи тільки відчуте — щоб пройти через цей сповнений галасу й зазивань і ворушкий базар, не змінивши наперед визначеного собі напряму, не змінивши своєї суті, не зрадивши свого провідного гасла, не втративши своїх цінностей, не розмінявши їх на чужі — чи то буде справжнє золото, чи тільки блискучі скельця. Треба бути справжнім поетом. Так пройшов Микола Зеров. Уже Драй-Хмара, як ми бачили, був трохи захоплений цим виром, але скоро знайшов себе. Юрій Клен написав чимало добрих поезій, але чи він знайшов себе будь-коли? Павло Филипович лишився поетом, який не вибився з цього виру на самостійну путь, який ішов туди, куди його штовхала течія — то та, то та, в цій атмосфері безнастанного й часто химерного руху. Филипович-поет був тим, що заведено називати словом еклектик, і то еклектик настільки, сказати б, послідовний, що тяжко навіть сказати, якому літературному напрямові і якій системі світогляду він віддавав перевагу. У поезії Филиповича протилежності співіснують часто не в боротьбі, не у взаємозаперечливій єдності, а кожна окремо, сама по собі, в своїй даності. Поезія П. Филиповича — це переважно поезія відбитого літературного світла, а не поезія цілісного, на житті ґрунтованого світосприймання.

Візьмімо момент найпростіший, те, що проявляється в кожного поета, як і в кожної живої людини — ставлення до сучасности, оцінка життя в трьох часових площинах — минуле-сучасне-майбутнє. Микола Зеров не міг прийняти сучасність, вона була йому внутрішньо-чужа. Юрій Клен виборював собі позицію активного, войовничого або філософського заперечення її. Це позиції — принципові. Позиція Филиповича щодо сучасности, як вона виявлена в його поезіях, — нестала, хитка, і зміни її зумовлені зовнішніми обставинами. Сучасники не вдовольняють поета. Їхні ідеали мізерні і вимоги мінімальні:

Жують і плачуть: дайте бо підмоги,
заснуть спокійно дайте у труні

(«Дивись, дивись»).

Серед таких людей дні стають «скупі і сірі», «в небі не горять огні» — бо «кругом старці й каліки, і обідніло серце вкрай« («Коли летять»). Образ людини-жебрака зустрічаємо і в поезії «Не хижі заклики». Ці жебраки не розуміють краси, проминають «і квітку, і храм» («На поталу камінним кригам»), вони до всього байдужі — «мляві, сонні, голодні, злі», вони — черстві гендлярі всім, аж до душі людської («Тіні людей»). Тож не дивно, що вони створили на землі царство смерти —

І на всій безмежній країні
Ні один ще Лазар не встав

(«На поталу камінним кригам»).

Здавалося б, це ставлення до сучасности, близьке до Зеровського. Але чим воно викликане? На це в поезії Филиповича тяжко знайти відповідь. Є натяки на голод і терор, на руїну громадянської війни, коли

Якісь потвори
Кудись зникають,
Голодні зори
Когось шукають

(«Гризи залізо»),

коли панують «хижі заклики пожеж» — «безнадійний рев гармати» («Не хижі заклики»). Але чи ці ситуаційні обставини достатні для тих обвинувачень людині? А то зовсім несподівано з'явиться заперечення міста, де

Тіні людей і камінь —
Важко моїм очам

(«Тіні людей») —

природне в якогонебудь поета села, але дивне в такого міського поета, як Филипович. Іноді промайне патріотичний мотив «країни бідної моєї» («Заклинаю вітер»). І коли тут ми вчуємо Лесин Українчин «занапащений, нещасний край», то так само легко буде нам визнати чисто літературне походження інвектив на адресу міста і обвинувачень людям у тому, що вони сірі, оспалі й байдужі — таких типових для неоромантиків і символістів взагалі, а почасти і просто варійованих Филиповичем за Тичиною, якого слова «Як страшно!... людське серце до краю обідніло» недаремно і правлять за епіграф до однієї з поезій Филиповича.

Дуже виразно книжність, навіяність усіх цих мотивів виявляється в поезії «А там, на Заході» (1923). Насамперед, вражає те, що це поезія на політично-злободенну, конкретну тему: Версальський мир і окупація Руру. Приглянувшися до поезії, помічаємо, що вона написана абстрактно-гіперболізованими образами, модними в тогочасній космічно-революційній «пролетарській» поезії, — і особливо виразно викривається її книжність кінцівкою:

Лунають гасла і темніють хмари,
І блискавиці о с я в а ю т ь м а п у,
Де, мов тавро, хтось випік чорні плями —
Версаль і Рур.

Отже, вся дія відбувається не в натурі, не в природі, а... на мапі! Яке самовикриття для поета, що взявся за пекучу, злободенну тему! Не дивно, що після цього ми не повіримо й тим декларативним поезіям Филиповича, де він усупереч усьому попередньому вже приймає людину і свою добу,

Що голосом мідяним
Благословила радість молоду,
Коли людина падає і все ж
Кричить: «я йду!»
(«Нема словам лічби»),

добу, що її гасла нібито — «воля і гнів», що нібито наснажує жадобою врізати в землю гострі лемеші плуга, мчати літаками в синій етер і в праці збудувати радість і сміх («Лезами слів», 1924). Ми не повіримо і епізодичним мотивам оспівування світової революції («Спартак») або оспівування індустріяльного будівництва:

Чуєш, там в далині велетенські заводи
Іншу долю кують, інше сяєво слав
(«Київ», 1922).

Не повіримо хоч би тому, що врешті сам поет скаржиться на свою самотність, на «примару сліпої журби», з якої може тільки сміятися «голос залізний доби» («І десь надійшло», 1924), на те, що

Серце твоє — мов маленький будинок
На неосяжній холодній землі
(«Небо осіннє», 1923).

Така ж непослідовність, несамостійність звучить і в ставленні до минулого. Декларативно поет зрікається його («У минулім не кохаюсь я» — прямо заявляє він. — «Дивись, дивись»). Визнавши, що

Надхнення, втіху чую і тоді,
Коли учусь у давнього митця, —

він поспішає додати:

Але безжурні, горді, молоді,
Лише майбутнім дихають серця
(«Я робітник»).

Цілу поезію («Спартак», 1924) він присвячує тому, щоб довести, що минула велич Риму заперечена величчю сучасности, вогнем і гнівом у серцях «гуртка бадьорих юнаків» «у кожній школі». Але ж який суто декларативний характер мають усі ці заяви! І як охоче милується Филипович саме в

атрибутах давнини, аксесуарах минулих епох. Для цих юнаків XX століття він знайшов тільки такі епітети, як ... ґлядіятори, леґіони, себто епітети, якраз позичені з минулого, а самий Рим змалював рядками

Консули і претори — навіщо?
Лесбіє, Катулла не цілуй!
Зникло Міма безсоромне грище,
Колізей упав у чорну млу

— де все насичене конкретикою. Ні, заперечення минулого йде з тих таки книжок космістів «пролетарської» поезії, з пізнього Валерія Брюсова. А закоханість у минулому? Теж, звичайно, з книжок, тільки глибше, органічніше сприйнятих. Воістину подвійно книжний характер поезії! Тим то і майбутнє, кінець-кінцем, є тільки проєкція минулого:

В поля майбутнього зайшла ти,
Минулу радість в них знайдеш
(«Не хижі заклики»).

Як бачимо, в ставленні до сучасного, минулого і майбутнього поезія Филиповича — поезія відбитого світла. Це не значить, що в ній нема щирих мотивів. Ні, і мотиви самотности й журби, і мотиви любови до України й патріотизм, слід думати, постали цілком щиро. Але це значить, що поет не досить сильний, щоб с в о є ю творчою методою схопити й сконцентрувати життя, а мусить послуговуватися літературними посередниками своєї і інших епох і стилів, щоб в уламки їхньої творчої методи, манери і світогляду втискати свої життьові враження, які від цього неминуче викривлюються, деіндивідуалізуються, набувають декларативного або неприховано-навіяного характеру.

Таку саму картину побачимо й тоді, коли приглянемося до стилістичної природи Филиповичевої творчости. Ми вже відзначили кілька разів побіж-

но перегуки поезії Филиповича з космічною школою «пролетарської» поезії. Саме звідти схильні ми вести наявні в Филиповича нотки вихвалення гордої людини, що скоряє космос, індустріялізує незайману природу —

...не розстанусь з мрією моєю:
Став чоловік над чорною ріллею,
Як небо, гордий, сильний, як земля
(«Дивись, дивись»),

зокрема молоді («Слава тобі, молоде покоління» — «Тих комашин», 1924), «гострозорого, мужнього покоління» на молодій землі («Візьмеш у жменю», 1925). Саме звідти можна виводити мотиви якогось «космічного соціялізму»:

Віки летять, а в неозорім морі
Єдине сонце для землі горить,
І всі колись з'єднаються в просторі —
Людина, звір, і квітка, і блакить
(«Єдина воля»),

при чому навіть є натяки на те, що цей космічний соціялізм уже формується, Кампанеллове місто сонця вже будується:

Спиніть безголосу слізливу капелу, —
За сонцем у синь полетять літаки.
Хай вітер поширює горді чутки:
Над містом піднісся новий Кампанелла
(«Над містом на дротах», 1924).

Саме звідси йде нахил до великих просторових уявлень — безмежні перелоги, де лютує шалений вітер («Дивись, дивись»), неозоре море під паланням сонця («Єдина воля») — нахил, що визначив, власне, і назви обох збірок поезій Филиповича — «Земля і вітер» (1922), де зібрані поезії з-перед 1922 р., і «Простір» (1925), де зібрані поезії 1922-1925 рр., нахил до гіперболізованих образів («Не-

бесні ризи Горять над нами» — «Гризи залізо»; «Місто, прокляте Богом, Кинув тебе і Чорт» — «Тіні людей» тощо). Звідти, нарешті, можна виводити й використання вільних ритмів, які, правда, не доходять до такої розхристаности, як, наприклад, у Алексєя Ґастева, але все таки різко виділяються на тлі загалом суворої й традиційної ритміки й строфіки Филиповича — маю на увазі, насамперед, програмову поезію збірки «Простір» — «Нема словам лічби», а почасти і «А там, на Заході».

Одначе, цей космічно-«пролетарський» характер зовсім не витримується в поезії Филиповича. Насамперед, ідеал гордої людини, коваля, індустріяла, раптом переключається на минулі епохи, набираючи рис завойовника — поворот абсолютно неможливий для космічного типу Ґастева. Так постає в поезії Филиповича несподіваним ідеалом образ Володимира Мономаха, поданий як втілення варязько-конкістадорських чеснот — мужности й відваги, образ міцного воїна й дужого мисливця, протиставленого візантійсько-чернечому ідеалові смиренности й книжности. А далі, ще несподіваніше, з'являються мотиви апології степів і степової сили, степової землі, що за зовнішнім спокоєм ховає потенцію невгавної боротьби («Ніч, як циганка») — мотиви, що глухо перегукуються вже з ідейною концепцією Миколи Хвильового — і цілком відводять від ґастевського космізму-індустріялізму.

Але хоч так, хоч так, а з цієї романтичної будь-що-будь концепції мусив би випливати принаймні мужній оптимізм, життєствердження. Раз людина дужа й могутня, раз вона здатна збудити чи то космічно-природні, чи то якісь специфічні степові сили, то, значить, вона є володар життя, господар його таємниць . . . Але ні, мотиви розчарованости, те, що можна назвати кассандріянським комплексом, так само звучать у поезії Филиповича. Показова з цього погляду поезія «Коли затихнуть двері». Взято тему нічного спокою — але

взято її як чигання таємничих сил часу на загублену в темряві ночі самотню людину, коли ці сили «хочуть спіймать моє стерно», щоб припинився рух людини вперед, коли навіть ніч г о л о д н и м оком зазирає в поетове вікно! За стінами дому — починається захланна безвість, і небезпечно покинути людині ці стіни — цим рількеанським мотивом пройнята поезія «На стінах вечірня тінь» (1925). Поет проходить цим ворожим світом, «офірі огнищ не підвладний» («Тремтіла тінь»), охоплений чорними передчуттями того, як охопить землю пожар і згорять її в тяжкій праці зібрані снопи («Він тікав»), як згасне з віками навіть саме сонце («Сонце»), як загине поетова кохана («Я ждав»); поета оточують страшні образи тління — хай золотого, а сонце — це п'яна шинкарка, що без ладу виливає своє криваве вино («Не сонце»). І щастя — так кінчається перша збірка П. Филиповича — це «казка з дитячої книги», приступна лише на мить («Снігова королева»).

Природним виявником таких настроїв стають аксесуари таємничости й зловісности. Тумани підіймаються, «мов душі давно померлі», вітер «сіяв жах» і «на чорнім коні Леонору Без упину мчав у степах» («Він тікав»), ростуть «криваві квіти на чорних кручах» («Гризи залізо»), сонце — «огненноокий німий чаклун» («Нехай архангел»), воно — сліпе, а «снігові градини» — глухі («Заклинаю вітер»). З цієї таємничости і неокресленности випливає широке вживання неозначених займенників: « х т о с ь не зводив жовтого зору» («Він тікав»), « я к і с ь потвори к у д и с ь зникають» («Гризи залізо»), « ч и ї с ь таємні тіні Годинник виклика» («Коли затихнуть»), сонце хмари « к у д и с ь жене» («А я живу»), серце бажає « я к о ї с ь невідомої зорі» («Синіє сніг») і т.д. і т. д. І крайнє завершення цієї таємничости й незбагненности світу — коли поет будує свої поезії на прямому запереченні того, що він нібито бачить:

Не смуги злотосизі,
Не в сутінках височінь, —

так він подає пейзаж. А що ж? На це відповіді нема. І думка далі розгортається питанням:

Хай моляться зоряній ризі,
Земля підо мною чи кінь?

У віршах цього настрою й світосприймання Филипович особливо охоче описує вечір, ту пору дня, коли все втрачає чіткість обрисів і форм, стає неокресленим, неозначеним, розпливчастим, невиразним, часто — зловісним, іноді — мрійливим, завжди нахильним до інтроспекції. Ноктюрнами можна було б назвати цілу низку поезій Филиповича: «Він тікав», «Тремтіла тінь», «Коли затихнуть», «Не сонце», «Не смуги», «Білявий день», «Синіє сніг», «Я ждав» — це ноктюрни тільки зі збірки «Земля і вітер». Здебільшого вони зловісні, майже завжди сумні, мелянхолійні.

Тут ми приходимо до Филиповича-символіста. Безперечно, серед тих численних літературних впливів, які формували його літературний шлях, вплив символізму був одним із найсильніших і хронологічно першим. Можна твердити, що Филипович-поет вийшов із школи символізму. На доказ можна було б спертися на його молодечі російські вірші, але досить повно це маніфестують і його українські поезії. Нерідко многопляновість їх межує з зашифрованістю. Поезію «На поталу камінним кригам» можна розуміти як скаргу на свою самотність, а можна — як чаяння національного відродження країни; ще многопляновіша, ще суб'єктивніша поезія «Хилиться сумно», що її можна сприймати і як пейзаж, і як картину похорону, і як революційну поезію. Крізь опис жнив («Колосом стигне») блимає зашифрований опис процесу поетичної творчости. Реальні обставини місця і часу втрачають свою вагу: в поезії «Не смуги» герой «мчить по степу, по селах» (чи не водночас?) і разом з тим дивиться «в бурливі води ріки» — неґування реальних можливостей, цілком нормальне для поетики символізму. У поезії

«Весь день на дротах» (1924) ще можна простежити, як з конкретних образів дощика, каменяра на вулиці, літака в небі зроджується поезія про настрій творчої праці. Але вже годі з певністю твердити, які конкретні життьові спостереження ховаються за образом:

Тих комашин на убогі стіни
Годі, годиннику, викликать!
Давні думки пророкують зміну,
Праці надхненої жде рука.

Один з улюблених засобів Филиповичевого символізму — антропоморфізація довколишнього світу, надання цьому світові людських, кінець-кінцем — своїх рис. Ніч — стара циганка (за традиційно-романтичним образом. — «Ніч, як циганка»), колос шепоче колосові про радість життя, дуби ведуть розмову з хмаркою білою («Уже давно») і т. д. — бож на те і має поет-Орфей

Всевладну силу, щоб нею
І камінь зробив живим.
(«Не злато, ливан»).

Але незалежно від того, в які образи одягнено поезію цього циклу, завжди деталі зовнішнього світу важливі для поета в його символічних поезіях як виявники або відлуння його душевного світу. У декляративно-наївній формі, гідній таких російських епігонів пресимволізму, як О. Чюміна або А. Корінфський, висловлено це в поезії

Слава весняній траві —
Вийшла найперше на світ;
Віти вербові живі —
Вітам веселий привіт!
Десь пролетіла бджола, —
Славлю і квіти і мед — і т. д.

Але той спосіб сприйняття світу, що тут так не-

приховано виявлений, у складнішій формі можна відчути і в таких поезіях, як «Тіні людей», «Заклинаю вітер», «Коли почую», «Розпорошивши снігову примару», «Вмовляє ніч», «Це призначив» (де зміни поетового настрою спричиняють зразу і зміни в об'єктивному світі) тощо. Синкретизм образів раз-у-раз переплітає об'єктивне з суб'єктивним: руки на клявішах — крила душі, спів — вечоріє (а, отже, вечір — співає), тіні — водночас смуток («Я ждав»), похмурий дуб «ковтає дні» («Мономах»), «гудуть гудки, і сонце, і рослини» («Залізний заклик»), «високо сонце п'яну спеку ллє» («Минула ніч»). І епітети покликані передавати передусім поетів настрій: ніжна рука, тихий тужливий спів, німа пустеля, ніжна краса, зібрані в одній поезії («Я ждав»), створюють не стільки пластичний образ, скільки настрій тихого смутку.

Чи був символізм Филиповича оригінальним, чи має він право на окреме місце в історії українського символізму, як заслуговує на нього, наприклад, символізм Драй-Хмари? Ні. «Зловісні» символістичні поезії П. Филиповича не виходять за межі того, що знаходимо в славнозвісному «Не дано» Якова Савченка. Особливо типова з цього погляду поезія Филиповича «Він тікав», де початок не тільки загальним кольоритом, а і конкретними образами, а почасти й ритмом нагадує «Він вночі прилетить на шаленім коні» з названої поезії Савченка:

Він тікав і дивився, і знову
Зупинявся між тихих трав,
Загубив золоту підкову
І на обрію десь упав.

Решта символістичних поезій Филиповича почасти нагадує раннього Тичину, а почасти вкладається навіть у рамці російської пресимволістичної поезії на зразок К. Фофанова. Картина прогулянки з коханою в тихий сніжний вечір, пройнята настроєм ніжно-таємничого, солодкого смутку в

поезії «Синіє сніг», може правити за зразок такого типу віршів. Ось її закінчення:

І ми йдемо, випадком і недбало
Вітаючи і небо й ліхтарі,
І нам здасться, що простору мало
Чудному серцю, котре забажало
Якоїсь невідомої зорі.
Але мовчать і місяць, і будови,
Панує ніч, і стежим ми самі,
Як в нас палають заклики любови,
Як таємничо стеляться розмови
Між білих вулиць сонної зими.

Це один з кращих суто ліричних віршів П. Филиповича, але техніка його — наскрізь фофановська. Трошки таємничости й незбагненности (невідома зоря, таємничо стеляться), трошки несміливого переплетення земного й небесного (небо — і ліхтарі, місяць — і будови), трошки традиційно-романтичної поетичної фразеології (палання любови), загальна розлогість і співучість фрази — і поезія набирає рис ліричної прозорости, піднесености над буденщиною, вкривається серпанком лагідного суму й невизначених поривань. Ні, це не було новим словом в українській літературі. Символізм Филиповича — наскрізь наслідування вже знаних зразків, культурне, подеколи майстерне, але тільки наслідування.

Символістичні поезії Филипович писав ще й 1925 року, але чимдалі міцнішає в нього потяг до неоклясицизму. Коли в «Землі і вітрі» неоклясичного ще дуже мало, то в «Просторі» воно вже подекуди задає тон. Як можна було від символізму перейти до такого далекого йому світосприймання, як неоклясичне, а часто навіть сполучати їх? Почасти це улегшувалося тим, що і та і та мистецька течія були в Филиповича навіяні, наносні. Почасти ж уже сам символізм його ніс у собі зернята неоклясицизму. У типово символістичній ще поезії «На поталу камінним кригам» поет писав про себе:

Оддаю і тривожну душу,
І холодний спокій думок —

і останній компонент, який символістові зовсім не властиво було б підкреслювати — оцей холодний спокій думок, — справді виразно виявлявся вже в символістичних поезіях Филиповича, а далі він рішуче опановує його поезію, відсуваючи «тривожну душу» на задній плян. Перехід Филиповича до неоклясицизму можна пояснювати і впливами Зерова, і загальним відходом української літератури в середині двадцятих років від символізму, але засновком, що вможливлював цей перехід постійно була внутрішня раціоналістичність поетичної, сказати б, вдачі Филиповича. Уже в поезіях першої збірки Филиповича звучать нотки такого прийняття всього існуючого, яке межує з байдужістю до всього. Згадка про те, що неповоротно минають дні поетового життя, викликає як антитезу рядки:

В повітрі скрізь лунають згуки,
Веселий вітер ще не вмер
. . . . . .
В траві сміються людям квіти,
Зриваю плід не тільки я,
Бо довго може ще терпіти
Своїх дітей стара земля

(«А я живу»).

Або та ж думка в іншому варіянті:

Так завжди було — і нині
Голубить дітей земля
. . . . . .
Повітря, рослини, води —
Вславляють усі блакить,
Усі приходять до згоди
Безмежно життя любить

(«Не злато, ливан»).

Прийняття життя в усіх його проявах іде тут не так від серця, як від розуму. Формула його у

Филиповича — майже завжди перелік. Це надзвичайно характеристично: перелік не йде в глиб явищ, він обмежується на елементарному їх зіставленні. Чуття не прозирає в сутність речей, воно скоряється кількості їх, маштабові. Ці переліки можна дуже легко давати і на ствердження песимістичного світогляду і на ствердження оптимістичного. Треба тільки змінити перед ними знак плюс на мінус чи навпаки. За «символізму» ці переліки фігурували в Филиповича з знаком мінус — і ми мали таємничо-зловісний кольорит; тепер перед ними поставлено плюс — і поезія Филиповича без відчутних глибоких струсів перекотилася на добре бутований шлях неоклясицизму, з його сприйняттям усього — від кузки до людини, від шумовиння морського до ґраніту скель — все це для нього однаково прийнятне, бо — зрештою — однаково байдуже. Не будемо перевантажувати статтю цитатами, але хай читач прогляне такі поезії, як «Слава весняній траві», «Різьбарі», «Чую твій перший крик», «Залізний заклик», «Нехай знаходить», «Вмовляє ніч», «Це призначив тоскний» — і він переконається, що мотив життєствердження завжди подається в Филиповича на такому переліку принципово відмінних, але поетом утотожнюваних речей і явищ.

Ідеологія всеприйняття і примирення з усім, ідеологія вічної рівноваги вперше втілена Филиповичем в його відомій поезії «Шануй гніздо старого чорногуза» — з її оспівуванням спокою, вдоволення своєю долею — самотньою втіхою і безтурботною працею, шуканням тиші й лагоді над життям, у мудрому спостеріганні збоку і згори його проявів, що метушаться без ладу, як «блискучі зграї золотих пташок»; а в поезії «Вже чекають побліді дні» ця ідеологія вже поширюється і на саме вмирання, на осінь у природі й житті — і поет без заперечень приймає, що в вічному і тим самим розумному кругообороті пора, пора вже і йому

... засохлим листом осіннім
Промайнуть у майбутні дні.

Як безконечна смерть, так безконечне й життя («Ніч»), і треба з спокійною мудрістю приймати і те і те. Активність людини заперечується як щось зайве:

Раби розумні ми, тож поєднать волім
Всі задуми свої із жеребом своїм
(«З Боратинського»),

заперечується навіть пізнання світу, аналіза, не кажучи вже про якінебудь нарікання:

Нащо питать: сестра, дружина, мати?
Ти п'єш цілунок темний і густий
(«Нехай знаходить»).

У поезії «Місяця срібний дзюб» ця концепція поширюється на всю історію людства — від печерного пращура — через покоління, що побачили сонце і орла — до прийняття всієї сучасности з її вершиною — «мудрим сном», «радістю мудрого життя».

Коли давніше Филипович оспівував таємничий вечір, то тепер його улюблений час — серпень, пора достигання й передсмертного спокою мудрости. Своєї вершини досягає цей настрій у поезії «Скоро серпень».

Золотим павутинням злетить
Непорушна година спокою.
Стиглих яблук захочеш струсить,
І нараз — досягаєш рукою, —

пише поет, і це є клясична формула неоклясичного світосприймання, виражена так досконало і з такою повнотою, що... мало не переходить у автопародію, в самозаперечення. Справді — чи цей ідеал непорушно-мудрого спокою, коли все застигло в такій надлюдській гармонії, що плоди земні самі віддаються людині, — хіба він, бувши звульґаризований, не переходить у народну гумо-

реску про хлопця, якому груші самі падають у рот, або в Гоголеву історію про те, як вареники стрибають самі в пельку щасливого Пацюка? Або формула загальної статичности, непорушности, застиглости:

Хто сказав, ніби квітка вмира,
Ніби сонце згасає щоднини?

Теж таке досконале формулювання застиглої рівноваги спокою, що мимоволі напрошується вже на пародіювання! Такий самий характер має і поезія «Жовтих плям» і кінцева поезія збірки «Простір» — «Закликав червень». Те, що поет колись радив собі і прозрівав —

Дивись на діл, на небеса,
І вчись прекрасного спокою —
Колись зійде і над тобою
Така врочистая краса
(«Надхмарний вітер»), —

тепер ніби здійснилося для нього, і завершенням цього приходить те, що вінчає собою неоклясичне світосприймання — своєрідна ідилія («Не вино, не сон»). А на змагання, страждання й боротьбу людства поет дивиться тепер згори вниз, як на щось безконечно чуже й далеке йому:

...не злічить віків, що встигли вже пройти,
А ви змагаєтесь без жалю, без угаву
(«Людина і море»),

як тільки на матеріял для мистецького перетворення («Різьбарі»). Може яскравіше, ніж хто інший, Филипович висловив у цих своїх поезіях світогляд неоклясицизму і через те особливо випнув і оголив його. Символістичний Савл, він, ставши або навіть водночас будучи Павлом неоклясицизму, мимоволі довів цей неоклясицизм до такої грані, за якою він переходить уже в самозаперечення.

Неоклясицистична поетика дала Филиповичеві змогу перейти від настроєвих поезій до філософських, раціоналістично-концепційних, що більше відповідали його — треба думати — раціоналістичній природі. Невипадково в поезії «Місяця срібний дзюб» подана ціла концепція історії людства, в поезіях «Мономах» і «Київ» — концепція історії України (чи певніше концепції: бо коли в «Мономахові» рушієм історії проголошується відвага, що здобуває світ, то в «Києві» це знаходить заперечення в ім'я пріоритету праці й поезії), а в поезії «М. К. Заньковецькій» — концепція історії українського мистецтва у взаєминах у ньому грецького і суто-народного первнів. Правда, в суті своїй концепції ці нескладні — це ідея вічної перемоги праці —

І вічна праця все, що здобувалось,
Людині знову віддає у дар
(«Різьбарі»),

це концепція мистецтва, вищого за життя, бо єдино вічного —

Смерть не мине, і ти загинеш сам,
Та безліч раз зійдуть твої творіння
(«Закликав чоловень»).

Власне, ці два твердження — органічна цілість, бо і сама поезія для Филиповича, як і для неоклясика взагалі, передусім, праця. «Я робітник в майстерні власних слів», «з старої бронзи зброю владних слів Переливаю радо на вогні», «безмежна праця, переможні дні» — такими образами малює Филипович свою творчість. Подібні образи подає і програмова поезія збірки «Простір» — «Нема словам лічби». Але всупереч деклярованій у цій поезії перевазі сучасности («Майбутнє і минуле Влились в сьогодні») усією своєю концепцією Филипович кличе до вічної поезії. Поет повинен у вічний степ гнати пісень отари («Залізний заклик», 1929).

В цьому й своєрідність поезії як праці, через це вона і підноситься над усім іншим, здобуваючи собі безсмертя.

Трудно знайти в цих поглядах якусь індивідуальну ориґінальність. Це є загальники неокласицистичного світогляду, що його можна було б назвати естетичним раціоналізмом. Так само і в стилістиці Филиповичевого неоклясицизму не знайдемо яскраво індивідуальних рис. Ці поезії його в міру пластичні, що здобувається передусім чіткістю в доборі обов'язкового епітета-прикметника:

...і надійшла богиня, —
Така спокійна, владна і стрункa,
Навіки світлозора, у шоломі.
Блискучий спис трима її рука,
У другій — дар іще недовідомий
(«З античних барельєфів»);

Подивись: проходить череда,
Жовтий промінь сяє на оборі,
Півником червоним у вікні.
Руки загорілі і нескорі
Подали напитися мені
(«Не вино, не сон»).

Проти Миколи Зерова Филипович менше любить абстракти. І хоч і в нього можна знайти окремі згустки їх на зразок:

...забудь навіки
Мій біль, і горе, і одчай,
І те, що всі мої надії,
Любов, і пристрасть, і хвали
Лиш тягарем чужої мрії
Для тебе, ніжної, були
(«Колись летять») —

але загалом Филипович більше полюбляє відтворювати дійсність в її конкретності. Досить порівняти з цього погляду його «Саломею» з одноіменною і однотемною поезією Зерова!

Отже, і в неоклясицизмі Филипович не сказав якогонебдь нового слова. А якщо його неоклясицизм подекуди викристалізуваніший, довершеніший у собі, ніж у Зерова (не поетичною майстерністю, а скутістю світогляду), то це не підносить поезію Филиповича над поезію Миколи Зерова. Може навіть навпаки. Бо поезія Зерова не могла стати довершено неоклясичною через те, що життя, що жива і б'ючка кров поета перепліскувалися за вінця неоклясичної схеми. Схема ця була вузька поетові, і він її порушував. Филипович міг укладатися в цю схему, бо сама його поезія була вужча, бо мала ця його поезія поверховіший, навіяніший характер. Неоклясицизм Филиповича був виявом його поетичної несамостійности, нерівности з добою, може навіть епігонства. В тому, що Зеров не досяг ідеалу неоклясичности, прагнучи його, виявилося те справді поетичне, глибинне, індивідуальне, що в Зерові жило. Для Филиповича воно було чуже, і тому неоклясицизм міг бути для нього більш досяжний.

Але і Филипович не був завершеним неоклясиком. Через те, що його неоклясицизм був луною впливів — життьових і бібліотечних — він не був повновладним паном у поезії Филиповича. Він співіснував з іншими навіяннями. Іноді він еклектично вимішувався з ними в одній поезії — так, поезія «Залізний заклик» неоклясичне світосприймання висловлює символістичною технікою; так поезія «Коли почую» надто раціоналістична для символіста, надто настроєва для неоклясика. Це є наочна еклектика. Частіше неоклясицизм співіснував з іншими стилями в сусідніх — за часом написання або за сторінками збірок — поезіях. Ми бачили, яку данину віддав Филипович символізмові й різновидам романтизму. Але можна знайти в нього і відлуння інших стилів і спрямовань, і то найрізноманітніших. То вчується тон пушкінської елегії («Небо осіннє», кінцівка «Коли летять»), то поруч забряжчать своєю бутафорією кричущі тони імажинізму:

На стелю неба чорного бика
Загнали змії сині та огняні,
І він лежить і той табун склика,
Що унизу темніє на поляні

(«Гроза»),

то зазвучить сміх поетичного жарту («Вітри і розталь», «Не тане день»), то з'являться мотиви Шевченка («Не хижі заклики») або народної пісні («Знов увечорі», «Пісня», «Хилиться сумно»). Останнє особливо треба підкреслити, бо історична рація виступу поетичної групи Зерова між іншим була саме в запереченні зв'язків української поезії з народно-пісенними традиціями, поскільки український символізм, як відомо, не спромігся ці зв'язки розірвати (від Миколи Вороного і В. Пачовського аж до П. Тичини). Таким чином наявність у Филиповича стилізацій народної пісні — дарма, що поет укладає в них свій суб'єктивний зміст, дарма, що використовує як с в о ї символи традиційну символіку фолкльору, — особливо яскраво і недвозначно проводить останню риску під твердженням, що електичність і навіяність становлять собою основу його поезії.

При всьому тому поезія ця далеко менше завантажена реквізитом літературних асоціяцій, історичних посилань і мітологічних імен-узагальнень, ніж поезія Зерова (за винятком хіба поезій «Київ» і «Минула ніч» — типово Зеровського алюзійного вірша з глибоко захованим суб'єктивним тлом). Зате деталі живого побуту — кабінетно-міського побуту поета-ученого — далеко легше здибати в Филиповича, ніж у Зерова. То це згадка про скрип дверей і стільців («Коли затихнуть двері»), то порівняння з брудною хусткою («Розпорошивши снігову примару») або з подертим кашне («Весь день на дротах»), то білий платок і муфта поетичної супутниці («Хай на небі»), то стіл і книжки з кабінету («Місяця срібний дзюб») — скупі деталі скупого кабінетно-міського побуту, але в них поет почуває себе дома. І чи не мав він рації, коли зрікався

абстрактного космосу заради серця конкретної коханої:

Я не чую світів чужих,
Коли серце землі гаряче
Б'ється в ніжних грудях твоїх
(«Хай на небі»).

У цих скромних деталях чути людське серце. Чути його і в його скупій патріотиці, коли він звертається до України:

Ясний світе, степе без краю,
Срібна пісне роси й трави,
Вас кохáю, вас заклинаю,
Хочу бути таким, як ви!
(«Заклинаю вітер»),

коли він передбачає її світле майбутнє —

у місті, і у селах
Життя розквітне, загуде,
А давнє слово на сторожі,
Напівзабуте слово те,
Як пишне дерево зросте
У дні співучі і погожі
(«Не хижі заклики»).

А поза цим поезія П. Филиповича стає перед нами як поезія, що виросла на ґрунті чужої поезії. Вона наслідує різні зразки майстерно — це забезпечене високою літературною культурою висококваліфікованого літературознавця Филиповича — створює часом навіть чистіші втілення засад того чи того літературного стилю, ніж це було в основоположників цього стилю на Україні, — але все це не відбиває живої душі поета і людини, а без цього нема справжньої поезії, а є тільки ремесло або майстерність. Поодинокі поезії Филиповича можуть увійти до хрестоматій як зразки символічного, романтичного або неоклясичного стилю. Але

всі ці стилі в його руках були мертвою квіткою або, краще сказати, вдало зробленою штучною квіткою. Тому Филипович не сказав нового слова в українській поезії, не проклав будь-якого нового шляху і не зміцнив, не розбудував уже старого й знаного. І цю статтю хочеться закінчити його ж таки словами, повернувши їх до нього самого:

Не вірте мрійникам, не слухайте померлих!
Борвієм, пристрастю і згагою степів,
Тугою темною і буйними дощами
Життя несеться над усіми нами
І вимагає ладу і пісень
(«Комусь не мріялось»).

Ці пісні, що їх вимагало життя, судилося створити не Филиповичеві.

Німеччина, 24-25.12.1944.

ПРАВДА ПОЧУТТІВ І СПЕКУЛЯЦІЯ НА ПОЧУТТЯХ

Леонід Первомайський написав гарну, справді мистецьку річ. Це поема, і вона зветься «На крутих берегах». Її сюжет дуже простий. Матвій Горбенко, механік МТС, у коротку хвилину відпочинку на провесні, коли закінчено ремонт тракторів, а оранка ще не почалася, виходить на берег Дніпра і віддається спогадам — про роки війни, про свого фронтового друга Никанора Личкова, про своє одруження по війні. Журні це спогади і водночас бадьорі. Від кінця війни Матвій утратив зв'язок з Никанором, що працює на тракторному заводі в Сталінграді. Навіть листа йому написав Матвій, але минає час, а відповіді нема. Відпочинок і спогади Матвієві переривае його дружина. Треба йти на станцію, приймати партію тракторів, що оце прибули з Сталінграду. Матвій іде: листа не було і не буде. Є тільки праця. Замість листа прийшли трактори, — форма привіту від Никанора. Він їх робив. Тут кінчається поема. Так само сумно і водночас бадьоро, як і в своєму попередньому перебігу.

Чому 77 вісімнадцятирядкових строф поеми Первомайського — успіх української поезії? Бо вони написані рукою майстра і дбайливо опрацьовані. Бо вони говорять багато правди про почуття української людини нашого часу. Звісно, вони говорять не всю правду, і вони додають до сказаного чимало неправдивого, а все таки в них є кусні істини. Сполука мистецької майстерности з психічною правдою робить твір мистця твором мистецтва.

Стилістична вивершеність поеми Первомайського стане особливо виразною, коли взяти її на тлі тієї зливи віршів, що тепер наповнює сторінки журнальних і книжкових видань України. Важить уже

те, чого в поемі Первомайського нема. Нема в ній примітивного нанизування рядків у дусі російського райошника, розгляписто безглуздої солдатської пісні царського часу, — щось на зразок

Де шумить густа пшениця,
Повен колос нагина,
Є суворовська криниця
Біля міста Тульчина.
Як, напившись, не згадати
Давній час отой, коли
Руські витязі-солдати
В наш подільський край прийшли?

або

Де Ворскла хлюпоче, де військо стояло Петра,
Готуючись в наступ на шведів рішучий,
Село Крутий Берег розкинулось в зелені трав,
Садами колгоспними стало на кручі.

Рядки ці належать різним авторам, але нічого індивідуального в них нема. Їх можна низати без кінця. Їх ритм — механічний, їхня фраза неоковирна, слова — байдужі. Скажімо вираз «село Крутий Берег» у цьому вірші треба читати с е л о к р у — як одне слово, т и й б е р е г — як друге. Рубаний ритм райошника перетяв слово. Механічний ритм виносить на гребінь хвилі такі слова як о т о й у першій цитаті, змушує наголошувати нікому непотрібне б і л я. Коротше кажучи, ритм цих віршилищ такий же безглуздий, як і їх тематика — оспівування якоїсь дружби українських селян з Петром І або Суворовим, дружби, що ніколи не існувала і якої, зрештою, ні Петро ні Суворов і не хотіли.

Не можна сказати, що ці віршилища не мають прецедента. Ним є тематикою і ритмом відомі рядки Котляревського про те, «як цар білий, дуже сміли побив шведів вражу силу, козаченьки з москалями потішались над врагами». Цю тематику, цей

райошно-казенний вірш перекреслив Шевченко. Але н і ч о г о з традиції Шевченка не живе в сьогоднішній українській поезії, що плекається в УРСР.Нема цієї традиції і в «На крутих берегах» Первомайського. Але принаймні добре, що нема в ній і того рецидиву гірших дошевченківських традицій, до якого зіпхнено сучасну пересічну поетичну продукцію в УРСР.

Другою хворобою сучасної віршової продукції в Україні є сліпе наслідування ритмів і фрази Некрасова й Маяковського. Фальшиві некрасовські нотки продираються навіть у рядки такого майстра української пісенної інтонації, як Андрій Малишко, і тоді роблять його вірші наскрізь фальшивими. Маяковський — інша справа. Поки його не знищила політика й кампанійщина, він показав себе видатним поетом і революціонером російського вірша. Але саме російського. Поезія Маяковського невід'ємно зв'язана з російською мовою з її випинанням наголошених складів і ковтанням ненаголошених. У мовах з рівним розподілом наголосової сили, як це є в українській мові, ритми Маяковського виходять недоречними й силуваними. Скажімо, «Розповідь машиніста» талановитого Ігоря Муратова безнадійно зіпсована цими ритмами. Не можна назвати жадного вдалого перекладу Маяковського на українську мову, хоч його перекладали часом і добрі майстрі.

Щоб закінчити перелік хвороб сучасної української поезії, в Україні продукованої, лишається згадати ще останню. Це підміна поезії римованою прозою. Блискучим зразком цього, з дозволу сказати, стилю є поема Миколи Шеремета «Висока честь», надрукована в другому числі цьогорічного «Дніпра». Ось узятий навмання уривок цього, так би мовити, поетичного твору:

Їм швидко все розповіли,
У гуртожитку, де жили . . .
Згадать два роки тому:
вітрами дикими гуло,

пісками чорними мело
на місці цього дому.
Тепер з балкона подивись:
квартал над пустирем підвівсь,
за ним нові квартали.
Лікарня, школа стали в ряд.

Це нагадує гру в дописування римованих рядків до кимсь загаданого попереднього рядка. Якщо це зветься поезією, то що звати зіпсованою прозою?

Ось на цьому тлі виросла поема Первомайського, і виросла в переважній своїй частині як поетичний твір, а не римовані рядки. Її ямб чіткий, карбований і водночас легкий, він не заходить у конфлікт з фразою, не перериває її нормального бігу, не змушує ковтати слова, ані наголошувати другорядні. Він логічно розгортається в межах вісімнадцятирядкової строфи з її переважно перехресним римуванням, закінчуваної здебільша двома паристо зримованими рядками, що дають логічний підсумок і ритмічне завершення строфі. Образність поета проста і часом аскетична, але це образність, а не нанизування штампів. Коротше кажучи, поема Первомайського написана в доброму класичному стилі, нагадуючи такі твори як «Прокляті роки» Юрія Клена, або деякі партії його ж «Попелу імперій». Ось яких пара прикладів.

Поет говорить про час безпосередньо після війни, коли ще не було машин у сільському господарстві і тільки починала працювати промисловість:

Ще на руках носили в села ліс,
Не повз хати, а повз вогкі землянки,
І білий пломінь у мартенах гриз
На брухт порізані гамати й танки.
Метал ішов з полів, — не на поля;
Умита щедро кров'ю чорна скиба —
Заледве оживала ще рілля,
Але од неї вже чекали хліба...

Коротка формула — «метал ішов з полів — не на поля» — це ж характеристика часу, варта довгих

описів. Або опис настрою людей, що прийшли з фронту додому, — і ось уперше орють лани:

Здавалось, борозну до небосхилу
За трактором врізав колгоспний плуг.

Не можна вважати клясичну традицію за провідний стиль у сучасній українській поезії. Найвищі осяги української поезії лежать на схрещенні Шевченкової традиції з осягами сучасної поезії світу. Але від сучасної поезії світу поети УСРР відгороджені непрохідним муром, а шевченківська традиція належить до небезпечних речей. У таких обставинах мистецькі твори можуть бути осягнені тільки в культивуванні фолкльорної традиції, як це є в кращих поезіях Малишка, або в відновленні клясичної традиції. Не дивно, що Первомайський далеко відійшов від нерівних, але індивідуальних мистецьких шукань своїх перших віршів, від бароккової важучости свого «Прологу до гори», одного з верховинних осягів нової української поезії. Але, хвалити Бога, він не вдався ні до райошника, ні до Некрасова, ні до Маяковського, а став працювати в дещо старомодному, але як-не-як шляхетному клясичному стилі.

А що стиль цей старомодний, можна легко переконатися хоч би з наявности таких традиційних ходів-узагальнень, як от, приміром, —

Щасливий, хто з дороги не звертав
І не сидів у затишку в час бурі, —
Та жалюгідні душі ті понурі,
Яких в негоду острах обгортав! —

яким, зрештою, легко знайти цілковиті паралелі хоч би в тих же «Проклятих роках» Клена, — або майже комічні інтонації елегії Ленського з пушкінського «Онєгіна» в застосуванні до зовсім іншої ситуації й часу:

Перейде він через Славути міст,
А чи впаде під спалахом вогнистим?

— мова йде про штурм німецьких позицій на другому березі Дніпра, а грайливий «огнистий спалах» — це чи то світло прожектора, чи вибух гарматня. І коли після цього читач чекає на згадку про Лету, що мала б поглинути пам'ять юного поета, чи то бійця, раптом знаходить він зовсім інший словник:

І вирішив колишній тракторист
Іти на переправу комуністом.

Ці рядки приводять нас до другої половини нашого розгляду. Вони ведуть нас до того конфлікту між правдою почуттів і політичною спекуляцією на цій правді, що доглибно характеризує твір Первомайського.

У «На крутих берегах» є дуже багато правди про сучасну українську людину, і кожна порція правди врівноважена відповідною порцією політичної спекуляції. Правда робить поему мистецьким твором, політична спекуляція робить її твором радянської політичної пропаґанди. І, треба сказати, твором у тисячу разів небезпечнішим від штампованих райошників, від казенних славослов'їв Тичини, Сосюри чи Рильського на адресу ух якої ж рідної Москви. Бо всі ті райошники лишають читача байдужим, але не таке діяння поеми Первомайського, яка продереться в глиб не однієї душі і разом з проникливими й пронизливими нотками якого ж близького ліричного суму увіллє краплини чорної отрути.

Було б недоречною витратою часу міркувати над тим, чи ця отрута — свідома мета, поставлена поетом, чи неминуча данина офіційним вимогам. Та і яке це має значення? Фактом є, що жаден твір не може побачити світу в сучасній Україні, якщо він не відповідає вимогам радянської пропаґанди. Колись, коли настане час перегляду всього написаного під радами, щоб вибрати речі м и с т е ц ь к і і у к р а ї н с ь к і, дуже багато надрукованого піде просто на смітник. З поеми Первомайського натомість багато чого зможе лишитися. І це вже багато.

Правда починається з деталів. Замість казенної героїки бою поет показує, як солдатові, йдучи в атаку,

Нелегко одривати від землі
Важке, немов свинцем налите тіло,
Що до землі припало й приросло! —

— і, дивна річ, т е п е р, коли ми відчули це, ми починаємо вірити в героїчність вояків.

Поет не побоявся показати правду, ч о м у українські вояки в червоноармійських шинелях справді рвалися на захід. Ні, їхнім головним рушієм не був славнозвісний радянський патріотизм. Це була туга за матір'ю й дружиною всіх, за с в о є ю матір'ю й дружиною. Переплеск цих двох почуттів одного в одне показаний у строфі, що її варт навести:

Замало кожному із нас було
Заходити у звільнене село
Чи місто, щойно визволене, й знати,
Що з кожного будинку, в дощ чи сніг,
Нас вибіжать стрічати на поріг
Чиясь дружина й незнайома мати!
Звільняючи безвісних матерів,
За них іти готовий до загину,
Щасливий до кінця був той, хто стрів
І р і д н у матір, і с в о ю дружину.
А скільки з нас, потомлених, в свій дім
Приходило після важкого бою
І з гіркотою зустрічали в нім
Руїни давніх мрій перед собою!
Скільком ховати довелось між нас
Важку сльозу, що скочувалась з ока,
Скількох вкривала сивина глибока —
Мовляв, спізнився чи прийшов не в час...

Глибокої й людяної правди сповнені строфи про вивіз української молоді на остарбайтерські праці в Німеччину і про радість їхнього визволення в

останні дні війни. Але вояки зустрічали матерів і дружин, зустрічали визволених остівок, — і йшли далі. Вони могли не знати того, що за їх спиною починалася нова трагедія — трагедія доносів і допитів, катувань і заслань. Вони могли не знати цього тоді, — але Первомайський знає про це. Він не може не знати про те, що російське рабство заступило німецьке, що найкраща українська молодь і далі в дому роботи, в країні неволі, тільки може не коло Ляйпціґу, а коло Печори й Колими. І хоч він знає це, він переключає свої правдиві строфи на гімн ... Росії, що, мовляв, запалила зорі дружби для всіх народів, замкнених нею в тюрму. Але чи ми йому повіримо?

Первомайський пише про глибоку вразу, невигойну довіку, що лишила війна в душі кожного, хто через неї пройшов:

Старі бійці, здолавши довгу путь,
У боротьбі здобувши перемогу,
Не можемо ми звук отой забуть,
Що сповіща повітряну тривогу;
Ще постає перед очима в нас
Завод розбитий, спалена хатина,
Підбита в берег хвилею дитина,
Якій в очах веселий вогник згас ...

Він пише про це, і ми знаємо, що це правда, бо така травма лишилася і в наших душах. Звідси росте гімн м и р н о м у х л і б о в і, творчій праці, —

О, мирний хліб, тебе старий солдат
В житті цінує як ніхто й ніколи!

І з цих скупих, але виразних рядків можна збудувати в уяві цілу картину того щирого, що було в душах людей, коли вони бралися за відбудову мирного життя. Але ми знаємо й інше, ми знаємо, що цей вогонь творчої праці був використаний на те, щоб міцнішими зробити мури в'язниці, у якій

живе український народ, що те, що народ своєю працею здобув і здобуває, пішло й далі йде насамперед на кування зброї для Москви, на готування нової війни. Чи знає про це Первомайський? Він удає, що не знає. Та чи ми йому повіримо?

Чимало строф присвячено оспівуванню солдатської дружби, що не вмирає й не минає. І це щире почуття. Люди, що в спільному окопі ділили крихти теплоти, що рятували один одного з смертної небезпеки, — могли споріднитися й стати братами більшими від родимих братів. Слово д р у г в українській мові значить взагалі більше, ніж його відповідники в західніх мовах. Тим більше можна повірити в культ дружби, що росте в душі змученої, стомленої і все таки повної сил і віри в життя української людини в Україні. Ізольована від світу, переобтяжена надмірною працею, вона особливо цінує дружбу, солдатську дружбу товаришів життя і смерти. І зовсім не виключено навіть, що доля звела і зробила такими друзями колгоспника з-над Дніпра і робітника з Сталінграду. Поки ми в сфері людських почуттів, ми віримо авторові. Але тут починається узагальнення, починається політична спекуляція на людських почуттях. З дружби Матвія й Никанора робиться висновок про дружбу Росії й України. Це зветься пересмикування карт. Алеж воно таке наочне, що хто ж йому повірить?

І нарешті, — тема щастя. Гірка й правдива філософія щастя в рядках поеми:

Так, щастя — це не випадок, а плід
Твоїх в борні й труді прожитих літ,
Це твій здобуток в життьовому бої;
Не випрохать його і не знайти,
Своїм життям за нього платиш ти,
Ще й борг часом лишаєш за собою.

Суворі, тверезі, гіркі, але не розпачливі, а повні самопошани й віри в людину слова. Слова, що могли б бути сказані з однаковим правом у кожній

країні кожного континенту. Життя гірке й трагічне, — робім його чесно, щастя відміряне краплинами — здобуваймо його гірко й тяжко, і може воно відкриється в самому процесі здобування!

І хіба не про те ж говорить і закінчення повісти про дружбу, що зветься «На крутих берегах»? Є офіційне, радянське тлумачення його: є дружба народів, її прояв — прибуття сталінградських тракторів до української МТС. Але закінчення поеми можна прочитати інакше, по-людському, людяно. Був зв'язок теплої приязні між двома людьми. Випадково один з них був росіянин, другий — українець. Війна закінчилася. І зв'язок між ними перервався. Тяжка праця, жорстокі будні розірвали зв'язок. Раз на рік, у рідку хвилину дозвілля, летить думка до друга. А поза тим є тільки праця, праця, праця, непроглядна, безконечна — на ненажерливу машину війни, пущену в рух Москвою. Ніколи не зустрінуться друзі. Глушаться людські почування. Що ж залишається? Плакати? Лишається мужність, лишається воля до щастя, лишається праця. Може в праці можна знайти те щастя, омріяне й гірке? І Матвій іде працювати.

Первомайський не винен у тому, що ми так прочитали його твір. Він упровадив у твір увесь належний офіційний реквізит. Чи його провина, коли мистецтво й правда почуттів говорять більше і промовляють глибше, ніж казенні слова оди дружбі між поневоленим і поневолювачем, оди країні жандарських мундирів і відданого їм народу — Росії? Конечна вимога всякого мистецького твору — недоговорення. Річ надто рідка в радянській літературі, де страху ради іюдейського кожний письменник намагається договорити все до останньої йоти й крапки. Первомайський наважився не договорити дечого в фіналі свого твору. Він не міг зробити цього інакше, якщо хотів, щоб його поема була витвором мистецтва. Але недоговорені речі кожний договорює по-своєму. Вакансія поета — небезпечна річ, як ствердив свого часу Пастернак.

Можна співчувати радянській пропаґанді. Вона справді в тяжкому становищі. Коли бути тільки пропаґандою, без поезії, — це не впливає на людські душі. Коли ж допустити поезію, хоч би в мінімальній дозі, — вона кожного разу, з неминучою й послідовною закономірністю прориває рамки пропаґанди і може бути прочитана інакше. Напевне багато читачів і в радянській Україні прочитають її так, як прочитали її ми тут. Вина Первомайського тільки в тому, що він написав мистецький твір. Але з радянського погляду це може й справді непрощенна вина. І разом з тим вимога. І як тут бути поетам?

Але одне безперечно: мине радянське панування. Російські загарбники стануть спогадом, як спогадом стали німецькі. І тоді з поеми Первомайського чимало строф лишиться в українській літературі. Строфи про людські почуття, про українську людину в роки війни, про поезію української весни над повноводим Дніпром, про безмежність українських ланів, чиї борозни в небо впираються, про недосяжність людського щастя і про щастя гіркоти цієї недосяжности, про приязнь і про — — радість визволення своєї країни, чужих і своїх матерів і дружин, матері й дружини. Так, радість визволення від БУДЬ-ЯКОГО загарбника й ворога. І того, що тепер панує.

А всі накинені настогидлі пригади про партію, про велич Росії, — вони вже й тепер розлітаються половою при простому зіставленні з фактами, що записані в історії кожної української родини. Тим більше не витримають вони перевірки роками й десятиріччями. Можна спекулювати на простих людських почуттях. Але не можна спекуляціями заступити справжню суть цих почуттів.

Я міг би закінчити поверненням до тієї тези, що я її зформулював на початку статті: в поемі Первомайського є мистецтво і є правда почуттів. Є не тільки вони, але важить, що вони є. Одначе я волію закінчити передостанньою строфою поеми. Чому передостанньою, а не останньою? Алеж відо-

мо, яке призначення останніх строф у радянських мистецьких творах. Читачі вже давно знають, що мистецтво і твір кінчаються в передостанніх строфах. Цього не знають радянські цензори. Але що з того, що вони взнають це? Будуть пильнувати передостанніх строф? Тоді читачі кидатимуть читання на третій з кінця. Отже, ось вона, передостання строфа — голос має поет:

Не пригасай, мій променю, гори...
До світла прокидаються вітри,
Легкий туман пливе над верболозом,
Світає в небі — та уже в полях
Над ріллями встає пального пах
І світла сталь врізається в чорнозем.
Неначе туго напнута струна,
Лягає безконечна борозна
І вдалині за обрієм зникає,
Але й за обрієм — поля, поля,
Твоя безмежна даль, моя земля,
І ні кінця, ні краю їй немає.
Все вище сонце, а Дніпро шумить,
Прозору одбиваючи блакить,
Неначе в тім свічаді, в повних водах;
Все здійсниться — всі мрії, всі дива;
Якої сили в груди долива
Весняного світання свіжий подих!

А щодо тракторів, що прийшли з Сталінграду, — що ж, не забуваймо, що і вони зроблені з українського металу на українському вугіллі, і зовсім не конечно возити ці метал і вугілля до Сталінграду, а потім привозити їх назад в Україну. Від цього вартість трактора тільки безпотрібно дорожчає.

Бостон, червень 1954. («Нові дні», ч. 54)

ТАК БУЛО, ЧИ ТАК МАЛО БУТИ?

Важке ярмо твоє, мій рідний краю,
Нелегкий твій тягар.
Мов під хрестом, оце під ним я упадаю.
І. Франко.

Є розгублення, тривога.
А. Любченко. Щоденник.

Це не буде характеристика Аркадія Любченка, ані характеристика його щоденника в опублікованій «Новими Днями» частині його. Це тільки кілька міркувань людини, що йшла тим же географічним шляхом, що й Любченко в часи війни: Харків — Київ — Львів — Закордон, — і спостерігала ті самі речі й тих самих людей, а подеколи переживала ті самі почування. Кілька скромних нотаток на берегах публікації.

*

Є на еміґрації дві оцінки підсовєтських українців і відповідно до цього дві самооцінки еміґрації. Для одних — українці під совєтами — святі, мученики й борці за волю. Їм відкрита нова дійсність, перемогу вони здобудуть у бою, а еміґрація — безнадійно відсталий гурт, що йому треба буде переучуватися, коли станеться повернення додому. Тим часом — світло зі Сходу. Там бо святий Київ, не місто з вулицями, будинками, урнами для сміття і сміттям поза урнами, — а місто-візія, храм української історії. Здається, жаден французький літературний журнал не називався Париж, або німецький — Берлін. У еміґрації літературний журнал названо «Київ». Кожне українське ім'я, уславлене під совєтами — науковця, письменника, спортовця — стає символом української

величі, здобутої всупереч умовам і вимогам режиму.

Для других — народ під совєтами — розкладений совєтами. Потрібні луччі люди з еміґрації, щоб панувати над ним, тримати його в суворій покорі й послуху, вести тих с л і п о р о д ж е н и х шляхом державної сили й величі, бо самі вони ні на що не здатні, хіба за винятком одиниць, які одначе тоді мусять відокремитися від народу й перейти до касти тих плеканих головне на еміґрації і то яко мога далі від небезпечних зон луччих людей. Тут, природно, світло променює з заходу, а схід — це дике поле, що чекає новітніх хрестових походів, що мають принести українському народові і всьому людству не мир, а меч, пройти над землею українською в новій очисній пожежі.

*

Значення публікації щоденника Любченка полягає насамперед у тому, що вона показує вимріяність і далекість від дійсности обох цих типово еміґраційних, у відриві від дійсності, у прекрасному далеко посталих поглядів. Даремно було б шукати на сторінках цього щоденника п и с ь м е н н и к а Аркадія Любченка. Ні в стилі, ні в змісті цих записів нема нічого понадпересічного. З цього погляду мають рацію ті, хто протестує проти опублікування щоденника. Чому саме такий характер мають ці записи, — про це можна здогадуватися, але годі сказати з певністю. Мабуть, ключ лежить в обставинах. Умови життя Любченка в ті дні й роки були жахливі (як зрештою майже всіх в Україні сущих): голод, холод, злидні, хвороба. До цього додався в Любченка родинний конфлікт, що кінчився розлукою з дружиною. А може ще більше заважило минуле, що про нього сам Любченко запитує: «Скільки мерців лежить переді мною, скільки мною втрачено дорогого й цінніш ого в моєму житті часу! 23 роки в пітьмі, в тюрмі! Як тепер це все надолужити?» Може ще більше важило розчарування в сучасній, воєнного часу дійсності, — в німцях супроти України і самих

українцях, — про це Любченко прямо пише рідко, але між рядками щоденника це помітно тим виразніше, чим пізніше ці сторінки виникали. Останні з опублікованих записів безмежно далекі тоном від патосу статті «Україна живе», написаної в перші дні після «розлуки» з большевиками в Харкові.

Але те, що втратила через такий характер щоденника історія літератури і може безпосередньо література, те виграла історія. Щоденник Любченка — це майже судове свідчення про українську людину часів німецької окупації України. Для читача шкода, що Любченко майже не узагальнює баченого й чутого, що нема на сторінках малої брунатної книжечки ані філософських міркувань, ані виразної політичної програми, ані блискіток стилю. Але для історика, що хоче мати об'єктивне безпосереднє свідчення про добу — це великий плюс. Від свідків бо не вимагають ні ерудиції, ні глибини, ні краси стилю, — від них вимагають точности і правдивости. Ці риси є на сторінках Любченкових записів — і вони є подвійно: бо так пише Любченко про людей, ним бачених, і так пише він про самого себе. Що ж, скажім одразу правду: в обох випадках те, що ми бачимо, досить далеке від ідеалів, зокрема від еміґраційних ідеалів. Нема там ні святого Києва, ані візійної української людини-героя і мученика. Багато почуттів і думок примітивні, і нам хотілося б сьогодні щоб вони були не такими. Але вони б у л и такі. І хочеться згадати слова одного з видатних наших науковців доби двадцятих років — мовознавця Олекси Синявського: «Принаймні в науці краще гірка правда, ніж солодка фікція», — тільки поширити їх на свідчення історії.

*

На першій сторінці щоденника стоїть фраза: «Але мій народ, пройшовши це страшне горнило, зазнає нового кращого життя». На що спирається це твердження, записане 2 листопада 1941 р., за тиждень після вступу німців до Харкова? Що знає письменник про пляни і наміри німців? Про на-

строї й бажання свого народу? Рівно нічого. І ніхто інший не знає більше. Любченко пише: «Щодо уряду — вичікування... Німці воліють демократичний уряд». Ви посміхаєтеся, читачу? Але багато часу мине, поки відкриється хоч якась сторона дійсности. Уже тоді, коли все було ясно, в щоденнику ще записується, що в німців українська проблема ще не розв'язана і все залежить від активности українців. А коли рука нарешті наважується вивести гірку істину, — майже за рік пізніше, то і тоді відзначається, що більшість ще чекає і вірить, що «німці врешті виявлять увагу до національних місцевих почуттів, винагородять українців за їхню допомогу в цій антибольшевицькій боротьбі». Та ще й після того гарячково вишукуються на сторінках «Фелькішер Беобахтер» між рядками натяки на можливість саме так розв'язати питання.

Не підлягає сумніву: багато заважили тут зовнішні обставини. Роки життя в СССР, коли фактично єдиним джерелом інформації була совєтська пропаґанда, привчили обертати її твердження догори ногами. Раз радіо і газети кричать про звірства німців, значить нічого цього нема. Раз звіти подають, що єдина мета німців на сході — здобути землю для німецького плуга ціною знищення тубільців, значить німці принесуть свободу. Варварство взагалі неможливе на Заході, серед культурних народів Европи. Не без впливу було й те, що інформація за німців була загальмована, так що довго так і не можна було довідатися точніше, чи правда, що, приміром, Галичина відокремлена від України, чи правда, що в Києві шаліє протиукраїнський терор, — хоч глухі чутки про це й просочувалися.

Але далеко більше впливала сама настанова української людини: вірити в здійснення бажань. Ота славнозвісна українська простодушність. Якщо ми хороші, чому б світ був супроти нас нехороший? Хіба зрештою визволення і усамостійнення України не було б актом справедливости?

Тут виявилося повне нерозуміння тієї складної розгри сил, якою є світова політика, й того безмежного егоїзму, що в ній панував, панує й пануватиме, які б красиві слова при цьому не виголошувано, і часто навіть у прямій пропорції до числа таких слів у промовах і деклярацiях. Хоч напевно Любченко особисто — один з небагатьох — був більше-менше знайомий з ідеями Донцова, що показував необґрунтованість і фальшивість цього ідилічно-ягнячого погляду на історію й політику, — але ці ідеї не позначилися на сторінках щоденника і нічого не визначили в поведінці людей щоденника.

Можна думати, що в головному ця наївність є проявом і результатом не стільки національної вдачі і не стільки часових обставин перебування під впливом певних систем пропаґанди, як проявом тієї риси, що найбільше загрожує українській культурі — і українському визвольному рухові, — може навіть небагато менше, ніж Москва і комунізм. Риса ця зветься — провінціялізм, і це саме вона зводить нанівець усі зусилля українського народу і його діячів, не дає змоги утилізувати ані культурних надбань передових діячів науки й мистецтва і національної культури як цілости, ані крови, пролитої і проливаної на полях боїв за українську незалежність.

Глибшим, ніж він є з першого вигляду, здається гумористичний віршик Рильського, присвячений Любченкові, коли обидва літератори, виїхавши на полювання, застрягли в глухому Конотопі:

Хоч номінально ми в Европі,
В найкращій із її країн,
Але фактично — в Конотопі,
Що мучить нас, як сучий син!

Наївність, виявлена в роки війни — і не тільки тоді, — це прямий вияв і вислід провінційности. Це прикро для тих, хто цінує Любченка як пись-

менника, але це факт: його щоденник найвищою мірою провінційний, чому це так сталося, — про це дивися вище, але саме цим він найвищою мірою корисний в процесі усвідомлення нашої провінційности. А мені вже колись доводилося писати, що усвідомлення провінційности — це ознака вилікування з неї, хоч її першим наслідком може бути тільки розвиток почуття власної маловартности.

*

Почуття маловартности — росте із зустрічі провінційного світонаставлення з конкретною дійсністю. Це почуття продемонстроване на сторінках Любченкового щоденника багато разів. Я не говорю про принципових рабів, що скидали з стіни портрет Сталіна і вішали портрет Гітлера з написом білими літерами «Гітлер визволитель», хто виголошував свої ж учорашні промови сьогодні, помінявши в них перше ім'я на друге, хто розумів події просто: одного хазяїна заступив другий, треба скоріше заявити свою відданість. Таких було чимало, але можна з гордістю сказати, що їх було далеко менше, ніж можна було б сподіватися в результаті попереднього виховання в Есесесерії.

Далеко важливішим проявом почуття маловартности своєї і свого народу була невіра в можливість волі й відродження, в можливість зміни дотеперішнього стану. Я знав жінку, учасницю Визвольних Змагань, що говорила: Киньте, нічого не буде, України не може бути. Її діти були виховані по-українськи, але в реалізацію українського ідеалу вона не вірила. У інших це переростало в прямий індиферентизм до всього національного, в оте славнозвісне «всьо равно», типу міркувань виведених у щоденнику поета Топчія або науковця Філіпова. Ще дальший етап — злорадіння неуспіхам української визвольної справи з заявами типу тієї, що її зафіксував Любченко від власної дружини: «Ні черта із етой ваш е й України нє вийдєт», — а звідси вже один крок до ненависти до всього українського, як це відзначає Любченко

в братів Винницьких: «Обидва й говорять українською мовою, проте обидва в Україну зовсім не вірять, а інженер одверто мріє про монархічну Росію і не приховує зненависти до всього українського».

Все це — досить часті явища, з них виростає і на них будується українська власовщина, їх бере за вихідний пункт і наша рідна донцовщина з її поглядом на народ як на сліпу й нетямущу худобу. І, власне, з цього погляду донцовщина є найпослідовніший і найнебезпечніший прояв почуття маловартности, а тим самим — не що інше, як перевернена сподом догори наша стара знайома, застаріла наша хвороба — все та сама провінційність. І щоденник Любченка цікавий і важливий між іншим тим, що він дає змогу простежити, як у самому авторові його пробуджується і зростає ця психологічна донцовщина, зовсім незалежна, як уже сказано, від системи думок і ідей Донцова.

Спершу приходить враження бідности українських сил; потім огида до непевности й хитань; потім нерозуміння людей довкола; потім — зневага до них. Так з'являється в Любченка презирливий рефрен «хахли», що ним він супроводить кожний прояв настроїв і діяльности більшости представників свого оточення. Зневага до своїх супроводиться ненавистю до чужих. Неприємно вражають антисемітські пасуси щоденника, — «помстить безжально, безоглядно!» Вибухи дикої ненависти проти росіян, в своїй основі зрозумілі, не можуть бути підставою жадної тверезої політики. Самотність і ізоляція від власного народу приводить до схиляння перед европейцями і зокрема — всупереч усякій логіці — перед німцями. Те, що навколо себе бачить письменник, — це «метиси, покручі, перевертні, малороси, безнадійні міщухи, тупі консерватори, чорносотенці, великодержавники, всіляка смердюча наволоч... Душно! Душно! Весь бруд тепер виплив нагору і мусує, як дріжджі, користається з нагоди, щоб десь зачепитися, пристосуватися, швидше закоренитися,

пустити нові пагінці. Душно! Київ розкладений і продовжує гнити. Де ви, аборигени?».

Засліплений зненавистю письменник утрачає всяку об'єктивність. Мистців, що погодилися на низькі ціни, встановлені на їх твори німцями, він обзиває *неграми* і вбачає в цьому тільки почуття переляку і схиляння перед володарем. Він забуває ту просту обставину, що тоді єдиним покупцем картин у голодних і холодних мистців (згадати хоч би смерть М. Бурачека) були німці. Вигляд полонених червоноармійців викликає в нього вираз зневаги і іронічне запитання: «Цікаво, чи так виглядають і британці, коли потраплять у полон?» Якби Любченкові судилося прожити довше, він переконався б, що німецькі вояки в російському полоні виглядали не краще.

Далеко раніше, ніж Любченко, люди побачили, що на німців не доводиться покладати жадних надій і що ця війна взагалі Україні нічого не принесе. Надзвичайно характеристичний запис з 13 липня 1942 р. «В Києві всі майже справляють враження або переляканих, або злих, або геть розчарованих», — починається це цікаве для нас місце. Далі констатується, що людність уникає їхати на працю до Німеччини — начебто з інтонацією невдоволення і в усякому випадку нерозуміння. І далі Любченко прямо засуджує це: «Чудна і просто погана вдача всіх оцих людей — одне слово, обивательщина». Далі заввага про наростання невдоволення й на селі, де німці озброїли проти себе «різними вимогами, обмеженнями та безапеляційним начальницьким грубим поводженням». І замість вітати ці прояви почуття власної гідности, Любченко робить уже чисто донцовський висновок: «Тверда рука нашій збуреній, розкладеній і часто розбещеній масі конче потрібна».

Тут комплекс маловартности закономірно переплескується в програму донцовщини. Але коли дивитися на це з перспективи десятьох років, то стане ясно, що поведінка отих «хахлів» була розумніша і гідніша, ніж те, що хотів би бачити

в них Любченко. Вона була також тверезіша і реальніша. Це їм, «хахлам», було ясно, що, поперше, Гітлер не може перемогти, а подруге, коли б усе таки припустити, що він переможе, то це не означало б ані найменшого поліпшення для України і її народу. Не ідеалізуймо цієї поведінки. Вона не спиралася на якусь програму, — програми не було. Ця поведінка росла з стихійного відруху, не раз вона приводила навіть — це факт, що на нього не слід заплющувати очей — до відродження симпатій до большевизму. Але в своїй основі, — не в формах прояву — вона була здорова, і дуже важливо, що вона б у л а.

Конфлікт між Любченком і оточенням, його «донцовський комплекс», мали одначе глибші коріння. Тут зіткнулися двоє уявлень України: літературно-словесне і реально-державне. Українське відродження XIX сторіччя проходило під знаком літератури й слова. Осередком українськости було слово. Перші парості руху не були політичними. Ще Шевченко на сторожі української визвольної справи ставив слово, хоч починав говорити і про сокири. Але політичні рухи не можуть спиратися тільки на літературну програму, і державу не можна збудувати на програмі наймилозвучнішої мови з найідеальнішим правописом. Держава означає конкретну реальність такого чи інакшого буття мільйонів людей, і ці люди не живуть літературою і не віддадуть свого життя за мову чи за правопис, хоч і воліють здебільша (хоч і не завжди) говорити своєю мовою. Дружина Любченка, сама того не усвідомлюючи, мала частку рації, коли говорила, що «вашої» України, себто літературномовної, як її розумів тоді Любченко, не буде ніколи. Вона думала тільки про свої особисті інтереси, а не державними категоріями. Але вона інстинктовно відчувала, що держави не будуються на самому бажанні мати державу, без будь-якої програми, крім хіба того, щоб Україна була для українців, розуміючи цих останніх не як різно-

племінну і різнорасову націю, а як свого роду партію втаємничених у чар українського слова.

Концепція літературної України була переможена тим гаслом, що його приписують Ленінові: «Дайте їм десять українських мов, аби Україна була наша». Літературно-мовний образ України був теж виявом нашої провінційности. Ми знов і знов приходимо до цього найкардинальнішого з питань нашого культурного розвитку й політичного визволення. Донцовщина з її бляшаним патосом безсила саме тому, що вона — тільки інше убрання все тієї самої мовно-літературної України.

*

На сторінках щоденника не раз засуджено егоїзм. Тим часом поведінка Любченка теж егоїстична. Він дбає за себе, свої харчі, свою хворобу, свій порятунок. Це проводиться так послідовно, і автор записів так явно не помічає цього, що місцями аж неприємно стає читати. Нема жадного, здається, запису, де Любченко писав би про своє бажання ризикувати життям для української справи, зате докладно описано, як він шукає кращого мешкання, як він домагається перепустки спершу до Києва, а потім до Львова, як він їсть те чи те, чого багато хто інший їсти не має змоги. Ми докладно довідуємося про харчові обмеження Любченка, але не довідуємося про ті тисячі і десятки тисяч людей, що вмирали і вмерли з голоду . . .

Мені скажуть: Любченко був тяжко хворий, він був взагалі тоді людина вибита з колії. Не заперечую. Але іду далі: егоїзм Любченка я не хочу засуджувати (хоч було тоді і багато проявів альтруїзму, що заслуговують того, щоб перед ними схилити голову). Я йду ще далі і тверджу, що всяке здорове суспільство повинно будуватися саме на егоїзмі. Альтруїзм завжди виняток, можна його культивувати, але не можна на ньому будувати. Липинський писав: «Як це може не сумно, але егоїзм являється послідньою й останньою інстанцією в усіх ділах людського співжиття. І тільки той лад може бути для мас народних найкращим, де права

їхні обороняються з мотивів егоїзму, а не задля любови, справедливости чи обов'язку». Справа тільки в тому, щоб цей егоїзм спрямувати так, щоб його рівнодійова давала ефект, потрібний суспільству.

Чим я хотів би докорити Любченкові, — це не його егоїзмом, а тим, що він, бувши егоїстом, засуджує егоїзм інших. Тут знов проявляється концепція нашої прекраснодушної провінційности. Нехай я егоїст, але хай усі інші ним не будуть і нехай суспільство і держава будуються на прекрасних ідеалах. З цього погляду виросла поразка наших Визвольних Змагань з їх ідеально-демократичними програмами, яким одначе бракувало підстави в здоровому егоїзмі, належно спрямованому. Це надолужувано обіцянками приризати землі, але ці обіцянки ніяк не спрямовували різних егоїзмів в одне, державно потрібне річище. З цього виросло також і розмахування донцовців картонними мечами, що мало б покласти межу всякому егоїзмові, силоміць скорити його програмі луччих людей.

*

Можна було б іще багато проблем поставити на матеріялі щоденика Любченкового, бо хоч нема в ньому проблем, але є досить матеріялу, що з нього проблеми виринають. Можна було б говорити про проблему диктатури чи демократії, про проблему релігії на Україні, про проблему страху... Може іншим разом я повернуся до цих речей. Але й тепер можна з цього свідчення зробити чимало важливих висновків про людей часів німецької окупації, про те, як тоді було в Україні і чи мусіло так бути.

Про добу Визвольних Змагань часто кажуть, що тоді провід відстав у своєму розвитку від народу, і в цьому вбачають головну причину їх поразки. Не буду забиратися в цю нескінченну дискусію. Але про роки німецької окупації України 1941-1944 з певністю можна сказати — і щоденник Любченків тут найкращий свідок, — що це було справді

так. З погляду внутрішнього розвитку концепції українського визвольного руху ці роки були роками останнього конфлікту між словесним і реальним ідеалом незалежної України. Інтеліґенція, особливо представники еміґрації, що продиралися в Україну, але також і представники внутрішньої еміґрації, були здебільша носіями першого ідеалу, але вони не знайшли спільної мови з народом. Багато хто з них зробив з цього висновок про маловартність українського народу, про його «хахлацтво». Виходячи з свого ідеалу словесно-літературної України, представники інтеліґенції типу Любченка штовхали народ на шлях коляборації з німцями і підпорядкування останнім.

Могікани словесної України опинилися тепер уже, мабуть, усі на еміґрації. Звідси випливає хворобливість і болючість процесів усвідомлення дійсности на еміґрації і ідеологічного переозброєння останньої. Тут причина, чому еміґрація у великій своїй частині воліє ховатися від справжніх проблем у зовсім неактуальні — реформи правопису, голубе чи жовте згори на прапорі, католицтво чи православ'я і т. п. Дивно не те, що ці речі визначають тон життя еміґрації, а те, що крізь них усе таки пробивається с п р а в ж н є. Та проблема еміґраційної людини не входить у рамки цих міркувань.

Так само не входить у їхні рамки питання про те, чому Любченко від будь-що-будь вищої концепції ваплітянства, як вона проявилася між іншим і в його «Вертепі», перейшов у роки німецької окупації на позиції далеко примітивнішого і ретроградніщого малахіянства-донцовщини. Тут треба було б поставити питання і про те, якою мірою ці останні елементи були наявні в концепції ваплітянства, а з другого боку, говорити про міру впливу совєтської пропаґанди на людину, зокрема людину, замкнену в собі. І це окрема річ, цікава сама по собі, але варта окремого обговорення.

Висновок з попередніх міркувань, довгої мови короткий зміст: роки війни 1941-1945 не минули

марно для української визвольної справи. Вони завершили банкрутство української провінційности, банкрутство літературно-словесної концепції України в її «просвітянському і в її донцовському вигляді. «Щоденник» Любченка не усвідомив постання цих проблем, але своїми об'єктивними свідченнями він ці процеси відбив, і в цьому його вага і значення його опублікування тепер.

Що маси були далекі від ідеалу, що вони не мали програми, — це був великою мірою вислід попереднього, совєтського режиму. Що вони відкинули програму літературно-словесної України, — це було трагедією для Любченка й ідейного проводу нації. Але це був іспит зрілости українського народу. Тепер ми бачимо: так було. І ми починаємо розуміти: так мусіло бути.

Бостон, квітень 1952
(«Нові дні», ч. 28)

СТИЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ЕМІҐРАЦІЇ

Цю доповідь писано в складних умовах. Бракувало потрібних книжок. Тому не всіх, кого треба, названо, не всі цитати наведено. Але важлива не парада авторів, а тенденції розвитку.

Друге застереження: ми не повинні боятися гострої критики й суворих присудів. МУР — це об'єднання тих, хто шукає українського національного мистецтва. І шукаючи може помилятися. І тоді приходять товариші і кажуть: ти помилився. І по-товариському, але правдиво це доводять. Микола Зеров писав:

«Ми повинні протестувати проти гуртківства й гурткового патріотизму, гурткової виключности в наших літературних відносинах... Належте до певної групи — і... ви маєте патент на істину... Приналежність до гуртка як критерій істини... проти такого критерію істини у всякому разі ми повинні протестувати». Так будована й ця доповідь. Деякі оцінки може суворі — і може помилкові. Але всі вони виходили тільки з одного — з бажання йти вперед.

1922 р., коли символізм уже віджив себе й почувалася туга за новим, але ще не усвідомлено, яке ж мало бути це нове, Василь Бобинський писав у журналі, що саме репрезентував ці шукання нового, — у журналі «Митуса»:

«І майже всі вони (може неясно ще) відчувають ту правду, що шляхи, чи хоч би тільки стежки, якими їм іти, повинні звертатися туди, де б'ється криштальне джерело генія нашого люду. Останній пив з того джерела Шевченко. Всі, що прийшли після нього, завели нас у Західню Европу. Завели на

пустарища, наїжені хіба високими і прикрими, як спомин кошмарного сну, іглицями фабричних димарів».

І, ніби добираючи певну адресу своїм обвинуваченням, Бобинський продовжував — покликаючися на приклад Рабіндраната Таґора —: «Певна річ, що найбільший сучасний поет Індії, а може всього світу не потребував (ставши справді народним) прищеплювати бенґальській поезії форм терцини чи сонету». —

Отже, випад Бобинського спрямований проти неоклясицизму. Але водночас він і вужчий, і ширший. Вужчий — бо неоклясицизм є цілий світогляд, а не тільки сувора метро-строфічна форма. А ширший — бо це ж є питання про українську самобутність і про українське учнівство — питання, яке пройняло наші двадцяті роки, стоїть в усій гостроті тепер і стоятиме завжди, поки є Україна і Европа поза Україною.

У двадцятих роках виступ Бобинського був виступом проти історичної течії.

Якщо правда, що історія йде своєрідним припливом і відпливом, спіралею, то неоклясицизм завершував — у буквальному розумінні (— був вершиною) реакцію на етнографізм епігонів Шевченка, — народників — від Грабовського до Кононенка й Самійленка, від Нечуя-Левицького до Грінченка й Модеста Левицького.

Почався цей рух від окремих ноток у Михайла Старицького, далі спричинив такі різнорідні явища, як Леся Українка й Михайло Коцюбинський, що випередили свій час і тому лишилися були в свідомості сучасників ніби осторонь літературного руху, — і такі м о д н і прояви, як Олесь, Вороний, Чупринка, Винниченко, що здобули катастрофічну популярність —

і своїх вершин цей рух досяг у повороті д о д ж е р е л і в запереченні модно-поверхових европеїстів сьогоднішньої хвилини (вже не кажучи про суто провінціональні переломлення европеїзму), — у неоклясицизмі.

Неоклясицизм, отже, був закономірний, з одного боку, як завершення европеїзаторського руху — в раз-у-раз категоричнішому запереченні етнографізму, а з другого боку, як заперечення етапу моди й поверховости в самому европеїзаторському, антиетнографічному русі, етапу, що оформився як модернізм і символізм. Тому двадцяті роки мусіли бути тріюмфом неоклясицизму на подвійних руїнах: на руїнах етнографізму і на руїнах модернізму-символізму (в широкому розумінні слова), — хоч це не означає, звісно, що він панував у двадцяті роки неподільно й незаперечно.

Ця внутрішня діялектика літературного процесу була зумовлена й діялектикою процесу національного розвитку України — її переломом, переходом із стану етнографічної маси в стан нації европейського рівня.

Рух був такий органічний, що навіть боротьба з ним методами політичного доносу й фізичного знищення не перешкодила його об'єктивній перемозі.

Хто атакував його? — Політичні вороги України, — бо він був для них небезпечний. Хвиля чи Зеров — так стояло для них питання. Подруге: — -енки — епігони просвітянщини й етнографізму, безмежне, безбережне плужанство, кололітературна січ. Потретє, — рештки символістів і інших течій, що не відбулися або відбули своє, що переставали бути тим, чим були, але не сприймали нового. І тільки почасти, на задньому пляні — ті, хто в наші вже дні приходить на передові лінії літератури, щоб сказати нове слово, яке тоді було ще передчасне.

Хто підтримав неоклясицизм? — Вапліте Миколи Хвильового й Миколи Куліша. Парадоксально, але факт. Хвильовий з його розхристаною мистецькою формою і Микола Куліш, що від етнографічної мелодрами («97», «Комуна в степах») прийшов до національно-української змістом і формою комедії («Мина Мазайло») і до романтично-неврівно-

важеної, але глибоко національної «Патетичної сонати». І їх товариші.

Що ж спільного було? Европа, скажуть нам, орієнтація на Европу. Ні.

Клич орієнтації на психологічну Европу, підхоплений насамперед ворогами українського культурного ренесансу, став особливо одіозним для одних і тим самим особливо привабним для інших. Але хибно думати, що це гасло було центральним і провідним. Це було другорядне гасло. Його завдання може й полягало найбільше в епатації. В кращому випадку це був бічний хід, почасти тактичний, — аж ніяк не мета всієї стратегії, всього змагання.

Европа французького імпотента рантьє й німецького рознесеного пивом крамаря взагалі не йшла в рахубу. Европа абстрактна, Европа культурних скарбів, здобутих фавстівською людиною, — так, це бралося до уваги; але тільки для того, щоб, сприйнявши, перевершити. Бо Европа цікавила тоді молоду молодь українського духового життя не сама по собі, а заради України. Україна мала оновитися і оновити світ. Теорія азіятського ренесансу — була теорією онови України, а всі Европи чи европи розглядалися тільки як погній, або покорм, або каталізатор — залежно від сили буяння творчої снаги.

Під знаком українського месіянізму йшов культурний ренесанс України. В цьому нема нічого особливо оригінального або надзвичайного. Всяка здорова нація оформлює себе під знаком месіянізму. Це прикмета духового здоров'я, — звісно, коли месіянство не вироджується в людоненависть і шовінізм. Не було це новим і в історії української національної думки. Досить згадати кирилометодіївців, щоб не заходити ні в дальші, ні в ближчі часи. Новим був би хіба небувалий доти розгін руху і намагання вивести месіянство за межі слов'янського світу...

Але коли тепер, з перспективи п'ятнадцяти-двадцяти років, ми знов приглядаємося до того по-

тужного періоду і шукаємо його суті, його основи, то не в европеїзмі і навіть не в українському месіянстві схильні ми знайти цю основу. Усвідомлювали сучасники, чи не усвідомлювали, чи може частково усвідомлювали, — але їхні шукання, борсання, метання, кризи, болі, радісні еврика, розчарування, змагання, здобутки, полеміка, пристрасні взаємовикриття і глибоко прочуті, хоч часто навіть пошепки не проказані вірую, — все це було ознаками кардинальної зміни поняття Україна, що відбувалося в їхній свідомості.

Старе поняття України після боїв 1917-1920 років умерло. Воно не збанкрутувало, і ворогам не вдалося забризкати його болотом. Але була усвідомлена його нездійсненність. Це був образ світлого селянського раю, вільної, без холопа і пана громади, заквітчаних хуторів. Такою прийшла Україна з фолкльору, таку підніс її Шевченко на п'єдестал майже релігійної чистоти й величі, за таку боролися українські селяни й інтеліґенти під Крутами, і в армії УНР, і в загонах Махна, а навіть дехто — в червоній армії — і де тільки не боролися вони за неї. А коли війна скінчилася і рідшими стали сальви партизанських рушниць, тоді непоправно ясно зробилося: такої України не може бути. І в образах колективного «просвітянина» в памфлетах М. Хвильового, героїв «Печатки» Б. Антоненка-Давидовича, дядька Тараса в Кулішевому «Мині Мазайлові» покоління двадцятих років розпрощалося з цією Україною. Іноді з сльозами, іноді з глумом розчарованої надії.

Важче й складніше було наповнити поняття Україна новим змістом. Його шукали в виробнях і фабриках, його шукали в гуркоті тракторів і комбайнів, у дзумі кулеметів і навіть — дехто — в жазі погрому. Його шукали в портах світового значення і в гаморі зросійщеного міста. Крайніми виявами цього стали з одного боку носії українського шовінізму, з другою — ті, хто прийняв місто таким, як воно є, — наприклад, футуристи з «Нової Ґенерації». Це було заперечення, піднесе-

не в принцип. Одні заступали поняття України поняттям оголеного двосічного меча, інші — розумної машинерії, голої техніки. Це були закономірні в кожному процесі крайності. Ці люди теж шукали, без них може не знайдено б жаданої мети, але не їм судилося її знайти.

Її знайшли ті, хто спромігся на синтезу. Її знайшов Микола Хвильовий своїми українськими комуністами, Валеріян Підмогильний, що показав, як селюк скоряється місту, щоб скорити місто, Михайло Івченко, що показав, як вивести нову породу українця, Борис Антоненко-Давидович, що шукав України в шахтах Донбасу й нових виробнях батьківщини, Юрій Яновський, що опоетизував як серце нової України портову Одесу, нібито інтернаціональну й нібито жидівську. Її знайшли всі ті, хто спромігся на синтезу, — принаймні знайшли шлях до неї. Вони влили в поняття України новий зміст. Вони заперечили старе не в ім'я того, щоб його відкинути, а в ім'я того, щоб надхнути його новим життям. І їм пощастило це зробити. В цьому є зміст українського культурного ренесансу двадцятих років. З цими поглядами можна погоджуватися або не погоджуватися. Як і все в історії, вони часові і поступаються або поступляться місцем іншим поглядам. Але не будь їх, — поняття України лишилось би тільки поетичним спогадом, далеким від життя й сучасности, розритою й знов заритою могилою.

Така суть ідеологічно-літературного руху, який ми звикли зв'язувати з ім'ям Миколи Хвильового, хоч він далеко ширший. А при чому ж тут неоклясицизм?

Неоклясицизм може дав поштовх цьому рухові своїм шуканням конструктивного, оформленого.

Неоклясицизм був спільником цього руху, бо дивився на українців як на модерну націю, а не як на етнографічний матеріял, націю, що має всю культуру европейських джерел у своїй крові, а оце має ввібрати її в свій мозок.

І найголовніше: неоклясицизм тому був спіль-

ником цього руху, що як якась завершена, кристалізована в собі течія він не існував. Він існував тільки як потенція, як центр тяжіння в поезії свого метра — Миколи Зерова. Але він не здолав навіть її. І він розпався вже в поетів п'ятірного ґрона: М. Драй-Хмара був символіст; П. Филипович — еклектик. А Юрій Клен прямо подав руку рухові двадцятих років своєю романтикою, памфлетами, безпосередністю українського.

А з другого боку, ті, кого умовно називають хвильовистами, пройшли свій шлях від стихійности «Кота в чоботях» і «Зями» до прямолінійности памфлету в «Вальдшнепах» і до стрункої, майже раціоналістичної полісмислової, трипляновоі структури «Вертепу», — шлях, що ніби символізується назвами збірок оповідань О. Копиленка: від «Буйного хмелю» до «Твердого матеріялу».

Стихійна українськість цього руху ввібрала в себе стрункість світогляду, стрункість, культуру й джерельність неоклясицизму — і краще самих неоклясиків поставила на службу своєму романтичному гонові.

Синтеза провідної течії двадцятих років з неоклясикою, — що тим самим переставала бути неоклясикою, — ось що накреслювалося на початок тридцятих років. Цього не сталося через політичні події. Лишилися д в а с т и л і. Але коли неоклясицизм знаменував собою вищу хвилю европеїзації й заперечення свого, то в накреслюваній синтезі намічався початок нового руху, спрямованого вже знову на своє, глибинне, але на вищому щаблі — вже не на щаблі примітивного етнографізму, а органічно засвоєного европеїзму.

Далі в Центральній і Східній Україні запало страшне провалля тридцятих років. Рух почався Хвилею і — потонув у цілковитій безособовості.

Жили тільки Західня Україна і еміґранти. Вони дали кілька першоклясних творів. Але, коли абстрагуватися від блискавичної появи Антонича, який, мовляв С. Гординський, «носив . . . по кишенях монети зір, мов ґудзики хлопчак», що по-

казала можливості цілком несподіваної справді української поезії новобароккового стилю, але промайнула метеором без школи й спадкоємців, — тут тільки сприймали, льокалізували, почасти поглиблювали, почасти сплощували й спрощували ті ж ідеї й прямування, а почасти ще й помножували їх на суто еміґрантські настрої лютої злоби й розпеченої туги й жаги помсти — настрої психологічно зрозумілі, але ледве чи конечні для загального розвитку української літератури.

Почалася війна — і з нею панування німецького ґефрайтера над українською літературою. Його політика — була політикою Хвилі. Етнографізм він ще дозволяв, щось більше — ні. Література мала повернутися до етнографічної ідилії, до плаской побутовщини, стати підсолоджувачкою життя. Принципом стали: сірість, солодкавість, безнапрямність, безобличність, безстильність, примітивність.

«Наші Дні» рятували трохи ситуацію. Але це не був орган руху, — це був загально-культурний і дискусійний листок. Спасибі йому, — але він не міг заповнити прірву. До того ж він майже не мав прози. А потім лишилося своєрідним символом доби саме «Дозвілля» . . .

Літературний процес, український літературний процес фактично припинився. Бо поява друкованих творів, хоч би деколи й добрих, — ще не літературний процес. А штучно викликані рецидиви так званого «реалізму» — етнографічного чи безкрило-побутового — це не процес, а тільки відриги давно спожитого й перетравленого.

І тому тепер перше завдання МУРу — відновити літературний процес. Від старту початку тридцятих років — вперед. Не повторювати нічого, — але продовжити по-новому. В цьому рація існування його. Об'єднання справжніх майстрів, що знають, куди йти, знають, чого хочуть, і спроможні не тільки писати й видавати літературні твори, а і рухати вперед літературний процес. Нічого не повторювати, — бо вже здобуте й завойоване в наших

серцях і в наших головах — а йти від нього вперед. «Стоячи на місці, людина рухається назад. Завше відчувати на щоках вітер шляхів» (Ю. Яновський).

Куди? Туди, куди веде нас діялектика літературного процесу, бо це відповідає і нашим бажанням, і нашим постулятам. Епігонство етнографізму переборено. Енківщина животіє — і вона, мабуть, вічна. Але вона вже не здійметься на ті високості, якими веде шлях української літератури. Їй — повзати у щілинах або плентатися під ногами.

Може Енко, здобувши енну порцію сала й тютюну, видати в друкарні Сажнина свої витвори, — але даремно думає він, що це він потрапив у літературу. Не більше, ніж той герой оповідання Чехова, який прочитав у газеті своє прізвище в замітці, що він нетверезий повертався додому, — потрапив до історії.

Епігонство неоклясицизму ще живе. Про нього буде мова далі. Але і це вже епігонство.

Наш шлях — той, що визначив 24 роки тому В. Бобинський: до джерел національного стилю. Але тоді це гасло було передчасне — воно загрожувало тоді епігонщиною етнографізму, рецидивами зоресоловейківщини. Воно не могло спертися на кутість світогляду й літературної форми, воно не виробило ще нового поняття і образу України. Тепер воно має перше від неоклясиків, друге — від тих, кого ми умовно об'єднали під назвою хвильовистів. Передумови є, можна йти вперед до нового, органічного національного стилю — не стилізації — на широкій основі нашої нації, української нації, — яка є європейська нація, але яка є європейська тільки тим, що вона українська, в усій конкретності цього поняття.

Ми свідки і учасники початку нової хвилі нашого літературного процесу, — що веде до витворення глибоко своєрідного, глибоко українського літературного стилю. Чи ми будемо й свідками його вершин, його гребеня, його світового трію-

фу, — а це буде світовий тріюмф — не відомо. Але ми повинні всіх своїх зусиль докласти, щоб цей процес ніщо не затримувало, щоб ми йому сприяли, на нього працювали, йому присвятили все своє літературне життя.

Такий напрям цього процесу, коли виходити з закономірностей самого літературного розвитку. Але цей літературний розвиток зв'язаний і з загально-історичним розвитком із змінами психіки нації — тих індивідів, що складаються в націю. Він зв'язаний з цим розвитком посутньо — бо процес кристалізації органічно-національного стилю в літературі невід'ємно зв'язаний з процесом кристалізації нації і національної психіки — і залежить від цього останнього. І він зв'язаний з окремими поворотами історично-психологічного розвитку нації.

Тут тяжко забігти вперед, — але теперішній етап нам ясний: це етап великої перевтоми, етап великих розчарувань і випробовувань, етап, коли розум може втратити віру в себе і на рятунок мусять прийти не раз ірраціоналізм, віра, містика, демонізм. Це етап розколотої свідомости, розхитаної душі. Не неоклясична ясність раціоналізму, а зовсім інші явища й системи світосприймання повинні тепер вибитися назверх.

Психічний хаос, розчахненість змісту й форми, зміщення плянів, — коли мале й велике видаються рівновартими, втрата душевної рівноваги — така може бути одна реакція на сучасність.

Втекти в світле царство мрії і ідилії, царство, що може не існує реально, але яке може сотворити віра — царство з дуже широкими межами: для одних — затишна, ізольована від світу кімнатка, де двоє — подружжя — один одному дають щастя, для других — світлий храм Ґрааля, що зноситься в нетлінному царстві духа над смородом і гнилизною матеріяльного світу, — уявна гармонія, невидимий рай — ось другий можливий вихід, вихід нібито гармонійний, — але в контексті нашої су-

часности він тільки глибше виявляє внутрішню дисгармонійність, неспокій і метання.

І нарешті — зціпити зуби, стиснути кулаки, покликати на допомогу всю силу своєї волі — і перти, перти, перти вперед, куди каже розум, наперекір усьому, не зважаючи на суперечності — ось третій вихід що його, безперечно, радитиме дехто з політиків, але що він ледве чи буде плідний для літератури, — ось третій і, здається, останній можливий шлях.

Ці три можливості є — і є справді ці три течії в нашій літературі. Підставити під характеристики імена власні — не важко. Це могли б бути різні імена. Може бути: Осьмачка — Клен — Багряний. Можна підставляти і інші імена. Це будуть різні люди, різні школи, але вони вкладатимуться в ці три визначення — одні цілком, інші — якимись гранями своєї творчости. Для нас не має значення розписати всіх письменників у три рубрики — тим більше, що дуже л е г к и й є перехід з однієї в другу, не зважаючи на те, що перша культивує хаос, а друга — гармонію, що має приховати хаос.

Для нас має значення одне: на ближчий час — може десятиліття, може більше, може менше — наша література в своїх передових проявах буде несиметрична, кутаста, бриласта, зовні не впорядкована, не згармонізована, зовні хаотична, дещо ірраціональна. Інакше не зможе вона виконати свою ролю в діялектиці літературного процесу — зламати, розтрощити раціоналізм неоклясицизму, ані виконати свою ролю — відбити сучасність і психіку сучасної української людини. Тому не треба боятися цієї хаотичности. Не в напомадженій благопристойності, а тільки в ній визріє творчий фермент майбутньої української літератури і майбутньої української духовости.

Отже: ступінь національної органічности і ступінь подолання раціоналізму — ось ті критерії, під якими наша сучасність вимагає розглядати сучасну нашу літературу.

Я дозволю собі тепер перейти до схематизованого

стислого огляду нашої літератури, як вона існує на сьогодні — використовуючи почасти випадково відомі мені рукописи невиданих ще творів (за що приношу свої пробачення авторам — не в усіх я мав змогу дістати відповідний дозвіл). Спираюся переважно на твори письменників, що належать до МУРу, але при потребі притягаю і твори інших авторів.

Говорімо передусім про те, чого нам найбільше, бракує, за чим зневірилися читачі й видавництва — про п р о з у.

Насамперед — про Уласа Самчука.

Старий український літописець часів Київської Руси — в традиційному уявленні — стояв над життям, осторонь життя. Ми знаємо тепер: це не так. Він мусів бути в самому осередку життя. Його літопис — не безсторонній, а пройнятий гарячими особистими й груповими симпатіями. Але він широтою охоплення і величиною маштабів настільки піднісся над дрібними подіями, з яких складається щоденне життя, що слушно тепер здається, що автор його мав стояти над життям. Самчук видається мені таким літописцем українського суспільного й духового життя 20-30 років. У «Волині», у «Юності Василя Шеремети» він так широко охопив це життя, що літературне ніби відійшло на другий плян, а вражає саме багатство й глибина відтворення життя, життєвої спостережливости.

Звичайно, і ці твори не стоять поза літературою чи понад літературою — навпаки, це здебільшого добротна, доброякісна література — в дусі класичного европейського реалізму часів його розквіту — часом з проблисками суб'єктивної манери в дусі раннього Гамсуна, а часом — з рецидивами хронікальної побутовщини Нечуя-Левицького. Але не це головне в епопеях Самчука. Це все відходить на задній плян перед тим, щ о і я к ш и р о к о показує автор. Маштабність і глибинність охоплення дійсности виводять ці твори поза рамки літературного процесу сьогоднішнього дня. Вони не міс-

тяться в ньому, — вони — мушу вдатися до церковнослов'янізму — пребивають, verweilen в ній.

Так стояли поза літературним процесом 60-70 років минулого століття в російській літературі твори Лева Толстого. З погляду того дня вони були дивні й навіть архаїчні — як епопеї Самчука з погляду сьогоднішнього нашого дня. Але вони пребивали, verweilten у російській літературі — і пребивають, verweilen у світовій літературі. Таким нам здається місце Самчукових епопей у літературі сьогоднішнього дня нашій. (Від порівняння маштабів і можливостей я тут, природно, абстрагуюся).

Зовсім інший реалізм інших наших реалістів — під цією назвою дозволяю собі об'єднати такі різні імена, як Василь Чапленко, Панас Феденко, Федір Дудко, Фотій Мелешко. Вони зовсім різні, але їх об'єднує, здається мені, одне спільне: їхній реалізм наскрізь літературний, наскрізь умовний. Література ніколи не дорівнює життю, — це річ загально відома. Вона завжди обскубує життя, щоб вкласти його в рамки засвоєних нею літературних засобів. Коли вона бере матеріял життя в такій ширині й глибині, як Самчук, ці літературні засоби стають непомітні читацькому оку, знічуються, затушковуються. Коли ж автор не може або не хоче так зглибока зачерпнути життьовий матеріял, то літературні засоби більше випинаються, більше вражають. Коли ж самі ці засоби давно вже випробувані, давно відомі, — ба навіть — можливо — набридлі, то деформування ними життєвого матеріялу стає надто відчутним. Літературна традиційність — ось чим реально стає їх реалізм. І тоді набирає чинности Кулішеве: «По викройці викроюють готовій історію, романи, ба й стихи» ...

Докладно-неквапливий, з любовним обсмоктуванням натуралістичних деталів, етнографічно-побутовий «реалізм» Чапленка, витриманий у старозавітному темпі «тягучі ритми ярмаркових, — мовляв Зеров, — «куч» ...

— умовно історичний реалізм Феденка, що яко-

юсь мірою має спільне з історичним романом XIX ст. від Вальтер Скотта до його епігона (в XX ст.) Кащенка — спільне саме в запровадженні loci communi цього умовно історичного жанру —

— хронікальність у межах від Нечуя-Левицького до Ґорького в побутописанні Мелешка —

і, нарешті, більш психологізований, більш настроєвий, інтимніший, камерніший, тонший реалізм Дудка, який ще може дати стильні новелі типу зібраних у «Дівчатах одчайдушних днів» (правда, теж трошки з припахом гімназійної хрестоматії), але який цілком банкрутує в «Великому Гетьманові», де прогалини методи мала надолужити документація, — а справді ще більше підкреслила хитість основної методи, —

ось різні грані цього явища, яке я називаю умовним реалізмом. Таж реалізм — це явище, яке вічно стирається й старіється. Те, що вчора було реалізмом, сьогодні перестає ним бути. Це випливає з самої суті стосунків літератури й життя. Література ніколи не може бути до кінця адекватна життю. Поперше, — бо матеріял літератури — слово — не адекватне життю, слово не тотожне з явищем чи річчю; подруге, — бо і те відбиття життя, яким є літературний твір, завжди мусить так чи так деформувати життя відповідно до психології автора, суспільної групи тощо. Воно не може охопити цілість життя, а бере з нього те, що хоче й спроможне виділити й відтворити саме наявними літературними засобами. Простий, хоч і трохи спрощений приклад: антична трагедія з її незмінною сценою — середньовічна містерія з її трьома симультанними поверхами — сучасна сцена з її ілюзорною змінною декоративністю — чи ж не заломлює кожна життя відповідно до своїх можливостей?

І коли завтра приходить нова літературна течія, — вона руйнує старі літературні засоби й, руйнуючи їх, каже: це були л і т е р а т у р н і засоби, це не був реалізм, я — і тільки я адекватна життю, я і тільки я — справжній реалізм. Минає час —

і її мусить спіткати та ж доля. От чому — реалізм — вічне гасло — вічно мінливе — і в суті недосяжне.

Я ще повернуся далі до того, що називає себе реалізмом сьогоднішнього дня. А тепер ще раз підкреслюю, що реалізм Чапленка, Феденка, Мелешка, Дудка я називаю умовним тому, що сьогодні вже кожному явні ті літературні пружини, які його рухають, кожний бачить, що цей реалізм — не адекватний життю взагалі, а сьогоднішньому — тим паче. І якщо Чапленко й Мелешко пошлються на Нечуя-Левицького, Феденко — на «Чорну раду», а Дудко — на Чехова і скажуть; вони були реалісти, а ми продовжуємо їхні традиції, — то ми відповімо: це правда. Це — ваші попередники, вони були реалістами, ви продовжуєте їхні традиції. І все таки ви — не реалісти. Бо те, що було реалізмом тоді, — це тільки у м о в н и й реалізм сьогодні.

В дусі цього умовного реалізму можна творити речі вдалі і невдалі, можна читачам подобатися чи не подобатися, в дусі цього умовного реалізму творити м о ж н а — і ці твори можуть бути корисні для певних категорій читача, вони можуть мати велике позитивне виховне значення, — але ясно одне: ці твори стоятимуть осторонь головного шляху, провідної магістралі розвитку сучасної української літератури.

А ще далі стоять від цієї лінії наші сентименталісти. Це представники ще умовнішого реалізму. Вони вибирають зворушливі теми, нещасливих шляхетних героїв, ніжні і сердечні образи й слова. Вони апелюють до почуття жалю й ніжности. Їхня тема — несправедливо заподіяні й тихо переживані страждання, а апотеоза їхнього героя в потенції завжди — тиха ідилія, передусім щаслива ідилія гармонійного сімейного затишку. Така є творчість Марії Цуканової, Володимира Русальського та інших. А в «Сільській любові» Феденка цей стиль доведений уже до самопародіювання.

Ця течія виникла з одного боку як наслідок про-

тесту проти механізації і усуспільнення життя, думання, побуту, проти пригнічення малої людини колективом, — а з другого — як наслідок утоми від катастроф і макабризму нашої доби. Затишок ідилії — ось спосіб, яким вони нібито розв'язують світові катаклізми — а в дійсності тікають від них. Стиль законний як один з другорядних стилів, потрібних для читача певного сорту, передусім жіночого, для того, щоб відвернути його від зразків чужих літератур і привернути до своєї. Але, звичайно, стиль літератури число 2.

Тепер, сказавши про місце в нашій літературі реалістів і «реалістів», здається, найдоцільніше буде дальший розгляд нашої прози повести, виходячи з наближення чи віддалення її до того ідеалу національної літератури, про який ми говорили — національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка тому претендує на місце в Європі, що має що свого Європі сказати.

Вживемо умовних термінів: органісти і европеїсти. Пояснимо їх. Називаючи одних письменників органістами, а інших европеїстами, ми виходимо не з їхніх деклярацій і передмов. Юрій Косач невтомно деклярує своє гасло орієнтації на Европу, на прекрасний осередок вічної культури — невмируший окцидент. А Іван Багряний так само уперто деклярує: жадних Европ. Жадних ґотик, жадних конкістадорів. Все в Україні, все через Україну. Все, що було в Европі, краще й сильніше, яскравіше було в Україні. Сонце сходило, сходить і буде сходити на сході. Шановні автори пробачать мені спрощення, — алеж я підкреслив, що декларації мене зараз не цікавлять, тому я і дозволяю собі тут спрощення.

І от, не зважаючи на протилежність деклярацій, і Косача, і Багряного (як прозаїка) я хочу назвати европеїстами.

Бо зараз для мене важить не культурно-політичне кредо письменника і не сума його культур-

них багатств. Мене цікавить, з яких джерел він черпає стиль своїх творів (не теми й сюжети): образи, жанр, композицію, зовнішній і внутрішній ритм. І коли я підходжу так, я кажу: Косач, і Багряний, і Домонтович, і Костецький — ось імена, якми можна назвати головні розгалуження нашого сьогоднішнього европейства.

Европеїзм Юрія Косача здається мені трагічним. Письменник закоханий в Україну — і не може збагнути її. Чарівна Україна — зветься одна з його найкращих новель. Загадкова Україна, нерозгадна Україна — так можна було б назвати всю його творчість. Коли підійти до неї зовні, — можна говорити, що письменник показує Україну очима здивованого й враженого чужинця — як Льоті або Фарер показували Близький або Далекий Схід. Україна в Косача — сучасна чи історична — передусім екзотика. І автор підкреслює це, підносить у принцип. Але йому тільки здається, чи може він сам для себе удає, що це нормально, що так і повинно бути. Коріння його екзотизму в тому, що він не знаходить такої України, як він уявляв і бажав, а іншої він не знає або радше не може зрозуміти як цілости. Образ лишається для нього загадковим. І він починає шукати України не в Україні, а в Европі, як П. Куліш колись шукав — у наслідок подібного конфлікту — по черзі в Санкт-Петербурзі, в Варшаві, і в Істанбулі.

Та величезна праця розуму й почуття, яку зробило покоління двадцятих років, не дійшла до Косача — може через відірваність від рідного ґрунту, може через самий склад його темпераменту. І тоді виробляється особливий романтично-умовного ґатунку творчий метод — декляматив-но-обтяжений, типово барокковий творчий метод — з використанням слова як носія передусім не логічного вмісту, а бічних літературно-емоційних асоціяцій і як чинника ритмічного обтяження. Перекладіть на мову прози дальше речення:

«Мов захланна красуня ждала того вечора (Данціґська пристань. Ю. Ш.), простеливши атлас зе-

ленавих хвиль, дорогих своїх коханців іздалека, й ішли до неї, з вітрами обійнявшись, напнувши вогнепері крила вітрил, розгорнувши тремтливі прапори, йшли до неї любаси — стрункі бриґантини й чепурні корвети, йшли звідусіль — із Риги й Любека, з Ґенуї й Кадіксу, із старовинних королівських пристаней Нормандії та з далекого Ціпанґо й Сан-Домінґо». —

В перекладі на мову прози це означатиме просто: в Данціґській пристані було багато кораблів з різних кінців світу... Звичайно, такі «переклади» — річ неприпустима й межують з шаржем. Але хіба обтяженість наведеного уривка всякими словесними прикрасами теж не межує з шаржем?

У рідній країні Косач поводиться ніби чужинець. Його европеїзм, з одного боку, і шукання демонічного, надлюдського, ірраціонального в людині, з другого, — виплід трагічного конфлікту з Україною — і в цьому інтерес і вага його творчости — інтерес і вага, яких для Туреччини ніколи не матимуть екзотичні романи Фарера. Бо вони написані зовні, а нібито «зовнішні» твори Косача — все таки зсередини. Барокковість їх стилю — всупереч свідомому прагненню автора до шляхетної й завжди доосередкової ґотики — неминуча, бо за нею мусить бути заховане незриме для читача, а може й для самого автора трагічне зерно його творчости.

Европеїзм прози Івана Багряного — випадковий. Це дитяча хвороба, яку автор, треба думати, перенесе і забуде. «Тигролови» — коли абстрагуватися від ідеології — типовий західньоевропейський або навіть американський пригодницький роман. І образи його могли б бути в такому романі — поза тематично-етнографічними, звичайно, мотивами. Перенесення цього жанру в українську літературу, поєднання його з українською войовничою ідеологією — річ дуже добра і варта навіть наслідування. Передусім — з виховного погляду, а кінець-кінцем і для жанрового збагачення української літератури. Але навблаганно стоїть завдання: укра-

їнізувати не тільки ідею, а і образи, стиль, композицію. Багряний, думаю, не відмовиться від таких шукань. Дещо вже в «Тигроловах» у цьому напрямі зроблено, — але не йде ще далі стилізації (Дума про виїзд на Далекий Схід). Тільки тоді, коли він на це спроможеться, виведемо його з кола европеїстів, де перебувати для нього може гірше, ніж у лісах Сибіру.

Европеїзм Ігоря Костецького йде почасти від літературного експериментаторства, почасти з переконання, що Україна і українська література повинні принести світові вселюдську правду. Його реалізм хоче бути реалізмом людської душі, хоче фіксувати кожний порух людської свідомости і підсвідомости, те, що школа Джойса називала потоком свідомости, а сам Костецький воліє називати потоком притомности. Не творення типів, як вимагав старий реалізм, — бо тип — це завжди умовна схема, статика, а схоплення безупинної плинности людської свідомости в її русі, фіксуючи важливе і мало важливе, сутнє і ніби випадкове, але в суті теж зумовлене. Ця метода з одного боку віддає данину суто індивідуальному, а з другого — підкреслює спільне всім людям, нівелююче, однакове — і тим самим виявляє загальнолюдське, вселюдське, надчасове і наднаціональне — що відповідає ідеям вселюдського гуманізму.

Але саме в цьому — коріння відмови від цієї методи. Вона занадто суб'єктивна і занадто загальна. У ній втрачаються закономірності, характери, образи. Мені здається, що з нею буде те, що було з стилізацією індивідуальної розповіді в літературі часів Квітки-Основ'яненка: спроба зробити цю методу індивідуальної розповіді монопольною методою літератури збанкрутувала, бо література не могла стати фонографічним записом мови і мовної недорікуватости — але вона прислужилася надзвичайно до збагачення способів відтворювати в літературі стилі індивідуального говорення персонажів. Так само і фонографічний за-

пис думання не стане в літературі провідною методою — але збагатить її можливості.

Зрештою і в Костецького ця джойсівсько-гемінґвеївська манера — не єдина, і жанр «новелі з недоговореннями», «новелі з прихованими психічними ходами», «новелі-пісні», що вже має міцні національні в нас традиції від В. Стефаника й М. Черемшини, через Г. Косинку й Й. Позичанюка — чимраз більше, здається, приваблює автора. У розвантаженні від крайностей джойсизму, у відкиненні надмірного тягара культури — західньоевропейської культури як спеціяльного об'єкта демонстрування, — бачу я початок шляху до визволення від европеїзму. Бо потенціяльно Костецький — як і Багряний, навіть і як Косач — можуть перейти в ряди органістів.

Цього я не сказав би про В. Домонтовича. Думаю, що це єдиний у нашій прозі послідовний, органічний европеїст — і в цьому може причини його близькости до неоклясиків. Теми і герої Домонтовича можуть бути українські, — але це не міняє характеру його творчости. Останній його поворот до української історичної тематики з цього погляду не означає жадної посутньої зміни.

Домонтович — письменник, що деталі побуту й середовища фіксує з уважністю працівника музею етнографії, який відтворює в залях свого музею житло і побут кожної народности з максимальною точністю, але сам — цілком чужий цьому побутові. Ще менше його цікавлять герої, навіть теми. Його цікавить тільки його ракурс до всього цього — і ракурс його героїв до загальноприйнятого, до визнаного. Звідси — постійна явна або прихована іронія.

Ірця («Доктор Серафікус») — етюд психології дитини, кажуть читачі. Помилка. Це етюд про відносність людських понять (і тільки через це герой — дитина). Комаха — образ ученого з Києва двадцятих років? — Помиляєтеся, це просто фокус перекидання звичних понять і уяв, це етюд про співвідношення раціонального і примітивно-

чуттєвого в людині, про умовні людські навички і ті елементарні тваринні інстинкти, які за цими навичками ховаються.

І в історичній тематиці — те саме. Сава Чалий — контраст світогляду механістичної кавзальности з стихійним світосприйманням незайманої істоти. І його почуття, думки, ідеали — це тільки похити стрілки інструменту, що фіксує зміни душевного стану героя, як дослідник у лябораторії фіксує зміни тиску крови в кроля, вміщеного для експерименту в незвичну для нього атмосферу, — в даному випадку — в атмосферу незвичного для героя раціоналізму.

Абстрактність европейського мислення, раціоналістично-хірургічний стиль — ось складники европеїзму Домонтовича. Домонтовича поза цим мислити не можна. Тому його европеїзм можна тільки прийняти. Не думаю, щоб він витворив школу в українській літературі — як це може бути в Косача, в Багряного, в Костецького. Але кимсь іншим творчо перероблений, він може згодом деформовано влитися в органічний струм української літератури. А покищо не можна заперечити йому того великого культурного значення, якого ніхто ніколи не зможе заперечити і неокласицизмові.

О р г а н і с т и наші мають далеко менше чим похвалитися Але це не дивно. Тут треба прокладати цілком нові дороги. Коли поезія може спертися на фолкльор і на Шевченка, то в прозі, здавалося, рівновартних джерел нема. Інтермедійно-дяківські джерела, на які пробував спертися В. Чапленко в «Пиворізі», надто від нас далекі і однобічні. Квітка-Основ'яненко — милий, але далекий і ідейно обмежений, В. Стефаник, М. Черемшина, Катря Гриневичева — величезні майстрі але обмежені жанрово й льокально. І тут нам відкрили Миколу Гоголя. Поки одні витягали його за фалди фрака з української літератури і вкидали в обійми росіян, а другі всіма силами

розпиналися, що він таки, єй же Богу, українець вихованням, побутом, типажем і т. д. і т. п., — Тодось Осьмачка написав свого «Старшого боярина» — і фактично розв'язав дискусію. Стало невідхильно ясно: джерело нашої національної прози — Гоголь, дарма, що писав він чужою мовою. Він писав чужою мовою, бо сто років тому не можна було глибин українського духу появити світові в прозі українською мовою — через те, що літературна мова ще не вийшла тоді з пелюшок хуторянського етнографізму і через те, що українська література новою українською мовою не мала досить культурної традиції. Сто років треба було, щоб надолужити це — і тепер ми здатні мати Гоголя своєю мовою і в своїй літературі. Тільки ж, звичайно, сто років не минуло марно, і сьогоднішній Гоголь — зовсім відмінний і зветься не Гоголь, а Осьмачка.

Світ Осьмаччиної прози — це світ, де речі, переживання, звуки — все скоряється стихії світла, перетоплюється в зливі соняшного або місячного проміння, розчиняється там і всемогутньою хвилею якогось незнаного досі синкретизму лине в душу. Увесь світ з усім його змістом і вмістом автор наче бачить уперше і в цій первозданно-проникливій і глибокій наївности наново відкриває його читачам. Близьке й далеке, звук і світло, внутрішнє і зовнішнє — зливаються в одне якесь вище ціле. І це, сказати б, уцілокупнення світу, велична синтеза окремих вражень в єдність загального, зміщення звичних маштабів, знайдення істотної єдности нібито окремого й розірваного, уміння піднестися над зовнішнім — і становить, здається, органічну і ненадуману суть Осьмаччиної прози. Розірваність речей і розтягненість простору відступають перед проникливістю романтичного світосприймання, умовним стає і час, в житті сільської інтеліґенції 1912 року відкриваються одвічні, може ще родові або й дородові українські традиції, пробуджуються такі ж давні леґенди й вірування, за постатями селянських про-

тестантів — експропріяторів з «Першого куреня вільних українців» встають постаті козаків-запорожців — одне слово, пласка реальність часу скоряється позачасовій і величавій реальності позачасової ірраціонально-національної надсутности. Неправдоподібне робиться найправдивішим, за даним устає істотне — чи певніше те, що поетовій душі здається істотним — і це істотне і є синтетичний образ України.

В цей образ влилися і природа, і національні характери, і загальний кольорит, і якісь незримі аморфні частини фолкльорного стилю й світосприймання, і пристрасть самого автора — і все це ірраціонально, спонтанно, стихійно створило твір справді українського національного стилю.

Повість Осьмачки могла б становити епоху в історії нашої літератури, але ледве чи вона створить свою школу в точному значенні слова — надто бо вона позараціональна, суб'єктивна, кров'ю поетової душі написана. З цього погляду радше вона буде тільки поштовхом до шукання української національної прози і до відродження творчого інтересу до Гоголя.

Є і інші спроби в цьому напрямі, але далеко не такої сили. Одні, здається мені, йдуть до доброї мети хибним шляхом, другі становлять ще тільки спроби. До перших я відніс би прозу Василя Чапленка, до других — Степана Риндика.

Хибність Чапленкового шляху я бачу в безкрилості уяви, в надто ретельній прикріпленості його творів до обставин часу і місця, в залишках етнографічної просвітянщини, в надзвичайній млявості й неповоротності темпу, в відсутності великої провідної думки, в копирсанні в деталях, часом у вульгарності й фізіологізмі. Хибність Чапленкового шляху я бачу в тому, що його традиції — це традиції безідейної міщансько-хуторянської непоквапливої прози Нечуя-Левицького, що не намагається прозирнути в національну сутність речей, а обмежується на їхній національній зовнішності. Правда, Чапленко традиції Нечуя-Левицького схре-

щує з традиціями українського солоного гумору інтермедій і мандрівних дяків XVII-XVIII сторіччя. Але і цей гумор він бере не кристалізовано в його національній квінтесенції, а як дьоготь, яким можна густо мастити чужі і свої ворота.

Проблема дьогтю в українському гуморі — взагалі складна проблема. Без дьогтю, думаю, український гумор не можливий, бо він — вияв не французького сальонового esprit, а тверезого реалізму українського селянина в його міцних зв'язках з твердим матеріяльним світом. І Квітка-Основ'яненко, і Стороженко, і Руданський і т. д. і т. д., аж до Миколи Куліша в «Мині Мазайлі» або «Народнім Малахії» не цуралися дьогтю. Але буває дьоготь дистильований. Так дистилював його Гоголь. Цієї дистиляції нема в Чапленка:

«Сотник, як піднявся, та так і застиг, дивлячись у віддзяплені двері, війт хотів щось сказати, але замість того тільки гикнув у загальній тиші».

або: «Дідько б утився твоїй матері, от що я скажу!» —

от зразки цього дьогтю. Я протестую проти нього не в ім'я благопристойности і не для того, щоб пощадити ніжні вушка такої собі сальонової дамочки. Я протестую проти нього тому, що, мені здається, він перекручує образ України — той головний образ, який ми повинні вичитати з української літератури, взятої як ціле.

Шлях Степана Риндика, думається, правильніший. Щира людяність, український національний гумор, приперчений дуже сильно, але не перетворений усе таки на мащення всього світу дьогтем, уміння показати, як людське обличчя в умовах дрібної і чужої дійсности перетворюється раптом на свиняче рило — все це в Риндика щиро українське і все це веде до Гоголевих традицій. Але «Смілянська хроніка» — ще перша спроба в цьому напрямі. Хоч увесь цикл оповідань і пронизаний глибокою ідеєю — мертвотного духу повітової Росії, — але все таки складники циклу ще надто пройняті анекдотизмом, надто епізодич-

ні, випадкові. Національна, органічна проза Риндика ще більше в сподіванні, ніж у здійсненні. Спроби обіцяють багато.

Так уявляється розташування сил і стилів нашої сучасної прози. Перейду до поезії.

*

Не доводиться тут говорити про символістів. Одні з них, як О. Бабій — цілком зреклися своєї символістичної юности і перейшли до традиційно-реалістичного напряму, даючи твори в манері, яка в наші дні видається стилізацією якогось старопровінціяльного стилю. Інші, пройшовши через своєрідну експресіонізацію свого стилю, тепер замовкли — може під тиском життьових обставин, а може і в наслідок певної вичерпаности напряму.

Далеко більше позначається на сучасній поезії друга вже мертва школа — неоклясицизм. Наскільки вона вже автоматизована і наскільки спопуляризована — про це свідчить збірка Юрія Балка «Близьке й далеке». Це, звичайно, ніяке літературне явище само по собі, бо вся збірка — тільки бліде копіювання чужих зразків і до неї цілком стосується відомий дистих Шіллера: Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein.

Але характеристично, що коли перша половина її — суцільно народницька в межах Грабовський-Грінченко, то друга зроблена під Мик. Зерова й неоклясиків. Неоклясичні зразки, виходить, уже стали такими ж штампами, як і пізньонародницькі.

Це справжнє свідоцтво смерти. Але мертве буває цупким і накладає свій відбиток на живе. Тим більше такий мрець, з такими заслугами, як наш неоклясицизм. Тепер з перспективи десятиліть, ми чітко бачимо: в сперечанні — неоклясики, з одного боку, — «Плуг» і Валеріян Поліщук, з другого, історичну рацію мали неоклясики. І глибоко проникливий був Хвильовий і ті, хто йшов з ним, посівши місце в спільному фронті побіч неоклясиків. Без неоклясичного вишколу по-

езія наша залишилася б на глибоко провінціяльному рівні поезії Б. Грінченка або «короля поетів» провінційного міщанства Олеся.

Але ми бачимо тепер і історичну обмеженість, і велику вузькість неоклясицизму. Раціоналізм — філософська база неоклясицизму — не буде ідеологією нового письменства, і формальний вишкіл не може стати самоціллю, а національна стихія не вкладеться в рамки чужих форм, які б гнучкі вони не були. І в світлі цього досвіду ми певні: атаки плужан на неоклясицизм були атаками знизу вгору, намаганням принизити високе, знівелювати несприйнятне для малих. Але ми стоїмо принаймні на одному рівні з неоклясицизмом, ми принаймні доросли до нього — і тому наші атаки на нього мають зовсім інший характер і спрямованість.

Сучасне покоління змагається з неоклясикою не для того, щоб зануритися в провінціяльщину й несмак, а для того, щоб, опанувавши всі досяги неоклясики, піти далі.

Зміст неоклясики вже засвоєний, тому він став мертвою формою. Здоровий розвиток національного письменства вимагає цю мертву форму скинути. І вона буде скинена. Її негативний вплив тепер простежити легко. Вона сковує романтичний темперамент Святослава Гординського, що своє бунтарське вірую:

Спокою, признаюсь, я не люблю зовсім;
Волю я бачити змінливі футуризи,
Хвилясті обрії, вітрів атаки хижі
І хмари, що летять екраном голубим.
У вічній змінності є пристрасна краса:
І переливи барв, і динамічність ліній
Контрастами жалять зіниці, мов оса;
Шукаючи краси в захопленні невпиннім,
Наново в кожен ритм перетворяюсь я
І рівнобіжно йду в ліричному тремтінні —

— отже своє романтичне вірую, оцю апотеозу руху, мінливости, зламів ритму — вбгав у незмінний, за-

стиглий ритм неоклясичного сонету і в абстрактні формулювання вічних істин! Чи можна ж знайти суперечність кричущішу? Подібні явища можна було б знайти в Ольжича, Олекси Стефановича, в Леонида Мосендза, неоклясичний канон знищив «Прокляті роки» Юрія Клена, мертвою паддю припечатав неоклясицизм деякі ранні поезії Яра Славутича і твори львівського періоду Олекси Веретенченка.

А втім це все таки тільки форма, тільки оболонка. Про розклад неоклясицизму найкраще свідчить поезія М. Ореста і Юрія Клена.

Поезія Михайла Ореста — вся в надсвітності, в суб'єктивному, в інтимному. Це не поезія раціоналістично схоплюваної сутности світу і явищ, а поезія містичного прозрівання в їхню надсутність, в єство негадане, укрите. Це пряме заперечення неоклясицизму як світогляду — і водночас нерідко ствердження його в формі. Але це не робить її роздвоєною і дисгармонійною. Бо світогляд Ореста взагалі суто духовий, сказати б аформальний. Його вірші могли б бути аморфні, але так само добре відкладаються і в форму, що існує як даність — і може ще виграють від цього, бо суть дотримання формальних приписів в них — у легких зсувах від звичайного — то синтаксичних, то семантичних:

Я озеро благосне снитиму . . .
Я ріс корою, я соком верховіття був співучим...
Серце нам опали порохи печалі . . .
Мрієм... остання милость — серце утомилось!...

— такі не те, щоб порушення норм літературно-поетичної мови, але, сказати б, розсунення її становлять може ядро поетичної техніки Ореста, а вони особливо відчутні на тлі суворої загалом, у межах норм витриманої поетичної форми.

Інакше переборює неоклясицизм Юрій Клен. Поет з незаперечним темпераментом романтика, він може дещо еклектичний. З одного боку, конкіс-

тадорство, бич політичного памфлету і сатири, інтерес до політичної здободенности, гіперболічне нагнітання жахів і контрастів, вольовість і заклик до боротьби, до дії, до невпинного руху, войовничість і жорстокість, заперечення всякого спокою і миру —

Ти, яка пасла отари, —
Геть іди від мрійних меж!
За собою, наче хмари,
Збройні сили поведеш.
Слухай Божого наказу:
Ти, яка в житті своїм
Не кохала ще ні разу,
Покохаєш битви дим.

А з другого боку, заперечення існуючого світу в ім'я тих зародків майбутніх сутностей, які тільки дрімають у ньому, як дуб, дуби, ліси, міста й держави в одному жолуді, проголошення, що дійсний світ — не дійсний, що

Правдивий світ — не той, для ока зримий, —
Крилами розтинаючи вогонь,
Гойдають тихо грізні серафими
На терезах своїх долонь —

— і то для того, щоб у «Попелі імперій» проголосити, що сутність цього справжнього світу — в позасвітній містиці суто духового лицаря Ґрааля, отже, щоб від сутности перейти до надсутности.

Коли перший Клен генетично зв'язаний з Ґумільовим, а в нашій поезії стоїть поруч Маланюка і Косача, то другий мусить бути поставлений поруч Ореста. У обох Кленів домінує романтичне світосприймання. Яке відгалуження його: активно-вольове чи пасивно-споглядальне переможе — тепер сказати тяжко. Ясно тільки те, що до неокласицизму вороття нема. І коли в формі про це говорили експерименти в межах сонету («Лот»), а далі і вільний вірш «України», то в «Попелі імпе-

рій» уже цілком досягнено того стану, за якого форма слухняно скоряється кожному порухові думки і чуття, кожному ходові сюжету, а не деформує їх с в о ї м и залізними законами. «Попіл імперій» знаменує собою саме те визволення змісту від пут форми, коли форма опанована вже так, що покірно улягає кожному найменшому рухові творця. Це та воля від форми, яка стала можливою тільки після неоклясичного вишколу — і переборення його.

Ми назвали імена Косача і Маланюка. Бо ми вступили в коло поетів романтиків. До Юрія Косача — поета великою мірою стосується те, що ми говорили про Косача-прозаїка: европеїзм, барокковість, гра деталями, невимовлена, але незаперечна трагічність. Тільки може ще більше виявляється в ній музейно-історичне, — наслідок тікання від реальности, від реальної України. І може той же конфлікт лежить в основі поезії Євгена Маланюка, тільки інакше виявлений.

Творчість Маланюка надовго визначили ті незабутні і трагічні дні, коли він покидав Україну і потяг його ридав на захід, на захід. Відтоді Україна для нього — стала далека, стала ненависна — і водночас — блакитний міт, степова Геллада. І поет, що не може вирватися з пекла її краси, з принади її страшної вроди, стає творцем зневажливих слів на її адресу — зрадлива бранка степова, відьма, що п'є байстрючу кров своїх дітей, повія ханів і царів, байстрюча мати яничар, закривавлено-синя зґвалтована повія, що знаходить тільки безсилу насолоду плачу від безсоромно-плебейських мук — у такі страшні блюзнірства виливає поет конфлікт зі своєю країною. З цього конфлікту між тим, якою є Україна і якою вона мала б бути за подумом (і збройною боротьбою) поета, випливає і філософія поезії Маланюка, і її стиль. Філософія — це передусім напружене шукання тих сил, які б могли повернути Україну на шлях, яким її хотів би повести поет. Утопія степової Геллади кінчається прокляттям цій країні сар-

матських Афродіт, кирпатих Аполлонів. Виростає концепція залізного Риму, концепція варязької сталі. Виростає образ поета — не поета (бо це ж до болю мало), а незламно-гордого імператора залізних строф, що сурмить майбутньому салют.

Супроти творчого конфлікту Косача відмінність передусім та, що Маланюк шукав сил, які б могли н е й о г о Україну зробити й о г о Україною не деінде, не в Європі, а нібито в самій Україні, її майбутньому. Але це — тільки уява. Це тільки інший аспект того ж — сказати б, кулішівського — конфлікту з Україною. Його майбутнє не виростає з сучасного:

Бачу їх — високих і русявих,
Зовсім інших, не таких, як ми —

— ось суть його мрії про майбутнє. Зовсім інших! І тому його металеві строфи — morituri, і він не знає, чи від громів його поезії залишиться хоч чорний дим над неповторною добою, і крізь метал проривається гістерика, і гімни майбутньому обриваються безнадійним закликом до минулого:

Верни! Поверни золоті її очі! —

— бо — визнає поет — тепер його гнобить нещадна самота і навколо нього панує чорна смерть.

З основного зерна творчости Маланюка: Україна не та, якою він хоче її бачити, — поет може досі не зробив остаточного висновка. Косач зробив такий висновок: він відійшов від реальної України і шукає уявної, чарівної — поза нею, в Європі. А Маланюк стоїть у безконечному і сповненому суперечностей монолозі, зверненому до України, і не має сили ні відвернутися від неї, ні прийняти її таку, як вона є.

Чи є ж хоч якісь познаки виходу з цього затяжного конфлікту? Порівняйте дві поезії написані на одну тему — з приводу загибелі Симона Петлюри: «Убійникам» (1928) і «26. V. 1926» (1936) —

явне наближення в пізнішій до більшої врівноваженості, гармонійности, філософського роздуму, наближення до світогляду й форми неоклясицизму. Поет намагається дивитися на світ sub speciae aeternitatis, спостерігати історичні події збоку — мовляв, «все знаємо, що було й буде», шукати за рухом і змінами незмінну суть: «І все ж таки начальний дух: — Любов». Цей перехід цілком зрозумілий — містком були вже ті романтичні ще абстракції Риму, варягів, степової Геллади, Мадонни Диких Піль, що в них поет шукав с в о є ї України. Містком був конфлікт з реальною Україною і відсутність зрозуміння її.

Але цей вихід не здається нам справжнім д л я М а л а н ю к а. Занадто він трагічний романтик і занадто він н а ц і о н а л ь н и й поет, щоб заспокоїтися в позасвітній гармонії. Стильову суть його поезії ми б убачали в суб'єктивному наповненні українських традиційних поетично-світоглядових образів — чи то буде Діва-Обида зі Слова о Полку Ігоревім, чи Шевченкова правда-мста. Геллади, Рими й варяги — це вже було збочення, але типово, що й для них поет шукав виправдання саме в історії України. Романтиком сучасних історичних конфліктів, що їхніми прагненнями й суперечностями він сповнює образи глибокої національної традиції — таким ми цілком можемо уявити Маланюка, коли він схоче побачити існуюче і вийде зі своєї еміґрантсько-безплідної постави блюзнірсько-трагічного «викриття» України. Бо сьогоднішній Маланюк — куди ближчий до европеїстів, ніж до органістів. Але може він — з усіх европеїстів найбільше має шансів о р г а н і ч н о стати органістом. Головне для нього — вийти з ідейної і тематичної позиції: я і Україна — і стати в Шевченкову позицію: я — Україна, — або я — син України.

Тема я і Україна або ми і Україна — це, власне, типова тема еміґраційної поезії — від Олеся до Маланюка. Бо чимала частина т. зв. старої еміґрації втратила Україну не тільки територіяльно, а

до певної міри й духово, — адже Україна — volens nolens — пішла іншим шляхом розвитку, ніж яким її вели в збройному змаганні 1917-1920 рр. Цієї втрати нова еміґрація покищо не знає. Вона втратила Україну покищо територіяльно — і тому для неї здебільша є тема: я в Україні — або: я поза Україною, але майже ніколи я і Україна, — як два змагуни, як два полюси любови-ненависти.

Тим то струмування нового органічно-національного стилю найприродніше сподіватися саме тут (але, звичайно, не обов'язково тільки тут). Можна вже проглянути його джерела, його складники. Він виростатиме з опанованого й відкинутого, бо переборе́ного неоклясичного вишколу; він виростатиме з пристрасти людської душі епохи історичних катаклізмів; він зіпреться на глибинно національне підґрунтя: фолкльор, Шевченко. Насамперед, Шевченко, бо Шевченко вже ввібрав у себе й по-своєму перетопив український фолкльор. Заперечення неоклясицизму буде плідне тільки тоді, коли воно зіпреться на Шевченкову традицію.

Що таке Шевченкова традиція в поезії? Це колосальна тема. Тут її не висвітлити. Хоч це й було б конче треба для зорієнтування нашої поезії — бо вона йде часто навпомацки там, де могла б іти цілком свідомо. Тут можна вказати тільки на деякі прояви цієї традиції — і то не знати, чи завжди найважливіші.

Це мусить бути не розсироплений Шевченко з зоресоловейковими співами й марними наріканнями на долю. Бо такого Шевченка й не було — його зробили численні епігони. «Ми пісні рідної не зберегли в свій час, на кволий серця жаль звели її у нас» — констатував ще М. Філянський. — І це не мусить бути Шевченко «Катерини» або навіть «Гамалії». Це буде Шевченко — автор «Неофітів» і «Марії», Шевченко — автор ліричних циклів з доби заслання й після заслання, — Шевченко, якого ми ще не знаємо, Шевченко, до якого ми тільки починаємо тепер доростати.

У «Неофітах», як і в «Марії», поет далекий від об'єктивно-спокійного викладу подій. Його голос, то гнівний, то ніжний, звучить на кожному кроці, і не лише в ліричних відступах, а і в самій передачі подій. Гаряча любов до матерів, глибоке співчуття стражданням і мукам материнства, палка ненависть до сильних світу цього, які руйнують родину і забирають дітей у матерів — от основне в поемах. А ще більше — в ліриці — чи то будуть гнівні прокляття і марні заклики схаменутися типу «Подражания Ієзекіїлю» чи «Осії. Глава XIV», чи то будуть ідилічно-мрійні мініятюри типу «Росли укупочці, зросли» або «Тече вода з-під явора» — все пройняте суб'єктивністю, глибокою інтимністю крізь призму особистости переломленого почуття. Панує тут емоція, настрій, враження і відчуття.

Спробуйте розподілити твори Шевченка, писані після заслання, за ієрархією жанрів. Що таке «Неофіти»: епопея? героїчна поема? Ні! Виявіть у Шевченка оди або гімни, буколіки чи сатири. Починається поезія громовими вигуками гніву, ненависти й страждання — і раптом вриваються у неї глибоко інтимні рядки:

Воскресни, мамо! І вернися
В світлицю-хату: опочий,
Бо ти аж надто вже втомилась . . .

Починається («Поставлю хату і кімнату») зворушливо-ніжною ідилією — і раптом уривається трагічною нотою загибелі вимріяного раю. Зламано всі міжжанрові перегородки, нема загат виявові потужного почуття, нема і мови про зовнішню симетричність частин. Така і мова, де поєднані найрізноманітніші елементи, де мітологічні вирази співіснують з формулами фолкльорної мови, а церковнослов'янізми урочистого тону межують з різкими й колючими вульґаризмами, над уживанням яких замислився б і сам Котляревський.

«Неофіти» і «Марія» становлять собою надзви-

чайно сміливі і цікаві експериментальні твори, недурно вони викликали стільки непорозумінь і кривотлумачень. Тільки з часів І. Франка ці речі починають знаходити зрозуміння, але сміливо можна сказати, що і досі ми їх не збагнули до кінця. Основна причина трудности сприймання цих речей — їх змістова й стилістична многопляновість і незвичайна глибинність їх національного характеру. Нам потрібна була школа стилістичних експериментів символізму, футуризму й конструктивізму, щоб навчитися розуміти сміливість поєднання таких різнопланових стилів.

Шевченко синтезує, поєднує історично-заповідані новій українській літературі стилі української традиції — і церковний, і побутово-розмовний, і побутово-розповідний, і пісенно-фольклорний, і старокнижний, і бурлескний, і античноклясичний (згадаймо школи XVII ст. і Києво-Могилянську Академію). Якщо «Неофіти», «Юродивий», «Во Іудеї», «Подражаниє Ієзекіїлю», почасти «Осії. Глава XIV» написані в дусі схрещення цих стилів, то в «Долі», «Сестрі», «Сні», почасти в «Музі» Шевченко зумів поетично перетопити і поставити на службу виявленню своєї душі і української душі найелементарнішу побутову розповідь, а в «Дівча любе, чорнобриве», «Ой діброво — темний гаю», «Подражаниє сербському», «Н. Я. Макарову», «Титарівна-Немирівна», «Зійшлись, побрались, поєднались», «Тече вода з-під явора», «Над Дніпровою сагою» те саме він зробив із стилем традиційної української фольклорної пісні.

Оцей Шевченко — володар всіх історично заповіджених українській поезії стилів, їх руйнувач, комбінатор і поглиблювач, дерзновенний експериментатор і геніяльний синтетик — глибоко національний і цілком позахуторянський — цей Шевченко може стати прапором нової поезії. Це диктує нам діялектика літературного процесу, це диктує нам і потреба вияснити в слові правду нашої душі — української душі, що про-

йшла вже через друге своє випробування — випробування другою світовою війною.

Правду цю в поезії найприродніше висловити двома шляхами: ліризмом або згущеною, підкресленою гіперболізованістю експресіонізму.

*

Ліричний струм сам по собі широко культивований в українській підсовєтській літературі. — Крижанівський, Копштейн, Стельмах, Масенко — і багато інших писали вірші пісенного типу, звульґаризувавши його благородні фолкльорні традиції, ополітизувавши його в казенно патріотичному дусі, зробивши його ходовим товаром і — кінець-кінцем позбавивши його його основи — ліричности. У творчості А. Малишка цей вірш почав набувати знов ліричного й літературного характеру, але тут не місце говорити про Малишкову реформу пісенного вірша .

У нашому молодшому поетичному поколінні пісенний вірш культивується не так широко. В одних він виливається в своїй ліричній незайманості — ранній Л. Лиман, інші ставлять його на службу національній аґітації, перетворюючи поета на сурмача. У Л. Полтави намічається вихід у якісь складніші інтонації, де є щось і від Гайне і від Маланюка, у Лимана — в ускладнення історіософії і осмислення й суб'єктивізацію кожного образу й поетичного ходу.

Цікаві спроби синтезувати пісенний вірш з іншими стилями і завданнями. У Я. Славутича і О. Веретенченка маємо в цьому напрямі вже більше, ніж спроби.

Славутича цікавить і дума і народна пісня, зокрема прастара, ще поганських часів народна пісня, билинний лад. Поза тим одначе він не показав себе аматором революційної форми. В рамках традиційних переважно форм — сонет, ритми «Гавати», — не порушуючи норм традиційно-поетичної синтакси і тільки збагачуючи, але не руйнуючи традиційно-поетичний словник, він хоче

творити національні образи, відзеркалювати український національний характер і дух української історії і сучасности — поскільки це можна зробити статичними образами. І там, де йому не заважають тіні літературних посередницьких зразків («Одрада і Доброслава» — Чулков, «Олег у Царгороді» — Пушкін, а може ще більше Рилєєв), де він не скоряє свою поезію повчально-раціональним завданням (вступ), — йому вдається створити образи важучі й пластичні:

Скачуть дикі вершники на мишастих конях,
Крають вітер вусами, чорними, тонкими.

Поезія Славутича — упорядкована, точна, зрівноважена — росте з синтези неоклясичної пластичности та пластичности української народної пісні.

Через відсутність у мене під руками тексту не можу, на жаль, докладніше спинитися на «Чорній долині» Ол. Веретенченка, де поет зумів наскрізну пісенність поєднати з наскрізь ориґінальними непісенними ритмами і створити річ широкого національно-епічного звучання.

Позиції чистої пісенности можуть мати велике утилітарне значення — згадаймо хоч би стрілецькі пісні, — тільки тут їх треба берегти від впливів міщанського романсу. Але в загальній динаміці нашого національно-літературного процесу, здається, далеко важливіші ті спроби поглиблення і схрещення пісенного стилю, які характеризують Веретенченка, Лимана і ін. Тут від наших «пісенників» можна сподіватися багато.

А поруч я поставив би наших неоекспресіоністів. Хочеться назвати три різні імена: Багряний — Осьмачка — Барка. Три різні, але всі неоекспресіоністи і неошевченківці.

Поезія Івана Багряного видається мені як поетичне явище роздертою різними тенденціями. Він може написати сентиментальний міський романс. Він може написати темпераментну аґітку. Його

явно спокушає універсальність поетичного обслуговування політики — як її проповідував, приміром, і здійснював В. Маяковський. Але справжній Багряний починається там, де він дає волю своєму поетичному темпераментові. А це буває там, де він створює гіперболізовані картини руїни і поразки, або врочисті гімни героїзмові й перемозі. Поет не шукає в них якихось суто-національних образів, але дивним робом вони перегукуються з такими гнівно-патосними речами Шевченка, як «Осії. Глава XIV» і з такими піднесеними, як «З Ієремії». Чи тут виявляється спорідненість темпераментів гнівного Шевченка і гнівного Багряного, чи спільні апокаліптично-біблійні джерела, чи спільні риси національної вдачі, чи свідоме продовжування традицій Шевченка — судити тяжко. Але констатувати факт доводиться. Політично-інвективний, наскрізь суб'єктивно поданий епос — тут Багряний може сказати нове слово в українській національній поезії.

А з другого боку, навіть у образ космосу, загальної світобудови поет уміє внести такі щиро і глибоко національні риски, що аж дивуєшся. Таку, здавалося б, абстрактно-загальну, універсальну тему зробити органічно-українською — і то без стилізації — це висуває Багряного як автора «Золотого бумеранґа» в перші лави шукачів українського національного стилю.

А до цього додаймо, що ранній Багряний, Багряний «Скельки», не цурався й виразно національної, навіть фолкльорної орнаментики і образности в своїй експресіоністичній поезії — виявляючи цим органічність свого поетичного селюцтва. І буде дуже шкода, коли через певну хаотичність свого поетичного темпераменту поет втратить ці здорові і плідні нотки, заступивши їх недоречними впливами інтернаціонально-міщанського романсу, інтернаціонально-авантурного роману або глибоко російської традиції «говірного вірша» трибуна Маяковського.

Ще гостріше обриси нового стилю закреслені в поезіях Осьмачки і Барки.

Якби треба було штучно виготовити зразки поезії діяметрально протилежної неоклясиці, — то це були б поезії Тодося Осьмачки. Але в нього це не штучна лябораторна продукція, а закономірний вислів глибокої потреби показати читачеві с в і й світ, вигукнути в усесвіт с в і й біль. Навіть узявшися в своєму «Поеті» за октави, Осьмачка так виповнив їх образами свого світосприймання, так деформував їх своєю необтесано-кутастою синтаксою, що її октавности і не помічаєш. А поза тим Осьмачка — один із небагатьох наших поетів, якого не спокусила кутість сонету, карбованість дистиха і металевість терцин. Його медитації-зойки (бо це — панівний жанр його поезії) — ростуть з аморфного нанизування катренів, що продовжує в індивідуальному заломленні традицію народної пісні.

І другу традицію фолкльору продовжує Осьмачка: відмову від умовно-поетичного стилю. Народна пісня оспівувала п о е з і ю вечора словами:

Йшли корови із діброви,
А овечки з поля.

І це не шкодило поезії. Напомаджена і причепурена в европейській фризерні поезія Олеся-Вороного безжалісно вигнала «к о р і в» з української поезії. І абстрагованій від побуту поезії неоклясицизму «корови» були чужі. І принципово протиставленій життю поезії наших романтиків не цікаво було заніматися «коровами», — розуміємо під цим усяку грубу прозу життя. Поезія стилістично забиралася в окреме царство своїх умовностей, витворювала свою вишукано-поетичну мову — а від витворення такої мови тільки вже один крок до штампу і до виродження поезії. Поезія може жити тільки в постійній взаємодії з мовою життя — Umgangssprache, постійно черпаючи з цьо-

го вічно живого джерела — хоч завжди, звичайно, перетворюючи й переосмислюючи здобуте.

І от у Осьмачки речі грубого побуту знову входять у поезію — корови, чайники, таборові коридори — життя вдирається в царство мертвої «краси». Нема канонів форми і нема канонів «поетичної» мови — ось що найбільше впадає в очі в стилістиці Осьмачки. Форма і мова змінюються беззаперечно на вимоги того змісту, яким кричить трудна душа поета. Бо суть поезії Осьмачки — не схопити світ у його закономірностях, а вилити в гіперболізованій формі біль і самоту власної душі, висловити чи радше прокричати правду своєї душі. Не об'єктивне, а наскрізь суб'єктивне — воно ж і залежно і незалежно від себе, стихійно, природно — глибоко національне.

Тому в поезії Осьмачки не існує близьких і далеких планів, близьке й матеріяльне миготить у суміш з далеким і абстрактним, щоденщина переплескується в потойбіччя, випадковість — у сутність — і все це нанизане не на стрижень логічної послідовности, а на стрижень виливання власного почуття, яке ллється не доки цього вимагає потреба розгортання думки або образу, а доки не вщухне душевний біль. Так робив з піснею Шевченко — вона ставала в нього виразом найбільш суб'єктивного, особливо в циклі з заслання — і так по новому, по-своєму, індивідуально продовжуючи такого Шевченка (бо Шевченко був і такий, але не тільки такий), робить Осьмачка — можливо лідер нового антинеоклясичного струму української поезії.

Василь Барка — теж увесь у своїх ідеях, і для нього внутрішньо форма його творів іде від виразу душевного змісту, почуття, світосприймання, шукання національної і вселюдської правди, а не від навмисної, цілеспрямованої формотворчости, формошукання. Як і Ґете, він, мабуть, міг би сказати: Якби я, пишучи вірш, думав про його розмір, то або збожеволів би або нічого не написав би.

Але це не перешкоджає, а може навпаки — до-

помагає йому бути новатором форми. Я сказав новатором і мушу зупинитися. Бо це так само новаторство, як і традиціоналізм. Образи Слова о полку Ігоревім, дум, пісні народної, — відновлення таких одіозних у нашій поезії речей, як димінутиви, слів типу ненька, дієслівних рим — чи це новаторство?

Це не було б новаторство, якби було просто відновлення. Але коли це відновлення в новій функції — то воно набирає особливо, загострено нового характеру. Давнезна традиція народної української символіки, синтеза старовічних українських стилів — від церковно-біблійного через епічно-думовий до лірично-пісенного зазвучала в Барки по-новому не тільки тому, що це синтеза. Це робив і Шевченко — і зв'язки Барки з ним незаперечні. Але Барка помножив це на світосприймання сучасної людини. Революція і війна лишили на його світосприйманні глибокий слід — хоч війна відбита в його поезії не ефектно-пекельною декорацією пожарів і барабанним боєм бомбових вибухів, — а тими вразами, які вона лишила на людській душі, і тими піднесеннями, до яких вона людську душу штовхнула. А Барку вона штовхнула до апології людяности, сердечности, родинности, до благословення тихої і мудрої правди природи — «боготворю священну землю».

У поезії Барки заговорила філософія серця. Можна до неї по-різному ставитися, але коли й заперечувати її по суті, то не можна заперечити того позитивного явища, що вона відкрила дорогу в поезію простій людині: рибалка, селянин після довгої перерви знову заговорили в українській поезії простими словами — але не в примітивній «дядьківській» фотографічності, а в філософському заглибленні. Природа перестала бути тільки об'єктом естетичного замилування, але і не стала тільки об'єктом, в який вкладається праця, — підхід хлібороба в його квінтесенції.

Світ став конкретно-матеріяльним і водночас глибоко духовним, казкою («Вікно — то ціла казка»).

Шевченко сполучився з П. Тичиною. І в цьому може ще одна іновація і ще один прояв традиціоналізму Барчиної поезії. Бо він повертає нашу поезію і до джерел українського символізму — запереченних і вже призабутих у наші дні. І в тому, що він бере з традицій символізму саме традиції того символіста, який прищепив абстрактам символіки конкретику української природи і душі української людини — Тичини — в цьому ще раз виявляється глибока національна органічність Барчиної поезії.

Поезії Барки не завжди відшліфовані, виточені, дороблені, не до речі було б їх канонізувати, але ми певні, що шлях, яким ідуть його шукання — цікавий і плідний шлях.

Так стоять справи з нашої прозою і поезією. А про драму, на жаль, говорити не доведеться. Після Миколи Куліша, що зумів витворити в співпраці з «Березолем» справді національну українську драму, — драми в нас нема. Бо ні умовно романтична «Облога» Юрія Косача — драматична поема про душу мистця (а зовсім не епопея національної патріотики, як дехто думає), ні спроби молодших ще не дали нам драми. І це дуже трагічно. Бо на нашій сцені, заохочувана шуканням екзотики з боку чужинецького глядача, розперезується етнографія і гопакерія, розкладаючи смак публіки і повертаючи її на пів сторіччя назад, ніби не було на світі ні Миколи Куліша, ні Леся Курбаса з його «Березолем», ні взагалі всієї сучасности. Не без вини наших авторів театр наш перестає бути провідником людей, а стає чимось середнім між музеєм і... шинком. Якби можна було давати письменникам директиви, то треба було б кричати: пишіть драми — живі, неетнографічні, істотою своєю національно-українські драми.

І тут ми можемо замкнути коло.

Провідний напрям нашого сьогоднішнього літе-

ратурного руху визначається двома складниками, двома дороговказами:

а) від загально-людського — до національного. Не для того, щоб відійти від загально-людського, а навпаки, щоб з більшою силою його проголосити і підкреслити — але проголосити по-своєму, по-українському. Щоб не копіювати загально-людське, а збагатити його. Ось перший дороговказ. Тут у новому світлі постають імена Шевченка і Гоголя — і в них шукає опертя сучасність.

б) від намагання схопити позаіндивідуальне, вічне, раціональне до бажання вилити с в о ю душу, виговорити с в о ї болі, прокричати с в о ї зойки. Від гармонії неоклясицизму до творчого хаосу неоекспресіонізму, того, що колись існувало під трохи претенсійною назвою несамовитої школи.

Наслідок обох тенденцій — відмовлення від форм скутих, наперед визначених, шукання форм, які найбільше адекватні національно-суб'єктивному змістові твору. Сонет відкидається не тому, що сама форма погана, — він не відкидається навіть сам по собі — він відкидається як у н і в е р с а л ь н а форма, як форма, що сковує або деформує зміст. Свобода змісту визначати собі форму — гасло літератури нашого дня — це не безформність і не хаос уламків форми. Це — створення безконечно нових літературних світів по образу і подобію поетовому. У слабих талантів це перетворюється на аморфність і хаос — хай вони рятуються в канон сонетів, ронделів і тріолетів — у справжніх майстрів з цього виливаються геніяльні новацькі форми, що з небувалою силою заражають читача змістом.

Рухи від універсально-раціонального до національного і до суб'єктивного — цілком закономірні — і в динаміці нашого літературного процесу (реакція на неоклясику) і в динаміці українського загально-історичного процесу (реакція на гігантизм історичних подій і вияв недовершености українських державницьких змагань). І помилиться також той, хто буде заперечувати їх з наївно пропаган-

дивних позицій. Бо і з них впливовіша та література, яка глибоко відповідає душі народу, хоч би з першого погляду вона і видавалася темною, незвичною та не всім зрозумілою.

Поєднання цих двох рухів — до національного і до суб'єктивного — річ закономірна в динаміці нашої історії, але не доконечна внутрішньо. І рух до відновлення національних традицій і глибшого вияву українського національного аспекту вселюдської правди, — безперечно, плідніший і на довше закроєний, ніж рух до суб'єктивізації літератури, до суб'єктивізації світу. Українське національне може існувати і в національній гармонійності — і це блискуче показав Шевченко своїми речами на зразок «Садок вишневий« або «На панщині пшеницю жала» — вже заяложеними, але ще не оціненими. І хто знає, може за якихось десять-п'ятнадцять років хвиля хаотизації, суб'єктивізації, неоекспресіоністична хвиля мине, і українська література наступного покоління прийде до стилю національної рівноваги, до стилю українського клясицизму.

Але це може бути, звичайно, тільки в епоху вивершення національно-державного будівництва. І для української поезії здійсниться може передбачення сучасного російського поета:

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.
В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

І кінцеве зауваження: Я намагався показати, куди йде сучасний наш літературний рух. Я старався не мислити в маштабі одного покоління. Але людина завжди скута своєю сучасністю, своїм днем зі злобою його. Нема прогноз навічно — і

тому нема заборон і засудів. Було б сліпотою монополізувати, наприклад, Осьмачку або Барку — й виключати всі інше. Трагічний европеїзм Косача і така ж трагічна пря Маланюка з Україною, і пісенність поетичної молоді, і ніби понадхвилевий монументалізм Самчукового реалізму — і може навіть елементи неоклясики — все це має право на життя, і все це не загине й не мине безслідно. МУР існує, щоб спільно шукати, існує як співдружність усіх майстрів, хоч би які різні вони були своїми спрямованнями.

А майбутнє потвердить чи перекреслить наші визначення провідного в сучасній літературі і наші прогнози на майбутнє. Цим словом — майбутнє — я і хочу кінчити свою доповідь.

Фюрт, груденъ 1945
(«МУР», 1, 1946)

УКРАЇНСЬКА ЕМІҐРАЦІЙНА ЛІТЕРАТУРА В ЕВРОПІ 1945-1949

Ретроспективи й перспективи

Ми легко й непоправно забуваємо минуле. Іноді ще плекаємо пам'ять давнього часу, але викидаємо з свідомости, як непотріб, згадки про ближче минуле. Кому доводилося працювати над історією наших двадцятих чи тридцятих років, той знає, скільки дат і фактів розгублено так, що їх уже не відновити.

Авторові цих рядків довелося брати близьку участь у літературному житті української еміґрації 1945-1949 р. в Европі. Період це був короткий, але сповнений бурхливого й цікавого життя. Тепер він цілком у минулому, а історія подбала за те, щоб виразно відмежувати його в часі: початок — кінцем Світової війни, кінець — масовим виїздом української еміґрації з Европи, особливо з Німеччини й Австрії. Потім настало кілька років, витрачених на перше влаштування в місцях нового оселення. Література замовкла тоді, і тільки тепер можна думати, що українська еміґраційна література починає входити в якийсь новий етап, хоч і годі бути щодо цього великим оптимістом, знавши байдужість переважної частини нашої громадськости до питань літератури.

У цих обставинах стає потрібним поглянути спокійно і об'єктивно на той етап розвитку нашої еміґраційної літератури, що припав на перші чотири повоєнні роки. Тоді виявилося, наче в моментально зробленому перекрої, багато характеристич-

них позитивних і негативних рис нашого письменства, як воно сьогодні є. Стислий огляд того, що сталося, приведе нас до кращого розуміння перспектив завтрішнього дня. Дальші рядки і є спроба такого огляду. В них є елементи фактичного, джерельного звіту і елементи синтетичної оцінки. Елементи мемуарів і спроба дати перший нарис розділу про ці роки для майбутньої історії новітньої української літератури.

1.

Війна 1939-1945 р. спричинилася до цілковитої ліквідації того стану, в якому перебувала українська література перед тим. Спочатку окупація Волині й Галичини большевиками знищила всю видавану там пресу, а більшість письменників і критиків змусіла тікати на захід від Сяну, в наслідок чого постали або посилилися дотогочасні еміґраційні літературні осередки, — передусім Краків і Прага. Далі всі українські землі були окуповані німецьким і румунським військом. В умовах німецької окупації теж була виключена всяка можливість оформлення різних літературних груп і організацій. Дозволено тільки Союз письменників і журналістів з чисто допомоговими завданнями і тільки на терені Галичини з осередком у Львові. У решті українських земель (т. зв. Райхскомісаріят України і Трансністрія) взагалі жадної української літератури не визнавано.

На території України поза Галичиною була внеможливлена всяка леґальна видавнича діяльність. Газети за малими винятками мали ворожий до суверенних проявів української культури характер, стоячи під безпосереднім наглядом німецьких цензорів і редаґовані вірними прислужниками окупаційного режиму (особливо виразно київське «Нове українське слово»). Спроби зорганізувати незалежні українські видання («Українське слово» і «Літаври» в Києві) були безпощадно подавлені, а їх видавці й редактори знищені в Ґестапо (Олена Те-

ліга, Іван Ірлявський та ін.). Порожнеча, що утворилася в культурній царині, кінець-кінцем ставала небезпечною для самих німців, даючи ґрунт для ширення пробольшевицьких настроїв. Тоді німецькі пропаґандивні установи самі беруться за організацію українського літературного журналу. Таким став «Український засів» (чч. 1-3 в Харкові, останнє з них спалене німцями при відступі, збереглося один чи два примірники; ч. 4 — в Єлисаветі). При певній кількості пропаґандивного матеріялу журнал орієнтувався більше на речі невтральні. Ця тенденція особливо посилилася в час поразок німецького війська.

У Галичині режим окупації був назверх трохи ліберальніший. Тут у вузьких межах була навіть дозволена самостійна видавнича діяльність українців, хоч звісно під суворим наглядом цензорів. Так постале «Українське видавництво» виконало важливу культурну місію, зокрема виданням літературно-культурного місячника «Наші дні», уважно і культурно редаґованого (М. Струтинська та ін.) Крім того, тут зроблено спробу видавати роман-газету «Вечірня година». Ці видання були майже зовсім вільні від пропаґандивних матеріялів, але дражливих проблем сучасности вони, природна річ, мусіли уникати.

І «Український засів» і далеко незалежніші «Наші дні» вже в силу свого монопольного характеру мусіли бути органами надгруповими і надтечієвими, намагаючися об'єднати всі активні творчі сили. Рештки старої партійно-групової преси збереглися тільки поза українською територією. Це, головне, видання націоналістичних течій — місячник «Пробоєм» у Празі і почасти «Український вісник» у Берліні. Останній мав радше політично-публіцистичний характер. І ці видання були одначе здебільша зліквідовані німецькою владою з кінцем 1943 року.

Такі були зовнішні рамки українського літературного життя в роки війни. До цього треба додати, що українські письменники не тільки пере-

бували в дуже важких матеріяльних умовах, що аж ніяк не сприяли творчій праці, а і зазнавали постійно політичних переслідувань. Заарештовані були Аркадій Любченко, Улас Самчук, Михайло Бажанський, Юрій Косач і ін.; розстріляні, крім названих вище Теліги і Ірлявського, О. Ольжич, Євген Фомін; дуже багато письменників були вислані до Німеччини на примусову працю (Олекса Стефанович, Леонид Полтава і багато ін.). Не зважаючи на все це, в роки війни були написані деякі твори навіть дуже поважного значення. Особливо виразно це виявилося на конкурсі, організованому «Українським видавництвом» наприкінці 1943 р., де були нагороджені або відзначені прозові твори Тодося Осьмачки («Старший боярин»), Івана Багряного («Тигролови»), Уласа Самчука («Юність Василя Шеремети»), Гліба Східного і О. Павлова-Білозерського. Зокрема, літературне пожвавлення було спричинене тим, що, гонені поновною хвилею большевицької окупації, письменники з Східних і Центральних українських земель на якийсь час зосередились у Львові.

Але це пожвавлення було надто короткотривале. Евакуація Львова означала цілковите припинення видавничої діяльности, ліквідацію літературних осередків і розпорошення письменників по різних закутках Німеччини. До кінця 1944 р. ще існує видаваний німцями для українських робітників журнал «Дозвілля», але він не міг стати літературним осередком через свій специфічний популярний і популяризаторський характер. З кінцем 1944 р. припиняється і він. Поступовий параліч сполучення в Німеччині приводить і до повного розриву персональних зв'язків між літераторами.

У таких обставинах застає вільну українську літературу капітуляція Німеччини. На цей час припали й нові жертви з-поміж українських письменників: в лавах УПА гинуть Юрій Липа і Йосип Позичанюк; у наслідок катувань, що їх зазнав у німецькій в'язниці, помирає Аркадій Любченко. Решта письменників, відірвана від батьківщини і

від літературної праці, змушена думати тільки про те, як би зберегти своє фізичне існування, животіє в різних місцевостях Німеччини і Австрії, не мавши змоги встановити між собою навіть чисто особистих контактів.

Проте дуже рано пробуджується в різних осередках думка про потребу реактивізації української літератури. Обставини мало сприяли цьому. Над життям українського письменника, особливо з підсовєтських земель, висіла загроза не раз застосовуваної примусової репатріяції. Матеріяльні умови існування були зовсім не забезпечені і часто напівголодні. Транспорт і пошта не тільки не в'язали з зовнішнім світом, але не працювали навіть у межах Німеччини. Майже неможливим було створити літературні осередки творчого і видавничого характеру. Останнє було утруднене зокрема тим, що всі без винятку друкарні з українським шрифтом перебували в зоні совєтської окупації. Тому не випадково, що перші, стихійно посталі українські видання, — насамперед газети «Наше життя» в Авґсбурзі і «Час» у Фюрті, — виходили циклостилевою технікою.

Перші організаційні заходи, спрямовані до організації видавництва як передумови літературного життя, постають у Реґенсбурзі. Ще в ті дні, коли було невідомо, коли саме Совєти займуть Саксонію, в ті дні, так би мовити, міжвладдя, письменники, що опинилися в Реґенсбурґу, — Леонид Полтава і Леонид Лиман — організують «наскок» до Пляуену і вивозять частину шрифтів, що належали до друкарні «Дозвілля», щоб поставити їх до розпорядження українським письменникам на еміґрації. Цей «наскок» удається, шрифти в Реґенсбурзі, і постає питання хто ними порядкуватиме. Інакше кажучи, постає питання про утворення письменницької організації, що диктувалося й іншими обставинами життя.

Обставини випадково звели в Фюрті в кінці вересня 1945 р. кількох українських письменників і критиків: Івана Багряного, В. Домонтовича (Ві-

ктора Петрова), Юрія Косача, Ігоря Костецького, Івана Майстренка, Леонида Полтаву й Юрія Шереха. Відбувається жваве обговорення, і в результаті його постає рішення заснувати об'єднання українських письменників на еміґрації під назвою «Мистецький український рух», скорочено — МУР. 25 вересня була вироблена цією ініціятивною групою і підписана деклярація МУРу.

Головною засадою МУРу було те, що в коротких словах зформульовано в немногословній декларації ініціятивної групи: «Час ставив і ставить перед українським мистецтвом те завдання, до якого воно покликане: у високомистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві. Відкидаючи все мистецьки недолуге та ідіейно-вороже українському народові, українські мистці об'єднуються для того, щоб у товариській співпраці змагати до вершин справжнього і поважного мистецтва. Це об'єднання українських мистців на еміґрації відкрите для всіх діячів слова, пензля, сцени, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно й формально зрілого і вічно шукаючого мистецтва».

Якщо проаналізувати дещо уважніше цю коротку формулу, то легко помітити, в чому полягала новість проголошених засад МУРу. В головному ця новість може бути зведена до таких засад:

1. Проголошується єдиний фронт різних розгалужень літератури на еміґрації. Перед війною письменники на еміґрації і в Галичині були поділені на неспівмірно велике число різних дрібних угруповань, що кожне з них прагнуло монополії й проводу. При такому стані речей непотрібно багато зусиль витрачалося на взаємопоборювання і на організаційні справи, — бож кожна група намагалася організувати і за всяку ціну утримувати власний журнал, власне видавництво тощо. Розколеність на дрібні групи породжувала атмосферу, сприятливу для нездар, — адже амбіцією кожної групи було заповнити власні видання, а що дрібні

угруповання не могли постачати досить повновартісних творів, то мимоволі доводилося друкувати твори, негідні друку, аби вони походили від «своїх». З другого боку, неспроможність утриматися при зливі групових видань змушувала і ці групи шукати своїх меценатів; ними найчастіше ставали політичні партії, які своє становище мецената використовували для того, щоб диктувати письменникам свої вимоги як політичного, так навіть і мистецького змісту. Тим часом українські політичні партії здебільшого відзначалися нерозумінням справ літератури, малою інтеліґентністю своїх «комісарів» у літературі, а це все різко знижувало рівень літератури й літературного життя.

У протилежність цьому станові МУР уважав, що вся українська література на еміґрації має спільне ідеологічне підґрунтя, а розвиток індивідуальних і групових особливостей цілком можливий у межах загальної творчої співпраці та перманентної дискусії. Перейти до цього стану було тим легше, що фактично, як показано вище, в роки війни старі угруповання перестали існувати. До того ж у лави еміґраційної літератури стало багато письменників з підсовєтської України, що для них старі групування зазбручанської літератури взагалі не мали жадного реального значення.

2. Утилітарно-політичний підхід до літератури завжди приводив до недоцінювання мистецького рівня. Це було однією з причин, чому українська література довго зберігала в багатьох своїх проявах посмак провінційности.

Тому МУРівці вважали за своєчасне висунути, як постулят, синтезу обох моментів, ставлячи їх як рівновартні і однаково важливі. Література мала б перестати бути служницею політики, не пориваючи з виявленням провідних тенденцій і напрямів усього українського духового життя.

3. Якщо наші політики колинебудь і припускали вирішальність розвитку української літератури, то тільки тоді, коли йшлося про представництво

української літератури на світовому форумі: література мала б розчинити двері до світової духовости і політичних осередків українській політиці. Тим самим у центр уваги письменника ставлено не якнайповніший вияв української духовости, а своєрідне пристосування до сучасного стану в світі.

У протилежність цьому ініціятори МУРу вважали, що шлях до світового визнання лежить тільки через неповторну і органічну, а не удавану своєрідність українського письменства. Звідси походило формулювання декларації про потребу «у високо-мистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос і авторитет у світовому мистецтві».

Ці принципи МУРу були справді своєчасні. Вони носилися в повітрі. Література вимагала нових організаційних форм, і майже всі письменники відчували це. Саме тому з запрошених до участи в МУРі письменників не вступив до об'єднання тільки один (Леонид Мосендз). Усі інші захоплено приєднали свої підписи до декларації. Щодо порядку запрошення, то ініціятивна група виробила список тих, хто мав бути запрошений. До списку ввійшли всі старі й заслужені майстри з ім'ям, а також ті з молодших, хто вже досить виявив своє творче обличчя. Так уконституйовано групу членів-засновників МУРу в такому складі (крім членів ініціятивної групи): Олесь Бабій, Василь Барка, Олекса Варава, Олекса Веретенченко, Катря Гриневичева, Остап Грицай, Докія Гуменна, Федір Дудко, Юрій Клен, Людмила Коваленко, Вадим Лесич, Леонид Лиман, Наталя Лівицька-Холодна, Оксана Лятуринська, Євген Маланюк, Михайло Орест, Тодось Осьмачка, Софія Парфанович, Борис Подоляк, Володимир Порський, Степан Риндик, Улас Самчук, Яр Славутич, Володимир Шаян і Микола Шлемкевич.

Дехто з тих, кого ініціятивна група намітила запросити, зміг бути запрошений тільки пізніше, — це сталося через неймовірні в ті часи труднощі сполучення і невідомість, де хто з письменників

чи критиків перебуває. Тому тільки згодом приєдналися до складу МУРу Михайло Бажанський, Леонид Білецький, Святослав Гординський, Андрій Гарасевич, Микола Глобенко, Володимир Державин, Іван Керницький, Іван Коровицький, Богдан Кравців, Юрій Дивнич, Павло Петренко, Олекса Стефанович, Володимир Кримський, Василь Чапленко, Юрій Чорний, а далі також Сергій Домазар, Микола Ковальський, Роман Купчинський, Василь Софронів-Левицький, Гліб Східний, Іван Кошелівець, Іларіон Чолган, Петро Балей. Далі потреба працювати з письменницьким доростом спричинила утворення інституції кандидатів МУРу. В кандидати МУРу були прийняті Олекса Гай-Головко, Микола Понеділок, Іван Манило, Микола Степаненко, Іван Смолій, Олександер Смотрич.

Далеко менші вже з самого початку були успіхи МУРу в царині організаційно-видавничій. Друкарня, здобута Л. Лиманом і Л. Полтавою, перейшла в розпорядження Реґенсбурзького допомогового комітету з тим, що комітет зобов'язався передати її письменницькому об'єднанню, якщо таке постане і матиме достатній авторитет. На підставі цього застереження і в згоді з Л. Лиманом і Л. Полтавою МУР заявив свої претенсії на друкарню. Одначе партійно-політичні кола, раз діставши друкарню до своїх рук, не мали наміру випустити її з них. До того ж сама ідея літератури, незалежної від партій і їхньої матеріяльної опіки і ідейного диктату, була їм незрозуміла, чужа і ворожа. Вони в цей час ще не проголошують відкритої війни МУРові, сподіваючися, що саме під прапором понадпартійности письменницького об'єднання вони найлегше зможуть забезпечити в ньому свої впливи або й гегемонію, але ставляться тим часом до письменницького об'єднання якнайобережніше і воліють не передавати йому ключів до незалежного існування.

Цей епізод, сам собою дрібний, важливий тим, що з самого початку лишив об'єднання письменників без власної видавничої бази і тим самим зумовив дальшу видавничу політику МУРу. Принципом її

було використати можливості друку, зосереджувані чимраз більше в руках партій, не заходячи в ближчі зв'язки з жадною з них і зберігаючи стан якщо не надпартійности, то бодай міжпартійности. Тому що тоді можна було з технічних причин думати тільки про видання малого обсягу, вирішено почати видавничу діяльність з «Малої Бібліотеки МУРу», окремі випуски якої мали з'являтися при різних газетах. Проваджено переговори з усіма газетами, що тоді виходили, але практичних наслідків пощастило досягти тільки в двох випадках — при націоналістично зорієнтованому «Часі» вийшли в «Малій Бібліотеці МУРу» вступ до «Попелу імперій» Юрія Клена з післямовою Гр. Шевчука, розділи з «Юности Василя Шеремети» Уласа Самчука з післямовою Б. Подоляка і пізніше «Оповідання про переможців» Ігоря Костецького з післямовою В. Державина; при демократично зорієнтованому «Нашому житті» вийшла новеля Ю. Косача «Ноктюрн б-моль» з післямовою Гр. Шевчука. При видавництві «Прометей» мали вийти «Материнки» — Р. Вишневецької з післямовою М. Глобенка, одначе вони побачили світ тільки пізніше, без марки МУРу і без критичної статті. Видання цих брошурок у тогочасних умовах натрапляло на колосальні труднощі технічного порядку. У серії була забезпечена високоякісна редакційна сторона (літературна і мовна редакція, критичний апарат), але технічно більшість з цих видань стояла на невисокому рівні. Все таки «Мала бібліотека МУРу» навіть у тому неповному (було заплянована понад двадцять книжок першої черги) і недосконалому вигляді, в якому вона здійснилася, відіграла свою позитивну ролю, показавши, що українська література еміґрації не обмежується на тих початківських, а часом і графоманських книжках, що тоді почали були появлятися при загальній дезорганізації літературного ринку і літературних взаємин взагалі коштом, природна річ, самих авторів. Не заспокоюючи голоду читачів на книжку, ці метелики були корисні тим, що ставили проблему

забезпечення можливостей вияву для українського еміґраційного письменства.

Далеко більшу і істотнішу вагу мала поява перших «Збірників літературно-мистецької проблематики МУР» (Збірник І — Мюнхен-Карльсфельд 1946; Збірник ІІ там же, тоді ж; Збірник ІІІ — Реґенсбурґ 1947; підготований до друку Збірник ІV, що мав вийти 1948 р., не вийшов через фінансові труднощі). Ці збірники були наслідком праці з'їздів і конференцій МУРу, що стали трибунами творчої дискусії на літературно-мистецькі теми. Тому, перше, ніж говорити про збірники «МУР», повернімось назад і розгляньмо працю перших і дальших сходин членів МУРу.

З'їзди і конференції МУРу завжди пляновано так, що в них головне місце приділялося принциповим питанням творчо-ідеологічного характеру, а організаційні питання посідали підрядне місце. Так було вже і на першому з'їзді, що відбувся 21-22 грудня 1945 р. в Ашафенбурзі. Цей з'їзд, заслухавши звіт ініціятивної групи, остаточно уконституював організацію, затвердивши статут і обравши Правління на чолі з Уласом Самчуком і в складі заступника голови Юрія Шереха, членів В. Домонтовича, Юрія Косача і Ігоря Костецького і кандидатів Івана Багряного і Б. Подоляка. Далеко більше значення мало одначе обговорення принципово-програмових моментів, що відбулося на прочитані доповіді. Виявилося, що програмові засади МУРу однаково близькі майже всім учасникам з'їзду, дарма що прийшли ці учасники до своїх переконань у наслідок різного життєвого досвіду і з різних вихідних точок.

Переважно обрахункові з попереднім розвитком української еміґраційної літератури була присвячена доповідь Юрія Косача «Криза сучасної української літератури» (пізніше в переробленому вигляді вміщена в збірнику «МУР», 2). Часом перебільшено гостро, спираючися на свої творчі переживання, письменник показав вивершеність попереднього етапу групового розірвання літератури

й підпорядкування її політичним чинникам. З цього ж таки усвідомлення психологічно виходила доповідь Уласа Самчука «Велика література», але вона не так віддавалася критиці минулого, як пробувала зробити позитивні висновки на майбутнє. З відчуттям болючої й глибокої відповідальности за дальшу долю українського письменства Улас Самчук висунув вимогу відповідального літератора, що має творити ідейно наснажену й широку, позбавлену партійної виключности літературу, в центрі якої має стояти людина повноцінна, глибока й міцна.

Спираючися на ті самі вимоги, Юрій Шерех у своїй доповіді «Стилі сучасної української літератури на еміґрації» спробував перенести їх у царину стилю, — себто в царину мистецької специфіки. З-поміж різноманітних стильових прямувань сучасного письменства української еміґрації критик виділив як найважливіші з погляду дальшої долі української літератури ті, що не просто наслідують чужі зразки, а прагнуть виявлення особливостей української духовости як у змісті, так і в формі своїх творів. Це шукання органічно-національного стилю, що не означає ні замкнености супроти попередніх напрямів нашої літератури, ні ворожости до літератур інших націй, зокрема ж конче вимагає творчого використання здобутків нашої епохи в світі, доповідач пов'язав з попередніми етапами розвитку українського письменства, вказавши, що саме попередній етап, сказати б так, европеїзації української літератури, який своєї вершини досяг у творчості символістів, футуристів і неоклясиків, передбачає логічно повернення до національних джерел на основі синтези всього попереднього досвіду. Початки такого повернення доповідач убачав уже в діяльності ваплітян у кінці двадцятих років, — тільки що ці зародки були нещадно перервані політичним терором (Доповіді Уласа Самчука і Юрія Шереха надруковані в збірнику «МУР», 1).

При розбіжностях в окремих оцінках і в мето-

дологічному підході ці три доповіді виявили однодушність в основних питаннях щодо завдань і прямувань літіератури і були підтримані учасниками з'їзду. Вужче значення мали дві інші доповіді: «Роздум з нагоди сторіччя Кирило-Методіївського Братства» Володимира Шаяна і «Український реалізм XX сторіччя» Ігоря Костецького (остання вміщена в збірнику «МУР», 3). Вони бути початком течієвих виступів у межах МУРу: поскільки МУР, за винятком загальних принципів, проголошених у декларації, не обмежував своїх членів жадними вимогами творчого порядку, а давав повну волю творчому змаганню різних напрямів і течій, представників різних течій запрошувано до таких виступів на зборах і в виданнях МУРу, де вони мали б змогу викласти своє кредо.

Перший з'їзд МУРу не могли відвідати всі члени об'єднання. Труднощі сполучення, посилені тоді в зв'язку з Різдвяними святами, унеможливили приїзд багатьох членів МУРу, що жили в південній Німеччині, не кажучи вже про тих, хто перебував поза Німеччиною. Тому постала потреба для цих членів повторити головні доповіді в такому осередку, куди вони могли б легше дістатися. Так постала ідея конференції МУРу. Вона відбулася в Авґсбурзі 28-29 січня 1946 р.

На Авґсбурзькій конференції були вдруге прочитані доповіді Уласа Самчука, Юрія Шереха і Ігоря Костецького. Вони були доповнені доповідями Миколи Шлемкевича про світоглядові шукання в українській літературі і Остапа Грицая про проблеми великої і малої літератури (Остання надрукована в збірнику «МУР», 1). Перша доповідь в ідеологічній площині приходила до висновків, близьких до тих, які висував перед тим Ю. Шерех у площині стильовій: повернення української літератури, збагаченої европейською школою, до джерел української духовости, зокрема до Шевченка. Остап Грицай у своїй доповіді ставив питання культурного рівня і самонавчання і самовдосконалення письменника.

З течієвих доповідей авґсбурзька конференція заслухала доповіді Володимира Шаяна про індоєвропейський ренесанс і Василя Чапленка про збагачений реалізм.

Авґсбурзька конференція вперше вивела МУР на широкий загально-громадський форум: заля конференції була повна слухачів, причетних і непричетних до літератури, слово давано не тільки членам МУРу, а і всім охочим. Це мало значення для популяризації МУРу і справи еміґраційної літератури взагалі, але, з другого боку, це подеколи знижувало рівень обговорення. Тому дальші з'їзди й конференції МУРу відбувалися в вужчому колі, без ширшого залучення сторонніх слухачів.

МУР з самого початку був заплянований як об'єднання українських письменників-емігрантів у якнайширшому маштабі, — европейському або й світовому. До його складу належали письменники не тільки з Німеччини, а й з Австрії й Франції. При заснуванні передбачалося, що до письменників згодом зможуть приєднатися і діячі інших мистецтв. Цей останній проєкт одначе не був здійснений, і діячі інших родів мистецтва пооб'єднувалися у власні спілки, які потім спільно з МУРом утворили на з'їзді в Берхтесґадені 12-13 липня 1947 р. надрядну організацію Об'єднаних Мистецтв — ОМ.

Уже в часи першого з'їзду і авґсбурзької конференції МУРу по окремих місцях скупчення української еміґрації почали були творитися місцеві об'єднання письменників (або письменників і журналістів спільно, або навіть усіх діячів мистецтва й преси разом). Найважливішими з таких місцевих об'єднань були авґсбурзьке, мюнхенське (Мюнхен-Карльсфельд), ганноверське, згодом також берхтесґаденське, міттенвальдське й реґенсбурзьке. Проте ці об'єднання не виявили діяльности ширшого маштабу, що й природно: адже в одному осередку опинялися люди різного рівня і різних поглядів, які внутрішньо мали між собою небага-

то спільного. Постали в цей час і місцеві журнали, що з них найголовніші було «Рідне слово» в Мюнхені, «Заграва» в Авґсбурзі і «Похід» у Гайденаві над Північним морем. Ці журнали в силу самого свого характеру і обставин постання не мали програми: в них друкувалися твори місцевих діячів пера, а поза тим аспірації кожного сходили на те, щоб залучити яко мога більше «імен» з інших міст. Тому це були не стільки журнали в прямому розумінні слова, скільки збірники матеріялів різного характеру. Почасти подібний характер мали і журнали, видавані в Австрії, — «Звено» під редакцією Володимира Кримського і пізніші «Літаври» під редакцією Юрія Клена, хоч загалом вони, мавши одного редактора, а не позбавлену власного обличчя редакційну колеґію, відзначалися витриманішим характером.

Таким чином фактично українська еміґрація в Европі не мала свого літературного журналу в точному значенні цього слова. Перед МУРом одразу після авґсбурзької конференції в усій гостроті постало питання організації журналу — поважного літературного або літературно-мистецького місячника. Це було потрібне і для того, щоб письменники мали свою сталу трибуну, і для загальної репрезентації української літератури перед своїми й чужими читачами. Одначе після всебічного вивчення справи виявилося, що МУР не має технічних можливостей для організації журналу. З друкарнями, що мають український шрифт, було в цей час ще дуже скрутно, хоч помалу число їх зростало. Ні одна з них не стояла до диспозиції МУРу. Видавати журнал циклостилем — означало знецінити його і позбавити репрезентативних функцій. Тому вирішено тим часом обмежитися на виданні збірників літературно-мистецької проблематики циклостилем, і на виданні друкованих неперіодичних альманахів.

Збірники літературно-мистецької проблематики, що містили статті, огляди, хроніку й поезії — переважно теж на літературно-мистецькі теми, мо-

жна було видавати циклостилем, бо вони, становлячи трибуну внутрішньо-МУРівської творчої дискусії, не призначалися для ширшого читача. Практика показала згодом, що ці збірники вийшли поза межі тієї авдиторії, для якої первісно призначалися, зацікавили інтеліґентного читача взагалі. Перші два збірники, видані досить великим як на свою настанову накладом, незабаром розійшлися, і тому третій збірник вийшов уже друком. Щождо альманахів, то побачив світ тільки перший. При тому через недбалість видавництва альманах так ряснів друкарськими помилками, що це обнижувало його загальну вартість. Тим не менше альманах своє діло зробив, викликавши вміщеними в ньому творами дискусію, яка з літературної площини перекинулася в публіцистичну і мала далекосяжні наслідки в громадсько-політичному житті еміґрації (головне навколо роману Юрія Косача «Еней і життя інших», почасти навколо статті Юрія Шереха «Колір нестримних палахтінь», уміщених в альманасі). Альманахи були задумані так, щоб кожне число присвячувати в головному одному з напрямів, репрезентованих у МУРі. Перший альманах був відповідно до цього пляну присвячений переважно письменникам романтичного і експресіоністичного крила; другий альманах мали в головному посісти реалісти, але він, на жаль, не вийшов, і тому репрезентованим фактично лишилось тільки одне спрямування в межах МУРу.

Виступи на першому з'їзді і авґсбурзькій конференції, а далі поява першого збірника «МУР» досить з'ясували загальні засади праці МУРу. Постала потреба перейти від загальних питань до ґрунтовнішого і докладнішого, глибшого опрацювання часткових питань і проблем. Відтепер вирішено конференції присвячувати окремим жанрам літературної творчости. З конференцій такого типу пощастило реалізувати дві: критичну в Байройті 4-5 жовтня 1946 р. і драматургічну в Майнц-Кастелі 4-5 листопада 1947 р.

Байройтська конференція заслухала загальну доповідь Б. Подоляка «Проблеми сучасної української літературної критики на еміґрації», де на тлі загального розвитку української літературної критики дано перегляд різних виступів і течій еміґраційної літературної критики в повоєнні роки. Загальним постулятам критичної діяльности були присвячені доповіді Леонида Білецького «Письменник і критика» (надрукована в збірнику «МУР», 3) і Остапа Грицая «Літературна критика, її творча мета й небезпека». Юрій Косач у своїй доповіді «Історична белетристика і становище критики» зайнявся специфікою вимог, які ставить історичний твір до критика і письменника. До течієвих виступів належали доповіді Ігоря Костецького «Суб'єктивізм у літературній критиці», Василя Чапленка «Література і читач» і Володимира Державина «Літературна критика і літературні жанри».

Ця остання доповідь була першим виступом з мурівської трибуни членів групи, що назвала себе «Світання». Члени цієї групи одразу після авґсбурзької конференції зайняли неприхильну позицію до тогочасного проводу МУРу. Це становище знайшло свій вияв у цілій низці виступів Володимира Державина, передусім в організованих групою циклостилевих збірниках «Світання» і «Науково-літературний збірник». В. Державин закидав проводові МУРу і передусім Ю. Шерехові плужанство, некультурність, елементи марксизму тощо. Провідним напрямом еміґраційної літератури проголошувано неоклясицизм, під який підводжено найрізноманітніші явища, включаючи романтизм Юрія Клена, символізм перших збірок Михайла Ореста тощо. До складу групи входили символіст Михало Орест, містик-публіцист Володимир Шаян, хіба посередньо зв'язаний з літературною творчістю, і, нарешті, вже явно далекий від української літератури Юрій Чорний. Спільним, що об'єднувало членів цієї групи, якщо виключити моменти боротьби за провід, була европеїзаторсько-

епігонська настанова, своєрідна відраза до проявів національно-українських моментів у змісті і формі творів.

Дискусія з групою «Світання» тривала коло року, викликавши відповідні розділи в статті Юрія Шереха «В обороні великих» (Збірник «МУР», 3) і в його ж таки доповіді на II з'їзді МУРу, про що далі. Ця дискусія однак мала свою позитивну сторону, змусивши прихильників нового етапу в розвитку українського письменства на еміґрації, етапу, що синтетично завершує попередні — умовно назвавши — «етнографічний» і «европеїзаторський» етапи, — чіткіше зформулювати свої погляди й позиції як у цих конкретних питаннях, так і в питаннях загально-методологічного характеру (наприклад, проблеми місії еміґраційної літератури, літературного стилю, характеру літературного розвитку тощо). З другого боку, одначе, ця дискусія показалася одним із способів захитати існування МУРу і розвалити його. Та про це пізніше.

Драматургічна конференція в Майнц-Кастелі була першою і дуже вдалою, але єдиною в історії МУРу спробою перейти від критико-теоретичних питань до обговорення конкретних творів ще в стадії їх лябораторного опрацювання письменником. На конференції були заслухані з рукописів чотири драматичні твори: «Домаха» Людмили Коваленко, «Шумлять жорна» Уласа Самчука, «Morituri» Івана Багряного і «Близнята ще зустрінуться» Ігоря Костецького Дуже живе обговорення прочитаних творів багато дало авторам за їх власним визнанням, і піднесло загальний інтерес до драматичного жанру. Характеристично, що «Домаха» Л. Коваленко побачила сцену, як і «Ордер» Юрія Косача, що постав почасти з атмосфери конференції, а решта п'єс була прийнята до постави і не побачила світла рампи тільки через загальні обставини розпорошення української еміґрації.

Ще перед майнц-кастельською конференцією,

15-16 березня 1947 р. відбувся в Ульмі II-ий з'їзд МУРу. Старе правління в особах Уласа Самчука і Ігоря Костецького звітувало за свою працю, і було обране нове Правління в складі: Улас Самчук (голова), Юрій Шерех (заступник голови), Борис Подоляк, Юрій Дивнич, Святослав Гординський і Юрій Косач (члени Правління), Володимир Державин і Яр Славутич (кандидати Правління). Одначе і на з'їзді центр ваги містився не в організаційних питаннях, а в літературно-творчих. З'їзд заслухав дві доповіді про підсумки літературного року від представників двох течій, що провадили голосну дискусію в межах МУРу — Юрія Шереха («Року Божого 1946», надрукована в «Арці», 2-3) і Володимира Державина («Наша літературна проза 1946 — початку 1947 року»). Спеціяльна доповідь Юрія Косача «Обрії нової драми» була присвячена обговоренню проблем сучасної західно-европейської і української драми, спричинившися почасти до скликання згодом майнц-кастельської конференції.

Друга половина 1947 року відзначається появою літературно-мистецького місячника «Арка». Цей місячник був задуманий первісно при газеті націоналістичної орієнтації «Українська трибуна» і через це, імовірно, повинен був мати відповідний характер. Одначе ще в процесі організації виявилося, що це партійне угруповання (як і кожне інше!) не було спроможне поставити і обслужити солідний літературно-науковий місячник. Тому видавці почали переговори з членами проводу МУРу, і в наслідок цього з'явилася формула, що журнал виходить у співпраці з видавничою комісією МУРу. Головним редактором журналу став В. Домонтович (Віктор Петров), членами редакційної колеґії Богдан Нижанківський, Зенон Тарнавський, Юрій Косач і Юрій Шерех, останні два — члени МУРу.

Піврічне існування журналу показало, що цей компроміс не дає плідних наслідків, і редакція подалася до димісії. В наслідок переговорів реда-

ґування журналу передано персонально Юрієві Шерехові (від січня 1948 р.). Проте, через самий свій тип ілюстрованого журналу загально-мистецького типу, хоч і поважного рівня, журрнал не міг стати органом МУРу і тільки частково задовольняв потреби письменників — членів організації. Журнал мав успіх у інтеліґентного читача, але валютна реформа, проведена в Німеччині в червні 1948 р., підкосила його існування. Журнал припинився на 5 (11) числі.

У квітні 1948 р. (11-12 квітня) відбувся третій і останній з'їзд МУРу в Німеччині. З'їзд зібрався в Штутґарті і обрав нове Правління в складі: голова — Улас Самчук, заступник голови — Юрій Шерех, члени — Богдан Кравців, Людмила Коваленко, Юрій Дивнич, Яр Славутич, Михайло Бажанський, кандидати — Володимир Міяковський і Іван Коровицький. Але і на цьому з'їзді в центрі стояли творчі питання. Оглядові української літератури дома і на еміґрації в 1947 р. була присвячена доповідь Юрія Шереха «Року Божого 1947» (опублікована в «Нових днях» ч. 15, 1951). Широкий огляд української підсовєтської літератури років війни і повоєнних, який зробив Юрій Бойко, був доповнений невеликою, але елеґантною доповіддю Євгена Маланюка про виключення зі спілки совєтських письменників Анни Ахматової і Михайла Зощенка і про вагу цього факту в переорієнтації совєтської літератури з імперської на суто-російську. Нарешті, течієві доповіді були репрезентовані виступом Федора Дудка про рахунок письменників-реалістів до критики і переглядом деяких явищ еміґраційної поезії в доповіді Ігоря Костецького «Декілька прикрих питань».

Дискусія на цьому з'їзді мала специфічний характер. Щоб його зрозуміти, треба подивитися на загальну ситуацію літератури в цей час. Ми вже відзначили, що постання МУРу з самого початку викликало застережливе або приховано вороже ставлення українських політичних партій на еміґрації. Замість того, щоб мати власне видавниц-

тво, письменники були змушені до того, щоб власною ініціятивою і енергією виборювати собі право і змогу видати книжку в тому чи тому видавництві. Труднощі побільшувалися ще ліцензійною політикою окупаційної англо-американської влади в Німеччині: кожне видання повинно було мати ліцензію, а ліцензії фактично видавано тільки газетам, себто практично — політичним партіям.

У таких обставинах діяльність видавничої комісії МУРу звелася на практиці до того, що вона тим письменникам, які самі домоглися видання своєї книжки, давала дозвіл поставити на книзі марку «Золота Брама», яка була знаком апробації даної книжки МУРом і справді ґарантувала певний рівень книжки. З цією маркою вийшли такі видання: Іван Багряний: «Золотий бумеранґ» (поезії), «Тигролови» (роман у двох частинах), «Morituri», «Генерал», «Розгром» (п'єси); Василь Барка: «Апостоли» (поезії); В. Домонтович: «Доктор Серафікус», «Без ґрунту» (повісті); Докія Гуменна: «Діти Чумацького шляху» (три частини роману); Юрій Клен: «Спогади про неоклясиків»; Юрій Косач: «Дійство про Юрія Переможця» (драма), «Еней і життя інших» (повість); Ігор Костецький: «Там, де початок чуда» (новелі); Богдан Кравців: «Кораблі» (поезії); Тодось Осьмачка: «Старший боярин» (повість); Улас Самчук: «Юність Василя Шеремети» (повість), «Ост» (роман); Яр Славутич: «Гомін віків», «Правдоносці» (поезії); С. Парфанович: «Загоріла полонина», «Інші дні» (новелі). Деякі книжки членів МУРу вийшли без знаку об'єднання з технічних причин. Сюди належать: «Мозаїка квадрів в'язничних» Михайла Бажанського, «Білий світ» Василя Барки, «Огнем і смерчем» Святослава Гординського, «Куркульська вілія» Докії Гуменної, «Циганськими дорогами» Івана Керницького, «День гніву» Юрія Косача, «За мурами Берліну» Леонида Полтави, «Ночі» Олександра Смотрича, «Муза» Василя Чапленка, «Аркадій Ярош» Гліба Східного та ін. Крім того, з течієвих видань марку МУРу мали видані І. Ко-

стецьким збірник «Хорс» і Календар-альманах на 1947 р.

Уже з порівняння цього списка видань з поданим вище списком членів МУРу видно, що дехто з провідних авторів МУРу не мав своїх видань за цей час. Досить назвати Катрю Гриневичеву, Олексу Стефановича, Оксану Лятуринську, Євгена Маланюка, Наталю Лівицьку-Холодну, Степана Риндика, Леонида Лимана, Олексу Веретенченка та ін. Дехто міг видати другорядні твори, тоді як важливіші лишилися в рукописі, — досить згадати для прикладу «Попіл імперій» Юрія Клена.

Таким чином МУРові не вдалося внести плановість і організацію в видавничу діяльність. Буде чи не буде видана книжка — залежало виключно від зв'язків і кметливости письменника. В таких обставинах дехто з письменників почував себе скривдженим. З'явилися закиди в однобічності проводу МУРу, хоч цей провід, не мавши змоги керувати видавничою діяльнсітю, не бачив причин і підстав відмовляти в марці МУРу творам своїх членів тільки в інтересах рівноваги різних напрямів. Виявом невдоволення стали виходи окремих членів із об'єднання. З другого боку, дехто не хотів примиритися з правом вільної критики всіх членів у межах МУРу і вимагав «приборкання» інакодумців. Ці і подібні обставини стали приводом для виходу з членів МУРу окремих його членів — Т. Осьмачки, В. Барки, Ю. Косача, В. Чапленка, Я. Славутича і, нарешті, всієї групи «Світання».

Ця атмосфера особистих конфліктів була створена великою мірою політикою партій. Особливо наочно виявилося це в зв'язках групи «Світання» з однією з націоналістичних течій, що першою зайняла вороже становище супроти МУРу. Перехід політичних партій у наступ проти письменницької організації починається з другою половиною 1947 року. У журналі «Орлик» починається систематична, з числа в число, кампанія про-

ти МУРу, відкрита статтями Д. Донцова і О. Ждановича, — діячами літератури в роки її «полону» партіями перед війною 1939-1945 рр. Цей наступ підтримує в своїх циклостилевих виданнях інше крило націоналістичного руху, щоб потім обрушитися на МУР і його провдіних діячів на сторінках «Літературно-наукового вісника», який спробувано відновити з новим проводом на еміґрації в 1948-1949 р. (Вийшло двоє чисел). Представники провідних кіл літературного руху 30-х років використовують для своїх виступів і сторінки антинаціоналістичної «Неділі», в даному випадку прикриваючися плащиком християнізму. З Канади систематично нападає на МУР, не критикуючи його по суті, але намагаючися скомпромітувати, Дмитро Донцов.

Ця кампанія, головні вияви якої тут перелічені, ще не розгорнулася з повною силою на час III-го з'їзду МУРу, одначе її спрямування й сила були вже ясні тоді. Тому обговорення доповідей на цьому з'їзді фактично звелося на обговорення питання: чи був корисний МУР для літературного розвитку і чи добрі принципи незалежности, покладені в його основу. Думка учасників з'їзду виявилася в численних виступах дискутантів і в тому, що знов переобрано дотогочасного голову і заступника голови Правління. Таким чином письменницьке середовище, за винятком яких 4-5 осіб, ствердило, що в основу праці МУРу був покладений правильний і відповідний до вимог життя принцип.

Не зважаючи на це, III-ій з'їзд знаменував собою початок кінця діяльности МУРу в Европі. Грошова реформа в Німеччині підірвала фінансову базу дотогочасних видавництв. Масова еміґрація з Німеччччини і зв'язаний з нею плинний стан усіх еміґраційних осередків унеможливили майже всяку організовану культурну працю. Одначе це становище може не було б таким важким, якби не те охолодження до праці, яке викликала в багатьох письменників неперебірлива в засобах кампанія цькування, проведена партіями проти всіх тих

діячів літератури, маштаби діяльности яких не вкладалися в межі звичного для партійно-політичних діячів мислення. Саме ця обставина викликала в багатьох письменників бажання працювати на самоті, ні з ким не ділячися наслідками своєї праці, бажання не брати участи в жадних громадських або літературних об'єднаннях.

Стан життя української еміґрації 1949-1951 р. можна схарактеризувати як стан безлітературний. Не було жадного значного літературного журналу, жадного літературного видавництва. Втратилися були всякі зв'язки між письменниками, за винятком особисто-приятельських. Надміру численна українська преса або зовсім не приділяла уваги літературі, або виявляла в цих питаннях цілковиту безкультурність і брак усякої літературної лінії. Випадково друковані час від часу на сторінках газет вірші або оповіданнячка не могли створити навіть ілюзії літературного процесу. Характеристично при цьому одначе, що всі спроби творити літературні журнали на вузько-партійній основі, дарма що вони часто бували підтримані фінансово, збанкрутували ідейно-мистецьки. Так було, наприклад, з «Вежами», що їх видавало ОУНс, з «Літературно-науковим вісником», підтримуваним ОУНр, з католицьким «Життям і словом». Організаційна перемога партій на ділі показалася Пірровою перемогою: література перестала існувати назовні.

2.

Зроблений перед цим перегляд організаційної сторони літературного життя еміґрації був конечний, тому що від організації письменників чималою мірою залежить і їх творча продукція. Якщо письменник пише твори, а нема кому їх друкувати, то така література практично все одно, що не існує. Але і крім безпосередньо видавничої сторони організація багато важить для літератора, хоч ці прояви може менше почуваються. Для своєї творчости письменник потребує оточення, літера-

турної атмосфери. Літературні твори пишуться насамоті, але удосконалюються, а почасти і задумуються в живих зв'язках з людьми, що знають і розуміють, що таке література, чим живе вона і її творці. З цього погляду значення МУРу за роки 1945-1949 більше, ніж може здаватися.

Одначе суспільство оцінює літературу не за організацією її і не за намірами тих чи тих письменників чи критиків, а за виданими творами, — і має зі свого погляду цілковиту рацію. Тож і ми тепер, щоб оцінити позитивні і негативні сторони українського письменства перших повоєнних років на еміґрації, повинні звернутися до бодай короткого й побіжного перегляду тематики, проблематики і стилістичних прямувань нашої літератури. При цьому, природна річ, наперед виключається повнота бібліографічного охоплення видань. З виданих книжок і матеріялу, опублікованого в журналах і в газетах, добра половина, якщо не більше, не належить до літератури. Нема жадного сенсу розглядати її. Поява її — явище нормальне, кінець-кінцем, у всякій літературі; тільки на еміґрації це викликає особливий жаль, бож тут письменникові особливо важко дістатися до друкарського варстату і багато вартісних творів лежить у письменницьких шухлядах або валізках. Але завжди бувало, що в цих справах бездари бувають спритніші, і так воно є і тепер.

У подальшому огляді будуть, отже, згадані тільки твори, що мають мистецьку вартість і виділяються якимінебудь характеристичними для загального розвитку рисами. При такому доборі не виключена певна суб'єктивність, але вона не буде, сподіваємося, надто велика. Межа між справжніми творами літератури і вправами малограмотних аматорів загалом пролягає досить чітко й виразно.

Осередок усякої сучасної літератури — це її проза, — епічна (роман, повість) і драматична. Проза великого маштабу вимагає від письменника зосереджености, довгого виношування, вигладжування, перередаґовування. Обставини еміґраційного,

найчастіше таборового життя не сприяли всьому цьому. Тим більше вартий уваги той доробок, що мають його тут наші письменники. Нерідко на цьому доробку можна помітити сліди похапливости, окремі прояви недостатньої виношеності. Але загалом у своїх кращих проявах наша проза стоїть на досить високому стильовому рівні, а ідеологічно нерідко випереджає інші прояви нашого суспільного життя, передусім політичного.

Тематичний і ідейний діяпазон української прози повоєнних років широкий, підхід до життьового матеріялу часто підносить мистецтво й громадську думку на вищий супроти минулого рівень. Можна твердити, що в поставі деяких проблем наша проза випередила нашу публіцистику.

Центральною проблемою української прози була тема української людини. Цю тему висвітлювано в трьох головних тематичних аспектах: в аспекті історичному, в аспекті існування, діяння й змін цієї людини в умовах підсовєтського буття і, нарешті, в аспекті її існування і зустрічі з чужим світом у подіях останнього часу — війні та еміґрації.

Історична тематика посідала другорядне місце. Це переважно були твори, присвячені XVII-XVIII ст. Характеристично для всіх них те, що історичний кольорит, хоч йому часом приділяють чималу увагу, все таки відіграє в них підпорядковану ролю. В центрі творів стоять проблеми людини в її взаємозв'язку з масою й добою. В. Домонтовича в оповіданні про Саву Чалого («Приборканий гайдамака» — «Похід», 1, 1947) цікавлять проблеми зустрічі стихійного бунтаря з залізними законами доби, що їх він не розуміє. Дарма, що ці закони доби, як їх у новелі трактує Орлик, витримані досить тонко в дусі механістичних уявлень XVIII сторіччя, не трудно в поставі проблеми розпізнати її зв'язки з нашою сучасністю, проблеми українського провінціялізму. Тільки та історична дія може бути успішна, ніби вчить нас письменник, яка випливає не лише з суб'єктивного «хочу» і навіть з об'єктивного «інакше не можу», а та, яка вміє ско-

ординувати своє діяння з загальним кроком доби. Проблема зустрічі української стихії з залізним законом історії, проблема української людини, що починає ці закони усвідомлювати, — це вічна проблема української історії, але може ніколи не така актуальна, як саме тепер.

І друга історична новеля В. Домонтовича «Пімста» («Заграва», 2), на матеріялі покари кошовим Сірком потурчених українців, визволених з татарської неволі, має в центрі уваги не історичну подію як таку, а психологію політичного і військового вождя в його ставленні до провадженої ним маси, в його відчутті свого понадособистого характеру.

Найвидатніше місце серед історичних темою творів належить двотомовому романові Юрія Косача «День гніву». На тлі змалювання епохи й діячів епохи Богдана Хмельницького з самим гетьманом на чолі, в докладному описі окремих перипетій козацького повстання знову ж таки як головне й центральне вирисовується людяне: як люди ростуть у політичній боротьбі, як виковуються і діють провідні мужі відроджуваної тоді української держави. Поновому показано патос повстання Богдана Хмельницького. Це не становий патос, — хоч клясові інтереси грають тут свою ролю, як і в усякому історичному русі взагалі; це не картонне цезаріянство, певну данину якому сам Косач віддав у своєму попередньому романі з доби Хмельниччини — «Рубікон Хмельницького». Ні, це насамперед патос людяности, звеличення української людини, до якої б кляси й суспільного прошарку вона не належала. При чому людину цю береться не ідеалізовано, а в повноті її проявів, у її безперервному становленні.

Тільки сюжетною схемою належить до історичних творів драматичний твір Юрія Косача — «Дійство про Юрія Переможця». У суті справи це експресіоністична, позачасова драма про долю і приреченість людини. Філософське забарвлення має, хоч більше зв'язаний з добою, і роман І. Павлова-

Білозерського «Диявол погноблений» з часів релігійної боротьби на Україні.

Особливо численні твори письменників, тематично присвячені українському життю під совєтами. Перевага цієї теми — річ нормальна й здорова.

На честь нашої еміґраційної літератури треба сказати, що вона в своїх кращих проявах не йде тут лінією найменшого опору і приділяє свою увагу не стільки змалюванню темних сторін совєтської системи, — вони ясні самі собою еміґраційному читачеві, — скільки розкриттю душі української людини, показові тих змін, яких українська людина зазнає в лещатах страшної системи. При такому підході характеристичні риси підсовєтського життя не випинаються, а подаються між іншим, — і тим сильніше впливають на читача, тим переконливішими здаються.

Найбільше обсягом полотно дала тут Докія Гуменна своїм романом «Діти чумацького шляху» (томи 1-3; давно готовий 4 том, останній, побачив світ пізніше в Америці). На дуже широкому історико-побутовому тлі від часів передреволюційних хуторів до років колективізації села і винищення творчих кадрів української літератури — письменниця показує долю своїх героїв. Село і місто, студентство, інтеліґенція і селянство — ось фон роману. З цього погляду широтою зачерпнення матеріялу роман може придатися навіть історикові. Одначе головна мистецька вартість роману лежить у змалюванні тих персонажів роману — Тараса Сарґоли і його матері, — в яких показано етичну вищість української людини супроти системи, яка цю людину душить, супроти діячів цієї системи. Тарас і його мати — не борці. Це люди зосередженого внутрішнього життя, люди великої внутрішньої правди, люди великої і чистої любови і людяности. Атмосфера чистоти і навіть своєрідної святости овіває їх. Ці люди, ніби каже письменниця, не змогли перемогти большевицьку систему, але в них — запорука відродження і місії українського народу.

Щодо борців, то і вони виведені в романі, передусім в особі Серафіма Кармаліти. Але ці образи менше вдалися авторці.

Своєрідну спробу показати, як в українській людині можуть поєднуватися і поєднуються глибока внутрішня чистота і відчуття людяности й справедливости з силою волі, з рішучістю опору, показати незламність і невмирущість українського народу становить собою п'єса Людмили Коваленко «Домаха»: образ матері і жінки з українських селян розкритий на тлі епохи колективізації й «розкуркулення» українського села.

Ще далі йде в цьому напрямі Іван Багряний, який у своїх творах (передусім двотомовий роман «Тигролови» і драматична повість «Morituri») головним своїм завданням уважає дати образ українця як свідомого й цілеспрямованого борця проти совєтської системи — і то в найтяжчих умовах совєтської тюрми й заслання. Його герої Многогрішний і Штурман характеризуються справді нелюдською силою волі, вмінням зорієнтуватися й витривати в найтяжчих обставинах, чесністю й товариськістю до своїх, непримиренністю до ворога. Треба одначе сказати, що герої Багряного більше сконструйовані відповідно до того, як, на думку письменника, має бути, ніж узяті з дійсности в повноті життьових проявів. Тому вони прекрасно надаються як зразок для наслідування, особливо для юнацтва, але не завжди промовляють до свідомости інтеліґентного читача.

Складніше завдання вибрав собі Леонид Лиман. У своїй «Повісті про Харків» (друковані покищо тільки уривки, хоч твір давно закінчений) він описує совєтське студентство напередодні війни, собто те покоління, яке совєтська система справді відгородила від західніх впливів і від зв'язку з історичними традиціями визвольної боротьби свого народу. Дуже уважно, в деталях і великому, розкриває письменник у своїх героях риси «совєтської людини» і ті риси української людини, що проби-

ваються з-під совєтизованої поверхні, часто неусвідомлено для самих персонажів.

Загальнофілософський підхід до проблеми підсовєтської людини характеризує дві повісті В. Домонтовича «Доктор Серафікус» і «Без ґрунту». Автор цілковито уникає підкреслення темних сторін совєтської дійсности. Своє оповідання він веде безжурним тоном анекдоти або еротичної новелі. Але з тим більшою силою, тим страшніше й переконливіше показано совєтську систему через її діяння на душу совєтської людини. В «Докторі Серафікусові» це показ механізації, автоматизації людської душі; в «Без ґрунту» — це показ страшної спустошености людських душ, коли все життя стає без ґрунту, коли можна жити тільки хвилиною, та і ця хвилина непевна, — дарма, що самі герої свого безґрунтянства ще не усвідомлюють. Безпощадне перо Домонтовича не показує нічого позитивного в тій дійсності, хоч з першого погляду всі його герої — нібито, власне кажучи, зовсім не злі люди і зовсім не неґативні постаті. З цього погляду твори Домонтовича — може найглибша критика совєтської системи, тільки взятої не в її злободенному політичному аспекті, а в аспекті психологічно-філософському.

І нарешті — людина еміґрації, людина поза Україною, сводомо протиставлена совєтсько-російській системі, часто — активний борець проти неї. Вона виступає героєм новель Івана Смолія («Дівчина з Вінниці»), не завжди опрацьованих до останнього деталю і останньої правди, новель Петра Балея («Пан»), оповідання Юрія Косача «Ноктюрн б-моль», повісти Гліба Східного «Аркадій Ярош», нарешті повісти Юрія Косача «Еней і життя інших». Як це звичайно буває, подати образ позитивного героя руху письменникам, що самі до цього руху належать, буває неможливо. Образ виходить плякатний, ідеалізований, читач не впізнає в ньому того героя, якого він знає з життя. Так сталося й тут, особливо виразно з новелями Смолія. Інші письменники почасти надолужили ці труднощі сти-

лістичними засобами (засоби леґенди-оповіді в відповідних новелях П. Балея), певною загадковістю — примовчанням вчинків або думок свого персонажа (Г. Східній).

Вдалішою вийшла повість Юрія Косача «Еней і життя інших», бо письменник не побоявся тут схопити свого героя попри всю його суб'єктивну героїчність критично, показати, як у ході подій останньої війни ідеал, вихований передвоєнними роками, частково втрачає під собою ґрунт, меркне, і герой змушений шукати нових шляхів, змушений перебудовувати себе й методи своєї дії. Герой повісти Ірин саме проходить таку зміну, в революційному діянні і в зударах з дійсністю усвідомлює недостатність своєї старої настанови на голу волю, усвідомлює потребу від самого змовництва перейти до ближчого зв'язку з масами, — і знаходить у собі силу відповідно себе змінити.

У суті справи тема Косача — та сама, що і попереду згаданих творів: це тема повноти вияву душі української людини. Особливість даного твору в тому, що автор насмілився перенести цю тему з історичної й географічної далечини в близькі до нас роки і обставини, зв'язати з конкретними ідеологічними й політичними течіями, що й тепер мають сильний вплив в українській еміґрації.

З цього погляду ніби своєрідним попереднім підсумком українського письменства повоєнних років є роман Уласа Самчука «Ост». Та сама тема — пізнання душі української людини взагалі і в досвіді років воєн і революцій XX сторіччя зокрема — ця сама тема взята і в романі Самчука. Тільки що письменник узявся подати її в її історичних змінах, у докладно вистудіюваних етапах її становлення, почавши від передреволюційних часів аж до років совєтсько-німецької війни. Підготовою до цього була попередня, — можна думати, — автобіографічна повість Самчука «Юність Василя Шеремати», яка проте мала радше внутрішнє значення для розвитку самого автора. Ледве намічена там тема становлення українського позитивного героя,

— людини не романтики слів і одчайдушних жестів і поривів, а тверезої людини розважного і спокійно-продуманого діла, — в «Ості» обростає широким побутовим і, головне, ідеологічним тлом. Письменник не поспішає тут із своїми вироками. Два брати Морози — Іван і Андрій, — типи романтика й реаліста. Кожний з них має свою рацію, кожний має переконливі аґументи за свій підхід до явищ життя. Хто ж має більше рації? Це покажуть дальші події, автор дає своїм героям жити повним життям, а висновки зробить сам читач. Одначе в загальному потоці сучасної української літератури не підлягає сумніву, що і Самчук візьме участь у загальному перегляді того ідеалу «вольової людини» par excellence, який виробили українські тридцяті роки на еміґрації і в Галичині, — не для того, щоб розвінчати волю або проповідувати солодкаве безділля, а для того, щоб висунути ідеал гармонійної і всебічно-розвиненої української людини. І в цьому перегляді ідеалу української людини, в відновленні традиційного ідеалу її, хоч і збагаченого подіями і ідеологіями останніх десятиліть, з незаперечною силою виявляється передова роля нашої літератури в повоєнні роки. Це саме література вперше висунула ці речі на загальне обговорення, коли про це не говорили ще ні наука, ні публіцистика. Хай вона робила це не завжди досконало, — але вже те, що вона це робила, наражаючися нерідко на провокації і напади — вже це її велика заслуга.

Але до цих самих наслідків можна прийти і з іншого боку. Не від змалювання конкретних людських характерів, а від змалювання цілого укладу українського життя, яким воно було давніше, коли його ще не заторкнули ворожі руїнницькі впливи, або яким воно уявлялося. І цей підхід теж репрезентований в українській прозі повоєнних років, хоч і не так рясно, як попереду проаналізований. Тут мова йде про створення образу України в свідомості еміґранта, про заселення цієї свідомости постатями, краєвидами, ароматом традиційної Ук-

раїни, — завдання надзвичайно важливе й відповідальне, дарма що в старому вигляді ця Україна ніколи не повернеться, а може ніколи така й не існувала. Цей світ будували в своїх творах Софія Парфанович, — у чисто регіональному аспекті Бойківщини (збірка новель «Загоріла полонина»), Роксана Вишневецька, — як інтимно-поетичні спогади дитинства на волинському хуторі (збірка новель «Материнки»), а з особливою силою й оригінальністю — Тодось Осьмачка в повісті «Старший боярин».

У «Старшому боярині» елементи етнографічно-фолкльорної розповіді, сплетені з романтичною менерою М. Гоголя і С. Васильченка, перепущені через призму примхливого і неповторного поетового ока, витворили таку оригінальну суміш фантастики й реальности, яка не мала прецендентів в українській літературі. Повість справді дає візію України; якщо література має право ідеалізувати дійсність і ставити людині ідеали, то тут ці завдання здійснені. Автор не обмежився в своєму творі на ідилічно-поетичних мотивах, як це є в Вишневецької; у змальоване ним він вніс елементи трагічного розщеплення, ба навіть приреченості, конфлікту. Над твором тяжить свідоме чи підсвідоме уявлення й розуміння того, що в такому вигляді Україна не повернеться. Тим гострішою це робить авторову (і читачеву) тугу за справжньою Україною. Якщо мрія і сон мають законне місце в житті людини, — а вони його мають, — то твір Осьмачки цінний, насамперед тим, що приносить українському читачеві мрію, «золотий сон» про Україну.

Незмірно менше місце в українській еміграційній літературі мали твори заперечно-критичного характеру, твори, спрямовані на розвінчання тих чи тих явищ. В осередку уваги стояло весь час позитивне, шукання позитивних ідеалів, позитивних героїв, позитивних типів. Це поза всяким сумнівом можна вважати за ознаку духового здоров'я нашого письменства. Одначе і ділянка нищівної крити-

ки-сатири представлена в літературі повоєнних років. Тут варті згадки передусім прізвища Степана Риндика, Юрія Косача і Олександра Смотрича. Повість С. Риндика «Пшениця» — гостра, хоч і не зла сатира на еміґрантських «людей повітря», що живуть фантастичними проєктами і торгують нічим. Далеко злішою сатирою є п'єса Юрія Косача «Ордер» (в рукописі; йшла на сцені театру під проводом Вол. Блавацького), яка є безпощадним ляпасом по всьому пристосуванському, безпринциповому й готовому на череві плазувати, служачи кожному новому «господареві». Правда, формально письменник переніс дію в роки війни, але фактично весь його типаж — чисто еміґраційний, тому ми і дозволяємо собі розглядати твір як сатиру на еміґрацію.

Оповідання О. Смотрича («Сволочовський дом» у збірці новель «Ночі» і збірка новель «Вони не живуть більше») уже виходить за межі сатири. Це свого роду клінічні спостереження над виродженням обивателя в совєтській системі, але не тільки в ній. З хірургічною безпощадністю автор розкриває в душах своїх персонажів риси здичавіння, отваринення, звиродніння. Епіграфом до цих оповідань могла б бути Тичинина фраза: «Як страшно! Людське серце до краю обідніло». Своєю жорстокістю і браком хоч би іскри доброзичливого гумору ці оповідання навіть ніби виходять поза традиції української літератури, ціховані зокрема іменами Котляревського й Гоголя.

Тут до речі згадати також про гумористичну ділянку нашої літератури. Вона не виділила за повоєнні роки помітних осягів. Гумористично-сатиричні журнали, не виключаючи й кращого з них, — «Лиса Микиту», редаґованого Едвардом Козаком і блискучого в ілюстративній частині, — не відзначалися дотепністю і ориґінальністю текстів. Книжка фейлетонів Івана Керницького «Циганськими дорогами» має свій стиль, сказати б так, пастелевого, прим'якшеного гумору, але їй бракує узагальнення, вона надто злободенно-таборова. Остання

риса стосується і до ревій І. Алексевича, писаних для Театру-студії Йосипа Гірняка, в яких, правда, авторові вдалося створити теплими й лагідними фарбами образ хитрого й мрійливого «малороса» Мамая, яким він виглядає в своєму еміґраційному перевтіленні. По-гайнівському пуантований і колючий гумор виявила в своїх поезіях Ганна Черінь (збірка «Крещендо»). Більше, ніж інші гумористичні жанри, розвинулася літературна пародія, що зв'язане з літературною дискусією і є свідченням того, що література справді в ці роки привертала до себе увагу й говорила нове слово, — бож пародія ніколи не буває активною й цікавою в роки літературного застою і відставання літератури від інших ділянок культурного життя. З-поміж численних пародій і літературних фейлетонів виділяються пародії Теока («Карикатури з літератури»), а особливо Л. де-Маріні (в збірці «Буря в МУРі»). Якщо першим часто можна закинути вульґарність і примітивність, висунення на перший плян моментів біографічного, а не літературного характеру, то пародії Л. де-Маріні виявляють подивугідне вміння схоплювати особливості стилю різних письменників, а через відтворення цих особливостей — уміння показати якісь важливі грані особистости пародійованого письменника. Поскільки мова йде вже про віршові форми гумору, то не можна не відзначити культурного й талановитого лірика-гумориста Порфірія Горотака — під цим вигаданим персонажем ховалася група авторів, передусім Юрій Клен і Леонид Мосендз.

Короткий і схематичний перегляд української еміґраційної прози повоєнних років, як він тут поданий, дозволяє твердити, що наша література в ці роки осягла провідну ролю в духовому житті суспільства. Гострота нападок на літературу є нічим іншим, як потвердженням цього факту. Коли поглянути тепер на нашу прозу і драматургію з погляду мистецьки-стилевого, то треба буде прийти до висновку, що і тут вона не тільки не перебувала в стані застою, а навпаки, виявила цікаві ри-

си розвитку, з одного боку, йдучи в річищі розвитку европейської літератури взагалі, а з другого, плекаючи, а почасти відновляючи традиції національної літератури.

У той час, як дехто з письменників дотримувався традиційної реалістично-побутової лінії нашого письменства, так само за давньою традицією переплітаної ліричними партіями, — маємо тут на оці насамперед «Діти чумацького шляху» Докії Гуменної і «Війну» Федора Дудка, інші письменники розвивали традицію реалістичного роману в різних напрямах. Перехід від побутового роману до ідеологічно-соціяльного знаменує собою розвиток Улаа Самчука. Ще в «Юності Василя Шеремети» елементи побуту, може проти волі автора, явно переважають над моментами ідеологічного становлення героя твору — юнака і над моментами ідеологічних суперечностей і колізій. У «Ості» побут стає на своє місце: він поданий і тут дуже широко, часом з майже гомерівською повнотою й докладністю, але він тут уже тільки ілюстрація до ідеологічних суперечностей, до ідеологічних змагань. Характеристично одначе, що ця настанова на ідейність не збіднює характерів. Навпаки, в романі ідеї існують не самі в собі, а через конкретні характери, через зумовлену внутрішнім єством персонажів їх поведінку.

Ідеологічний роман будує і Володимир Винниченко («Нова заповідь», виданий спершу у французькому перекладі під назвою «Nouveau commandement»). Тут конфлікт комунізму й капіталізму і шукання третьої сили між ними розгорнені в широких, хоч часом наївних ідеологічно-політичних партіях, але самі ці партії вплетені в гостру схему напруженого сюжету авантурно-кримінального роману. Схему пригодницького роману вдало використав, хоч і не таку ускладнену, — Іван Багряний у своїх «Тигроловах». Твори такої побудови знаменують збільшення в українських письменників інтересу до гостроти сюжету, що, як відомо, був завжди вразливим місцем української прози. З цьо-

го погляду сюди ж таки прилучаються і перші спроби Юрія Клена писати прозою (оповідання «Яблука» — «Літаври» 4-5, «Медальйон» — «Арка» 1947, 6 і особливо «Акація» — «Нові дні» 13, 1951). Відмовляючися від усякої стилістичної орнаментики, типової для більшости прозових творів останніх десятиліть, почавши від часу імпресіонізму, будуючи фразу чітку і точну, Юрій Клен ніби повертає прозу до її первісної субстанції, — до оповіді про події в їх послідовності і зв'язку. Його проза нагадує своєю чіткістю, зосередженістю і економією зразки прози Вольтера або Кляйста, і можна дуже пошкодувати, що передчасна смерть зупинила в самих початках діяльність письменника як прозаїка.

Той самий рух до дезорнаменталізації прози, до, коли можна так сказати, «опроження» прози помітний і на творах Юрія Косача. Окремі ще типово орнаментальні твори в дусі характеристичних для Косача в роки перед війною і під час війни («Чудесна балка», почасти «Запрошення на Цітеру» — «Заграва», 4), видно, не задовольняють уже й самого автора, і він дедалі більше від них відходить. Досить порівняти його перший роман про Богдана Хмельницького «Рубікон Хмельницького», виданий у роки війни, з повоєнним «Днем гніву», щоб побачити, наскільки змужнів авторів стиль, економнішими стали засоби, суґестивнішим слово. Якщо раніше автор намагався впливати на читача мелодією цілих речень і ритмом розлогих уступів, то тепер він стає ляпідарнішим і надає куди більшої ваги окремому слову, рисі, пунктирові вражень. Хоч рештки старої орнаментальности ще виразні в багатьох місцях, одначе загальний напрям розвитку визначений не менш промовисто.

В цьому русі до орудування лаконічними, але виразними штрихами, до ощадности слова і «колючого» ритму фрази й цілого твору письменникові стають у пригоді окремі засоби кіна, — мистецтва XX сторіччя, а також розроблена насамперед в американській літературі техніка «внутрішнього

монологу». Застосовані вже в «Ноктюрні б-моль», а особливо ощадно й доцільно в «Дні гніву» засоби кінових «напливів», швидкого переміщення плянів і монтажу їх, перескоків дії, ефектів прожекторного, так би мовити, освітлення, яке дає змогу динамічно вихоплювати то одну, то другу частину цілости, створюючи враження швидкого руху, — дозволяють говорити про те, що в той час, як одні письменники шукають динамізації нашої прози в засобах розбудови напруженого сюжету, інші хочуть прийти до подібних наслідків зміною методи насвітлювання фактів і подій. Наближення прози до кіносценарію помічається не в самого Юрія Косача. Може помірніше застосовані, але в принципі такі ж тенденції ми зустрінемо і в «Аркадієві Ярошеві» Гліба Східного, і в оповіданнях Олександра Смотрича.

Усе це — різні прояви нахилу до динамізації української прози, і те, що вони констатуються в різних письменників, не залежних один від одного, і при тому застосування їх варіюється зовсім явно залежно від рівня майстерности того чи того автора, дозволяє говорити про те, що це процес закономірний. Щождо його корисности, то тут не може бути двох думок: саме напругої динаміки здавна бракувало багатьом, навіть найкращим українським прозовим творам, особливо романові, і це невигідно відрізняло його від роману европейського і американського. Не можна не зіставити з нахилом до культивування сюжетности й динамічности в нашій прозі і несподіваний, як на теперішній стан, інтерес до драматургії. Досі драматургія була розмірно менше опрацьованим літературним ґатунком у нас. Театральність наших передових драматургів — Тобілевича і Лесі Українки була, власне, річчю дискусійною. Тільки в поодиноких творах В. Винниченка і М. Куліша наша драматургія дала незаперечно сценічні зразки високої літературної якости. Та навіть і кількістю драматургія посідала в нас непропорційно мале місце. З досвіду якихось чотирьох років трудно робити якісь про-

гнози на майбутнє, але хотілося б, щоб несподіваний вияв великого зацікавлення драмою і переходу до цього жанру навіть таких письменників, які досі працювали тільки в ділянці оповідної прози і поезії, був явищем не випадковим і був би закріплений у дальшому. Багато тут залежить, звісно, від існування і репертуарної політики українських театрів.

Говорячи про драматичні твори, слід згадати, що і в них помічається нахил до сюжетности. Правда, переважають ще твори напівепічного характеру (драми Івана Багряного, «Шумлять жорна» Уласа Самчука, «Дійство про Юрія переможця» Юрія Косача), але такі речі, як «Домаха» Людмили Коваленко, «Ворог» і «Ордер» Юрія Косача дають право говорити про справжнє опанування письменниками пружин драматичного сюжету, а в п'єсі Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» (надрукована скорочено в «Арці», 1948, 2) ця майстерність доведена мало не до віртуозности.

Повертаючися до оповідної прози і до проблем її сюжетности, слід кинути погляд на твори, витримані в манері, що має спільне з традиційною українською етнографічно-оповідною прозою і, безперечно, виростає з традиції цієї останньої. Саме ці твори ще від часів Квітки-Основ'яненка і Марка Вовчка відзначалися своєю сюжетною крихкістю і невпорядкованістю, часом навіть розхристаністю. Були, правда, тут спроби гострого сюжетного стрижня в будові твору, — маємо на увазі «Перекотиполе» Квітки-Основ'яненка, почасти твори О. Стороженка, — але вони лишилися поодинокими епізодами в нашому письменстві. Тим характеристичніше, що тепер і в прозі, яка виростає з традицій етнографічної прози, стає виразним нахил до сюжетности й динаміки. Так є, наприклад, у напруженому оповіданні Петра Балея «Антошко» (в збірці новель «Пан»). Навіть такий типово розповіклий письменник-етнографіст, як Василь Чапленко, пише книжечку оповідань, побудованих як коротка сюжетна анекдота (збірка «Муза»).

Але особливої майстерности вияву досягають ці явища в «Старшому бояринові» Тодося Осьмачки. Тут сполучено гостроту сюжету традиційного «ярмаркового» розбійницького пригодницького роману з гостротою малюнку романтичного твору в дусі українських повістей Гоголя. Стиль, пройнятий конкретністю бачення і синкретизмом сприймання, так само виявляє незвичайну сконцентрованість схоплювання й відтворювання дійсности. З цього погляду цей твір становить собою справді новий етап у розвитку нашої «етнографічної» прози, коли вона перестає бути етнографічною, а стає національною, підносячися водночас на рівень европейської.

Навіть коротка й стисла аналіза провідних творів нашої оповідної й драматичної прози, отже, показує, який цікавий і здоровий розвиток цієї прози, як органічно вона виростає з попереднього етапу і перегукується з розвитком світової літератури, де так само помічається тенденція до «ідеологізації» й «динамізації» літератури, до відкинення зайвої орнаментики, до сконцентрованости, — одне слово, до, сказати б, справжньої прозовости. Ідеться тут про розвиток у єдиному напрямі, в єдиному ритмі світового культурного життя.

Це не значить, що все гаразд у нашій прозі і нема чого їй закинути. Попри всі її осяги навіть на найкращих творах більшою чи меншою мірою позначаються риси провінційної вайлуватости, браку культури в деталях. Чи йде про дрібні, але неприємні анахронізми в «Ості» Уласа Самчука, чи про недоречності й неправдоподібності сюжетної будови в «Новій заповіді» В. Винниченка (Приміром, коли герой твору записує стенографічно розповідь, яку . . . читають з писаного. Отже, для чого ж тут стенографія?), чи про брак міри в деяких оповіданнях Юрія Косача чи Ігоря Костецького, — все це є ніщо інше, як брак тієї елеґантної викінчености, яка відзначає кожну довершену культуру.

Наша проза вже може дуже багато, але їй бракує вирівняности, сказати б так, добрих манер. Тим ча-

сом новаків у світі завжди зустрічають за їхніми манерами, і тому ці, з першого погляду, дрібні речі в суті справи дуже і дуже шкодять українському письменству в його світових «зв'язках» і розголосі. Другим і не менше важливим виявом нашої провінційности в літературі є те, що вона, глибоко і цікаво показуючи внутрішньо-українські процеси, дуже рідко підноситься до того, щоб поза їх українським виявом усвідомити й показати читачеві їх всесвітянський характер. Часто хотілося б більшої філософічности твору, більшої глибини узагальнень і більшої легкости асоціяцій.

Саме на цьому останньому базується між іншим культура таких жанрів, як есей, нарис, мемуари, і не випадково, що ці жанри перебувають у нас у цілковито недорозвиненому стані. Здавалося б, що кому-кому, а українцям є про що писати спогади. В дійсності одначе ми не дістали в повоєнні роки жадних повновартісних спогадів. Одні з них зіпсовані партійною засліпленістю, упередженістю й тенденційністю, інші розпливаються в морі фактичного матеріялу, не вміючи надати йому внутрішньої організації. Навіть розмірно кращі спогади («Мозаїка квадрів в'язничних» М. Бажанського, «Спогади про неоклясиків» Юрія Клена) не мають ані безпосередности життєвого документа, ані виплеканости літературного твору, лишаючися десь посередині між цими двома жанрами. Зовсім погано з нарисами і есеями. За винятком блискучих есеїв Є. М(аланюка) про Юрія Липу і про Ольжича й М. Антіоха («Вежі», 1, «Орлик» 1947, 7), тут просто нема що назвати. Всі інші спроби в цьому жанрі настільки незграбні і примітивно протокольні або так само примітивно розцвічені розляпистими прикрасами, настільки позбавлені здатности дотепних і глибоких асоціяцій, що взагалі з есеєм і нарисом нічого спільного не мають.

3.

Натомість похвалитися філософічною глибиною й своєрідністю бачення світу може наша поезія в своїх

кращих проявах. Не секрет, що наша поетична традиція старіша й сильніша, ніж прозова, що тоді, коли ми мали в поезії Шевченка й П. Куліша, ми не мали нікого рівновартісного в прозі. Тож і тепер, хоч майже наздігнана швидким розвитком прози, наша поезія все таки де в чому не дала себе випередити.

Насамперед, тут мусять бути названі два твори глибокого філософського звучання й своєрідного задуму: роман в октавах Тодося Осьмачки «Поет», і історіософічна поема Юрія Клена «Попіл імперій», не остаточно викінчена передчасно померлим автором. Осьмаччин «Поет» — річ якоюсь мірою автобіографічна. Але страждання юнака й поета, чавленого совєтською системою, автор зумів вирвати з політично-злободенного аспекту і перенести в плян критики світобудови і протесту проти космічного ладу. Це саме глибока віра в Бога породила тут одчайдушні богоборські зойки, як було це свого часу в Шевченка або Байрона. Поет, що знає: «Єдине все, що в нас і що над нами», який, отже, в людині бачить субстанцію Бога, як ту ж саму субстанцію він бачить і в усесвіті, підноситься водночас до того, що викликає світотворчу субстанцію, субстанцію, часткою якої він є і яка в ньому існує, на прю:

Я кинутий широкому узбоччю
ярів і круч, і гнівного Дніпра
крізь ревища, неначе тічку вовчу,
що десь над падлом серед степу гра, —
перед тобою, вічносте, не змовчу
свого прокляття, як ота гора,
де безневинну душу розпинали
і людські, і міжзоряні аннали... (544).

У Осьмачки політика підноситься в ґрадус загальнолюдської своїм розмахом і значенням поезії, набирає широких філософськи-узагальнених звучань, ні трохи не втрачаючи напоєности людським болем і суб'єктивним почуттям. Коли до цього до-

дати ще несамовиту організацію мови, де мистецькою рукою вимішано з незвичайною сміливістю традиційно-«поетичне» і те, що традиція вважала за неприпустиме в поезії, то стане ясно, який своєрідний і мистецький твір дістала тут українська поезія.

«Попіл імперій» Юрія Клена не сягає ані таких вершин поетичних дерзань, ідучи в річищі загально визнаного, ні такої глибини почуття і взагальнення. Одначе це дуже цікавий історіософічний твір, де, без наскрізного героя, отже, в пляні зображення окремих історичних картин, чергованих з авторськими медитаціями, показано загибель імперій у XX столітті і провиджено ролю України в майбутньому. Уривки з поеми, як вони досі друковані, не завжди рівної вартости і рівної міри відшліфованости, але є серед них дуже цікаві, особливо в частині, присвяченій гітлерівській Німеччині і її неминучому розпадові.

Уже в епопеях Осьмачки й Клена виявляється характеристична для української поезії на еміграції в повоєнні роки внутрішня релігійність різних відтінів. У Осьмачки вона виявляється у формі своєрідного космічного богоборства, у Клена — в надії на визволення, що його принесе святий Ґраль. Подібні явища ми помітимо і в лірициі, передусім у виступах Василя Барки («Апостоли» і «Білий світ»), Олекси Стефановича і Михайла Ореста («Душа і доля»).

Для Василя Барки характеристична своєрідна біблійність стилю, коли він не відражується залучати до поетичного словника найбільші «прозаїзми», а до синтакси — найбільш прозові конструкції розгорненого складного речення, і коли світ він сприймає крізь призму притаманної Біблії сполуки любови-жорстокости. Багато в чому Барка виходить з традицій пізнього Шевченка.

Олекса Стефанович далеко ніжніший, інтимніший, його архаїзація витриманіша, він не так охоче оперує різкими стилістичними контрастами. Навіть тема Божого гніву, тема апокаліптична, якій

він приділяє багато уваги (цикл «Кінецьсвітнє»), звучить у нього радше як пересторога люблячого, ніж як вияв громового гніву над Сінаєм. Джерелом поезії є радше народна пісня, колядка, щедрівка, навіть лірично-ніжна колискова, ніж складна амальгама стилю гнівного Шевченка.

Поезія Михайла Ореста менше зв'язана з українськими джерелами. Вона виросла головне під впливом німецького символізму з нотками «schöne Seele» в ньому. Поет схильний не так протестувати проти світового зла, як утекти від нього, і його справжніми друзями виступають не люди, а лісові дерева, що для кожного з них він знаходить особливі слова. Вирівняна формально, його лірика наскрізь етерична, понадземна, і погану послугу роблять йому ті порадники, що штовхають його до духово-чужого йому неоклясицизму. При таких спробах поет продукує вимучені, засушені, далекі від його єства віршилища, розтягнені, риторичні й бідні думкою.

Несподіваний нахил до афористично-філософічної лірики виявив Євген Маланюк («Камінь» — збірник «МУР», 1, «Осіння весна» — «Арка» 1947, 6). Від властивих йому давніше історіософічно-патетичних філіпік декляматично-акмеїстичного характеру він удається тепер до прозорої відстояности рількеанства, до стислої сентенційности гномічної лірики. Він може єдиний з сучасних наших поетів-філософів, у кого в центрі світу лишається людина і може навіть Я самого поета, який не чекає ані страшної кари світові в Страшному суді, ані приходу світлого Ґраля, рятівника світу і чистих душ у світі.

Велике багатство виявляє сучасна українська поезія, з стильового погляду розглядана. Поезія патетичної деклямації представлена творами Святослава Гординського (збірка «Огнем і смерчем»), Івана Багряного (збірка «Золотий бумеранґ»), Леонида Полтави (збірки «За мурами Берліну», «Жовті каруселі»), тільки ця декляматичність у Багряного вбирає в себе окремі елементи пісенности, а в

Полтави то говірної мови з іронічними пуантами, то романсу. Для творчости Оксани Лятуринської, Олекси Веретенченка і Леонида Лимана далеко більше властиве навіяння магією віршової музики, магією ритму. Лятуринська любить стилізацію наших старих поетичних джерел, Веретенченко ближчий до ритміки народної пісні, хоч вона в нього завжди тільки ледве вгадується крізь ритми класичної системи віршування, — і в цьому індивідуальна принадність його вірша. Лиман залюбки використовує недоговореність, обрив інтонації, згасання віршової мелодії. Коли повернутися до згаданих ще перед цим поетів, то вони теж радше належать до деклямативної школи вірша: доведеної до останнього ступеня напружености, на межі то з криком, то з фальцетом в Осьмачки; патетично-промовницької, а подеколи говірної ліричної в Барки; ораторсько-повчальної в Маланюка. Але твори Стефановича і Ореста стоять уже на межі між деклятивно-говірним напрямом і музично-магійним.

Властивий прозі спад орнаментальности позначився виразно і на українській поезії. За винятком Вадима Лесича, не можна назвати жадного поета, який кохався б тепер у візерунках слова, взятого як самоціль, заради його, цього слова, аромату і ваги. Характеристичне одначе також і спадання в поезії протилежного нахилу — нахилу до пластичности, до малювання словами, до посиленої предметовости в поезії, такої властивої зокрема неоклясицизмові. Якщо не брати явно епігонські поезії Леонида Мосендза «Канітферштан» і особливо «Волинський рік», то можна тільки в двох поетів спостерігати нахил до такої манери: в Яра Славутича і в Богдана Кравцева. Ярові Славутичеві ця манера, скільки можна судити, властива органічно. Після учнівської збірки «Співає колос» він опанував цю манеру в збірці «Гомін віків». Далі він зробив спробу позбутися цієї манери, перейшовши на романтичні баляди (в збірці «Правдоносці»), але це йому не вдалося, і в новій

збірці «Спрага», поскільки він не дає чисто словесних орнаментальних екзерсисів, він повертається до своєї старої манери. Богдан Кравців (збірка «Кораблі») виробив собі цю манеру, мабуть, не без впливу Максима Рильського, але він у ній послідовніший від свого ймовірного вчителя.

Для обох оце названих поетів типово, що вони відчувають деяку неповноцінність неоклясичної манери, і тому вони обоє намагаються її надмірну, так би мовити, інтернаціональність чи хоч «інтереврепейськість» надолужити підкреслено національною тематикою: портрети козаків і т. п. в Яра Славутича, «фолкльорні» сонети в Богдана Кравцева. Останні зокрема дуже цікаві тим, що поет тут не обмежується на тематичному матеріялі українського походження, а намагається поєднати сонетну форму і пластичність зображення з елементами фолкльорного стилю, елементами народної пісні, яка, як відомо, наставлена радше музично-магійно, ніж пластично. Ці перші спроби, покищо експериментального характеру, можуть привести до дуже цікавих наслідків.

Це шукання національного в поезії в Славутича і Кравцева не випадкове. Майже для всієї української поезії на еміґрації, за винятком може одного-двох поетів, характеристичне звернення до національних джерел. Одні сягають у літопис (Лятуринська), інші до святого письма в його церковнослов'янському одязі (Стефанович, Барка), треті до архаїчного фолкльору (Лятуринська, Барка, Кравців, почасти Славутич), четверті — до новішого фолкльору (Багряний, Веретенченко, Черінь), майже всіх вабить Шевченко, який справді зумів увібрати в свою поезію колосальну широчінь українських традиційно-поетичних джерел і дати їм нову, перед тим нечувану синтезу. Треба підкреслити одначе, що це аж ніяк не означає повернення до традиційного для Шевченкових епігонів романсового переспівування найходовіших народно-пісенних формул. Ні, повернення до джерел відбувається з знанням високих технічних здобутків як Шев-

ченкової поезії, так і нашої поезії європеїзаторського етапу (символізм, акмеїзм, футуризм, неокласицизм). Тому це означає не повторення минулого і не спрощення, а дальше піднесення. Уміти бути своєрідним і водночас стояти на рівні доби, — це в наші часи не таке легке завдання. Коли наша проза наближається до такого стану, то про найвищі осяги нашої поезії ми можемо сказати, що вони цього дійшли.

Наш короткий перегляд закінчено. Коли зважити, що йде про працю якихось чотирьох років і при тому про працю в до краю несприятливих умовах особистої небезпеки, матеріяльної незабезпеченості і антилюдяного скупчення по таборах, то здобутками можна справді пишатися. Але зрештою читачеві, своєму чи чужому, байдуже до умов, в яких творив письменник, він оцінює самі результати його творчости. Коли застосувати такі критерії, — то все таки й тоді не доведеться червоніти за осягнене. З повним почуттям відповідальности можна сказати, що наша література дала нашому суспільству незмірно більше, ніж від суспільства дістала.

Особливо наочно це тепер. Українська еміґраційна література не посідає жадного солідного видавництва і жадного сталого і значного літературного журналу, провадженого літературно кваліфікованим і безстороннім редактором. Після років цілковитого мовчання почали час від часу виходити в світ книжки сучасних авторів. Серед них є визначні появи, як от «Сад Гетсиманський» Івана Багряного, «Рай» Барки, «Дим вічности» і «Чорна долина» Олекси Веретенченка, четвертий том «Дітей чумацького шляху» і «Мана» Докії Гуменної, «Ліричний зошит» Вадима Лесича, «Влада» Євгена Маланюка, «Плян до двору» і «Китиці часу» Тодося Осьмачки, «Вибране» Олександра Смотрича та ін. Одначе всі ці книжки з'являються з великими труднощами, більш або менш випадково, з'являються як поодинокі появи, а не як ланки цілісного процесу. Власне літературного процесу,

як такого, досі не відновлено, і це — найбільше лихо.

У краях нового поселення перспективи письменників безрадніші, ніж навіть інтеліґентів іншого фаху. Коли маляр чи скульптор чи музика можуть обслуговувати чужу авдиторію, коли науковець може стати до праці в чужих навчальних і наукових закладах, то для письменника, чия творчість до глибини зв'язана з мовою, перехід на чужу авдиторію майже неможливий.

У цьому світлі набуває особливого значення між іншим (хоч це не може бути головним засобом і заходом) налагодження перекладів творів українських письменників на чужі мови і зв'язку їх з чужинцями-колеґами. Перша справа досі не могла бути поставлена, бо вимагає на початку широкого фінансування. Щодо другого, то тут зроблено жалюгідно мало, майже нічого.

Зроблено так мало, що все можна перелічити в одній фразі. МУР взявся був зорганізувати зустріч українських письменників з письменниками інших народів, що перебували у Німеччині. Зустріч була призначена на 6 жовтня 1946 р. в Байройті. Прибули тільки білоруські письменники. Приготовану для цієї зустрічі доповідь про українську літературу Юрій Косач згодом видав німецькою мовою під назвою «Ukrainische Literatur der Gegenwart». Попри те, що в ній є багато спірного і хибного, свою корисну службу ця брошура справила.

З публікацій чужими мовами видали своїм коштом або коштом українських підприємців німецькою мовою переклад свого оповідання «Sechs Leuchter und der siebente der Mond»Ігор Костецький, а перекладі з Яра Славутича «Spiegel und Erneuerung» і з різних поетів «Gelb und Blau» В. Державин. Треба сказати одначе, що видання поза чужинецькими видавництвами майже не досягають мети. Вони не потрапляють у мережу кольпортажу даної країни, не пробивають дороги до критичних органів, а якщо кудись і потрапляють, то зустрічаються там з недовір'ям, як усяке самовидання.

З книжок, що вийшли чужими мовами в чужих таки видавництвах, нам відомі тільки дві: статті Юрія Шереха про проблеми театру «Ein neues Theater?» і роман Володимира Винниченка «Nouveau commandement». Підсумок, що й казати, більше, ніж сумний. Одним із найважливіших завдань літературного життя в дальшому лишається, поруч організації поважного українського журналу і книжкового видавництва, організація перекладів на чужі мови і влаштування їх у чужих видавництвах.

Наш короткий огляд літературного життя української еміґрації в перші повоєнні роки випадає закінчити згадкою тих письменників, кого ми в ці роки втратили, — не раз в наслідок нашого недостатнього ними піклування, недостатньої до них уваги, байдужости, невміння або й небажання створити для них умови людського життя і творчости. Це: Юрій Клен (30. X. 1947); Катря Гриневичева (26. XII. 1947); Леонид Мосендз (13. X. 1948); Андрій Гарасевич (24. VII. 1947). Їхні заслуги перед українською літературою покищо лишаються неоцінені, їхні твори не зібрані і не видані повністю, зберігаються часто в одному примірнику по різних архівних збірках, приречені поділяти всі примхи долі, що їх мають зазнати ці збірки. Адже втрачено вже по війні єдиний примірник недрукованих драм Миколи Куліша! Чи не станеться так само і з тими, кого ми втратили вже на еміґрації, хто «між нами жив»?

Але доля мертвих письменників у нас не відрізняється істотно від долі живих.

Мюнхен, жовтень 1949 — Кембрідж, грудень 1953 («Овид», 1954, чч. 3-6).

НАД УКРАЇНОЮ ДЗВОНИ ГУДУТЬ

І.

«Старший боярин», повість Тодося Осьмачки, — це наче сама Україна. Мережана-гаптована, золотом вишивана, словом за серце беручка, у масних чорноземлях, у соняшному бринінні, в місячній поводі-зливі.

Автор каже, що дія діється в червні 1912 року. Не вірте йому. Ніщо в повісті час, і рік, і день. Є довічна Україна — царство мертвих, і живих, і не народжених ще українців. Вибирають до четвертої російської думи. Катують кати Гонту. Літає Богданова чайка. Невмируща бувальщина живе в душах поколінь. Що раз сталося, — триває вічно: дзвони в соняшному тумані ще чують звуки, вирвані з них дзвонарями минулої неділі, і котяться ті звуки притишеним гудінням від черкаського села аж до далеких морських берегів. Діди і батьки живуть у дітях. Щастя і покута за гріх — родові і спадкові. І досі триває гайдамаччина. І досі існує благословенна тиша колишніх священичих садиб. Можна говорити з мертвими, і вони благословлять на шлюб і на життя. Не вірте авторові, що дія діється 1912 року. Діється вона у довічній, невмирущій Україні — Україні людських душ. І безлітно-довічно гудуть над нею дзвони: то промені сонця тремтять, то бджоли гудуть, то дзвони церковні лунають.

За винятком може Шевченкових віршів і Гоголевих українських повістей, наша література ще

не знала такої української книжки, як «Старший боярин» Осьмаччин. Якщо можна перелити Україну в слово, — то це повість Осьмаччина. Якщо може слово пах України пронести, — то пахтить ця книжка всією запашністю України. Якщо можна в слові збудувати батьківщину-державу, — то це вона збудована, зримо і живовидячки.

Перед нами не фотографії. Фотографії мертві і відтворюють мертву застиглість випадкової міни. А тут перед нами образ. Зіґнорувавши закони механічности, поет схопив закони сутности. Ось іде Корецька з церкви додому: «Видно було, як красувалися жита і стояли густі зелені пшениці, над якими звисали кібці й дзвеніли жайворонки. А їм знизу здавленою луною відповідали перепелиці хававканням ... Дикі качки та лиски з польових озер криком. І лисиці, скликаючи лисенят гавкітливим лящанням ... А бджоли, оси і джмелі тягли через поля свою окрему, гостру і тужливу прекрасну мелодію, і теплішу, і яснішу за соняшне гаряче проміння. І здавалося, що то над українськими полями гудуть луни від тих дзвонів, що в давніхдавнах прогомоніли з усіх земних церков на радощі людям у великі свята» ... Жадна фотографія не вмістить цього багатства: жайворонки і перепелиці, качки і лиски, лисиці з лисенятами, бджоли, оси, джмелі, нечутні минулі дзвони ... Жадне людське ухо чи око не спостереже цього одразу. Але це — одна симфонія погожого соняшного дня. Це твір мистецтва. І це зветься — Україна.

Вона тоне в повені світла. Сріблюють і золотяться скелі під місяцем. Світиться Гордій Лундик, коли переходить кладку. В ясний день він струшує з себе «цілі пригорщі ламаного та битого світла на землю». Світиться не тільки видимий світ. Свічіння проймає і звуки і запахи. Світиться біла тиша. Рядна в хаті пахнуть соняшним промінням. Пишно двигтить зачарована місячна тиша. На світлому теплі вливається в кімнату бджолине гудіння. Довжелезні жовті нитки від сонця тягнуться мокрими та гарячими кінцями по землі, лишаючи

за собою розпарену мокрінь і тягучу млость. Золотий пил спадає з сонця жайворонкам на крила. Чи ж не правда: ви бачите ці дзвони? ви чуєте цей пилок? ви вдихаєте цю тишу?

Учені називають це синкретизмом: переплутання почуттів. У повісті Осьмачки це називається теж: Україна. В усіх її виявах разом. Як єдність, п'янка і пишно-гаряча. Так ми бачили: в образі злилися всі часи і епохи. Тепер бачимо: в ньому злились усі почуття.

Але ще далі: зливаються і простори. Нам називають Тясмин і Тернівку, Лебединський і Копитанівський ліси. Не шукайте їх на мапі. Дарма. Все це неістотне. Географія важить так само мало в повісті, як і фотографія. Перспектива тут виведена з приписів плаского натуралізму. Українське село виростає до розмірів космічних. Мовчазна сільська церква — під самим місяцем. Ось місяць спускається на її хрест. Мить — і хрест, не витримавши тягара, падає разом із місяцем за ограду. Нам можуть потім скільки завгодно пояснювати, що це так тільки здалося Гордієві. Ми не віримо. Ми своє знаємо: Україна Осьмаччина межує з космосом. Вона — на прузі світобудови. Тому ми вже не здивуємось, коли почуємо, що місяць був прив'язаний другої ночі до хреста тоненькою павутинкою, щоб не зірвався він в чорну неміренність ночі, а ось летітиме нічний жук, зачепить павутинку, порве її — і не стане місяця. Тому ми бачимо як ото сонце с п у щ е н е на рохмистрівські поля. Тому ми знаємо: може вся ніч з місяцем і зорями перегнутися дівочим станом у Гордієвих обіймах... А коли смерть зайшла до хати Корецької і запанувала там тиша, що її тільки шашель у кутку догризав, стало чути того маленького вісника смерти аж у другому селі, і у відповідь йому, саме у відповідь йому, там завила собака...

Світ, виведений з вузьких рамок натуралістичної правдоподібности, світ, схоплений як нерозривна єдність, світ, ототожнений з Україною, є та-

кий, бо він сприйнятий очима духу. Тому тут природа така людяна і наслідує кожний порух людських душ, а люди відчувають себе дрібкою природи. В хвилину туги вікна заходяться сльозами; в день весілля дружки-птахи вранішнім співом готують появу молодої, тополя прибралася тисячами маленьких лискучих дзеркалець-листочків, — і от нарешті показується над селом голова молодої — сонця.

Як пишно, наче звої блискучого саєту, розгортає Осьмачка свої розлогі порівняння, від яких у такому обсязі давно вже відвикла в нас не тільки проза, а навіть і поезія: «Голос побивався під небом, ридав, благав ... Так буває орлиця, вкинута в клітку, спочатку б'ється грудьми, головою, пазурями об іржаві ґрати, але заюшена кров'ю і знесилена падає без руху, ждучи, поки спрагнене волі невгавуче серце кине її знов у смертельний та нерівний бій з холодним залізом неволі». У цілі притчі біблійного стилю розгортаються порівняння, і ритм їх — величавий ритм помаху орлиних крил. А монологи! Скільки часу, затуркані скупими приписами натуралістичних течій, герої наших творів не зважувалися на монолог. Тепер ми знов почули монологи, виливи в самоті самотніх душ. І як розкішно прозвучали ці монологи — Гордія, старої Корецької, Варки, вирвані з настирливої механічности, надокучливої умовности діялогу (Бо діялог — така ж умовність у літературному творі, як і монолог). То віршем у прозі любовним, то псальмою-молитвою, то голосінням Ярославни на міських заборолах.

Хто був учителем Тодося Осьмачки в такому пишному, урочому, святковому сприйманні світу? В такому вмінні зібрати все притаманне, питоме, зрікшися пласкої механічности? Микола Гоголь. Це ж у Гоголя розкішним килимом стелилися порівняння і гармонізованим патосом поривали монологи. Це ж у Гоголя птиця не могла долетіти до середини Дніпра і мусіла вертатися, — хоч за підручником і з досвіду кожному відомо, що птиці

і океани перелітають. Бо у Гоголя є міт великої української річки. І в Тодося Осьмачки є міт України. Мистецьке мислення повісти — мітичне мислення. Що ж дивного, що в своїх корінняx воно сягає ще далеко поза Гоголя. В світ української мітотворчости і демонології. В світ української леґенди і казки.

Ось чому ми не знаємо: хто співає тужну пісню під місяцем над річкою: Варка чи відьма або потопельниця? А може це просто билиця, бодай її пам'ять була не прийняла? Ми не знаємо: Харлампій Пронь мчить вороним конем чи леґендарний мрець пекельник Маркура Пупань? Автор хитрує: він знає, що його читач скептичний і звик механічно мислити; тож він до всього добирає «правдоподібні» пояснення, реальні факти. Але не вірте, читачу. Він знає що світ чудесний і ірраціональний. Не дайте збіднити свою уяву про світ. Вірте авторові не тоді, коли він розшифровує і розтлумачує, а тоді, коли він показує. Вірте, що Маркура продав свою душу чортові; що домовик заплітає коням гриви і тримає під своєю опікою хату і все, що в хаті, а живе він на горищі над гаком, забитим у сволок; що на цвинтарі завжди є одна безхресна незапечатана душа, яка з заздрости ламає ночами хрести на чужих могилах; вірте в сни, що їх так чудесно снять і так докладно оповідають герої повісти; вірте в увесь ритуал веснянкових і купальських свят, Вербних неділь і Різдва, Великоднів і Маковія. Вірте, бо там говорить голос предків, а голос предків — це ж і ваш голос, і голос ще не народжених дітей ваших. Вірте, бо це — свято, правда, краса і духовість ваша. А автор тільки посміюється з вас, підсуваючи вам «імовірні» механічні пояснення. Вся його книжка — чудесна казка, запахущий міт. І навіть «реалістичні» деталі тут казкові. Хіба не казка чудесне зродження кохання між Гордієм і Варкою? Хіба не казка оті лісові розбійники-експропріятори? Хіба — кінець-кінцем спитаємо — не казка все життя? Не гінка

високостанна леґенда? Не чудесний героїчний міт? Треба тільки бути гідним його.

А проза життя, — спитаєте ви? Щоденний побут у копіткій нудьзі своєї повторности? Але в світі чарівної України Тодося Осьмачки і проза перетоплена в чисту поезію. Ні, він не боїться показати ані кричущі поросята, яких треба упорати на ніч, ані відро, в якому дають свиням пійло з дерти, ані наймичку, що, сидячи коло підпіччя, заминає макогоном сало в макітрі; кабінетні мумієзнавці поділили світ на поетичне і прозаїчне; для живої, здорової, повнокровної людини світ — цілість, і поезія є в усьому. Такий Тодось Осьмачка.

Особливо вражає його сміливість у використанні псевдо-прозаїчних слів і образів у порівняннях. Вони сповнені несамовитої сили, якої не осягнути ніколи жадному з лицарів збляклих слів. Ось образ альпіністів: вони «вилазять на найстрімкіші верхів'я гір, шукаючи Божої бороди, аби вчепитися в неї і погойдатися над світом хоч би хвилину, а там і звіятися вниз гнівною бурею десь на дикі скелі мовчазного небуття». Ось соняшний день: він такий прозорий, «що якби хто уважний глянув з-під церкви на небеса, то побачив би там і зорі, і на великих пальцях ніг нігті, освітлені сонцем, у того янгола, який щоранку летить з заходу на схід назустріч сонцю». Навіть сонце серед літнього дня в Осьмачки почуває себе, «як спітнілий, розпарений господар у маленькій коморі, увійшовши туди з поля дістати з бодні сала».

Кололітературних гомункулів аж пересмикуватиме від Осьмаччиних х р ь о п н у т и, к л а ц н у т и, р е п а т и, л у с н у т и і т. под. «Моралістів» виведуть з рівноваги Осьмаччині еротичні сцени — прекрасні і сповнені життя і здоров'я, як чудесні «Дівичії ночі» Шевченкові. Що ж, відомо, що голос кастратів виплеканіший, ніж у нормальних людей. Воліємо одначе і літературу не кастровану. А щодо грубости, то її тут і сліду нема. Бо в світі Осьмаччиної казки і найгрубіші деталі одуховлені і включені в міт. Тільки цей міт вони роблять не-

звичайно видимим, дотиковим, живосильним, конкретним.

Конкретність Осьмаччиного бачення світу часом аж страшна. В хвилину найбільшої напруги він не забуває в кінці своєї фрази довісити якийсь важучий і ваговитий деталь. «Варка, обернувшися лицем до лутки, дала волю почуттю, що скидалося на плач... Від його не здригалися ні плечі, ні стан, вкутаний в зелений халат з червоними смугами по краях». Варка уявляє собі своє черниче майбутнє: доведеться їй «все робити, хоч і під доглядом доброї матушки Карташової, але для того, аби згодом стати такою, як ікона, твердою та холодною і поточеною червоточиною... Страшнішою, ніж трухляві дошки, не вжиті на домовину і складені десь у манастирському льоху». Оці конкретні подробиці, доточені здебільшого до кінця фрази, коли, здавалося, і думка і фраза вже добігли свого кінця, створюють до речі і особливий ритм Осьмаччиної прозової мови.

Ритм цей теж дуже своєрідний. Хоч часом автор удається до якоїсь особливо підкресленої логічности, загалом його фраза має не доказовий, а розлогооповідний характер, обтяжена відокремленими зворотами, позбавлена нервовости, включена в єдиний потік мови анафоричними сполучниками. Це фраза казки, піднесена часто до біблійної урочистости. Можна уявити собі повість Осьмачки, надруковану як текст Біблії: нумерованими фразами-стихами. Вона цілком до такого членування надається. І в ритмічності свого членування вона складається в єдиний, суцільний потік, що велично і плавко струмиться від початку до самого кінця, без гістерії, без нервових пересмиків. Вона тече таким же єдиним потоком, як поетове чуття, як жизність людей, природи, космосу. І все разом складається в розкішну казку — міт України.

II.

Один з персонажів драми Ігоря Костецького говорить, що наша доба — доба ідей: люди більше не живуть просто, вони мислять ідеями, почуття перекладають на мову ідей, борються і вмирають не за віру, пристрасть або інстинкт, а за ідею. В мистецьких творах нашого часу майже завжди все визначене певною ідеєю і заради її демонстрування написаний твір.

В цьому розумінні «Старший боярин» Осьмачки — не сучасний твір. Він не переслідує жадної ідеї в тому сенсі, який тепер у це слово вкладають. Він не накидає жадних вимог діяти так чи так, робити щось або не робити. Він не перекладається ні на мову публіцистики, ні на мову філософії. Він залишається передусім і тільки твором мистецтва. І в цьому його сила.

Це не значить, що він не пройнятий єдністю світосприймання. Він нею перейнятий може більше, ніж інші твори нашої сучасної літератури. Це не означає, що автор не має своїх поглядів на суспільство і суспільний розвиток. Він їх має і висловлює в кількох місцях. Але це значить, що події, образи і словесна тканина повісти розгортаються не стосовно до тих поглядів, а за властивою їм внутрішньою логікою мистецького твору.

Вихідна теза авторового світосприймання — мізерність людини супроти космосу. Маленьке людське серце б'ється тривогою, відчуваючи пустку світової безодні. Людина бачить себе ніби центром світу, але на кожному кроці переконується, що вона залежить від природи і для природи зовсім байдужа. В серці говорить голос кривди «до когось великого, на якого немає ні суда, ні справи». Чому кожна людина мусить нести «велике сиріт-ське не зароблене у долі горе»? Життя варте прокляття: хоч воно прекрасне, але коротке й страждене, приречене незрозумілій долі.

Друге прокляття людини: її самотність. Блука-

ють самотні душі і з'єднатися не можуть. Звідси — туга нестерпна.

Ці засновки, песимістичні підвалини Осьмаччиного світосприймання, сміливо можна вважати за авторові, бо їх висловлюють усі головні персонажі повісти: Гордій, Варка, о. Діяковський. Те ж саме висловлює і назва твору. Самотні душі шукають порятунку від нестерпної самоти в злитті. Гордій може знайти собі світ через Варку, Варка — через Гордія. Але Варка суджена іншому, не нареченим, а тільки старшим боярином може вона покликати на своє весілля Гордія. Іншій нареченій належить Гордій — костистій смерті. І чи не всі люди в Осьмачки — тільки старші бояри на весіллі своєї молодої? Гине стара Корецька; розбите життя о. Діяковського. Пустошаться тихі садиби. Чорні сили тяжать над людьми; зловісні прикмети підстерігають кожний їхній крок: на пекельному коні ввижається їм страшний Маркура Пупань, кукувалкають сичі, страшні передчуття стискають горло. Бійся, людино, тремти! Ти безсила в страшному і знаднопрекрасному світі. Доля обійде тебе. Не бути тобі нареченим!

Такі засновки світосприймання Осьмаччиного в повісті, але тільки засновки. Його світ занадто прекрасний, щоб ми повірили в можливість забарвити його в чорний колір. Має людина в Осьмачки силу, що здатна подолати самоту і загубленість свою в космосі. Ця сила — почуття любови, що з'єднує душі і тіла. Велике чуття згоди між теплом твого єства і мого. Думкою ми приймаємо і міряємо світ. Чуттям — ми міняємо його. Це наше чуття забарвлює світ, змушує його сяяти скалками ясноти чи тьмаритися в пелені туману. Це воно зароджує світ, уже зруйнувавши мільйони незначних світів раніше. Це ним дихають діди, баби, жінки і хлопці і дівчата, і шепочуть одне другому «люблю, люблю, люблю». Це воно, подолавши непереборні, здавалося б, перешкоди, з'єднує Гордія з Варкою, вирвавши її з манастиря, а його з розбійницької ватаги. І повість кінчається на тому, що Гордій та-

ки стає чоловіком тієї, котру кохав, переставши бути старшим боярином. Почуття людини до людини — ось що єдине може дати людині щастя.

А нещастя? В чому їхня причина? Осьмаччин світ не знає часу, що міряється годинниками й календарями. Це одночасний світ мертвих, живих і ненароджених. Сироти сьогодні покутують гріхи, заподіяні вчора. Це пусте, що не вони вчинили ті гріхи. Вони і їхні предки — це одно. Тому страждають і гинуть герої Осьмачки, що на них відомщаються гріхи їхніх предків*). І головний їхній гріх — заглада України.

Тут «філософія» повісти Осьмаччиної переходить у «соціологію», — трошки наївну, але по-своєму цілісну. Україна для Осьмачки — не географічне поняття, а передусім духове. Вона виглядала б так, як село, в якому порядкував о. Дмитро Діяковський: без жадної бідної хати, без хлопа і пана, селянський рай, на засадах християнської любови до ближнього побудований, цікавий до науки і мистецтва, сповнений глибокої людяности, християнської доброти і своєрідного націоналізму — мазепинства. Тут панувала б гармонія і щирість, висока моральність і зростання з власних національних джерел. Герої Осьмачки формулюють цей ідеал не тільки в етико-моральних, а і в економічних категоріях: це має бути царство «рідної дрібновласницької стихії», що «спілкуватиметься з міським українським робочим людом». Ідеал Шевченкового селянського раю. Здійснення Кулішевого гасла про нез'єднанність українського серця з панським.

Утопія чистого селянського раю окреслюється і в програмі «Першого куреня вільних українців», що експропріює російських і зросійщених поміщиків, а здобуті гроші роздає працьовитим селянам, що не мають землі. Правда, Гордій Лундик щось

---

*) З цього логічно мало б випливати, що космос — не хаос, а є в ньому вічна порядкуюча сила, великий Суддя і Месник. Але він не розкритий у повісті Осьмачки.

там говорить кілька разів про свої «соціял-демократичні переконання», але і він дає себе захопити цій утопії і, розуміючи її безнадійність, приєднується все таки до акції «Першого куреня».

А що це утопія в наші дні, це добре усвідомлює і Осьмачка. Він журиться, що впала стара Україна і «не сила була козацька поставити до світового столу на захист України ні дипломата мудрого, і ні однієї книги великого поета у їх бібліотеки, і ні однієї картини у їх музеї, і ні одного вченого до їх академій, який розумівся б і на політиці, і на мистецтві». Уже це виходить поза межі селянського раю. Але найбільша його скорбота, — «що прийдешня Україна буде горем, без якого жити не можна вже й сьогодні на землі», — себто, що вона буде інакша і вже не здійснить його веселкової селянської утопії.

Але це п о г л я д и Осьмачки, а його с и м п а т і ї — по боці цієї утопії, і його повість оспівує цю утопію. І як Шевченко твердив, що Господь карає Україну за Богдана і за скаженого Петра, — за тих, хто знищив Україну, так і герої Осьмачки караються за провини тих, хто руйнував світлість селянського раю. Чорний, пекельний символ цих винуватців — страшний Маркура Пупань, оповитий у найстрашніші фарби, що їх дає наша демонологія. Він панський лановий, він зрадив мужиків і служить чужому панові. Це його гріх і тому він — знаряддя кари. Це він губить Корецьку, а через його дружину — о. Діяковського — і пустошіють їхні садиби, руйнуються їхні господарства, стаючи неначе велетенські домовини, і обливається кров'ю серце поета.

Для оспівування господарства, господ Осьмачка знаходить найніжніші і наймогутніші слова. Недурно кінець священикової садиби він порівнює із зруйнуванням Києва татарами — це для нього однаково страшні катастрофи. Недурно Гордій, помстившися на Проневі, новому втіленні Маркури Пупаня, і ключ від його садиби шпурляє у рів. Є незримий зв'язок між людиною Осьмаччиною

і її маєтком. Гине одне — гине і друге. Тому програма російської креатури Проня — довести Україну до зубожіння й руїни. Зубожіє Україна — і люди її нанівець зведуться.

Така ця «соціологія» Осьмаччина, коли подати її вилущено. Але Осьмачка — хвалити Бога — не соціолог, а поет. І «соціологія» в його творі фігурує як момент етичний, а не сама в собі. Етично вона використана в протиставленні російських зайд українській утопії селянського раю. Естетично вона влита в образи демонології, в образи поетичні, в образи пригодницького роману, вона розчинена в них майже без решти — і тут Осьмачка безумовно сильний. Ми ще раз повертаємося до того твердження, яким починали: в повісті Осьмачки говорить внутрішня логіка мистецького твору, вона командує і вирішає. Логіка філософії і соціології — на цілком підрядній ролі, вона не визначає нічого. Судити твір Осьмачки за критеріями філософії чи соціології — все одно, що судити філософський чи соціологічний твір, виходячи з критики тих кількох метафор, що вжиті в цьому творі.

Та візія єдности світу в його позачасових і позапросторових первнях, яку розгорнув Осьмачка в «Старшому боярині» — явище небувале не тільки в нашій літературі своєю своєрідністю. Якщо в своїй соціяльно-утопійній частині воно явно спирається на Шевченка, то в мистецькій свого попередника воно має в Гоголі. Це Гоголь наближався до такого цілісного сприймання українського світу — природи і людей. Він умів так неймовірно поєднувати фантастичне з реальним, візії з дійсністю, чарівне з огидним. У нього ж можна знайти зародки песимізму Осьмаччиного, що випливає з відчуття загублености людини в космосі, і зародки обоготворення почуття кохання.

З Гоголем, а через нього і з старою нашою розбишацько-пригодницькою повістю, в'яжуться генетично і жанрові ознаки повісти Осьмаччиної: сполучення суб'єктивної ліричности з напруженістю сюжету майже пригодницької повісти: історії про

кілька вбивств, про нещасливе кохання, про втечу дівчини в манастир, а потім з манастиря, про полонення парубка розбійниками. В гострій сюжетності причина того, чому повість Осьмачки захоплено читає некваліфікований читач; для кваліфікованого читача сюжет повісти — чиста умовність, але з тим більшим захватом він відкриває в книжці найвище, що йому може дати твір своєї літератури: образ України в віках, України, що над нею соняшні дзвони невмирущо гудуть. Хай цей образ повернений в Осьмачки більше в минуле, ніж у майбутнє. Сам поет знає, що майбутнє росте з минулого.

Створення цього образу — висока удача і неоціненна заслуга. Минуть роки, хібащо анекдотою лишаться в підручниках історії літератури бляшаний шум і шамотня сучасних майстрів інтриґи, наклепу і самореклями, а повість Осьмачки триватиме доти, доки існуватиме українська література. А може і не тільки українська. Бо, нікого не наподобляючи, Осьмачка висунув у своїй повісті багато такого, що висували одночасно незнані йому сучасники з інших країн, звичайно, по-своєму. Осьмаччин погляд на герметичну закритість людських душ і неможливість їх злиття тоді ж таки у Франції опрацьовував Сартр; Осьмаччину єдність живих і мертвих, перетворення часу з календарного на сутній тоді ж таки в Америці слідом за Лі Мастерзом опрацьовував Т. Вайлдер. І багато можна навести таких паралель. Це сповняє нас гордістю і радістю: поки шкільні педанти, яким так же легко зрозуміти суть української літератури, як верблюдові пройти крізь вушко голки, захлинаються від радости, встановивши, що якийсь початківець обікрав якогось чужого поета, і роблячи з цього висновок, що самостійної української літератури нє било, нєт і бить нє может, майстрі українського слова українську літературу творять як рівноправну і рівночасну з літературами інших народів.

Мюнхен, 1947. «Українські вісті», ч. 92 (50).

«ПОЕТ» ТЕОДОСІЯ ОСЬМАЧКИ

Умова з читачем

Передусім умовмося, шановний читачу: якщо Ви сьогодні стомилися, Ваші нерви розгулялися, Ви боїтеся безсоння і хочете чимнебудь заспокоїти свої нерви, — лягаючи в ліжко, не беріть Осьмаччиного «Поета». Якщо Вам нудно їхати трамваєм і треба у щонебудь втупити очі, — теж не беріть Осьмаччиної книжки. Вам більше придасться в обох випадках Дюма, Волтер Скотт або інший Кащенко. Книжка Осьмачки не принесе Вам ані легкого відпочинку, ані милої розваги, ані сну чи прогаяння часу. Інша річ, коли Вам нестерпною стала начебто безцільна шамотня буденности, і Ви смертельно затужили за тим, щоб прозріти в ній сенс; коли Вам спокою не дають загадки буття людини, вічні проблеми існування світу; коли Ви чекаєте від поезії прочуття таємного в житті і оновлення Вашої істоти. Тоді Ви можете взяти «Поета», як берете «Божественну комедію», «Фавста» або Красінського. Він не принесе Вам розваги і спочиву, але він може принести насолоду глибокої мислі, розгадки гранчастих і пристрасних образів і високої співтворчої праці. Так, саме праці, творчої співпраці вимагає ця книжка від читача. А чи може бути насолода, вища від творчої? І чи може бути вищий твір, ніж той, що і в читачеві будить творчість, змушуючи його йти за автором горовим шляхом?

На цьому абзаці, отже, ми прощаємося мирно

з читачем, що бажає розваги, і сподіваємося на вірність того читача, що не боїться розумового зусилля і філософічних проблем, що хоче не тільки сприймати літературний твір, а і співтворити його. Звичайно, ми не обіцяємо цілком задовольнити нашого читача. Поема Осьмачки така складна і така стужавіла в своїй кристалічності, що, власне, вимагала б послідовного коментаря: октава за октавою, рядок за рядком. Нема сумніву, що колись такі коментарі і будуть написані.

Система ланцюгових зчеплень

В чому головна трудність Осьмаччиної книжки? Це може здатися дивним, але головна трудність її в її надзвичайній продуманості і стрункості. У нас є тепер деякі книжки, де автори, не мавши що сказати, напускають яко мога більше туману, щоб бідний читач мав враження, що там бозна скільки сказано, тільки він, неоковирний, не здатен того збагнути. У книжці Осьмачки, навпаки, надзвичайно конкретні деталі, повз які ми ладні пройти без особливої уваги, як тією вулицею, якою поспішаємо щодня, не дивлячися на її будинки й крамниці, — в дійсності ховають за своєю простою поверхнею значущість поетичної істини. А далі: 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. Твір сподівається на велику спостережливість і пильну уважливість читача. Так буксує авто, коли занедбати якийсь маленький ґвинтик у його механізмі. Так, мабуть, забуксувала б планетна система, якби вийняти з неї якийсь маленький чинник. Бо в системах кожний деталь важущий; а поема Осьмачки — не конґльомерат, а незвичайно струнка система.

У малому маштабі це можна перевірити на вступних восьми октавах поеми. У першій октаві го-

вориться про непотрібність справжньої поезії натовпові; ніби цілком несподівано друга октава розповідає про... нищення Москвою українських сіл; послідовно далі говориться про спустошеність України — і ви вже ладні забути про тему першої октави. Але не робіть цього: бо в 6-7 октавах ця тема повертається, п о є д н у ю ч и с я з темою другої октави: поет самотній передусім тому, що нема вільної України, — щоб у восьмій октаві завершитися знайденням розв'язки у зверненні до майбутньої України, яка згадає поета в час свободи. Так само розташовані і окремі образи. У 2-ій октаві є неясний спершу образ вічної й невмовчної «луни від таємних діл» — він буде ніби забутий, але далі, в кінці 3-ої октави розкриється: це луна боротьби України за свою незалежність — луна і Полуботка й Павлюка. Образи пустки і читання власного твору, дані в 3-ій октаві, розкриються в 5-ій октаві. Образ Свирида, даний у 2-ій октаві, розкривається, власне, аж у цілості поеми. А коли до цього додати, що посередині розкидані разючі своєю оригінальністю й яскравістю порівняння й метафори, які аж усмоктують читачеву увагу, то стане ясно, якої напруги пам'яті і спостережливої вдумливости вимагає поема. Зв'язок її частин — не простий зв'язок натягненої стрічки, де волокна ниток ведуть від кінця до кінця. Це радше зв'язок ланцюга, де кожна ланка заходить в іншу, але є не одна нитка, а безконечне чергування частин ланок, що водночас творять дуже стрункy систему.

Ми більше звикли до творів зі стрічкоподібною композицією. Але ланцюгова має свої незаперечні переваги для твору складного, філософського характеру. І Осьмачка дотримується її з надзвичайною послідовністю і систематичністю. До дрібниць. Якщо ви прочитали, що Свирид Чичка сидів на мірці з буряками, то можете бути певні, що ця мірка буде згадана ще раз в описі вставання. Образ гидкої жаби зі Свиридового сну (44 *) повториться

*) У дужках нумери октав

в медитаціях автора про смерть оподалік від України (278). Коли батько Свиридів порівняв себе з обгорілим пнем, що обростає, мов травою, ім'ям сина (70), то і це не мине марно: Чичка згадає про це в мить смертного одчаю на вістку про кінець Вусті (190). Читання Одіссеї (10) відлуниться при описі київського університету (207). Деталь про рік не прані сорочки на москалях — чекістах (303) перегукнеться із згадкою про те, як мати завжди укладала Свирида в свіжій сорочці (339), характеризуючи в мініятюрі контраст двох світів; образ московського Кремлю нагадає опис пекла; образ страшного пекельного кота-сатани (103) втілиться в образ несамовитого сонця, що горить над проклятим світом, ніби голова кота (454). У справжні ляйтмотиви розгорнуться образи хуґи-заметілі, що влітає безборонно в безшибні хати, образ журавля над колодязем, цього сторожа старого українського села, який спершу перестає скрипіти, «узнавши, що і в Господа закони на небі без жаднісінької коми» (28), себто можуть бути перетлумачені злом на всі лади; що в години смерти села скажено вихає бадією (264); і нарешті стає шибеницею для селян, що не схотіли прийняти закон Москви (363). Так само крізь увесь твір проходить образ зрубаних садів, образ вітряка — і кожна нова поява кожного з цих образів сповнена глибокого значення, яке можна схопити тільки тоді, коли пам'ятати всі попередні зустрічі з цим образом. Тим то поема Осьмачки — величезний подвиг поетичної праці — вимагає читання, читання й перечитування. Її рішуче не можна похопити з одного разу.

Лексичні напливи, інженерія слова

Якби зі сказаного хтось зробив висновок, що поема Осьмачки складається з якихось невиразних символів чи алегорій, то він би тяжко помилився. Серед наших поетів може нема конкретнішого, спостережливішого, цупкішого на сприймання речей і явищ. Він бачить кожний предмет в усіх

його складових частинах, в усіх подробицях його розташування й призначення. Сільська криниця (2-3), уряджения Чиччиної хати (32-34) і особливості його на Великдень (61-63), великодня харч (142-143) — все це справжні портрети того, про що говориться. Ми знаємо при цьому, що направо, а що ліворуч; що осока в мить зустрічі Юхима з польовиком зашуміла не кудинебудь, а аж під човни до Симона в затоку, а кіт-сатана пропав не денебудь, а у Костя в дерезі; ми бачимо, як від чотирьох країв до середини горить Чиччина клуня, захоплюючи полум'ям два явори і відносячи язики до контори. Таку ж докладність ми знаходимо у видиві підводного царства, баченого вві сні (39, 44), і навіть в описі пекла (123). У сцені страшного винищення селян Осьмачка не забуде показати нам, як на вже повбиваних німе волосся від хуґи шелестінням узялося. А кінець села поданий у такій докладності звуків і запахів:

І на Куцівське поле в хуртовині
перелітали з ними через яр:
і бренькіт стріх, і гавкання лисиці,
і стукіт кроков об якийсь тягар,
і брязкіт бляхи по іржавій шині,
і трухлина, і сажа, і нагар,
і скрегіт давніх, виломлених дощок,
і чуйні крики цвіркунові тощо.

Незвичайна точність і докладність бачення породжує явище лексичних напливів. Якщо Дід Кіт швець, то ви знайдете перелік шевських знарядь:

Сидів за хатою на призьбі Дід-Кіт
і вузлик тяг зубами з постола,
а долі на мішку йому у підкіт
лежала шевська шмульгана смола
і колодач, придатний і на підкіп
на Україні сонного села,
і наконечники, і щипці куці,
що в кузні пан їх мав до революцій.

Згадка про весняну квітку породжує цілу сюїту лісових образів (176); згадка про лист — перелік писального знаряддя (183); згадка про книжки — інвентар київської бібліотеки (211). А Свирид привозить з собою в місто ціле нагромадження образів осіннього села (202-203).

Подібної предметовости, конкретности в описі пекла (45) і світобудови — будови неба, українська поезія не знала від «Енеїди» Котляревського. Опис (447-453) при всій своїй візійності і фантастичності вражає просто таки інженерно-технічною точністю. Наочність, візуальність, речевість доведені тут до такого ступеня, що робляться страшними. Нема і сліду веселої гри в назви предметів, що тішила автора і читачів «Енеїди». Речі оточують людину несвітською масою, гнітуть своєю вагою, тиснуть мулькістю свого незалежного від людини існування, просто розчавлюючи свідомість у моментах найбільшого напруження: в описах пекла і земного пекла — чека. Як і Вітмен, Осьмачка знає «плоть». Але Вітмен кохався в світі, а в Осьмачки речі обстають людей потворно-неподоланним давом матерії. І тут Осьмачка — нещадний. Навіть тоді, коли героїчно гинуть його найулюбленіші герої, він не обмине згадати про гарячий піт, що їдко пах з їхніх розпарених чобіт, про слину, що висіла під бородою, і злі зуби, що ідіотично щирилися з рота. Тільки дуже, дуже рідко і дуже скупо майне нотка світлого ліризму — про верби, що хиляться до рожевої щоки сонця (49), про вічну розлуку коханців — Вусті і Свирида. Майне і зникне.

Це — ніби випадкові і чахлі промені. Жорстокий світ нестерпно предметових речей у поемі Осьмачки не могло б витримати людське серце, якби за ними не поставало царство духу. Воно в Осьмачки не менш страшне, ніж матеріяльно-предметовий світ, але воно виводить нас поза зриме, над бачене — і вже там самим визволяє і підносить.

Попри всю конкретність поетового бачення щоденного і довколишнього твір Осьмачки в суті — твір про людину і космос, людину і вічність, людину і Бога; суть життя і суть історії; любов і смерть; поезію і її місце в світі. І якщо починається поема сценами майже побутовими, то в своєму дальшому розвитку вона з надзвичайною стрункістю задуму і його здійснення від цієї луски видимого чимраз більше визволяється, переноситься в сфери чимраз загальніші, чимраз абстрактніші. Її поділ на три частини — не випадковий, відмежованість і плян кожної частини продумані і подані в завершеності глибокого і майже архітектурного задуму. Тільки неуважне читання і брак зосередження, брак бажання вмислитися могли породити в декого з критиків зауважу про хаотичність композиції. В дійсності про хаос у цій поемі можна говорити хіба з таким же правом, як про хаос у функціонуванні й поділі праці частин людського організму. Бо складність, яка не одразу прозірна, — це далеко не те саме, що хаос.

Тема першої частини — народження поета в Свиридові Чичці. Через перші удари життя — юнацьке закохання у Вусті і втрата любленої дівчини, через освідомлення скарбів успадкованої Свиридом величної і вікової культури українського села — чого ніби символом є шукання Свиридом разом з батьком і дідом Котом гайдамацького скарбу в великодню ніч — Свирид приходить до того, що в його душі починають бити поетичні джерела. Водночас юнак пізнає, що в житті існують темні сили, які підстерігають усе живе і творче. Народження самого Свирида коштувало його матері втрати слуху; а дід Кіт впроваджує хлопця в наївний формами, але страшний змістом світ селянської демонології. Вступ до київського університету, зустріч з ворожим єству юнака світом, з одного боку, жадібне зазнайомлення з багатствами світової літератури, з другого, завершують фор-

мування поета. Вони надають чіткости тому, що було закладене в його душі походженням і вихованням. Поетична місія Свирида — у творах, чистих, правдивих і трагічних, неначе тріск трави з-під чересла, оспівати свій світ: світ чистоти і добра, світ традиційної селянської України, світ нескаламученої юнацької душі. Але в сучасності, в большевизмі така поезія — виклик. Критика люто накидається на молодого поета після видання його першої збірки — і він тікає з міста, сподіваючися знайти рятунок на селі.

Головні події першої частини зосереджені навколо Великодня; але дія розтягається аж на два студентські роки Свирида. Виклад іде суворо хронологічно, кожна пісня становить завершений у собі епізод, який здебільшого такий відмежований від інших, що має тенденцію вилитися в драматичну сцену: діялог дійових осіб. Фабульні лінії дотримані досить послідовно, хоч загалом вони не надто цікавлять автора, і дещо він лишає неясним, напр., чому втопилася була Вустя, чи знайшли шукачі гайдамацький скарб тощо. Загалом ця частина становить собою зав'язку, передісторію формування героя і підготову до катастрофи.

Катастрофу змальовує друга частина. Свирид настигає до батькової хати саме в годину розгрому села чекістами. Перед очима юнака гине його батько, зникає мати, гине ввесь рід, а далі і все село, ввесь чудесний світ села, уся його дідизна культура — і тільки випадком врятовується сам Свирид. Дія всієї частини триває один вечір — різдвяний вечір. Але це вечір такої насичености трагізмом, що він вартий цілих сторіч. Це вечір викорчовування села — України — правди. Зі страшною тверезістю, з докладністю уповільненого кінофільму поема фіксує рух за рухом, репліку за реплікою, жест за жестом у суворій їх послідовності (єдиний відхід від хронологічности — спогад про матір, навіяний її очіпком, що його чекіст витяг із скрині). Сюжет розгортається послідовно, чітко, прямолінійно, але події такі напружені і кольорит та-

кий гнітюче-похмурий, що читач з трепетом чекає: що ж буде далі? Невже не прийде порятунок? І порятунок справді несподівано приходить в останню мить, але це тільки фізичний порятунок для Свирида. Духові основи його життя, його творчости зметено, безжально знищено. Різдво принесло смерть. Жорстокий геній Осьмачки, показавши народження в Великодні, розкрив загибель у Різдві.

Відтепер для Свирида нема часу і нема зовнішніх подій. У третій частині вже виключено сюжет. Стерті межі між об'єктивною дійсністю і свідомістю героя. Коли Свирид у Кремлі говорить із Сталіним (противага офіційним портретам Сталіна), ми не знаємо: дійсно він там був чи це діялось між світлими і темними силами в його душі. А далі майже кожна пісня приносить нам монолог, у якому розкриваються проблеми буття: людина і зло, лад і постання світу, Бог і диявол, світ і поезія, час і вічність. Постаті цієї частини втрачають побутову окресленість. Уже нема Вусті. Фігурує загальний образ: Дівчина. Це може бути і Вустя, але не обов'язково це вона. Побутова вмотивованість уже не відіграє жадної ролі. Свирид може виголосити монолог нібито серед центральної вулиці Києва (485)! Час і простір тільки миготять окремими блищиками. Такими поодинокими спалахами реальности виринають на мить зустріч з Дівчиною коло трамваю, розгром Свиридової бібліотеки, чиїсь глузування з його селюцтва, чийсь постріл у нього, потоплення Свиридом валізки зі своїми творами в Дніпрі, нарешті — загибель його і загибель Дівчини. Поза тим — у цій частині панує абстрактний час, немруще змагання зла і добра, життя і вічности. Конфлікт, розпочатий так конкретно в перших двох частинах, тут закономірно переноситься в абстрактний плян — і там знаходить своє трагічне розв'язання. Конфлікт Свирид — большевизм бачиться тут як конфлікт добро — зло, дух — матерія, Бог — сатана. Наївна демонологія діда Кота переросла в складну філософію буття і історії, хоч незаперечно те, що її

коріння — саме там, у вірі й традиційному світосприйманні одвічного українського села.

Бій з вічністю

Потрійне членування поеми Осьмачки проведене з такою чіткістю архітектоніки і послідовністю, що може нагадати триподіл Дантової «Божественної комедії». І там рух іде від конкретного до абстрактного, від нижчих сфер до вищих. Але там водночас відбувається просвітлення, а в Осьмачки, навпаки, кольорит усе хмурнішає, і, якби не кілька романсово ліричних ноток в останній пісні («Співай же, пташе, соловею мій»), то поема кінчалася б тонами майже екклесіястівсько-самогубницькими.

Правда, і в першій частині вже переважають гнітюче-похмурі тони; старе село поет змальовує вже напередодні його загибелі, в стані занепаду і руїни. Наше перше враження — труп рябого цуценяти, що плаває в слизькій воді сільської криниці — і воно стає емоційним ключем до всього твору. Описи речей села Осьмачка подає без ідеалізації, в суворій об'єктивності, як астроном подавав би перелік зірок і планет. Все це — тільки деталики великого космосу; поет не використовує їх як чинник вияву суб'єктивних настроїв. Ці настрої виявляються через філософію твору, там і тільки там знаходиться єдність суб'єктивного і об'єктивного. Це може перший твір нашої поезії XX сторіччя, де досягнено такої — майже страшної — об'єктивности і який водночас є ніщо інше, як зойк доведеної до одчаю самотньої душі.

І, власне, якусь видимість виходу поет знаходить тільки в самій поезії. Він сам так описує, звертаючися до вічности, плян і призначення свого твору:

До тебе я і мрію понесу,
і посеред мільярдів згаслих років
тобі в простори я впустю сльозу,
а з неї вийдуть три стовпи високі,
і зверху вежа й східці унизу

і вікна вгору ґотикою стокі, —
і творчістю своєю в вежі тій
з тобою, вічносте, зведу я бій...

Три стовпи — це три частини поеми; вони постали з одчаю поетового — з його сльози, пущеної в чорне ніщо вічности, — але вони становлять собою ту випадову фортецю, з якої поет зведе бій з вічністю. Піднявши палаюче серце своє в долоні, поет освітлить вічність на мільярди років, а краплини крови, що стікатимуть з його грудей, стануть планетами, що полетять у рух несамовитий.

Ці типово сюрреалістичні образи можуть здатися химерними, але в них виявляються самі основи Осьмаччиної філософії.

Є незбагненна сила — чорна і байдужа — вічність. З неї людина приходить у цей світ часу і просторових предметів. Людині страшно тут. Вона — неначе дитинча, що відбилося від матері на базарі — і страх смерти, страх нового провалу в небуття, туди, де дна не діставав ще камінь, переслідує її. Може ви скажете, що цей світ прекрасний? Поет знає це, він здатний захопитися походом великодньої ночі, котиками на вербі... Але ніколи не лишає його жах і смертна туга — і безодня неба однаково страшна з зірками і страшна без зір. Бо він повсякчас і безперервно крізь сонце в чорну вічність зазирає. Це, власне, формула всієї поеми: ніхто так гострозоро, як Осьмачка, не бачить сонця — всього земного буття — і ніхто так заворожено не прикутий до вічности, що за тим сонцем незримо, але невідступно стоїть.

Не можна забутися. Бо душа людини сама — шматок вічности, відірваний від неї, як вода морська, налита в глечик, відірвана від океану. І коли дме вітер, вона хвилюється і рветься до океану. Але що до цього черепкові посудини? І навіть якби та вода вирвалася зі свого полону — посудини — чи не означало б це її загибелі, її розчинення в байдужій, безформній, бездушній масі? Так людська душа знає, що «єдине все, що в нас і що над

нами», вона рветься до злиття того, що в нас, з тим, що над нами, — і смертним страхом боїться цього розчинення в ніщоті бездонного космосу.

Життя старого українського села було високе тим, що воно відчувало обмеженість людини і її близькість таємним силам. Таємні сили, хай у примітивній формі, жили в його мітології. Воно знало, що те таємне справіку сидить мовчки в річці; воно зустрічалося з польовиками і вірило в реальність снів; там і тварини ще говорили людською мовою; воно знало чари і вміло за речами бачити людську душу, шанувало звичай і давнину, воно було єдине і цілісне в своїй одуховленості, що охоплювала людей і тварин, природу і вироби людських рук. Життя там протікало в рамках традиційної ритуальности, що охоплювала всі його прояви: від великоднього чи святвечірнього меню до одруження і смерти, від господарських робіт —

. . . . . радісно рубаю дрова
і верби, дуже мокрі і сухі,
і осоку жну в болотах коровам,
і в діжці буряки січу тугі,
і вранці гичку вергаю з городу,
а потім з відрами біжу по воду —

до способів викопувати предківський скарб. Кожний крок у цьому світі своєрідно ритуальний: подивіться, як урочисто Вустя запечатує листа і як урочисто дід Кіт кладе його в халяву (186); подивіться, як урочисто, майже церковно відзначає мовчання передсмертні хвилини Степана Чички і його роду (275, 287). Ритуальність земного життя — це спосіб убрати його в береги, обмежити на тому, що конче потрібно і вреґулювати стосунки людей з безмежною, всепідмивною вічністю. Ритуальність — це спосіб вийти поза межі часу, поєднати особове з понадособовим. Завдяки їй скитське і князівське живе в українському селі. І найбільший її тріюмф — вимога діда Кота спалити його живцем разом з хатою, коли загинув його

рід, його село, як палено челядь після смерти скитського князя.

Чотири доторки вічности

Традиційна ритуальність українського села, організовуючи життя людини, ставила її в доторк з вічністю. Цей доторк найвиразніше виявлявся в любові, поезії, релігії і відчутті своєї національности. Тут, у цих почуттях, — хай поведінка людини теж була визначена традицією, — індивід виходив за межі земного і матеріяльного. І тепер, коли падають основи старого села, коли світ зривається з завіс, ці почування, стаючи вже не колективними, а індивідуальними, все таки відтуляють людині якийсь прозір у вічність. У той час, як люди колективних почувань — Степан Чичка, Васька, Кость, дід Кіт — гинуть, одні — в пасивній вірності засадам роду, інші — в завзятому, але сліпому опорі тим, хто хоче ці засади зламати, — відчуваючи вічність, але не усвідомлюючи своїх зв'язків з нею, — у Свиридові ця катастрофа підноситься до висоти індивідуальної трагедії, тим сильнішої, що вона охоплює в ньому не одне якесь, а всі ці почування: почування любови, релігійно-поетичне надхнення, відчуття нації.

Кінець села, кінець гармонійного життя означає нездійсненність любови: ніколи вже дівчина з серпом чи без серпа в його не вийде ниву нелукаву. Загубилася душа-краса, марно тужить Свирид за дівчиною, марно і дівчина на горах незриданними рида. І так само тане ідеал і мрія України, країни-храму, де за амвони правлять степові могили, а степові орли — неначе ієреї дикі, де гайдамаки-повстанці — брати розбійника, розіп'ятого поруч Христа, де вчора ще височіли вівтарі пречистому та доброму Ісусу, а старі дуби ховали ще старішу Дажбожу душу, країни високого традиціоналізму — християнського, і ще поганського.

І тоді, здається, лишається ще поезія. Коли щонебудь на землі може нагадати Бога, то це най-

більше — в концепції Осьмачки — поет. Бо він теж творець світів у своєму дусі. Бо йому відкрита неприступна іншим людям мета, яку він, самотній і замкнений у собі, несе крізь тлум і крізь тортури. Бо його світ — це якраз чистий світ любови, традиції, релігії, а не дрібні монети щоденщини. Бо поезія — не скоряється законам матерії, законам звіря, а єдина несе правду і сама є правда. Поет — представник вічности, представник Бога на землі, і в цьому сенсі треба розуміти ті порівняння тернистого шляху поета з життьовою путтю Христа, які кілька разів здибуємо в поемі. Поет має своє гетсиманське моління про чашу і свою страшну Голготу; і він власної й на мак не має волі, і він на бездар не зводить руки, коли ті тягнуть його на хресні муки, хоч і знає, як і Христос, що він є «Бог і світовая воля».

Місія поезії — незаступна й невідклична. Поезія потрібна в темряві людського животіння, як місяць уночі, як мрія на душевних високостях. Без її небесних вогнів люди обертаються на найлютіших різунів. Поезія — це високі почуття. Поезія — це те, чим людина ставить опір вічності, бо поезія сама — крапля вічности в людині. Поезія високо підноситься над дрібнотою пересічного життя — і вона поезія тільки доти, доки не знижується до рівня загалу. Тим то, з одного боку, маємо бронзове звеличення поета і поезії — перифраз потужного Горацієвого aere perennius в октавах 582-587, а з другого боку, зойк одчаю в перших рядках вступу:

О, горе, мрійнику, тобі без мір
і гріх без опрощення в кожнім разі,
коли ти, склавши геніяльний твір,
його громадській віддаєш увазі.

Ключ до образности поеми

Зближення любови, поезії, релігії і національного почуття між собою — як виявів Вічности в

маленькій комашці-людині — дає ключ до розуміння системи образів поеми Осьмачки, надто третьої частини. Метода поетичного мислення Осьмачки — ми вже бачили це — метода напливів. Якщо напливи в описі побутово-конкретної сторони життя означали скупчення слів і образів, зв'язаних з певним поняттям як вихідним пунктом, то в філософсько-космологічній частині поеми метода напливів означає о т о т о ж н е н н я п р о я в і в в і ч н о с т и і ї ї с а м о ї. Тому образи космосу, вічности постають перед нами як образи коханої дівчини, України, поезії, Бога — і кожний з цих проявів вічности може потягти за собою наплив образів з усіх інших сфер. Зрозуміти це — означає зрозуміти своєрідність Осьмаччиної образности.

Саме тому, як ми вже бачили, краплі крови з поетового серця стають планетами. Акт поетичної творчости тотожний духово з актом космічної творчости. Але такий же характер має і акт любови, в якому теж постають нові світи — і тому ці акти ототожнені в октаві 493. Тому правда поезії ворушить зорі в космосі (416). Тому несправедливість, заподіяна Україні, порушує гармонію величного походу зірок у великодню ніч, а в поезії — підкреслюємо: в поезії Шевченка Україна під неосяжним світовим притулом гуде до життя, мов перед сходом сонце молоде. Тому сонця родяться з надхнення поетового (507). Тому Дівчина говорить про себе як про Україну:

На історичних і страшних путях
племен загиблих і живих ще націй
я збуджувала сонний сірий прах
об теплі на ногах маленькі пальці...

Тому занурення поета в тлум, зрада поезії, кревної вітчизни, самотинного людства заради світу буднів і нікчемности — це згасання зорі. Тому самий рух світів у безпросторі космосу — це ніби гра двох дівчат:

. . . край поли на сході, як у ніші,
вхопила дівчина, а другий край
поли упав на захід діві іншій,
мінливій, світлій, ніби водограй . . .
Й вони по черзі у глибокій тиші
здіймають полу на незглибний плай;
і котяться світи, і дні і ночі
на сон кладуть, то будять наші очі . . .

Критики говорили про насиченість «Поета» метафорами. Це правда. Але це, власне, здебільшого не просто метафори, а вияви ототожнення цих сфер людського духу між собою і з вічністю. Якщо в метафорі сучасної людини завжди є елемент гри, умовности, als ob, то Осьмаччині ототожнення — цілком всерйоз і трагічно, і, щоб зрозуміти твір, треба мислити цими ототожненнями, цими напливами. Тоді і твір не здаватиметься часом занадто складним, а образи химерними. Поема зветься «Поет». Але вона з таким же правом могла б називатися «Бог», або «Любов», або «Україна». Бо все це — для автора тільки різні вияви одного світотворчого начала. Може вперше в нашій поезії ми маємо твір, де тема України поставлена як тема космічна, твір, що підносить справді кардинальні проблеми й загадки буття і де ми бачимо, що таке змагання за волю України в бутті й покроку всього людства, всього космосу, якого людина є незмірно малий елемент, але в своїй малості відзеркалює цілість, вічність, Бога. І так само ми маємо твір, де тема ролі й характеру поезії поставлена не в школярській ars poetica, не в повчаннях, як робити сонет, а в своєрідній ars vivendi. Поема Осьмачки — і автобіографічна, і політична, і історична, але і особисте, і політичне, і історичне в ній узяті тільки як грані і іпостасі філософічного, я б сказав, навіть релігійно-філософічного. А що це завершується глибокою катастрофою, загибеллю Поета, — то маємо своєрідний український варіянт загибелі богів, трагічно-філософський епос.

На тому ж рівні трактована і проблема большевизму. В большевизмі Осьмачка побачив не тільки випадкове історичне зло, не тільки кривавий «московський соціялізм», а яскраве втілення світового зла, тріюмф знедуховленої матерії, тих натовпів, яким потрібні тільки самогон, ніж на хліб і на брата і — замість справжньої любови — брудне злягання. Якщо матерія — і натовп як форма її самовиявлення в русі — взагалі виключає релігію, поезію, любов і відчуття національного і механічним порядком існування усуває змогу прозирання в вічність, то большевизм підносить це в свідому програму. Кремлівський кесар большевизму показаний без карикатури і зниження, але його програма — це програма сатани, висловлена з цинічною одвертістю. Передусім, він прагне знищити нації, зірвавши їх з-під зір і змусивши розпанахані племена перемісити самих себе в орду розлюченого загалу. Дух, традицію, поезію має заступити мертва техніка, а найвищою мрією має стати постачання першоклясного пива літаками, щоб небо перетворилося на шинок, а споєні озвірілі двоногі істоти рушили на підбій решти світу, сподіваючися ласої здобичі. В цьому наступі мертвої техніки на живу природу місто, де в трамвайному плетиві дротів причаївся скажений сатана, де в мертвотній одноманітності конторської праці дух одбиває не сонця світ, а сонного директора прихід, — місто, осередок матерії і диявола, хоче знищити село, — за Осьмачкою, осередок людяности. Людина як індивід має зникнути. Треба повиривати з людських осель і з людських душ

і двері, й вікна, й інші перепони,
щоб до людини з кожної землі
вітри влітали і важкі ворони
і ввесь чекістський міліонний зір.

Тоді загинуть людські почуття, порожніми сло-

вами стануть дружба і любов, а мрію і поезію заступить шлунок, і життя стане цілком у п о р я д к о в а н е.

У світлі цього образу упорядкованого пекла яснішим стає і образ пекла справжнього, даний у 5 пісні. Супроти досі знаних з письменства пекл Осьмаччине вражає своєю технічністю, інженерністю і впорядкованістю. В ньому панує страшний лад і спокій, спокій вічно однакової, стандартної, т е х н і ч н о ї кари. Це пекло симетричне, сказати б так, плянове, організоване. Нічого подібного не було ні в стихійному на зразок Запорізької Січі пеклі Котляревського, ні навіть у дев'ятьох колах Дантового аду, де все таки кожне коло мало свої закономірності, бо Дантове пекло плянове, але водночас ієрархічне, а Осьмаччине пекло як відбиток своєї доби стандартне, позбавлене ієрархічности, побудоване на засадах, кажучи совєтською мовою, зрівнялівки.

А поет?

В таких обставинах бунт і ненависть поета розщеплюються в своєму спрямуванні: з одного боку, вони вціляють у зло, в осередок зла — в кремлівського кесаря, в сатану; з другого боку, вони виступають проти всякої організованости взагалі, вони перетворюються на бунтарство взагалі як таке, — тим безплідніше, що поет і сам добре розуміє, що просте повернення до старого вже неможливе. Перше забезпечує поемі нечувану наснагу ненависти — і в цьому її сила. Друге приносить безнадійність і смертельну тугу, передчуття неминучости загибелі — і в цьому її слабкість. Воно робить поему більше ретроспективною, ніж перспективною, більше підсумком українства, ніж його прогнозою. Інша річ, що прогноза можлива, тільки виходячи з цього підсумку, що ми можемо пишатися таким підсумком і не маємо права вимагати від твору більше, ніж він дає, вимагати в с ь о г о.

Тому ці слова — не докір і не вимога, але потрібна констатація факта.

Звісно, є в творі заклики до боротьби, присвята її сміливим серцям, що б'ються contra omnem spem; є розуміння того, що треба побороти самий осередок зла, щоб у боротьбі облад від волі нашої пропав сам кат. Є — і це куди важливіше — залізна впертість і відмова від будь-яких компромісів, рішучість ні за яких обставин не стати підлим боягузом і не заплакати за зниклим щастям. Але є і усвідомлення того, що хоч іскорка надії — дика і бунт несе в собі незглибимого безумства тінь. Є мужність одчаю і впертість безвиході. Тому бунт села, власне, становить собою з початку до кінця самогубство. І себе вбиває кінець-кінцем і сам Свирид Чичка. Тому саме життя стає прокляттям, а люди — це тільки жир для черви. І тому, нарешті, апотеоза поеми — прокляття самому творцеві світу:

Не плач, не плач, ображений юначе,
і вічну кривду, як земля й вода,
збирай у серце, у карнавку наче,
і бережи до страшного суда,
і нею там, де і вогонь заплаче,
шпурни тому, хто людям душу дав,
і буде це така остання змога,
що трісне і престол святий у Бога!
(Пор. ще 385, 544.)

У поемі двічі з'являється образ Прометея. І справді є щось прометеївське в ній: безнадійне богоборство і люта, нестерпна кара. Але в Осьмачки не тільки покараний і скутий Прометей; у нього Прометей занурений у кромішну пітьму, не Прометей — крадій вогню, а Прометей, у якого вкрали вогонь, Прометей, що не вірить не тільки богам, а і людям і собі. Ще ніколи в нашій літературі ненависть, богоборство і одчай не досягали такої сили, такої зосередженості. Чи треба ж пригадувати, що така велика зненависть росте тільки з любови

такої ж міри, що такий несвітський бунт і одчай ростуть тільки з віри такої ж міри? Що похмурий титанізм і жахний сатанізм Осьмаччиної поеми у живої, здорової людини викличуть більше волі до боротьби, ніж казенні слова офіційного оптимізму? Що поема Осьмачки — безпрецедентна подія в нашій літературі, подія, що шпилем підноситься над її верхорівнею, не згадуючи вже про долини і яри?

«Прозовість» поезії

Глибина змісту і особливості поетичної форми, що з них головні ми вже бачили: ланцюгове зчеплення тем, мотивів і образів, лексичні напливи, своєрідність частин, особливо третьої з її монологами, адресованими до вічности, до природи тощо, вільне пересування образів з пляну поезії в плян релігії, в плян еротики, в плян механіки і навпаки — затруднять сприймання твору, уповільнять, але не загальмують. Першими, звичайно, сприймуть поему самі поети і відбитим світлом вони спопуляризують її.

А поетам є чого повчитися в Осьмачки — не тільки в будові поетичного образу і плянуванні цілого, а і в увазі до дрібниць. Словник Осьмачки — нечувано багатий і не зі словників насмиканий, а взятий з природної живої мови. Тому слова в нього — не «словникові холодини», а живі носії предметовости, відчування. Тому у нього нема контрасту лексики абстрактної і конкретної, плач може бути в нього п е р е с т о я н и й, люди можуть вступити в хату «в башликах і в завірюсі», а співрозмовники самотнього поета «тільки Бог та ті кущі, що ще ростуть під гаєм». Тому в нього є єдиний потік поетичної мови без штучного розмежування на слова високого і низького стилю. Уже саме «непоетичне» ім'я героя — Свирид — демонстрація. Шевченко колись не наважився вставити в поезію слово університет («У Вильні, городі преславнім») — в Осьмачки це слово і ще «незграб-

ніші» законно і необтяжливо ввійшли в суцільний потік вірша.

Є в поемі ліричні відступи автора, ліричністю напоєні монологи третьої частини, але в цілому поема має виразно епічний характер. Навіть більше: оповідний, говірний. Сам поет каже про себе, що він говорить, не співає, а говорить (342). Тому не можна погодитися з В. Баркою, коли він у своїй прекрасній статті про «Поета («Орлик», 1947, 7) твердить, що твір можна зрозуміти тільки тоді, коли повернемося до прадавнього уявлення про поему як велику пісню». Ні, якщо висловитися парадоксально, «Поет» — більше проза, ніж прозовий «Старший боярин». У «Поеті» бо конкретніша предметовість, розлогіша фраза, стриманіший вияв почуття. І цей «прозовий» лад викладу — тільки на користь творові.

Осьмаччині октави

Поема написана октавами. Те, що Осьмачка зробив з цим розміром, межує з чудом. Після октав «Нового життя» і «Лісової ідилії» Ів. Франка і «Мандрівних елегій» Миколи Вороного здавалося, що в М. Рильського спершу в «На узліссі», а потім особливо в «Чумаках» октава дійшла можливої межі досконалости. Як слушно відзначив Мик. Зеров, Рильський з найбільшою повнотою розкрив «ліро-епічне єство октави». У «Проклятих роках» Юрія Клена октава цього типу вже подеколи відчувалася тягарем. Вона розривала єдину лінію викладу майже обов'язковою пуантою останніх двох рядків, вона надавала певної механічности членуванню вірша. Неоклясицизм вичерпав — покищо — ліро-епічні можливості октави.

Осьмачка повертається до традицій октави (і близької до неї Спенсерової дев'ятирядкової строфи) П. Куліша — до традиції епічної октави. Дуже рідко можна в Осьмачки знайти синтаксичне членування октави 6+2, як це переважає в неоклясиків (301). Найчастіше він розриває інерцію

октави, даючи синтактичну межу в кінці 4-го рядка (4+4), рідше 2+2+2+2; з другого боку він часто групує кілька октав в один період (417—420). Цими засобами він не порушує стрункої симетричности октав, фрази в нього рідко розривають рядки, —але цілком падає монотонність октавности, створюється знову ж таки єдність, епічна розлогість віршової течії.

Вражає також висока культура рим і відповідність рими розподілові акцентної сили в українському слові. Осьмачка систематично припускає рими, не прийняті в нашій поезії, римуючи дзвінкі з глухими і тверді з м'якими, не боїться вставлення приголосного (замісом-залізом, батька-достатка, мокру-щороку). Але не знайти в нього жіночих рим з різними післянаголосовими голосними (типу ходити-несита, роздалля-буваллю, ряснодарнумарне), які тепер загально вживаються в наших віршах, хоч становлять механічне наслідування принципів російського римування. Бо російська мова машинально редукує післянаголосовий склад, отже, їй байдуже, який голосний стоїть там. В українській мові, навпаки, кінцевий склад слова завжди вимовляється трохи подовжено і з більшою експіраторною силою, тому голосний у ньому вимовляється чітко, і поети, що претендують на точну риму, власне, не повинні б римування різних післянаголосових голосних припускати.

Зате цей закон української вимови дає змогу в певних випадках римувати слова з чоловічими і дактилічними закінченнями. Почин у цьому зробив Тичина. Осьмачка використовує подібні рими не раз: вогнища-куща, ще-видовище, ті-вибиті, помірили-дали.

У таких дрібничках виявляється глибока, органічна українськість поета, браку якої не надолужиш ніякими книжковими студіями, і послідовна, принципова праця над культурою вірша, — сперта не на чужі, а на свої джерела. Так само і наголос «Поета» бездоганний і заслуговує на спеціяльні мовознавчі досліди.

Звичайно, в такому подвигу поетичної праці, яким є «Поет», можна знайти окремі недогляди. З епічного ладу випадає пісенна парність дієслів у 12 октаві, викликана, мабуть, потребою заповнити метричні провали; є окремі лексичні недоречності (187). Одначе, навіть коли побільшити ці помічення, це не змінило б ані враження від поеми, ані її загальної оцінки.

Батьки і вчителі

Хто були літературні вчителі Осьмачки в творенні «Поета»? У письменника такої кревної спорідненості з селом, як Осьмачка, природно було б сподіватися міцних зв'язків з народною піснею. Це припущення не стверджується. Сатанічно-похмурий і грізний світ Осьмаччиної поезії не міг знайти свої засоби в українському пісенному фольклорі, який загалом відзначається розмірною лагідністю й гармонійністю. Лише в останній пісні, де мусіла пробриніти якась нотка примирення, знайшлися поодинокі пісенні формули. Звичайно, дуже уважне око відзначить у «Поеті» фольклорну школу в окремих деталях. Осьмачка, наприклад, уживає іноді постійних епітетів у ролі іменників: б е з к о с т и й означає у нього язик, н і м е означає небо, н е з р и д а н н і — сльози. Це той самий засіб, за яким у народній пісні замість воли уживається круторогі, а замість вітер — буйний. Але Осьмачка не переносить у свій твір готові формули, а лише використовує принцип. Це не стилізація, а школа — школа цілком оригінального і самостійного майстра, не копіїста. З фольклорною школою, звичайно, зв'язане генетично і відмовлення розрізняти «високий і низький стилі» в доборі слів. Але загалом зв'язки з фольклором у «Поеті» це не зв'язки наслідування, а радше зв'язки одного літературного повітря, одного клімату духовости, спільного ґрунту.

Подібний характер мають і зв'язки «Поета» з Шевченком. Можна знайти окремі мотиви, що ве-

дуть нас до «Кобзаря»: образ сови, що летить над московськими шляхами (433) може нагадати Шевченків «Сон»; богоборські мотиви приведуть у пам'ять Шевченкове «А ти, всевидящее око». Ще деякі деталі можна було б відзначити. Але дещо з того можна б виводити і безпосередньо з біблійних джерел. Глибокий пієтет до Шевченка, в якому Осьмачка вбачає втілення самої істоти України (281), не привів до копіювання й наслідування.

До дивного мізерні зв'язки Осьмачки з його сучасниками — Тичиною або Рильським. Він стоїть цілком осторонь від них, зовсім самостійною постаттю.

Може тоді вчителями Осьмачки були не так свої, як чужі поети? Осьмачка сам кілька разів залюбки відсилає нас до Данте, Шеллі і Байрона — епіграфами, згадками в тексті і навіть прямою цитацією. Справді, образи Осьмаччиного пекла інженерною прецизністю опису в сполуці з пригнобливопохмурим кольоритом можуть нагадати Данте, але на цьому схожість і кінчається. Великих англійських романтиків, особливо Байрона, нагадає подеколи всезаперечний патос Свирида Чички і його творця. Окремі уступи образністю і інтонаційним малюнком зв'язані з байронічною поемою, напр., опис краси героїні:

ані міста карпатські горові,
ні села на Полтавщині співочі,
хоч їй ще не було тринадцять літ,
такої вроди не вели на світ.

Такий самий характер має початок 7-ої пісні або діялог смертельно-хворої Вусті з матір'ю там же. Отже, відновлення певних елементів байронічної поеми в «Поеті» явне, але і вони мають другорядне значення.

Найбільше ниток зв'язує «Поета» з тим автором, якого Осьмачка не згадав ні разу — з П. Кулішем. Ми вже бачили зв'язок Осьмаччиної октави з Кулішевою. Незаперечні окремі збіги інтонації поеми

з інтонацією П. Куліша періоду «Хуторної поезії» і «Дзвона», як от уже у вступі:

І, залишаючись самотнім, він
схилявся нишком до святої ліри,
яка гуде й мені неначе в дзвін:
о горе, мрійнику, тобі без міри,
коли живий ще ти, то стогін струн
шукає вух живих і серед трун, —

або в звертанні до дівчини

О, дівчино, царице мрій моїх,
у тебе опрощення я благаю
за мій єдиний і найтяжчий гріх,
що із святині серця посилаю
твій образ на розпутище доріг... (435).

Куліш, як і Осьмачка, любив ускладнену і обважнілу синтаксу; розрив інерції вірша невкладистими словами; нагнітання образів і згущення кольориту. До Куліша ведуть і значущі ідейно-тематичні комплекси. Ідеалізація «тихих хуторів, великих у малому, великих тим, що є найлучче, краще в нас», в їх протиставленні технічному місту — царству сатани («Уляна ключниця»); оспівування чистої жіночої любови як провідної зорі, надземної в земних ділах («Мохаммед і Хадиза»); піднесення поета як носія небесної істини над юрбою малих людей — один з провідних мотивів «Дзвона». Навіть ті шевченківські і байронічні мотиви, що їх ми встановили були, характеризують так само і поезію Куліша і могли з'явитися в Осьмачки не безпосередньо, а через посередництво мотронівського хуторянина. Якщо говорити про літературних учителів Осьмачки в «Поеті», то з найбільшим правом треба назвати саме П. Куліша. Відбулося через голову символізму і неоклясицизму відродження поетичної традиції «Хуторної поезії» і «Дзвона».

Але міри зв'язку не треба перебільшувати. П.

Куліш був для Осьмачки розділом у букварі поетичної грамоти. А наш поет сам уже давно не учень. І, навчившися літер з букваря, він пише цілком самостійним власним письмом. Він далеко органічніший, більше зв'язаний кров'ю і душею з народним життям: він далеко скрайніший у згущеннях настроєвого кольориту; він набагато філософічніший; він зміщує пляни часу і простору і накладає пляни образности один на один, як про це і думати не міг Куліш; його бачення світу наскрізь образне і суцільне, без газетчини й публіцистики, що раз-по-раз загрожували затопити Кулішеву поезію. Нарешті — він син своєї доби, хоч і відхрищується він від неї, як тільки може. І цим пояснюються ті явні збіги в системі образів із сучасними літературними напрямами Заходу, які тим важливіші, що виникли в Осьмачки не наподобленням, не копіюванням, а самостійно й творчо, ідучи провідним шляхом усякої самостійної літератури: в наслідок схрещення дотеперішньої поетичної традиції з тим новим, що несе час, в наслідок саморозвитку і самозаперечення попереднього етапу національної поетичної традиції.

Бо хіба сцени тортур у «Непохованих мертвяках» Сартра не слід було б розглядати як пряме наслідування Осьмаччиної сцени відкушення Ваською чекістового носа (296), — бо поема Осьмаччина написана раніше, — якби не було відомо, що Сартр не міг знати «Поета»? А Свиридові сни хіба не містять у собі найтиповіших рис сюрреалістичного бачення світу, цілком витримуючи конкуренцію з Кокто або Джеллю Наумом:

...не дзвініця у селі, а колос
стоїть в ограді посеред руїн
ще вище, як стара без ґанку волость;
і висить в остюках на кільці дзвін,
а з нього страшно тужить Вустин голос...

Однакова доба народжує в різних країнах Европи подібні явища (европеїзм); але вони постають не

з моди й малпування, а виростають з національної традиції і мають виразний своєрідний національний характер, вони не тотожні, а тільки близькі.

У поемі Осьмаччиній неповторно поєднуються европеїзм у такому розумінні слова з органічністю у такому розумінні слова. Це — ціха етапних творів мистецтва. А універсальність філософічної проблематики і напруга почуття, спрямованого на розгляд космічних закономірностей і зрослого на ґрунті української дійсности, змушують визнати «Поета» не тільки за етапний, а і за безпрецедентний в нашій поезії твір. Горда автохарактеристика поеми у вступних строфах, коли поет пише про свою річ, як про найтяжчий бій, виграний українським народом в його походах на полі духу і живих надій, — не безпідставна.

Мюнхен, 1947

(«Українська Трибуна», січень-лютий 1948).

НЕЗУСТРІЧАННИЙ ДРУГ

(«Китиці часу» — Осьмаччина лірика)

Поезія Байрона і байронічна поема, як відомо, не те саме. Байрон — не тільки «Ґяур», «Корсар» чи «Абідоська наречена», але також лірика, «Манфред», «Каїн», щоб не говорити про «Беппо» чи «Дон Жуана». Отже, щонайменше три Байрони. Осьмаччина лірика — росте з другого Байрона. Посередником для Осьмачки був П. Куліш. Не обійшлося і без Пушкіна: елегії й станси.

У формі орієнтація на Байрона в Осьмачки підкреслена. Вірші мають назви «Елегія», «Станси», «Молитва». Шаління образів втискається в чіткі строфи, повтори, рефрени, клясичні ямби, хореї, анапести, амфібрахи, білий вірш поруч римованого. Попри цей випнутий, але не завжди припасований реквізит проступає важливіше — дика, розгойдана сила невтишимої своїм мовчанням самоти, звідси — заперечення людей, звідси виклик Богові, звідси передчуття кінця світу, своєї, чужої, світової труни, коли не буде нічого, тільки в повітрі якісь завислі склянисті моря, мов завмерлі громи, глушини, глушини.

Не доводиться полемізувати з критиками, що бачать у поезії Осьмачки «одну велику поетову скаргу на світ, на долю, на людей і на себе самого», що гадають, ніби «Осьмачка більш зацікавлений у представлюванні паноптикуму своїх жахів, ніж у мистецтві». Критики неоклясичної школи (не виключаючи небіжчика Клена) не повинні б братися

за критику Осьмачки, бо виходить сцена з Квітчиного «Салдатського патрета». Вище від чобіт їхнє судження не сягає. Це не випад проти неоклясицизму, бо те саме стосується до виступів Осьмачки з приводу неоклясичної поезії. Просто ці дві школи говорять різними мовами і одна одну розуміти не можуть. Ґете знав, що можна розуміти тільки те, чого частка є в людині, що береться судити. Du gleichst den Geist, den du begreifst.

Вага поезії Осьмачки зовсім не в особистих мотивах. На долю, до речі, він ніде не скаржиться. Поезія Осьмачки — передусім явище культури. Потяг до октав у Осьмачки — не випадковість. Несамовита сила образів виразнішає в інертних обручах кутої форми, ба більше, образи розсаджують традиційну форму, революціонізують її. Я б не здивувався, якби Осьмачка став писати сонети. Він має на це більше прав і підстав, ніж хто інший. Тоді б може український сонет став поезією, а не чистописанням.

Поезія «Китиць часу» — явище культури вже хоч би тому, що вона байроністична доглибно, але ніколи б Байрон нічого подібного не написав. Якщо це Байрон, то Байрон двадцятого сторіччя, коли шумів і відшумів сюрреалізм. Одним з ключів до будови образу в поезії Осьмачки може бути картина Далі «Інерція пам'яті», що висить тепер у нью-йоркському музеї сучасного мистецтва. Годинники, елястичні, як ремінь, годинники, що розплатані як мертва риба, годинники, що перекинуті як мокра білизна через гілку дерева... Право мистця — міняти не тільки перспективу — це завойоване ще в дні Ренесансу, — але й властивості речей. 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.

У Осьмачки «півень з-за могил співанням крутить небосхил». Стара мрія альхеміків — перетворення елементів на інші елементи — осягнена

сьогодні не тільки у виробництві атомових іграшок, але і в поезії. У Осьмачки, щоб не ходити далеко за прикладами, «з в у к и світові в безоднях затихають і д и в л я т ь с я на нас мільйонами зірок». Якщо хочете, можна назвати це синкретизмом. Радше це перетворення світу поетовою свідомістю або інтуїцією. Усе може переходити в усе. Серце може стати жоржиною, жоржина — серцем. Баварський ліс — усесвітом, а всесвіт — порошинкою. Зрештою це старе чудо поезії. У наші дні ми можемо, правда, робити такі перетворення ad libitum лябораторно, але коли вони робляться штучно, — вони — леле — перестають бути поезією. Так сталося з Осьмаччиним «Коньюнктивізмом», де зміщення плянів зроблено не надхненням поета, а яловою рукою ремісника.

Аматорові Schoenschreiben у поезії Осьмаччине зміщення плянів здається хаосом. В дійсності воно навдивовижу організоване й продумане. І це — другий прояв того, що модерний Осьмаччин байронізм — явище культури, а не розхристаного самовиливу. Композиція Осьмаччиного вірша як правило будується на переміщенні в різні пляни, але одного образу. Такий образ квітки в «Кривді». Черниця вирвала серце з своїх грудей і віддала його Богові. Поет приносить їй жоржину, щоб заступити серце. Черниця прикріплює жоржину до ікони — віддає її знов Богові. Це перший мотив квітки. Поет стоїть над чужим Дунаєм і обриває пелюстки квітки, і з останньою пелюсткою має тріснути й вмерти його серце. Квітка, що була образом людини й надії, тепер стає символом самознищення й смерти. Це — інший образ, але хіба він не зв'язаний стрункою лінією з першим? І далі третій образ — пелюстки пливуть Дунаєм, а на незнаних берегах плачуть над ними чужі квітки. Образ байдужого світу й нестерпної самоти. Третє перевтілення чи зміщення образу квітки. І після того — такий невблаганно логічний у поетичній інтонації — фінал — повернення до образу жоржини, що в'яне у сяєві свіч від ладану й гуку. Я

лишаю читачеві простежити розгортання образу дзвоників у «Дзвонику» або мотиву сталости в «Незмінності».

Леґенда про хаотичність Осьмаччиної поезії походить від критичних Терешків, що добре шевцюють у межах свого напряму, але не бачать нічого вище від чобіт у іншомаштабній поезії автора «Поета».

Не більше підстав є розглядати «Китиці часу», — хоч це наче б то відповідало б несподівано скромній в Осьмачки назві збірки — як монолог поета про його особисту самоту й лиха. Звичайно, це теж є в збірці, але кожного разу особисте ступеньоване в загальне, і скарги поета, якщо можна назвати їх скаргами, такою ж мірою скарги кожної людини нашого часу і кожної істоти, що усвідомлює світ у часі взагалі (І при такому розумінні назва збірки вже не здається такою скромною!)

Поезія Осьмачки — це поезія єдиного, як смерть, відчаю, що проймає кожну людину й світобудову. Праматір світу — ніч і пустка. Майбутнє світу — голуба імла мертвости. Людина самотня, її крик не знаходить навіть луни. Самота невідклична, а тягар її нестерпний. Він нестерпний тим, що нічого нема між людиною й вічністю. Треба іншої людини, когось, нестрінутого друга, щоб він став між поетом і вічністю. Але цього друга нема і не буде, зустріти його не можна. Є тільки якісь минущі зустрічі — з черницею, що не прийшла на побачення, з чужинкою у вагоні залізниці. Поезія Осьмачки сповнена мотиву хвилинної зустрічі, без наслідків, без змоги зближення. Еротичні мотиви поета ростуть звідси, — якщо не можна затулитися від вічности просто людиною, то може можна втопити видиво п о з а ч а с о в о г о в гарячому жіночому тілі? Але здійснення бажання теж не приносить ані вдоволення, ані рятунку («Станси: До тебе не байдужий»). Може найбільший осяг української лірики останніх десятиріч — «Жорстокість» тому закономірно кінчається переключенням образу жінки-мрії —

Та від босих твоїх молодесеньких ніг
буде більше, ніж в сонця є, ласки,
доки знов золотий серед світа поріг
до зірок переступиш та казки.

І від сукні твоєї блакитний кінець,
ніби злиті над храмами дахи,
від лісів та лугів понесуть навпростець
мені в серце зворушливі птахи —

переключенням цього образу мрії на глумливо вульґарний фінал, —

бо вже видно, що ти не Цариця єси,
а звичайная баба нівроку!

Друг, що його шукає Осьмачка, — не тільки незустрінутий. Він — незустрічанний. Поет не може зустріти його, бо він абсолютний, безумовний. Другий безумовний, Ніцше, усвідомлював, що «ніколи ще істина не повисала на плечі безумовного». Зрештою люди в поезії Осьмачки — тільки декорація, докучливіша від інших декорацій своєю гамірністю. Світ зримого навколишнього — тільки перешкода для поетового самовияву. Він сидить у поета на роті, «як величезний, не по дірці чіп». Небо для нього — тільки «захмарні ями». Осьмачці належить може найстрашніший епітет з усіх, що я їх колись зустрічав — він називає світ «немертвим». Не живим, — життя нема в цьому світі, а немертвим. Краще, щоб світ був мертвим? Можливо, бо «однаково людина буде й серед друзів, мов кожная сніжинка в завірюсі». І хіба не пусте кружляння сніжинок у завірюсі? І хіба важить, де котра з них перетвориться на брудний патьок, на ніщо?

Кожна поетична мрія перетворюється на огидну бабу, бо вона існує поза поетом. Тим часом поет ладен сприйняти тільки те, що є в ньому або що є він. Він не йде на жадні компроміси з людьми й світом, він не робить жадної спроби зазирнути в

чужу душу, поглянути на себе очима іншої людини. Він трагічний у своєму егоїзмі, але і безмірно егоїстичнй у своєму трагізмі. Зрештою герой його роману — не людина, а самота. Є частка правди в його признанні — «Я уникав кохання та приязні». Він уникав їх не тим, що не хотів їх мати, — навпаки, він пристрасно хотів їх. Але він уникав їх тим, що шукав у кожному тільки з а с о б у для своєї боротьби з порожнечею вічности, тільки прикриття від вічности. Але може інші хотіли б того самого від нього? Може потрібний якийсь компроміс? Така постава питання для Осьмачки просто не існує (Тільки в «Молитва: Царице неба і землі» він робить спробу стати в позицію іншого). Він занадто безумовний для цього. Він безумовніший від Байрона: Байрон віддав майно й життя для визволення д а л е к о ї Греції, він знаходив інколи розраду в лагоді природи, тоді як Осьмачка не тільки намагається тихо пройти повз людей, бо вони «всі заздрі й подібні до чуйних хортів», але навіть шум гілля він спроможний прийняти тільки при умові, що воно «щось п р о м е н е шумить надо мною».

У хвилину зухвалости Осьмачка виправдає свою зневагу до людей і світу тим, що на його, Осьмаччиних, вершинах щебече тільки один птах, — той, що зветься сонцем. Але це неправда. І з сонцем у поета нема спільної мови, і він не без радости відчаю передчуває той, здається йому, вже близький день

перед останнім світовим «прощай»,
коли безокі, безперервні ночі
затоплять с о н ц е, Відень і Дунай.

Мені скажуть: гаразд, у поезіях Осьмачки нема людей, природи, сонця, але в них є Бог. Я не певний, одначе, чи Бог в Осьмачки — вічне буття чи вічне небуття, чи слово Бог у «Китицях часу» — не синонім іншого слова — порожнеча. Або, коли хочете по-французьки, — Néant.

У поезії «Мистець» в Осьмачки виринає несподіваний мотив мистця, що ним рухає всепереможне серце: «Досвідчене серце — Світло, ясніше від місяця й сонця, бо осяває не тільки верх речей, А й середину їх». Великим мистцем він називає того, хто володіє таким видющим серцем. Я назвав би цей мотив радше Барчиним, ніж Осьмаччиним, якби не боявся, що Осьмачка негайно напише статтю, де доводитиме, що, поперше, цей мотив існував до Барки, а подруге, він, Осьмачка, використав його давніше, ніж Барка. При всьому тому, якщо прозирання в суть речей, якщо любов до речей і вміння бачити їх в індивідуальному єстві кожної є ознака великого мистця, то Осьмачка — не великий мистець і не може ним бути. Хоч дуже часто він бачить речі, як ніхто їх не бачив, але навіть тоді його інтерес зосереджений не навколо речі, а навколо його самого. Його лірика при всіх умовах, в усіх ракурсах і з усіх поглядів лишається інтровертивною, інтроспективною, вона використовує речі і їх образи, а не віддає їх і не віддається їм. На щастя, це не виключає великого мистецтва, і світова література збідніла б, якби виключити з неї Байрона і інших майстрів ляндшафту власної душі. Якщо в цей ляндшафт потраплять об'єктивні речі, вони розплатуються в ньому, як годинники на картині Далі.

Така є тема лірики Осьмачки. Тягар самоти, що зроджується з душі, а не приноситься ззовні. Туга за невідомим другом і неможливість того друга знайти. Хвороблива закоханість у вічність і страх бути з вічністю сам-на-сам. Вічність невідтрутна, друг невпізнанний, самота солодка своєю гіркотою, як випари опію. Чи треба розглядати це як монолог поета? Чи в цій сугубо суб'єктивній поезії не відбилася людина 20-го сторіччя, сторіччя, що розкопало Кіркеґора, зродило різні відміни екзистенціялізму і «суб'єктивізувало» матерію, навчившися перетворювати її на своє бажання? Звичайно, можна було б ствердити «суголосність» (слово яке, Господи!) поета добі. Але не будьмо сліпі. Хіба всі

ці мотиви не існували давніше, хоч в іншій комбінації, — ну хоч би знов таки в Байрона? Хіба вони не такі ж старі, як свідомість вічности в людській душі?

Тут «Китиці часу» повертаються своїм новим і найбільшим аспектом. У них зібрана поезія людини. Тільки висловлена мовою нашого часу.

Осьмачка не має критики, що бодай розуміла б р і в е н ь його творчости. Він не має права ремствувати на це з погляду зайнятої ним світоглядової позиції. Адже критики — це так само інші люди, а значить щось непотрібне, гамірне, зайве, докучливе. Однак коли поглянути на справу не з погляду Осьмачки, — постає питання: чи повинна з Осьмачкою повторитися доля Байрона в Англії, якого 125 років уважано за письменника хаотичного, крикливо суб'єктивного, невідшліфованого, примітивного, — а тепер починають відкривати в ньому поета? Але Байрон принаймні мав ту перевагу, що писав мовою, з якої робилося перекладі на інші мови, і тому його непопулярність в Англії була почасти надолужена луною його творчости на континенті Европи.

P. S. Хоч це не в пляні цих нотаток, хотілося б ще відзначити цілковиту далекість «Китиць часу» від структури й формальних засобів фолкльору. За винятком двох стилізацій, але теж дуже вільних і творчих, названих «Піснями», зв'язок з фолкльором можна відчути тільки в ритмічних кінцівках строф, що нагадують типове відлуння української журливої пісні, завершуючи цим ритм попередніх строф-схлипів. Та це зв'язок радше в музиці, ніж у слові. Брак ниток зв'язку з фолкльором ще раз стверджує, що «Китиці часу», — явище передусім культури, а не психологічний документ.

Бостон, 1954 («Нові дні», ч. 49)

ПОЕЗІЯ ЯСНОВИШНЕВОГО ВЕЧОРА

(«Батько й син» Василя Барки)

«Веселитися ж і радуватися треба було, що брат твій сей мертвий був та й ожив і згинув був та й знайшовся».

Лука, 15, 32 («Притча про блудного сина»).

1.

Підноситься завіса. Людей на сцені ще нема. Є декорація. Вона дає перший тон, перший ключ. Декорацію можна намалювати з фотографічною точністю. Можна дати кілька натяків. Можна дати синтезу.

Поет починає з образу декорації. Він не називає і не дає суми ознак. Він вириває дві прикмети. Читач з них мусить відновити цілість. Але вони дивним робом суперечать одна одній. «Аж при землі тремтить на вітрі зелена ярина». Це перша прикмета, перший образ. Образ пізньої весни. А зразу слідом другий образ — образ вітру, що односить птиці на південь, за море («за грім морського дна»). Подія осени. Що ж мусить намалювати художник-декоратор — уява читача: травневий пейзаж чи вересневий? Як вийти з суперечности? Може пошукати нових деталів? Трошки далі читаємо про перекотиполе, що котиться стернями. Виходить, осінь? Але ще далі знов повертається образ ярини. Отже, згадка про ярину — це не був недогляд, випадковість.

Але як може бути весна і осінь водночас? Розгадку приносять рядки:

...нагада про вічний добрий сонця сміх
в степу і чайок пару —
— і пару чайок над солончаками,
І — верби! — мармур хмар над вами.

Не говорімо вже про те, що і в цьому пейзажі є образи ніби несполучні: сонце і хмари. Тверезий, «матеріялістичний» розум, припустімо, примирить їх, одвівши хмарам тільки якусь певну частину небосхилу. Але звернімо увагу на інше: в і ч н и й добрий сонця сміх в степу. Хіба вічно сміється сонце? Хіба не ховається воно за хмари? І хіба його усміх завжди добрий? Хіба не випалює воно степ своїм *лютим* промінням?

З погляду емпіричної даности, звісно ж, сміх сонця і не вічний, і не добрий. Але він такий в ідеалі. В тій найхарактеристичнішій типовості, яку має викрити поет. Перед нами не образ сонця, як воно було в певному місці в певну годину певного дня. Сонце, що світить у поезії Василя Барки, не емпіричне, а ідеальне. Субстанційне, сказати б. Тому до речі і чайок у вірші п а р а. Орнітолог не мусів би зробити з цього висновку, що степові чайки завжди літають тільки парами. Вони літають так у поезії Василя Барки. Вони так літають у степу, який нам показує поет.

Те, що тут робить поет, у принципі не нове. Річка в народній пісні завжди бистра. Хмара — чорна. Вітер — буйний. Море — синє. В дійсності на Україні далеко більше тихих і застояних річок, ніж бистрих, хмари частіше бувають сірі, ніж чорні, море — зелене, сіре і чорне, ніж синє. Але народна творчість цікавиться не емпірикою поодиноких станів, а схопленням синтетичного образу. Це пряма протилежність імпресіонізмові. Імпресіонізм розкладає і в розкладі шукає мимолітної подібности. Народна пісня синтезує і п р а г н е с у т н ь о г о

і істотного. Василь Барка не копіює народну пісню, але діє її методою.

Те, що йому потрібне, — синтетичний образ українського степу. Він шукає цей образ у вічному доброму сміху сонця, в мармурі хмар над вербами, в польоті пари чайок. Він його шукає в ритмічному схилянні ярини під подувом вітру, в бігу перекотиполя по стернях, у відлітанні птиць над простором степу на південь. І тому для нього не має жадного значення, весна чи осінь у його вірші. І весна, і осінь — тими рисами, які істотні для образу степу.

Так поводився з часом і простором автор Слова о полку Ігоревім. Згадаймо плач Ярославни. Припустімо, що княгиня може говорити з сонцем і вітром. Але говорити з Дніпром, стоячи в Путивлі на міських мурах? Ні, це емпірично цілком не можливо. Але це можливо з а л о г і к о ю о б р а з у. Ярославна говорить з силами природи, з субстанцією українського степу. Чи можна усунути Дніпро з цього образу? Не згадуємо вже про те, що вітер чи не о д н о ч а с н о зі словами Ярославни метає ворожі стріли на Ігореве військо, а сонце чи не одночасно спалює це військо! Охочі хай пригадають і симультанність різних дій в образі втечі Ігоря з полону.

Мистецтво Середньовіччя знало цю високу досконалість симультанности — і в поезії, і в малярстві, і в театрі. Доба раціоналізму і позитивізму втратила її. Тепер мистецтво Заходу напружено відбудовує це вміння. Василь Барка робить це, спиваючися на українські національні джерела. Він у них знаходить методу, за якою тужить сучасне мистецтво. Будувати образ за внутрішньою логікою самого образу, а не за пласкою емпірикою матеріялістично сприйманого світу. Бо симультанність — тільки один з часткових виявів цього загального спрямування. Останній, хто в нас умів це робити, був Шевченко. Згадаймо хоч би використання в нього символа Дніпра, прекрасно проаналізоване Єнсеном у його книжці про Шевченка.

Повернімось до поезії Барки. Симультанність не виключає емпіричних моментів. Поезія починається ввечорі («Ясновишневий вечір: свічка мила хмарини запалила»), а кінчається вранці. Але знову: ранок і вечір узяті не в поодинокості й неповторності одного конкретного явища. Вони взяті в своїй незмінній, вічній сутності. Такі б у в а ю т ь вечори й ранки в українському степу. Такі вони є. Це — ритуал самовиявлення українського степу. Так вічно повторюється ритуал релігійної відправи.

Ритуальність Барчиних образів стверджується, коли від природи перейдемо до людей. Герої поезії рухаються велично і врочисто. Їх жести, їх поведінка — такі, як вони бути мусять. Вони традиційні, усталені, непреложні. Ось старий батько зустрічає сина, що повернувся з довгих і трагічних мандрів:

Без слова, очі син на батькових рукавах витирає,
коліна приклонивши.

Не правда ж, це біблійна сцена? Велична, проста — і наскрізь з погляду «матеріялістичної» дійсности умовна. Може так і не буває в наші дні? В усякому випадку с т а т и с т и к а не потвердила б типовости такої сцени. В натуралістичному романі чи оповіданні, звичайно, наші герої б «кинулися один одному в обійми». При докладнішому описі у них котилися б по щоках сльози радости, вони б тремтіли від щастя... Боже мій, кожний гімназист міг би дописати цю сцену.

Барчині герої велично-ритуальні. І тому вони далі вершать коло своїх дій. Надходить ніч:

Нагомонилися, як слід,
надивувалися на світ
і — спати!

Одному критикові було смішно, що Барка послав своїх героїв у такій урочистій поезії спати. Але спання — така ж невід'ємна частина ритуальної

поведінки персонажів Барки, як батьківська любов, повернення блудного сина і єдність з природою. Ритуальність не означає псевдопатетики і котурнів. Ритуальне — життя простої людини, простих душ. І є поезія в цій простоті і велич у непорушності побуту. А він, побут, такий же непорушний, як і сміх сонця, як політ пари чайок, як той вітер, що наскрізним образом проходить крізь усю поезію — колишучи куряву над сірим шляхом і нахиляючи рукав тополі.

Тому і перший вихід батька на шлях (і в поезію!), який можна було б сприйняти емпірично:

Виходить дід на сірий шлях,
долонею од сонця очі слізні затіняє,
червоні очі —

не треба сприймати емпірично. Це не конкретний образ конкретного діда в конкретний вечір на конкретному шляху. Ні, це вічний образ батьківства, що дожидає блудного сина, образ українського світу, що чекає своїх заблуканих у світах дітей, які до нього м у с я т ь повернутися. І вже безпосереднє продовження підкреслює це, переносячи дію недвозначно в плян понадчасовости:

— сина з чужодальних земель виглядає.
Терплячу душу скорб скрушає.

Скрушає не тільки тепер, не тепер, а вічно. Як вічно — в пляні логіки образів — виглядає батько сина на шляху, як вічно плачуть його старечі очі.

І в світлі цього ми зрозуміємо і те, чому таку нестерпно яскраву сяйну єдність становлять у поезії Барки люди й природа. Бо де вперше помічає батько сина?

Когось аж к о л о с о н ц я примічає —
воно ж спада наниз в огненний рай,
проз двох людей проміння вівши.

Так, сонце обтікає і оточує батька й сина, як вогонь оточує в багатьох релігіях потойбічний світ. Таку єдність людини й природи в нас знало Слово о полку Ігоревім. Барка не наслідує жадного конкретного місця геніяльного епосу. Але він виходить із світовідчування, близького Слову.

І ще один деталь упадає тут в очі. Ренесанс і пізніші часи шукали одноцентрової картини. Все мусіло бути дане в перспективі так, н і б и маляр (і глядач) бачать усе з однієї уявної точки. Цього н і б и не потребувало Середньовіччя. Воно могло малювати картину зразу з різних точок. Своєрідна, можна назвати, синперспективність, сполучення кількох перспектив в одній картині. Такої синперспективности шукає сучасне малярство. Її шукає і Барка. Справді: ось батько примічає когось коло сонця. Це одна перспектива. Але коли ми бачимо їх о б о х, обведених соняшним промінням, то це вже перспектива інша. Вона накладена на першу. Вони співіснують. Бо і тут веде не пласка емпірика мистецького спостереження, а розгортання внутрішньої логіки образу.

Поезія Василя Барки — вияв такого світосприймання, що засобами синхронности й синперспективности шукає виявити понадчасові сутності українського світу. Ці шукання, формально збігаючися з шуканнями сучасної західньої поезії й мистецтва взагалі, не наслідують їх. Вони ростуть з ґрунту українського Середньовіччя, як воно збереглося в писаних текстах і народній творчості.

2.

Світ, що стоїть у центрі Барчиного вірша, — традиційний світ української патріярхальности. Складники природи і складники людського існування гармонійно поєднані в ньому. Вони невіддільні одні від одних. Вони вічні в своїй злученості, позаепохальні, понадісторичні. Не дивно, що поет шукає засобів змалювати їх у нашій прастарій традиції. Дума, євангельська традиція, Шевченко, ранній

Тичина — ось головні вчителі і джерела поезії Барки. Чи поет стилізує й відтворює їх, чи продовжує й розгортає? — ось питання, на яке слід знайти відповідь.

Зовнішня форма поезії Барки передусім нагадує нам думи. Рядки нерівного розміру і речитативного характеру; рими часто дієслівні (включаючи інфінітивні й дієприслівникові): затіняє — виглядає — скрушає — наздоганяє; вівши — приклонивши; досвічати — прилітати . . . Повна свобода від строфічних обмежень — аж до того, що є рядки, що ніби лишаються поза римами в загалом римованому вірші (7, 31, 47), виразна перевага жіночих рим над чоловічими — це незаперечно веде нас до народних дум або до їх стилізацій типу Тичининої «Думи про трьох вітрів».

Одначе хоч трошки уважніший пригляд до ритміки поезії захитає це перше враження (на яке вже впіймалося кілька критиків). Увесь Барчин вірш — послідовно і без відхилень ямбічний, що, звичайно, в речитативному вірші дум річ цілком неможлива. Серед рим поруч можливих у думах є чимало цілком модерних і для дум протипоказаних, особливо — послідовне римування різних частин мови, що прямо перечить принципові паралелізму рядків, вирішальному в думах (на вітрі — хитрі, зміг — сміх, сину — спочину та ін.).

Пригляньмося до деяких особливостей Барчиного ямбу. Сам собою він у поета такий, що дуже легко може зробитися рубаним: навдивовижу правильний, без регулярних цезур, без якихось павз у межах рядка. Одначе рубаний він за рідкими винятками не стає. Цьому на перешкоді, поперше, різнорозмірність рядків. Вона перешкоджає автоматичності і скандуванню, вона веде до певної речитативности. Ще більше сприяє речитативності послідовне впровадження можливо довгих слів, що приводить до браку наголосів на багатьох стопах (пірихіїчність). У цьому шуканні довших слів одна з причин нахилу Барки до префіксованих дієслів (наздоганяє, виіскрюється, досвічати — там, де мо-

гло б бути просто: доганяє, іскриться, світати); нахилу до пестливих і здрібнілих форм (перекотиполенько, буйненький, тополенька); нахилу зліплювати два слова в одне (город-руїна, хмара-піна, татконенька — група з одним головним наголосом і другим другорядним, тоді як у сполуках слів зруйнований городок, спінена хмара, татко і ненька — було б два сильні наголоси). Таке оминання потрібних за ритмом вірша наголосів змушує в інтересах рівноваги розтягати наголошені склади в регулярно наголошених стопах, а наслідок цього — речитативність.

Нарешті інерцію безпавзної ямбічности розбивають enjambements (переноси фрази в новий рядок вірша), скупчені зокрема на початку і в кінці поезії, як от: «Тремтить на вітрі / зелена ярина»; «Свічка мила / хмарини запалила»; «Очі слізні затіняє, / червоні очі», «Ти, буйненький, / довієш, вітроньку»: «Коло хати / радіє вся рідня» тощо. Enjambements мало типові для дум, де як правило рядок збігається з синтаксичним членуванням. Уже в Тичининій «Думі про трьох вітрів» можна їх спостерігати. Барка робить з них систему.

І що найцікавіше: формально відходячи цим від поетики дум, він наближається до духу її. У метрично незорганізованих рядках дум enjambements розривали б тканину мови і порушували б речитативність. Навпаки, в ямбічних рядках поезії Барки переноси фраз порушують одноманітність ямбу і змушують — у зв'язку з тим, що відзначено перед цим, — вимовляти вірш не рубано, а розтяжно.

Додаймо до цього витончену звукову організацію вірша. Звукові повтори здебільшого непомітно проймають звукову тканину вірша; дуже рідко вони впадають в око. Бо як правило вони обмежуються на самих приголосних, як от: ТРемтить на віТРі (тр-тр); оДНось на півДеНь (дн-дн); ясноВиШневий ВеЧір, сВіЧка (вш-вч-вч); МаРМуР хМаР (мр-мр-мр); ЗіНиці ЗатіНяє (зн-зн); РаДіє вся РіДня (рд-рд); а враНЦі промені від соНЦя (нц-нц)... Не без впливу звукових повторів є те, що дід — не

сивий, а всупереч пуристичним вимогам сідий («Сідий, як місяць, дід»), бо саме слово СІДий звуками кореспондує зі словом ДІД. Уся ця інструментація приглушена. Вона майже ніде не виходить на поверхню (за винятком рядків «І ЧАйок пару — пару ЧАйок над солонЧАками» з їх нагнітанням звуків Ч і А). Але і вона перебиває інерцію послідовної ямбічности і створює ту внутрішню музичність-речитативність, що проймає весь вірш.

Але в чому вага речитативности? З ритмічного погляду — це найхарактеристичніша ознака дум. І Барка відтворив її, але зовсім оригінально, без наслідування, без копіювання, без стилізації. Відтворив не на архаїчній, а на сучасній системі вірша.

Подібне явище в образності вірша. Барка припускає часом складні образи, що ведуть до символізму, ба навіть може до імажинізму. Силу морської хвилі він охоплює образом грому морського дна — ніби аж дно труситься й гримить, породжуючи вали. Мармур хмар, білий птах сонця, рукав тополеньки — складні, часом синкретичні образи. Одначе в усіх них впадає в очі все та сама риса: вони хочуть вловити не індивідуальне, а загальне, істотне. Вони наставлені на вічне, на ідеальне. Такі здебільшого і епітети: зелена ярина, сірий шлях — це не постійні епітети нашого фолкльору; але вони в Барки вживаються як постійні: вони раз-у-раз супроводять назву предмета («Виходить дід на СІРИЙ шлях»; «Курить надвечір СІРИЙ шлях; «І мріє СІРИЙ шлях»); вони схоплюють сталу і типову ознаку. Навіть такий епітет, як (уже згадуваний) «в і ч н и й д о б р и й сонця сміх», з цього погляду, — теж своєрідний постійний епітет. Значить, знову те саме: пряме наслідування фолкльору зведене до мінімуму (якийсь там «буйненький вітроньку»), але творчість іде в т о м у с а м о м у р і ч и щ і, що в фолкльорі.

Символіка поезії виказує ту саму рису. Вона вся перенизана ремінісценціями традиції. Вона вся на вібрації відгуковости минулому нашого письмен-

ства. І вона майже вся — не відтворює, а продовжує і розвиває. Два звертання до вітру — односити птиці і принести синові привіт від батьків — цілком у традиції народної пісні і Слова о полку Ігоревім. Перекотиполе котиться по стернях рядків поезії, звісно, не тільки деталем оточення, а і символом синової долі. Коло хати рідня — цей символ, звичайно ж, росте на асоціяціях з Шевченковою («Садок вишневий») і Тичининою («Надходить літо») родинними ідиліями: «Сім'я вечеря коло хати» — це Шевченко; «Виходить з хати молодая весела мати: де мій син» — це Тичина. Далекий перегук «ясновишневого вечора» з вечірнім Шевченковим вишневим садком. Це, власне, все не переспіви, а далекі перегуки. Це асоціяції, яких не матиме і не відчує чужинець. А в подібних асоціяціях — живий і непідкреслений вияв національної традиції кожної літератури, в даному випадку — української.

Ще може більшу ролю відіграє струмінь так само тонко поданих аналогій і асоціяцій євангельських. Доводити їхню впоєність у національну традицію нашого письменства від часів ще Київської Руси нема потреби. Недовідні, але і незаперечні асоціяції зірки, що присвічує батькові й синові і рятує сина з пазурів Іродового царства, з Віфлеємською зорею, такою улюбленою в вертепі й колядах. Якісь далекі нитки асоціяцій снуються між євангельським епітетом «Син чоловіческий» і Барчиним епітетом «Син селянський»: не син селянина, а селянський син, син селянства. Город-руїна протиставлений степовому, ідилічному, селянському — і постать сина виростає до образу всеселянина. Того, що по роках мандрів у чужих і ненависницьких світах нищення й злоби повертається як блудний син у незрушність степового селянського буття.

І це водночас найбільша і найважливіша асоціяція. Перед нами новий варіянт притчі про блудного сина. Тут Барка іде знов слідами Шевченка: згадаймо інтерес Шевченка до цієї теми. Барка тра-

ктує притчу по-своєму. В євангельській оповіді головне було — вина сина, що спокусився принадами чужого розкішного світу й покинув батьківський дім, і безмежна любов і вибачливість батька, що жадним словом не дорікає наверненому грішникові. Отже, — дві моралі: егоїстична і всепрощальна. Барку контраст двох житьових поведінок, двох моралей зацікавив не сам по собі, а як вияв контрасту двох світів. Світу патріярхально-лагідного, людяно-звичаєвого, світу українських традицій, з одного боку, і світу сучасности і сучасного міста, світу нищення, з другого. Тому він не показує, ч о м у блудний син покинув батькову стріху. В Євангелії він робив це з власної злої волі. У Барки ми не знаємо, чому так сталося. Цілком імовірно, що він був змушений так зробити, що його примусом узято з села. Не суб'єктивна вина, а протилежність двох світів і етична перевага світу українських традицій цікавить Барку. І з самого початку ясно, що син тільки про те й мріє, щоб повернутися додому. Він або загине, або повернеться. Віфлеємська зірка пильнує його долі. Вона приводить його назад у світ дитинства, в незрушний світ української традиції. Син — пряме породження батька, переємник великої традиції, спадкоємець невмирущої селянської династії.

І тут стає зрозуміла асоціяція ще з одним євангельським мотивом — мотивом «Нині відпускаєш раба твого». Як Симеон може вимовити ці слова (що так нагадують Фавстові слова примирення з життям у свідомості виконання своєї життьової місії), уздрівши немовля — Христа Господнього, так і батько в поезії Барки, зустрівшися, нарешті, з сином, каже заспокоєно й примирено: «Отепер спочину». Звичайно можна розуміти ці слова в застосуванні побутово-селянському: мовляв, тепер маю господаря, що перейме на себе тягар праці, а я можу спочити. Але ніщо не перешкоджає й розуміти всю сцену глибше: життьова місія батька скінчена, безсмертність селянської династії репрезентує Селянський Син.

Так сплітаються в поезії образи, символи і відгуки нашої літературної традиції. Це не монтаж мотивів, не переплетення. Це ледь чутні асоціяції, яких можна і не усвідомлювати безпосередньо. Так нормальна людина в нормальних обставинах не думає про те, що вона дихає повітрям. Це те органічне оточення, в якому рухаються поетова думка і чуття. Це атмосфера, клімат його творчости. Вона така елементарна для поета, що можна й не розумувати про неї. Але без неї не можлива творчість.

Впевнено й спокійно розгортається тема і образи в цій атмосфері. Без зовнішних ефектів, без накопичень і підкреслень, без патосу. Просто аж дивно, якого спокою і врівноважености досягла тут наша поезія. Супроти світу нічних вершників, що прилітають таємничо на шаленім коні, супроти світу п'яних і проклинаних у безумній любові степових бранок, супроти світу, прорізаного сурмами невблаганної екстази атентату, — а ці образи творили високі осяги нашої поезії останніх десятиріч, — це щось таке відмінне, таке полярне, що і не дивно, коли багато хто не спроможний розуміти Барчину поезію. Не звичайний це у наші часи спокій і стриманість, відкидання майже всяких ефектів, всякої риторики, не звичайна пройнятість внутрішньою одуховленістю, многосторічними традиціями. Після Шевченкового «Вишневого садка», «Сонце заходить» і «Сну» («На панщині пшеницю жала») наша література, за дуже рідкими винятками, забула про такий тон. Це тон опроміненої глибоким почуттям медитації, тон філософії, що підносить просту людину, як вершок, зразок і ідеал л ю д и н и. Тон селянського раю як втілення української духової традиції, витриманий і в ритміці, і в синтаксі, і в образності, і в словнику, і в інструментації. Тон, що виключає все кричуще, гістеричне і все плитке. Тон, що вміє знаходити ритуальне в повсякденному і внутрішнє, просвітлене в звичайному.

3.

У змалюванні світу української селянської духовости Барка міг спертися на вікові традиції нашого слова. Він міг піти шляхом стилізації. На цьому шляху постали такі твори як Тичинина «Дума про трьох вітрів» або Барчині ж «Дума про доброго кубанця» і «Поліщуки». Одначе в «Батько й син» панує не стилізація, а власна, індивідуальна творчість в дусі традиції, в повітрі традиції, в розгорненні того, що закладено в традиції. Саме тому не страшні були поетові такі «сучасні» слова, як секунда («В секунду грому») або такі «прозаїзми», як «і спати». У стилізації вони означали б зрив, тут вони цілком можливі і доречні. Навпаки, нечисленних елементів стилізації (як от хоч би оце непотрібне та: «Син селянський скоріш додому та вернеться») цілком могло б і не бути. Взагалі, зауважимо, що не в стилізаціях ми убачаємо шлях і нове слово, сказане Баркою, і тому з тривогою дивимося на певне збільшення елементу стилізації в його пізніших поезіях. Але це, — між іншим, бо до теми не стосується.

Повертаючися до аналізи «Батька й сина»: в змалюванні світу української традиції Барка міг черпати з джерел української культурної переємности. Але на що він міг спертися в змалюванні протилежного, контрастового світу, світу городаруїни? Не можна сказати, що наша література не має тут своєї доброї традиції. Найбільші майстрі нашої нової поезії шукали саме в цьому напрямі. Поезія Миколи Зерова, Ольжича, Маланюка була міською, незалежно від того, на які теми вони писали, — і ми не маємо причин зрікатися їх осягів. Одначе ці осяги ледве чи міг безпосередньо використати Барка в цій своїй поезії — надто вони далекі від того життьового тонусу, від того настрою, що проймає Барчин вірш. Тематичний контраст перетворився б тоді на контраст стилю. Поезія була б розірвана на дві окремі поезії, які

мистецькою настановою одна одну заперечували б. Ні, треба було створити образ другого, пекельного світу, світу новітнього урбанізму з тих же стилістичних традицій і заповітів, що й перший, хібащо на іншому градусі напруження. І заслуга Барки в тому, що він це завдання розв'язав.

Образ другого, ворожого світу даний описом бомбардованого міста і двома побічними деталями. Опис бомбардованого міста синтактично оформлений широко розгорненим складним реченням з нагнітанням анафоричних і:

Чи добіжить до города-руїни,
що в нім літуча помста сіє міни
і прикида пожаром немовлят —
і димножовті місяця відміни —
в терновому вінці; і з хмари-піни
зоря виіскрюється: світик свят!

Легко впізнати в цьому і типовий засіб біблійного розповідно-патетичного стилю, зрештою широко використовуваний і Шевченком, і пізнішими авторами — аж до Юрія Яновського («Вершники»). В цьому ще нема чогось оригінального, хоч саме звернення до елементів біблійного стилю не можна не визнати за доречне. Єдність тону з цілістю поезії досягається не стільки цим, скільки дотриманням тієї ж позачасовости і введенням тих же символів, що характеризують і решту твору.

Звернімо увагу: «Чи добіжить до города-руїни?» — питає автор. Але в цьому городі ще тільки точиться руйнація, ще тільки сіються міни. Так чому ж він уже названий руїною? Він же тільки м а є б у т и руїною. — Другий деталь: діється ввечорі; сонце, заходячи, запалює хмарини. Але в місті «димножовті місяця відміни». В місті уже ніч. В селі — кучерявий мармур хмар; у місті — хмара-піна, у місті — вічний гудучий пожар. Так, це не емпірична картина конкретного міста в конкретний час. Це місто, дане в його сутності, як вона вижається поетові: руїна, пожар, загибіль не-

мовлят, ніч і жах. Та це, власне, і не місто. Це в образі міста зосереджений, згущений образ чужого світу, що протистоїть світові української традиції. Це той світ, що ловив Сковороду, тільки тепер він став технічним світом. Це той світ, що ловить Селянського Сина, але піймати не спроможний. Світ зла, апокаліпси, але не апокаліпси страшного суду, а вічної апокаліпси світового зла і марноти. І над ним виіскрюється зоря родинности й людяности, але ледве видно її крізь хмару-піну.

Те, що тут зроблено з образом міста, можна назвати його *мітологізацією*. Це піднесення даного в ступінь надчасового, вічного, категоріяльного. Тому стали можливими такі символи, як терновий вінець навколо місяця; тому міни сіють не літаки, а *літуча помста*. Зокрема і особливо цей образ — тріюмф мітотворчого поетичного мислення Барки. В суті справи це вільний переклад німецького Vergeltungswaffe. Vergeltung — відплата, помста; Waffe перекладено за властивістю цієї зброї епітетом літуча. Те, що було абстрактним поняттям штабово-газетної мови, стало тут майже мітичною істотою, своєрідною новочасною еринією! Поет зумів перевести нас у ключ мітологічного мислення. Його перемогу визначає те, що ми і не помічаємо в цьому контексті чужого слова *міна*. А воно ж — зовсім з іншої стилістичної сфери. Воно мусіло б «різати вухо», вражати. Якщо воно такого ефекту не справляє, то це тому, що ми сприймаємо вже не окремі слова, а цілість. Ця цілість — мітологічна. В ній стушковується слово *технічної* сфери вжитку.

У створенні цих образів, цих картин Барка міг спертися хіба на образи пекла в апокрифах. Не виключено, що цю традицію він використав, але знову ж цілком самостійно і по-новому. Більше підстав думати, що ним керував невмируший дух творчости в традиційному річищі. Коли в двадцятих роках Українська Академія Наук узялася упорядковувати наукову термінологію, в інструкції, як збирати слова в народі, між іншим раджено за-

писувати, як ту чи ту річ назве селянин чи селянка, вперше її побачивши. Ви приїжджаєте до глухого села, що ніколи не бачило електрики, і перед очима здивованої селянки засвічуєте лямпку. Як назве селянка цю лямпку, виходячи з традиційного кола уявлень? Звичайно, дуже легко потішатися з такої методи, глузливо закидаючи, що це означає зрікатися досягнень культурного світу, означає орієнтуватися на бабу Палажку (так і робив Андрій Хвиля). Одначе була в цьому дуже здорова ідея: поруч з силою браку й непотребу серед таких записів могли траплятися і справжні перлини образности і традиційности мовного мислення.

Барка підійшов до образу «вічного міста» з погляду наївної селянки, яка одначе в дійсності зовсім не така наївна, бо живе в кліматі тисячорічної культурної традиції. Наївність він помножив на великий поетичний досвід і вмілість, на поетичну обдарованість. Так створено образ ворожого, апокаліптичного світу зла. І закономірним у своїй наївній ненависті завершенням образу став кінцевий, трохи інфантильний вигук: «Світик свят!»

В ньому зосередилась уся сила здивованого відкидання потворного світу. Поет заперечує його цілком і без решти. Він відкидає навіть те, що веде до нього, все, що не тримається того першого, улюбленого ним світу. От тому в нього птиці — хитрі, — дуже несподіваний з першого погляду епітет. Вони ж покидають восени селянський край, вони не хочуть бути вірні йому завжди. Це — хитрість і заслуговує на засуд. І шлях, що веде до чужого світу, не любить поет. Той сірий курний шлях, що вириває Селянських Синів з споконвічного раю. Далеко кращий він, коли на ньому нема руху, коли він не курить, а спокійно мріє. І саме цим образом кінчається поезія. Селянський Син — дома. Мріє сірий шлях. Хай божеволіє і конає в своїй дикій і антилюдській злобі город-руїна. Тут — рай традиційного світу. Традиція, переємність, спокій.

Це традиція, що надхнула «Птичку жовтобоку» Сквороди, ідилії Шевченка, що породила струмінь поезії Тичини, завершений його поезією «Надходить літо». Це те царство солодкої і людяної рівноваги, якому відспівав відхідну Микола Куліш у «Народньому Малахієві», втіливши його в геніяльний образ світу, де сам Бог на царині ходить, де, отже, щоденне і ніби дріб'язкове в своїй обов'язковій ритуальності ще не відірвалося від високого і божеського, де святе ще не знялося на небо, а тут же перебуває, варт тільки ступнути кілька кроків за межі хати й подвір'я.

Тут усе сталість, спокій і статика. Цінності, що тут є, вічні, а почуття колують незмінним шляхом. Нема тут року і доби. Рік і доба починаються поза межами цього світу, там, у царстві города-руїни. Психологічні стани, що їх проходить батько — від скорбі, що скрушає терплячу душу, до щастя, яким він сяє, — вічні в своїх чергуваннях, як вічний і непорушний цей світ внутрішніх духових вартостей народу — нездоланним у своїй пасивності викликом коловоротові подій. Завжди будуть відходити сини — Селянські Сини — в інший світ — і завжди будуть вони повертатися в рідну сферу (якщо не загинуть серед чужих, у царстві невгавно гудучого пожару).

Не можна перецінити величі цього символа, в якому поет по-своєму синтезує сенс української історії. Селянський Син. Хіба не ввійшли в цей символ вирішальними гранями своєї істоти і Шевченко і Франко? Свого часу Юрій Липа назвав Шевченка селянським королем. Це глибоко і проникливо. Але Селянський Син — це ще глибше і проникливіше. Поняття сина, блудного сина, що вічно повертається до батька, уявлення такого сина, асоційоване з образом страждання, кротости і майже небесної величі, а водночас рівности, більше відповідає ідеалам світу української селянської традиції, ніж уявлення короля.

Вічним видається авторові цей символ. Вічним — коло подій і переживань, зв'язаних з ним. Тому

події подаються майже поспіль теперішнім часом. (Він в українській мові найчастіше показує дії позачасові). Тому автор удається до провіщань у формі майбутнього часу:

Ні! Син селянський сам скоріш додому
та вернеться, ніж ти, буйненький,
довієш, вітроньку, в секунду грому
привіт од татка-неньки.

Так, наперед відомо, що повернеться Селянський Син, і наперед відомо, яку зустріч він знайде в старого батька.

Ми бачили, як ідеально відповідає форма поезії цій розмірeності мітологізованого вічного колобігу подій і почувань. Цей уповільнений ритм, ці осяяні внутрішнім змістом традиційні і водночас новаторські образи, ця приглушена, але глибока в суті своїй внутрішня музичність, це зречення всього вузько часового. Мало можна в сучасній нашій лірициі вказати прикладів такої гармонійности в виявленні української національної стихії. Але в чому Барка вже цілком своєрідний — це в нескаламученості того світу, яким він дихає і який відтворює. Той же світ у Стефановича пронизаний страшними блискавками, а в Осьмачки ввесь розпанаханий і перекинений, у хаос обернений лютим ураґаном. У Барки збереглася цнотлива чистота й ідилічний спокій пишної і незайманої луки на царині, яких уже може давно нема в житті.

Зберегти світлість нескаламученої душі, пронести її крізь гудучий пожар сучасности, ніби та сучасність цілком і без решти тільки зовнішнє явище, яке не заторкає душі в її незрушних вікових підвалинах — це велика вмілість і велика чистота душі, це вповість національних традицій у душу. Але водночас це і може трохи небезпечна закам'янілість.

З цього погляду поезія Барки не може розглядатися, як програмова. Вона програмова в стилістиці, в незамутненості українських джерел і укра-

їнського духу, але вона не повинна бути програмова в своїй послідовній ізоляції від доби, від сучасности, в своїй ідеології незрушного консерватизму. Можна заперечувати добу, можна не приймати її і свідомо не йти з нею в ногу, можна протистояти їй і боротися з нею, але не можна удати, що її нема і що вона ніяк не впливає на цінності, витворені перед нею. Не зменшуємо цим вартости Барчиного «Батька й сина», тим більше, — поезії Василя Барки, як цілости (бо вона ставить проблему доби і пропонує своє розв'язання), — але проблема зв'язків і розривів між нашими мистцями і нашою добою — складна проблема і заслуговує на спеціяльне обговорення.

Мюнхен, 1947 («Арка», 1947, ч. 4).

SEMPER FIDELIS

Лятуринська не може поскаржитися на брак уваги або недоброзичливість критики. Микола Глобенко уважно порівняв перші її дві збірки — «Княжу емаль» і «Гусла». Василь Барка знайшов у її творчості «погляд, з яким діти приходять від незнаного нам янгольського поля і знаходять наш світ новим, свіжим, цікавим». Євген Маланюк зустрів її на стежці своєї «Прощі» і обдарував нас повним ґрації й глибини мініятюрним портретом поетки:

Аж пуща зашумить волинська,
Й на оксамит і злотоглав
В сап'янцях легких Лятуринська
Виходить годувати пав.

Ворожить про весну колишню,
Любов вціловує в слова
І випускає — сокіл-пісню
З гаптованого рукава.

А тепер, коли під назвою першої збірки видано обидві старі і нову — «Веселку», мені здається, що я можу докинути дещо до старих характеристик, як, певно, не один зможе після мене. Бо поезія Лятуринської глибока, і, хоч які прозорі її хвилі, не завжди легко побачити дно.

Розкриваю свої карти одразу. Я хочу подивитися на поезію Лятуринської з перспективи часу. Двадцять п'ять років — це період, що дає можливість підсумовувати й порівнювати. За цей час

одні встигли переглянути свої старі погляди й відійшли на інші позиції. Інші встигли змінити кільканадцять господарів. Ще інші переконалися марности своїх ідеалів, але з обов'язку тримаються старих прапорів. Читачі легко підставляють імена під кожний з цих випадків.

Якщо порівняти перший у збірці вірш Лятуринської з — ну, скажім, передостаннім, — враження таке, наче їх писали різні поети. Перший відкриває цикль «Печерних рисунків». Ось цей вірш:

Зуб, ратище, копито, пазур.
Тут муж ішов на силу вражу.
Сурмив тут мамут. Тут ведмідь
печерний вів кошлатий слід.
Кружляв тут яструб в яснім небі,
по озеру плив чорний лебідь.

Якщо можна говорити про аскетизм у поезії, то це він. Увесь вірш — простий перелік. Жадних підкреслень. Центральний образ мужа ніби загубився серед образів тварин, — нема перспективи, як у печерному малюнку. Тільки опис, жадних висловів почуття, не казавши вже про «я» автора. Воно було б неможливе. Замість рим асонанси, що на перший погляд можуть здатися виявом невмілости: пазур — вражу, ведмідь — слід, небі — лебідь. Якщо є звукові повтори, то вони навмисне затінені. Або вони дані в зворотному порядку (мУЖ — враЖУ), або один під наголосом, а другий без (ЗУб — паЗУр) і тільки в одному випадку звукоповтор підкреслений (ЯСтруб — ЯСнім). Перше враження від цілости — ріжучий антиестетичний дисонанс. І тільки по хвилині роздуму стає ясно, скільки в цьому сміливости й майстерности і як це підносить тему пращура нашого.

А ось строфа з передостаннього вірша книги:

Молодий, немов той Ченек:
капелюх набАкир,
на плечі кабат зелений,
а над вухом — маки.

Ой, червоні маки, маки та й ще чорнобривці! —
Чи не так, княгине Ганю, увижалось дівці?

Звичайно, це не сюсюкання кабаретно-сосюрного амфібрашка, ритм поезії наскрізь оригінальний, але він витриманий з такою послідовністю, що танцювати можна під нього. Асонанси зблизилися, часом майже переходячи в рими, звукова інструментація проймає ввесь текст. Кольорові контрасти зеленого і червоного аж горять, а за всім виразний психологічний підтекст почувань молодої. Замість аскетизму печерного малюнка, де до послуг тільки лінія, тільки сильвета, бачимо пишні барви й опуклі форми бароко.

Шлях Лятуринської лежав від аскетизму малюнку голкою на камені до пишности найбуйнішої орнаментики і від стриманої приглушености почувань до їх найбільшого розросту, хоч завжди без їх демонстрування і без гістерії. Але дивним дивом це ніколи не був перегляд старих позицій і зречення. Поетка завжди лишалася вірна їм. Та водночас це не була вірність силувана, вірність наперекір самій собі, вірність з обов'язку. Це було безнастанне поширювання раз узятої мелодії. Так ніби почалася гра примітивною дудкою, а далі все нові і все складніші інструменти приєднувалися, і наприкінці дудки вже не чути, грає потужна оркестра скрипок, флейт, труб, арф і дзвіночків, — але в суті речі це все та сама тема. Так наче річка почалася ледь помітним струмочком і, підсилювана дощами, зміцнювана допливами, ширшала й ширшала, невпізнанною стала, а все в тому ж напрямі бігла, до того ж наперед відчутого й накресленого моря.

Цю традицію вірности підкреслює й те, що збірка трьох збірок дістала назву не останньої, як це зробив би, мабуть, кожний автор, а першої. Тут секрет ставлення критики до Лятуринської. Ті, хто стояв при її поетичній колисці, приймають її й тепер, бо чують бодай прослідн первісної мелодії. Ті, хто одним із своїх життьових завдань уважають

розкрити вичерпаність ідеології хрищених батьків поетчиних (автор цих рядків серед них), приймають творчість Лятуринської тому, що бачать, як многоводність її фактично заперечує вузькість початку. Хіба Дунай коло гирла, синонім моря в слов'янському фолкльорі, схожий на той ледь помітний струмочок, що багато з нас спостерігало в Баварії, — спитаємо ми. Хіба тік би Дунай до Чорного Моря, якби не той струмочок, — можуть відповісти нам наші противники.

Початкова тема Лятуринської — суворість і дичавина її батьківщини, де бори й пущі з турами й диками і все вороже людині; гинуть її кревні й друзі, щербиться меч і ломиться спис, земля гуде від гуків, і єдиною її, людини, любкою лишається туга помститися. Гостро палить ганьба поневолення, у грудях — ненависть, у серці — гнів. Нема місця іншим почуттям, над усіма панує одне — мста, око за око, один з двох мусить упасти, і єдина насолода — побачити, як жах перекосить обличчя ворога. Є ще молитва, але — «молитви бійців недовгі», і єдиний їх зміст — щоб вища сила, спершу Перун, потім Мати Божа, помогла на ворога. А ворог тут кожний, хто не свій; хто не знає гасла, хай борониться.

Така людина печерних рисунків, така людина, відтворена на княжій емалі. І може б ми й повірили в тільки історичність цієї людини, якби дивним дивом не накладалося на цей комплекс почуттів ще одне: почуття рокованости. Його важко приписати тій людині. Чи думала вона, що вже не бути дням, а тільки ночам? Що вимре її рід? Що як би не зноситися соколом чи орлом, а таки доведеться бути розбитим бурею й скигліти чайкою? Чи її постава була поставою опору з обов'язку, поставою неминучости загибелі? Чи кольорит її світу був зловіщий і тонус її життя — самозречення і аскетизм? З-поза історичної людини визирає й прозирає сучасна, щоб не сказати — програмова.

Але для поезії це не має значення. Це давнє право поетів — одягати своїх героїв чи свої по-

чуття в одяги будь-якої історичниї епохи, до звіриних шкур включно. До того ж, якщо психологічно людина перших поезій Лятуринської в найкращому випадку показує тільки одну сторону свого історичного взірця, то поетично вона живе в своєму світі, далекому від сучасного, і, через далекість, ми охоче погоджуємося приписати її печерній чи княжій добі, так само, як ми це робимо з «Весною священною» Стравинського в музиці чи зловісним кольоритом картин Реріха.

Поетка рясно розкидає архаїзми, аж до морфологічних (Хитнулись стязі) і синтактичних (Страшно краєм), як також реквізит слов'янської мітології, на жаль, завжди підозрілої. Але не це головне в створенні власного стилю і власного світу, що його ми залюбки погоджуємося вмістити в перші віки нашої передісторії. Важливіша нечувана стисліст слова, його місткість, техніка мужньої недомовки, яка одначе не веде до символістичної неокресленості значення, яка завжди однозначна, як дряпина на камені, як лінія на ґравюрі. «Було червоне поле бою», — більше ні слова про перебіг битви, але ми бачимо його. «Лише в один кінець сліди», — тут увесь образ загибелі. «Упали вежі, впали стіни, і зрівняно вали. Руїни», — синтеза історії Волині. Порівняння впресовується в сам образ. Замість сказати — коні меткі, як стріли Перуна, — поетка каже: «Гучні, меткі на гони Перуна, стріли, коні». Іменник і дієслово, здебільша в елементарному переліку, — мова поетки. Рідко з'являються прикметники:

Нам любо жити в Переяславі.
Іде сюди із Греків овоч
і ґрона виноградних лоз,
із Угор — збруя і комоні
і срібло з Чех.

Треба бути справді великим поетом і треба твердо знати, чого хочеш, щоб не нагородити пишними епітетами ці південні овочі, ці пишні виноградні

лози, цю розкішну збрую, блиск цього срібла. Але стиль повинен бути мужнім, і не до речі тут трухлість пухких епітетів. Якщо прикметники з'являються в цих віршах, то це слова з значенням просторовости або жаху: довгий, широкий, глибокий, високий, важкий, тяжкий, зловісний, суворий, страшний, дужий.

Шорсткий і свідомо незручний, невкладистий ритм. Нема поділу на строфи — він бо міг би заколисувати. Ланцюги наїжачених асонансів пронизують вірш з початку до кінця в нерегулярному чергуванні: підбоїв — Предислави — Ярослава — слави — зброя — кривава — Мудрий — зубром — мудро — право. Хто б з визначних поетів наважився римувати, скажімо м е ч і і п о с л а н ц і? Хіба початківець, чий вірш кваліфікований редактор негайно вкинув би до коша. Але яке багатство наїжених і ікластих ритмів сховала Лятуринська за цією нібито безпорадністю і який свій світ створила!

Звичайно лірика починається з я: так я відчуваю, так я бачу. З поезії Лятуринської я здебільшого усунене, опис поетчиних відчувань оминений, нам кажуть бачити світ і вслухуватися в нього, а не в примхи однієї душі. І справжнє чудо поезії виявляється в тому, що те, що мало б за таких умов стати епосом, усе таки зберігає властивості лірики. Як твориться ліричність епосу і епічність лірики, і тонкої лірики, часто виразно карбованої жіночістю, — це могло б бути темою спеціяльного фахового досліду, бо техніка поетки тут винятково багата, гнучка й витончена. Кілька прикладів.

«Я» впроваджується через «ти»: «Ти ще не вмер, ти ще не вмер! Через розбурханий Дністер З Дніпра ти видибаєш, боже!» Жадного я, але й не безлике він; крізь т и звертання бачимо схвильовану особу того, хто молиться й радіє, і це — поетка. Наскрізь, здавалося б, лірична згадка-мрія про рідну Волинь обминає «я», заступаючи його безособовим реченням, а настрій відтворюється не описом почуттів, а описом вимріяної поведінки:

Якби злетіти пташкою понад дерева
туди! У біле вбратись, наче до Причастя,
верби сережки цілувати зчаста
і проковтнуть одну на щастя.

Часом «я» боязко з'являється в вірші, але дикція лишається такою ж мужньою й загальною, бо крик почуттів знову ж заступлений описом поведінки, а сам опис перенесений у майбутній час, — тонкий засіб, що зразу робить образ узагальненим, водночас не позбавляючи його глибокої індивідуальности:

За рядом днів сумних задніє
один страшний і невідкличний.
Це буде день немов, у січні,
день зимний безнадії.

Я вишлю голуба і човен
і з пір'ям і з вітрилом жарним.
Я висилатиму все знову
і висилатиму намарно.

Прилинуть без знамена щогли,
і голуб вернеться без вісти.
Тремкі уста затисну тісно
і в бік не відведу свій погляд.

Це не пророцтво пройнятої шалом Кассандри, що проєктує на майбутнє вир своїх почуттів. Це, — ну, звичайно ж — опис того, що вже було, але на усвідомленні універсальности своєї долі, на розумінні, що немає значення, кому ця доля трапиться раніше, а кому пізніше. Напруга суб'єктивної розпуки й волі не меншає, але сублімується в мужність і поезію загальної ваги, а «я» стає не центром світу, а тільки займенником, що з ним, чей же, за законами мови має узгоджуватися присудок. Лятуринська вміє з граматики робити поезію. Хто ще в нас вміє це?

Універсальність поезії Лятуринської дозволяє їй

включати в себе і охоплювати всі епохи і всі віки людини. Ось дитинство й старість:

Світ весною — мов веселка:
очі не натішить.
Гляне бабця із кріселка,
роком молодіша.
Сонце ніжить кітці вушка,
пестить жабуриння.
Оживає перша мушка —
божеє створіння.

А ось молодість і материнство:

Хто виїде в цей час із двору?
Про бурю вихорі говорять.
Вже поночі, лягає мла,
і кінь, весь змилений, охляв.
Приємно, затишно в кімнаті.
Постеле постіль білу мати,
оберігатиме чуй-сон.
І не надивиться, либонь,
на вроду сина парубочу,
і не натішиться досхочу.

І все це разом і зокрема — наскрізь лірика, наскрізь Лятуринська, світ її очима. Таємниця вміння поетчиного зробити своє універсальним і в кожному прояві об'єктивного світобігу відкрити якусь грань самої себе, ні на мить не стаючи егоцентричною і ні на мить не втрачаючи своєї індивідуальности — вміння ототожнюватися, не розтоплюючися, — це таємниця бути гармонійною, секрет, утрачений більшістю поетів нашого часу. З цього погляду поезія Лятуринської — повна протилежність поезії Осьмачки, це два полюси нашої поезії сьогодні.

Протилежність ця з повною силою виявляється в ставленні обох поетів до обряду і обрядовости. Осьмачка ідеалізує обрядовий стиль згаслого життя і в «Старшому бояринові» і особливо в «Поето-

ві». Але його світ зірвався з завіс, обрядовість — тільки спогад і нездійснена мрія, і його наскрізь суб'єктивні герої в корчових метаннях змушені якось пробивати в житті свій чисто індивідуальний шлях. Натомість світ Лятуринської і вся поведінка її героїв — наскрізь ритуальні, наскрізь традиційні, навіть у хвилини того, що здається найбільш особистими рішеннями. Обряд у неї — прихід осени, і обрядом є, коли змучений життям герой зносить «печаль і тугу, біль нестертий, вкрай серце втомлене, уперте» до брам осіннього лісу. Обрядом є сум і дожидання милого, в ритуальні форми виливається тужіння за ним, і якщо нікого не здивує, що в першому колі «Веселки» річний круг життя поданий як послідовність ритуальних чинів, то менше звичайний є показ усього дівочого життя теж як суми обрядових дій. Зрештою навіть вістка про смерть милого стає обрядом:

Я знаю певно: дня одного
прохожий по пустих дорогах
мені доручить мовчки меч
увесь у щербі. Безумна з горя,
я крикну місяцю і зорям
у млу ночей, у вир хуртеч.
Хто вип'є з келиха мойого?
Заступить втрату дорогого?
О, хто ж мені утіху дасть? ..
Палай же тризняне багаття!
Таж серце — висохле латаття,
таж серце корабельна снасть!

Доручення меча, палання багаття і навіть крик до місяця й зір — ритуал, і це ще одне виправдання для майбутнього часу в описі. Але традиційність і обрядовість світу Лятуринської — це стала форма для вічного набігання власних почуттів і думок, і її обряди — не обов'язок і нудна рутина, а живий зв'язок особи з людським гуртом і всесвітом, втілення в дії і жести космічної гармонії кос-

мічно-людського оркестру, вічноживе і безпосереднє, вічно пройняте Божим началом. Ритуал у поетичному світі Лятуринської дає найкращу, ба більше, — єдино можливу форму всьому особистому — радості й горю, відчуттю соняшного тепла і розумінню приреченості всього, що змагається й прагне. Ритуал вносить видимість і посутність гармонії в шорсткий і нерідко страшний, а вже завжди безжалісний світ, де кожного часу людина йде на двобій і останній суд, і ця гармонія робить світ прийнятним і поетичним, дає змогу значити знаками сонця кожну річ і слово. Обряд робить людину частиною світу, а світ — частиною людини, і так стає можлива перспектива —

Сім зірок, одне весельце,
а між ними місяць,

і так затирається різниця між померлим батьком і осіннім сонцем.

Знайдення гармонії світу в ритуалізації життя — тема і провідний мотив творчости Лятуринської від початку до кінця. Але багатство життя і багатство обряду — прийшло поступово, завойовуючися крок за кроком і ведучи з собою збагачення формальних засобів. Поступово була переборена аскеза перших поезій, поступово заступалася скупа графіка печерного рисунка, видряпаного на суворому камені, стриманістю барв, — але вже барв! княжої емалі, щоб далі ввібрати в себе орнаментальність волинської майоліки, збагатитися мелодією гусел і прийти кінець-кінцем до пастелевої, але вже многобарвности пишної веселки. Інструмент вступав за інструментом, тон за тоном, мотив за мотивом.

Першим приходнем з'являється сум. Суворий прасвіт Лятуринської був у своїй істоті мовчазний, тишу порушував брязкіт зброї і громовиці. І ось зазвучала в ньому гра сумна сопілок, і зразу постало перше питання, — чому ця гра сумна. Пізніше сум виросте в велику тугу, що її не понести

самій. Але тепер і тут — це перші несміливі нові ноти. Але вони негайно ведуть із собою нові епітети: ніжна рожевість, божа синь, веселе пурхання метелика. Лятуринська й далі буде чуйна супроти статичности й розніженості прикметників, але відтепер вони неухильно вабитимуть її. Якийсь час вона шукатиме компромісу. Вона вживатиме прикметників замість іменників, у ролі іменників, таким чином роблячи їх предметовими, але й показуючи властивості предметів. Вона писатиме «лазоревий око тішив», оминаючи слово сніг. Вона робитиме з прикметників то прислівники, то дієслова:

На моїх грядках барвінок
позатикувався с и н ь о .
Ось троянда р о ж е в і є .

Вона й далі копичитиме іменники без окреслень:

А на галявах, мов сміття,
чарівного зілля, квіття.
А між квіттям уперекидь
в'юн, горчій, розхідник, блекіт, —

але не стримається, і вже в наступній строфі казатиме про п а л к е коріння горчію. Відтепер епітет-прикметник ввіходить у її поетичну техніку, а що вжито його обережно й нерясно, то тим більше випинаються ті нечисленні окреслення, що їх таки допущено.

За сумом іде ніжність, не виключаючи жорстокости й суворости, але доповняючи їх. Сині вечори дихають тепер ніжністю, цятки на доріжках стають теплими. Щоб збільшити ніжність, не роблячи її сентиментальною, починає звучати — ви б не повірили! —дівоча ґрація, лукавий посміх, ніби нехотячи кинений іскряний погляд з-під спущених брів, кокетство і грайливість. Осінь просить барвистої запаски, вона милується в перлистому сміху, в розбитому дзеркалі озер, дівчина чепуриться, до-

жидаючи милого, вона і в тузі не забуває бути милою, може трошки розраховано милою, вона вміє недоговорювати, вона вміє викликати без виклику і запалювати без великих слів. Вона добре знає чар свого рожевого личка, всміхнених уст, віястого ока й густої коси. Вона вміє завести мисливця до свого дому, щоб аж тоді він побачив, як пропадає і звір, і слід, — «та знайшлися підківочки господаревої дочки». Є щось від царівни в цій дівчині, і подивіться, скільки ґрації, любови й доторку ніжної іронії в цьому образі:

А царівни по одній
підіймають луки вій,
виходжають на ставок
подивитись на рибок,
на високії дуби
випускати голуби.

Бо і в кокетстві є щось від ритуалу, від обряду, а в житті повно казки.

Ніжність, дівчина, усміх, казка ведуть з собою фолкльор. Стилізації літопису й сумнівного в своїй пишноті Слова о полку починає товаришити від останнього вірша «Волинських майолік» пісня, і це перший раз у поетки звук гусел, ще до появи збірки під цією назвою. Фолкльор дарує поетці свою стриманість, свою універсальність, свої символи, свої прикмети й ворожіння. Ярило вступає в поезію Лятуринської, і він її вже не покине:

Ярило йде.
Куди ступне — підводить зело.
Куди погляне — квіт цвіте.
Ярило йде навпрост весело.

З Ярилом з'являється еротика. Деякі поезії «Веселки» межують з сороміцькими піснями, але так тонко, так делікатно, так цілком на натяках і символах це дано, що найсуворіший цензор нічого не зможе закинути. Така поезія про дівчину, що за-

губила ключі щастя, попустивши пояс; на скарги посміхається оком Доля:

«Довгі, довгі луки поля,
і темніший ночі гай.
Як згубила, то й шукай!»

Така поезія про дівчину, що спокусилася задурно переїхати річку,

А другодня буде крик
з берега тамтого:
— А бодай!.. Зірвав гаплик,
персня зняв мойого!

Такі поезії про річку, що ковтнула не тільки черевичок дівчини, про поляниць, русалок і греця, що переслідують дівчину, про килими, що ними ниви простеляються перед дівчиною й коханим. Еротика вилонює мотив блаженства родити, гону, що проймає природу й людину і що в ньому здійснюється безсмертність роду, роду, започаткованого може самим сонцем. Вступає тема материнства, щасливого у своїй відданості дитині, роздертого горем у неминучості розлуки з випещеним і його загибелі. Світ ширшає, струмені його спливаються в одне, і пластики вже не вистачає. Потрібна музика, не та приглушена, що її наче соромилися, як це було в перших поезіях, а владна, музика, що стає принципом будови світу. Соняшні клярнети починають звучати, і Лятуринська пише свої «тичининські» поезії, ні на мить одначе не стаючи наслідувачем чи епігоном Тичини. Ось, здається, перша з них:

Уранці будять осокори:
Сьогодні біло так надворі!
Так біло-біло, наче ново.
На білому вінок миртовий.
Ламають тони осокори:
Хтось кригою застигне в горі.

На полі хтось упав поранно.
Сніг ліг і, може, не розтане.
Зо скрипом, нижчим на октаву
На полі хтось упав криваво.

Зразу застерігаюся: музичність Лятуринської — не одноманітність катеринкових ритмів, вона не заколисує, вона на перше враження шорстка. Її суть — не люляння, але щось далеко глибше: сприймання світу як музичної гармонії і вміння відтворити цю гармонію, віднаходячи її навіть у найрізкіших дисонансах.

Така музика веде за собою молитву, молитву про те, щоб була честь — зброї, слава — йменню, але також і про те, щоб Цариця світу хоронила сірому, що мусіла вийти на мандрівну путь мертвої зимової пори.

Пізно, вже в «Веселці», вперше дозволяє собі Лятуринська впровадити в свою мову рясноту здрібнілих висловів, просячи землю-неньку простелитися пір'ячком, просячи сестричок не топтати волошок їхніми черевичками. Тільки тепер відкривається вступ звуковим повторам (У пОЛі кОЛос спОЛовів), переплескові рими: «Йди но, котку, йди, воркотку, Присипляти нашу Злотку!» Світ розкриває своє багатство, і як же приємно, виявляється,

добірне зерно зсипати
в засіки і в скрині,
по коліна загрузати,
по коліна, по коліна
в злотній ріні.

Образи теж стають багатими, мало не імажиністичними, всіма кольорами розцвіченими, всіма барвами закосиченими —

Золотіє колосиста,
теплий дощик пополоще,
то роса їй дасть намиста,

і від краю і до краю
їй зірниці, мов жар-птиці,
полум'яно спалахають.

Веселка загорається над світом, і чудо поступового перетворення поезії Лятуринської довершується появою повноважного і декоративного барокко, коли в дівчини на рукаві

Може й узороччя,
кожушан-бебрян,
мов ярке лоточчя,
доброт-злототкан,

коли зелень — уже не зелень, а зеленая хуртеча, коли наближення милого на коні, — це «пісня й тупоти стодзвонні сріберних підков».

Так многоводою стала ця ріка, так багатим став світ і ми з ним, ведені ніжною рукою поетки. Але нічого не зраджено з старого поетичного світу, яким вона почала першу свою збірку. За тягарем барокко ощадність майстра, за радістю життя суворість невпинної і може безнадійної битви. Розвиваючися і міняючися, Лятуринська лишилася вічно вірною собі. І цим вона показала, що бути вірним чомусь — не означає застигнути на одному. Яка проста наука, і яка для багатьох незбагненна й неосяжна!

Не знаю, як кому, а мені писати про Лятуринську трудно, бо хочеться ще й ще цитувати її мініятюрні віршики, відкривати кожний з них заново і зазирати в них глибше. Але треба кінчати, і кінчити, мабуть, треба тим, як незвичайно ці мініятюрки поєднуються в цілість. Кожна з них — малий світ у собі, а нанизані на нитку циклу вони творять — майже епос, і тоді вони розкриваються ще новими гранями. У «Княжій емалі» цикли ясні, бо визначені назвами, що їх дала сама авторка. Але в «Гуслах» і «Веселці» вони позначені тільки числами, а тимчасом вони не менш цілісні. Перший цикл «Гусел» — про змаг, мсту і обов'язок. Він

ніби єднає цю збірку з попередньою. Другий цикл вводить образ дівчини-царівни, що чекає на милого, на героя. Це тут у музику вплітаються з повною виразністю мотиви суму і мотиви ґраційного, сповненого краси традиції кокетства. Третій цикл знов звучить трубами жорстокої доби й походу, і тому доречною стає поява мотиву трагічного материнства, одчаю, віри, молитви.

Хибно було б думати, що «Веселка» — тільки радість, тільки переливи барв райдуги. Двоє кіл, що з них складається збірка, включають перед кінцем своїм трагічні мотиви. Перше коло — про ритуал року, в природі і в людському житті. Зимовий сонцеворот — сонцеворот смерти. І тому так просто і логічно включаються тут мотиви сирітки, що втратила матір, Вітряниці, що оплакує всіх мертвих, і — чудо поєднання особистого з універсальним — тут ще з'являється і зовсім не дисгармонує вірш «На труну Ольжичеві», і за ним так само логічно йдуть вірші про частування мертвих членів роду в передріздвяну пору, і далі завершення кола — похоронно-народжувальне сумно-радісне свято зимового сонцевороту.

Друге коло — коло дівочого життя, і воно теж вивершується смертю дівчини, і новим збудженням її у весні.

І така міцна єдність циклів у Лятуринської, що навіть перекладні вірші — з Геніюш, з Ербена, з Бендля — не порушують цієї єдности. Бо Лятуринська має не тільки свій стиль, а і свій світ. І більше: вона має гармонію в своєму світі, і то гармонію, не куплену ціною оминання недогідного. Чи багато хто з наших поетів може цим похвалитися? І може не тільки з наших.

Нью-Йорк, 1956 («Нові дні», ч. 14).

НЕ ДЛЯ ДІТЕЙ

П'ятирічна дівчинка побачила ілюстрації в книжці і питає дорослого, що там намальовано. «Це рінерит з оріньякської стоянки Реб'єр», — відповідає дорослий і замовкає. Жадних коментарів більше. Ви можете уявити собі, як збагатився з цього пояснення життьовий досвід маленької Ірці.

До чоловіка заходить у кімнату молода й вродлива дівчина, його сусідка, щоб запросити його поїхати на прогулянку. Сонце, погода. Реакція чоловіка — якнайщиріший переляк. Він белькоче: «Не треба. Їйбогу не треба. У мене нема піджака, тобто єсть, тільки він не в шафі, а там, взагалі, у пралі, в шевця (sic!), я віддав, позичив».

Людина купує квиток до Могилева, а приїхавши, забуває, що вона їхала до Могилева і думає, що прибула до Кам'янця, розшукує Кам'янецьку адресу і дуже дивується, що не знаходить її. До цього додайте візника, що погодився був везти їздця на неіснуючу вулицю і далі кумедні qui pro quo в розмові власника коня й фаетона з його забудькуватим клієнтом.

Людина не ходить до каварень, бо знає сама про себе: «Кінчаю я звичайно, тим, що розіб'ю щось, зачеплю, десь перекину стільця, комусь наступлю на ногу. Замість вийти з залі просто на вулицю, я потраплю на кухню. Хтонебудь із службовців, приховуючи посмішку, візьме мене під руку і проведе з залі до вихідних дверей і, йдучи зі мною, питатиме мене, чи пам'ятаю я своє прізвище й свою адресу». Аналогічно поводиться ця людина на вулиці — і з коханою жінкою. Хто це і що це? Ска-

зати, що це герой повісти В. Домонтовича «Доктор Серафікус» означає ще майже нічого не сказати. Бо повість ми читаємо вперше, а героя цього ми вже добре знаємо — вже не раз зустрічали. Де ж і коли?

Стривайте: хто він з фаху? Доктор, науковець? Угу. А родинний стан? Старий парубок? Ну, все ясно. Це справді наш старий-престарий знайомий. Це той самий учений-дивак, який за своїм фахом і світу не бачить. З нього сміялися гуманісти, італійська «вчена комедія», Мольєр — і, милий Боже, хто тільки з нього не сміявся — доки він не став героєм анекдоти. Неуважний учений, розгублений науковець, — ще б пак його не знати. Він виходить з парасолем у літню спеку, він кальоші кладе між капелюхи, він забуває вклонитися... Знаємо, вже знаємо. Так добре знаємо, що вже навіть і сміятися перестали. Герой анекдот, та ще й ветхих.

Так «Доктор Серафікус» В. Домонтовича постає перед читачем анекдотою, розгорненою в цілу книжку. І то анекдотою з початку до кінця. Хай сюжет розірваний на три ніби окремі епізоди: зустріч Комахи з Ірцею, з Тасею і з Вер. Єдність забезпечена передусім тим, що в усіх епізодах перед нами — сюжет анекдоти: в зустрічі з дитиною, в зустрічі з жінкою, від кохання якої наш герой утік, і в зустрічі з жінкою, від кохання якої йому втекти не пощастило.

Чи це знижує твір і ображає автора? Ані трохи. Недавно один критик обрушився на твердження про те, що поезія Олени Теліги виросла з альбомної поезії. Він убачав у цьому профанацію пам'яті героїчно загиблої поетки, підрив національних святощів, — одне слово, суцільний злочин. На жаль, вищезазначений (чи не зазначений) критик виявив цим тільки те, що він може добрий патріот, але поняття не має про історію літератури. Раз-у-раз видатні літературні твори постають саме з використання жанру або стилю, який доти вважався низьким або й зовсім не літературним. Театр Шекспіра постав із балаганного театру, «Фавст» із театру ма-

ріонеток, Шевченко підніс у високу літературу народну пісню, яка перед тим уважалася негідною уваги освічених людей, Достоєвський — кримінальний роман, Марко Вовчок — етнографічну розповідь. Те саме і в наші дні, в нашій літературі: Осьмаччин «Старший боярин» росте з «лубочної» повісти, «Доктор Серафікус» — з анекдоти.

Для мистецького ефекту більше важить не те, що використав автор, а що він з тим зробив. Коли говорити конкретно про «Доктора Серафікуса», то треба почати з того, що вже уміння переказати в маштабах книжки анекдоту з властивою цьому жанрові вишліфуваністю й блиском — не було б недоречною появою в нашій сучасній літературі. Якщо бути одвертим, то доведеться визнати, що вона здебільшого дуже і дуже грішить на обтяженість, що нерідко переходить у незграбність. У нас люблять сюжети неповороткі і хронікальні, описи розлогі і нудні, фразу нечупарну і без блищиків, експерименти нестравні і глибокодумні, рідко вміють побудувати твір ґраціозно і з іскоркою або з рівною легкістю. В. Домонтович демонструє до певної міри (чому до певної міри — на це послідують пункти) виняток. Композиція його твору легка і проста, але водночас не прямолінійна. Він уміє раптом занурити читача в передісторію; перервати події для вставного епізоду; познайомити з персонажем після того, як той уже давно діє; розповідаючи про Вер і Корвина — в суті справи говорити про Комаху, — одне слово, він уміє бути логічним, нібито порушуючи логіку.

Його фраза принципово відрізняється від принципово незграбної фрази наших сучасників, в яких би манерах вони не писали — від школи Нечуя-Левицького до школи Гемінґвея. Вона має той блиск, той esprit, які характеризували радше минулу епоху або, певніше, яких прагнула минула епоха. Фраза В. Домонтовича — здебільшого рівна, врівноважена, пливка, без порогів і вибоїн, досить лаконічна, щоб не бути важкою, і досить ускладнена, щоб не бути стрибучою або танцюристою

Складніші враження або думки він передає не ускладненням фрази, а варіюванням тієї самої думки в кількох сумежних фразах: «Він не любив споминів і ніколи не згадував за минуле. Він жив без споминів. Йому було прикро бачити місця й речі, що з ними він колись був зв'язаний. Минулого дня для нього не існувало» і т. д.

Це фраза і мова інтеліґентної людини — без синтаксичних нагромаджень, без лексичних раритетів, нормальна мова інтеліґента з усіма її плюсами і мінусами: виробленість понять, синтакси й словника, зокрема абстрактного, логічність, наявність культурних асоціяцій, — з одного боку; деяка стандартність, однаковість (автор і герої в творі говорять тією самою мовою), брак індивідуалізації — з другого. Зрештою це — нарешті — прозова мова в прозі: не імітація етнографічної розповіді, не ліричний монолог, не пісня.

У пізнішого Домонтовича візьме гору принцип накопичення, варіювання, — такі, наприклад, його спогади «Болотяна Люкроза». В «Докторові Серафікусі» цей принцип ще не запанував, він тільки іноді використовується. Загалом — позбавлена виразного індивідуального, льокального і навіть національного кольориту европейська, інтеліґентська фраза. Бо і анекдота може бути льокальна, професійна, національна, але анекдота про дивакаученого — це загально-европейська (і чи тільки европейська?), вже майже абстрактна в своїй загальності анекдота.

Що таке анекдота, як не цукерка? Лежати на канапі і смоктати цукерку. Так можна читати і «Доктора Серафікуса». Це і було завдання автора — принаймні зовнішнє: створити твір, що легко читався б. Одначе цукерка може за невтральною в своїй солодкості оболонкою таїти несподівано міцний лікер, що раптом обпече язик. Анекдота пікантна, коли раптом з'являється колюча пуанта. Домонтович подбав про лікерну начинку, і то не позбавлену п'янкости й терпкости. Висловлюючися його стилем: анекдота є найбільше анекдота, коли

вона найменше скидається на анекдоту. Уже на 1-ій сторінці вражає формулювання, якого, звичайно, могло б не бути: «Галас заспокоює тим, що дратує». Речі перетлумачені тут протилежно їхньому нормальному сприйманню, і ця протилежність у автора прямо підкреслена. На наступній сторінці ми читаємо про те, що найвсеосяжніша цікавість «досягає ступенів мудрої й лагідної байдужости». Ще на наступній зформульована в такий же афоризм доля людей, що «приходять до бібліотеки з любови до книжок, щоб серед книжок загубити її». І так далі і так далі. Нема змоги виписати всі ці сентенції, бо вийшла б ціла книжечка афоризмів. Ось лише кілька прикладів ще: «Коли б люди не бачили снів, може вони ніколи не довідались би про те, що існує»; «Кінець кохання буде лише тоді небайдужим, коли його обернути на початок»; «Кохання — символ нашої нудьги. Слід ретельно уникати, щоб, ховаючись від нудьги в коханні, не обернути самого кохання на нудьгу» і т. д., і т. д.

Крім сентенцій-парадоксів, часті в Домонтовича афоризми-визначення. Вони в своїй суті теж парадоксальні, але це не виявлено назовні поєднанням прямо протилежних значенням слів: «кожен учений — труп»; «Бути жінкою — мистецтво, як грати в пінґ-понґ, диригувати оркестрою й брати призи на шахових турнірах»; «Жінка — це доля». І коли такі визначення-парадокси з'являються до всього як відповідь на питання («Що таке похвала? У кращому разі це непотрібне підкреслення безперечного, в гіршому це зайвий доказ, що з приводу тебе думки розійшлися»), — тоді в пам'яті виринає твір аналогічної будови, анекдота, пересипана парадоксальними визначеннями. Маємо на увазі дуже популярний у СССР в тридцятих роках цикл оповідань Давида Фрідмана про мудрого і спритного Менделя Маранца. Не про позичення тут говориться. Здається, «Доктор Серафікус» був написаний раніше. Констатуємо тільки спільність жанру: па-

радоксалізована анекдота. Цукерка з міцним лікером.

Одначе В. Домонтович іде від Фрідмана і далі і глибше. Поки читач сміється з Комахи і Комашиного неоковирного кохання, поки він смакує парадокси автора, бідолашний читач не помічає, що автор сміється . . . з читача. Так, таки з нього, з читача. Що б ви сказали, наприклад, на таку фразу: «Комаха міг би говорити про ейдотичні смисли, він міг би процитувати останні книжки Лосева і його думки про формули категорій, що входять в тетрактиду «А»: неіменована та іменована істота тотожна зі своїм ім'ям як суцільним видом своєї наіменованости і відмінна зі своїм ім'ям як неіменована» . . . Ага, читач опиняється в ролі малої Ірці, коли та дістає незрозумілі, заумні для нефахівця пояснення книжкових ілюстрацій: «Дівчинка одриває голову від книжки, щоб подивитись, чи він жартує, чи ні».Але автор, як і Комаха, зберігає камінно-серйозний вираз — і тоді: «Упевнившись, що він говорить серйозно, і, муслячи п'ятерицю слиною, вона перегортає сторінки далі». Але Комаха не глузує з Ірці, а автор з читача ? . . Коли він згадує про Фра Філіппо Ліппі? про слова Сенеки, наведені (так, і це мусить автор переказати) в «Imitatio Christi» Томи Кемпійського? про Sehnsucht єнських романтиків? Ви думаєте, що це просто вияви ерудиції автора? Того taedium libelli, яке він приписує Комасі? Обережно! Книжка В. Домонтовича небезпечна книжка. Не для дітей. Ви можете опинитися в ролі Ірці. А сміх автора буде тим гучніший, що він буде беззвучний, і тим сильніший, що ні один м'яз на його обличчі не ворухнеться. Мета мистецтва — дивувати, сказав Бодлер. В. Домонтович це добре знає.

Цим він іде далі від Фрідмана, на якого ніби схожий зовні. Але він іде і незрівняно глибше. І тут його анекдота перестає бути анекдотою, перестає навіть бути повістю, а стає . . . есеєм. Есей — ризиковане слово. В 95 випадках із ста його вживають, не вкладаючи жадного змісту. Коли щось не схоже

ні на оповідання, ні на нарис, ні на статтю, тоді кажуть: це есей. Отже треба умовитися, що розуміти під есеєм у даному випадку. Якщо в творі головне — загальне, твердження, але воно прагне виявитися через конкретне і часткове, а всяке конкретне і часткове прагне символізувати загальне, твердження, або в загальне, в твердження вилитися, — отакий твір заслуговує на назву есею. Фабульні твори, отже, наперед виключаються з царини есею, бо кожна фабула — навіть найумовніша фабула про неуважного вченого або про близнят, що зустрічаються, завжди конкретна і не може бути до кінця спроєктована на загальне.

Але фабула «Доктора Серафікуса» — ми вже знаємо це — іде з анекдоти. Тепер зробіть акт віднімання: віднімітъ з книжки все, що належитъ до анекдоти, все фабульне. Лишиться ще дуже багато, і це багато і буде есей. Домонтович охоче подає деталі, він милується в них. Він любитъ, щоб його описи і характеристики були максимально точні і пластичні. Як свого часу в поезії Мик. Зеров, Домонтович шукає визначень одиноких і неповторних, подробиць, якими одразу схоплюється і окреслюється суть, — правда, не з такою ощадністю. Власне, відмінність є та, що Зеров подавав одну рису — вислід довгого процесу добору й шукань, а Домонтович показує самий процес шукання, поступовий перехід від означень менш точних до означень точніших, від менш суттєвих до суттєвіших, від менш сильних до найсильніших: «Вона була для нього хиткою туманністю», — пише Домонтович про Тасю. Зеров поставив би тут крапку або, коли б визначення його не задовольнило, викреслив би його і поставив би з а м і с т ь нього інше. Домонтович ставитъ кому і нове визначення ставитъ п о р у ч старого: «Вона була для нього хисткою туманністю, коливанням тіні». Але і це його ще не задовольняє, і він дописує третій складник: «Як тінь од людини, що не існувала». Бажання в одноразовій неповторності явищ і предметів, у найпластичнішому їх відтворенні схопити їхню суть

— іде від клясицизму; відтворення не вислідів мистцевої думки, а самого процесу її формування веде до зовсім інших манер і стилів.

Одначе і взагалі Домонтовичевій пластичності не слід йняти віри, так само як і анекдотичності його сюжету. Це майстерна гра, яку автор провадить з читачем. Як кіт з мишею. Справжній Домонтович починається за цим: коли він переходить до узагальнень. Цю методу зраджують уже перші дві фрази твору: «Мінливо й мляво перебігають світлі струмки на великій круглій фонтанній мушлі». Тут усе опукле, кожне поняття чітко означене і відмежоване епітетами. Але вже в другій фразі набігає хвиля абстракцій: «Зміна білявих струмків в абстрактних арабесках тіней розбиває увагу своєю безпредметністю». Світлі, біляві струмки повертаються до читача темною, деконкретизованою стороною; образ фонтана відсувається на задній плян, — перед нами якийсь технічний предмет взагалі, безформний і безпредметний. Його єдина функція — монотонність, однаковість, механізованість. І це ключ до книги, бо книга В. Домонтовича — про мертвотну одноманітність функціонування технічної людини. Уміти читати Домонтовича — означає всі його старанно виписані описи конкретних предметів і явищ не сприймати або принаймні не сприймати конкретно. Домонтович починається там, де починається абстракція. Все інше — допоміжне і другорядне: ти хочеш, читачу, смішного сюжету? На. Хочеш конкретних «збагачено-реалістичних» деталів? Прошу. Клясичної ясности? Будь ласка. Для чого я, автор, буду сперечатися з тобою? А якщо ти поза цим нічого не бачиш, ну, мене, автора, це не обходить.

Домонтович залюбки випише все конкретне і характеристичне. Є своєрідна розумова насолода в тому, щоб добрати кожного разу, обдумавши всі варіянти, найвлучніше. Доросла людина любить гру більше, ніж дитина. Інтелектуаліст любить гру більше, ніж пересічна доросла людина. Пластичність образу і викарбувана легкість фрази — це

наслідок розумової гри інтелектуаліста. А ще більше гри — в удаваному зниженні до пересічного читача, без зниження по суті; в позірній ясності при цілковитій неясності. Автор не позначив жанру свого твору. Під назвою «Доктор Серафікус» не написано ні роман, ні повість. Читач думатиме, що він читає анекдотичну повість. Автор чесний: він не пише, що це повість. Він знає, що це — для нього — есей. Але він і не позначає, що це есей. Для чого розкривати карти? Тоді гра стає нецікавою.

Деталі Домонтовича завжди містять у собі далеко більшу від них самих цілість. Сквер, де грається Ірця, даний через струмки фонтана, — розлогого опису скверу в творі нема. Назви книжок, вистав або малярських творів виступають як носії своєрідности історичного періоду. Народницький період відтворений через «пенсне в оправі і з чорним шнурком», що його носила Вер. Передвоєнний період відтворений тим, що «Вер . . . закинула геть своє пенсне в оправі й чорний шнурок до нього й виклала волосся в манері 30-х років, в стилі онєґінської Тетяни». Період українізації й спроби села опанувати місто відтворений через «теплу бекешу з сірим смушковим коміром і таку ж смушкову шапку», які справив собі Сергій Єфремов.

Домонтович уміє вибрати ароматні деталі доби. Граф Аморі, Брешко-Брешковський, Франсуа, Семадені, «Аполлон» і «Історія мистецтва» Грабаря, Григорій Іваниця, Биковець і Павло Комендант, Валентин і Федоров — як і багато інших імен скажуть сучасникові і киянинові дуже багато. Іншим ні? Алеж ніхто не може винести більше, ніж може піднести. Для тих буде кумедна анекдота. Винен тут не автор.

Увага до деталів, намагання впіймати й закріпити якраз минуще, перехідне — різко відмежовують Домонтовича від клясицизму. Ґеґель сказав, що, клясицизм — це «абстрагування від окремого, байдужість до минущого» (Ein Abstrahieren von Besonderem, ein Gleichgültigsein gegen Vergängliches). Дета-

лічність прози Домонтовича — антиклясицистична. Вона, правда, теж використовується для узагальнень, але узагальнень наукового порядку. Деталі для автора цінні тільки можливістю перейти до такого загального, до абстрактів. Опис Києва в 1917 р. переривається узагальненням: «Імперія агонізувала». Майже всі персонажі твору провадять щоденники. Жадний не записує подій — тільки максими й узагальнення. Підозріла манера, подивугідна схожість. Але цього мало. Автор не витримує пози і сам починає коментувати. Сон Комахи спровоковує його вставити міркування про стосунки між снами й життям. Характеристику головного героя Комахи як людини з «абстрактним геометричним ставленням до життя» подає спершу Корвин, але слідом за тим автор присвячує цілий розділ (IX) характеристиці Комахи від себе, в пляні радше критичної статті про твір, ніж однієї частини художнього твору. Домонтович аналізує вдачу свого героя, зіставляє її з іншими явищами доби, щоб дійти вже абсолютно науковоподібного стилю в кінцевих висновках: «Комаха — Доктор Серафікус — і був такий: безпредметний, людина запереченого біологізму, «приміткового», замкненого, схематичного існування».

Не дотримавшися спершу клясицистичної пластичности, зрадивши її в ім'я манери, що краще відбиває ритм формування думки, Домонтович не дотримався згодом і цієї манери, переходячи до стилю наукового або принаймні науковоподібного. На гранях анекдоти, мемуаристики і наукової розвідки виросла своєрідна манера персоніфікованого есею, яким є «Доктор Серафікус».

Якщо Комаха — людина технізованої доби, то Домонтович — автор технізованої доби. Такий він у своїй манері. Такий він і в своїй ідеї. І, як і личить людині технізованої доби, доби ідей, він одразу стає поважним, коли доходить до ідеї. За парадоксалістом видніється науковець. Інша справа, що сама ідея може парадоксальна. Від цього вона не перестає бути ідеєю.

В спрощеному формулюванні ідея ця виглядає так: всі істоти на землі розвивалися біологічно: їхні організми пристосовувалися до оточення, абож вони вимирали. Людина стала на шлях технічного подолання свого оточення, а біологічно вона лишилася незмінною. Так створилася суперечність між біологічним і технічним (воно ж, мабуть, і суспільне) в людині. В наші дні суперечність ця досягла кричущих розмірів. В цьому корениться трагедія сучасної людини. Вона може легко, за точними розкладами, на перше бажання поїхати на Таїті, — але вона не спроможна в своєму почутті подолати віддаль двох метрів, які відокремлюють кімнату Комахи від Тасиної. Людство виплекало досконалу цивілізацію і витончені мистецтва, «але воно лишилося варварським у своїх почуттях і бажаннях». Містерно опрацьовано жіночу одежу, але жінка лишилася незмінною своїм тілом і, головне, своєю душею, — і це навіть нікого не цікавить. Бо всі думки спрямовані на поступ технічний, а не на поступ біологічний, внутрішній.

Але техніка тільки прикрила біологічно-чуттєву основу людини, але не змінила і тим більше не знищила її. Так одежа прикрила тіло, але не змінила його. В технізованій людині живуть їй самій незрозумілі чинники. Людина ходить по льоду. Вона неминуче мусить підсковзнутися і упасти. Падіння — незмінно болюче.

Біологічну природу людини Домонтович розкриває на коханні і інстинкті дітородіння. Тут усе підлягає вічним законам. Ніякий конструктивізм нічого не змінив і не змінить. Людина все таки лишається твариною. Коли Комаха сходиться з Вер, двічі в творі з'являється мотив хітливої кішки на сходах: «Чорна кішка з пожадливими, напівзакритими очима, піднявши хвіст, напружено згинаючи гнучке тіло, терлась об ґрати східців». Паралеля, що не потребує коментарів. «Сантиментальна історія любовного виховання» Доктора Серафікуса до певної міри є історія того, чого технізована людина може навчитися у чорної кішки зі сходів.

Науковець Комаха — біологічно нормальна людина. М'язистий і дебелотілий нащадок здорових селянських поколінь. Його червоне обличчя здається купою м'яса. Істота його нормально ірраціональна. Його легко опановують химерні примхи й невизначені настрої. Він може в театрі захотіти під час вистави пройтися по бар'єру бель-етажних льож. Одначе доба зробила з нього виконавця однієї функції. Він став ерудитом — ученим, майстром «примітковых» праць. Щоб виконувати цю функцію, він уреґлямептував своє життя. Він став жити за розкладом. Лягав спати о певній годині, щоб із свіжою головою працювати вранці. В певні години відвідував бібліотеку. В певні — читав лекції. В певні — писав статті до «Archiv für klassische Altertümer». Почуття? Технічна доба давала йому змогу сублімувати їх у музику. Все, що порушує реґлементованість життя за розкладом, з його життя виключене: відвідини театру, подорож соняшного дня Дніпром, кохання до жінок. Серафікус став «ідеальною формулою деталізованої диференційованости» сучасного суспільства.

Образ технізованої людини блискуче схоплений — краще, ніж у багатьох критичних статтях, — у ґравюрі на обкладинці — роботи Я. Гніздовського. Одночасно світять у технічному світі сонце і місяць. Пейзаж заступають стоси книг. Незграбна людина з лопатою в руках намагається посадити дерево, — але корінням догори, а гіллям у ґрунт. А поруч ще існує жива, справжня природа: росте з землі справжнє дерево, прилетіла пташка, змушена, правда, сісти на книги...

Такою живою природою для технізованого Комахи стала жінка. Доктор Серафікус зустрічається з жінкою. Жінка в творі — носій вічного біологічно-почуттєвого первня, власне, не первня, а — в концепції Домонтовича — основи людського життя. Їх три: стандартна — епітет належить авторові — п'ятирічна дівчинка Ірця; стандартна дівчина Тася; і нарешті Вер, яка хоче не бути стандартною.

Ірця і Тася вражають своєю схожістю. Дарма, що

одній п'ять років, а другій — щось із двадцять. Обидві закохуються в Комасі, певніше, в тій мрії, яку вони асоціювали з Комахою. Це не важить, яка це мрія: Ірця хоче, щоб Комаха був татом усіх комах у скверику, Тася мріє витягнути свого зануджeного сусіда на сонце, на Дніпро. І подивіться, як однаково реаґують вони на порушення своїх мрій: увесь свій химерний гнів вони виливають у підшукання слова, яке образило б Доктора Серафікуса. «Ти не комашиний тато, ти просто Пупс», — презирливо-іронічно констатує Ірця. «Ви егоїст», — ковтаючи сльози, вигукує Тася. Ірця і Тася з їхньою висловленою чи не висловленою мрією про шлюб — це в системі образів твору дві грані одного образу: примхливо-почуттєвої, технічно-неускладненої вічної жінки.

В постаті Вер цей образ ускладняється. Ірця і Тася — поза добою. Вони могли б бути такі самі сто, тисячу і п'ять тисяч років тому. Вер вставлена в контекст доби. Вона пройшла народництво і естетський неоромантизм, щоб витворити теорію нової культури, що мала б спертися на активність людини, що мала б удосконалювати досі злиденні людські почуття. Тася і, звичайно ж, Ірця не думають про свою добу і перебувають поза її закономірностями. Комаха цілковито підпорядкований закономірностям доби, але, «як більшість його сучасників, він не розумів свого часу. Він був певен, що кожен наступний день є тільки автоматичним відтворенням попереднього». Вер — єдина, хто усвідомлює технічність своєї доби і вичерпаність технічного шляху розвитку людини. Єдина, коли не брати до уваги самого автора.

І тому спроба Вер — це вирішальна спроба змінити почуття, змінити, зрушити біологічно-емоційне, незмінне в людині. Бій дається в царині кохання, але його наслідки мали б вирішальне значення для всіх царин і сфер людської діяльности, душевного життя. Заради цієї спроби вона відкидає «нормальне» кохання Корвина з його простим, як мукання, «Я хочу вас, Вер», проголошуючи гасло

«кохання, що не кінчається нічим». Тому попри всю його комічність її принаджує незграбний Доктор Серафікус. Його кохання — для неї експеримент, любов технічної доби, любов без біології або принаймні з переключеною біологією — «життєвий парафраз Венери Клее».

І тут стається катастрофа: «Вер сподобалась надзвичайність і своєрідність Серафікусових думок про кохання, — все це було ефектно, парадоксально й риторично, — але вона була зовсім не задоволена з його поводження». Вер була певна, що вся Серафікусова розмова була скерована лише на те, щоб мати привід поцілувати її. І коли цього не стається, коли кохання не набирає своїх звичних форм, коли воно лишається експериментальним, Вер зраджує Комаху і йде до «нормального» Корвина. А бідному Серафікусові, теж подоланому (хоч він сам може того й не усвідомлювати) одвічними законами людської природи, лишається тільки писати листи до Вер, які ніколи не будуть відіслані.

Біологія людини і людського почуття не може бути технізована. Вона незмінна, нікуди не розвивається, ніяк не еволюціонує. Прірва між технікою, що невпинно прогресує, і природою людини, що застигла й безрушна, не може бути засипана. Вер, чиє ім'я означає в перекладі з латини весна, — жадна весна. Скептицизм авторів, який у змалюванні образів Комахи, Ірці, Тасі мав характер іронічний, іноді з відтінню доброзичливости, частіше — іронії й глузування, в образі Вер повертається трагічною стороною. Читачеві показано становище, виходу з якого не видно.

Одначе трагізм цілком чужий темпераментові Домонтовича. Він лишається тільки скептиком, і його твір все таки хоче триматися в рамках анекдоти. В суті справи на ту ж тему прірви між технічною добою і почуттям людини написаний «Поет» Т. Осьмачки. Але там ця тема піднесена на вершини трагізму, перенесена в плян космічний, як подібні проблеми в такому ж трагічному пляні розв'язу-

вали Данте, Байрон, Шеллі, Шевченко і почасти П. Куліш.

Скептична посмішка Домонтовича має інших попередників і вчителів. Звичайно передусім називають Анатоля Франса. Про це писав 1945 р. Юрій Шерех, 1947 — В. Державин, 1949 — Юрій Дивнич. Справа вимагає одначе уточнення. Це правда, що в епікурейському скептицизмі автора є риски, що нагадують абата Куаньяра з «Корчми королеви Педок», а есейність твору приведе в пам'ять «На білому камені». Зв'язок літератури з вантажем учености, нахил до парадоксів і глибоко захована, але незаперечна іронічна постава супроти читача — все це нагадує Франса, і, скажімо, парадоксальні сентенції типу «Втома — найкращі ліки, а притуплення розуму — найцінніше джерело прогресу» або «Тільки озброєний народ можна легко провадити куди завгодно» з однаковим успіхом могли б бути приписані і Франсові і Домонтовичеві (В дійсності ми взяли їх з Франсового «Манекену з лози»).

Є одначе істотні відмінності між Франсом і Домонтовичем. У Анатоля Франса парадокси і вчені міркування звичайно належать дійовим особам, а сам автор воліє дотримуватися традиційної для реалістичної прози кінця XIX ст. послідовної й спокійної описовости. У Домонтовича авторів виклад не відрізняється від реплік героїв, і поведінка автора нічим не відмінна від поведінки героїв. Його твір зовсім не має «розлогости» французького реалістичного роману, він наскрізь аналітичний, ввесь пересипаний парадоксами і за дуже малими винятками — ввесь науковоподібний. Якщо це Франс, то Франс, що зробив кілька кроків до Бернарда Шов. Прикладом винятків може бути опис соняшної оргії над Дніпром у VII розділі, що прямо нагадує пейзаж з Франсової «Таїс», окремі прориви — дуже нечисленні — експресіоністичної манери (портрет Корвина і почасти Вер), окремі спроби настроєвого малюнка (пейзаж на ст. 82, опис купання Ірці).

В українській літературі «Доктор Серафікус» новий саме своєю наближеністю до есею; але всупереч твердженню післямови він зовсім не виростає на порожньому місці як антитеза «Під тихими вербами» Грінченка, а вінчає цілу лінію розвитку протинародницької прози, яку відзначають такі твори як «Сойчине крило» Франка, оповідання М. Коцюбинського, «проблемні» оповідання й романи Кобилянської й В. Винниченка. Одна фраза — користуючися улюбленою методою Домонтовича: ціле через стилевий деталь — може показати і антинародництво художньої манери «Доктора Серафікуса» і його зв'язок з названими попередниками: «Десь іздалека над пальовими горбами полів дзвонили срібним сріблом дзвони». У Панаса Мирного, Нечуя-Левицького, Грінченка і їхніх епігонів неодмінно п о л о в і л и на полях пшениці. Типово народницьке п о л о в і заступило тут чуже слово п а л ь о в і, навіть звуково на нього схоже, але принципово протилежне своїм міським, чужомовним характером. А в срібному сріблі дзвонів хто ж не впізнає «Intermezzo» або «Коні не винні» М. Коцюбинського? Більш-менш одночасно з «Доктором Серафікусом» писалася «Соняшна машина» Винниченка — і при величезних відмінностях ці два твори мають деякі риси схожости, важливі в динаміці розвитку нашої літератури. Обидва твори принципово «антисільські», обидва принципово проблемні; обидва, відбиваючи певний пересит мислення, прагнуть до парадоксальної сентенційности (тільки тут Домонтович виказує далеко більше винахідливости і тонкости); обидва хочуть бути «чи-табельними»: для цього Домонтович вдається до схеми анекдоти, Винниченко до схеми пригодницької повісти (тільки Винниченко далеко більше в полоні прийнятої ним схеми).

Це зіставлення не треба розуміти хибно: індивідуальності Винниченка і Домонтовича, їхні світогляди цілком відмінні. Схематизуючи, можна було б сказати, що в їхніх творах за автором-белетристом ховається в випадку Домонтовича — науко-

вець-синтетик, а в випадку Винниченка — утопіст-політик. Але в перебігу літературного процесу їхні два твори знаменують той самий етап: етап повної зрілости нашого «европеїстського» роману, такої повної зрілости, при якій цей роман уже починає розкладатися на складники інших жанрів.

Українськість «Доктора Серафікуса» при незаперечному орієнтуванні на західньоевропейські зразки виявляється не тільки в тому, що твір становить собою закономірну ланку в розвитку нашої прози. Вона виявляється і в самій ідеї. Хоч, здавалось би, ідея про незмінність біологічної людини і прірву між нею і технічною добою нічого специфічно-українського в собі не має. Одначе знайти в ній специфічно-українське допоможе нам... Андре Мальро.

Він пише: «Оптимістична віра в поступ — радше російська або американська, але не европейська цінність. Посутня европейська цінність — воля до свідомости. Отже, воля до відкрить. Звідси випливає відмова визнати накинену форму, догму... Сила Заходу лежить у добровільному визнанні незнаного... Це трагічний гуманізм».

Мальро має рацію: тут лежить вирішальний вододіл. У Домонтовича ми не знайдемо російсько-американської віри в поступ. Ми знайдемо в нього типову для Західньої Европи волю до свідомости. Але те ствердження почуття в людині, почуття всупереч законам доби, яким кінець-кінцем пройнятий «Доктор Серафікус», — цієї риси, мабуть, не знає і Захід, що про нього говорить Мальро. Слово України, можливо, полягає між іншим у піднесенні індивіда, індивідуального почуття, в спробі розбудувати культуру емоції (Одна з граней того, що в цікавій статті Я. Гніздовського «Український ґротеск» об'єднано в понятті комплексу Санчо Панси). Покищо ці спроби закінчувалися трагічно. Звідси песимістичне забарвлення тих творів нашого письменства, які підносяться до усвідомлення й постави цієї теми і цієї проблеми.

І тут Домонтович ще раз подає руку Т. Осьмачці

як авторові «Поета». Попри всі величезні відмінності: трагізм Осьмачки — скептицизм Домонтовича; селянськість Осьмачки — урбаністичність Домонтовича; бриластість Осьмачки — шліфованість Домонтовича; пристрасність Осьмачки — стриманість Домонтовича; панування емоції в Осьмачки — панування іронічного інтелекту в Домонтовича — цей перелік протиставлень можна вести ще далі й далі — попри все це їх єднає основне і вирішальне: зголошення української людини на свою концепцію людського і людяного в нашій технічній добі; заперечення технічної доби не в ім'я трагічного гуманізму, а в ім'я права на почуття, права на гармонійний розвиток вільного індивіда. І єднає їх те, що обидва, висуваючи цей ідеал, не бачать, як можна цей ідеал здійснити — в умовах нашої епохи.

Цілком можливо, що тут шляхи і способи має показати вже не письменник, не література. Покищо заслуга нашої літератури в тому, що вона цю проблему поставила. Публіцисти і політики повинні від літератури цю проблему засвоїти, якщо не хочуть вічно крутитися порожнім ходом колеса. І дай Боже, щоб п і с л я ц ь о г о вони здобулися на показ і здійснення конкретних позитивних шляхів розвитку.

Мюнхен, 1947 («Арка», 1948, ч. 2).

РЕГАБІЛІТАЦІЯ ЛЮДИНИ

Мушу признатися: «Діти чумацького шляху», чотиритомова епопея Докії Гуменної, викликають у мене почуття пошани, я визнаю їхню документально-психологічну цінність, але, за винятком кількох ліричних сцен, головне в першому томі, вони не породжують тієї електричної іскри, що, перескакуючи від твору до душі читача і назад, єдина робить сприйняття мистецьким. Як на моє сприймання, твір захряс десь між Нечуєм-Левицьким і мемуаристикою нового часу, між старомодною побутовістю і психологічним романом, між лірикою і політикою, розплившися в фактах дійсности, не знайшовши для них мистецького стрижня, не розв'язавши, ба може не поставивши — для самої авторки — проблеми типу і характеру. Бо авторка, що всім характером свого таланту спрямована на те, щоб давати індивідуальні характери, взялася писати типи, — ну, і замість типів вийшли часом сильвети, а часом — загальники. «Діти чумацького шляху» стали цінним документом доби, зафіксували її деталі, неприступні багатьом спостережникам, — але може ще краще вони зробили б це, коли б взагалі зреклися форми — чи радше решток форми роману.

Не виключаю: враження це суб'єктивне. Але правдою в мистецтві лишається й те, що як би далеко не посувати об'єктивну аналізу, мистецьке сприймання твору завжди було і буде актом суб'єктивним, більше — інтимним, і нікого не можна переконати в мистецькості твору, що при його

сприйманні цього суб'єктивного, самодовільного контакту не постає. Інша річ, що брак такого контакту, електричної іскри може бути провиною не тільки автора, а і читача (критика). Та тут мова не про суд, а про внутрішню правду одиниці.

Холодна, байдужа розлука критика з твором — образа для автора. Але це гірке розчарування також для критика. Так ніби двоє поспішали на побачення, від якого так багато сподівалися для себе, — і раптом — холод, порожнеча, ніщо. Не знати, хто винен, але кожне почуває вину за собою і водночас непоправність становища. Є, правда, жовчний тип критика, що розкриває твір письменника тільки з метою, анатомічно розтявши твір, тим показати твору нікчемність, а свою, критикову, незмірну перевагу. Цей тип критика завжди видавався мені злою пародією не тільки на критика, а на людину взагалі. Що може бути вищого і солодшого в житті, як раптом в іншій, творчій людині відкрити струм, що викликає відповідь, живу реакцію в твоїй душі? Тому кожна поразка письменника або кожний випадок, коли та Божественна іскра не пробігає, — зроджує почуття терпкої ніяковости в його душі, може не менш гостре, ніж почуття невдоволення в ображеного критикою (або мовчанкою) автора.

Я сподіваюся, що читач не ремствуватиме за ці кілька уступів непотрібної «сповіді» критика, а натомість легше зрозуміє після них, чому з такою радістю прочитав я «Ману». «Мана» відновляє розуміння творчости письменника. Зрештою і в житті, людина здається ближчою, коли після розходження настає знов зрозуміння. Ледве чи я читатиму колинебудь удруге «Діти чумацького шляху». «Ману», признаюся, я прочитав уже двічі, і зовсім можливо, що за якийсь час схочу прочитати її або принаймні окремі сторінки її ще раз.

У протилежність великому романові Гуменної «Мана» — розмірно не дуже велика повість. Але те, що там розпливалося в документальності й муарності, тут зібране в кристал мистецького тво-

ру. Як буває камерна музика, так мені хотілося б назвати «Ману» камерною прозою. Звідси виключені розлогі описи, тло доби, суспільні проблеми. Тут нема десятків і сотень дійових осіб. Фактично діють п'ятеро осіб — три чоловіки й дві жінки. Стосунки між ними розвиваються виключно в тіні інтимних, суто особистих, тонких почувань. Але те, що втрачене на широті, сторицею надолужено глибиною. Це і є особливість камерного жанру. Зосереджений і заглиблений у внутрішнє, він цурається зовнішніх ефектів, він вимагає і зосередженого слухача чи читача, що йому не потрібні ефекти вихитреного оркестрування, що ладен найбільшу насолоду знаходити в послідовному розгортанні і сплетенні невибагливих на перший погляд мелодій. У нашій літературі, а надто в нашій критиці, вихованих переважно на барабанщині і схильних до неї, камерний жанр не знаходить зрозуміння або вважається за нижчий.

З цього погляду в нашій прозі, що зовсім не знає — принаймні тепер — камерного жанру, повість Гуменної є твір новаторський, хоч давніше цей жанр був зовсім непогано репрезентований у нашій літературі хоч би новелями Коцюбинського, а надто «Під тихий вечір» Богдана Лепкого. Але твір новаторський не тільки цим. Оригінальна для нашої літератури сама його побудова. Автор не забирає голосу в творі, говорять тільки дійові особи, чи вірніше не говорять, а пишуть. У кількох випадках маємо листи дійових осіб одна до одної. Це дало рецензентам навіть підставу говорити про епістолярність повісти. Це одначе непорозуміння, плід дуже неуважного читання. Здебільшого маємо справу не з листами, а радше з сторінками щоденника: герої записують кожний свої вчинки й враження, а повість — ніби перетасована колода листків з цих щоденників. Але й на цьому не кінець. Щоденник нотує події після того, як вони сталися. А листки записів у повісті Гуменної нотують події одночасно з тим, як вони відбуваються. Фіксуються навіть такі стани, як засинання,

— річ цілком неправдоподібна з чисто життьового погляду, — бож коли людина засинає, то, очевидно не пише, а поки пише, не може заснути. Але всяке мистецтво — умовність, і це — не більша умовність, ніж те, що автори вважають себе в праві показувати нам думки всіх своїх дійових осіб: яких 400 років тому це останнє теж уважалося неможливим у літературі, а сьогодні це елементарний засіб для кожного початківця.

Цей засіб симультанного щоденника відкриває авторові великі можливості музично-композиційного характеру. Кожна особа ніби веде свою власну мелодію, але ці мелодії зустрічаються, одна на одну впливають, від стиків дещо змінюються, то посилюються, то взаємно заперечуються, то потужніють, то трагічно заломлюються. Ту саму подію, ту саму особу читач бачить з погляду різних дійових осіб, іноді — змальовану двічі, але так по-різному, що і подія стає рельєфнішою, і читати про неї незмірно цікавіше. Портрети дійових осіб, звичайно — найстатичніша частина прозових творів, — розсипаються деталями, подаються з різних поглядів і в різних ситуаціях, так що кінець-кінцем читачеві лишається з цих ніби-то прямо протилежних або несхожих деталів вималювати справжній портрет, оцінити відмінні оцінки й висловлювання, сказати своє вирішальне слово. Портрет стає динамічним, читач стає співтворцем, жива творча радість переливається і на нього. Потік п'ятьох перехрещених мелодій, названих іменами п'ятьох дійових осіб захоплює читача, читач стає учасником цього контрапунктивного бігу. Чисто технічно цей засіб відкриває можливості переключати час вперед і назад, що взагалі характеристично для сучасної літератури, але тут робиться власним засобом. І нарешті, зіставляючи різні способи бачити світ і людей, цей засіб розкриває багаті психологічні можливості.

Формально в повісті є більше, ніж п'ять дійових осіб. Згадано ще чимало інших. Але тут якраз виявляється вага того, як їх змальовано. Цих п'я-

тьох ми чуємо голоси, ми живемо в їхніх голосах. Решта — тільки називається, це не провідні нитки мелодії, це тільки деталі оточення, аксесуари або резонатори. У цьому теж тріюмф вибраного авторкою засобу: він дав змогу не розпорошуватися в емпіричному нагромадженні життьового матеріялу, а виділити з нього провідні музично-психологічні теми й лінії.

А психологічні лінії були в повісті вирішальні, бо це твір про особисте, інтимне життя, насамперед — про проблему самоти в житті і проблему д в о х людей, проблему кохання, — кохання як подолання людської самотности, кохання — як щастя і приязні. П'ять дійових осіб ведуть у повісті тему трьох типів кохання.

Найпростіше, найпримітивніше — це філософія прекрасної миті. «А чого ж нам чекати? Життя вдруге не прийде. Поки живемо, стільки й нашого». Така зустріч Платона Озеровича з незнайомою жінкою в поїзді, божевільна ніч у купе, — і розстання, навіть не спитавши імени і адреси. Така настанова одначе може бути перенесена і на шлюб: Максим Стеблівський, втративши першу жінку, легко і нероздумно одружується з другою. Розв'язка найлегша, щоб не сказати найлегковажніша, — але вона приносить щастя тільки примітивним натурам, — тоді як інші не знаходять у цьому виходу з самоти, навпаки, тільки гостріше відчувають трагічність свого життя і тягар власної замкненої в собі особи.

Є другий тип кохання, другий тип розв'язання проблеми самотности. Він утілений у лінії: Зоя Малевицька і Платон Озерович. Тут є трохи кохання, а більше здорового егоїзму. Проблема полягає в тому, щоб знайти собі життєвого партнера більшменш відповідного і такого, щоб можна було, дещо взаємно поступившися своїми смаками і уподобаннями, водночас знайти можливість спільно користатися рештою. Платона перестає задовольняти «оце полювання за жінкою, замасковане квітами, квитками до театру, солодкими приманками», —

він шукає сталости, він хоче мати постійного товариша життя. І от нове враження: «Поки я не одружувався, — мені чогось не вистачало. Одружився ж — прибавилося щось зайве в моєму житті». Шлюб не розв'язує проблеми самоти, Платон називає свій шлюб «напівзадовільним», розуміє, що вони з жінкою — чужі одне одному. Та минає час, забирає гору звичка, стається взаємне пристосування, — і шлюб робиться «нормальним». Він може не ліквідує людської самоти (чи може щонебудь її зліквідувати?), але вона стає менш відчутною. Так інші знаходять утіху, тримаючи домашню тварину, кота чи собаку. Тепло іншої істоти дає ілюзію несамотности. Чи не така є більшість людських подруж? Чи не такий є вихід для більшости людей, — або принаймні паліятив виходу?

Глибші, творчі натури не здатні на це. Така є третя і головна лінія повісти: Сергій Михайлович і Юлія Отава. Їхні стосунки — основа повісти, але парадокс полягає в тому, що ніяких стосунків між ними нема. Дві-три фрази, кілька поглядів, — ось усе реальне, що було в цьому романі без роману. Поза тим — тільки внутрішні переживання, тільки інтроспекція. Але тим глибше все це, тим змістовніше. Інакше і бути не могло. І Сергій Михайлович і Юлія — надто внутрішньо багаті і надто викінчені індивідуальності, щоб вони могли зійтися на компромісі Платона і Зої. Сергій Михайлович формально має родину, але родина посідає в його житті другорядне місце, бо те, чим він живе, — т в о р ч і с т ь. Він — керівник цукрової промисловости, і він увесь у цій роботі, це те, чим він живе, для чого він живе і в чому він живе.

Юлія — теж творча людина, хоч і в зовсім іншій сфері: балет. Але вона відійшла від своєї сфери, вона хоче знайти щастя в звичайному житті, як його знаходять після своїх легких розчарувань Зоя і Платон. Даремні спроби: глибокі натури тут виходу для себе не знайдуть. Близькість з Сергієм Михайловичем неможлива. Спершу Юлія будує

собі уявне щастя: щастя треба тільки вигадати собі: «Ні, це я вигадала, це я так подивилася, — але то неважно. Людина, сама про те не знаючи, дає стільки лункої радости». Але уявні будови розпливаються парою. Гострішає біль, нестерпною стає самота. І причина зовсім не в тому, що кохана людина стоїть далеко. Ні, колись було інше кохання в житті Юлії, про людське око — щасливе. Але що ж: «Що більш ми дружили, то більш відходили одне від одного». Це — доля творчої людини: вона не зблизиться з нетворчою, бо це занадто різні світи, — але вона не зблизиться і з іншою творчою, — бо кожна надто повна собою і замкнена в собі. І тоді в муці пекучого горя і безмежної самотности, коли нема сил не ридати, починають збуджуватися якісь темні, незбагнені сили в душі, і гострота одчаю стає сама джерелом творчости: «Я плаваю в неозорах щастя, хоч я така нещаслива, що нещастя спалює мене». Це пробуджується забуте покликання. Ще трохи — і Юлія повертається до покиненого мистецтва, до балету. А самоту вона збереже навіки.

В повісті нема комплексу аскетизму і заперечення кохання й родинного життя. «Як би було безбарвно й сіро, справді, коли б не було в людей цієї щохвилинної здатности відроджуватися й відтворюватися. Відтворюватися не тільки в поколіннях, а щохвилинно. Який неоціненний скарб!» Але є в повісті розуміння неможливости знайти щастя в коханні для тих, хто здатний відірвати підошву своєї ноги від землі, — сам не знаючи для чого: щоб летіти — чи щоб упасти. Є в повісті проблема кохання, проблема щастя, проблема творчости, проблема родини, проблема самоти, проблема віри в людину. Непереборність людської самоти — підґрунтова провідна лінія повісти, але з цієї тези не випливає в Гуменної ні розпачу, ні зневіри, ні порожнечі, а випливає заклик до творчости і довір'я до людини в її внутрішніх шуканнях. Атмосфера якогось особливого щастя розлита в повісті, притамованого, неусвідомлюваного, наче ретушованого.

М'яка тиша, спокій лагідної творчої осени, — і з цього полум'яними язиками купальських вогнищ прорізуються спалахи високої, екстатичної творчости. Мотиви самоти і трагічности життя нагадають подібні мотиви в сучасній літературі Заходу. Але ліричне, серпанкове розв'язання їх — суто українське, і неприступне Сартрові чи Ґ. Ґрінові.

*

«Мана» Гуменної — рукавичка, кинена панівним на еміґрації настроям і настановам. Тоді як тут усе розполітиковане, і проблематика літератури, як і всього життя, мислиться виключно в політичній площині, Гуменна підносить проблеми л ю д и н и. Від колективізації чи енкаведизації вона повертає літературу до того, що становило, становить і становитиме її неминущу царину і завдання — до внутрішнього світу людини, до бажання людини бути щасливою, до права людини на щастя. Твір написаний з тією вмілістю іти власним шляхом, незалежно від течії, яка характеризує справжнього мистця на відміну від «рупора» і «речника» мас. Я не заперечую злободенности в мистецтві. Але бідне і жалюгідне те мистецтво, яке тільки і виключно служить політиці і забуває про людину. В нашій прозі людину — поза політикою — майже забули. Я перебираю в пам'яті твори останніх років, — і можу згадати хіба дещо з новель Смотрича. А тим часом бути людяною — це ж стара традиція української літератури, традиція, що тепер близька до втрати.

Найпікантніше одначе те, що в наш сповнений політикою час відхід від політики і звернення до проблематики інтимного, внутрішнього світу людини має свою недвозначну й вимовну політичну мову. І про це теж варт сказати кілька слів.

Річ у тому, що герої Гуменної живуть у Києві під совєтами. Совєтська літературна політика спрямована на те, щоб показати, що в підсовєтської людини індивідуальне життя цілком підпорядкова-

не громадському. 15 років тому кохання визначалося документом про соціяльне походження героя чи героїні. Не могло бути й мови про те, щоб покохати куркульську дочку. Тепер воно залежить від успішности в виконанні промфінпляну або боротьби з ворогами соціялістичної вітчизни. Як це часто — ох, і як же часто — буває, еміґраційна література повірила в це і стала наслідувати це цілковито, тільки, звичайно, замінивши промфінплян чи соціялістичну батьківщину на визволення України. Погляньте хоч би на героїв «Саду Гетсиманського» Багряного або «Пляну до двору» Осьмачки, — і ви зразу побачите, що стосунки між індивідуальним і громадським у житті героїв визначаються за совєтськими пропорціями і рецептами, тільки спрямовані проти совєтів політично. Щождо підсовєтської людини, то вона в уявленні пересічного еміґранта взагалі або мученик і жертва, або продажна тварина, але в жадному випадку не л ю д и н а, така ж, як і сам еміґрант.

Ось один рецензент «Мани» — і то один із найкультурніших діячів еміґрації — закидає повісті, що вона стоїть поза часом і простором, що в ній немає тла, що люди під совєтами не можуть дозволити собі на вишукане «романсування» . . . Жахливі речі, коли в них вдуматися. Ховається за цим безодня зневаги до конкретної української людини під совєтами, за абстрактною, справді поза часом і простором Україною еміґраційних уяв забуваються живі люди, що власне і є сама Україна.

Крізь шкельця Захід, мов з-за ґрат:
То похід звіря, звіря чи людини?

Звичайно, дійсність не може не позначатися на внутрішньому житті людини. Внутрішнє життя людини збіднюється і пласкістю еміґраційного розполітиковано-спримітивізованого життя, і тиском, терором, безглуздістю і сірістю совєтчини. Але суть проблеми полягає якраз у тому, що в обох випадках унутрішнє життя людини не вмирає. І

коли цього не треба доводити щодо еміґрації, то щодо вдесятеро більше сплащеного і затисненого життя під совєтами доводити і показувати це треба. Повість Гуменної, якщо подивитися на неї з політичного боку, означає р е г а б і л і т а ц і ю п і д с о в є т с ь к о ї у к р а ї н с ь к о ї л ю д и н и. У цілковито позаполітичних категоріях вона показує те саме, що показує «Повість про Харків» Лимана в політичних категоріях: якщо навіть совєтська система викорчує всі ідеології, крім офіційної, вона безсила знищити внутрішнє життя людини. І в цьому житті зберігається те поле, на якому можуть прорости і проростуть (а може і проростають безугавно) зерна нового бунту.

У тому ж «Літературно-науковому Збірнику» І, де вміщено повість Гуменної, Пизюр наводить цитату з Сталіна: «Малі підприємства витворюють капіталізм, буржуазію невідклично, щогодини, щодня, стихійно і у великих розмірах». Якщо капіталізм тут розуміти як сферу приватного, особистого, не скореного державі і її всеосяжному апаратові, то хотілося б цю цитату перекласти мовою психології: «Малі світи внутрішнього життя людини витворюють відосередні, протисовєтські сили невідклично, щогодини, щодня, елементарно і у великих розмірах». Це добре розуміє совєтська система, коли забороняє, виключає з мистецтва всю сферу приватного життя, інтимних конфліктів, — під гаслом заперечення а п о л і т и ч н о г о мистецтва. Цього, на жаль, не розуміють ті еміґрантські кола, що теж за всяку ціну жадають тільки і виключно політичного мистецтва, роблячи виняток хіба для дрібних розміром поезій. Вони забувають, що, поперше, політика в и с л і д внутрішнього життя людини, а подруге, що в епоху панування політики в житті все аполітичне має конкретну політичну вимову і резонанс.

«Поза часом і простором» нібито написаний твір Гуменної, таким чином, не тільки є великий мистецький успіх нашої прози, але і — об'єктивно беручи — один із принципових документів, що за-

свідчують простий, але який же важливий факт: українська людина жива. Жива і внутрішньо здорова всупереч усім зусиллям потворної системи. Це — найстрашніше мементо морі для системи. Не заперечусмо творів політичного характеру. Дуже добре, що еміґрація дає твори, подібні до «Саду Гетсиманського» чи «Пляну до двору» (я кажу тепер про тип твору, а не про ті чи інші осяги й хиби цих конкретних творів). Але дай Боже, щоб повість Гуменної відкрила еміґраційній літературі знову і наново внутрішній світ неполітичної людини. Це було б ствердженням української людини, це було б і ствердженням української літератури. Правда, великих надій на це я не плекаю. Але може? . .

Наприкінці один закид Гуменній: авторка ніби злякалася сама «позачасовости» свого твору, його аполітичности і в кінці впровадила чисто політичний момент: арешт Сергія Михайловича. Звичайно, з погляду життьової правди це штрих слушний: бо совєтський режим винищував систематично саме тих творчих представників української еліти, що горіли своєю працею, яким був, об'єктивно беручи, Сергій Михайлович. Але з погляду мистецької правди — це в кращому випадку зайвий деталь, якщо не просто ляпсус. Цим бо всупереч усьому попередньому дія преноситься з унутрішньо-психологічного пляну в чисто зовнішній, у даному творі зовсім не істотний, — а значить ніби висловлюється недовір'я до того засуду совєтської системи через показ унутрішнього багатства української людини, — що становить справжній зміст і ідею повісти. Чи може тут перо авторки «Мани» повела рука побутової авторки «Дітей чумацького шляху»?

Люнд, травень 1952 («Нові дні», ч. 30).

ГОСПОДЬ, БОГ ВАШ, — СЕ ПОЛУМ'Я ЖЕРУЩЕ, БОГ РЕВНИВИЙ

Я не знаю, чи Веретенченко студіював клясичну книгу В. Жирмунського про структуру байронічної поеми. Цілком імовірно, що він прийшов до байронічної будови своєї «Чорної Долини» шляхами інтуїції від Байрона, а не шляхами філологічних досліджень. Попередником «Чорної Долини» в творчості Веретенченка був переклад Байронового «Мазепи», — правда, вільний, правда, фолкльоризований дещо, правда, не такий розкішно вибагливий у своїх ритмах.

Так чи так, усі ознаки байронівської поеми відтворені в поемі Веретенченка. Коли я пишу «відтворені», я хотів би, щоб читач не забувся, що корінь цього слова — творити, я не вжив би ні німецького wiedergeben, ні англійською reproduce.

Композицію байронічної поеми Жирмунський називав вершинною. Я б назвав її краще рембрандтівською. Як у Рембрандта промінь світла з невидимого — і чи реального? — джерела вириває окремі світляні точки, лишаючи решту в непроглядному сутінку, — в просторі, — бо малярство не говорить категоріями часу, так у байронічній поемі поет вириває світляні точки з потоку подій у часі, лишаючи решту в непроглядному мороці. «Чорна Долина» — це кілька таких світляних точок, спалахи магнію, і — ніч. Козак Данило Ріг кохає Ярину, сцена любовних пестощів. Напад татар на село. Ми не бачимо, що Ярина — в ясирі, ми зустрінемося з нею тільки в натовпі виведених з Криму

назад в Україну потурнаків. Напад татар на Січ, Сірко розбиває татар. Похід козаків — відплатний похід — на Крим, але ми бачимо тільки повернення. Далі кульмінація — бажання рабів повернутися назад до свого дому неволі і страшна кара — помста Сіркова. Данило Ріг забиває Ярину.

Критичні нудярі посписували гори книжок, щоб установити причини розчарування Байронових героїв світом. Сам Байрон, як відомо, уникав показувати ці причини, він збував їх натяками, туманними згадками, просто мовчанням. Про що тільки не говорено — і про французьку революцію, і про сучасну цивілізацію, і про розвиток капіталізму. Байрон тут був зовсім ні при чому. Йому вистачало того, що якби його герої не були розчаровані, його поеми не були б написані. Хіба це не достатня причина для розчарування його героїв? Пора вже ствердити сваволю талановитого письменника. Мотивацій життьового порядку мають шукати репортери вечірніх газетчин у репортажах про сенсаційні злочини. Література — не злочин. Соціялістичний реалізм убивчий не тільки тому, що він пропаґандивний, а й тим, що він усе пояснює. Він убиває письменника, але передусім читача. Того творчого читача, що хоче йти поруч свого письменника.

Становище «дійшлого критика» при аналізі «Чорної Долини» буде не авантажне. Про причини козацьких і татарських походів він іще зможе довідатися з історії Грушевського. Найкраще взяти «Коротку ілюстровану». Тяжче буде відповісти на запитання, чому і при яких обставинах покохалися Данило з Яриною, але і тут можна дати собі раду в світлі біології, психології і власного досвіду. Але чому Ярина хотіла повернутися до Криму? Чому вона, жертвуючи навіть зустріччю з Данилом, відмовилася йти в Україну? Шукати аналогій у власному еміґрантському житті дійшлому критикові буде важко, бож у Криму не було ані власних будиночків на два поверхи, ані автомобілів, ані акваріюмів з золотими рибками . . . І допомогти

дійшлому критикові важко. Не знати, чому Ярина вирушила була на Крим віа Перекоп. Якщо сказати, що — тому, що це — байронічна поема, критик не повірить. Адже так у житті не буває.

У байронічній поемі за Жирмунським має бути вставлена пісня. Вона є. Мають бути сцени, написані діялогом — вони є: сцена кохання Данила з Яриною, а надто сцена виборів кошового. Мають бути у вирішальні моменти герої, застиглі в картинній позі, — вони є: Сірко на білому коні —

То кошовий
на білому коні —
стояв, блідий,

над майбутнім пеклом різанини тисяч потурнаків. Мають бути різноманітні й контрастові ритми. Вони є — різнотипні й незвичайні в українській поезії то металічні, то танцюристі хореї, чергувані з ямбами, часом чисто шевченківського типу («Не чути гомону людського»), — адже від «Гайдамаків» іде в Шевченка лінія байронічних поем. Не можу утриматися, щоб не процитувати прикладу утятого, синкопованого хорею незвичайної експресивности:

Полетіли стріли здаля,
Свиснула аркану петля,
Коні ржуть, татари йдуть,
Бубнарі у бубон б'ють,
Стугонить і стогне земля.

Пригадую, під час війни один редактор одного українського літературного журналу не хотів друкувати цього уривка через незвичний, непопулярний ритм. Він був політик, але і до його непоетичного вуха дійшов тут первень поезії — ритм. Зрештою він неспівучий, він дражливий, він непопулярний. Так ритми «Чорної Долини» дістали свій перший диплом на право називатися поезією. Та було б хибно думати, що співучі ритми поза діяпазоном Веретенченка. Досить відкрити поему на

останній сторінці й прочитати хорал кінцевої молитви про прощення.

Якщо уважно пошукати, можна знайти в поемі деякі оновлювальні засоби. Частини з них, на місці Веретенченка, я б не вживав. Пожар села змальований метафорою

І горнуться хати до церкви,
Здіймаючи долоні сяйва.

Метафора чудесна, але вона могла постати тільки після розвитку імажинізму. «Бандурно степ загомонів», — це б а н д у р н о можна б лишити в творах Чупринки. «Двигтить, жахтить вогненний кратер», — к р а т е р просто недобре в образі пожежі українського села, тим більше, що автор залюбки використовує льокальні образи — метафори й порівняння, взяті з осередку подій, — приміром, дим — мов чужий, татарський прапор, місяць — як турецький молодик.

Сила «Чорної Долини» — у вірності стилеві байронічної поеми. Розуміється, вона — не просто Байрон. Вона пройшла через Шевченка. Звідти прийшла козацька тематика, натуралістичні деталі козацького побуту (вихоплені світлом рембрандтівського променя!), епітети-приклади — «пташки-білоперки» і навіть один (один!) димінутив — «сурмонька», дуже ризиковний, але можливий, поки він один і поки він веде нас до Шевченка. Потім вона пройшла через Рильського. Як у багатьох нових поезіях Богдана Кравцева, школа київських неоклясиків, защеплена у Львові, стала основою шукань — як синтезувати її з українським, як впоїти її в національне. Одначе це не шкодить байронічності, а радше скріплює її.

Тут виростає проблема епігонства. Епігонство, розуміється, не лайка, можна бути талановитим поетом і — епігоном. Але я ще не бачив такого поета, що хотів би бути епігоном. А писати тепер байронічні поеми? І навіть не вносити в них сучасніших, індивідуальніших метафор і епітетів,

ритмів і строф? Не Веретенченка вчити, що найпростіший епітет і образ може стати значущим понад вінця. «Запорозькі білі курені» — що може бути простішого? Одначе, коли ми читаємо

Вогнище на варті догорає,
Промайнули тіні вдалині,
Зловороже військо обступає
Запорозькі білі курені

— це рембрандтівська картина, ці курені до болю білі, аж око сліпить від їх білости, і бути інакше не може, бо це — символ українського світу. Таких прикладів сила в поемі, як сила прикладів м'яких, не силуваних звукових повторів, — і це рука майстра. Часом здається, що стихія й завдання Веретенченка — не творення, а оновлення. Та це тільки частина правди.

Що справді підносить поему над усяким епігонством — це її четвертий образ. Назовні в поемі є три герої — як буває нормально в байронічних поемах невеликого обсягу — Данило Ріг, Ярина, кошовий Сірко. Я не кажу про колективних героїв — козаки, татари, невільники. Але є в поемі четвертий образ, і, напевне, більшої ваги, що проходить нею від початку до кінця. Цей образ — Бог. Він робить «Чорну Долину» неповторно веретенченківською.

Спершу він — ніби за Ґумільовим:

Храм твій, Господи, на небесах,
Та житло твоє — і земля,
Розквітають липи в лісах,
І на липі — спів солов'я.

Сходить сонце над селом — осанна йому! Речі йдуть усталеним ладом, малий пастух жене корови, славу сонцеві, славу Богові співає півень на живоплоті. Цей Бог — він живе в речах, він живе в порядку життя, і не має істотного значення, чи похвалу йому співає соловей чи півень. Важить

те, що він розчинений у землі, що він — український, що він сама Україна.

Образи ритуальности у Веретенченка справді свіжі й нечувані досі. Вирушають козаки в похід — і це ритуал:

В чоботи понасипали собі на дорогу
Пригорщі землі святої з рідного облогу,
При сіделечку пахуча памолодь калини
Для високої могили, може хтось загине.

Тут уже жадний Ґумільов нічого паралельного не має. Бог «Чорної Долини» — це Бог української землі, він понад нею, але і в ній. Оживають слова проповідників 17 сторіччя про татар, як ворогів Божих, як порушників Божого ладу. Ось деталь татарського погрому:

Переймають з криками кіз,
Радісно ведуть на заріз,
І корови, і воли
Вгору, в небо заревли
Від ударів гострих заніз.

Тут не тільки рев худоби — це її протест проти порушення Божого ладу, тут зверніть увагу ще на те р а д і с н о. Чому радісно? Хіба вже кіз не було своїх у татар? Але це радість руйнування українського, Божого, гармонійного світу, — ось що в малому епітеті.

Лад Бога в світі — сповнений містерій і щоденних чудес. Чудо — схід сонця. На чудо натякає фінал сцени татарського погрому, коли промінь промикається крізь ґрати і на престолі —

. . . в чудотворній авреолі
Сіяє вічна Божа Мати.

Ми не знаємо, чи її образ не згорів з усім, але він лишився неспаленим у нашій уяві.

Ще посилюються ознаки ритуалу в описі відплатного походу:

Кошовий засвічує свічки,
На колінах заряджають зброю,
Моляться чубаті козаки.

Ритуалом стає нещадне нищення татар, що гинуть, тонучи в власній крові. Бог «Чорної Долини» обертається другою стороною свого єства. Це Бог помсти, полум'я жеруще, Бог ревнивий. Його лагідь — лагідь українського ладу. Порушники цього ладу приречені на загибель. Звідси росте страшна помста Сіркова потурченим синам і дочкам козацьким. Він уважає її за гріх, він бере на себе обов'язок дати відповідь на Страшному Суді. Але ми вже знаємо — він прощений, він був тільки знаряддям Волі Божої, тільки виконавцем страшного, але неминучого обряду знищення тисяч порушників Божого ладу.

Бог Веретенченкової Чорної Долини — не лагідь і всепрощення. Це не Андре Жідів Бог, що за нього несе відповідальність людина. Це не проекція людського страху й незнання. Бог Веретенченкової Чорної Долини — реальний, він існує не тільки на небі, він існує в правопорядку земного існування. А коли цей правопорядок порушують, він стає месником до незліченних поколінь. Тоді його ім'ям стає Мста, його ім'ям стає Кара з Кар. Він зродився з чужинецьких перекотів через пошматоване тіло України, він — це новий варіянт Маланюкового степового прокляття людини української.

Чи цей Бог може кудись привести, крім — до страшних трупів Чорних Долин? Це інше питання. Веретенченко пише не партійну програму, а поезію. Він дав новий варіянт байронічної поеми, поставивши її головною дійовою особою свого Бога, Бога Чорної Долини. Не можна сказати, що байронічна поема не мала Бога. Бог присутній у ній, — але як ворожа людині сила, що мусить бути подолана. У Веретенченка Він — провідник людини, а людина виконавець його наказів. У Байрона людина не може бути щаслива, поки не повалений Бог,

але чи Бог може бути повалений? У Веретенченка людина щаслива, поки вона живе в Божому правопорядку. Тоді зусилля людини спрямовуються на зовсім конкретну мету — подолати ворогів Божого ладу. Ця мета здається осяжною.

«Чорна Долина» лишає трагічно-гнітюче враження. Сцена помсти над зрадниками, образ тисяч трупів-хрестів примарні. Молитва Сірка не вносить нібито полегші. Але коли вглибитися в поему, знайти в ній четверту, незриму, але головну дійову її особу, тоді починається те велике очищення, той катарсис, що його з давніх часів уважають за завдання мистецтва.

Тридцять сторінок Веретенченкової поеми важать більше, ніж чимало многотомових творів. З цього не випливає, що з філософією твору треба погодитися.

Бостон, 1954 («Нові дні», ч. 49).

ВЕЛИКА СТАТТЯ ПРО МАЛИЙ ВІРШ

Не заведено писати статті про невеличкий, шістнадцятирядковий віршик, вміщений у журналі. Одначе я думаю, що цю традицію можна порушити, коли цей віршик має симптоматичне значення для автора, а може і для розвитку української поезії на еміґрації.

Мова йде про віршик Олега Зуевського, позначений трьома зірочками замість заголовка і видрукуваний у філяделфійському журналі «Київ», ч. 6 за 1951 р. Ось перша половина вірша:

Цей звід — це дерево: при ньому
Не гомін слав свій шлях,
Немов би спогад і знайому
Веселість на устах

Він ще про весну неодцвітну
В щедроті віт підняв
І світлом галяви привіт нам
Зігрів і розхмар дня.

Тут автор ставить крапку, і ми можемо зупинитися, подумати над цими вісімма рядками і поставити собі кілька запитань. Ці запитання матимуть синтаксичний характер. Я розумію, що відколи мій шановний читач закінчив середню школу, він не давав собі труду з синтаксичними аналізами. Проте в даному випадку зробити це конче слід і, зрештою, варт.

Отже: «Не гомін слав свій шлях». Коли речення починається з підмета, що перед ним стоїть заперечна частка н е, то в продовженні конечно чекає-

мо десь другої половини фрази, що починається на *а* (Не він це зробив, а вона)... Такого продовження нема. Синтаксичну інерцію порушено. А може зрештою г о м і н тут не підмет, а об'єкт, — себто це ш л я х слав кудись г о м і н, а не навпаки? З порядку слів цього не мало б випливати, але відсутність продовження з *а* схиляє до такої можливости.

Далі. До чого стосується «немов би спогад» і так далі: чи це шлях слав гомін, немов спогад? Чи гомін слав (простеляв) шлях, немов спогад? Чи це порівняння зв'язане з подальшим «він... підняв»? У другому випадку с п о г а д і в е с е л і с т ь були б об'єктами при дієслові п і д н я в, що, бувши перехідним, кричуще вимагає після себе знахідного відмінка, а тим часом його начебто немає. До чого стосуються слова «про весну неодцвітну»: спогад і веселість про весну? І нарешті, хто це в і н: звід? гомін? шлях?

Хоч я й не питав — признаюся прилюдно — дозволу в редакції «Києва» (на обкладинці написано: «Передрук за дозволом редакції»), але наважуюся передрукувати і другу частину вірша Зуєвського:

Так нездогадно, мов на травах
Це все, що ми несли,
У перших зацвітах вогнявих —
Віконниці з імли,

І днів здобуток нерозтлінний
Пильнує шати всім,
Де сторожкі зелені стіни
Звели нам рідний дім.

Я ставлю знов синтаксичні запитання. «Мов на травах це все, що ми несли» — безперечно підрядні речення. «Так нездогадно» — безперечно частина головного речення. Куди стосуються слова «у перших зацвітах вогнявих віконниці з імли» — до підрядного речення «мов на травах це все», — чи до клаптика головного речення «так нездогадно?» Чому дальше речення починається сполуч-

ником *і*: це речення дієслівне (здобуток пильнує), тоді як перед цим речення без дієслова. Бездієслівні речення нормальні в певних випадках у теперішньому часі, але друге речення вказує такою ж мірою на теперішній час (п и л ь н у є), як і на минулий (з в е л и).

Можна було б ставити ще синтаксичні запитання, але поданих уже досить. Якщо читач витримав їх, то можна перейти до цікавішої частини. З погляду логічности і однозначности мови можна було б уже тепер звести проти поета важкі обвинувачення. Можна було б, очевидна річ, послатися і на широкі народні маси, що, навіть двічі прочитавши цей вірш, його потім того не зрозуміють. Можна було б також послатися на те, що тепер, коли перед українським народом і т. д., поезія повинна кликати до боротьби і й собі покликати назад до Олеся. Але лишім це фахівцям відповідних жанрів.

У нас уже досить спопуляризовані слова Мек Ліша, що облетіли світ: «A Poem should not mean, but be». Вірш повинен бути, а не означати. Ці слова справді в парадоксальній формі, але схоплюють посутню рису сучасної поезії Франції, Англії, Америки в її вищих проявах. Проте українська поезія не тільки в УССР, а і на еміґрації вперто й за всяку ціну хоче насамперед означати. До цього її штовхають епігони олесівщини, що шукають за кожним віршем прапорів (ох!) духу (ох!). Прапори ці, певна річ, повинні мати їхні партійні барви. До цього її штовхає й уперта кампанія за консервування поезії на рівні неоклясиків, та ще й позбавлених їхньої різнообличности й штучно зведених в якусь препаровану єдину школу, — в суті речі і ті і другі хочуть, щоб наша поезія «перебивала копію солодких руських поетес».

Всякий протест проти цієї реставраційно-мавпувальної яловости зустрічається галасом, що от, мовляв, тягнуть нас від І в р о п и до примітивізму селюка, що зводять українську поезію з европейського рівня. Тим часом так звані осяги нашого

імітування неоклясицизму на еміґрації мають стільки ж спільного з сучасною поезією Европи й Америки, як Державин з Кроче або Еліотом. З повним почуттям відповідальности можна сказати, що жаден з передових журналів Европи і Америки не вмістить цих віршів як сучасних, навіть якби їх подати в вартісних перекладах, а не в провокаційно-карикатурних типу славнозвісної «збірки» «Ґельб унд бляв». Все це давно одбриніло, давно перейшло в хрестоматії з історії літератури. Попросту, — не актуально, не цікаво. Ще простіше — провінція. Солодкі руські поетеси перебивали західньоевропейські копії з запізненням на 50 років. Ми перебиваємо копії тих копій з додатковим запізненням у сорок років. Хвалити Бога, дев'яносто років Европа не стояла на місці, а ще й додався голос Америки (Це не натяк на «Голос Америки»).

Я ніколи не думав, що майбутнє нашої поезії лежить у копіюванні Европи. Мені завжди вижався власний шлях, хоч і не ізольований, а рівнобіжний. Але для того, щоб іти цим рівнобіжним пляхом, треба, поперше, мати щось за душею власного, подруге, знати, відчувати і співпереживати те, чим живе Европа й Америка в духовості і в поезії.

Вага невеличкого вірша Зуєвського для нашої поезії в тому, що це, скільки знаю, перше в нас адекватне відтворення т и п у сучасної поезії Заходу. Того самого, що позначений формулою Мак Ліша. З м о г о погляду — це не головна лінія нашого поетичного розвитку. Але це розвиток, а не стаґнація. Це сьогодні, а не дев'яносто років тому. І зрештою — почасти через ці обставини, а почасти тому, що автор — поет — це поезія, а не колопоетичні прописи. Маленька поезія Зуєвського ставить великий хрест на всю нашу колопоетичну епіґонаду. Вона викриває манівцевість традиційного перебивання копій, її непотрібність і несучасність.

Повертаюся одначе до самої поезії Зуєвського. Я дозволяю собі тепер називати її не тільки вір-

шем, а й поезією. Вона заслуговує на цю назву безза-стережно. Більше того. Я б назвав її чистою або абсолютною поезією. Наша мова обтяжена зв'язками з фактами, з дійсністю щоденного існування. Вона зв'язана з ними може більше, ніж із унутрішнім світом людського я. Чиста або абсолютна поезія саме хотіла б вирвати мову з цих обтяжливих зв'язків. Ціла низка спроб останніх десятиріч свідомо чи несвідомо йде в цьому напрямі. Найрадикальніші були спроби заумників — вони взагалі відмовлялися від значень слів, брали з мови тільки звуки, що самі собою, як відомо, не мають значення. Це не прищепилося і не могло прищепитися, бо, позбавляючи мову значення взагалі, розривало зв'язки мови не тільки з зовнішньою стороною людського буття, а і з внутрішнім світом поета й читача, — а не це — завдання поезії. Інші обмежувалися на зреченні пунктуації. Це робило межі речень плинними, переплетеними, створювало якесь переливання речення в речення, а тим самим виривало мову поезії з звичайного її членування. Одначе і це був засіб більше зовнішній, бо поза тим усе лишалося «нормальним», і фактично читач просто змушений був «в умі» розставляти відсутні розділові знаки, ремствуючи на автора, що той переклав на нього цю працю.

Одначе відмовлення від пунктації вказувало на шлях, яким можна було йти. Ішлося про розхитання звичних зв'язків слів. Кожне слово в нашій мові ніби має кілька гачків, до яких — за інерцією мови — мають бути почеплені інші слова, при чому конче слова певного типу або й певні слова. Так досить сказати, приміром, слово роззявити, щоб у свідомості з'явилися слова рота або пащеку, і то конечно в формі родового або знахідного відмінка. Вираз о десятій автоматично тягне за собою слово годині. І так далі, і так далі. Просто пообббивати ці гачки зі слів, вивести їх цілком із автоматизму їхніх зв'язків — означало б перестати писати українською мовою. Але що коли розхитати ці зв'язки? Коли часом перебити звичні кон-

струкції рівнобіжними, але не тотожними? Або коли частину гачків лишити порожніми, простягненими в порожнечу? Коли дати переслизання з одних нормальних конструкцій на інші, теж нормальні, але не при даному гачку? Ішлося, одне слово, не про руйнування мовних зв'язків, а про їх систематичні переключення, про розбиття інерції, про виведення їх із звичного.

Наслідком такої техніки, поперше, розривалися зв'язки поетичної мови з побутовою. Подруге, і головне, підносилася вага слів і їхнього значення. Бо читач, почуваючи, що його вибито з синтаксичної інерції, починає шукати втраченої рівноваги в уважнішому вгляді в значення слів. Тим самим у протилежність всякій заумній мові при такому підході до мови роля значення слова не занепадає, а зростає. Вирвані з контексту щоденщини, але поглиблені значенньово, слова щільніше в'яжуться з внутрішнім світом поета і духово спорідненого з даним поетом читача. Поезія стає не позамовною, як було в заумників, і не протимовною, що свідомо ламає мовні норми, як це є, приміром, у ранніх поезіях Андієвської (які, до речі будь сказане, саме через це не здаються мені поезією, бо те не мистецтво, що йде проти свого матеріялу), а, так би мовити, метамовною, понадмовною, виходячи при цьому з можливостей, закладених у самій мові.

Такого роду настанова супроти слова — не нова в світі! На жаль, поезії такого типу зовсім майже не піддаються перекладові. Тому я не можу проілюструвати відповідні приклади з чужих літератур цитатами і змушений обмежитися на кількох назвах, хоч і знаю, що в таких випадках читач завжди запідозрює критика, що цей останній просто хоче «свою ученість показати». Все таки подаю цих кілька назв з французької поезії, розраховуючи на такого читача, якого тема зацікавить і який не полінується заглянути в чужі збірки поезій. Я міг би назвати дещо з поезій Жюля Сюперв'єля (напр., «Whisper in Agony»), Макса Жакоба (напр., «Cimetière»), Андре Бретона (напр., «L'An Suave»), або

Франсіска Понжа (напр., «Le Jeune Arbre»). Зрештою поезія, культивована у французькому журналі «Поезі» була здебільша такого типу. За традиційними історично-літературними наличками, цей принцип починається в пізніх символістів (хоч прояви його при бажанні можна знайти і в Малярме), а потім характеризує поміркованих сюрреалістів. Але що це спеціяльний стиль, то може він заслуговує й на спеціяльну назву. Мені здавалася б відповідною для нього назва флюктуаціонізму — від французького слова fluctuer, що значить приблизно мінитися, переливатися, брижитися. На приклади його можна б вказати легко і в американській або англійській поезії, але не буду переобтяжувати статті іменами й назвами.

Флюктуаціонізм — не легка річ, — з погляду суто технічних вимог, що стоять перед поетом. Суть їх полягає в тому, що, систематично порушуючи синтаксичну й фразеологічну інерцію мови, поет повинен увесь час спиратися на можливості, закладені в самій таки мові, використовувати те, що в мові може бути, не накидаючи мові нічого їй чужого. Аджеж ідеться саме про мінення, вагання, але не про розрив з традицією, не про насильство над мовою. Інакшими словами: тільки один крок тут від Зуєвського до ранньої Андієвської. Але цей крок має вирішальне значення. Те, що написав Зуєвський, — поезія і українською мовою. Те, що писала Андієвська, — не поезія, а радше словесний спорт, і зв'язки його з українською мовою, коли не говорити про зовнішнє оформлення слів, — мінімальні.

Принцип флюктуаціонізму розкриває перед поезією якнайширші можливості користатися найзвичайнішими словами, словами щоденної мови. Це має особливе значення для нашої поезії на еміґрації. Надзвичайно трафаретизована синтаксично, вона кинулася надолужувати це вишукуванням незвичайних, «поетичних» слів, старанно обминаючи слова звичайної мови. Дійшло до того, що дехто з поетів пише взагалі не українським словником.

Одні тільки надають зовні української форми типовим поетичним висловам російської мови з її церковнослов'янськими складниками (всякі о б о л о к и й п р я н о с т і в Ореста), другі переривають словники, вишукуючи в них раритети й живосилом тягнучи їх у свої вірші (Славутич). Особливо виразно видно це на перекладах. Майже ні один перекладач у нас не вміє передати простоту словника Рільке. Її заступають якимсь барокковим орнаментом, настільки ж далеким від Рільке, як і від справжньої поезії. Сучасна американська поезія сильна передусім своїми зв'язками з щоденною мовою, своїм умінням узяти в с е до поетичного твору. Але той з читачів, хто знайомиться з нею за нашими журнальними перекладами, не матиме про її чар і стиль найменшого уявлення. Все конкретне, земне зникло з цих перекладів, заступлене умовними «поетизмами». Поезія перетворюється на додаток до словника незвичайних слів. Поезія зрештою просто перестає бути українською щодо своєї мови. Поруч трьох дотеперішніх східньо-слов'янських мов — української, російської й білоруської — витворюється якась четверта.

Я не хотів би, щоб цей уступ був сприйнятий як заперечення проти того, щоб поети порпалися в словниках і щоб у поезії при потребі використовувалися рідкі слова. Мені хочеться тільки відкрити в поезію дорогу й звичайним словам, і ще більше мені хочеться сказати, що синтакса здебільша буває далеко гнучкішою, ефективнішою і — головне — тоншою формою виведення мови з прозово-побутової інерції, ніж накопичення допотопових або фантастичних слів і словечок.

Усе це зовсім не ставить собі метою й завданням проголошувати флюктуаціонізм головним напрямом сучасної української поезії. З одного боку, мова йде тут про опанування техніки цього стилю. З другого боку, ці міркування звернені до прихильників послідовної «европеїзації» нашої поезії. Це до них я кажу: якщо ви хочете, щоб українська поезія була не національною, а загально-европейсь-

кою, то беріть Европу не з дев'яносторічним запізненням, а беріть Европу сьогодні. Це не випадок, що всі переклади українських неоклясиків на чужі мови не мали жадного успіху, навіть коли це були непогані переклади (Юрій Клен, почасти Е. Котмаєр). Не можуть здобути успіху речі, що вже належать до хрестоматійних стилів ... Але я кажу: я к щ о. Бо я не думаю, щоб флюктуаціонізм був чимсь більшим, як корисним, але побічним струмком у широкому потоці нашого поетичного розвитку.

Наприкінці кілька слів про саму поезію Зуєвського. Не знати, чи вона стане початком нового етапу в творчості цього поета. Одначе за всіма ознаками цей стиль справді відповідає натурі автора. Він дає змогу визволитися від тих псевдокрасивостей псевдосимволістичного стилю, що позначали — на жаль — великою мірою його першу збірку віршів «Золоті ворота». Цей стиль дає змогу відтворювати невловні стани душі, не стаючи комічним через надмірну етеричність. Він може повернути дійсність довкілля в поезію Зуєвського, не роблячи її ні важкою, ні матеріяльною.

Читач може ще запитати: Алеж поясніть, будь ласка, що автор хотів сказати своєю поезією «Цей звід — це дерево». — На це доводиться відповісти давно відомою істиною, що коли б поезію можна було висловити прозою, то не треба було б писати поезій. У поезії Зуєвського сказано все те, що в ній має бути сказане. Якщо вона тому чи тому конкретному читачеві нічого не сказала, значить поет і читач розмовляють різними мовами. Значить те прозирання у власну душу крізь пейзаж, значить асоціяції спогаду про весну, що не одцвітає, і про рідний дім, що його може ніколи не було, неприступні читачеві. В цьому випадку розмова поета з читачем не відбулася, і тут не допоможе мільйон посередників. Як уже сказано, флюктуаціоністична поезія неперекладна. Але чи перекладна поезія взагалі?

Бостон, 1952 («Нові дні», ч. 37)

ДВА СТИЛІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

'Tis with our judgments as our watches, none
Go just alike, yet each believes his own.
. . . . . .
In poets as true genius is but rare,
True taste as seldom is the critic's share.
Alexander Pope. An Essay on Criticism.

У літературному додатку до «Таймсу» («The Times, Literary Supplement», Nr. 2043. 21. 2. 1948) я натрапив на статтю, що написана неначе просто з приводу стану нашої літературної критики. Стаття ця, що зветься «Master of Argument», написана з приводу появи книжки відомого в сучасній Англії критика Ґ. Ґріґсона «Еолова арфа» і становить собою порівняння критичної методи Ґріґсона з методою іншого критика — Емпсона. Нас тут не обходить чи правильно схарактеризовано обох «майстрів доказу». Цікавий самий підхід автора рецензії.

«Концепція вірности природі» — ось критерій оцінок Ґріґсона. Рецензент уважає цю концепцію за «не досить широку», якщо не включити в неї цілість людини з її внутрішнім світом, з її суб'єктивізмом. В поезії Ґріґсон — прихильник «радше механічно-повторюваної звукової організації (a rather mechanical sonority) на зразок Теннісона або Одена. Рішучу перевагу рецензент «Таймсу» віддає іншому критикові — Емпсонові, який «має два обдарування, що їх бракує Ґріґсонові — тонке вухо на синтаксу і інтерес до людської натури». Емпсон не накидає аналізованим творам і авторам

своїх вимог, а вслухається в ці твори, намагається вловити їхню неповторність і внутрішню закономірність.

Тут зачеплено в ескізі два стилі критики. Їх можна умовно назвати критикою нагляду і критикою вгляду. Критика нагляду має свої раз усталені зразки і свої більш чи менш вузькі раз усталені вимоги. Кожний новий твір вона приміряє до цих зразків і вимог — і відповідно до цього схвалює або засуджує його. Вона не вчувається ні в літературний процес, ні в душу автора: вона виконує відповідно до своїх поглядів функцію оцінки й нагляду — своєрідну поліційно-критичну функцію. Не те критика вгляду. Вона свідомо відмовляється від літературно-поліційних функцій. Намагаючися схопити невідтворну сутність твору і принцип взаємопов'язаности його складників, вона хоче цим допомогти авторові усвідомити себе, а читачеві — зрозуміти автора. Це не літературна поліція, а радше літературна консультація.

Рецензент «Таймсу» віддає рішучу перевагу Емпсонові. Він пише, що Ґріґсонові бракує «часу або, імовірніше, терпіння . . .; він хоче схоплювати явища з першого погляду; і це, дозволяючи йому писати цікаві огляди малярства, робить його поганим критиком багатьох родів поезії». Одначе рецензент не засуджує Ґріґсона цілковито. Він провадить далі: «Але це не робить його поганим критиком усіх родів поезії. Йому зовсім не можна вірити, коли щось йому не подобається, але за ним можна йти, з певними застереженнями, коли він чимсь захоплюється».

Два стилі критики, наглядова і вглядова критика, проблема Ґріґсона і Емпсона існують і в нас. Але для тих, хто не дуже любить наші дні і не дуже в них орієнтується, а воліє добрі старі часи, нагадаємо спершу, що ця проблема не нова. Завжди, відколи існує літературна критика, існують ці дві її відміни. І завжди провідними постатями критики, які лишають тривалий слід у духовості свого народу, є критики вгляду, тоді як критики

нагляду можуть відіграти корисну ролю тільки доти, доки вони коментують те, що відповідає їхній програмі, доки вони, кажучи за «Таймсом», захоплюються.

Критики наглядового типу можуть бути людьми обдарованими і талановитими. Але їхня діяльність забувається, як тільки відійде в історію та короткотривала суспільна ситуація, в якій вони посідали певну партійну позицію, яку й намагалися защепити літературі. Коли ж — досить рідко — трапиться, що їм своєчасно не дадуть умерти, а їхні ідеї проголосять вічними, то це катастрофічно позначається на літературі, що її силкуються скувати додержанням їх заповітів. Так було, наприклад, з Бєлінським. Несамовитість його похвал і нападів була прямо пропорційна їх вузькості й злободенному партійництву. Він хотів зацькувати Шевченка. В російській літературі він зацькував прекрасний талант Марлінського, В. Одоєвського і інших романтиків. Він — один з винуватців передчасної загибелі Гоголя. Тоді, коли Гоголь шукав — хай у спотворених мертвечиною російської імперії формах — підстав душевного розвитку людини й народу, Бєлінський обрушувався на нього з газетними тирадами, диктуючи про що — і тільки про це — він сміє писати, — тирадами на зразок таких: «Найживіші сучасні національні питання в Росії тепер: знищення кріпацтва, скасування тілесної кари, запровадження по змозі суворого виконання хоч тих законів, які вже є». І коли мистець не міг укластися в ці газетно-політичні вимоги, критик заживо ховав його. Саме в несамовитому наглядововому підході Бєлінського — одно з коріннів дедалі більшого «упартійнення» російської літератури, яке, роблячи її чимраз більше «прикладною» і «гражданскою», привело її до цілковитого банкрутства в вияві теперішнього «соцреалізму». І тому не випадково, що цього року Росія і «ущасливлені» нею народи так урочисто святкували століття з дня смерти того, від кого йде пряма лінія до статті Леніна «Партійна організація і пар-

тійна література» і до постанови ЦК ВКП(б) з приводу журналів «Звезда» і «Ленинград».

Зовсім не те зустрінемо в критиці західніх народів. Тут теж не бракувало наглядової критики. Але її виступи швидко забувано, а зате критики вглядового типу тут належали і належать до літературного пантеону нації. Обмежуся на кількох прикладах.

Лессінґ за провідний принцип своєї критики поставив широту літературного смаку: «Той, хто має однобічний смак, не має жадного; він надолужує це посиленою партійністю (ist man desto parteiischer). Справжній смак охоплює все, красоти всіх ґатунків, але від жадного не сподівається більше вдоволення й захоплення, ніж він може за своєю природою дати («Гамбурзька драматургія»). Ґете в своїх статтях про Байрона дав зразок вглядової критики і, вважаючи представників наглядової критики за «нетворчі натури», характеризував їхню ролю словами: «На жаль, смак нетворчих натур має характер неґації, звуження, виключення і кінець-кінцем позбавляє творчі шари (hervorbringende Klasse) сили й життя» («Коментарі до «Небожа Рамо»).

Може з особливою виразністю висловив подібні погляди у Франції Сент-Бев. «Найкращий спосіб не тільки відчувати, а й оцінювати витвори прекрасного, — писав він, — не мати упереджених думок, дати захопити себе (se laisser faire) кожного разу, коли їх читаєш» («Про традицію в літературі»). А в листі «Про мораль і мистецтво» він так означив завдання критика: «Як професор я почуваю, що мій обов'язок — пильнувати інтересів с м а к у, пояснювати й підтримувати т р а д и ц і ю... Але поза тим, як критик і журналіст, коли я знову ним стаю, я пойнятий турботою передусім за т а л а н т. Чи є щось нове, чи є ще взагалі нове у цьому світі? Чи є ще десь запал, захват, молодість і майбутнє? Чи є хтось, хто пробує і обіцяє?» Це — типова програма того, що ми назвали критикою вгляду, вічного шукання нового, бажання схопити неповторність творчих особистостей. І тому цілком послідовно Сент-

Бев уважає, що в храмі смаку можуть поруч стояти найрізноманітніші стилі й індивідуальності: «Не йдеться про те, щоб чимнебудь жертвувати, щонебудь знецінювати. Храм смаку, на мою думку, треба переробити; але перебудова його має означати просто збільшення, щоб він став пантеоном усіх гідних, всіх тих, хто помітно і тривало збільшив суму насолод і цінностей духу (des jouissances et des titres de l'esprit)» («Що таке класик?»). І далі Сент-Бев співчутливо цитує слова Ґете: «Парнас — це Монсеррат, що гостить на своїх уступах безліч келій; хай кожний іде й розглядається, і він знайде для себе відповідне місце — чи то буде верхів'я, чи закутина в скелі».

Все це істини прості і, здавалося б, самоочевидні. І наявність у нас критиків наглядового типу не повинна б особливо турбувати, хоч, звичайно, як слушно зазначив критик з «Таймсу», коли вони виступають з заперечними статтями, вони приносять певну шкоду літературі. Біда наша починається з того, що критика наглядового типу у нас надзвичайно поширена, що поліції у нас занадто багато не тільки в таборах, а і в літературі, а критики вглядового типу в нас майже зовсім нема.

Подам два приклади нашої наглядової критики, не називаючи імен, бо нас тут цікавить суть явища, а не ті чи інші особи, до яких ми можемо ставитися з певною або цілковитою пошаною і які в цілості своєї критичної діяльности можуть і не належати до наглядової критики. Ось, наприклад, критика на Косачеве «Запрошення на Цітеру». Встановивши, що дія оповідання відбувається в Пфальці, критик вимагає від письменника, щоб той подав докладний опис Пфальцу, бо це, мовляв, «одна з найцікавіших країн Німеччини». Не знаходячи такого опису, критик забраковує оповідання в цілому, а далі мимохідь і чи не всю українську літературу взагалі, — бо, мовляв, в українській літературі «шукаєш за (?) зразковою картиною Києва в Основ'яненка і в Куліша, в Марковички, і в Ганни Барвінок, в Стороженка, в Панаса Мирного, у Грінченка, Конисього і в

Нечуя-Левицького і у всіх модерністів, від Винниченка (?) починаючи, — нема! В Нечуя-Левицького, наприклад, а саме в «Кайдашевій сім'ї», дія одного розділу розігрується в Києві, власне, як прочани приходять в Печерську Лавру, але опису міста і Лаври — немає! У Винниченка всі романи розігруються в Києві, але йому багато важніше розбавляти (?) читача душливою еротикою чесних з собою самчиків і самиць, ніж дати такий ґрандіозний малюнок української столиці, як, наприклад, картина Парижу в «Paris» чи «La Curée» Е. Золя».

Можна багато що заперечити в цій цитаті. Чому, наприклад, критик шукав опису Києва в Квітки, який ніколи там не був, а зате дав прекрасні описи Харкова? У Нечуя-Левицького є описи в «Київських прохачах», а у Винниченка є чудесні пейзажі Києва в «Записках кирпатого Мефістофеля». Не говорім уже про новішу літературу, передусім «Місто» Підмогильного, яке все насичене пейзажами Києва, або «Прокляті роки» Юрія Клена. Для нас важливіший загальний підхід: чому Нечуй-Левицький у «Кайдашевій сім'ї» м у с і в давати опис Києва? Критик не ставить навіть питання про те, чи відповідає це намірам письменника, закономірностям його твору. От захотілося критикові прикласти до літератури «географічний» критерій — і пропало. Золя писав так, а чому інші ні? І тут уся справа: якщо комусь подобається Золя, то чи всі мусять писати під Золя?

Або треба забракувати «Оповідання про переможців» І. Костецького. І критик поспішає заявити, що ці оповідання нічого не варті, бо не схожі на «мініятюрні шедеври» Тургенєва, Бодлера, Вайлда, А. Шніцлера, Петра Альтенберґа і т. д., не схожі на «короткі малюнки і малюночки баталістичного характеру з творів Анни Віванті, Барбюса, Дюамеля, Леонгарда Франка» і т. д. Знову таки не звертаймо уваги на те, що це просто перелік імен, бо що спільного, крім малого розміру, мають вірші в прозі Тургенєва з мініятюрами Бодлера або парадоксалізм Вайлда з «газетністю» Барбюса. Але хіба те, що

твори Костецького не схожі (припустімо!) ні на кого з названих авторів, хіба це доводить, що вони погані?

Застерігаємося: і «Запрошення на Цітеру» і «Оповідання про переможців» не видаються нам вдалими творами своїх авторів; але зовсім не через те, що в них нема опису Пфальцу або що вони не нагадують когонебудь із старіших авторів. Причина невдалости цих творів лежить у певних внутрішніх суперечностях між задумом авторів і виконанням.

І це є слово: задум авторів. Твори треба міряти не зовні принесеними критеріями — географічними, партійними або історико-літературними, а внутрішніми. Найкоротше це зформулював Пушкін: «Письменника треба судити за законами, ним самим собі поставленими». Не можна вимагати, щоб у творі було те, чого раптом захотілося критикові. Сьогодні він зажадає географічних описів, завтра «скасування тілесної кари», позавтра навернення до буддизму або шаманства. Сьогодні він взоруватиметься на Золя, завтра — на «популярні книжечки «Просвіти»», позавтра на Дюма*).

---

*) До речі про Дюма — і трошки pro domo sua. Один критик закидає мені, що я «вбив» В. Скота і А. Дюма і в зв'язку з цим передчуває, що я «повалю усі інші величі світової літератури, а замість них видвигну скрізь герми, вівтарі і (?) святині Теодося (!) Осьмачки і Василя Барки». З цього випливає, що Дюма тут прилучений до «великої світової літератури». Мушу сказати, що в віці між 14 і 16 роками я теж так думав, і можу тільки висловити свою пошану до критиків, які до зрілого віку зберегли такі молоді смаки. І може трохи смішно відкривати тепер «дискусію» про Дюма. Але поскільки Дюма іноді висувається як важка гармата в обороні кащенківщини (яка поза тим має свої позитивні сторони!), яка у нас набирає справді загрозливої популярности, пригадаємо загальновідомі факти про «велич світової літератури» Дюма.

Романи А. Дюма-батька виникали здебільшого, як відомо, в наймах у Еміля де Жірардена, видавця сенсаційної газети «Прес». Вони писалися наспіх, похапцем, від числа до числа. Не тільки не дбалося за стиль, що

Але навіть якби нас закликали відтворювати не Дюма, а хоч би того ж Байрона чи Ґете, то в фор-

складався цілковито з утертих штампів, а навіть нерідко при початку роману було невідомо, чим він має скінчитися. Літературна кухня Дюма складалася з яких 10 осіб-куховарів, при чому бувало й так, що різні розділи писали різні люди. Дюма не раз мав процеси зі своїми співробітниками. Один із «скривджених» видав 1845 р. памфлет під характеристичною назвою «Фабрика романів, торговельний дім Дюма і К°». Кінець-кінцем видавці справді стали домагатися, щоб Дюма писав сам. Тоді йому пощастило знайти людину з таким же письмом, як у нього, і ця людина переписувала романи, а Дюма приносив їх, хвалячися, що це вже він нарешті сам написав. Відоме навіть прізвище цієї особи: В'єйо.

Безперечно, Дюма був у романах такий же спритний комбінатор, як і в комерції. Але назвати цю фабрику безідейного й безстильного читва «величчю світової літератури»!

Достоєвський писав про Дюма: «Саме тому Дюма і не мистець, що він не може стриматися в своїй розгнузданій фантазії від перебільшених ефектів. Припустімо, що граф Монте-Крісто багатий; але навіщо смарагдовий флякон для отрути? Навіщо та споживна речовина, що її однією щипкою він міг наїстися на кілька днів? Звичайно, є фізична ймовірність відшукати в природі великий смарагд, придатний на флякон, але ж треба знати й міру, треба вміти стриматися своєчасно». А Гоголь писав: «Коли весь світ настроювався під Байрона, це не було смішно; у цьому прагненні було навіть щось втішне. Але Дюма, Дюканж та інші стали всесвітніми законодавцями. Присягаюся, XIX століття буде соромитись». Гоголь помилився: і XX сторіччя не соромиться! (Факти ці, зрештою загально відомі, подаю за працею Ол. Борисова про пригодницький роман).

От на такі «величі» нас закликають орієнтуватися, такі «величі» наслідувати. Признаюся, що я справді віддам десяток Дюма за одного Осьмачку або Барку, але це ще ніякий не комплімент для наших поетів.

Поза тим саме протиставлення побудоване на непорозумінні. В кожній літературі потрібні поруч глибоких і видатних майстрів і ремісники, «маленькі Дюма» за словами Рильського. Дискусію про те, що потрібно:

мі загального рецепту це було б шкідливо. Бо шкідливо все, що накидається авторові чи літературі ззовні, що ігнорує авторову особистість. Ігноруючи авторову особистість, така критика водночас ігнорує і закономірності літературного процесу. Бо не можна писати сьогодні так, як писали сто років тому, хоч би тоді й були написані геніяльні твори.

Вимоги тематичного матеріялу, що подобається критикові, не часті в наші дні. Частіше висуваються вимоги певних ідей, певної світоглядової настанови. Це вимоги партійні, що виявляють бажання запрягти письменника до воза політичного угруповання, хоч одверто цього не визнається, і відповідна партійна програма звичайно проголошується виявом духа нації, національної давнини абощо. Речі це настільки відомі, що конкретніших прикладів напевне не потребують.

Нарешті, є вимоги стилю. Певний стиль проголошується найвищим або й єдиним літературновартісним. Якщо такий засновок прийнято, одначе, з нього випливає, що твори великого значення можуть бути написані тільки в цьому стилі. Що ж, коли з'являється щось видатне, але іншостильне? Якщо критик не хоче визнати свого банкрутства, йому лишається тільки один вихід: підтягти непокірно визначний твір під свій стиль. Поняття певного стилю розтягається настільки, що втрачає всяке окреслення і стає просто іншим виразом на означення того, що критикові подобається. Усі ми є свідками таких критичних елюкубрацій, у висліді яких клясицистами стали всі п'ять так званих неоклясиків, потім Ольжич, потім Теліга, а до того самого воза припряжено й етеричного й позасвітнього Михайла Ореста. Вислідом цих операцій було

Гоголь чи «Мілорд глупий» відроджувати в формі дискусії Дюма чи Осьмачка — цілком не до речі. Потрібні для певного читача і Дюма і Кащенко. Але якщо орієнтувати в с ю літературу, без винятку, на Осьмачку і Барку було б помилка, то орієнтувати її всю на Дюма і Кащенка — злочин.

повне самозаперечення всього стверджуваного нашим критиком, але також і девальвація численних літературних понять і повне замішання на літературній біржі.

Отже, наглядова критика, хоч як вона часом потрібна (приміром, коли хтось не належний до літератури пробує розпаношитися в ній), здебільша приносить більше шкоди, ніж користи. Поліція потрібна, але біда тій країні, де поліція диктує всім і кожному, як він мусить жити, ба не тільки жити, а й творити. Перше й першорядної ваги завдання критика — бути не поліцаєм, а дорадником, старшим другом, учителем, тренером, навіть просто екраном, що збирає промені світла й кидає їх назад, в очі публіки, що готова сприйняти мистецький твір, але ще не знає як.

Добре, скажуть нам, але якщо критик перетворюється на інтерпретатора, ба навіть на екран, чи не втрачається індивідуальність критикова, а тим самим чи не зникає його вплив на літературу, його роля регулятора літературного процесу? Побоювання такого роду даремні. Якщо критик здатний вжитися в різні літературні твори, появити їхні підповерхові течії, вианалізувати засади їх поєднання, донести до читача їхній глибший зміст, інакше кажучи, якщо критик є справжній критик, індивідуальність його така виразна, що навіть якби він ховав її всіма можливими способами, йому не вдалося б її сховати. Один з парадоксів літературної критики полягає в тому, що чим більше критик відходить від себе і входить в інтерпретацію автора, тим більше він виявляє себе. Він виявляє себе вже в тому, про що він пише. В тому, котрі його статті кращі. В тому, які риси твору він підносить і наголошує, а які оминає або лише згадує. Адже твір мистецтва має тисячі граней, заломлює тисячі променів. Найбільший і найоб'єктивніший критик не може охопити всі. Життя одиниці є добір і вибір, життя взагалі несхопне в своїй цілості. Тим більше — критикою.

З цього погляду критика вгляду — своєрідна

інтелектуальна гра. Критик говорить читачеві: я не писатиму про себе. Ані словечка. Мене нема. Читач говорить: Я цікавлюся літературним твором, особа критика мене не обходить. Критик думає: У свої писання я вклав свою душу. Чи її побачать, зрозуміють, оцінять? Читач думає: Звичайно, я узяв цю статтю заради кращого розуміння того письменника, про якого її написано. А все таки цікаво, що становить собою той критик, що його оце вже не першу статтю я читаю.

Одна з насолод мистецтва — зашифрування, щоб бути розшифрованим, недомовлення, щоб бути інтерпретованим. І коли критика вгляду в своєму намаганні показати, як і для чого зроблений той чи той літературний твір, наближається до науки, то в цій витонченій і наскрізь умовній грі в відсутність-присутність особи критика вона стає твором мистецтва, особливим його жанром.

Тож не дивно, що критика Емпсона-Лессінґа-Сент-Бева не тільки корисніша для літератури, ніж поліційна критика Ґріґсона-Белінського-еміґраційних і домашніх критичних Савонарол, а й далеко цікавіша. Поліційний підхід виключає гру. Чого варте життя без гри? Тим більше, коли це гра інтелектуальна й навчає учасників пізнавати справжні цінності?

Мюнхен, 1948

З М І С Т

Юрій Шерех (Матеріяли для біографії). Стаття Юрія Шевельова 5
Москва, Маросєйка 34
Непроростілі зернята 43
Хвильовий без політики 53
Шоста симфонія Миколи Куліша 68
Людина і люди («Місто» Валеріяна Підмогильного) 83
Леґенда про український неоклясицизм
I. Теза 97
II. Риси 99
III. Поезія Михайла Драй-Хмари . . . 101
IV. Поезія Миколи Зерова 110
V. Поезія Павла Филиповича 134
Правда почуттів і спекуляція на почуттях . . 157
Так було, чи так мало бути? 169
Стилі сучасної української літератури на еміґрації 182
Українська еміґраційна література в Европі 1945-1949 226
Над Україною дзвони гудуть 275
«Поет» Теодосія Осьмачки 288
Незустрічанний друг («Китиці часу» — Осьмаччина лірика) 315
Поезія ясновишневого вечора («Батько й син» Василя Барки) 323
Semper fidelis 342
Не для дітей 358
Регабілітація людини 376
Господь, Бог ваш, — се полум'я жеруще, Бог ревнивий 387
Велика стаття про малий вірш 395
Два стилі літературної критики 404