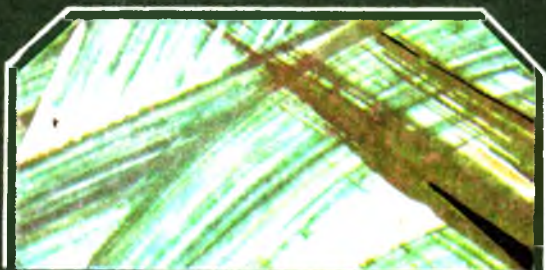
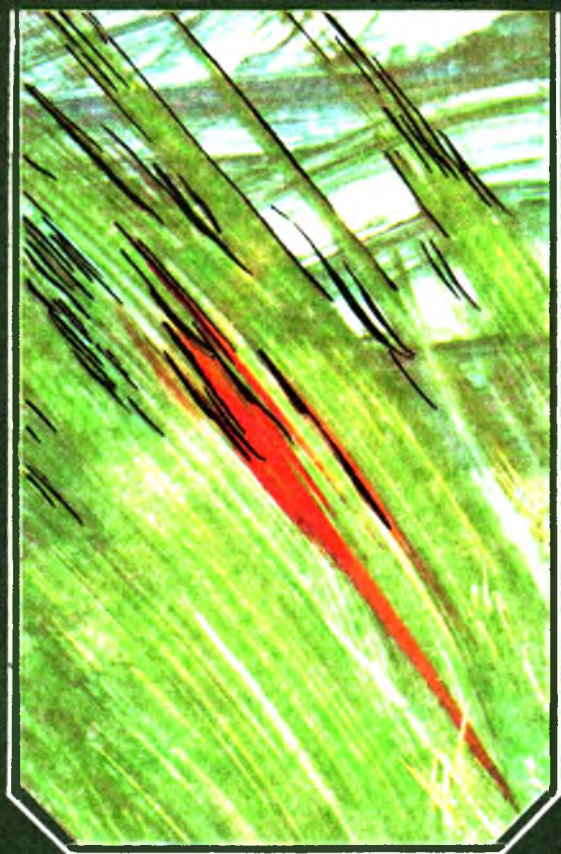


5 (17/18)  
E-16

ТАРАС САЛИГА



# ІМПЕРАТИВ



ТАРАС САЛИГА

# ІМПЕРАТИВ

(Літературознавчі  
статті, критика,  
публіцистика)

Львів  
Видавництво "Світ"  
1997

НБ ПНУС  
  
616121

ББК 83.3 (4УКР)  
С16

Рецензенти:

М. М. Ільницький, д-р філол. наук, проф. (Львівський університет),  
Л. Т. Сенік, д-р філол. наук, провідн. наук. співробітник  
(Інститут українознавства НАН України)

Рекомендовано рішенням Ради Інституту  
літературознавчих студій Львівського університету

Редактор М. П. Парцей

ІМПЕРАТИВ

Львівський університет  
Інститут українознавства  
(Інститут українознавства НАН України)

С16 С а л и г а Т.Ю. Імператив (Літературознавчі статті,  
критика, публіцистика).— Львів: Світ, 1997.— 352 стор.  
ISBN 5-7773-0990-9.

Нова праця Тараса Салиги, доктора філологічних наук, лауреата премії в галузі літературно-художньої критики ім. О.Білецького, автора книг „Право на себе“, „У глибинах гармонії“, „Микола Вінграновський“, „Продовження“, „Високе світло“ та ін.— це студії складних і драматичних періодів української художньої дійсності. Автор відкриває сучасному читачеві чарівні материки української релігійної поезії, що завжди скрашувала нашу літературу своєю духовною силою, філософічністю проблематики, досліджує творче життя української літературної еміграції, естетичні напрямки поезії на стиках епох, зокрема творчість поетів-шістдесятників, розглядає досі у нас майже не знану стрілецьку та упівську поезію.

Для викладачів, студентів, учителів та учнів загальноосвітніх шкіл, усіх, хто цікавиться проблемами українського літературного відродження.

с 4603010000 - 032 Замовник  
225-97

ББК 83.3 (4УКР)

ISBN 5-7773-0990-9

Прикарпатський університет  
ім. В. Г. Шульги  
Салига Т. Ю., 1997

Л. 616121  
ІФВ №.....

ВІД АВТОРА

*Шановний читачу! Пропоную Твоїй увазі дещо незвичну за назвою книжку літературознавчих студій та науково-публіцистичних нотаток „Імператив“.*

*Імператив, правда, категорія граматична і не належить до літературознавчої термінології. Та все ж хочу скористатися її переносним значенням: тобто слово „імператив“ інтерпретувати чи розуміти як веління, волевиявлення, настійну вимогу.*

*До речі, згідно з філософією І. Канта, імператив — це внутрішній моральний наказ, який закладено в природу людського розуму. Він існує в ньому як його складова. Але якщо й обминути кантівську теорію, то літературний матеріал, який досліджуємо, в своєму ідейному навантаженні звучить як воля часу, як певний наказ, як історична потреба. Врешті, це домінуючий нафос української поезії. Згадаймо:*

Поховайте, та вставайте,  
Кайдани порвіте...

*Своєрідним наказом за потребу національного визволення та розбудову української державності звучала поезія усусусів, співців легендарних крутянських подвигів. Такою ж була нескорена муза упівських поетів.*

*Кожен розділ книжки „Імператив“ безпосередньо чи опосередковано містить, сказати б, імперативну — наказову домінанту. Навіть там, де йдеться про естетичні виміри поезії, природу образів, тобто де мова про поезію шістдесятників чи „вісімдесятників“, вчувається настрій автор-*

ських змагань за еволюцію поетики, за досягнення нових художніх рубежів.

Річ у тому, що матеріалом літературознавчих і критичних студій в основному обрано доробок авторів, які творили на своєрідних стижах епох, в умовах, коли природно функціонували, а точніше,— диктувалися суспільним і літературним процесами певні „конфлікти“. Скажімо, якщо літературна група „Митуса“ творчо „узаконова-ла“ символізм, то це теж було волевиявлення художньо-мистецької дійсності 20-х років.

Отже, імператив як веління тієї чи іншої літературної пори за посту-п.

## У ПРОСТОРИ ЧАСУ

### I

## ШЕВЧЕНКО І МИ

### До 180-річчя від дня народження Кобзаря

І знову маємо Різдво — Різдво українського Пророка, який дав своєму народові Святе Письмо. Маємо 180-ту річницю від дня народження Тараса Шевченка. Маємо національне свято в незалежній державі Україна... У незалежній..., але яка все ще чекає свого „з новим і праведним законом“ — Вашингтона.

Він вже йде, він піднімається на найвищу вершину української Голгофи, не опускаючи в дорозі хреста. Та хід його шокроку важчий, а часом і кроку нема. Ще вчора, думалось нам, треба здолати цих найважчих 239 кроків, і він прийде, донесе свою ношу.

Сьогодні, коли, може, хтось почав завчасно святкувати, хтось пропонувати власну думку як незаперечну істину маси, хтось добиватись оплати за свій патріотизм, хтось міняти колір, хтось в умовах вільного ринку вільно маніпулювати принципами — словом, коли ми почали ділитись, колотись, кришитись — кроків цих стало більше, ніж 239. Далеко більше! Здається, варто переадресувати тепер собі:

Шаменіться! Будьте люди...

Нам нині, може, як ніколи, треба розуміти Шевченкове ясновидіння генія, його науку, що провідництво в ході духовного й економічного визволення долатиме тернисті шляхи, йтиме через вертепи сумнівів, через підступну „вражу наругу“, через самоофірність, жертвовність. На цьому шляху найстрашніше — роздор.

Шевченкові неофіти дають нам урок. Вони „Псалом новий Господеві і новую славу“ „воспоють“ „чесним собором, Серцем нелукавим“. І хоч вони будуть закатовані, розтерзані, але розправи над правдою не станеться. Мати понесе синове слово:

І усміхнулася тойді,  
І тяжко, страшно заридала,  
І помолилась в перший раз  
За нас Розп'ятому. І спас  
Тебе розп'ятий син Марії  
І ти слова його живії  
В живу душу прийняла.

І на торжища і в чертоги  
Живого істинного Бога  
Ти слово правди понесла.

А якщо хтось „крутиться“ нині біля слова української правди, хоче її приспати, то мовимо до Тебе, Боже, „неможливими устами“ Тараса:

Поможи нам, ізбави нас  
Вражої наруги,  
Поборов ти першу силу,  
Побори ж і другу,  
Ще лютішу!..

Вірячи в Шевченкове слово Правди, віримо у свою непомилність, у свою спасенність терпінням, його любов'ю, його добротою, його мудрістю — віримо у божественну силу Правди, віримо в перемогу над злом.

Може, й нині твориться той Страшний Суд над нами, де Шевченкова сокира має стяти зло. Але „це інша сокира, — як каже Василь Барка, — ніж топор „революційних демократів“. Вона — ніби у відсвіті незримой грози. Вона, як і несокирний шлях, має праобраз в Біблії... В „Кобзарі“ кара приходить за гріхи... Сокира Шевченка взята з Біблії, а не з атеїстичного журналу<sup>1</sup>.

Пророча сила поезії Шевченка тому й пророча, що завжди стосується того часу, в якому цю поезію сприймаємо. Сьогодні вона стосується нас, ніби тільки для нас і писана. І нині, і завжди, і вовіки віків буде так, що від духовної свободи, духовної незалежності, від вільного слова правди засвічуватимуться душі інших, розкриватимуться очі народу. Ось чому від першої сторінки „Кобзаря“ до останніх днів своїх Шевченко так оберігає духовну свободу.

Наприклад, містерію „Великий льох“ він розпочинає епіграфом зі Святого Письма: „Ти віддав нас на погорду сусідам нашим і на посміховисько тим, що кругом нас. Зробив нас поговоркою між народами, щоб люди хитали головами“ (кн. Псалмів 43:14—15).

Повчальна суть цього псалму одізналась не тільки історіософською правдою українського питання в умовах колоніальних режимів, а зокрема в умовах брутальної російської сваволі у фізичному і духовному плондруванні України, у нищенні народу, у фарисейському привласненні собі його культури та славних сторінок історії.

<sup>1</sup> Барка Василь. Правда Кобзаря. Пролог. 1961. С. 172—173.

Не тільки!.. Не тільки „за погорду сусідам нашим і глум над нами Шевченко каже правду Москві, Петербургові, „царям і царятам“, зажерливим і ненажерливим чужинцям.

Він каже її і нам, тим, хто зганьбив себе гріхом — він дорікає за вислужництво і прислужництво, за блазнювання, за саморуїну душі, тим, що розкопують „святі могили“, не гребуючи нічим, аби „пельку набити“.

Загляньмо до Біблії і вчитайтесь у 43(44) Псалом. Глибинний його підтекст допоможе нам збагнути глибини думок Шевченкових — відчуємо, що їх гірка правда торкається і нас нинішніх. Хай ми не із заступами в руках на могилах предків, а все ж — не у кращій ролі. Впізнаймо себе в ролі тих, що чорним воронням розсілось на чужинських торговицях з валізами, торбами, пакунками, наплечниками, клунками, ящиками, кошиками, які вивезли Україну на „спшеша“, що міняють її на польську „злотуфку“, російський „рубль“ чи ще щось інше.

Хтось спродує книги-раритети, хтось ікони (навіть із чорнобильських соборів), хтось шедеври народних умільців, хтось улесливо пропонує горілку, гусяче пір'я, залізо-скоб'яні і всяку всячину, а хтось контейнерами, фургонами, вагонами вивозить український цукор — мозолі наших матерів і сестер. О, це вже нинішня містерія, це нинішнє таїнство, нинішня алегорично-символічна поема з образами Шевченкових ворон: „Крав! Крав! Крав!.. Тай продав злодіям, Той крам, що накрав“.

Ми такі, як є. Ми в ділах добрих і злих. Ми ті, що були для Шевченка „ненарожденними“ його земляками, то отже, пізнаваймо на собі його любов і його докір:

Боже, спаси, суди мене  
Ти по своїй волі.  
Молюсь, Господи, внуши їм  
Уст моїх глаголи,  
Бо на душу мою встали  
Сильнії чужії,  
Не зрять Бога над собою,  
Не знають, що діють.

Суди і нас, Господи, тих, що віруєм „Його силі і слову живому“, нас, що „оглухли, не чуєм“, що „розкулися“, але „несхаменулися“, нас, що в непоодиноких випадках, посівши урядові крісла, „орем лихо“ й „лихом засіваєм“.

Господи, суди і нас, карай і нас Шевченковим болем, його мукою, його любов'ю...

Прозри, Господи, і внуши їм „кишеньковим патріотам“, Шевченкові „глаголи“, себто тим, які, як їм здається, зна-

ють, у кого вища питома вага любові до України, а в кого менша, хто має право бути з нею на „ти“, хто має право виписувати собі „найпатріотичніші“ свідоцтва:

Закрий славою своєю  
Сліпе, горде око.  
Доки, Господи, лукаві  
Хваляться, доколі...

„Внуши“ нам, які вчора на марші єдності із найсвятішим синьо-жовтим символом в руках, зі сльозами радості гордо показували знак „вікторії“, як брат брата невідомий невідомого обнімав ширим зором — сьогодні на третьому році нашої Волі, так швидко впали у зневіру, у нарікання на всіх і все.

А пригадаймо Шевченка! Пригадаймо квітень 1838 р. Пригадаймо його: „Воля! Воля! Я — вільний“. 24-літньому українському хлопцеві було куплено свободу. Він радіє, своєю молодечою любов'ю обнімає світ, він будує великі творчі плани, він ридає з втіхи в обіймах Сошенка і Великого Карла, він вдруге народився, але уже для життя вільного, він вільний. І ось цією волею, вимірюваною пів свого життя, він платить за волю інших, за нашу нинішню волю. Він не вагаючись стане під важкий український хрест і пронесе його через найтяжчі невольницькі пекла, через сваволю російських самодурів, через хуртовини шовіністичного хулительства під проводом спецвідділівського прислужника Белінського.

То чи замало нам нині прикладу цієї жертвності?! Чи маємо право ми, які пізнаємо сьогодні свою величну історію, які пишаємося славою легендарних усусусів, які явились Крутами, які стоїмо біля розритих могил українського люду, нищеного чергами „енкаведистських“ скорострільів, які з лісів та ярів зносимо тлінні останки героїв УПА на християнські цвинтарі, які всіяли український чорнозем мільйонами голодних смертей, які розстріляні чорнобильською блискавкою, — чи маємо право, — запитайтесь у своєї людської гідності, впасти зараз, чи личить нам так швидко нарікати на неспромогу молодій державі і молодих її політиків забезпечити нам добробут. Чи личить ставати на бік Юди під його укусливо-фарисейське: „Маєте самостійну державу...“

А таки маємо! Шевченковим словом, його силою і правдою, його мудрістю скріплюємо свою віру, що й будемо мати. Бо голос Шевченка — це голос вічнодіючої сили,

здатної удосконалювати людську душу, оновлювати людину, очищати її і очищати світ:

І серце чистее подай!  
І знову іменем Христовим  
Ми оновим наш тихий рай.

У день Шевченкового Різдва перед величним Престолом його Духа нам належить сказати: „Ми оновимось самі і оновимо „свою Україну убогу“ всупереч найосоружнішим павловсько-бакатинським путчам, касатоновсько-морським шантажам, жириновсько-фашистським свавіллям, шовіністичним десантам і вояжам в Україну рятівників „руського отечества“ і „рускоязычного населення“, незважаючи на всі найплюгавіші спектаклі, розіграні Москвою, тією давньою і тією зореносною та сонцясяйною столицею гніту, і гніту нинішнього „демократичного“.

Нам добре відома рука російських столиць. За висловом Євгена Маланюка, Тарас Шевченко писав про них з такою погордою, „як гордий англієць описує Пекін“ (Книга спостережень, т. 1, с. 383). Якого ж треба було вишколеного, відпрацьованого апарату, щоб для поета придумати саме таку кару, а не іншу. Це могло хіба що статися в місті „бездушному, у місті над Невою, у місті „буро-желтого цвета“, у якому, як писав І. Анненський,— „казнили людей до рассвета“, у місті, про яке Шевченко сказав свої слова:

У долині, мов у ямі,  
На багнищі город мріє;  
Над ним хмарою чорніє  
Туман тяжкий...  
А на коні сидить, охляп,  
У свиті — не свиті.  
І без шапки. Якимсь листом  
Голова покрита.

Тут, у столиці, за висловом Лермонтова, „немытой России“, в „стране рабов, стране господ“, Шевченка було відпущено на волю і тут було його розп'ято.

Через декілька років у його „Щоденнику“ прочитаємо: „За дитячих літ, оскільки я пам'ятаю, мене не цікавили солдати, як це звичайно буває з дітьми. Коли ж я почав доходити віку, розуміння речей, то в мені зародилась непереможна антипатія до хрестолюбивого воїнства... І треба ж було лукавій долі моїй так уразливо, злісно насміятися з мене, штовхнувши мене в найсмердючішу гущу цього хрестолюбивого стану! Якби я був недолюдок, кровопийця,

то й тоді для мене дошкульнішою карі не можна було б придумати, як заславши мене до Окремого Оренбургського Корпусу солдатом. Ось, де причина моїх невимовних страждань“.

Шевченкові — руйнівникові Російської імперії — цар наказав служити в армії, яка була головною підпорою імперії. Найбільшого бунтівника і руйнівника самодержавного зла було приречено на охорону цього зла. І це тоді, коли братчики проголосили свої пророчі слова: „Встане Україна з своєї могили... і буде непідлеглою...“

І тоді, того ж самого дня, 30 травня 1847 р., коли Шевченкові було придумано „причину його невимовних страждань“ — найлютішу царську кару, коли Гулака засаджено до найжорстокішої Шліссельбурзької в'язниці, Кулішеві, Костомарову і Навроцькому визначено свої терміни поневірян'я і також з вироком „запретить писать“, Білозерського відправлено в Петрозаводськ, Андрузького і Присяду — в Казань, тоді, в день виroku, поет написав один із найболючіших своїх віршів:

Понад полем іде,  
Не покоси кладе,  
Не покоси кладе — гори.  
Стогне земля, стогне море,  
Стогне та гуде!

Косаря уночі  
Зустрічають сичі.  
Тне косар, не спочиває  
Й ні на кого не вважає,  
Хоч і не проси.

Не благай, не проси,  
Не клепає коси;  
Чи то пригород чи город,  
Мов бритвою старий голисть  
Усе, що даси.

Сатрапська російська машина тяла, голила усе під корінь, а надто те, що українським звалось. А тут молоді інтелектуали з Малоросії „соизволили“ настрахати царя „вмисною метою“, „злыми намірами“, „думками про можливість самостійності та про давню свободу підвладних Росії народів“.

А нині, коли ми таки вибороли самостійність, коли ми не підвладні Росії, „московський косар“ все одно тне — тне „не спочиває й ні на кого не вважає“.

Ніби й можна пояснити. Москві, що так довго мріяла стати „Третім Римом“, сьогодні доводиться вдовольнитись іншим. Вона змушена свою історичну роль з місії імперської редукувати в місію цивілізованої столиці. Але ж не так легко відмовитись від більшовицько-комуністичних благ, не так легко позбутись солодкої мрії про „Третій Рим“. Тому й нині, як колись, кажучи словами Гоголя, — „русские господа“ „не сидять вдома...“, а проходжуються на кордоні, чепуряться перед Європою, яку бачать, проте нечують..“

Спробуймо уявити сучасну європейську столицю, яка б дозволила собі загубити чек міждержавних банківських розрахунків, як це недавно зробила Москва з українським чеком вартістю 27 мільярдів карбованців, перерахованих за газ.

Що ж, можна повторити саркастичні слова Едуарда Багницького:

Ярись, Москва... Кричи и брагу пей,  
Безбожничай — так без конца и края...

Не для цього, повторюємо, щоб у нашій свідомості воцарились зловиві сили, озброєні ненавистю і мстою. Повторюємо, бо чуємо гнів і образу на тих, які коять кривди і зло, бо пече нас вогонь самоспала Олекси Гірника, який 16 літ тому на Канівській вершині біля пам'ятника нашого духовного Спасителя спалахнув протестом і застереженням, бо виїдає нам очі попіл з погарища Шевченкової хати, спаленої, може, і „землячками з кокардами“, про яких поет сказав найпрезирливіші слова.

Голос волі нас покликав знову. Ми збагнули гегелівську істину, що не „ланцюги роблять раба рабом, а свідомість того, що він раб“. Хоч помалу, та все ж звільняємось від імперщини, від чингісханства ХХ ст. Шевченківське пророче ясновидіння стає нашою дійсністю:

Минуть,  
Уже потроху і минають  
Дні беззаконія і зла...

Хоч, правда, нині, на третьому році нашої незалежної державності, багатьом у це важче повірити, ніж учора вони таки повірили, що засіється „чорна нива волею ясною і все ж вийдем жито жати...“

А втім, Шевченко-мислитель, Шевченко-провидець передбачав, що важкий переліг навіть зораний плугом най-

святішої правди і засіяний найріднішими словами зродить не лише зерно... І не лише зерно зродить...

Через увесь „Кобзар“ звучить болючий мотив гніву, докору, осуду, картання малороса як образу українця, який утворився в умовах імперії, в умовах гніту і пристосуванства.

Малорос... Шевченко перший вжив це слово. За виразом Є. Маланюка, — „як слово ганьби й погорди“, — яким він поставив діагноз і сформулював національне каліцтво<sup>1</sup>.

Нині малорос набуває новітніх оздоб космополітизму, особливих форм соціальної брутальності. Він, якщо знову цитувати Маланюка, — „масово-механічний виріб“ „терористично-поліційної машини тотально-зентралізованої“ вчорашньої імперської сваволі. Його не цікавить рідна нація, етнічні витоки, він — продукт держави-імперії і йому значно легше бути її рабом, ще й своїм рабством пишатись, ніж „перебудуватись“ у людину незалежну, гордо патріотичну. Для переродження необхідна власна воля, труд душі, зусилля внутрішнього „виходу“ зі свого патологічного стану. Замішатись малоросом, хохлом із паспортом „гражданина“, а ще б, „незазначеної у ньому національності, в імперській клітці, або хай уже — і в „суверенній“ Україні, але з прозорими кордонами (властиво без них) і кінце в „рубльовій зоні“ — це легше, бо це тільки залишатись учорашнім.

Так само, як легше залишатись „русскімі“, що уявили себе рятівниками усіх, завойованих ними ж, народів, „кузнецами“ їх щастя, не бачити, не розуміти, що самі ж знають наруги від свого рідного москальства.

Таких росіян пізнає у Шевченковому „Кобзареві“ Василь Барка: „Для самих росіян, які теж терплять гніт і розор від свого москальства, неможливо привернути ні волю, ні демократію, ні добробут, ні пошану в світі і дружбу з сусідами, доки не відбудеться домашній і найбільший переворот: звільнення Росії від москалізму, всіх видів і форм його...“<sup>2</sup>

Національно надшерблений, духовно обкрадений, психологічно поруйнований тип малороса теж вимагає „домашнього перевороту“, переродження своєї психіки і своєї душі.

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Книга спостережень. У 2 т. Т.2. Торонто, 1966. С. 229.

<sup>2</sup> Барка Василь. Правда Кобзаря. Пролог, 1961. С. 47.



Ідея звільнення людини, усвідомлення її повновартості, ідея всенародної свободи і свободи вселюдської в Шевченка інтерпретуються в синонімічному контексті:

І оживу  
І думку вольную на волю  
Із домовини воззову.

Себто ідея такого „перевороту“ руйнує столітні імперські „норми“, встає проти них супротивом, роздирає криги, скуті північними вітрами.

А ми піднімаємося з колін, підносимося духом, вслухаємося сьогодні в християнські апостольські глаголи, в істини Святого Павла: „Бог вибрав немудре світу, щоб посоромити мудрих, і немічне світу вибрав Бог, щоб посоромити сильних; і неродовите, і принижене, і нічого не значаще вибрав Бог, щоб знедійснити значуще...“ (І Коринт. 1: 27—29).

„На провісника долі України,— висловився вигнанець з рідної землі, великий український син Василь Барка,— і на поета найзворушливішого з усіх, які були коли-небудь, вибрано не особу дворянського походження і не багатой родини. Битого і поруганого, знеправленого в людській гідності вкрай, родженого і викормленого в злиднях, серед змучених людей...“

Був перст Божий на Шевченкові як вибранцеві: навчитися горючого слова Біблії і вимовляти святу правду до серця людей — навчати їх для доріг праведних. І він навчав:

Моліться Богові одному,  
Моліться правді на землі,  
А більше на землі нікому  
Не поклоніться...“

## УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ: ШЛЯХАМИ ШУКАНЬ

Пізнання стильових засад кожного „завершеного“ чи навіть не завершеного періоду літератури є основою основ при її різносторонньому вивченні. Не випадково, питанням напрямів, течій і стилів світове літературознавство надає принципового значення. Українська наука про літературу на цьому терені також має свою конкретну теоретичну практику. Питаннями стилю цікавилися митці і теоретики високих і найвищих рівнів. Отже, є безліч лише дефініцій стилю. Є вислови про стиль образно-метафоричного характеру. Наприклад, Євген Маланюк любив повторювати слова Розанова: „Стиль — це місце речі, в яке поцілував її Бог“, але він мав і власне розуміння стилю.

Стиль, як „божественний герб“, як „вища нобілітарність речі“, на думку Є. Маланюка, є ознакою того, що матеріал у творі остаточно „оформлено і одуховлено, себто оживлено“. „Коли Бог,— писав він,— перший Майстер і перший Мистець створив з глини людську постать, то ця фігура стала Адамом, живою людиною, лише після того, як „Бог вдихнув у неї дихання життя“. Так вирішує питання стилю Біблія.

І може, у жодного народу так гостро й болюче не стоїть проблема стилю, проблема духа форми, формотворчого духа, що змушує матеріал прийняти певну адекватну їй і єдину для неї форму. Бо на хвилину перейшовши з цією термінологією до сфери політики, ми з повним правом можемо констатувати, що проблема державности є також проблемою стилю. Нація, що осягнула форми, є нацією державною“<sup>1</sup>.

Питанням стилю Є. Маланюк не випадково зацікавився у 30-ті роки. Саме в цей час у пореволюційному літературознавстві йшла „ревізія“ термінологічних понять. Одні терміни витіснялись, інші одержували більші „права“. Навіть дефініційні словники часто не розмежовували певних понять. Наприклад, дуже часто „напряма“ ототожнювався зі „стилем“.

Але ми не пишемо теоретичної праці саме про це. Наша розмова — дослідження історії української поезії у стильовому аспекті. Нас цікавить індивідуальна практика письменника як складник, чи як органічна частина стильового напряму конкретної літературної епохи.

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Чупринка і проблема біографії // Книга спостережень. Торонто, 1962. С. 166.

Беручи до уваги теоретичні розробки про стиль українських та зарубіжних вчених<sup>1</sup>, ми розглядаємо конкретну стильову течію як цілісну систему, що розвивається в рамках часу природним шляхом, тобто за найбільш властивими їй формотворчими „нормами“, а також розвивається під впливом інших „сусідніх“ стилів. Словом, йде мова і про так звані „змішані“ стилі. „Навряд чи доцільно, — писав О. Білецький, — штемпелювати одним терміном цілу літературну добу. Кожна доба — це відмирання (повільне!) одних літературних течій, народження інших, передчуття наступних. Треба відмовитися від старого погляду на зміну літературних стилів, у якому вони чергуються, як мови в теорії „родовідного дерева“ мов...“<sup>2</sup>

Як би по-своєму не розвивався літературний процес в умовах радянської України, Галичини та в еміграції, як би ці три українські літературні материки не поляризувались своїми ідейно-тематичними спрямуваннями, їх усе ж об'єднували новітні художньо-стильові течії.

Отже, мав рацію Ф. Якубовський, який ще на початку 30-х років писав, що для дослідження нашої літературної епохи, „для зрозуміння психіки й ідеології всіх суспільних верств, які брали й беруть участь у будівництві Радянської України, цього величезного культурного процесу, не можна оминати ані лишків символізму, які спочатку з'єднували багатьох не тільки селянських та інтелігентських революційних поетів, а й справжніх співців пролетаріату, ані „декаденцію“, вульгаризацію й переборення футуризму з надмірною перевагою інтелекту, що висушує й умертвлює художній твір. Перед нами є ще багато великих і дрібних проблем, котрі характеризують розвиток різних літературних напрямків у добі після перемоги пролетаріату в СРСР.

<sup>1</sup> Див.: *Білецький А. К.* Построению теории литературных стилей. М., 1931; *Коваленко Б.* Класи і стилі. „Молодняк“. 1930. № 3; *Коряк В.* Українська література. Х., 1929; *Шупак С.* Критика і проза. Х.; К., 1930; *Жирмунський В.* Вопросы теории литературы. Академия. 1928; *Чичерин А.* Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., 1965; *Ковалев В.* Многообразие стилей в советской литературе. М.; Л., 1965; *Григорян А.* Проблемы художественного стиля. Ереван, 1966; *Крижанівський С.* Таємниці індивідуального стилю // Питання соціалістичного реалізму. Вип. 3. К., 1967; *Днепров В.* Многообразие стилей в реалистическом искусстве. М., 1960; *Новиченко Л.* Проблеми стильової диференціації в сучасних східно-слов'янських літературах. К., 1968; *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. К., 1981; *Фашенко В.* Из студий про новелу. К., 1971; *Эльштейн А.* Лиризм, экспрессия, гротеск. Л., 1975; *Калениченко Н.* Українська література XIX ст. Напрями течії. К., 1988.

<sup>2</sup> *Білецький О.* Зібрання праць: У 5 т. Т. 2. К., 1965. С. 64.

Всі напрями й групи, котрі в своїй художній практиці нам запропонували всі ці питання, певну роль у кожному культурному процесі — чи вже позитивну, чи негативну — відігравали і відіграють ще сьогодні. Вони в цьому процесі органічні навіть своїми від'ємними рисами“<sup>1</sup>.

Але доктрини соцреалізму незабаром стали панівними. Літературний процес, що творився у двох найбільших його осередках — київському і харківському, — переходив на „нормативні закони“ творчості. Художній розвиток у Галичині та особливо в літературній еміграції ішов іншим шляхом. Творчим гаслом кращих літературних сил, що опинилися за межами материкової України, стали слова: „...ми зобов'язані на вигнанні робити те, чого не можуть робити вдома“.

Прийшла пора розшматований політичними суперечностями український літературний процес перших трьох десятиліть (і не тільки їх!) ХХ ст. вивчати у цілісній системі, але в пізнанні як споріднених, так і розрізнених його шляхів та естетичних напрямів, у тлумаченні стильових відмінностей окремих творчих індивідуальностей, які все ж творять єдиний „загальний потік“.

Адже поети Наддніпрянщини, Галичини та української літературної еміграції ставили перед собою спільне завдання — служити Україні.

\*  
\* \*

Поетичне явище може бути пізнане лише у системі всього розмаїття зв'язків його з загальним літературним процесом, з живим рухом літератури, з осягненням суспільних та соціально-економічних характеристик часу, в якому це явище зародилось. Однак якщо йдеться, скажімо, про українську поезію перших трьох десятиліть ХХ ст., то цю істину ще донедавна доводилось коли не ігнорувати, то, принаймні, хитро „обходити“. Адже найменші й найменш мистецькі досягнення, експерименти, пошуки тощо належало пов'язувати тільки з революційною перебудовою світу, ознаменованою „Великим Жовтнем“ та догмами соцреалізму.

І хоч літературний процес на лівобережних українських землях та землях західноукраїнських (Галичина, Закарпат-

<sup>1</sup> *Якубовський Ф.* Шляхи української поезії // Антологія української поезії: у 3 т. Т. 3. К., 1930. С. 7.

тя, Буковина) до Другої світової війни відбувся за цілком відмінних культурних та соціально-політичних умов, трактування та оцінки цього процесу базувались на „основоположних“ засадах, суть яких полягала в „істині“, що „Жовтнева революція“ створила засади для виникнення і розвитку нової літератури, яка стала виразником соціалістичного ладу і захисником його будівників. Починалася ця література, мовляв, у вирі Громадянської війни малопомітними джерельцями, що вливались у струмки, аби утворити русло для могутньої ріки радянської літератури, найпрогресивнішого творчого методу — методу соціалістичного реалізму.

Цей абзац можна було б взяти в лапки як офіційну цитату, бо зміст його кочував майже по всіх історіях літератури, підручниках, монографіях, написаних, либонь, чи не до 1989 р. У цих же історіях, підручниках та монографіях знайдемо „аксіомну“ тезу, що наприкінці Громадянської війни почалося „розшарування“ письменницьких сил на тих, що „прийняли великий Жовтень“, і тих, що його не прийняли (до останніх зараховувались В. Самійленко, М. Вороний, О. Олесь, С. Черкасенко, М. Левицький, К. Поліщук, М. Обідний, М. Філянський, М. Черняхівський, М. Старицька-Черняхівська, Г. Чупринка і ще десятки інших). „В ім'я справедливості“ називались і російські письменники, які „Великого Жовтня“ теж не прийняли: Д. Мережковський, К. Бальмонт, О. Купрін, І. Бунін, З. Гіппіус, Л. Андреев, І. Шмельов, І. Северянин та ін.

Насправді ж український літературний процес у пошуках стилів, напрямів, у творенні певних естетичних шкіл, груп тощо на Сході й Заході України у силу історичних умов протікав двома різними руслами. Австро-угорські умови, хоч вони були й імперськими, усе ж допускали більше національної творчої свободи, ніж імперські умови російські. Західноукраїнська творча молодь, хотіла вона цього чи ні, була міцно пов'язана з Європою. Університети у Львові та Чернівцях робили свою справу. Закарпатську культуру й освіту багато в чому живили Будапешт, Братислава, Прага. Не можна не зважати й на те, що західноукраїнська молодь ходила по науку у Варшаву, Відень, Париж, Рим. І це в той час, коли у Києві та Харкові лівацькі пролеткульти намагалися диригувати літературним процесом, відкидаючи культурні традиції, і датували початок нового художнього розвитку від 1917 р.

Думається, багато в чому варто погодитись із літературознавцем Миколою Степняком, що „лідерів українських модерністів М. Вороному, який добре знав мистецький дух Відня і Львова, який, врешті, там проживав, була національно і культурно зріліша Галичина імпульсом до оголошення його відомого модерністичного маніфесту (1901), недружньо прийнятого народницькою критикою“<sup>1</sup>. Саме тому, пише він далі, початків українського модерну треба шукати в Галичині. До речі, так вважав і О.Дорошкевич. Микола Вороний, на їх думку, галицький досвід поєднав з російським декаденсом. „З цього аспекту,— твердив М. Степняк,— Галичина, яка була в цьому процесі першим каталізатором, відіграє в історії українського модернізму провідне й інспіруюче значення. Оскільки східноукраїнські модерністи (Олесь, Вороний, Чупринка) були лишень відблиском європейського модерну і ввійшли до українського модерну як пресимволісти (їхній символізм був недокривний, в ньому були ще сильні впливи народницької поетики), представники „Молодої музи“ виявили більше амбіцій до вимог художньої форми (Карманський), а частково навіть розпочали історію українського символізму (Пачовський)“<sup>2</sup>.

Звичайно, „Молода муза“ формувала себе, виходячи з досвіду „Молодої Польщі“, „Молодої Скандинавії“ та „Словацької модерні“, тобто з європейського естетичного досвіду. Але у творенні новітніх напрямків української поезії вона відіграла дуже важливу роль. І про це написані ґрунтовні дослідження, зокрема блискуча праця Богдана Рубчака „Пробний лет“<sup>3</sup>. Та мова зараз не про „Молоду музу“; мова про стереотипи більшовицького літературознавства, яке нав'язувало свої „законодавчі норми“ у поглядах навіть на ті художні явища, котрі не мали нічого спільного з будь-якою ідеологією. Скажімо, апологетам „чистого мистецтва“ дорікали, що у модернізмі не можна уздріти будь-які громадські нотки. Треба було аналізувати одне й не бачити іншого — наприклад, не помічати того, що молодомузівці дали прекрасні зразки громадянської поезії. Треба було картати Миколу Вороного за „поетичний естетизм“ та ігнорувати його одкровення:

<sup>1</sup> Степняк Микола. Західноукраїнська модерна поезія // Сучасність. 1969. Ч. 10. С. 69.

<sup>2</sup> Там же. С. 70.

<sup>3</sup> Див.: Остап Луцький — молодомузець. Об'єднання українських письменників „Слово“. Нью-Йорк, 1968.

Мій друже! Я красу люблю,  
Із кожної хвилини  
Собі ілюзію роблю,  
Бо в тій хвилиності  
Я щастя одробини.  
Її я славлю, і хвалю,  
І кожну її хвилину  
Готов оддати без жалю.  
Мій друже, я красу люблю...  
Як рідну Україну!

І тут уже беззастережно треба погодитись і з цитованим вище Миколою Степняком: „Найсильніше громадянські ідеали прозвучали, як відомо, в ліриці О.Олеся. Отже, нема абсолютних підстав звинувачувати українських модерністів у „втечі від життя“, в безоглядному „естетизмі“ і т.д. Вони були першими, що свідомо порвали з вузьким народництвом, що на початку ХХ ст. ставало вже стереотипом. Вони були першою генерацією, що програмово пішла по нових шляхах художнього розвитку, намагаючися прищепити українській літературі найкращі здобутки літератури європейської, не відкидаючи при цьому, звичайно, й вершин літератури російської, польської і т.д.“<sup>1</sup>.

У розвитку західноукраїнської новітньої поезії перших трьох десятиліть ХХ ст. можна окреслити три найбільш видимі періоди: період молодомузівських пошуків, період львівської групи „Митуса“ у малопродуктивних для галицької поезії 20-х років і період яскравої активізації художньо-естетичних експериментів Б.-І.Антонича, С.Гординського, Б.Кравціва. У східноукраїнській поезії теж простежуються такі три етапи. Це, по-перше, „хатянський“ етап (маємо на увазі доробок авторів журналу „Українська хата“, що виходив п'ять років); другий етап належить „Музагетові“; третій — це яскраві 20-ті роки з безліччю напрямків, програм, суперечливих і драматичних колізій. З одного боку, це епоха значущих досягнень української поезії, з іншого — епоха запуску жорстокої сортувальної сталінської машини, крізь яку перепускали всю українську культуру разом з її творцями.

Критично оцінюючи наші творчі досягнення у контексті європейської культури, ми часто нарікаємо, що у нас чогось не вистачає. Звісно, самокритика — річ добра, але й „самоуничиження паче гордыни“. Якщо у нас чогось і не-

<sup>1</sup> Степняк Микола. Західноукраїнська модерна поезія // Сучасність. 1969. Ч. 10. С. 70—71.

має, то не через нашу „нижчевартість“, а через відсутність права „дорівнювати іншим“, як у народів бездержавному.

У дослідженні про Павла Тичину („Феномен доби“) Василь Стус справді розпізнав феномен отієї української „нижчевартості“, намагаючись збагнути й феномен трагедії українського генія. „Митця будь-якого іншого народу, — писав він, — виносила на собі історична реальність. Специфіка українського митця в тому, що в кращому разі він змушений нести цю реальність на своїх плечах, а в гіршому і значно частіше — існувати всупереч реальності, в абсолютно забороненому для себе світі. Навіть на найкращий випадок — нести реальність на своїх плечах — такий тягар людині не під силу, отож саму реальність доводилося адаптувати доти, як поки вона набирала форми клумака з історичними реліквіями. Замість материка наш поет має під ногами прірву, щоб створити материк під ногами“<sup>1</sup>.

І якщо — згідно зі Стусом — Тичині судилося бути щасливим винятком, бо на ранній період його творчості припадав час, коли із безкрайнього тривалого національного потоку проглянула гора Арарат і поетові чи „не вперше в нашій літературі судилася доля існувати не всупереч реальності, а й у згоді з нею“, то в ту пору, коли благословлялося на українську державність, Тичина й написав свої найкращі речі. Та знову сталося не так, як у людей. Гора Арарат потонула під водою. Українізація була тільки фарисейством російських кагановичів, і Тичина знову змушений „існувати всупереч реальності“, а не „у згоді з нею“.

Не „у згоді“ зі своєю реальністю і „своєю сучасністю“ живуть західноукраїнські поети. Національно-визвольні змагання програно. ЗУНР перестала існувати. Західноукраїнський поетичний процес 20-х років не може забезпечити собі добрих жнив. У Києві та Харкові картина цілком протилежна. Може, й тому Д.Загул, В.Кобилянський, В.Бобинський пішли на Схід. Богдан Лепкий та Петро Карманський майже „оголошили“ творчу перерву. Дехто із галицьких письменників подався на Захід (М.Ірчан, С.Масляк, А.Павлюк).

До речі, В.Бобинському після виходу його збірок „Ніч кохання“ (1923) і „Тайна танцю“ (1924) пропонували роль українського Бодлера. Та атмосфера тогочасного львівського літературно-мистецького життя не сприяла розвою твор-

<sup>1</sup> Стус Василь. Феномен доби // Дніпро. 1993. № 1. С. 115.

чості. І хоч „Митуса“ став першим повоєнним журналом модерністичного напрямку і завдяки В.Бобинському об'єднав кращі творчі сили, йому все ж не вдалося подолати галицький літературний застій. Згодом подібні завдання перебрав на себе журнал „Нові шляхи“ та газета „Назустріч“.

Бобинський побачив свій порятунок (що, правда, стало для нього фатальним) у наддніпрянському літературному вирі. Особливо його вабили „ваплітяни“, що постали з літературної групи „Урбіно“, за їх відкрити позицію проти зросійщення та яничарства.

„Літературні напрямки „ваплітянства“, — як писав В. Державін, — надаються до дуже стислої характеристики, бо хоча про них свого часу багато дискутувалось, фактично вони існували радше „про людське око“, означаючи суттю не за щось, а проти чогось: „за активний романтизм“ — це значило відкидання большевицького „діалектичного реалізму“; навіть „боротьба за справді високоцінне літературне мистецтво“ була насправді в першу чергу боротьбою за елементарну свободу літературної творчості, боротьбою проти советсько-большевицької дешевої агітки та підлабунництва перед московським окупантом“.<sup>1</sup>

„Ваплітянство“ відіграло свою історичну роль і в західноукраїнському літературному процесі. Не тому, звичайно, що Галичині імпував „хвильовизм“ або ідеї націонал-комуністів, тобто „укапістів“, чи ще інакше — українських „боротьбистів“. Галичина пов'язувала „Вапліте“ у певних випадках з еволюцією національно-українського світогляду, з гаслами поетів-неокласиків, що їх так ревно підтримували „ваплітяни“ і зокрема їх ідеологічний лідер М. Хвильовий.

Ми вже говорили, що на початку ХХ ст. Галичина мала багатий ґрунт для новітніх мистецьких процесів, які, проте, загальмувались після війни, між двадцятими і тридцятими роками... І ось вони відроджуються (найактивніше — у малярстві) після еміграції в Галичину разом із петлюрівською армією нових талановитих художників (Павло Ковжун, Петро Холодний, Василь Кричевський, Микола Бутович, Роберт Ласовський). Крім того, через Львів прокотилась у Європу хвиля української культурної еміграції (досить лише згадати поетів-пражан). Ці емігранти або мали тривалий осідок у Львові, або підтримували

<sup>1</sup> Державін В. „Ваплітянство“ і його історичне значення // Авангард (Лондон; Мюнхен; Нью-Йорк; Торонто). 1953—1954. Ч. 10—11. С. 74.

зі Львовом творчі зв'язки, навіть оселившись у Відні, Варшаві, Празі, Подєбрадах чи деінде.

„Еміграція, — писав В. Державін, — принесла була з собою цілком послідовний культ Тичини, як поета геніального, як поета, що йому від часів Шевченка не було в українському письменстві рівних: він, мовляв, і глибокий мислитель, і просякнена найрафінованішими релігійно-містичними почуттями тендітна душа, і найщиріший гуманіст, і чоловіколюбець, і достойний продовжувач української пісенної поезії та творець-артист українського словесного та ритмузичного мистецтва, — і се, і те, і щось третє...“<sup>1</sup>

Та яким би шляхом Тичина не прийшов у Галичину, він мав величезний вплив на розвиток художньо-естетичної думки, як і Павло Ковжун, у творчості якого відбилися прикмети кубізму, конструктивізму, експресіонізму й сюрреалізму. Така творча практика була характерна для багатьох.

Саме на цих засадах стильового демократизму у Львові сформувалась АНУМ (Асоціація незалежних українських митців), до якої входили Богдан-Ігор Антонич, Святослав Гордінський, Володимир Гаврилюк.

АНУМ орієнтувалася на загальноєвропейські мистецькі смаки. На її художніх виставках експонувались полотна модерністів Польщі, Італії, Франції, Австрії, Чехословаччини. Українські митці О. Архипенко, О. Грищенко, М. Глушенко, М. Бутович, Г. Мазепа, В. Січинський, П. Холодний здобули світову популярність. Про них багато писала європейська преса. Наприклад, екслібриси П.Ковжуна в 1931 р. були відзначені першою нагородою на міжнародній виставці в Лос-Анджелесі.

Усе це не тільки набиало розголосу у львівській періодиці, але й розцінювалося спеціалістами як прямування мистецького життя у тогочасній Західній Україні. Власне, на конкретних фактах таких творчих досягнень і витворювалася теоретична думка. Зокрема, Б.-І. Антонич написав ряд статей („Криза сучасної літератури“, „Як розуміти поезію“, „Сто червінців божевілля“, „Література безробітної інтелігенції“), які не тільки не загубилися на всеукраїнському полі художньої естетики, але й певною мірою визначали характер цього поля. Ставлячи високі мистецькі завдання перед собою, він не знижував оціночних критеріїв

<sup>1</sup> Державін В. Місце Павла Тичини в українській поезії // Авангард (Лондон; Мюнхен; Нью-Йорк; Торонто). 1953. Ч. 6—7 (28—29). С. 69.

і щодо інших. Його ніяк не влаштовували „штукарські блискітки літературних жонглерів“, „виставні цяцьки“ та „забавки смакунів“.

„Сучасне мистецтво,— твердив поет,— не має, властиво, окремого обличчя. Десятки напрямів і напрямків, усяких змін, кожний інший, кожний на погляд зовсім інший, кожний вважає за свій обов'язок боротися з усіма іншими. Війна всіх проти всіх. Між нами, здається, немає спільних прикмет, немає переходу від одного до другого. Не тільки кожний напрямок, але навіть кожний поодинокий творець бажає за всяку ціну бути новаторським, зовсім оригінальним, неподібним до інших, кожний намагається винайти щось нового, чим би зумів здивувати весь світ... В модерній літературі замість поважної праці й напруги почувань погоня за сенсацією, а навіть за скандалом, щоб тільки звернути на себе увагу, щоб вибитися понад інших. Ніхто не бере серйозно свого покликання. Мистецтво зійшло з височини натхнення на базар низьких амбіцій, на ярмарок снобів та чваньків. Усякими програмами, теоріями, ізмами торгують між собою, наче вуличним крамом. Кількість напрямків є така велика, що при найкращій волі годі їх від себе відрізнити, годі розпізнати їхні прикмети та їхній зміст. Хоч-не-хоч, а загубишся в цьому лабіринті і не вийдеш із нього. Не розмотаєш цього клубка тонких ниток, а може, й не варто розмотувати... Сучасна література не дала й не може дати синтези. Вона розгублена в подробицях, хвора на аналітизм. Розпорошеність, роздрібленість, розкладництво, атомізування може діяти лише в тому самому напрямі, себто також на спосіб розкладницький. Розклад є першим ступенем занепаду“<sup>1</sup>.

Сьогодні у нашій поезії майже аналогічна картина. Хвиля авангардизму та поставангардизму все активніше б'є у її традиційні береги. З'явилися охоронці, які намагаються укріпити ці береги, щоб їх не підмивала авангардистська хвиля. Насправді ж ніщо нічому не загрожує. Все тече своїми руслами. Так було і в тридцятих роках. Оцінку Антонича як оцінку розвою поезії того часу, а ще з такої далекої відстані, тобто уже з кінця ХХ ст., не можна сприймати беззастережно. Не можна бодай тому, що вона мала значення не так підсумкове, академічно-оцінювальне, як повинна була зіграти роль „регульовальну“, спрямовуючу. Перед Антоничем постало завдання сказати молоді, що

<sup>1</sup> Антонич Богдан-Ігор. Криза сучасної літератури // Сучасність. 1992. № 9. С. 71.

мода на пошукові зміни не утворить єдиного та міцного творчого організму, якщо вона не матиме національного „ідейного та морального стрижня, щоб об'єднував поодинокі хвилі й струмки в суцільну течію“<sup>1</sup> та позбавляв художні пошуки „такої розгубленості, такого великого хаосу“<sup>2</sup>.

І все ж, якщо б ми послушали Антонича і не розмотували „клубка тонких ниток“ тієї великої кількості напрямків, то як би ми мали збагнути природу художніх пошуків самого Антонича? Чи не були б ми аж занадто легковажними та необачними, коли б усе те, що було у площині художньо-стильових пошуків,— усе підряд, усе оптом прирівняли до дешевого „вуличного краму“. Однак не спростуємо цілком і Антоничевої оцінки. Вона в атмосфері того часу, в тодішньому живому процесі робила своє — щось утверджувала, щось категорично заперечувала, а з чимось і тоді можна було сперечатися. Втім, і сам Антонич поступався перед самим собою. У статті „Як розуміти поезію“ він був далеко лояльніший, ніж у „Кризі сучасної літератури“.

„Пояснювати поезію — це не така проста справа, як би на перший погляд могло видатися. Зрозумілість поезії, як взагалі зрозумілість літературних і мистецьких творів, річ умовна і суб'єктивна. Те, що для одного зрозуміле, для іншого аж занадто просте і прозоре. А втім, зрозуміти мистецький твір — це ще не все, це навіть не найважливіше. Механізм діяння мистецтва куди складніший. Саме зрозуміти — це тільки допоміжний засіб до властивого сприйняття мистецького твору. Засіб потрібний і важливий, але не кінцевий“<sup>3</sup>.

І все ж літературознавство мусить робити і цю нелегку справу, а надто коли йдеться про вивчення історії літератури, її пошукових процесів, стильових прямувань тощо.

\* \* \*

**І М П Р Е С І О Н І З М** як мистецький напрямок запанував у Європі в другій половині ХІХ ст. У французькому малярстві (де він і виник) імпресіонізм дав таких

<sup>1</sup> Антонич Богдан-Ігор. Криза сучасної літератури // Сучасність. 1992. № 9. С. 71.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Антонич Богдан-Ігор. Як розуміти поезію // Сучасність. 1992. № 9. С.75.

яскравих майстрів, як Клод Моне, Едуард Мане, Огюст Ренуар, в українському він яскраво проявився у полотнах класиків українського живопису О. Мурашка та М. Бутейка.

Представниками українського літературного імпресіонізму, більш чи менш вираженого, вважають Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка, Ольгу Кобилянську, Василя Стефаника. Звісно, мистецтво не завжди існує в чистих формах. З імпресіонізмом паралельно функціонував й експресіонізм, а це значить, що вони вступали і в суперечності, а часом і мирились, утворюючи своєрідний гібрид.

Наприклад, поезію П.Тичини визначали то як імпресіоністичну, то як символічну (більшою мірою) і навіть як неоромантичну. Вона справді не вміщалась у тільки одних рамках певної стильової течії. „Тичина,— писав Юрій Лавріненко,— розклав і по своєму синтезував класицистичні, народнопісенні і наймодерніші естетичні засоби в наскрізь оригінальній поезії. З одного боку,— це наче новатор-модерніст у західному розумінні, але з другого боку — модернізм нетиповий для Заходу, ренесансовий, а не декадансовий, сповнений радості і світла відтіненого тьмою у многості нюансів і переходів“<sup>1</sup>.

Імпресіонізм знайшов своє досконале мистецьке вивершення у картинах Матісса. Примат кольору над композицією у нього досягав, як вважають мистецтвознавці, повної переваги. Ван-Гог, будучи імпресіоністом, порушував його норми, оскільки у мистецькому всесвіті того часу витворювалась експресіоністична атмосфера, яка втягувала в себе. Тому й Святослав Гординський писав: „Уже Ван-Гог, що належав ідеологічно до імпресіоністів, увільнившись від залежності сюжету, звертає драматичність композиції на драматичність ударів. Він казав: „Можливо, що цей колір з реального боку не вірний, але є сугестивна фарба, рух доведених до крайності почувань“. Отже, у протизвагу до пасивного сприймання імпресіоністів — активна напруженість“<sup>2</sup>. Тобто та активна напруженість, що властива експресіонізму, що деформує зображуваний предмет, що доводить колір до абсолюту та акцентує зорову увагу на символах.

Література, як чутлива мистецька сфера, акумулює в собі найновіші естетичні віяння часу, шукаючи художнього

<sup>1</sup> Лавріненко Юрій. Павло Тичина // Розстріляне відродження. Париж. 1959. С.16.

<sup>2</sup> Гординський Святослав. Формальні завдання сучасного малярства // Терем (Детройт). 1990. Ч.10. С.82.

втілення у нових стильових формах. Наприклад, Євген Маланюк про збірку О. Лятуринської „Гусла“ писав: „Національний стиль — те найтрудніше і найконечніше завдання синтезуючого українського творчого процесу сучасності тріумфує на скупих сторінках скромної книжечки Лятуринської в кожному рядку“<sup>1</sup>.

Звертаємо особливу увагу на вираз „синтезуючого українського творчого процесу“, бо за ним якраз і стоїть те, що називають естетичним рухом, пошуком якісно нових художніх складників у системі цілого. Промовистою може бути оцінка Юрієм Лавріненком поезії молодого тоді Осьмачки: „Це модернізм, але базований не на революційному розриві з попередниками, а навпаки: він виходить із найглибших основ української поетичної традиції — народної пісні і казки, „Слова о полку Ігоревім“, козацьких ліро-епічних дум та з Шевченка, якого Осьмачка ставить вище всіх поетів світу. Якимсь незбагненим чином його гігантська метаморфоза і многозначний символістичний образ, несамоविта експресіоністична напруга, романтична туга за омісцєвєнням і водночас за динамічним поривом в універсум поєднуються з розлогістю епосу і прозорим, замкненим у собі малюнком“<sup>2</sup>.

Отже, зацитовані думки таких знавців художньої естетики, як Святослав Гординський, Євген Маланюк та Юрій Лавріненко, є переконливим доказом того, що український творчий процес відбувався природним шляхом, не ставлячи перед собою завдання творити якісь чисті зразки чи то імпресіонізму, чи експресіонізму, чи ще чогось іншого. Цей процес завжди був складнішим і глибшим за своєю суттю, ніж теоретичні коментарі про нього. В його основі більш чи менш виразно, але послідовно пульсували національні генні ознаки. Словом, якщо у палітрі поетичного мислення Т. Осьмачки уловимо не тільки експресіоністичні барви, але й барви імпресіоністичні, то їх природу швидше збагнемо, пізнаємо і розтлумачимо, коли підемо до національних праоснов художньої уяви, а не до європейських естетичних догм. Хоча європейські естетичні догми робили своє:

Буває мить, коли душа надхненна  
Зриває з Часу завій незнання:  
Усе, чого шукає навмання,  
З'являється, як візія священна,—

<sup>1</sup> Маланюк Євген. О.Лятуринська. Гусла // Вісник. 1939. Річн. 7, кн.4. С. 314.

<sup>2</sup> Лавріненко Юрій. Розстріляне відродження. Париж, 1959. С. 221.

писав Леонід Мосендз. Хай „священною візією“ для самого Леоніда Мосендза залишались класичні традиції, та все ж барви імпресіонізму яскраво торкнулись і його поезії.

Від імпресіонізму, правда, українська літературознавча думка „вмивала руки“ як від чогось зовсім чужого. Про М. Коцюбинського воліли говорити як про письменника „суворо правдивого“, але не як про художника-імпресіоніста. У 20-х роках ще можна було прочитати, що М. Коцюбинський видозмінював свій стиль, ішов поза межі традицій, на яких він зростав як прозаїк, і розробляв традиції новітні, модерні. У 40-ві роки і пізніше Коцюбинського інтерпретували як революційно-демократичного реаліста.

Для переосмислення та переоцінки творчості письменника, здається, перші кроки зробив Д.Наливайко. Він закликав зняти з Коцюбинського вульгарно-соціологічні приписи, змінивши при цьому погляди на імпресіонізм. Адже індивідуальні стилі, на його думку, — „існують всередині стилів, напрямків і течій, не інтегруючись повністю з останніми, одночасно вони побутують і наче б разом із стилями груповими чи епохальними, — тут своєрідна діалектика загального й одиничного. При цьому впадає у вічі, що співвідношення між індивідуальними стилями і загальним стилем, тобто стилем напрямку, на різних стадіях художнього розвитку дуже різні“<sup>1</sup>. Такі думки висловлюють і інші літературознавці<sup>2</sup>.

Отже, доходячи до суті співвідношення між загальним та індивідуальним, сучасне літературознавство багато в чому змінило погляди на побутування в українській культурі імпресіонізму, як і інших стильових течій: замість цілковитого заперечення приходиться часткове визнання. У праці „Слідами феї Моргани“ читаємо: „Імпресіонізм Коцюбинського слід розуміти як особливий стиль, що близький до реалістичного напрямку розвитку літератури. Письменник виробляє і свої специфічні імпресіоністичні засоби зображення. Важливим для імпресіонізму Коцюбинського, як і для імпресіонізму взагалі, є опис не стільки дій героїв на фоні природи, скільки передача своїх вражень від її споглядання — зорових, звукових, нюхових і т.д.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. К., 1981. С. 27–28.

<sup>2</sup> Див.: Дорошкевич О. К. Реалізм і народність української літератури XIX ст. К., 1986; Костенко А. З. Творчі методи в їх історичному розвитку. К., 1981; Калениченко Н.Л. Українська література XIX ст. Напрями, течії. К., 1977.

<sup>3</sup> Кузнецов Ю.Б., Орлик П.І. Слідами феї Моргани. К., 1990. С. 148.

Справді, і в повісті „Fata morgana“, і в „Тінях забутих предків“, і в новелах „Intermezzo“, „Цвіт яблуні“ естетична функція кольору, світлотіней, звукових барв і тонів, передача різних внутрішніх почуттєвих станів автора домінують над іншими засадами. Проте така імпресіоністична стилістика ніколи не буває надужитою і самоцільною. Є природне відчуття міри у її використанні.

„Імпресіоністична структурність творів Коцюбинського, — пишуть автори згаданого вище дослідження, — це насамперед нові засади його поетики: відмова від традиційного сюжету, зосередження оповіді переважно на внутрішньому морально-естетичному конфлікті, „настроєва“ композиція, широке використання символіки кольорів, предметних деталей, підтексту і т.д.“

Розглядаючи український імпресіонізм у його розвитку, слід сказати, що імпресіоністичні уроки М.Коцюбинського у 20-ті роки найяскравіше позначаються на творчій практиці В. Еллана-Блакитного, торкнувшись вони, звичайно, прози М. Хвильового, Ю. Яновського, М. Ірчана, А. Головка, як і поетичної палітри П. Тичини, і зокрема, яскраво проявляються у книгах Аркадія Любченка „Буремна путь“, „Вона“ та „Вітрила тривоги“.

Таким чином, утворюється панорамна картина українського імпресіонізму, який, проте, динамічно розвивається у різні періоди. До того ж ця картина, сказати б, неоднозначна. Річ у тому, що імпресіонізм рідко виступав у чистих формах, частіше він схрещувався, наприклад, із символізмом, а потім його поглинав експресіонізм. Звідси й розбіжність тлумачень явища імпресіонізму, його трактування як естетичної течії, ворожої реалізму, асоціальної, антиісторичної, насадженої зайвим психологізмом тощо.

Напрямок розвитку поезії 20-х років пролягав між соціальною та політичною заангажованістю і чистим естетизмом. Цей процес був далеко не однозначним і часто дуже суперечливим. Сьогодні цим проблемам присвячується все більше наукових досліджень, зокрема таких літературознавців, як М. Жулинський<sup>2</sup>, М. Неврлий<sup>3</sup>, М. Ільницький<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> Кузнецов Ю. Б., Орлик П. І. Слідами феї Моргани. К., 1990. С. 151.

<sup>2</sup> Жулинський Микола. Приречений на самотність і вигнання // Осьмачка Тодось К., 1991; Жулинський Микола. Із забуття в безсмертя. К., 1990.

<sup>3</sup> Неврлий Миколаш. Українська радянська поезія 20-х років. К., 1991.

<sup>4</sup> Ільницький Микола. Незнищеність поезії // Антонич Богдан-Ігор К., 1989; Ільницький Микола. Краси свічадо // Розсипані перли. Поети „Молодої музи“. К., 1991.



І. Дзюба<sup>1</sup>, Л. Череватенко<sup>2</sup>, Ю. Ковалів<sup>3</sup>, В. Шевчук<sup>4</sup>, М. Слабошпицький<sup>5</sup>.

М. Неврлий вважає, що після революції імпресіонізм найповніше розвинувся у творчості „перших хоробрих“ — В. Еллана-Блакитного, В. Чумака, Г. Михайличенка, А. Заливчого та ін. „Еволюція художнього розвитку Чумака, — пише він, — йде від народницької музики через символізм до імпресіонізму. Якщо в його ранній творчості імпресіонізм ще не досить виразний, то в останній період бачимо цілком завершені твори в цьому стилі“<sup>6</sup>. На підтвердження своєї думки дослідник цитує поетові рядки:

Вранці роси. Марити. Мовчати.  
Колос. Шум. Волошки. Знов волошки.  
Материнка. Конюшина. Смутку трошки.  
Вранці — роси. Марити. Мовчати.

І справді, Неврлий має рацію, що в цьому творі В.Чумака, як і в багатьох його інших творах, — „... економія часу і простору; кожне слово, речення — імпресія, хвиливе враження, зворушення поета з краси й розмаїтості природи“<sup>7</sup>.

Естетичне осягнення дійсності складного пореволюційного часу засобами поетичного слова, зрозуміло, було складним і неоднозначним. Адже саме життя нагадувало швидше круту синусоїду, аніж означений спокійними ритмами час. Поезія ж прагнула своїми художніми формулами зафіксувати дійсність у найбільш правдоподібних виявах, у найхарактерніших її ритмах. „Поезія, — писав Гегель, — завжди буде виділяти в своєму зображенні лише енергійне, суттєве, характерне...“<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Дзюба Іван. Він хотів жить, творити на своїй землі // Драй-Хмара Михайло. Вибране. К., 1989.

<sup>2</sup> Череватенко Леонід. Все, чим душа боліла // Плужник Євген. К., 1988.

<sup>3</sup> Ковалів Юрій. Так, „камо грядеши“ // 20-ті роки: літературні дискусії, полеміки. К., 1991; Ковалів Юрій. Прокляті роки Юрія Клена // Юрій Клен. Вибране. К., 1991; Ковалів Юрій. „На перехрещених скрижах...“ // Фальківський Дмитро. К., 1989.

<sup>4</sup> Шевчук Валерій. „Хатяни“ й український неоромантизм // „Українська хата“. К., 1990; Шевчук Валерій. Син землі // Філянський Микола. К., 1968.

<sup>5</sup> Слабошпицький Михайло. „У країні й годині своїй“ // Влизько Олекса. К., 1986.

<sup>6</sup> Неврлий Мікулаш. Українська радянська поезія 20-х років. К., 1991. С. 47.

<sup>7</sup> Там же. С.47.

<sup>8</sup> Гегель Г.В. Естетика: В 4-х т. Т.3. М., 1968.

„Енергійне, суттєве, характерне“ уловлювали як наддніпрянські, так і галицькі неоромантики. А скажімо, виразний імпресіонізм „перших хоробрих“ та імпресіоністична поезія М.Доленга, М. Йогансена, Є. Плужника викликали резонанс у західноукраїнських літературних умовах. Шлях від імпресіонізму до футуризму, що його пройшов Майк Йогансен, у Галичині пройде Вадим Лесич (збірки „Сонцеблиски“, „Відчиняю вікно“, „Різьблю віддаль“). Яскраве експериментування у пошуках імпресіоністичних засобів вираження продемонструють Ярослав Цурковський та Володимир Гаврилюк.

Імпресіоністичне художнє абстрагування і почуттєва конкретизація, поєднуючись між собою, творили цілком особливу поетичну мову та своєрідну систему емоційних рецептів. Імпресіоністична магія впливу давала підстави говорити, що „людина здатна не тільки сприйняти і виділити з багатьох ознак, властивих явищам, процесам, предметам, з якими вона стикається, найістотніші, значущі і на основі цього створити в уяві цілісну картину певного явища або предмета. Ця почуттєво конкретна картина є не лише копією реальної конкретності, а певним своєрідним заглибленням у суть відтворюваного“<sup>1</sup>.

Певна річ, сказане стосується не тільки імпресіоністичної манери, але її — особливо. Адже для імпресіонізму характерні внутрішньовідчуттєві імпульси. Такі поняття, як сон, тривога, нудьга, самотність, туга, смуток, журба, відчай, зойк, рідше радість, для нього не елементи силогізмів, а конкретні психічні стани. Ці поняття, образно кажучи, — „дійові особи“ імпресіоністичної лірики:

Захолола жахом зоря  
Над лісом  
(Давно вже помер місяць),  
Червоне бадилля на сході кричить,  
Угору лізе вогневий буряк,  
Видирається вище, і вище, і вище,  
Ударив, свиснув, розсипався іскрами  
— Ранок.

Так малює світанок Майк Йогансен. Здається, не треба коментувати його художньої візії від символістських значень образів до імпресіоністичних.

А ось приклад, коли у багатому спектрі Йогансенових імпресій — алегорій, метафор, епітетів — криється інша,

<sup>1</sup> Костенко А. Діалектика художнього образу. К., 1986. С. 63.

але також реальна картина світу: пробуджену молоду весну революційної онови вкрили сніги:

На Україні — сніги.  
Померли озера,  
Куга кахикає —  
Й никає, й никає  
В снігах.

Хмар осипаються крила,  
Падають зграї безсило,  
Укривають озера і землю  
Сухітні пера снігів...  
Я знаю: знову буде тебе розіп'ято,  
Червоне серце,—  
Серед неба у хмарах,  
І кров'ю сходу  
Обіллеш білі гони на всевіт.

Коли Майк Йогансен писав збірки віршів „Доробок“ (1924), „Ясен“ (1930), „Поезії“ (1933), що у багатьох випадках були означені імпресіоністичними нотками, у Львові Михайло Рудницький та Святослав Гординський на сторінках літературної преси не тільки вели теоретичні розмови про прямування в європейському мистецтві, але й самі творчо експериментували. Скажімо, С. Гординський саме в той час написав чимало символістських, неоромантичних та неокласичних поетичних творів. Імпресіонізм не був для нього самоціллю. Мода в ім'я самої моди не цікавила його ні в малярстві, ні в поезії. Але якщо його вабили модерні стилі, то він ішов до них, аби в них творчо реалізуватись, знайти своє „я“. Це був свідомий шлях митця, що його він долав, пізнаючи досвід інших.

У грудні 1933 р. Святослав Гординський писав зі Львова до Олекси Гришенка в Іспанію: „Чи Греко не є зовсім модерним мистцем, що випередив надовго свій час, сприймаючи дійсність передовсім інтуїцією, а завжди підкреслював лише духовність?“

Чи ж можна до нього прикласти слів Берна, що „старе мистецтво матеріалізувало духове, а нове одухотворює матерію“? І чи ж у літературі й мистецтві цієї країни не виступає вона справжня: палка, залита лавиною гарячих барв та контрастів, де на тлі чудової природи люди у вільний час від конечної для прожитку праці ще роблять революції“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гординський Святослав. Листи до Олекси Гришенка // Назустріч (Львів). 1934. Ч. 2 (15).

Сповненою шукань, „залитою лавиною гарячих барв та контрастів“ слід вважати й поезію Святослава Гординського. Щоправда, на тлі галицького літературного імпресіонізму, зокрема серед таких імпресіоністичних речей, як книги Юрія Косача „Тринадцята чота“, „Клубок Аріадни“, „Чарівна Україна“ та Леоніда Мосендза „Людина покірнана“, поезія Гординського виглядає лише імпресіоністично підфарбованою.

Імпресіоністичний стиль у названих книгах Юрія Косача та Леоніда Мосендза, писав літературознавець Ярослав Гординський (батько Святослава Гординського), „навітлює тут реальні події, деколи аж грубо реальні. Його джерелом є реальне враження, що дає в результаті й реальне зображення — образ. Вражіння і спостереження — це для них уже спомини“<sup>1</sup>.

Галицька проза 30-х років, на відміну від прози наддніпрянської, не робила основного акценту на сюжеті, як, скажімо, Іван Ле, Юрій Смолич, Олекса Слісаренко. Епічна форма, цілком справедливо наголошував Ярослав Гординський, у Галичині ще не встоялась, а лірична романтика ще не пережилась. І цей ліризм диктував свою волю. Навіть „коли Улас Самчук,— можна погодитися з Ярославом Гординським,— задумав створити велику волинську епопею, його важкий задум виявився якось передчасним — адже у другій частині своєї трилогії автор завагався перед справжньою дією; війна спинилась на межі його волинського села, сюжет мовби заломився...“<sup>2</sup>

Якоюсь мірою ця тенденція характерна і для поезії. Зокрема, коли йдеться про імпресіоністичну прозу Леоніда Мосендза, то в ній беруть початок його експерименти у поезії, друкованій у тогочасній галицькій періодиці та збірці „Зодіак“. Так звана „діярхія стилів“ (вислів М. Зерова), тобто стильового змішування — поєднання неоромантичного з імпресіоністичними прикметами, властива для творів Л. Мосендза. Перед географічною картою нашої планети ліричний герой, згадуючи прославлених світових мандрівників, вирушає в далекі мандри:

О, скільки в вас, барвисті акварелі,  
О, скільки в вас недовідомих чар,  
Пісково-жовте — плаксії пустелі.  
А темна гнідь — гірські хребти до хмар.

<sup>1</sup> Гординський Ярослав. Рапсоди про Україну // Назустріч (Львів). 1938. Ч. 1—2 (97—98).

<sup>2</sup> Там же.

Зелений том — зеленої рівнини,  
 Вітри-брати там ширять свій пеан.  
 Там пампа, пустка, джунглі, степ України...  
 Глибока синь — солоний океан.  
 О, вслухайся! О, вслухайся в цю гаму,  
 В зазвний шелест цих шелестівок!  
 Сахарі, Калагарі, Сьєрра, Шамо...  
 Так звихрений шуршить сухий пісок.  
 О, подивись! Пройшов шляхом цим Поло,  
 Колюмб, Пізарро цей відкрили край,  
 Тут Магелян, тут Кук завершив коло,  
 Тут плив Лисянський, жив ось тут Маклай.  
 О, сяйво, барви, звуки, аромати...  
 На північ — Рак, на південь — Козеріг...  
 А тут зійшлись меридіанів грати,  
 Тут біла смерть свій береже поріг.

Через цю „атомізовану дійсність“ (вислів Олександри Черненко<sup>1</sup>) Л. Мосендз іде до сенсу і суті цілості, прагне об'єктивного пізнання світу, намагається надати поетичному виразові імпресії, тобто індивідуальної внутрішньої чутливості, зігрітої власним „я“.

До речі, Леонід Мосендз займався природничими науками. І це мало вплив на поезію. Його художня палітра насичена образними поняттями зі сфери хімії, математики, фізики, астрономії, конденсуючись у своєрідній сентенції та виповнюючи вірші інтелектуальною атмосферою. У такій віршованій тканині кожне слово із, так би мовити, „непоетичної“ сфери збагачене емоційним зарядом.

Можна сказати, що стилістично український імпресіонізм існував у декількох варіантах — від ледь помітних експериментів до повнобарвних його виявів. „До імпресіонізму, — слушно підкреслює Мікулаш Неврлий, — інколи вриваються елементи символізму, експресіонізму і навіть футуризму“<sup>2</sup>. Це стосується всієї імпресіоністичної поезії, народженої добою великих змагань, революційними ритмами часу, отже, в першу чергу, поезії В. Чумака, В. Еллана-Блакитного, П. Тичини, М. Хвильового, О. Влизька, Д. Загула, В. Бобинського, М. Голубця, О. Бабія. Йдеться про поезію 20-х років. У Галичині імпресіонізм розвиватиметься ще й у 30-ті роки.

С И М В О Л І З М, як відомо, виник у Франції у 70-ті роки XIX ст. Історики літератури пояснюють його

<sup>1</sup> Див.: Черненко Олександра. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Сучасність. 1989.

<sup>2</sup> Неврлий Мікулаш. Українська радянська поезія 20-х років. К., 1991. С. 59.

виникнення потребою в ірраціональному мистецтві. В Україні символізм прийшов пізніше — наприкінці XIX — початку XX ст. Його і називали запізнілим. Однак це не завадило йому десь до середини 20-х років досягти справжнього розквіту, репрезентованого поезією О. Олесь, М. Воронного, Г. Чупринки, М. Філянського та ін.

Поетичний процес у Галичині відбувався досить інтенсивно. Так було упродовж перших трьох десятиліть, за винятком середини 20-х років. Ярослав Гординський писав, що „важливу роль“<sup>1</sup> в українській поезиці й критиці відіграла світова естетична думка. Він наголошував, що теорії Потебні і Веселовського, З. Фрейда, В. Джеймса „мали поважний вплив на формування художніх смаків українських митців, що на ці смаки також впливали „німецькі естетики, поетики, стилістики...“, що вони „витиснули своє виразне тавро не тільки в Галичині, а й у підсоветській Україні“<sup>2</sup>.

Інший дослідник українського літературного процесу Богдан Рубчак у згадуваній вже статті про поетів-молодомузівців „Пробний лет“ обґрунтовує безпосередні контакти галицьких літераторів із французькими, німецькими, польськими, італійськими символістами. Зокрема про Ніцше він пише: „Хоч замолоду Ніцше був поет символістичного напрямку, його заслуги для поезії кінця сторіччя лежать не так у самій поезії, як у тому, що він приніс своєю глибокою поетичною філософією. Скажу тільки, що його прекрасною поемою в прозі „Так мовив Заратустра“ захоплювалася вся Європа. Філософія надлюдини, максимальна свобода одиниці, горде відчуження від суспільства, руйнування старих вартостей, підкреслювання естетики... — все це зробило несамовите враження на символістів, особливо ж слов'янських. До Ніцше часто звертаєсь Белий, його вплив панівний у творчості Пшибишевського, а на Україні він створює цілий культ: від Кобилянської й Яцкова до Маланюка і його епігонів“<sup>3</sup>.

Галицькі молодомузівці, та й не тільки молодомузівці, продовжували творити цей культ. Наступне покоління, до якого належали Р. Купчинський, Ю. Шкрумеляк, О. Бабій, М. Голубець, приймаючи естафету з рук своїх

<sup>1</sup> Гординський Ярослав. Літературна критика підсоветської України. Львів; Київ, 1939. С.23.

<sup>2</sup> Там же. С.24.

<sup>3</sup> Рубчак Богдан. Пробний лет // Остап Луцький — молодомузівець. Нью-Йорк, 1968. С.19.

попередників, розуміло вагу їх художнього набутку та набутку поетів раннього українського символізму. Перша світова війна і Визвольні Змагання українського народу активізували процес творення художніх естетик та творчі експерименти. Назване покоління стало на засади символічної поезії, котра розглядала слово не як поняття, а як символ, як певний почуттєвий знак. В.Бобинський, що був визнаним авторитетом серед названої групи письменників, давав власне тлумачення художньої естетики символізму. Це, безперечно, не могло не вплинути на творчу практику.

„...Символізм,— писав В. Бобинський,— це не остаточна форма мистецтва слова. Він не повинен бути метою для самого себе, тільки одним із багатьох засобів поетичного висловлення, етапом у постійному розвитку поезії, здобутком, на котрому можна і треба далі будувати...“<sup>1</sup>.

В. Бобинський сам був яскравим символістом. У квітні 1920 р. він зблизився з П. Тичиною, Д. Загулом, Я. Савченком, творча практика яких йому дуже імпонувала. Теоретичні засади символізму, викладені у цитованій статті В. Бобинського, проливають світло і на поезію Р. Купчинського, що належав до групи „Митуса“. Група видавала літературно-мистецький журнал під такою ж назвою, який займав чітко окреслені естетичні позиції, під які добиралась автура модерністських творчих уподобань. Тут друкувалися Дмитро Загул, Михайло Семенко, Михайло Одолян, Євген Яворський, Антін Павлюк, Василь Левицький (Сафронів), Юрій Липа, Маркіян Легіт, Федір Дудко, Микола Вороний, Михайло Обідний та ін.

Журнал репродукував роботи художників Олександра Архипенка, Юрія Нарбута, Павла Ковжуна, вів розмову про їх живопис, як і про модерну музику та поезію.

Уже визнаний О. Архипенко саме о цій порі твердив: „Світ хотів би, щоб митець виклав усе. Я мислю, що в такому разі не було б ніякої творчості, адже митець повинен творити. Митець, який творить, приневолює до творчості й глядача. Він дає імпульс, що штовхає і його, глядача, згідно з законом універсального руху. Коли подати глядачеві символ, він мусить почати і сам творчо мислити..“

...Символ — то справа, що має надто велике значення. Часом він звичний, і ми не зауважуємо його. Дивіться, коли хто пише чи розмовляє, це теж символізм. Ми вжи-

<sup>1</sup> Бобинський Василь. Від символізму — на нові шляхи // Митуса (Львів). 1922. С.22.

ваємо слова, що є символами... Грається кіт з клаптиком паперу — це теж символізм. Папір для нього є символом миші“<sup>1</sup>.

Усе це, разом узятє, було тією атмосферою, в якій міцніли творчі крила Р. Купчинського. Він шукав своєї поетичної символіки:

Ситом сіє сиві струї  
Хтось химерний. Хмар хітон  
Розпростер на небі вітер.  
Слизько. Слізно. Сумно. Сон.  
Вимок ворон на воротах,  
Сльози скапують зі стін.  
Ластівка пройшла, як стрілка.  
Сниться: Сяйво, Сонце, Сміх.

У розумінні Р. Купчинського поезія — це зорова пластика образів, музикальність рядка. Він приділяє багато уваги озвученню та живописності строф. Подібного ще успішніше досягав В. Бобинський — майстер віршованого звукопису; недаремно він так уважно стежив за поезією П. Тичини.

Р. Купчинський та інші поети-символісти вірили, що слово мусить вміщувати в собі світ таємності, казкову атмосферу, навіть загадковість почуттів, що воно повинно бути неокресленим у своїх асоціативних горизонтах, тобто вони жадали своєрідного безвиміру, якогось заворожуючого впливу на читача. А втім, це було загальнолітературне прямування, до якого належить і поетична проза Михайла Ореста, і вірші поетів-січовиків, зокрема М. Матвіїв-Мельника, О. Бабія.

Так звана стрілецька лірика з національною тематикою, що домінувала тоді у галицькій поезії, щодо свого стилістичного оформлення, значною мірою теж була символістською. Адже символізм, як казав С.Гординський, найбільше відповідає цій добі. „Це був чудовий стиль,— писав він,— для оплакування свіжих могил“<sup>2</sup>. Правда, С.Гординський вважався однодумцем Б.-І.Антонича в тому, що ця доба, хоч її й репрезентували помітні постаті, усе ж високі проби поезії не дала. Він пояснює це тим, що на молодшому поколінні поетів значною мірою тяжів вплив „Молодої музи“— вони хотіли „співати“, а не творити. У зв'язку з цим І. Гординський виділяє творчість М. Руд-

<sup>1</sup> Архипенко Олександр. Альбом. К., 1989. С.20.

<sup>2</sup> Гординський С. Поет „другої генерації“ // Назустріч. 1936. № 52.

ницького, який у циклі віршів „Життя і мистецтво“ виступив проти такої „розспіваності“, хоч зазначив, що його „каламбурна поезія“<sup>1</sup> в цьому багато не допомогла.

Високо цінував С. Гординський і О. Бабія, котрий у віршову традицію цілком у дусі часу вніс елементи символізму. Правда, за Збручем (тобто під час стрілецького походу), як вважав критик, цей творчий метод „уже відцвів, йому на зміну прийшов карбований ритм Зерова та реалістичні екскурсії неоромантиків, збагачених передовсім ізмами, але в Галичині символізм був ще новиною і данину йому складала усі видатні галицькі поети. Ті всі таємничі, невідомі „хтось“, що зависають над людським життям і проти яких людина в своєму фаталізмі безсила, безперечно, звідти. І це, може, саме те, що обіч формальних засобів творить найбільшу різницю між світовідчужанням Бабія і поетів новішої генерації“<sup>2</sup>.

Поетів новішої генерації, зокрема Б.-І. Антонича, не в усьому влаштовував перший творчий підсумок їхніх попередників — покоління Р. Купчинського та О. Бабія. Вони намагалися активізувати літературний процес. Авторитетною для них стала „празька школа“ з такими поетами, як Л. Мосендз, Є. Маланюк, Ю. Дараган, О. Стефанович, М. Чирський, Ю. Клен, О. Теліга, О. Ольжич, Зореслав та ін. Поети „празької школи“ не тільки впливали на західноукраїнський поетичний процес, а й творили його самі, друкуючи свої вірші у галицькій періодиці, видаючи у Львові свої збірки.

З пристрасним прагненням художніх експериментів, нових естетичних осягнень вступала у літературу група „Танк“, що сформувалася за географічним принципом. До митців цієї групи входили Василь Дядик (Париж), Андрій Крижанівський (Краків), Микола Ковальський (Париж), Наталя Лівницька-Холодна (Варшава), Євген Маланюк (Варшава), Леонід Мосендз (Прага), Михайло Мухин (Подебради), Михайло Середа (Каліш), Олекса Стефанович (Прага), Микола Чирський (Ужгород), Святослав Шрамченко (Ченстохова), Петро Холодний (Варшава) та ін. Ю. Липа дав „танківцям“ ідейні орієнтири. Він звернувся до них з листом, у якому накреслював основний курс: „Як писати і про що писати? Тісні і темні є шляхи нашої літератури останнього століття. Даймо розмаху діяльності,

<sup>1</sup> Гординський С. Поет „другої генерації“ // Назустріч. 1936. № 52.

<sup>2</sup> Гординський С. Поезії О. Бабія (Про Пожнив'я) // Назустріч. 1938. №10 (106).

пригод, здобувань, поразок і витривалості серед найгіршого. Лишень даймо се, за се одно придбаємо читача-брата. Бо не штука вагатися і розпитуватися дороги, штука йти і вести... Не зважаймо на сих нащадків віку безволя і зневіри — виховуймо і творім Державність. Пишім цікаво, віддаймо себе з цілою енергією і оптимізмом. Нехай нас відвідає творчий дух літератури“<sup>1</sup>.

Як бачимо, український літературний процес і в еміграції, і вдома не був самоплинним. У цьому контексті цікавий і такий факт. У 1927 р. молоді творчі сили, згуртувавшись у невелику організацію, заснували українське видавництво „Новий Кобзар“ та видавали перший на західноукраїнських землях літературно-мистецький часопис „Літературні вісті“. Навколо нього єдналися і представники старшого літературного покоління.

Після тривалих шестимісячних дискусій 6 червня 1927 р. в приміщенні Народного дому у Львові Ярослав Цурковський, узагальнивши різні дискусійні колізії, виголосив програму новоствореного товариства, головна ідея якого виражалась у словах: „Ми хочемо поступу! Обнови духа! Світла нам!“. Через тиждень (12 червня) відбулось перше установче засідання товариства, що назвало себе Інтелектуальним блоком молоді всеукраїнської генерації (ІНТЕБМОВСЕГ). На цьому ж засіданні було обрано редколегію „Літературних вістей“. Головою блоку став Ярослав Цурковський. До складу редакції часопису ввійшли: Я.Цурковський — редактор; Осип Турянський, Микола Угрин-Безгрішний — заступники редактора; Володимир Шаян — технічний редактор; Володимир Лопушанський — директор видавництва і відповідальний редактор; Ірина Величко — секретар редакції; Дмитро Козій — літературно-науковий референт; Ярослав Ярославенко — музичний референт; Андрій Коверко — референт різьбярства; Євген Бунда — референт театрального мистецтва; Володимир Калинович — референт у справах педагогіки та експериментальної психології і шкільного навчання; Марія Дзьоба — адміністратор<sup>2</sup>.

„Літературні вісті“ ставили своїм завданням „допомогти сконсолідуванню нових творчих сил, зроджених і змужнілих у вогні революції, як теж спрямуванню цих сил в одну

<sup>1</sup> Липа Юрій. Лист до літераторів // Статті про „Танк“. Варшава, 1929. С.9.

<sup>2</sup> Інтелектуальний блок молоді всеукраїнської генерації // Літературні вісті. (Львів). 1927. Ч. 3—4.

могутню течію, свідому своїх цілей і завдань,— в течію, що має в собі обнови́ти життєві сили народу, заржавілі з браку руху й імпульсивності“<sup>1</sup>.

Зрозуміло, що поява кожного літературного покоління пояснюється конкретними суспільно-історичними обставинами та існуючим мистецько-творчим рівнем. Суспільну атмосферу цього часу інтегровували двома притаманними їй ознаками: з одного боку — наявністю змужнілих та загартованих війною прогресивних сил, „заржавілих з браку руху“. Рівень культури і науки в того часної Галичині вони визначали творчими досягненнями: в малярстві — особою Олександра Новаківського, в прозі — новелістикою Василя Стефаника та повістями Богдана Лепкого, в музиці — композиціями Василя Барвінського, Станіслава Людкевича та Ярослава Ярославенка, в науці — роботами філософа професора Степана Белея, діалектолога професора Івана Зілинського, істориків української літератури Михайла Возняка та академіка Кирила Студинського, критика Ярослава Гординського, природничими дослідженнями Володимира Кучера, Володимира Левицького та Івана Раковського. На поезію ж вони дивились як на таку, де не визначились яскраві імена, тому й оцінювали її як анемічну.

Цим обґрунтовувалась позиція „Літературних вістей“: „Метою нашого журналу,— зазначалось у його програмній статті,— освободити творчі сили з-під грубого льоду застарілих догм і форм, що плаксивим наспівом колискової пісні заколисували наш народ тоді, коли треба було пірвати його до світла й соборного зриву“<sup>2</sup>.

Певна річ, що недооцінка поезії Петра Карманського, Степана Чарнецького, Олеся Бабія, Василя Бобинського, Богдана Лепкого свідчила лише про суб'єктивний підхід „вістан“. Хоча слід сказати, що серед провідників української поезії вони вбачали імена більш значимі, ніж названі вище; це були Павло Тичина (радянська Україна) і Євген Маланюк (еміграція). Звідси випливала немалозначна теза: „Будемо старатися нав'язати постійний контакт зі всеукраїнським літературно-мистецьким рухом в краю і за кордоном, передовсім із рухом молодого покоління“, „пособляти розвиткові нових талантів“, „служити пропаганді української книжки між народом...“<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Літературні вісті (Львів). 1927. Ч. 1—2.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

Очевидно, є підстави твердити, що всі високі творчо-пошукові пориви не так перегукуються з „молодомузівськими“, як йдуть від них, а також від „Української хати“, адже „хатяни“ і „молодомузівці“ свої мистецько-формальні експерименти, у принципі, провадили в одному напрямку. Багато чого з їх досвіду збагатив і розробив „Музагет“ (1919), видавши збірки яскраво виражених символістичних творів — „Бузковий куш“ М. Філянського, „На березі Каспальському“ О. Слісаренка, збірку оповідань та нарисів Мирослава Ірчана „Сміх Нірвани“, збірки поезій В. Ярошенка „Світотінь“, „Луни“, твори Я. Савченка, П. Богоського, Г. Журби, Ю. Михайліва, а також Д. Загула, П. Тичини, В. Еллана-Блакитного, В. Чумака.

Таким чином, стрілецька поезія, яка на початку 20-х років творилася під знаком літературно-мистецької групи „Митуса“, була, з одного боку, суспільно-політичним породженням „Молодої музи“ та авангардних течій української поезії, а з іншого — їх продовженням та певним стимулятором розвитку нових тенденцій. Адже збірки Ярослава Цурковського „Прозолоть світанку“, „Смолоскип“, „Вогні“ та ін., публікації Івана Коровицького, що в 1936 р. увійдуть до збірки „Вище зілля“, вірші Ярослава Дригинича „Різблю віддаль“ — це новий розлогий матеріал для розмови про український футуризм та інші художньо-естетичні напрями.

Словом, український символізм у своєму розвитку пройшов дві фази. Перша пов'язується з художнім набутком М. Вороного, О. Олеся, Г. Чупринки, „Молодої музи“, „Української хати“ та ранньою творчістю поетів-січовиків, друга припадає на післяреволюційний період, що її умовно називали „червоним символізмом“ (вислів М. Доленга).

Про цей період з аналізом у ньому творчості П. Тичини, Є. Плужника, Д. Загула, Я. Савченка, О. Слісаренка, М. Терещенка написано ряд літературознавчих праць<sup>1</sup>. На жаль, аналізу символістичного поетичного доробку Т. Осьмачки, В. Свідзинського, Д. Фальківського, як і великого доробку західноукраїнської поезії, відведено небагато місця.

<sup>1</sup> Пеленський Є.Ю. Українські поети 20-років // Антологія сучасної української поезії. Львів, 1936; Шерех Юрій. Не для дітей. Літературно-критичні статті й есеї. Пролог, 1964; Родько М.Д. Українська поезія перших повоєнних років. К., 1971; Неврлий Миколаш. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях та напрями. К., 1991.

**ЕКСПРЕСІОНІЗМ.** У живописі експресіонізм дав таких велетів, як Вінсент Ван-Гог, Поль Сезанн, Поль Гоген, Анрі Матісс. З їх популярністю ширилася й популярність експресіонізму як стилю, існування якого припадає приблизно на перші три десятиріччя ХХ ст.

Експресіонізм змодельовувався з інтернаціонального творчого досвіду як своєрідна альтернатива імпресіонізму. За своєю природою він близький до символізму та неоромантизму. В основі їх зближення лежить ідеалізм, хоча експресіонізм, як пише О.Черненко, „не покидав предметного явища навіть тоді, коли він його деформував або стилізував до найабстрактнішої крайності. Ця прив'язаність експресіонізму до предметного об'єкта, незважаючи на світоглядне заперечення його важливості чи навіть реального існування, є якраз залишком натуралістичного та імпресіоністичного досвіду“<sup>1</sup>.

При всій складності теорії експресіонізму суть його зводиться до пізнання духовного космосу, тобто дослідження абсолюту поза матеріальним світом. Несфальшована модель чи образ світу можуть існувати тільки у нас самих, що митець повинен відтворювати, а не лише передавати у своїх творах. Для експресіоністів найголовнішим є внутрішні переживання та емоції. Експресивна сила й виявляє динаміку людської психіки, розрізняє в ній погане й добре.

Суттєвою потребою експресіоністів було показувати життя без прикрас, бо не краса, а експресія є двигуном духовного руху. Вони запозичили багато чого з філософії Шопенгауера, зокрема сентенцію про інтуїтивність сприймання світу. Куди меншу значимість для експресіонізму мала ніцшеанська філософія надлюдини.

В Україні експресіонізм (як літературний, так і малярський) мав благодатний ґрунт для свого культивування. Сказімо, Олекса Новаківський став повпредом європейського експресіонізму в Галичині, а театр Леся Курбаса „Березіль“ творчо практикував його естетику на Правобережжі. Яскравими виразниками експресіоністичної стильової манери вважають Миколу Куліша та Василя Стефаника. Під експресіоністичним впливом розпочиналась творчість М. Бажана („Кров полонянок“, „Гетто в Гумані“) та В.Сосюри („З вікна“, „Маки“, „Віра“). Дослідники творчості П. Тичини відзначають експресіоністичну манеру і в його сти-

льовій палітрі („Голод“, „Псалом залізу“, „Кожум'яка“, інші твори).

„У заявах експресіоністів,— писав свого часу Віктор Бер (Петров, псевд.— Домонтович),— триумфував суб'єктивістичний інтелектуалізм. Подібно до деструктивістів, представники експресіонізму заперечували світ, але заперечивши дійсність, вони не обмежувалися на голій негації. Вони шукали виходу, бодай негативного, намагаючися творити новий світ від себе. Чистому руйніцтву деструктивістів вони протиставляли суб'єктивістичний варіант „я“<sup>1</sup>.

Ця характеристика експресіоністичного стилю справді характерна для поетичної манери молодого Євгена Маланюка, тобто його творчості періоду 20-х років. Але про „чистий“ експресіонізм Є. Маланюка говорити, мабуть, не варто. Думається, має рацію Юлія Войчишин, що стиль його поезії цього часу „формувався на тлі поетової власної інтерпретації класичного (Еллада, Рим), барокового і модерних (неоромантизм, символізм, експресіонізм) стилів“<sup>2</sup>.

Не оминув впливу експресіонізму і Т. Осьмачка. Хоч на сьогодні поетика чи в цілому художньо-естетична система віршів цього митця ще не досліджена, однак незаперечним є факт, що з його символістичними та неоромантичними творами добре уживалися твори експресіоністичні. Адже Осьмачка входив у літературу в пору бурхливих естетичних поривань, у добу активних художніх рухів. „Як поет,— зазначає М. Жулинський,— він формувався в творчій атмосфері винятково плідного для української літератури і мистецтва п'ятиріччя 1917—1922 років. Хай він не бував на зборах „Музагета“ на квартирі художника і мистецтвознавця Михайла Жука в Києві, хай він із запізненням гортав видрукований у 1919 році великий фоліант альманаху „Музагета“, який став сенсацією, але його не могли не захопити поривання молодих українських митців до міжнародних висот символістської поезії“<sup>3</sup>. Звісно, не тільки символістської, хоча й була доба „Сонячних кларнетів“. Та символізм на материку поетичного слова України був лише одним із багатьох ручаїв.

Для експресіоністичного малюнка Т. Осьмачки характерні певні містичні інтонації, онаціональнення космополі-

<sup>1</sup> Бер Віктор. Засади поетики (Від „Арс поетика“ Є.Маланюка до „Арс поетика“ доби розкладеного атома) // МУР. 1946. Ч.1 С. 16.

<sup>2</sup> Войчишин Юлія. Ярий крик і біль тужавий. К., 1993. С. 122.

<sup>3</sup> Жулинський Микола. Приречений на самотність і вигнання // Тодось Осьмачка. К., 1991. С. 8.

<sup>1</sup> Черненко Олександра. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Сучасність. 1989. С.14.

тичного, фактор інтуїції, культ внутрішнього стану душі, елегійність. Поетове серце у повсякденному неспокої: „Скорботне серце моє, день і ніч ти болиш, наче птиця жива, на ножі тріпогиш“. Він навіть „здавить“ своє серце і „прониже ножем“, аби воно голосніше співало „пісню сумну“. Мотив серця, болю душі, її внутрішнього стану, а інакше кажучи, емоційна прив'язаність до національних драм якнайкраще відповідає експресіоністичним засадам:

Гей, мрії, демони лукаві,  
нащо терзаєте мій дух —  
важкі примари дня криваві  
спиняють часу вічний рух.  
І я ж забув лиш на хвилину  
про долю — муку мовчазну.  
Забув, що у кайданах згину  
під ніч похмуру та грізну.  
Мене чужина приголубить.  
На Волзі, в дикому яру,  
про волю пісню там затрубить  
буран величний у бору.  
А осінь пізня заплаче  
за юним згубленим життям,  
і ворон хмарами прокряче  
свій сум самотності полям.  
Забув...  
Та ти ходою кам'яною,  
людино сіра, вартовий —  
розвіяв дійсністю страшною  
вінок думок мій польовий.  
А ніч все тягнеться, як ріки,  
і давить душу, мов піском...  
Коли ж, коли ми вже розіб'єм  
кайданом катові висок?!  
Ой думи мої, зорі...  
Ген-ген буран од степу  
до гір захопив небо  
і вами у безодні,  
неначе корогвами,  
гойда понад снігами.  
На трійці дзвонить схід за лісом:  
зимовий день на лікті знявсь;  
в бараці сон тумани віша,  
народ заснув, як розіп'явсь.  
Густе повітря душить груди...  
У поле хочеться зітхнути;  
од поту мокрі роби...люди...  
шукають вошей і хропуть.  
А я качаюся на нарах,  
ліса ввижаються мені;

лани кохані в світлих чарах  
шумлять у серці в глибині.  
Чи я побачу йще Україну,  
Дніпро та жито на полях?..  
Чи може, тут, в Росії згину,  
Як пес забутий, у рядах?..  
Мов стогін з кручі, крик приходить:  
„Пора вставати!.. Уставай!..“  
Загуб, як бджоли, люд-невольник...  
Як осінь плаче серед гаю,  
заплакав сум людей-жовнівів  
на цинівках соснових нар...  
Так дикий ворон десь на вітрі  
У вікна б'ється поміж рам...

Ця сувора реальність і, може, ще суворіша невідомість завтрашнього, що є нічим іншим, як драматичною напругою поетового існування, дуже характерна для віршових колізій Т. Осмачки. Усупереч тій реалістичній присутності, яку маємо у віршах „Регіт“, „Елегія“, „Труни в гаях“, „Жорстокість“, „У таборі“, є ще присутність ірреального, неореченого, сказати б, персоніфікованого „реалізму“, який є вельми суттєвою ознакою експресіоністичної стилістики.

Поєднання реального з нереальним, суб'єктивного з об'єктивним набуває своєї художньої, а головне — змістової доцільності. Це особливо стосується поеми Івана Крушельницького „Балада про баграну купіль, шовковий мотузок, чорний пістоль і усмішку життя“, на якій відчувається вплив німецького експресіонізму. Його збірки віршів „Весняна пісня“, „Юний спокій“, „Бурі і вікна“, „Залізна корова“, що виходили у 20-х — на початку 30-х років, ілюструють еволюцію поетової експресіоністичної манери, а точніше — його шлях від символізму до експресіонізму:

Немає вже світу — лиш скрипка  
Що думно розкиплася в кур,  
І серце — розтріснена скрипка,  
І скручений в пальцях очкур...

На гратах — не місяць, — корова,  
Не сяйво, — рапятий язик.  
В залізних, вантажних оковах —  
Життя божевільного лик.

Сьогодні... вийдуть всі в'язні!  
Вже дзвонить із келій їх крок!  
Ха-ха-ха!.. іде до лазні —  
Дванадцять перістих курок.



Нижній голос поета, що був властивий його раннім ліричним віршам, змінився на інші інтонації, які, врешті, утворювали виразно експресіоністичну „формулу“, виражену назвою збірки віршів „Залізна королева“.

На першому етапі розвитку експресіонізму вважалося, що це не окрема стильова течія, а своєрідна модуляція імпресіонізму, так званий „постімпресіонізм“. „Європейська критична думка,— справедливо робить висновок О. Черненко,— скоро зорієнтувалася, що імпресіонізм виріс на позитивістично-емпіричному ґрунті як крайня межа реалізму, а натомість експресіонізм, заперечуючи свій світогляд, повернувся до того ідеалізму, який зосередився на суб'єктивному та інтуїтивному відчутті дійсності“<sup>1</sup>.

В Україні експресіонізм також мав своїх дослідників<sup>2</sup>. Уже самі назви праць свідчать про те, що українські літературознавці були зорієнтовані на німецький експресіонізм, який, безперечно, мав вплив на українське художнє слово.

Поява в Галичині повісті-поєми Осипа Турянського „По́за межами болю“ дала підстави говорити про пересадження на український ґрунт німецького експресіонізму. Очевидно тому цей твір так добре прийняли в Німеччині (переклад німецькою мовою вийшов майже водночас із першим виданням мовою оригіналу).

„По́за межами болю“ — твір у світовій літературі унікальний саме своєю екзистенціальною суттю. „Дикий танок людських пристрастей і душевного озвіріння“ автор не проживає разом з його учасниками, а споглядає. Він абстрагується від того, що діється на його очах, хоч образи жаху, безнадії, страху, смутку розгортаються із магичною силою. Антитеза між життям і смертю поглиблюється до безкраю.

„Осип Турянський,— пише Зіновій Гузар,— послідовно реалізує принцип психологізму, а не психологічного аналізу, що єднає його з експресіонізмом...“

<sup>1</sup> Черненко Олександра. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. Сучасність, 1989. С.241.

<sup>2</sup> Савченко Я. Експресіонізм та експресіоністи. Література, мистецтво, музика сучасної Німеччини. К., 1929; Державін В. Експресіонізм та експресіоністи // Критика. 1929. Ч. 10/21; Гнатишак Микола. З сучасної мистецької прози Німеччини. I. Підготовка експресіонізму // Літературно-науковий вісник. 1928. Кн.5; Берковський Н. Новітня німецька література: натуралізм-імпресіонізм-експресіонізм // Критика. 1930. Ч.7—8.; Коваленко Борис. Модернізм в українській критиці // Життя і революція. 1925. Кн. 10; Ветцольд. Від імпресіонізму до експресіонізму // ЛНВ. 1929. Кн.5; Селегій. На фоні модерної поезії. По́за межами болю // Веселка. 1922. Ч. 1.

Експресіоністичний характер має картина грози з громами, блискавками серед лютої зими. Безупинний гомін громів, жажливий стогін незбагнених голосів по безоднях, виття вовків — усе це змішується в пекельну симфонію, яка супроводжує смерть героїв. Даремно шукати в цій картині життєвої достовірності, „реалістичності“. Принцип розгорнутого оксюмору, принцип „аміметон мімема“ застосовується в поемі послідовно. Письменник свідомо вдається до прийомів, характерних для вторинного умовного мистецького виразу“<sup>1</sup>.

Справді, цей складний, наповнений психологічністю твір, насичений жахами реальних майбутніх трагедій, постійно тримає героїв у тій площині, де „всесвітній огонь життя горить над всесвітньою безоднею нічогості“. Та з цієї площини треба вийти, треба побороти себе. Тільки як знайти сили для перемоги? Наприклад, Бояні ввіймав у очах Сабо намір здерти з нього, ще живого, одяг для збереження вогню, навколо якого має продовжитись жажливий „танець тіней“, і якийсь страшний до божевілля голос підказав йому, „що не гора, лиш людина несе йому смерть“.

Філософія існування, життєвого хаосу і буття у цьому хаосі людини, необхідності вибору, антитеза кари і прощення, страх, боротьба суперечностей буквально у всіх моральних і етичних сферах — все це й підпорядковується естетичному кодексові експресіоністичного стилю.

Розглядаючи поему „По́за межами болю“ у загальнолітературному галицькому контексті, безперечно, слід бачити її високий художній резонанс: нею зачитувались, її належно оцінювали, її критикували. Вона, звичайно, мала вплив і на літературну молодь. Екзистенціальні мотиви у формах експресіоністських інтерпретацій були близькими галицьким поетам.

Осягнення історичної драми часу диктувало поезії потребу художніх шукань. „Скільки існує людство і література як вислів того існування,— повторимо за Юрієм Лаврієнком вічну тезу,— стільки існують зусилля кращих і більш відповідальних за своє покликання поетів — модернізувати поетичну мову, піднести її до рівня нових, з кожним днем більш і більш ускладнених потреб у структурі душі. Виникає потреба інтенсифікувати, освіжити і посилити мову, збільшити енергію та засяг слова“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Гузар П. Шляхами літературної слави рідного краю. Осип Турянський, Дрогобич, 1991. С. 24.

<sup>2</sup> Лаврієнко Юрій. До поєднання модернізму і традиції в неobarocko // Слово. Нью-Йорк. 1968. 36.3. С. 193.

Нехай поетам — „вісниківцям“, або, скажімо, О. Бабієві, М. Голубцеві, чи навіть поетам із „празької школи“, не завжди вдавалося доводити вірш до „більш ускладнених потреб“, але їх пориви у цьому напрямі більш ніж очевидні. І в поезіях О. Бабія, М. Голубця, А. Коломійця, як і в поезіях багатьох інших авторів, експресіоністична стилістика полишила свій певний слід.

Але чи тільки символізмом, імпресіонізмом та експресіонізмом обмежується стильова палітра галицької та еміграційної поезії періоду міжвоєнної? Звичайно, ні! Її спектр куди багатший. Він увібрав усі барви загальноукраїнської поезії. Неоромантизм, неокласицизм, футуризм, сюрреалізм також були у художній „моді“.

**НЕОРОМАНТИЗМ** — це новий, молодий романтизм, що також народився із символізму і паралельно з ним існував. А втім, є й інші точки зору. Деякі вчені, наприклад, вважають, що неоромантизм — це збірна назва модерних художньо-естетичних течій, які з'явилися як протистояння натуралізму. Не коментуючи різнопланових літературознавчих дискусій, зазначимо, що неоромантизм — логічне продовження класичного романтизму, який означив два яскравих періоди свого існування: перший — кінець XIX — початок XX ст. (творчість Л. Українки, О. Олесь), другий — 20-ті роки XX ст. (творчість М. Хвильового, Ю. Яновського, О. Довженка, О. Влизька, Є. Плужника, І. Дніпровського, М. Куліша, Л. Курбаса, М. Бажана, Д. Фальківського, О. Олесь, О. Бабія та багатьох ін.)

У галицькому літературному процесі, як і на сході України, неоромантизм був чи не найпотужнішою течією. Річ у тому, що його розвиток зумовлювали суспільно-політичні процеси, які тут відбувалися. Поразка в національно-визвольних змаганнях, з одного боку, стала причиною песимістичних настроїв, а з іншого — всупереч сумним реаліям життєстверджувала майбутнє, декларувала його, мобілізувала дух, настрій ліричного героя на новий, національно-визвольний „зрив“. До цього кликали майже усі поети-„вісниківці“. Як висловлювався Д. Донцов, — „Є. Маланюк чекав часу, коли — „щоденний галас перерве Архангельська труба... і білим сонцем стане страшний суд“. Ольжич викликав її, добу обрахунку „багряну“, мріяв про нашу Жанну д'Арк, — вслухався „як двигить земля і небо“, як „надходить страшний суд“... Клен мріяв про „добу прекрасну і почварну“. Мосендз уявляв її собі в образі „всесвітньої“ фуги“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Донцов Д. Поетика вогняних меж. Торонто, 1953. С. 32.

У цьому аспекті неоромантизм виконував таку ж ідейно-художню функцію, що й романтизм: інтерпретував конфлікт сучасника з дійсністю; відтворював життя у здраматизованих сюжетах; ідеалізував мрію тощо. Вірші В. Яніва, Р. Завадовича, Я. Курдидика, С. Масляка, в яких дух молодечого настрою домінував як вираження громадянського настрою людини, були уособленням типових, спільних рис нового покоління, відлунням шойно утвореної в Галичині суспільно-політичної атмосфери. Ще очевидніше це стосується поезії Б.Кравціва:

Кривавим листом котить падолист —  
І серце прагне знов далеких візій:  
Щоб понад нами знову пронеслись  
Бої одважні і залізні.  
Щоби дзвеніли списи і шаблі  
І жах вогню будив до дня оселі,  
Щоб ісходило сонце на землі  
В вінку шрапнелів.  
Щоб місто знов під чоботи ватаг  
Коври стелило і стяги шовкові,  
Щоб в синім небі стрічка золота  
Благословила нашої крові.

Спектр української неоромантичної (в тому числі й галицької) поезії надзвичайно широкий. Лише, наприклад, як багато цікавого для його аналізу дає творчість поетів „празької“ школи, зокрема Ю. Дарагана, Є. Маланюка, О. Лятуринської, Ю. Липи, О. Стефановича та ін. Тут романтичний пафос в основному стосується української історичної тематики княжих та козацьких часів, Щоправда, він „переадресовується“ в сучасну поетам епоху, „проектуюється“ на їхніх сучасників.

Окремо варто говорити про Б.-І.Антонича й неоромантизм. Він як „ідеолог“ „Дажбога“ вітав своїх молодих літературних побратимів, що об'єдналися навколо їхнього журналу, за юнацький порив. „Ці юнаки, — казав він, — з полум'яними очима, неспокійні, нервові, звеличники здоров'я і сили, вітають у своїх віршах невідомі шляхи, незнане життя, бурхливі дні, в'язничні келії, барвисті міста і місяць над конюшиною“<sup>1</sup>.

До того ж Антонич — практик неоромантичної поезії. Збірка віршів „Привітання життя“ аж надто промовиста в цьому плані.

<sup>1</sup> Antonycz B.-I. Poezja po tej stronie barykady // Sygnały, 1934, № 4/5. С. 5.

ФУТУРИЗМ з'явився під знаком деструктивних зрушень у суспільстві — головним чином на французькому революційному ґрунті. Його мистецький феномен полягав на запереченні класичних норм естетики і „розсуванні“ інших модерних стильових норм, зокрема імпресіоністичних та неімпресіоністичних. Футуристична революція з категоричною „догмою“ заперечення минулого відбувалась в умовах капіталістичного диктату, який зумовлював активні соціальні процеси.

Футуризм — „майбутнє“. Майбутнє — основна домінанта його декларації. Її теоретиком став італійський письменник Ф. Т. Марінетті (1876—1944).

Український футуризм як течія загального мистецького процесу брав на себе „корекцію“ цього процесу в його найповнішому масштабі. В одному із маніфестів читаємо: „Футуризм виявляв революційну акцію взаємовідношень, футуризм зробився вихідним пунктом, звідки розбіглися приватні завдання змісту, форми й матеріалу у мистецтві. Так з'явилися всі „ізми“, характерні для другого десятиріччя нашого століття. Всі вони були окремими проблемами мистецького організму і своїм перманентним розвитком затуляли основний фарватер мистецтва. Безперервна лінія мистецького процесу порвалася. Цей процес є введення в перехідну добу, в той одрізок її, сучасниками котрого ми є. І тут виникає основна проблема — знайти узагальнений принцип, користуючися з якого, можна було б відшукати загублений фарватер мистецького процесу. Очевидно, це можна виконати, лише вносячи конструктивний момент у справу. Значить, це можна зробити на підставі наукової теорії мистецтва, котра слідує за етапом деструкції“<sup>1</sup>.

Як бачимо, український футуризм у своїй глибокій основі був явищем похідним від європейського футуризму і хитався між інтернаціоналізмом і націоналізмом. Український футуризм був, на жаль, симпатиком космополітичного художнього „вбрання“.

Російський футуризм, що виник у 1910 р. і представлений такими митцями, як В. Хлебніков, І. Северянин, В. Маяковський, Д. Бурлюк, В. Каменський, Є. Гуго, С. Бобров, О. Кручених, що утворили групу „Гілея“, заперечував, наприклад, мілітаристські устремління італійця

<sup>1</sup> Футуризм. Поставка питання в теорії мистецтва перехідної доби / Панфутуристичний маніфест // *Лейтес А. М., Яшек М. Ф.* Десять років української літератури (1917—1927). К., 1928. С.101.

Марінетті. Але згодом їх соціальні установки були такі ж експансивні і відрізнялися хіба соціалістичною сутністю.

Українські футуристи М.Семенко та Г.Шкурупій, скинувши „з Олімпу“ Шевченка, так само, як футуристи російські, проголосили культ незалежної від змісту форми, абсолют суб'єктивного „я“, деструкцію фрази, синтаксису, строфи, традиційної версифікаційної норми тощо.

Якщо оцінювати сьогодні їх загальну творчу спадщину в контексті футуристичних програм, то, власне, суперечливість цих програм не дає змоги робити однозначні висновки. Врешті, і заклики до „палення“ „Кобзаря“ не слід було розуміти однозначно. Йшлося про відмову від уже знайденого, досягнутого, про неексплуатування цього знайденого та досягнутого, про заперечення хуторянсько-провінційних „канонів“.

Футуризм у параметрах свого історичного функціонування у нас описаний доволі докладно. Дослідження В. Державіна, Ю. Лавріненка, Ю. Шереха, Г. Костюка, М. Неврлого, О. Ільницького, М. Жулинського, В. Дончика, Ю. Коваліва та багатьох інших дають можливість законізувати „портрет“ українського футуризму.

Отже, відомо, що український футуризм пройшов три фази свого розвитку. Перша — розпочалася творчістю М. Семенка у 1913 р., реалізувавшись збірками „Держання“ та „Кверо-футуризм“ (1914), тривала до 1918 р., тобто до виходу у Києві „Універсального журналу“, який видавала група „Фламінго“ (Г. Шкурупій, О. Слісаренко, В. Ярошенко, художник А. Петрицький і, звичайно ж, М. Семенко). Другий період футуризму — це 1918—1927 рр., коли футуристи подолали культ свого „его“, індивідуального „я“, і почали з найактивнішою запопадливістю бити поклони колективній творчості. „Мистецтво — масам!“ — стало їхнім кличем.

Тепер семенківська концепція деструктивізму мистецтва здобула шанси для втілення. М.Семенко твердив, що треба „організувати деструкцію“ і тоді мистецтво розкладатиметься зсередини „його власними житловими силами“<sup>1</sup>.

На місці мистецтва, яке помре, утвориться метамистецтво — деформоване, без будь-яких ознак традиційності, мистецтво з домішками урбанізованої лексики, техніки. Творчість буде підпорядкована „центрові наукотехніки... наукотехнічної промисловості“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Семенко М. Мистецтво як культ // Червоний шлях. 1924. № 3. С. 228.

<sup>2</sup> Семенко М. До постановки питання про застосування лєнінізму на 3-му фронті // Червоний шлях. 1924. № 11—12. С. 201.

Третій етап українського футуризму проголосив поєднання українського футуризму із футуризмом російським. Це був харківський „диктат“ розвитку української художньої естетики, тобто період активного експортування з Москви космополітичних та шовіністичних ідей.

У Галичину футуризм йшов не „у чистому“ вигляді, тобто не у „футуристичній поезиці“ М. Семенка та Г. Шкурупія, а, сказати б, у футуристичній поезиці „прикладній“, опосередкованій, себто через творчість О.Влизька, Ю.Яновського та М.Бажана, а ще конкретніше, — через творчість поетів-динамістів, які, безперечно, зазнали впливу футуризму.

Журнали „Авангард“ (1925), „Авангард“ (1929), „Бюлетень авангарду“ (1928), „Мистецькі матеріали „Авангарду“ (1929) в Галичині серед мистецьких кіл не тільки були популярними, але й викликали дискусії щодо ставлення до теоретичних засад „футурно-динамічної“ поезії.

Теорію конструктивного динамізму Валер'яна Поліщука, яка крилась у синтезі імпресіонізму, футуризму та неоромантизму, мистецька Галичина прийняла, як і прийняла „європеїзм у художній техніці“, але відкинула „машинізацію життя“, „експресію духовного напруження“ та подібні спролетаризовані гасла. Щоправда, прокламації, щоб не сказати, програми, конструктивних динамістів були надто динамічні, у них „свій голос вносила доба“, сподівачись внести його і в „світовий хор культури“.

До речі, в Західній Україні завжди приділялася достатня увага модерному мистецтву. Про це, зокрема, свідчить праця М. Гнатишака „Нова українська лірика в Галичині на тлі західноєвропейської модерної поезії“ (Львів, 1934), а також дослідження М.Рудницького, який писав: „Загальнодоступники і футуристи можуть радіти, що мають бодай одну спільну прикмету: що є сьогодні у виборі шляхів і орудників своєї творчості. Вони мають навіть право вважати себе непризнаними за життя і більше надіятися на справедливість будуччини, ніж генії, які випереджують свій вік. Загальнодоступники ніколи не в силі лишитись вірними першому головному „вірую“ своєї праці; — що пишуть для загалу; загал є настільки химерний у своїх забаганках, що волиять читати футуриста, якого зовсім не розуміє, ніж автора, який звертається до всіх і не дає читачеві багато нагоди, щоби бодай створити собі оману індивідуального зусилля при читанню.“

Загальнодоступник вірить у всесильність ідеї і нехтує форму, яка невідхильно з'ясовує суть його ідеї незалежно від нього. Футурист вірить у всесильність форми, за якою йде навмання, не перетворюючи її ідеєю, і його форма також з'ясовує суть його ідеї незалежно від нього. Оба вони надто наївно — як на письменників — вірять у всесильність слова і користуються ним так впевнено, як власник панорами, коли запрошує юрбу, щоби поглянула на небачені чудеса<sup>1</sup>.

Інакше кажучи, Михайло Рудницький стояв на позиції вироблення професійних читацьких смаків, які не заперечують футуристичного стилю, але й не вивершують його над стилями іншими. Адже свого часу, в період зародження футуризму, М. Сріблянський справедливо критикував М. Семенка за те, що він хибно зрозумів футуризм, що він прийняв тільки його вивихи, а не суть естетичну, що Семенко, оголосивши себе футуристом, сам повів проти нього боротьбу і сам компрометував його своїми писаннями. Замість того щоб узяти з футуризму розумні ідеї, які б могли освіжити українську поезику, Семенко, на думку М. Сріблянського, „вхопився за дуже зловбий спосіб нищення нового руху — прикинувся футуристом і пише карикатури на його, разом з тим і марнуючи свій хист, і чуття поезії, яке у його єсть“<sup>2</sup>. Критик нарікав, що завдяки Семенкові українське громадянство, яке цікавиться літературою, матиме дуже хибне поняття про футуризм.

Більш як через двадцять років автор збірки „Соль у тиші“ (1935 р.) Володимир Гаврилук, уже навчений досвідом інших майстрів поетичного модерну, сміливо „впускав“ у свої вірші виразно футуристичні барви:

Коли ніч,  
і скрегіт металевих шок принишкне,  
і не дзвенить бляшаний бубон,  
не тріщать суглоби шкурні,  
не чути брязкотіння,  
ані свисту, що стинає кров  
у людських жилах,  
— Скажи,  
чи не тужить тоді за мною  
твое блискуче механічне серце,  
крицева мадонно?

<sup>1</sup> Рудницький Михайло. Між загальнодоступністю і футуризмом // Шляхи. 1918. № 1—6. С. 88.

<sup>2</sup> Сріблянський М. Михайло Семенко. „Кверофутуризм“. Поезопісні // Українська хата. 1914. Червень. С. 24.

Або ось ще футуристичний пасаж:

Хочу бути сам —  
іти вулицями порожнього  
міста,  
топтати на його тротуарах  
осінь...  
Хочу бути сам.

Чи, наприклад, ще такий:

Я в центрі міста  
піддаюся гіпсові світел і руху,  
рекламам, то кричать:  
„Делька“, „Салямандра“, „Батя“,  
я в саме горло лізу.  
Але вітрина колоніального краму  
куди більше вабить тепер,  
як книжка чи газета,  
бо я голодний  
і хочу жерти.  
Яка нудьга,  
яка одноманітність темна,  
дош, тротуари, холод...  
Кінець теми...

Бачимо, що стильовий малюнок віршів Володимира Гаврилюка доволі різнобарвний. Імпресіо — та експресіо, — як і кольори символістичні та й навіть якісь інші у ньому завжди проглядають. Тобто знову можна говорити про художню „еклектику“, своєрідну естетичну формулу поетового стилю.

Футуристичною у багатьох виявах можна назвати творчість Василя Хмелюка (1903—1986), автора поетичних збірок „Гін“ (1926), „Осіньне сонце“ (1928) „1926, 1928, 1923“ (1928). На думку Б.Рубчака, збірка „1926, 1928, 1923“, — „цілком свідомо поставлена на перехрестя її часу: Ляпас громадянському смакові“ в Росії; забави Трістана Тсари та маніфести сюрреалізму в Франції; „Нова генерація“ в Україні; „автоматичне писання“ французів і Гертруди Столін; футуризм в Італії; американський іматизм; „поетизм“ Невзвала — все це тут безпосередньо чи посередньо, але в усякому разі цілком свідомо схрещене“<sup>1</sup>.

За свідченням літературознавців, В. Хмелюк у свій час захоплювався поезією Г.Шкурупія та знав творчість

<sup>1</sup> Рубчак Богдан. Василь Хмелик // Координати. Антологія поезії. У 2 т. Т.І. Сучасність. 1969. С. 198.

російських кубофутуристів. Під їх, очевидно, впливом й з'являлися подібного характеру речі:

Індія  
індійський бог.  
17 століть  
20 століть  
князь варязький  
Святослав  
Ярополк  
гречка блакитна.

Розмовний, уривчастої форми верлібр, панівна урбаністика, звукова зосередженість, нотки еротичності, одверта „демократичність“ в образному мисленні — усе це й утворює вірш В. Хмелюка.

З очевидною умовністю, але якщо виходити з теорії і практики італійського маляра і різьбяря футуриста Умберто Боччйоні, знайдуться підстави говорити про футуристичність поезії Святослава Гординського. Правда, його малярські роботи дають для такої розмови більше підстав.

Суть полягає в тому, що Умберто Боччйоні проголосив: „у футуризмі лінія і зарис існують, як вибухаючі сили динамічного діяння образу. Отож вони є напрямні пластичних сил, які пропливають між конкретним кістком дійсності і її змінним, безконечним і рухомим діянням... Для футуристів предмет є зародком напрямків, що з'являються як форма“<sup>1</sup>.

Боччйоні, який дав новий поштовх розвитку італійського футуризму, вплинув і на українське футуристичне малярство. Збірка віршів С.Гординського „Барви і лінії“ також не обійшлася без такого впливу. Деякі критики свого часу навіть писали про „графічність“ поезії С.Гординського, про „правдиве багатство у ній барв, ліній і звуків“. І мали рацію:

Твій ринок, у рядах похмурих кам'яниць,  
Де вікна підняли зчорнілих гзимсів брови,  
Тривожно задививсь у темряву сторіч,  
Заслуханий іше в останній зойк Підкови.  
Зіп'явшись на щити гранітні, коло брам.  
Там ждуть уперто льви, насуплені і злющі,  
Щоб кинутись до віч твоїм майбутнім дням,  
Багряним дням, що прийдуть неминуче.

<sup>1</sup> Цит. за: *Островерха Михайло*. Виставка футуристичного мистецтва в Римі // Назустріч. 1934.Ч. 1.

Звичайно, якщо до футуристичної поезії підходити тільки з міркою руйнівної деструкції, то у віршах С.Гординського від футуризму нічого не знайдеться. А якщо мова про його стильову „причесаність“, про „компромісність“ його співіснування з стилями іншими, тоді можна бачити певне „офутуристичнення“ деяких віршів С. Гординського.

Футуристичною є поезія Ярослава Цурковського (1904—1995), автора збірок „Прозолоть світанку“ (1925), „Обновлення“ (1926) та „Смолоскипи“ (1927), тематику яких, як висловлювався хтось із критиків, він послідовно черпав із родовищ „модернізму“:

До речі, строфіка, як і композиція творів Я.Цурковського одверто по-футуристичному ламка, навіть, можна говорити, хаотична, невпорядкована. В його образному арсеналі, відзначено критикою, зустрічаються образи кубофутуристичної, а то й „егофутуристичної“ екстравагантності: „Я досвіта ручну гранату серця взяв, мов легінь шапку набакир, і кинув з лопотом на фякер поезії“.

Джерела поетики Цурковського, має цілковиту рацію М.Ільницький, витікають „не тільки з урбанізованого авангардизму, а й неоромантизму (чи передромантизму) початку ХХ століття з його космічною тугою і розширенням до безконечності ліричного „я“, тяжіння до таємничості, навіть месіанства поета“<sup>1</sup>. Цю критичну тезу справді легко проілюструвати:

Планети вигнулися в приспану світилами гадюку;  
мов чародійним зіллям, я місяцем коханню розбудив Весну  
і метеорами метав у збовтану терпіннями земну мазюку,  
і зір мій блискавиці на заповітні стежі слали —  
уста, як в кузні молоти гриміли:

— Не вмру!

Та сказаною — нудьга... в погоні за таємним  
принаду мріяло в сваволі

серденько яро молоде!..

Я перекинувся. Зробив кізла. Одним кивком огненним:  
із влета — малісінькі шушки;  
розсипалися в порох землі, розголублилось серце золоте —  
остав лиш Спокій мрії

та невмолимий сон: незгадане, святе.

Такий дещо „егоцентричний“ потік образної свідомості, чи, сказати б, стихійність часто невідшліфованої фрази й

<sup>1</sup> Ільницький Микола. Обірвані струни творчості // Літ. Україна, 1990. 5 лип.

визначали футуристичні пошуки молодого Я. Цурковського.

Сьогодні, з відстані більш як півстолітнього часового інтервалу бачиться, що талант Я. Цурковського міг розвинутись значно яскравіше, якщо б поет уже наприкінці 30-х років не відійшов від літературної праці.

Та все ж його творчість, як і творчість Василя Хмелюка, Володимира Гаврилюка, певною мірою Антона Павлюка, Лавра Миронюка та ряду інших авторів свідчить, що глибоке вивчення українського футуризму неможливе без аналізу галицької та еміграційної поезії.

НЕОКЛАСИЦИЗМ. „П'ятірне гроно“ неокласиків утворила група письменників, які займали різко протилежні до пролеткультівської „ідеології“ позиції в мистецтві. Група неокласиків стала неформальним утворенням. Її склали письменники високої філологічної освіченості: М. Рильський, М. Зеров, М. Драй-Хмара, Д. Филипович, Юрій Клен (Освальд Бургарт).

Ще вчора, щоб говорити про їх спільну естетичну платформу та інтерпретувати творчість кожного зокрема, навіть творчість М. Рильського, який є письменником „хрестоматійним“, треба було ставити на цілком інші шальки критичних терезів. Хай і не все достотно точно на сьогодні зважено, але вже таки „не мудруємо“, були неокласици чи не були. Більше цього — український неокласицизм доволі ґрунтовно вивчений<sup>1</sup>. Отже, нема потреби повторювати відоме. Наше завдання поглянути на неокласицизм у Галичині та неокласицизм в українській літературній еміграції.

Безперечно, першим мостом єднання неокласиків київських, львівських і тих, що емігрували на Захід, була творчість Юрія Клена, а відтак вже можна говорити про творчість поетів „празької групи“ і творчість Святослава Гординського, Богдана Кравціва, Теодора Курпіти. Але найбезпосереднішим спадкоємцем ідей неокласицизму став,

<sup>1</sup> Назвемо лише окремі дослідження: Клен Юрій. Спогади про неокласиків. Мюнхен, 1947; Шерех Юрій. Легенда про український неокласицизм. Не для дітей. Мюнхен, 1964; Лаврінченко Юрій. Літературні силуети про М. Рильського, М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмару // Розстріляне відродження. Париж, 1959; Новиченко Л. Поетичний світ М. Рильського. К., 1980; Дзюба І. Він хотів „жити, творити на своїй землі...“ // Драй-Хмара М. Вибране. К., 1989; Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. К., 1991; Ільницький М. Література українського відродження. Л., 1994.

безперечно, Михайло Орест (1901—1963), рідний брат Миколи Зерова.

Форма його віршів переважно класично відшліфована, рядки організовані в міцну систему, образність вишукана. Коли йдеться про Ореста-неокласика, то слід мати на увазі, що його поетика неокласицизму значною мірою відрізняється від поезики неокласиків-попередників. Вона імпресіоністично підфарбована. Тільки „це не той імпресіонізм,— висловлювався Святослав Гординський,— відірваних від себе, не пов'язаних образів, залитих змінливими переливами настроїв, що ми звикли вважати імпресіонізмом. З цього напрямку М.Орест взяв, здається, тільки ту безпосередність вислову почувань, що притаманна тому напрямкові, але вилив усе в формах класичних, в формах гармонійної рівноваги“<sup>1</sup>.

Через два роки після цієї оцінки, тобто у 1946 р., на підставі збірника „Дума і доля“ С. Гординський назве М. Ореста виразним неокласиком. Власне, у творчому світі М. Ореста відбувалось те, на чому свого часу наполягав М. Євшан. Для оновлення художнього процесу, казав він, „треба викинути старі шпаргалки, щоб нічого з собою не брати до нової землі. Нова культура мусить бути національна, мусить вийти з глибин народної душі, але вона не може бути українофільська. Ми ширше мусимо навчитись віддихати, даліше напружувати свій зір, навчитися іншого думання“<sup>2</sup>.

М. Орест, багато перекладаючи з інших мов і освоюючи культури європейських народів, уже самим фактом такої творчої поведінки утверджував високу національну „опініцію“ рідної культури. Тим паче, що художньо-професійний рівень його перекладів сягнув найвищих злетів. Очевидно, що і з цієї мистецької площини, як з засвоєного творчого досвіду М. Зерова і М. Рильського, випливає та формується досвід оригінальної творчості М. Ореста.

Прагнучи „іншого думання“ і не приймаючи „старих шпаргал“, М. Орест усе ж принципово йшов у руслі поезики неокласиків. Але його, як уже зазначено, неокласицизм розвивався по-своєму. Богдан Рубчак каже, що конче треба говорити про дуже своєрідний орестівський символізм, який „проникає далеко глибше, ніж „об'єктивність

<sup>1</sup> Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. У 4-х кн. Кн. 2. К., 1994. С. 355.

<sup>2</sup> Євшан Микола. Боротьба генерацій і українська література // Українська хата. № 1. 1911. С. 15.

поверхонь“ і часто робить із конкретности аж занадто одуховлену, виніжену „коронну речовину“<sup>1</sup>. Завдяки такому проникненню у вірші, повторюємо за Рубчаком, „проривається дуже тепла особистість поета“, особистість із ніжною і чутливою душею.

Справді, він послідовно прямував до пізнання найсокровенніших таємниць буття, прагнув збагнути їх глибини, надаючи фактам реальної конкретності надчасового змісту і значення:

Ласкава мла вкриває тихий обрій;  
сліпучий диск на ньому відгорів —  
і ліс, замислений в покорі добрій,  
на барви бронзи,  
злата і цинобри  
смарагди шат свої перемінив.

Ця витончена у своїй художній красі строфа певною мірою дає змогу говорити про Орестову гармонію між естетикою і світоглядом. Згодом, уже у післявоєнній творчості, можна буде спостерігати, як світоглядність, поетова позиція все сміливіше поселяються у його віршах.

Від імажинізму до неокласицизму розвивалася поезія Бориса Олександрівна (1921—1979). Генеза такого розвитку пролягла крізь усі творчі роки поета і чітко проявилась наприкінці його життя. Прикладом маємо вірш „Прощання з князем“ (На смерть Євгена Маланюка, 1968. 16 лют.).

Обірвалася нить. Зупинилося серце козаче.  
Тільки хмари і синь. І та сама гірка чужина.  
А за милями миль, там, де степ вітровіями плаче,  
Набриває земля. Починається рання весна.

І гримить далина. Отривається з криги Синюха,  
Виринається в степ, де легенди і скитські боги.  
Припливає з висот, із незвіданих меж виднокруга,  
Невпокорена тінь, щоб на рідні лягти береги...

Дні, вогні, переходи, походи, ісходи,  
Сонцеярі пожари — і серце поета, борця.  
Із піднятим чолом, наче князь, він проходив негоди  
Із пером і мечем — неухильно твердий до кінця.

Завершилася путь. Наче пісня — сувора і славна.  
Відпливає поет — залишає хвалу і хулу.  
І затужить, заплаче за ним Ярославна,  
Україна заплаче на древнім козацьким валу...

<sup>1</sup> Рубчак Богдан. Михайло Орест // Координати. Антологія поезії. У 2 т. Т. 1. Сучасність. 1969. С. 31.

Не треба говорити про сувору класичну версифікаційну „геометрію“ вірша. Вона більш ніж очевидна.

Українські неокласици, в першу чергу знамените „п'ятірне гроно“, утворили в нашій поезії свій неокласичний стиль, пройнятий досвідом традиції і наснажений „плоттю духа“ нового часу.

В умовах, коли літературі відводилася роль пролеткультівської прислужниці, неокласици й поетів не визначались політично у формах лозунгів, маніфестів та декларацій. Їх політикою було служити національній культурі, високим гуманістичним ідеям засобами справжнього мистецтва.

Є. Плужник, С. Гординський, О. Влизько, Д. Фальківський, І. Ірлявський, В. Мисик, М. Рудницький, О. Тарнавський, В. Свідзинський, Т. Осьмачка, поети — „вісниківці“, „пражани“, „логосівці“, Б. Кравців та ряд інших, розвиваючи традиції неокласичної школи, вписали одну із найкращих сторінок нашої поезії, яка має виразно свою художньо-естетичну природу, присутня й у теперішньому поетичному русі як його окрема лінія.

С Ю Р Р Е А Л І З М. Теоретиком сюрреалізму виступив англієць Андре Бретон. Згідно з його визначенням, сюрреалізм — це „психічний автоматизм“, що нехтує раціональністю засад, намагаючись вирватися із-під контролю розуму. Мистецьке завдання сюрреалізму — відзеркалювати потік підсвідомості, відтворювати психічні стани, віддалятися від реального. Його примат — асоціації, сни, уява, речі в русі.

Сюрреалізм яскраво розвинувся в малярстві (С. Далі, Де Кіріко, М. Ернст), у поезії його вершин досягли Г. Аполлінер, П. Елюар, Т. Еліот.

В українському художньому мисленні сюрреалізм спочатку проявлявся як відлуння з чужих літератур.

У творах М. Йогансена, М. Куліша, Б.-І. Антонича, Г. Косинки, Ф. Потушняка, М. Хвильового, В. Хмелюка, А. Павлюка, Л. Миронюка, Г. Мазуренко, В. Барки бачимо своєрідну еволюцію сюрреалізму і його шлях до „автономності“.

Багато українських критиків, зокрема в еміграції, на явище сюрреалізму дивились як на „рішучу необхідність поступовості“ художніх форм, як на „руйнівника консервативної психології“. „Те, що оголошуємо сюрреалізмом, — висловлювався Борис Федорак, — те називаємо художнім пошуком, в якому народжуються небувалі речі сучасности, те і є протестом проти натуралізму“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Федорак Борис. Повстання проти традиції // Рідне слово. 1930. № 18.

Сюрреалістичний художній пошук проявився в поезіях та малярських роботах Василя Хмелюка, картини якого зберігаються сьогодні в музеях Парижа, Стокгольма, Нью-Йорка, Мюнхена, Філадельфії. Його три невеличкі поетичні збірки „Гін“, „Осіннє сонце“ та „1926, 1928, 1923“, як ми вже бачили, пройняті пошуком нових художньо-формальних засобів, зокрема футуристичних стильових форм. Але В.Хмелюк ніколи не обмежувався у смаках лише одного, якогось наперед заданого порядку („Я прийшов на світ, щоб ступити йому в хитре око“). Йому імпонували новітні стильові європейські течії і художні експерименти в українському малярстві, поезії, драматургії. Він знав творчість Семенка, польських формалістів, зокрема Віткевича і Хвістека, російських футуристів, захоплювався Аполлінером, Делоне, Сандраром.

З цих близьких і віддалених естетик, якщо не починається В.Хмелюк, то, принаймні, він із них багато бере, з ними творчо „співіснує“. Він знає, що його „творче підприємство“ мусить бути „підприємництвом“ із виразно самобутнім „виробництвом“.

Моє підприємство рекламоване найкращими засобами. Мої шевські майстерні тягнуть початок з найкращих цехів ремісничих. Денно працюють у мене сотні старих і молодих майстрів і вироблюють найкраще взуття, з котрим не зрівняються вироби найславніших фірм. Цілі століття — ранком, вдень і ввечері мої служниці услужують мені старанно. Варять найкращих рецептів страви. І ходять до мене від віків натовпи моїх поважателів. Славлять мое підприємство (славне зі всіх славних!) і відходять покоління за поколіннями в черзі справ старого виробу, а нові нащадки носять мені найкращі квіти дорогих пахощів.

Словом, поетична естетика В.Хмелюка — це естетика модерного мислення, її параметри: футуризм — дадаїзм, сюрреалізм. Та сповідуючи ці „ізви“, він не піддався ні стихії легкопису, ні манерам ускладненого штукарства. Він вперто творив свій власний світ, ламаючи звичні норми традиційної поетики.

Виразним симпатиком сюрреалізму був Лавро Миронюк. Він не видрукував жодної збірки віршів, але в періодичній пресі 20—30-х років опублікував ряд поетичних



добірок, про які критика свого часу говорила як про речі, до яких треба мати „особливе розуміння“ і „пікантний смак“<sup>1</sup>.

Л. МIRONЮК (1887 — ?), як згадували його сучасники, написав більше тисячі віршів, але сьогодні їх майже не знаємо. Вони існували переважно в рукописах.

Релігійні мотиви і мотиви смерті, урбанізм, людина на життєвих роздоріжжях, природа тощо — домінували в його поезії („Стали чорні виночерпи, Вино чорне ллють, А у серці чорні верби Вінки смерті в'ють“).

Л. МIRONЮК вважав, що він пише для себе і друзів, тому про нього як поета мало хто знав і, очевидно, тому така доля його віршів. Можна лише жалкувати, що саме так, а не інакше виходило у його творчому житті. При щасливіших умовах ми б говорили про Л. МIRONЮКА як про яскравого сюрреаліста. Метафорична сміливість, несподіваність погляду на світ, жадання експерименту і подібного характеру інші творчі чинники й визначили працю Л. МIRONЮКА. Від поетичної традиції через символізм він ішов у напрямку сюрреалізму /...На сосонці — сонці сіли... / Сон блакитний, білий/... Не журися: якимось буде, Сосна в ноги, дуб на груди — Не журися!./.

Свій шлях до модерну, зокрема до сюрреалістичної манери, прокладав Антін ПАВЛЮК (1899 — ?), який, як і Л. МIRONЮК, жив у Празі і там видав збірки віршів „Життя“ (1925), „Осінні вири“ (1926), „Біль“ (1926), „Пустеля любови“ (1928), „Полин“ (1930) та ін.

До пошуків модерного стилю привів його ГІЙОМ АПОЛЛІНЕР, якого він багато перекладав. Також свій вплив мали на нього німецькі експресіоністи. Отже, знову маємо промовистий приклад творення своєрідного естетичного „сплаву“ з його українськими національними складниками та європейськими на них впливами.

Не було б повної картини про сюрреалізм в українській поезії без теоретичної думки та творчої практики закарпатця ФЕДОРА ПОТУШНЯКА (1910—1960), автора збірок віршів „Далекі вогні“ (1934), „Хвилини вічності“ (1936), „Темнічечори“ (1938), „Можливості“ (1939), „На білих скалах“ (1941), „Кристали“ (1942) та ін.

Ф. ПОТУШНЯКА магічно вабила французька поезія, у молодому віці він переклав відомий „Маніфест сюрреалізму“ Андре БРЕТОНА, акцентуючи увагу на бретонівських тезах

<sup>1</sup> Мелешко Фотій. Українські поети // „Гомін волі“. Прага, 1936. 22 серп.

про віру сюрреалізму у всемогутність марень, снів, у гру мислі тощо.

Підтримуючи теорію французьких теоретиків сюрреалізму, Ф. ПОТУШНЯК писав: „Сюрреалізм у багатьох подібний до футуризму, означає передовсім поезію, основувану на психоаналізі, на психології снів... Сон приходить спеціально своїми законами без контролю розуму, відкриваючи перед вами непередбачені, далеко заховані духовні можливості людини... З психологізму виходяча творчість спонтанно дає нове поле творчості, ведучи до далекоюсяглих перспектив, в яких отражається людський дух“<sup>1</sup>.

Ф. ПОТУШНЯК, як і багато іншої творчої української молоді, що студіювала в Європі, розуміли, що й найпрогресивніші філософські течії і найрадикальніший модерн не прислужаться національній культурі, якщо ігноруватимуть її досвід, традиції та не покликатимуться, чи б пак, не базуватимуться на ментальній специфіці.

Отже, український фольклор і європейський „вишкіл“ модерну — це два його творчі крила.

Для мистецького модерну як для художнього поступу Ф. ПОТУШНЯК послідовно шукав наукової теоретичної бази. Зокрема у його статті „Про сучасну літературу“ читаємо: „Проти експериментальної і позитивної психології з багатьма напрямками, як біхевіоризм і інші, з'являється по праву зовсім протилежна сторона, ба і сама парapsихологія, психологія утвару й подібне (Фрейдів психологізм). Та й другі строгі дисципліни не остаються в данім спокої. В фізиці з'являється теорія релятивізму. Ейнштейнові приписується таке значення в фізиці, як Коперникові в астрономії. Теорія квантів ворухить уми математиків...“<sup>2</sup>.

Звідси й впливала ПОТУШНЯКОВА логіка щодо захоплення модерном у філософії та поетичній естетиці. На цьому базувались і його художні пошуки:

В засвідоме тікає ніч  
Ранені плачуть діаманти крові  
Стодзвонні дзвони ясні луни  
Стозвонна гавань твої очі  
Як капля канув час.

Над горами вишневі мрії  
Між серцем й серцем

<sup>1</sup> Цит. за: Петровіч Іван. У промінні магічної книги // Молодь Закарпаття, 1990. 2 лют.

<sup>2</sup> Там же. 1990. 27 лют.

Між тілом й тілом  
 Маленький вогник в жмені ночі.  
 Лови лови  
 Атоми пліч у високості  
 Астральне тіло днів і струни  
 далечів  
 Гудуть танцюють спазми звідточів  
 Спіралями пливуть у сутінь  
 свідомости  
 Їх поцілуї поцілуї нервні  
 А сонце сонце  
 А птахи птахи.

Як бачимо, Ф. Потушняк на рівні свого таланту прагнув дати українській поезії те, що давали своїм культурам такі реформатори, як Сальвадор Далі, Вітезлав Незвал, Андре Бретон, Трістан Тцара, Поль Елюар та ін.

Резюмуючи, можна сказати: хоч сюрреалізм не на повну силу розвинувся в творчості Ф. Потушняка, як і в українській поезії в цілому, але він її, як дехто вважає, не тільки торкнувся. Він у ній прогресував. Підтвердженням цього є твори Б.-І. Антонича, зокрема збірки „Книга Лева“ та „Ротації“, а пізніше „в сюрреалізмі працює“ Г. Мазуренко, поважне місце йому відводять поети нью-йоркської групи (Е. Андієвська, Ю. Тарнавський, Б. Вовк) та молоді поетичні покоління, починаючи від „пізніх“ шістдесятників аж до поетичних „бранаців“ 90-х років.

## СЛОВО БЛАГОВІСТУ

Найраніша наша літературна пам'ятка „Про Закон і Благодать...“ починається похвалою Богові, що у високій славі своїй не забув смертних людей, а прийняв страждання во ім'я їх спасіння. Михайло Грушевський говорив про неї як про величну пам'ятку української культури. „Слово...“ для нас цінне,— висловлюється великий учений,— як одна з найбільш літературних, високо артистичних речей, які взагалі має наше письменство. Незвичайно важний се документ і з того становища, що се взагалі найраніший літературний твір, який доховався до наших часів сорозмірно в чистій формі (напр., в порівнянні з „Повістю временних літ“, котру дослідники кладуть приблизно на ті ж часи). Нарешті, з культурно-історичного погляду се незвичайно важний показчик тих високостей, яких досягли книжники, так би сказати, першої черги, вихованці заве-

дених Володимиром шкіль після офіційного запровадження християнства на Русі. Високо піднімається він над загальним рівнем після золотоустівського візантійського риторства, до котрого належить своєю риторичною манерою, так само, як і століттям пізніший Кирило Турівський. Тільки той тісніше зливається з сими Златоустовими епігонами, замішується в їх юрбі, мало чим відрізняючись від них, тим часом як автор „Закона і Благодаті“ могутньо злітає над сим пересічним риторизмом як індивідуальним своїм талантом, безпосередністю почуття, так і опануванням риторичних засобів — опануванням, а не підпорядкуванням себе ним...

„Слово...“ — найблискучіший ораторський твір, чудова, бездоганна, академічна промова. Кожний же ораторський твір складається двома елементами: внутрішньою силою слова, яке виявляє природну міру ораторської здібності, а не здобувається ніяким чином, і зверхньою формою, і обробленням, яке досягається більшою чи меншою знайомістю з ораторською штукою, що здобувається наuczанням<sup>1</sup>.

Сподіваюсь, читач не дорікне за розлогу цитату. Це має своє мотивування — йдеться про витoki релігійної української літератури. Тим паче, Грушевський інтерпретує їх не тільки як факти релігійної „присутності“ у творі, а розглядає в „артистичному“, художньому аспекті. А за рівнем художньої вартості „Слово про Закон і Благодать“, на думку Грушевського, можна порівняти хіба що зі „Словом о полку Ігоревім“.

Отже, релігійність як світогляд, а поетичність як засада людської натури, як категорія психологічна — це наша праоснова, це фундамент нашого духовного розвитку, це материк, з якого починається українське поетичне слово. Єдність релігійності й поетичності якраз і є тією субстанцією, що формувала і різьбила наше художнє слово упродовж століть. „Саме лірика і ліризм,— писав Володимир Янів,— переносять нас крізь століття аж до коренів нашого християнського світогляду, хоч у тих часах поезії у класичному розумінні не було (а чи її сліди не збереглися); проте лірика і ліризм є скрізь: в гоміліях, літописах, житіях святих чи поученнях“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Грушевський Михайло. Історія української літератури: У 6 т. Т. 2. К., 1993. С. 62—63.

<sup>2</sup> Янів Володимир. Поезія благодаті // Хрестоматія української релігійної літератури. Мюнхен.; Лондон, 1988. С. 5.

Та, переходячи до загального огляду релігійної української поезії, не ставлю собі завданням виводити генезу даної теми. Про це, врешті, є далеко не бідна наукова література<sup>1</sup>. У даному випадку важлива тільки ретроспектива...— тобто огляд тематичної спадковості релігійних мотивів крізь усі літературні епохи, крізь нашу сумну та невеселу історію. Така спадковість збереглася навіть тоді, коли релігію було проголошено „опіумом для народу“, релігійні мотиви з літератури цілковито не зникали.

Українська релігійність творилася віками і з етнопсихологічного погляду має виразно національний характер. У силу нашого геополітичного становища українців називають селянською нацією. „Селянською нацією,— доводив у своїх етнопсихологічних студіях Володимир Янів,— ми були не тільки у результаті історичного процесу і не тільки соціологічно: нею були насамперед зі самої природи, з вдачі,— селянською нацією були ми психологічно. А для психіки селянина, зв'язаного з природою та землею, саме релігійність дуже своєрідна та властива“<sup>2</sup>.

Саме властивий селянству консерватизм міцно утримував релігійні засади. Згадаймо у цьому зв'язку М. Костомарова. „Український народ,— писав він,— глибоко релігійний народ у якнайширшому розумінні цього слова. Чи так, чи інакше склалися його обставини, чи таке, чи інше було його виховання, він берегтиме в собі релігійні основи доти, доки існуватиме сума головних ознак, що становлять його народність“<sup>3</sup>.

Костомаров, як потім відзначатимуть учені-етнопсихологи, створюючи духовний образ українця, обрав методично правильний шлях і зумів розгорнути узагальнену концепцію української релігійності. Історичні джерела та описи мандрівників давали йому підстави сказати: „І багато лицарів таке робили, що не записано і в книгах мира сього, а записано на небі, бо за їх були молитви тих перед Богом, котрих вони визволили з неволі. І день ото дня росло, умножалось козацтво, і незабаром були б на Україні усі

<sup>1</sup> Праці: М. Костомарова, І. Франка, В. Перетца, М. Грушевського, М. Возняка, С. Єфремова, В. Петрова, І. Огієнка, В. Щурата, Я. Яреми, О. Кульчицького, В. Яніва, Д. Чижевського, А. Мельника, Ю. Липи, Д. Бучинського, Г. Нудьги, Л. Махновця, В. Яременка, В. Крекотня, О. Мишанича, Д. Наливайка.

<sup>2</sup> Янів Володимир. Нариси до історії української етнопсихології. Мюнхен, 1993. С. 177.

<sup>3</sup> Костомаров Михайло. Две русские народности: письмо к редактору // Основа. 1861. № 3. С. 37.

козаки, усі вільні і рівні, і не мала б Україна над собою ні царя, ні пана, опріч Бога єдиного, і, дивлячись на Україну, так би зробилось і в Польщі, а там і в других слов'янських краях.

Бо не хотіла Україна йти услід язиков, а держалась закону Божого, і всякий чужестранець, заїхавши в Україну, дивувався, що ні в одній стороні на світі так щиро не моляться Богу, ніде муж не любив так своєї жони, а діти своїх родителів“<sup>1</sup>.

Усе, про що говорив Костомаров, виростало з українських національних праоснов, з реального ґрунту і навіть у чомусь і з ґрунту дохристиянського. Вже, скажімо, літописець Нестор розумів, що в київському зводі „Повість временних літ“ важливу роль відіграють усні джерела: оповіді, перекази, тобто джерела народної моралі, етики, звичаїв, певних норм поведінки. Власне, їх „присутність“ відіграла величезну смислову функцію в оповіданнях про Олега, Ольгу і Володимира, сприяла піднесенню тону оповіді.

І хоч початком „офіційного українського віршування“ — віршування класичного, вчені вважають XVI ст., але ж вони не заперечують найрізноманітніших проявів поетичності нетрадиційних зразків. Це простежується і в „Повісті временних літ“, і в літописах, повчаннях, житіях, героїчних епосах, оповіданнях, повістях, а особливо у творчості скоморохів.

„Деякі вчені думають,— доводив видатний історик літератури Михайло Возняк,— що вже в часі написання давнього життя Володимира існували поетичні оповідання про Володимира. Кирило Турівський говорить в одному із своїх писань, що „історики та красномовці (іншими словами, літописці й поети) схилиють своє вухо до воєн і ополчень, які були між цісарями, щоб прикрасити їх словами“.

„Прикрашання словами“ Бога, Богоматері, Христа і взагалі використання релігійних сюжетів сягає таких же глибин. З прийняттям Христової віри культ її в Русі-Україні ширився навдивовиж активно, відповідно впливаючи на всі сфери духовного життя, на написане слово теж. Писане слово, у свою чергу, сприяло творенню цього культу. У кожному історичному епоху це відбувалося по-своєму. Наприклад, Україна в другій половині XV ст. змушена була піти

<sup>1</sup> Костомаров М. І. Закон Божий (Книги буття українського народу). К., 1991. С. 25.

новим шляхом духовного розвою. У 1453 р. Константинополь здолали турки. Його престиж як патріархальної столиці впав. Він вже не міг мати впливу на східнослов'янські землі. Почалася епоха західноєвропейського Ренесансу.

„Європа в цей час,— пише Василь Яременко,— пережила бурхливі культурні часи — епоху високого Відродження. З 1440 року книга стає друкованою. Міняється характер письменницької праці, розширюються можливості поширення людської думки, різних ідей, відомостей. Література і мистецтво відкривають цінність людської особистості. Відбувається девальвація цінностей, витворених на підґрунті ідеології аскетизму. Перші магістри і доктори наук з України починають плідно використовувати античну культуру і сучасну їм ренесансну традицію, сплітаючи їх із власне народним досвідом у руслі власне народних завдань“<sup>1</sup>.

В епоху литовсько-русько-польської держави староукраїнська (як і старобілоруська) мова поширює сферу свого побутування, значною мірою „вростає“ у загальнодержавну мову канцелярії великих князів литовських. Правда, згодом бурхливий наступ колонізації витіснив її з цих сфер. І все ж, хоч і короткий, але сприятливий період дії староукраїнської мови позначився на розвитку літератури. Тиск католизації стає поштовхом до розквіту полемічної літератури.

Багато дослідників художньої думки того часу роблять акцент тільки на полемічній літературі і недооцінюють інші ідейно-культурницькі засади. „Наші нинішні знання про XV—XVI ст.— доводить Василь Яременко,— дають змогу по-новому подивитись на цю епоху і на основі комплексного, системного вивчення всієї сукупності культурних, у тому числі й літературно-поетичних пам'яток, зробити висновки, що характерні явища, які запанували в XVII ст. і продовжували розвиватися у XVIII, започаткувалися в XVI ст. Тут склався свій стиль життя, виробилася сукупність ідей, кілька суспільно-політичних і культурних орієнтацій, що позначилися на розвиткові наступних культурних епох, провідних художньо-естетичних концепцій та громадської думки“<sup>2</sup>. Літературно-поетичні пам'ятки, що творилися латинською, польською, старослов'янською,

<sup>1</sup> Яременко Василь. Українська поезія XVI століття // Українська поезія XVI століття. К., 1987. С. 7.

<sup>2</sup> Яременко Василь. Українська поезія XVI століття // Українська поезія XVI століття. К., 1987. С. 8.

книжною староукраїнською мовами, вміщали й християнську тематику. До речі, церковно-релігійні братства уже наприкінці XVI ст. від справ релігійно-християнських переходили до національно-культурних й навіть до політичних. Найстаріше братство при львівській церкві Пресвятої Богородиці, діставши потвердження на своє існування від антиохійського патріарха, а згодом перетворившись у ставропігію, розгорнуло надзвичайно бурхливу діяльність в культурній сфері. За його участю та зразком у Замості, Городку, Галичі, Більську, Перемишлі, Комарно, Любліні, Дубно, Немирові, Білі, Межибожі, Ярославі організовувались свої школи. Такі ж школи згодом утворилися в Києві, Луцьку, Переяславі, Чернігові, Полтаві, Харкові.

На широкому географічному просторі творилось і художнє слово. У 1630 р. у Львові з'явилися „Вірші з трагедії „Христос Пасхон“ Григорія Богослова. Історики літератури вважають початком української комедії інтермедію Якуба Гаватовича, поставлену в Кам'янці-Струмиловій (під Львовом). Львівська духовна атмосфера дала змогу розгорнутися на повну силу діяльності таких учених, як Лаврентій Зизаній Тустановський, Стефан Зизаній Тустановський, Юрій Рогатинець. Зі Львовом асоціюються імена Івана Вишенського, Мелетія Смотрицького, Теофіля Рутки, Кипріяна Жоховського та ін.

З братськими школами тісно пов'язується і розвиток української музики. В „реєстрі“ братського хору при церкві Успення Пресвятої Богородиці у Львові значиться 398 композицій. Унікальною заслугою братств став вихід у Львові (1707 р.) першої в Україні книги друкованих нот Ірмолая.

Отже, ідеї ренесансу та гуманізму, що сприяли загальному розвиткові української культури, благотворно впливали й на розвиток поетичного слова. Художня спадщина, скажімо, Павла Русина з Кросна, Григорія Русина із Самбора, Георгія Тичинського, Миколи Гусовського, Івана Туробінського Рутенця, Севастяна Кленовича, багатьох анонімних авторів, як каже Василь Яременко, створили окремий літературний масив — „ренесансну поезію, цілком нову за типом художнього мислення, за концепцією світу, суспільства, людини“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Яременко Василь. Українська поезія XVI століття // Українська поезія XVI століття. К., 1987. С. 9.

Цей літературний масив окрім домінуючої релігійної проблематики був якщо не просякнутий, то яскраво означений мотивами світського характеру (щось на зразок того, як в апокрифічних творах з ідеями „еретизму“ часто співіснували чи співуживалися ідеї шукання Божих правд).

Було б безпідставним, на думку Дмитра Бучинського, „засуджувати апокрифічну літературу й пізніші твори, написані на її основі, в будь-якому безбожництві. Бо незважаючи на факт, що в ній буває багато фантастичного, багато, на перший погляд, навіть натуралістичного, ... не треба забувати, що навіть той наш старий натуралізм не мав замірів модерного натуралізму, чи ясніше, він, ні у якій мірі, не руйнував християнської духовности, а навпаки, в простий спосіб, допомагав людині на ніжних крильцях фантазії підноситися до небесних висот. Старий натуралізм з апокрифів ставив собі за благородне завдання: природними шляхами й стежками підняти людину до Бога, до його Матері Пречистої, а модерний якраз — навпаки: відірвати людину від Бога“<sup>1</sup>.

Таким чином, навіть апокрифічна література поєднує два різні начала, секуляритивні за своєю природою. Шістнадцяте століття, сказати б, утверджує секуляритивний процес у поезії, тобто в поезії виразно церковній виділяється поезія духовно-релігійна. В апокрифічній літературі, приставши до думки Д.Бучинського, бачимо свій у чомусь подібний процес розділу, тобто поділ апокрифів на старонатуралістичні і модернонатуралістичні.

У цьому зв'язку неможливо оминати „Вступ до студій над „Богословником“, який Франко написав за три роки до своєї смерті. Позитивно оцінивши праці над духовною та церковною поезією в нашому старому письменстві М. Грушевського, В. Перетца, В. Щурата та М. Возняка, Франко зазначив: „Поезія церковна не те саме, що поезія релігійна. Бо коли майже всяка поезія первісно була поезією релігійною, то значить піднесенням духу поза обсяг звичайних, буденних інтересів, поза котрими для первісного чоловіка безпосередньо починався обсяг божества,— то відси, від таких гомерівських гімнів, найстарших пісень єврейських, як пісні Дебори, Міріам, пісні Давида про смерть Саула та Джонатана, найдавніші псалми та найдавніші часті „Рігведи“,— до поезії церковної вроді псалмів

<sup>1</sup> Бучинський Дмитро. Богородичний культ в українському письменстві // *Наук.зап. Укр.Вільн. Ун. Мюнхен; Рим; Париж, 1969. Ч. 9—10. С. 26.*

„степенних“ або католицьких канціоналів дуже далека дорога. Поезія церковна далека вже від тої наївної віри, того безпосереднього виливу чуття людського перед божеством, якими визначається первісна поезія релігійна. Поезія церковна — се витвір штучний, опертий на довговіковій традиції, вплив організації окремої верстви жерців, монахів, священників, приноровлений до цілі системізованого вже і спеціалізованого богослужіння, якого не знають первісні релігії. Для своїх цілей вона користується давньою, наївною поезією релігійною, але вводячи її в новий зв'язок обрядів та тайн, надає їй скрізь нове, символічне значення, якого вона первісно не мала, піддає її строгому виборові та докладній цензурі“<sup>1</sup>.

Власне, згідно з Франковою методологією, науковим осягненням духовно-релігійної поезії сьгодні займаються спеціалісти з давньої літератури. Ми лиш описово торкаємось цього питання, щоб окреслити спадковість порушеної теми в українській поезії. Як бачимо, вона проходить крізь століття, ніде не обриваючись. Правда, кожна епоха має свої особливості. Якщо Павло Русин із Кросна, здобувши прекрасну європейську освіту (навчався в Грейфсвальдському університеті в Померанії, вчений ступінь магістра здобув у Краківському університеті) підходить до розуміння поезії асоціативної, до утвердження поетичного підтексту і все ж в основному утримується на досвіді старогрецької поезії, то Севастьян Кленович досягає вже інших рівнів. Насамперед Кленовичеві властива барвиста поетика. Як поет, він височить над XVI ст. і стає школою для майбутнього.

Треба сказати, що новолатинська поезія, як і поезія, написана польською, старослов'янською і давньоукраїнською мовами, формували не тільки нову поетичну естетику, утворювану на досвіді старих середньовічних традицій та новітніх ренесансних досягнень, але формували також, сказати б, тематичну ідеологію. Поезія активніше осягала світ, людину, роздвоєну особу, яка не визнавала компромісу у боротьбі між Богом і сатаною. Таким чином, XVI ст. стало епохою великих поетичних набутків. Воно породило естетичну „конституцію“ бароко і чимало непересічних проблем. Посилення натиску на національні права українців спричинило наростання опору проти польського шовіні-

<sup>1</sup> Франко Іван. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході // *Іван Франко Зібр. творів: У 50 т. Т. 39. К., 1983. С. 127.*

стичного гноблення. Народжувалося славне козацтво із легендарними гомерами-кобзарями. Героїчний епос (думи, історичні пісні, балади, пісні-хроніки, легенди) сягнув найвищих творчих вершин.

У XVI ст. оформився напрям культурницького розвитку з орієнтацією на візантійсько-києво-руську традицію, якій протистояла політична тенденція поширення праоснов римської культури. В результаті це призвело до прийняття унії 1596 р. Українське літературне відродження не сповільнювало своєї ходи, а шукало нових шляхів. Поезія Герасима Смотрицького, Андрія Римші, Стефана Зизанія, Христофора Філарета — яскраве цьому свідчення. Це література, як висловився В.Яременко, — “відроджуваного і одночасно новонароджуваного слов'янського віршування”<sup>1</sup>.

Ще бурхливішим у нашій історії було XVII ст. Розпалювалися релігійні пристрасті. На бік унії перейшли київський митрополит Михайло Рогоза і багато єпископів. Галицьке православ'я ставало німецьким, хоча полемічна війна між двома церквами не вщухала. „Тренос“ Мелетія Смотрицького, що з'явився на початку століття, засвідчив яскравий полемічний запал його автора. І все ж навіть полемічні твори того часу були не тільки виявом боротьби між релігійними ієрархіями, а й несли слово Боже. Можна назвати Кирила Транквіліона Ставровецького із його „перлом многоцінним“, в якому, на думку вчених, відображено життя тогочасної віруючої України. Або, наприклад, Памва Беринда у своїх релігійних поезіях оспівує радість Пресвятої Богородиці в тиху Різдвяну ніч. Проповідники Лазар Баранович, Антоній Радивиловський уже наприкінці століття в атмосфері палких дискусій між церквами зміцнювали культ релігійності серед народу.

Та не одною боротьбою сповнювалося життя — вживалися заходи, щоб дійти єдності Русі. Якщо Касіян Сакович, Мелетій Смотрицький, Кирило Транквіліон-Ставровецький перейшли на бік унії, то й фактів протилежного характеру довго шукати не треба: „неунійне“ місто, стольний Київ, радо прийняло Олександра Митуру, Памву Беринду, Тарасія Земку, Захарію Копистецького, а також інших учених та майстрів книгодрукарської справи з „унійної“ Галичини.

Літературний процес XVII ст. розвивався за своїми суспільними, політичними, економічними та художньо-есте-

тичними законами. Учені кажуть, що національно-визвольний рух зумовлював культурно-національне відродження, а культурно-національне відродження — національно-визвольний рух. У такому взаємозв'язку й здійснювався поступ народу.

Релігійній літературі належить у цьому поступі виняткова роль. Вона очищала душу людини, оздоровлювала її мораль, підносила її дух. „Ключ розуміння“ Іоанникія Галатовського, як і його „Небо нове“, присвячені чудам Божої Матері, не тільки славлять Богородицю, але й додають людині великих внутрішніх сил. Адже чуда Богородиці здійснюються на нашій землі. Академік М. Возняк навіть твердив, що чуда, описані Галатовським, оперті на поширення культу Богородиці через український містичний і конкретно-життєвий матеріал.

Епоха Відродження творила не тільки нові художньо-естетичні цінності, відкриваючи великі потенційні можливості бароковому стилю, не тільки розпросторювала асоціативні можливості слова, не тільки розковувала людське „я“, виводячи його на вільні психологічно-емоційні матеріки, але водночас уповноважувала це „я“ до важкої раціональної праці, оскільки раціоналізувався світ, раціоналізувалося і людське мислення. Телескоп Галілео Галілея відкрив людині неймовірні таємниці. Розвивалися філософія і художня логіка. Врешті, Олександр Митура у 1618 р. видав у друкарні Києво-Печерської лаври першу українську друковану поетичну збірку. Все це, зрозуміло, творило ту суспільно-духовну атмосферу, яка впливала на художнє релігійне слово. Тим паче, що українська художня думка змушена була протистояти творчості „латинників“, так званій сарматській поезії, „експансії“ поетів-домініканів.

Українська релігійна думка розвивається в єдиному річищі загальних проблем літератури, тобто, сказати б, у напрямку модерному, а водночас і традиційному, дещо консервативному. Для неї у цьому другому випадку головною була ідея славлення імені Божого, а не художня динаміка.

Чернігівський ієромонах Іван Максимович, наприклад, написав віршем твір „Богородице Діво“ на 23 166 рядків. Цей твір як поетична річ, на думку дослідників літератури, художньої вартості не має, але це, за їхнім свідченням, найбільша в світовій літературі поема, в якій співається пеан Пресвятій Богородиці.

<sup>1</sup> Яременко Василь. Українська поезія XVI століття // Українська поезія XVI століття. К., 1987. С. 34.

Загалом XVII ст. витворило поезію дуже різнолику: героїчно-піднесеного тону, викликану всенародною боротьбою та переможними битвами Богдана Хмельницького; соціальну поезію, що проникала в найнижчі сфери суспільного життя; панегіричну любовну поезію тощо.

Усій цій поезії, включаючи й духовну лірику, властива версифікаційна культура на основі силабічної та силаботонічної систем віршування<sup>1</sup>. Тобто, як пише відомий дослідник давньої літератури В. І. Крекотень, це „яскрава, барокового характеру, поетика — різноманітність ритмів і строф, перехрещення ключових понять, концепти, акростиhi тощо. Все це йде від школи і через школу“<sup>2</sup>.

Це, у свою чергу, стало школою для наступних літературних поколінь — для XVIII ст., для доби Григорія Сковороди також творили Феофан Прокопович, Семен Климовський, Стефан Яворський, Митрофан Довгалевський, Іоанн Пашковський, Георгій Кониський, Гнат Бузановський, Ілля Бачинський та багато анонімних авторів.

Світській ліриці XVIII ст. відкрилися нові, надзвичайно розлогі тематичні горизонти: Полтавська битва і постать Мазепи, зруйнування Запорізької Січі, розселення українського козацтва на Кубані та інші історичні події, що їх поезія аж ніяк не обходила стороною.

На XVIII ст. припадає і розквіт українського бурлескно-травестійної поезії. Саме о цій порі сформувалися жанри віршових великодніх та різдвяних присвят. До речі, під час свят люди щедро винагороджували „складальників“ віршів, які славили Христа, Богоматір, звеличували святих.

Духовні вірші XVIII ст. інтерпретують євангельські сюжети, значне місце в них відводиться поетизуванню святих угодників, популяризуванню чудотворців. Вірші Дмитра Туптала, Іоанна Максимовича, Феофана Прокоповича поширювались у рукописних співаниках разом із віршами анонімних авторів.

На розвиток української містичної поезії, очевидно, позитивно вплинув почаївський „Богогласник“, що вийшов у світ 1790 р. Це звід церковних пісень, присвячених в основному Богородиці. Їх авторами були церковнослужителі, професори, вчителі та віршотворці з народу.

Феноменальною у XVIII ст. була постать Григорія Сковороди — філософа-гуманіста, просвітника та письменника. Релігійність стала основою його філософських сентенцій. „Світ, природа для Сковороди,— писав Дмитро Чижевський,— в Бозі. Також і буття людини — в Бозі. Усе наше пізнання є, по суті, Богопізнання. Час, життя і все інше знаходиться в Бозі“<sup>1</sup>.

Сковорода пройшов довгий шлях пошуків смислу життя через пізнання Божої істини<sup>2</sup>. Душевні страждання, які він пережив на цьому шляху, є джерелами пізнання і Бога і людини.

Суб'єктивні відчуття, викликані містичним осмисленням Божества, приносять Сковороді радість відкриття світу. Він про це говорить сам: „Проїшли хмари, радісна веселка сяє. Проїшов весь жаль. Світло нам сяє. Сердечна веселість є чисте світло ясного неба, коли минула п'ятьма та шум світського вітру... Я встав на ноги, воскрес із мертвих. О, сину Давидів! Ти для мене берег і скеля, ти веселка, життя, ясне небо, світло, мир, олива“.

М. Ковалинський записав переживання Сковороди, зафіксувавши їх як сповідь письменника: „Вставши рано, я пішов до саду прогулятися. Перше почуття, яке я пережив серцем своїм, була якась розв'язаність, свобода, бодрість, надія зі сповненням. Увівши в такий настрій духа усю волю і усі бажання мої, я почув у собі незвичайний рух, який переповнив мене сили незрозумілої. Раптове якесь ізліяння найсолідше сповнило душу мою, від якого все внутрішнє єство моє загорілось вогнем, і здавалося, що в жилах моїх вогненна течія оберталася. Я почав не ходити, а бігати, ніби носимий якимсь піднесенням, не почувши ані рук, ані ніг, ніби я весь складався із вогнистого складу, що носився у просторі колобуття. Весь світ зник переді мною. Одне лише почуття любови, благонадійности, спокою, вічності оживляло існування моє. Сльози полилися із очей моїх струмками і розлили якусь зворушену гармонію у весь склад мій. Я приник до себе, почув ніби синовне любови завірення, і з того часу присвятив себе на синовну слухняність духу Божію“<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Сидоренко Г. К. Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка. К., 1972; Суліма М. М. Українське віршування кінця XVI — початку XVII ст. К., 1985.

<sup>2</sup> Крекотень В. І. Українська література XVII ст. // Українська література XVII ст. К., 1987. С. 19.

<sup>1</sup> Чижевський Дмитро. Нариси з історії філософії на Україні. Нью-Йорк, 1991. С. 61.

<sup>2</sup> Див.: Багалій Дмитро. Український мандрівний філософ Григорій Савич Сковорода. К., 1992.

<sup>3</sup> Див.: Чижевський Дмитро. Нариси з історії філософії на Україні. Нью-Йорк, 1991. С. 62.

Саме тут, у цих сквородівських одкровеннях, і слід шукати витoki стежок у його поетичний світ, зокрема у „Сад божественних п'єсней“, в якому поет висадив свої богословсько-медитативні ідеї, „прозябши з зерен святого письма“.

У літературознавчій науці побутує думка, що у свої вірші Скворода не просто вкладав мотиви церковних пісень та молитов, тільки видозмінюючи їх версифікацію. Віршувати змушував його власний настрій, внутрішня потреба, воля. Отже, вірші Сквороди несли в собі „нові гадки і новий зміст“. „Це пісні,— зазначав Дмитро Багалій,— в яких є сила думки, vis scientiarum Сквороди, є зерно, а зверхня форма нагадує нам якогось старинного чи сучасного поета, народну пісню, псалми, Біблію, Святе письмо, в залежності від того, який мотив переживає, яке почуття в даний момент ним керує“<sup>1</sup>.

Нема потреби доводити релігійний світогляд Григорія Сквороди — це доведено його життям і його творчістю. Доводи атеїстичного літературознавства не можуть служити за будь-які аргументи, оскільки це була всього лиш кон'юнктура адептів соцреалізму. Врешті, Шевченків пієтет до Сквороди визначиться не тільки прийняттям його як свого великого попередника, унікальної особистості, що постала над своїм часом, але й особи, що проповідувала ідею Бога, ідею християнства.

Зійшовши на верховини власного життєвого досвіду, спізнавши найгірші миті своєї долі, Шевченко не відкидає того, що ніколи не відкидав Скворода. Він зосереджується над смыслом пророцтв Ісайї про прихід Христа як здійснення найвищої милості Божої. Епіграф до „Неофітів“ говорить за себе: „Сия глаголет Господь: сохрaните суд и сотворите правду, приближибoся спасение мое прийти, и милость моя откроется“.

А в самій поемі Шевченко прославляє Христа:

Що він зробив їм, той святий,  
Той Назорей, той син єдиний  
Богом ізбранної Марії,  
Що він зробив їм? І за що  
Його, святого, мордували,  
Во узи кували;  
І главу його чесную  
Терном увінчали?

<sup>1</sup> Багалій Дмитро. Український мадрівний філософ Григорій Савич Скворода. К., 1992. С 321.

Герой поеми йде мученицькою дорогою Христа. З рук апостола Петра він приймає найсвятішу книгу істини — „Євангеліє“, що благовістить світло — науку Учителя: „Благовістив їм слово нове, Любов, і правду, і добро, Добро найкраще на світі, То Братолюбіє“.

„Це ж і єсть,— каже Василь Барка,— означений в короткому реченні християнський дух. Вся поема ним прийнята. Її герой став апостолом великого Христового слова... Де в нашій літературі знайдем прославлення подвигу в ім'я Христа, як тут, в „Неофітах“? Шевченко оспівує той подвиг і ширить його славу... і в цьому оспівуванні полягає проповідницьке значення поеми“<sup>1</sup>.

Апофеозом Христового проповідництва є великий урок матері мученика, який загинув на арені Колізею. Вона прийняла Христову віру і понесла її між люди:

І ти слова Його живії  
В живу душу прийняла.  
І на торжища і в чертоги  
Живого істинного Бога  
Ти слово правди понесла.

Мати — Богоматір — Україна — це синоніми, це для Шевченка сумісні смислові поняття найчистішої духовної краси. Це та „пресвітла святість, яка звучить як його дивний псалом до Цариці неба, до якої він схиляється в молитовному поклонінні, виспівуючи своє серце — всі жалі і скорби“<sup>2</sup>.

Все упованіє мое  
На тебе, мій пресвітлий раю,  
На милосердіє твоє,  
Все упованіє мое  
На тебе, Мати, возлагаю.  
Святая сило всіх святих,  
Пренепорочная, благая!  
Молюся, плачу і ридаю:  
Возри, Пречистая, на їх,  
Отих окрадених, сліпих  
Невольників. Подай їм силу  
Твого мученика сина,  
Щоб хрест — кайдани донесли  
До самого, самого краю.  
Достойно петая! благаю!  
Царице неба і землі!

(із поеми „Марія“).

<sup>1</sup> Барка Василь. Правда Кобзаря. Нью-Йорк, 1961. С. 14.

<sup>2</sup> Там же. С. 14.



Говорячи про християнський світогляд Шевченка, безперечно, мало цитувати „Неофіти“ та „Марію“, хоча й ці поеми дають унікальну можливість трактувати їх як твори наскрізь релігійного змісту, як поетичну історіософію, сповнену Божою мудрості. Річ у тім, що увесь „Кобзар“ — це космос, у якому витає дух величних християнських ідей. Лише, наприклад, „Єретик“, „Молитва“, „Подражаніє Іезекіїлю“, „Осія. Глава XIV“, „Во Іудеї во дні они“, „Така, як ти, колись ліля...“, „Подражаніє 11 псалму“, „Ісаія. Глава 35“, „Лічу в неволі дні і ночі“, „Марку Вовчку“, „Тризна“, „Мій Боже милий, знову лихо!..“, „Чи то недоля та неволя“, „Муза“ — яскраве свідчення розбудови цього величного світу Божої мудрості.

„Шевченко, — висловлюється С.Смаль-Стоцький, — наскрізь релігійний, він — деїст. Одначе його релігійність не є догматична, не є спутана ніякими путами, не скована ніякими догмами, компромісовими установами, а жива, стійка, як саме життя. Він ні в чім не йде на компроміси, а знає лише один закон правдивої релігії, який прикладає до всіх людських діл, закон безмежної любови, закон абсолютної, чистої, живої правди-істини і правди-справедливости. Любов і правда — це його Бог, якому він поклоняється, уважаючи усе інше — брехнею.

Тим-то не диво, що Шевченко не раз тоном старозавітного Мойсея й інших старозавітних пророків із Богом дуже гостро розправляється. Та не з правдивим Богом веде він війну, не проти Христа підіймає Шевченко бунт, а проти сфальшованого, лицемірного християнства, що сталося посміховищем науки Христової, проти урядової російської церкви, проти тої церкви, що „рай у найми оддає“, що наказує бити „поклони за кражу, за війну, за кров“, проти византиїства, проти „византийського Саваофа“, проти таких етичних засад, які драстично виразив Шевченко словами „дери, дери та дай і прямо в рай“, проти таких християн, що, „б'ючи поклони“, з братами діють те, „чого і звір не зробить дикий“, проти таких просвічених християн, що „земні б'ють поклони, за хрести ховаються од сатани, а просять стиха християнам то чуми, то лиха, то всякого безголов'я... За таку етику Христос не розпинався на хресті, той Христос, що перед ним Шевченко б'є поклони!“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Смаль-Стоцький Степан. Тарас Шевченко. Інтерпретації. Варшава, 1934. С. 172.

Воїстину Шевченко наскрізь релігійний. Більше того, його муза озвалась пророчим словом. І це слово не було детермінованим у часі. Воно виражало ідеї епохи, багатуший досвід минувшини і проєктувалось у майбутнє.

Стосовно Шевченкової доби, нині ми — це майбутнє. Які б ми змогли знайти аргументи, коли б спростувати поетове пророцтво про визволення народу Божою силою? Співаючи сьогодні „Боже великий, єдиний, нам Україну храни“, хіба не віримо в диво воскресіння своїх духовних сил, хіба не взиваємо до них як до пробудження своєї совісті і людської гідності, що дарована нам природою, Господньою правдою? Хіба не в апофеозі такої віри Шевченкове прозріння:

Радуйся, ниво неpolitая!  
Радуйся, земле, не повитая  
Квітчастим злаком! Розпустись  
Рожевим крином процвіти!  
І процвієш, позеленієш,  
Мов Іорданові святіє  
Луги зелені, береги!  
І честь Кармілова, і слава  
Ліванова, а не лукава,  
Тебе укриє дорогим,  
Золототканім, хитрошитим,  
Добром та волею підбитим,  
Святим амофором своїм.  
І люде темні, незрячі,  
Дива Господні побачать.  
І спочинуть невольничі  
Утомлені руки,  
І коліна одпочинуть,  
Кайданами куті!  
Радуйтеся, вбогодухі,  
Не лякайтесь дива,—  
Се Бог судить, визволяє  
Довготерпеливих  
Вас, убогих. І вздає  
Злодіям за злая!

Ми лише схематично окреслили християнсько-релігійні засади Шевченкового „Кобзаря“. Вичерпна розмова вимагає ґрунтовних досліджень. Та нам зараз розходиться, аби тільки наголосити, що на Шевченковому материку творчості українська поезія не обірвала тієї теми, а навпаки — поглибила і розвинула її. Тему Бога, Христа, Богоматері Шевченко, вслід за Сковородою, підніс до найвищих морально-етичних і філософських інтерпретацій.

Шевченкова епоха в поклоні до Всевишнього одізувалась і словами Пантелеймона Куліша. Куліш і релігія — це знову окрема тема, вже хоча б з огляду на його переклад „Біблії“ українською мовою.

Для Куліша Творець здійснює свій вічний суд між злими і добрими силами суспільства, між роздвоєними почуттями людини. Він „воздасть“ людині за всі її „діла“, але Він і таїна для неї, вона саме через Нього йде до пізнання світу, до відчуття себе у Ньому: „Всевишній! Я Тобі молюся, Молекул космоса Твого... Де ти, хто ти,— даремно б'юся, Ні, не збагну повік всього! Вовік науці не обняти Всього, що ти створив еси... Даремно розум наш крилатий Шукає краю небеси!“

Пантелеймон Куліш — постать складна й суперечлива. І його поезія релігійних мотивів теж не пролягає лише в якомусь єдиному напрямі. Він може звертатись з пристрасним одкровенням любові до Бога („Велик Господь, велик і хвален Во граді Божім на Сіоні“); може шукати в ньому порятунку, вірячи в його праведність („О, Боже одомщеня, зглянься, Засяй серед свого народу. Прийди судити свою землю. Воздай гордині воздання“); може апелювати до його всемогуття в настанові людини на вершення земних справ („Господь велик в потузі несказанній, Хто так, як Він, на розум наставляє?“) і т.д.

Шевченко і Куліш утвердили в українській поезії жанр молитви. Модифікуючи його, вони розширили жанрово-естетичні межі. Після них молитва в українській ліриці „запрацювала“ як вельми мобільний жанр, з допомогою якого порушувалася не тільки містична проблематика, але й проблематика найрозмаїтіших суспільних виявів. Наприклад, „Молитва“ Євгена Маланюка, „Прискорбна молитва“ Василя Пачовського, „Молитва“ Наталі Лівницької-Холодної, „Молюся Тобі“ Зореслава, „Молитва“ Оксани Лятуринської, „Молитва“ Михайла Ситника, „Молитва до Григорія“ Діми, „Молитва“ Богдана-Ігоря Антонича, „Молитвою тебе вітаєм, мати!“ Романа Завадовича, „Молитва“ Марка Антіоха, „Отче наш“ Володимира Яніва, „Молитва пальми“ Марти Калитовської і можна б ще назвати багато інших — це твори, в яких дуже часто через мотив містицизму відкривається якась інша суть, події, факти чи явища. У них через містичні інтонації оголюється драма земного життя, і саме життя українського, а нерідко через містичну образність досягається філософічного звучання.

Ігор Качуровський серед жанрів містичної літератури визначав три основні групи. До першої він зараховує жанри так званої „загальної більшості“ — тобто такі, які побутують майже у кожній літературі. Це гімни, молитви, заклинання, прокльони, присяги. До другої групи входять жанри локальні, жанри, що відповідають національній специфіці. Наприклад, гебрійський псалом. (Інша річ, що псалом із поширенням християнської релігії також відповідно поширювався). Так само можна говорити про буддійську джатаку чи суфійську притчу. Третя група охоплює жанри, наявні в багатьох чи в усіх літературах, але в певні епохи. Скажімо, пізні Середньовіччя вибирало собі містичну поему, містерії та міраклі<sup>1</sup>. Українська релігійна поезія увібрала майже всі ці жанри і, звичайно, вийшла за їх межі. Досить згадати Франкові поеми „Мойсей“ та „Смерть Каїна“ або „Скорботну мати“ Павла Тичини, які яскраво засвідчують розширення жанрового спектру української поезії.

Релігійна основа творчості І. Франка вимагає осібних наукових тлумачень хоча б тому, що багато франкознавців протягом десятиліть активно нав'язували думку про органічну закоріненість у світогляді Франка засад дарвінізму та соціалістичних ідей. „Не раз ставилося питання,— пише С. Лишкевич,— про це трагічне розломання в душі Франка: хотілося з'ясувати, що це означає, чи біблійні сюжети манили Франка до себе лише своєю поетичністю, чи це був тут глибший релігійний інстинкт, тільки придушений жадливим тягарем наукових теорій XIX століття? І — доводиться сказати, що правильна друга розв'язка: Франко насправді був психічно організацією релігійною, й одною з найбільших трагедій його життя був розріз між цим інстинктом благородної людини, а тиранством накинених брехливих оков, які стали його світоглядом“<sup>2</sup>.

На позицію Лишкевича не тільки варто, а й необхідно стати. Її можна аргументувати поведінкою та вчинками Каменяра у житті і, безперечно, його творами. Тільки їх слід належно в цьому плані проаналізувати. Не треба також залишати поза увагою свідчення Франкових сучасників. Вони красномовно підтверджують Франкову природність богосповідання. Франків „атеїзм“ — це тільки певні роз-

<sup>1</sup> Див.: Качуровський Ігор. Хрестоматія української релігійної літератури. Мюнхен; Лондон, 1978.

<sup>2</sup> Лишкевич С. Вірші Франка читаючи ... //Життя і слово. 1948—1949. № 3—4 С. 310.

доріжжя у його світогляді, після яких він все одно приходиться на свій християнський гостинець.

У чомусь подібні суперечливі колізії, пов'язані з осмисленням християнства, пізнанням Бога-творця в сенсі онтологічному, з абсолютном людських ідеалів, з причинами богоодступництва, земного гріхопадіння і шляхами морального оздоровлення, очищенням від гріха тощо, притаманні і для творчості Лесі Українки, яку, звичайно ж, слід сприймати поза марксистськими ревізіоністичними оцінками.

З огляду всієї української поезії, отже, можна твердити, що одним із найпопулярніших її мотивів є культ Богородиці. Він проходить через увесь простір такої поезії — від часів найдавніших до сучасних. Але найвищих злетів досягає у Шевченковому „Кобзарі“!

Вдячний матеріал для аналізу образу Богородиці та пов'язання із ним різних сюжетів дає поезія Осипа Юрія Федьковича, Богдана Лепкого, Віри Лебедової (Костянтини Малицької), Спиридона Черкасенка, Богдана-Ігоря Антонича, Юрія Клена, Уляни Кравченко, Павла Тичини.

У вірші Федьковича „Пречиста Діво, радуйся, Маріє!“ зображуються найтяжчі людські страждання: розстріляно молодого жовніра, який у житті нікого не вбивав; ридає-голосить вдова у розпуці; блудить світом сплакана бідна сиротина. Лише Мати Божа може затамувати ці людські страждання. Тільки у ній, у її милосерді, у її прийнятті людського болю можна знайти сили, аби витримати життєві випробування, хай навіть і найтяжчі.

У синє море сонце ясне тоне  
І своє світло, ніби кров, червоне  
    По всій країні доокола сіє;  
А там зазулку в гаю десь чувати,  
А там дзвіночок став селом кувати,  
    Там в борі вітер листям шелевіє:  
    Пречиста Діво, радуйся, Маріє...  
    Пречиста Діво, радуйся, Маріє!  
Он молод жовняр ляг си на мураві,  
Личко студене, шати му кроваві,—  
    Розстрілен нині, бо самий не вміє,—  
Камраття яму темну му вкопали  
І на спочинок бідного в ню склали;  
    Уже не скаже, як дзвінок запіє:  
    „Пречиста Діво, радуйся, Маріє!“  
Під плотом сіла удовиця-мати,  
До себе гулить бідне сиротяти  
    І плаче ревне, серденько їй мліє.—

Ба вже не плаче, вже і не голосить:

Склонила голов — більше не підносить;

    Зірниці плачуть, а дзвінок німіє...

    Пречиста Діво, радуйся, Маріє.

    Пречиста Діво, радуйся, Маріє!

Там онде блудить сплакана дитина,

Без тата, мами, бідна сиротина...

Рефрен „Пречиста Діво, радуйся, Маріє...“ як обрамлення кожної строфи — це не докір Богоматері, що все бачить і не заступається, це не богохульство. У такому ракурсі аналізують твір, фальсифікуючи його, атеїсти. За Федьковичем, рефрен звучить як славлення Марії, що так само терпить ці страждання, як і той, хто несе свою тяжку життєву ношу, хто, хоч і падає під вагою хреста, але все ж устає і продовжує його нести. Людина недосконала, слабосильна,— вона не може піднятися до такої великості духу, як Матір Божа, щоб увійти в чуже горе. Тому рефрен вірша Федьковича звучить як славлення Богоматері, яка, терплячи разом з людиною, прощає їй слабосилість.

Майже аналогічний рефрен побачимо у „Скорбній Матері“ Павла Тичини, написаній 1922 р. Революція перетворила Україну в руїну, сплюндрувала людські душі, все спустошила. На землі годі знайти Христа:

Поглянула — скрізь тихо.

Чийсь труп в житах чорніє...

Спросоння колосочки:

„Ой, радуйся, Маріє!“

.....

Проходила по полю —

Зелене зеленіє...

Назустріч учні Сина:

„Возрадуйся, Маріє!

    Возрадуйся, Маріє!

    Шукаємо Ісуса,

    Скажи, як нам простіше

    Дійти до Еммауса?“

Звела Марія руки,

Безкровні як лілеї:

„Не до Юдеї шлях вам,

Вертайте й з Галилеї!

    Ідіте на Україну,

    Заходьте в кожную хату.

    Ачей вам там покажуть

    Хоч тінь його розп'яту...“

З іншою молитвою стоїть перед іконою Матері Божої одкровенний Богдан Лепкий. Полишивши рідний край, він не втратив любові до нього, знає, що в ньому відбувається,

і хотів би бути серед краян, щоб разом з ними йти до перемоги у національно-визвольній боротьбі:

Бачу Тебе, о вселітая Мати,  
У золотистій короні.  
З сонця променів маєш ткані шати,  
Мов лілеї, долоні.

Й до Тебе нині з далекого краю,  
Крізь гук гармат, крізь битву,  
З шумом буйного вітру посилаю  
Оцю свою молитву:

Прости, коли ми в темряві блукали  
І не бачили цілі...  
Дай, щоб з рук наших навіки опали  
Заржавілі окови...

У 1937 р. Україна святкувала ювілей проголошення Матері Божої Опікункою і Царицею України. З цієї нагоди Уляна Кравченко написала поему „Під Покровом Пречистої Діви“. Високий стиль поетичного виразу наближає епохи дев'ятсотлітньої історії, вимальовуючи на їх тлі образ Пречистої Матері:

О ні! То блакитний міт,  
то справді Дія,  
то так було!  
Тоді — давно Вона, Марія  
Та мати Божа й неба королева,  
взяла і Київ наш, і нарід наш  
під свій покров.  
І нині —  
хоч ворогів несила  
ввесь край руїною покрила,

Вона вітає там —  
В Акрополі, зруйнованій твердині,  
на сторожі стоїть...

Її любов  
і досі зберігає нас...

Вона — у тьмі стоїть,  
показує нам шлях...

І ми — хоч в брязкотах заков —  
Йдемо до сонця — правди —

до мети...

І тільки ворогам крізь згар і дим  
лице її незримо —

Вона ж, Марія, Мати Божа,  
на Україні присносуща,  
держить над нами омофор...

Її любов

нас береже-спасе...

Скорбна Мати вірить, що учні Христові знайдуть в Україні Христа. Але процес московсько-комуністичної розбійницької сваволі продовжується. Тоді Божа Мати вже Юрія Клена сама ходить по сплундрованій землі і питає: „Де мій син? Чи не стрівся Він вам?“ Ніхто не давав відповіді — всі боялися. Тільки дідусь знайшов у собі сил, аби не приховати правди:

„Та невже ж Тобі ще не сказали?—  
Роз'ярився корявий дідусь: —  
На усіх перехрестях Його розп'яли,  
І помер Твій веселий Ісус.  
Біле тіло його шматували.  
Загинали над ним матюки.  
І вовкам на поталу  
Розкидали куски“.

Мотив Богородиці — Пречистої Діви — Матері Божої — Марії — Цариці Небесної — Мадонни в українській поезії надзвичайно розлогий. Він часто переходить у мотив Христа і хреста, як наприклад, в Анатолія Курдидика: „Мій Син прийшов, бо Україна розп'ята знову на хресті...“, чи скажімо, як в Осипа Маковей: „І тут, у горах,— хрест! От край проклятий! — Бог на хрест розп'ятий! Знання нема, а скрізь безодня віри, а всюди рабських шибениць без міри“. Правда, Осип Маковей дещо не так будує релігійний сюжет, він воліє „традиційні деталі“ такого сюжету підпорядкувати українській дійсності:

О Христе! глянть: ті юди і пілати  
від тебе ждуть небесної заплати!  
Хрестом твоім зацитькують сумління,  
А їх серця, як ті хрести з каміння.  
І шибениця в їх домах єсть Богом,  
а ти стоїш, Ісусе, за порогом...

Дещо подібне ми бачимо у віршах Олекси Стефановича „Над Христом“ та „Христос“. Інша річ, якщо говорити про унікальної художньої довершеності вірш „Хрест“, в якому класичним розміреним ритмом звучить:

В пустелі безлюдній встаєш на дорозі укрутній...  
Уковано стали сталеві копита коня...  
Похмурий, безрухий — мов з муру ти викут, могутній;  
Мов з муру ти викут, піднятий над заходом дня.

Це в „дикому полі на злім роздоріжжі“, „піднявшись горою, захмаривши думою чоло“ як знак української долі,

чи, точніше, її недолі, стоїть хрест. Він стоїть на землі, яку „карають-пережуть і крають, і хрестять“. У середхресті його заліг „злоречний камінь“ як знак віковичних знущань над Україною. Маємо яскравий приклад, як з допомогою образної релігійної атрибутики успішно досягається історіософської концепції, як через смислову суть образів відкривається українська драма.

А якщо повернутись у Франкову літературну епоху чи навіть у творчість самого Каменяря, то побачимо, що домінуючим мотивом на теми Біблії у Франковій поезії є Ісус Христос. За Франковим інтерпретуванням, маємо Христа-мученика, Христа самопожертву, Христа як ідеал віри і майже у кожному випадку — Христа-уособлення найрізноманітніших земних мук і кривд, що впали на всю українську історію. „У системі євангельських персонажів, — приходить до висновку Лариса Бондар, — у центрі, ясна річ, Ісус Христос, у спадщині Івана Франка йому належить чільне місце. Ніби йдучи за теологічною трійцею (Бог-отець, Бог-син, Бог-дух святий), митець сприймає Ісуса Христа так само в трьох іпостасях: я(ми) — Христос, ти(ви) — Христос, він — Христос. Що стосується першої, то Франко ніколи не відкидав особистісних, суб'єктивних моментів... Він не заперечував проти ототожнення себе з Мойсеєм“...<sup>1</sup>

Так само щедро в українській поезії інтерпретується образ Бога. Наприклад, Юрій Шерех, аналізуючи поему Олекси Веретченка „Червона долина“, вважає, що в усьому, що тут присутнє, що тут відбувається зараз і що діялось колись, в усіх речах, деталях, атрибутах живе український Бог. Навіть під час татарського погрому в „криках кіз“, в реві корів і волів, що їх „ведуть на заріз“, чується протест проти порушення Божого ладу.

„Цей Бог, — читаємо в Ю.Шереха, — він живе в речах, він живе в порядку життя, і немає істотного значення, чи похвалу йому співає соловей, чи півень. Важить те, що він розчинений в землі, що він — український, що він сам Україна...“<sup>2</sup>

Бог у Веретченковій поемі — справді реальна українська сила. Він відчутний, він існує не тільки на небі, „він існує в правопорядку земного життя. А коли цей правопорядок

<sup>1</sup> Бондар Лариса. Образ Ісуса Христа в інтерпретації Івана Франка // Зап. НТШ. Філол. секція Т.ССХХІV. Львів, 1992. С. 129.

<sup>2</sup> Шерех Юрій. Не для дітей. Літературно-критичні статті й есеї. Мюнхен, 1964. С. 393.

порушують, він стає месником до незліченних поколінь. Тоді його ім'ям стає Мста, його ім'ям стає Кара з Кар. Він народився з чужинецьких перекотів через пошматоване тіло України, він — це новий варіант Маланюкового степового прокляття людини української“<sup>1</sup>.

Цей Бог — проводир людини, а людина є виконавцем його волі, вона не виступає проти нього, не заперечує його. І доки людина живе в такому „контакті“ з Богом, доти вона й відчуватиме радість свого земного буття. Життя — це і є „божий лад“, а якщо цього ладу нема, то треба подолати його руйнівників.

У цьому страшному земному „содомі“ порятунком може стати тільки Божа сила. „О Господи, яка ж смертельна мука — все бачити, все знати і — не могти!“ майже в розгубленні волає ліричний герой Євгена Маланюка. Він просить у Бога праведного суду, просить його зійти на землю:

...З'явися, Господи! Зійди на мертву землю,  
Діткни десницею застиглого мерця,  
Дихни вогнем пречистим!  
— І воскресне  
Сей безлад плоті, що, як дике стерво,  
Ось розкладається.  
І порази!  
І порази востанне.

Глибокий релігійний дух переповнює вірші Євгена Маланюка. Він підкріплює їх медитативні та суспільно-громадянські концепції, живить їх такою духовною плоттю, від якої строфи стають неситними, крицево міцними:

Вчини мене бичем Твоїм,  
Ударом, вистрілом, набоєм,  
Щоб залишивсь хоч чорний дим  
Над неповторною добою.  
Твоїм бичем мене вчини,  
Щоб басаманувати душі,  
Щоб захитать і знову зрушить  
Смертельний чар дичавини!

Хоч, правда, в Маланюка можуть природно звучати й інші інтонації — молитви іншого пафосу:

Призиваю поміч Господню  
На убоге моє ремесло —  
Ось безодня кличе безодню

<sup>1</sup> Шерех Юрій. Не для дітей. Літературно-критичні статті й есеї. Мюнхен, 1964. С. 393..

І зло породжає зло.  
І зло бушує, як повінь,  
І зло поглинає світ...  
Поможи мені лезом любови.

Руйнівність „Божого ладу“ долає Господь із поеми Юрія Клена „Попіл імперій“. Він зійшов на землю, як сходила Скорбна Мати Павла Тичини, врешті, як ходить його — Кленова — Богоматір. Він начеб почув голос свого побратима — ліричного героя поезії Євгена Маланюка, і не припиняє свого „одвічного змагу“. Він, як чистота і врода, має заступити дорогу „почварній демонів породі“ з її „пагубними ділами“, не дати місця зневірі тим, що йдуть „до зоряних висот“, надихнути їх і вселити їм силу.

У молитвах та у віршах-славнях звертається до Бога Б.-І. Антонич („Хвалім Господа“), Оксана Лятуринська („Твоєї ласки, Боже, не позбав нас...“, „Вседержцю, зведи своє берло Господне!“), Марко Антіох („Молитва“), Петро Карманський („Лиш Тобі, Всеблагий“), Святослав Гординський („Творець“, „Розмова“), Климентія Попович-Боярська („Де Бог мій?“), Сидір Воробкевич („Марно вік мій упливає...“),

Звичайно, усі ці речі, як і інші, що тут не названі, заслуговують на ґрунтовне дослідження, на розмову у різних параметрах, як і заслуговує на такі розмови тема Різдва, Великодня чи, скажімо, віршів на честь інших релігійних свят, зокрема Юрія.

„Українське Різдво! — з ностальгічним болем писав в еміграції Остап Грицай! — Мабуть, немає у світі другого народу, в якого свято Христового Рождества мало б такий життєрадісний характер, як у нас, українців. Ви вслухайтесь тільки в українські різдвяні коляди: скільки ж висловів радості тут! — „Ангел Божий із небес радість нам звіщає днесь“, „Вселенная, веселися“, „Весела світу новина“, „Возвеселіться всі купно нині“, „Нова радість стала, яка не бувала“. І таким життєрадісним духом овіяні й українські народні традиції про різдво Дитятка Ісуса. Хіба ж не стоїть Йорданська річка тихо, як Божа Мати Ісуса купає? А коли вже дитятко повите шовками та в ясельцях покладене — чи не дихають над тими яслами сірі українські воли своїм теплим духом на Нього? А на дворі у їх хазяїна — чи не горять свічі воскові на торжество народження Христа? Словом: українське Різдво — це, починаючи від його побутових звичаїв, а кінчаючи різдвяними колядками України, ніби симфонія святкових радощів

душі, захопленої вщерть святою мрією про божеськість Месії“<sup>1</sup>.

Симфонія різдвяних радощів переповнює українську поезію. Скажімо, вірші Б.-І. Антонича „Різдво“, „Народився Бог на санях“, „Коляда“; Олекси Стефановича „Різдвяна казка“; Богдана Кравціва „Христос родився“, „Різдво“; Олекси Веретенченка „Колядний цикл“; Марка Антіоха „Різдвяна елегія“; Володимира Самійленка „Святий вечір“ — це хорал найвищих людських чуттів, свято земного буття, співуче сяйво золотих дум і любов серця, це таїнство... Усе це витворює могутню гуманістичну сутність філософії людського життя.

Такі, наприклад, вірші, як „Різдвяні мрії“, „В Різдвяну ніч“ Миколи Вереса, „Різдво в Крижополі“ Юрія Шкрумеляка чи „У Різдвяну ніч“ Богдана Лепкого відкривають ще іншу площину. Тут вселюдська радість, яку подарувала Марія народженням свого сина, переплітається з українською історією. Віра в Христа будить сили, додає життєвої снаги на важкому шляху народу до своєї мети.

І нині, у Різдвяну ніч,  
Як буря загуде  
Й пожежі, ніби тисячі свіч  
Нам кинуть іскрами до віч,  
Вважайте! — Пісня йде.  
Велика пісня славних днів,  
Мов дзвони з-під могил,  
Мов брязк окрилених мечів,  
Мов предків зойк, мов крик дідів:  
„Добудьте решти сил!“  
Добудьте сил, бо Господь вість,  
Чи ще далекий день,  
Що злий за злочин відповість,  
Що згине кривда, зависть, злість,—  
Настане волі день!

Ще розлогіші інтерпретування української історії дає тема воскресіння Христа. Адже це і Христове вчення, і його Голгофа, і його Великий День воскресіння. Христос Воскрес — воскресне Україна! З воскресінням Христовим — із зневіри воскресає сила духу, ненависть перероджується в любов, смуток — на радість, в природі відбувається „чудо містерії“, божественне дійство, що окриляє, підносить людину.

<sup>1</sup> Грицай Остап. Христос рождається! Шляхом літературних відгуків. Мюнхен, 1946. С. 18

Дзвони грають зарання, бо зоря сходить рання,  
дзвони грають, вітають, бо зоря є ясна,  
дзвони грають зарання, від самого світання,  
дзвони грають, вітають, воскресає весна.

Дзвони б'ють без угаву, б'ють на радість, на славу,  
дзвони б'ють в п'янім герці, хоч замовкли, б'ють знов  
дзвони б'ють без угаву, будять тишу імляву,  
дзвони б'ють, бо у серці воскресає любов.

Дзвони б'ють невгамовно, кличуть чудо містерії.  
дзвони б'ють срібнотонно, струмись радісних слів,  
дзвони б'ють самодзвонно, бо це духа й матерії,  
дзвони б'ють, гармонійний воскресає доспів.

Дзвони грають шовково, осяйно, бароково,  
дзвони грають, вся земля на привіт поспіша,  
дзвони грають шовково, будять Сонячне Слово,  
Дзвони грають, бо моя воскресає душа.

Це вірш Б.-І. Антонича „Воскресіння“. І співзвучних йому за „струменем радісних слів“ в українській поезії багато. Характерно, що майже у кожен із них вплітається мотив українського національного воскресіння: У Бориса Олександрів: „Адже ніколи світло раю Не погасло в шумі гроз. Та ж вірю я, що Ти, мій краю, Так само вічний, як Христос!“; у Богдана Нижанківського: „І ми хотіли б теж нести вінки тернові І на Голгофу йти під звук грімких пісень, Хоч місця на землі забракло нашій крові, О Христе, ми, як Ти, на третій ждемо день!“; чи як у Аркадія Казки: „Тоді вже Сонце Правди зійде — засіє — З слюзми радості гукнуть мільйонголосо: — “Воїстину Воскрес! — Ото і буде день, Великий день — Великдень“; або ж як у Миколи Вереса: „І зрив душевної скорботи Легить крізь пасма піль і гір: Коли скінчиться вже Голгофа Вітчизни радісних сузір? Коли прийде та наша весна У вільнім сяйві рідних рос, Коли ж, коли Вона воскресне, Отак, як днесь Воскрес Христос?!“.

І Борис Олександрів, і Богдан Нижанківський, і Аркадій Казка, і Микола Верес свої долі пов'язали з українськими визвольними змаганнями, тому, зрозуміло, те, що було сенсом їх життя, його найвищою суттю, себто громадянською плоттю, „проростає“ крізь релігійні мотиви їх віршів, солідаризується з ними, творить гармонію людського буття.

Присвяту Великодню, скажімо, такі, як „Великдень у Куритбі“ Петра Карманського, „На Голгофу“, „Планиця“ Богдана Лепкого, „Великдень“ Михайла Ореста, „Ве-

ликдень у Римі“ Богдана Кравціва, „Христос воскрес“ Леоніда Мосендза, „Страсна п'ятниця“ Миколи Зерова, „Великий спомин“ Івана Ірлявського, „Христос воскрес!“ Михайла Ситника, як і багато інших творів, виводять тематику релігійної поезії поза біблейські сюжети і прямують до поезії медитативної.

А загалом українська великодня поезія пройнята життєво бадьорими інтонаціями. Вона немов хорал християнству у розмаїтті звуків і барв з малиновим гомоном дзвонів.

„Отой дзвін-передзвін,— висловився о.Атанасій Г.Великий,— це сурма християнської великодньої перемоги життя над смертю, якої гаслом стають два слова: „Христос воскрес“ без тлумачень чи пояснень. Це гасло самозрозуміле, загально знане: „Христос воскрес!“<sup>1</sup>

Великодню тематику продовжують вірші про Страсний тиждень, Велику П'ятницю, „які,— знову цитуємо о.Атанасія Г. Великого,— радше дають відтінок беззастережній великодній радості та майже не творять самостійного мотиву. Такі елементи темряви, гробу, жалоби служать також відтінком і пов'язкою великодніх мотивів з історією української людини і української землі новіших часів, її не долі національної і державної, які пробиваються майже силою в Український Великдень та його святковий передзвін над українською землею в неволі“<sup>2</sup>.

Природно в душі ліричного героя панує богорятівництво, богоутвердження, а не боговідступництво, всупереч усім найдраматичнішим, навіть найтрагічнішим колізіям та ситуаціям, які цьому героєві доводиться переносити, переживати.

Ліричний герой Євгена Маланюка каже: „Горить любови рий гнів, І хрест меча, і меч молитви.“

Отже, зневіру, а, може, й успадковану недугу українського духу треба лікувати, рятувати від сентиментальної млости. Українська історія, народна мораль та етика залишили у спадок інший досвід — досвід дороги до Бога. Бог у його поезії — це віра, надія, любов, це світло і справедливість. Посланець Господньої волі як будитель — пророк української нації між нами, у нього треба повірити. Його пророцтво натхнене Святим Духом, отже, зло, сатанинська сила мусять бути подолані.

<sup>1</sup> о. Атанасій Г. Великий. Українська великодня поезія // Великодні дзвони. Рим, 1968. С. 8.

<sup>2</sup> Там же.

— Поезія Євгена Маланюка, як, врешті, творчість кожного великого митця, своїм корінням сягає біблійного ґрунту. Погляньмо лише на заголовки його творів: „Євангеліє піль“, „Псалми степу“, „Акафист“, „Голгофа“, „Парастас“, „Земна Мадонна“, „Діва-Обида“, „Антимарія“, „Христос гряде“, „Собор“, „Ангел смерті“. Звичайно ж, ці твори ідейно поліфонічні.

— Віра, надія, любов — домінанта релігійної поезії Василя Барки. Бог і християнська сутність, на його думку, є духовно-творчою енергією в житті людини, є основою основ її буття на землі, джерелом її удосконалення. Відступництво від Бога нівечить людину, реформує добро на зло. Барка, який визнає метафізичне існування Бога, застерігає: „Сьогодні подекуди на Заході пробують грати на успадкованих від минулого дорогоцінних гуслах мистецтва, вже відвернувшись від Саваофа і зневаживши його. Але не бринять і не гудуть гусла як слід, — богонатхненна краса втекла від них. Тому злий дух не відступає, а наближається перед очі і тьмарить серце... Темна загроза нависла звідти також і над українськими обдаруваннями“<sup>1</sup>.

Василь Барка послідовно протистоїть цій загрозі. Його ліричний герой розуміє, що віддалення від Бога, від віри веде людину до втрати всього найголовнішого, що їй належало здійснювати у житті, тобто веде до духовної самозгуби, до зникнення з її свідомості тої внутрішньої опори, без якої життя втрачає сенс.

Бог у Павла Тичини — уособлення гармонії і краси, за висловом Ярослава Розумного, — „витвір психічного й естетичного захоплення. В Антонича красоти природи й всепроникаюча енергія викликають сонячного бога, а в Тичини — та ж краса земного „собору“ й національного відродження. Тичина, як і Сковорода з однойменної поеми, в екстазі збудження містично зливається зі „щасливим Богом“ — з універсальним світлоритмом, музикою і всекеруючим Духом, ставши його невід’ємною часткою“<sup>2</sup>.

У Тичини Бог справді мінливий. Він народжується чи постає в людині відповідним до її емоційного стану, або,

<sup>1</sup> Барка Василь. Збірник праць Ювілейного Конгресу у 1000-ліття Хрещення Руси-України. Мюнхен, 1988—1989. С. 492—493.

<sup>2</sup> Розумний Ярослав. Від символізму до екзистенціалізму // Збірник праць Ювілейного Конгресу у 1000-ліття Хрещення Руси-України. Мюнхен, 1988—1989. С. 493—494.

іншими словами, він залежний від конкретних життєвих ситуацій, в які потрапляє людина.

Тичина, відомо, формувався в релігійному середовищі, в атмосфері, де питання таємничості буття були послідовними і коренились на теологічному ґрунті. Правда, в сьогоднішній людині „містика буття“ не будить таких трепетних почуттів у її серці, як колись. Визначний французький мислитель Габріель Марсель у своїх працях ставить питання переосмислення людиною буття, повернення її у світ „сяйва Бога“, в „реальну надію“. Адже сенс життя насамперед ґрунтується на філософії надії. Надія, за Шпангером, — це матерія, „з якої душа утворена“, а „душа є тільки завдяки надії“.

Людині даровано Богом найбільше багатство — навіть у критично безнадійних ситуаціях плекати надію. Філософи кажуть, що містерія надії „не допускає до самозгуби і снує нитки вічного“, що вона „перекидає мости до майбутнього і до надчасового. У цьому зв’язку Марсель ставить питання:“ А може, надія — це тільки інша назва вимоги трансценденції, або, може, вона сама є тільки тією вимогою, оскільки вона є таємною рушійною силою людини — пілігрима“<sup>1</sup>.

На думку Марселя, життя кожної людини зокрема, тобто її індивідуальне життя, набуває суспільного сенсу від усвідомлення того, що вона потрібна іншим, що її „люблять інші“. Ствердження такої взаємозалежності вивершує вартість особи, визнає її неповторну цінність. У духовній любові, як і у надії, є щось вище, пророче. І знову ж, згідно з Марселем, у любові та надії міститься передчуття вічноприсутності дорогих нам особистостей, перед якими смерть стає безсилою. Хай у природі все тлінне, проте нашому почуттю любові і відкривається „таємна якість особи“, „якість надчасова і незнищенна“<sup>2</sup>.

Отож, екзистенціальне мислення може розвиватися у протилежних один одному напрямках, як кажуть філософи, — довіри до буття і невіри, надії і безнадії, акцентації буття і акцентації небуття. „Хто живе надією, — тлумачить ці тези Дмитро Козій, — в довірі до буття, той приймає життя як дар і цінність. Натомість невіра й безнадія ведуть над безодню, в якій сяє темрява. Тут б’є джерело зради: відвернення від глибоко людського і божественного. Один бачить у житті сенс, незважаючи на безмір зла, для другого

<sup>1</sup> Марсель Габріель. Естафета. Нью-Йорк; Торонто, 1974. С.35

<sup>2</sup> Там же. С.36.



воно означає абсурд. Та чи різниця між ними не виникає з різного метафізичного досвіду? Скорботна Алкідова мати (в Шевченкових „Неофітах“) не падає під тягарем страждань, а знаходить в собі творчі сили, бо їй розкрилася Божа правда. Сізіф, що бачить у житті абсурд, проявляє, щоправда, теж велику силу духу в бунті проти своєї долі<sup>1</sup>.

Почуття віри викликає високі пориви. Наприклад, Євген Маланюк у трагічних катаклізмах свого часу змушений брати на себе суддівські функції, пророчо-апостольські обов'язки („Я — кривавих шляхів апостол“, або, скажімо, „На хресті слова розп'ятий, цвяхами літер...“).

Гірка українська історія вселяла Маланюкові право говорити про українського Пророка. Покликаючись на історичний досвід інших народів, він чекав українського Мойсея, вірив у нього: „Наш хмурий Бог нас вивів і покинув, Без Мойсея нас послав в туман, Ми кленемо вже навіть ту годину, Коли приснився сон про Ханаан“.

Як бачимо, у свої зізнання, у поетичну сповідь Маланюк заангажує містичну атрибутику, яка на матеріалістичному тлі „сюжету“ відіграє психологічну роль, „зобов'язує“ нас даний „сюжет“ сприймати в розширених категоріальних поняттях.

„Перемога матеріалістичного світогляду“ (І. Качуровський) та перемога соціалізму, який за релігією обрав воївничий атеїзм, не тільки відвернули літературу від Бога та відповідної тематики, але й значною мірою позбавили її чуттєвих духовних глибин, очерствили людську душу.

Двадцять роки у своєму пролеткультівському наступі хоч і явили ще багато творів із християнсько-релігійними мотивами (П. Тичина, М. Рильський, М. Зеров, К. Поліщук, М. Бажан), однак література на службі комуністичного ладу вже не мала змоги залишатись сама собою, бо змушена була виконувати волю диктату безбожників.

Але чи справді українські поети,— запитує Ігор Качуровський,— погасили в собі віру? — І відповідає: „Ні, не погасили! Бо про це свідчить відродження християнської думки в творчості тих, хто виїхав на Захід. У 1930-х роках вирвався Юрій Клен, і одним з перших його творів, друкованих у вільному світі, була невеличка поема „Свята Софія“, де він жахається з приводу того, що планують знести у Києві храм Святої Софії. Першою оригінальною Кленовою книжкою була автобіографічна поема в октавах

„Прокляті роки“, що закінчується геніальною „Молитвою“. У повоєнні роки Клен працює над містичною епопеєю „Попіл імперій“ і цим самим стверджує, що українська поезія у своїх найвищих виявах завжди була духовою поезією“<sup>1</sup>.

Традиції української релігійної поезії розвивала уся літературна еміграція. Це стосується не тільки творчості Євгена Маланюка та Олекси Стефановича, а й поезій Олега Ольжича, Леоніда Мосендза, Михайла Ореста, врешті, усіх поетів-пражан.

Окремо можна говорити про галицьке віття релігійної поезії. Поети-січовики Роман Купчинський, Олесь Бабій, Василь Бобинський, Юрко Шкрумеляк, Левко Лепкий, Михайло Курах, згодом такі поети, як Антонич, Святослав Гординський, Богдан Кравців, Володимир Янів, значно розширили межі української поезії. Вони в контекст нашої історії, у контекст трагедії і офір періоду Визвольних Змагань поставили ідеали християнства, страждання Божого Сина і віру — палку та пристрасну віру, якою повниться душа, що є великою силою у творенні добра.

У Львові на початку 20-х років навіть сформувалася група греко-католицьких письменників „Логос“, до якої входили Григорій Лужницький, Василь Мельник (псевд. Василь Лімниченко), Степан Семчук, Петро Сосенко (Моллодший), Орест Петрійчук (Олександр Мох), а згодом симпатиками „Логосу“ стали Наталена Королева, Юрій Кміт, Роман Дурбак, Осип Лещук, Йосип Годунько та ін.

Очевидно, найбільш атеїстичною була українська поезія від часу „законодавчо“ проголошеного соцреалізму як єдиного творчого методу аж до початку 60-х років, тобто до утвердження феномена шістдесятництва. Правда, Друга світова війна породила нову літературну еміграцію. Отже, такі поети, як Леонід Полтава, Остап Тарнавський, Ігор Качуровський, у вільному світі не відчували жодного ідейного табу, а тим паче табу релігійного.

Їх поезія, а радше сказати, загальний творчий доробок всього „мурівського“ колективу, а згодом доробок літературної групи поетів наскрізь просякнутий релігійною тематикою. Глибокі філософські інтерпретації Христових страстей знаходимо у творах Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, Богдана Рубчака.

<sup>1</sup> Качуровський Ігор. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Хрестоматія української релігійної літератури. Мюнхен; Лондон, 1978. С. 21.

<sup>1</sup> Козій Дмитро. Філософія містерії Габріеля Марселя // Естафета. Нью-Йорк; Торонто, 1974. С. 36.

Критика, зокрема Ярослав Розумний, трактуючи українську релігійну поезію ХХ ст., твердить, що богошукання, наприклад, Богдана Бойчука йде двома напрямками — ірраціональним та раціонально-діалектичним. Ірраціональний стимул, на думку критика, корениться в поетовій „підсвідомості“, в якій „ячить“ потреба Бога; інший, протилежний стимул — це Бойчукове настирливе питання розуму: — „і хто ти, Господи, і де ти?“. Бойчук по-сартрівськи не вірить в абсолютну правду й „універсальні ідеї релігії“, він вірить в „індивідуальну релігію“, в особисте звертання до Бога. Він ставить питання, чому Бог створив у людині добро і зло, чому йому потрібні людське терпіння і передчасні смерті. Бойчук приходить до висновку матеріалістичного, тобто його суперечка з Творцем корениться в теоретично-розумовому матеріалі.

Подібно осмислює Христа і Юрій Тарнавський. Поет сумнівається в доцільності Христового терпіння, оскільки світ байдужий до його страждань. „Його Христос на хресті,— каже Ярослав Розумний,— це творець, розп'ятий на своєму власному творі, на своїх уявленнях про доцільність жертви, а не на об'єктивній рації“<sup>1</sup>. З роздумами про народження Христа пов'язує свої поетичні медитації Богдан Рубчак. Початок і кінець людського життя стають епіцентром його художніх концепцій. У роздумах, де, сказати б, на полярних полюсах стоять протиставлення (день і ніч, радість і смуток, народження і смерть), поет не прагне досягнути змістової антитези, а навпаки — шукає шляхів до утворення синтезу цих протилежних понять, щоб утворити нерозривну сполуку „білого“ з „чорним“ як органічності протікання людського життя.

Отже, вічне борсання („у павутинні питань“), „пристрасть нетлі“, що рветься до світла і згорає від нього, наголошує в згадуваній статті Ярослав Розумний, є трагедією Рубчакового героя, який постійно перебуває між двома силами, між „двома вогнями“.

Як бачимо, поети нью-йоркської групи Богдан Рубчак, Богдан Бойчук та Юрій Тарнавський у трактуванні релігійних сюжетів цілком незалежні від літературної традиції. Їх риторика в питаннях історіософського характеру базує-

<sup>1</sup> *Розумний Ярослав*. Від символізму до екзистенціалізму: Християнські елементи в українській поезії двадцятого століття // Збірник праць ювілейного Конгресу у 1000-ліття хрещення України-Руси. Мюнхен, 1988—1989. С. 499.

ться на новітніх ученнях і більше виражає психологію і світ людини сучасної „технізованої“ цивілізації.

З появою поетів-шістдесятників релігійні настрої в українській літературі пробиваються з-під заслони заборон. Зокрема в цьому напрямі найбільш промовисто реалізує себе як поет Ігор Калинець. Очевидно, Калинцева заслуга в тому, що в релігійно-обрядовому фольклорі, етнографії, архітектурі, в цілому — у християнській культурі, він вбачає велетенський духовний світ, який здатен самовідновлювати сучасну людину, вибудовувати її душу, засіваючи її зернами краси, добра, гуманістичною молитовністю:

Я був усім на всіх і вся:  
величчям, вірою і боєм...  
Я вийшов з церкви —  
і засяв  
тисячолітнім ореолом.

Ореол предків, християнської духовної сутності захоплює, зігриває, додає сил, скріплює, але в умовах тоталітарного часу, страшного режиму поет бачить іншу реальність — свіжий хрест плаче, з нього стікає молода космацька живиця, а народ метушиться в „окраденому храмі“. Поетова хресна дорога пролягає крізь болючі драми страстей. Десята страсть, що обпікає поетову душу, нам нагадує, що Христос „з любові до нас прийняв на себе таку страшну кару, щоб спасти нас від найбільшого гріха — байдужості до вогню“. Калинців вогонь випікає, випалює все гріховне, очищає душу.

Високоморальні християнські принципи випробування людини життям виповнюють поезію Ліни Костенко. Старий флорентієць Русті із її поеми „Сніг у Флоренції“ падає під тягарем обов'язків, які мусить нести митець. Він покидає рідну Батьківщину і продає свій талант французькому королеві.

Зрадити Батьківщину, зрадити матір, продатись — у трактуванні Ліни Костенко, найбільший гріх, який можна вчинити; це відступництво від Божої заповіді, що сповнює людське життя, а надто життя творче, найзмістовнішою суттю, найвищим сенсом призначення.

Відродження релігійної тематики в українській поезії почалось із появою шістдесятництва, а головню в творчості поетів-дисидентів. Хоч, правда, коли йдеться про поезію Ліни Костенко, Василя Симоненка, Василя Стуса, Івана Світличного, Євгена Сверстюка, то бодай чи слово

„відродження“ сюди підходить. Глибина, внутрішня основа їх віршів ніколи не була позбавлена духу релігійності, ніколи її не притлумлював тягар догматики матеріалістичного світогляду. Навпаки, вірші Ліни Костенко вмщали мотиви Божої благодаті, шанобливість християнських святинь:

І ось він — Київ! Возсіяв хрестами.  
Пригаслий зір красою полонив.  
Тут сам Господь безсмертними перстами  
Оці священні гори осинив...

З активізацією демократичних процесів у суспільному житті України, з виходом греко-католицької церкви із підпілля, з реальною свободою совісті — правом на віросповідання сучасна поезія начеб стала надолужувати те, що їй дотепер не дозволялось цензурою. Вона духовно реанімується, апелює до Бога. Релігійні образи, теми, мотиви, сюжети у ній по-справжньому воскресають, набувають нових художніх інтерпретацій.

„Щораз частіше нині повертаємось до джерел,— правду каже Євген Сверстюк,— щоб збагнути: де ми і куди нас несе? З чого нині починається людина нашої християнської цивілізації? Ясно, що становлення окремої особи повторює становлення людини в світі... Біля витоків не розминуться нам з образом Мойсеевих скрижалів. Людина починалась з того, що утверджувала вищі цінності над своїми поточними інтересами і нахилами своєї хисткої природи, утверджувала сувору дорогу нагору до Вищих Цінностей... Дикун безтурботно міг служити обряд в честь ідола. Але прийняти образ Єдиного Бога і бути вірним йому назавжди — прийняти важку, ледве чи посильну людині Першу заповідь — це вже означало стати на високу дорогу“<sup>1</sup>.

На цю високу дорогу сьогодні виходимо знову. Допоможи, Боже, нам по ній піти.

<sup>1</sup> Сверстюк Євген. На землі, благословенній апостолом, Рим; Люблін, 1990. С. 5.

## ЛІТЕРАТУРНА ГРУПА „МИТУСА“ І ЇЇ СТИЛЬОВІ ПОШУКИ

Після поразки українських визвольних змагань літературно-мистецьке життя Галичини на деякий час заспокоїлося. Якщо до Першої світової війни українська видавнича продукція з десятками оригінальних та перекладних книг місцевих і наддніпрянських авторів відігравала важливу роль у літературному житті всієї України, а добре налагоджена журналістика, як і розмаїті культурно-мистецькі осередки, стали будителями національної свідомості Галичини та виразниками інтенсивних художніх пошуків поетів-„молодомузівців“, то на початку 20-х років усі ці процеси вимагали активного оздоровлення. А ще національна поразка у війні могутнім ударом розпачу і зневіри майже остаточно притлумила творчі поривання молоді.

І ось тоді, коли стрілецька плеяда поетів (Роман Купчинський, Олесь Бабій, Микола Голубець, Лев Лепкий, Юра Шкрумеляк, Лука Луців, Микола Угрин-Безгрішний, Микола Матіїв-Мельник, Михайло Курах та ін.) уже своє слово сказали, а видання „Шляхи“, „Стрілецький календар“, „Літопис Червоної Калини“ стали журналістичним пантеоном січової слави, настала нагальна потреба реанімації літературно-мистецького життя.

У зв'язку з цим у Львові в 1921 р. почав виходити журнал „Поступ“, що об'єднав літературну групу „Логос“ (Василь Лімниченко (Мельник), Меріям Лужницький, Орест Петрійчук-Мох, Степан Семчук). „Літературно-науковий Вісник“ за редакцією теоретика українського націоналізму Д.Донцова охоче надавав сторінки як західноукраїнським авторам, так і поетам української еміграції (Євген Маланюк, Юрій Липа, Олег Ольжич, Олекса Стефанович, Олена Теліга, Леонід Мосендз, Юрій Клен, Оксана Лятурина, Юрій Дараган).

У 1921 р. сформувалася літературна група „Митуса“. Сюди входили молоді творчі сили всеукраїнської художньо-стильової орієнтації. Митусяни-фундатори Роман Купчинський, Олесь Бабій, Василь Бобинський, Лев Лепкий, Юра Шкрумеляк, об'єднані українською стрілецькою ідеєю, перебували у полоні символізму П.Тичини.

На „Митусу“ лягало надзвичайно складне завдання. Стефаник, Черемшина, Лепкий, Гриневичева, Пачовський, Карманський, Чарнецький і навіть Олесь і Вороний уже не стимулювали новітніх модерних художніх процесів, які

імпонували молоді. Вони своє зробили „за найвищим розрахунком“ і, як справедливо писала тогочасна критика, не поділяли захопленя „волонтаристичним романтизмом“, займаючи „маргінальну позицію“ (І.Коровицький).

До того ж ознакою цього періоду знову ставали, за оцінкою Мирослава Семчишина, „різновидність ідейно-мистецьких угруповань, що формувались передовсім за політичними світоглядними ознаками“<sup>1</sup> і репрезентували не тільки різні літературні прямування чи школи, а виражали „амплітуду коливань між тим, що нове модерне, і тим, що ідейно корисне й творче“<sup>2</sup>. Не без їх впливу, писав М. Семчишин, в західноукраїнському літературному процесі „були творчі прямування українських літераторів Східної України, зокрема доби українізації, а в парі з цим виникнення організованого українського націоналізму. І треба ствердити, що в цілому західноукраїнська література за період від Визвольних змагань аж до початку Другої світової війни і дальших подій нею зумовлених являє собою доволі цікаву, пестру і ще досі недосліджену картину того, як проявляла себе українська духовність галицького П'ємонту в літературі і що вона по собі залишила“<sup>3</sup>. Власне, такою ж строкатою була і діяльність самої „Митуси“, яка хоч довго і не проіснувала, проте мала помітний вплив на український літературний процес. „Митусу“ як літературну групу можна назвати близькою родичкою „Музагету“. Адже тут і там символізм культивувався як основна естетична течія. Правда, це не заважало їм виявляти свої симпатії й до імпресіонізму, неоромантизму та інших стильових проявів.

Періодичним виданням групи „Митуса“ був її літературно-мистецький збірник під однойменною назвою, що почав виходити із січня 1922 р. Його видавцем і відповідальним редактором став Володимир Щуровський. Він був лікарем за фахом, походив із Нижнього Струтина Долинського району на Івано-Франківщині. Свого часу Щуровський лікував І.Франка (1916), був доцентом Львівського Таємного Університету, лікарем-сотником УСС й УГА, написав ряд праць з медицини, займався громадською роботою, зокрема, видавничою справою та журналістикою.

<sup>1</sup> Семчишин Мирослав. Тисяча років української культури. К., 1993. С. 500.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

До редакційної колегії увійшли В. Бобинський, Р. Купчинський, П. Ковжун. Вийшло чотири випуски „Митуси“, на її сторінках були вміщені твори Р. Купчинського, Ю. Шкрумеляка, О. Бабія, В. Бобинського, М. Одоляна, Е. Яворського, Д. Загула, М. Ковальського, А. Павлюка, М. Володимира, Е. Іваненка, А. Волощак, М. Мельника, Ф. Дудка, О. Слісаренка, М. Семенка, В. Левицького (Софроніва), Ю. Липи, М. Леліта, М. Ковальського, М. Обідного, А. Нивинського, М. Курчинської, Б. Гомзіна. Це автори, що виступали у жанрах поезії та ліричної прози.

Слід зазначити, що журнал також систематично вів рубрику „Мистецька трибуна“, хроніку літературно-мистецького життя, вміщував репродукції малярських, графічних і скульптурних творів. Усе це підпорядковувалося одній меті — утвердженню естетики модерного мистецтва. Певну роль у цьому відіграли статті В. Бобинського „Від символізму — на нові шляхи“, П. Ковжуна „Записки маляра“, Б. Тиверця „Сучасна українська лірика“, А. Рудницького „Про модерну музику“ та ряд інших, а також репродукції творів О. Архипенка.

Скажімо, Б. Тиверець, прагнучи спопуляризувати на західноукраїнському ґрунті творчість молодого тоді П.Тичини, писав про нього: „Так близько до царства вічної краси не підходив ще ні один з українських поетів. Мотиви його віршів багаті і взяті з різних обсягів нашого життя. Всесвіт, природа, душа, народ, кохання — все в Тичини зливається в одну гармонійну цілість. Навіть жах війни і вихор революції є необхідними згуками для всесвітньої мелодії. Крім цього, поет орудує своїми новими символами, які хоч і такі прості, та все ж таки не перестають бути символами. Тичина єдиний з молодих, який досконало знає мову, відчуває її дух і користується найніжнішими її, схованими для загалу, нюансами. І тому він найбільший український поет, і чим більш стає він національним, тим більше відбігає він від українського трафарету і чужомовного впливу...

Всесвіт — музика. Життя — танок, згук — життя; Бог — сонячний кларнет, безсмертність — краса ритмічного руху і згуку. Людина — акорд, настрої і думки — веселка, радуга. Кохання — це пісня, це цвіт яблуні. Людина, мов ластівка, купається в гармонії всесвіту. В Тичини рана співає, звучить. Серце — дзвонить, осінній лист спадає кучерявим дзвоном, захід сонця — жертва вечірня; смерть —

це нічого іншого, як безгоміння, сон. Земля звучить, як орган,— все музика, все звук. Відповідно до цього Тичина орудує мовою...“<sup>1</sup>

Таку розлогу цитату із статті Тиверця обгрунтуємо доброю нагодою „показати“ сучасному читачеві колишні оцінки Тичини, критичну реакцію на його перші публікації і водночас маємо змогу відчутти, як критик акцентує на певних символічних домінантах образно-звукової палітри поета, що по-своєму означало: „ось як треба писати, ось на яку поезію треба орієнтувати молоде літературне покоління...“

Врешті, на поезії Тичини заврунеться багато талантів, зокрема зросте Антонич, але це буде незабаром, а зараз „митусяни“ пропагували, декларували, практикували символізм. Адже перша його хвиля, уособлена поезією О. Олеся, М. Вороного, Г. Чупринки, а відтак „Молодою музою“, розбилась об холодні береги реалій драматичного початку ХХ ст.

Я. Савченко, Д. Загул, П. Тичина ознаменували період символістського ренесансу. Ось чому Василь Бобинський в дослідженні „Від символізму — на нові шляхи“ так багато уваги приділив аналізу поезії саме цих авторів, хоч, звичайно, говорив і про О. Слісаренка, В. Ярошенка, В. Кобилянського, Г. Журбу, М. Івченка та Г. Михайличенка.

„Насувається,— писав В. Бобинський,— інтересне порівняння двох, поруч Тичини, найзамітніших поетів з гурту символістів: Загула і Савченка. Спільна в них, доведена до повної кристалізації, форма символічного вислову. Та хоч Савченковій поезії можна подекуди закинути сирість і необробленість, хоч талант Загула під оглядом вибагливості форми, безумовно, вище Савченкового, то вроджена, стихійна сила, оформлена в могутній динаміці вірша того останнього, до тої міри питома йому, що не дала йому заkostenіти в блудному колесі імпресіо-символізму, а торкнула на шляхи драматичної творчості, підчас, коли розвиток Загула на дорозі до сповнення вимоги позитивного зв'язку мистецтва з життям іде багато повільнішим темпом“<sup>2</sup>.

Щоправда, така оцінка символістської поезії Д. Загула цього періоду не збігалася з оцінками інших дослідників. О. Білецький, наприклад, називав її поезією дещо старо-

<sup>1</sup> Тиверець Б. Сучасна українська лірика // Митуса. 1922, Січень. С. 28.

<sup>2</sup> Бобинський Василь. Від символізму — на нові шляхи // Митуса. 1922, Січень. С. 21.

модною (вступна стаття до „Антології української поезії в руських переводах“), а Володимир Кобилянський (псевд. Ульріх Штутнер) дотримувався протилежної думки. Для нього Загул був „серйозною, яскраво окресленою індивідуальною одиницею, що живе, горить своїм огнем, захоплює своїми власними барвами, творить власними силами,— одиницею, що власне творить, а не пише вірші по чужих зразках...“<sup>1</sup>.

Цікава у цьому контексті й інша думка О. Білецького про символізм Д. Загула, оприлюднена у вступній статті до збірки „Молитви“ (1927). „По суті, у своєму першому збірнику „3 зелених гір“, що його надруковано 1918 року, але складено з віршів різних періодів, Загул в дуже незначній мірі виявляє себе як символіст. Символізм як поезія відтінків, натяків, що шукає суто емоційного впливу на читачів, що намагається стерти межі між поезією і музикою, не даючи певних слів — назв речам, а закорінюючи лише „ідею“ про них, символізм Верленів і Маярме, символізм Тичини доби „Сонячних кларнетів“ був не чужий Загулові, насиченому враженнями від німецької романтики“<sup>2</sup>.

Цей екскурс у поезію Д. Загула не віддаляє нас від розмови про символістичну творчу практику „митусян“, а навпаки — до неї наближує. Адже О. Білецький написав свою статтю у 1927 р. й аналізував ті самі вірші, які для Бобинського та інших митусівців були виразно символістичними.

І очевидно, кожен критик мав рацію. Хай Загул не сягав рівня Меларме чи Верлена, але як знайти критерії, які б визначали, що у віршах „Марія і Мара“, „Наші Едеми“, „За непроглядною заслоною“ нема символізму. До речі, вірш „Марія і Мара“ Бобинський розглядав як ілюстрацію до еволюції Загулового символізму. На час формування естетичних смаків „митусян“ припадають і публікації віршів Євгена Маланюка, що згодом увійшли до збірки „Стилет і стилос“. Вартість їх у першу чергу полягала в інтерпретації нестандартних поглядів ліричного героя, суть яких зводилася до того, що „нація, якій не дають змоги рости вищий, повинна рости вгору“. Йшлося про духовну поставу людини. Отже, новотворене художнє слово мусило опиратися не лише на творчий досвід свого часу, але й на досвід великих попередників — Шевченка, Куліша, Лесі Укра-

<sup>1</sup> Цит. за: Якубський Б. Дмитро Загул. К., 1931. С. 15.

<sup>2</sup> Білецький Олександр. Вступна стаття // Загул Д. Мотиви. К., 1927. С. 27.

їнки. Якраз Шевченко був для Є.Маланюка взірцем динамічності поетичного вислову. Перейнявши його, Маланюк вже у ранніх віршах зумів відобразити увесь розмах і запал українських визвольних змагань, виразити „хаотичну українську психіку“.

Маланюкове розуміння ролі поета зобов'язувало його уже тоді відрізувати від здорового національного організму вражене хворобою „малоросіяництва“ тіло. У зв'язку з цим можна говорити про новизну Маланюкової поетичної образності, самотні інтонаційні засади віршів, новизну їх зовнішньої атрибутики.

Усе це поети із групи „Митуса“ сприймали як один з нових шляхів розвою української поезії. Їм, як пізніше хтось із них висловився, особливо імпонували мужні маланюківські інтонації, що так сповна передавали температуру почувань людини, яка щойно повернулася із священної битви, де зазнала поразки.

Врешті, перед українською поезією, як і перед літературою в цілому, поставала нагальна проблема виведення людини з хаосу душевних сум'ят, оздоровлення і зміцнення її внутрішнього стану. Поезія намагалася втамувати біль, що огортав народ. Скажімо, Євген Яворський будням суворой реальності, тому правдивому світові, в якому протікало і його життя, намагався надати духовного чину. Він виривав свого ліричного героя із важкої об'єктивності буття, себто від того, що гнітило людину на землі, і шукав полегшення для неї в іншому світі.

Співчуття до людини пригніченої, до людини трагічної долі, до її кривд він намагався реалізувати нетрадиційним стилем, щоб звернути увагу на традиційне українське горе:

1. Розліпили наказ по вулицях міста...  
Мобілізація...  
Йти?... Може — ні?... Мусить...  
Ще ... Ще в останнє до неї... В останнє до любові...  
Поцілунок...Прощання...В останнє...  
При відході: з грудей зірвала червону,  
пахучу рожу і кинула слідом за ним...  
Що вже йшов...Пішов...
2. На війні...  
У боях...Знов у боях...  
Стріляють, знов стріляють...  
А рожу... Вона у спогадах його...  
Червона... Пахуча...  
Люба... Дівчина...  
Далеко...

3. Вернувся в кінці...  
З війни... Домів...  
Захотів до любові... Бігти...  
— Її нема...  
Серце забилося...  
— Померла... Тиф... На цій вулиці — остання...  
— Остання?... Тиф...
4. На місце розтання хворий приплентався...  
На місце, де кинула за ним рожу...  
Де виріс уже куш рожі цілий...  
Де щільно завитий куш рожі стоїть...  
Серед снігів... Серед морозів...  
Зимно... Біло... Самотній... Він...
5. Він біля нього...  
І він біля нього...  
Раз і ще раз...  
Ще раз і ще раз...
6. Аж... його серце мало пірватися...  
Місячної ночі...  
Біля куша на снігах...  
Куша рожі... Червоної...Пахучої...  
Вже не може... Вже більше несила...  
Простяг руку... Зарідав... На голос...  
Куш рожі вирвав з корінням...  
Запахло? ..Чому?..  
Запахло... Рожу... Червону... Що її кинула  
слідом за ним... Вона...Люба...  
І — сам... Місяць... Сніги...Місяць...  
Розпука...

Маємо яскравий приклад двох змішаних стилів — символізму та імпресіонізму, причому з явною перевагою другого.

Ліричний герой твору дає повну волю своїм почуттям, він не скутий жодними морально-етичними приписами, тому діє так, як диктує йому серце. І ось цей внутрішній диктат є пружиною, сказати б, психологічної концепції твору. Людське „Я“, що немов повстає проти світу, його норм, його основ, його дійсної суті, бореться за себе, за утвердження того, чим воно є, за свою „об'єктивну суб'єктивність“.

Рясно всяяна „трикрапковість“ у суворо реалістичному творі із фольклорною підосновою означає, сказати б, своєрідний стильовий гібрид — поєднання імпресіоністичної стилістики із барвами символістської поетики.

Символізм „Митуси“ особливо яскраво проявився у формах поетичної прози Маркіяна Леліта, Євгена Яворського, Миколи Мельника, Василя Левицького (Софроніва),

Михайла Одоляна. Шкода тільки, що в сучасній Україні ця віршова проза ще мало znana. Адже вона яскраво висвітлює естетику молодого літературного процесу даного часу, часто прямуючи від імпресіоністичних барв до промовистого символізму, або ж навпаки:

„...Лийтесь акорди, купайтесь в душі моїй!.. В нутрах душі моєї,— там чути скрипіт і стук...

На шибі мого серця сріблом вирізьбив мороз квітку забуття!..

Сріблом викував...

— Лийтесь тони та виливайтесь у безмежжя: осіннім павутинням в простори злітайте...

— А ти, душе,— ще раз усміхнися колишнім молодим щастям!..

— Ще раз... ще раз нагадайтеся, поверніть ясні спомини і — линьте в таємну країну безвороття!..

І заберіть тай понесіть туди на ваших дивних крилах усі, усі мої ясні хвилини, бо... вже не вернуться...

Лиш сум життя зостанеться...

.....

Лиш сум життя!..

Остане вколисаний півтонами спомину — той сум, мов потерте, сухе бадилля на горбах...“

Цей уривок поетичної прози Миколи Мельника якраз і передає „температуру“ молодих стильових шукань. В його поезиці можна впізнавати і Стефаника, і Коцюбинського, але значно важливіше, що вловлюється дух самого Миколи Мельника, його індивідуальна творча натура. Цей дух виражався потребою автора утверджувати своє перо, що вмокалось у „новітній художній антрамент“. Згущена образна колористика вимагала коротких форм, сповнених внутрішнього динамізму речень. Символістична палітра відіграє тут важливу художню функцію, але начеб займає місце „у глибині“ вірша. Вона має внутрішній пульс, який б'ється, проте не домінує у творі. Безпосередня, сповнена суму картина, твориться в ім'я торжества бадьорих інтонацій, в ім'я перемоги життєствердних нот. Підкреслено категоричний авторський акцент: „лиш сум життя зостанеться!“ в читацькій уяві, якщо не відгукується антитезою, то принаймні озивається запереченням: „Ні! Не тільки сум!“ Життя значно складніше...

Привертають увагу в „Митусі“ також вірші малознаного сьогодні Антона Павлюка, поета з Волині, що наприкінці 1922 р. виїхав до Праги студіювати науку в Карловому

університеті. До цього він друкувався у „Вікнах“, „Нових шляхах“. Тогочасна критика (С. Щурат, І. Крушельницький) давала його творам найрізніші оцінки, зазначаючи, що серед них є вірші як художньо-довершеної ваги, так і вірші без високої „артистичної вартості“. І це було так. Павлюк шукав себе, прагнув витонченої гармонії образів.

Через багато років (у шістдесяті роки) критики Б. Рубчак та Б. Бойчук у передмові до Антології „Координати“ дадуть високу оцінку поетовому доробку. „Кращі вірші Павлюка,— читаємо,— відзначаються цікавими синтаксичними конструкціями, емоційною згущеністю та силою вислову. Особливу увагу звертаємо на дуже майстерні консонанси та асонанси, відчутні розвиненим музичним слухом та на оригінальні ритмічно „рвані“, або ж своєрідно розмовні рядки“<sup>1</sup>.

Як бачимо, багато тут саме того, що стосується поезици символізму. Вона, до речі, Павлюкові дуже імпонувала. І якщо розглядати його поетичні збірки „Сумна радість“, „Життя“, „Осінні вири“, „Біль“, „Пустеля любови“, „Полин“, то одвертість таких символістських симпатій легко впізнаємо. Ось приклад: „Ворожили вікна. Відчинялися двері,— Чекала мати: син прийде обідати. А в сина — далекі путі, химерні, І замість радості,— біди. А синові все,— це новою хатою, Чином і днем — стать в дорозі світові! І щоб краще було змагатися. То без серця син хоче жити. Лиш сніється синові ті ранкові шляхи до сонця і моря, Що очі йому наливаються кров'ю, Що серцем, упертий, оре — як плугом — дня важкі перелого, Камінь, коріння — за клаптем клапоть — Мамо... Ти принеси одного чого не маю — Обмити кров — принеси любов чисту, не гірку — не нашу воду...“

Ряснота образів з їх багатими асоціативними потенціями властива не тільки Павлюкові, а символістам взагалі. Тут українська поезія набула значного досвіду. Досить згадати Тичину. Митусяни В. Бобинський, Р. Купчинський, О. Бабій, Ю. Шкрумеляк, врешті, як інші автори журналу, бачили, що досвід Тичини стає загальнолітературним досвідом українського символізму. Вже навіть тільки в сенсі „пропаганди“ цього досвіду вони активно утверджували символізм. Їх власна творчість також розвивалася в цьому руслі і сприяла всеукраїнському сплескові нової хвилі символізму.

<sup>1</sup> Рубчак Б., Бойчук Б. Антін Павлюк // Координати: У 2 т. Т. 1. Мюнхен, 1969. С. 190.

## ГРИГОР ЛУЖНИЦЬКИЙ І ЛІТЕРАТУРНА ГРУПА „ЛОГОС“

У 1990 р., коли в Америці помер Григор Лужницький, українська еміграційна преса констатувала, що в архіві покійного письменника зберігається посвідка за підписами Кирила Студинського і Романа Цегельського, в якій зазначено, що 30 листопада 1927 р. Лужницький став дійсним членом Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові. Від цього часу він служив йому до кінця свого життя. Разом із Данилом Богачевським та Володимиром Дорошенком Лужницький заснував крайове НТШ в Америці, де у 1950—1960 рр. був заступником голови філологічної секції, а в 1970—1980 рр.— членом видавничої комісії Товариства.

„В історію української культури,— писалось тоді в одному некролозі,— він увійде не тільки як науковець, автор історії української церкви й численних праць, присвячених українській літературі, але й теж як поет, прозаїк, драматург. Лужницький не дожив до проголошення незалежності Української Держави, але відрадним є факт, що сьогодні нові покоління читачів в Україні відкривають його літературну творчість і що його повісті й п'єси знаходять великі кола читачів і любителів“.

На щастя, це так. Україна справді відкриває для себе творчість Григора Лужницького, сина галицької землі, який народився у Львові 1903 р<sup>1</sup>.

Григор Лужницький — письменник, театрознавець, історик церкви, літературний критик, перекладач, видавець та журналіст. Його псевдоніми: Меріам, Л. Нигрицький, Б. Поляннич. Значну частину свого життя провів поза межами України, хоч ніколи не переставав служити її найвищим ідеалам.

Його творча доля розпочалась із львівської літературної групи „Логос“, до якої входили Василь Мельник (псевд. Василь Лімниченко), Степан Семчук, Петро Сосенко (молодший), Орест Петрійчук (Олександр Мох). Це члени „Логосу“ періоду виходу у світ журналу „Поступ“ (1920—

<sup>1</sup> Його батько — Лужницький Леонід (1869—1961) — католицький священик, був почесним крилошанином Львівської архієпархії, професором Богословської академії у Львові, відомим ученим, дослідником історії церкви.

1930). В роки виходу журналу „Дзвони“ (1931—1939) на позиціях „логосівців“ стояли Наталена Королева, Ірина Гузар-Монцібовичева, Роман Дурбак, Юрій Кміт (належав також до „вісниківців“), Василь Маковський, Осип Лешук, Василь Попадюк, Ілля Братик, Омелян Квіт, Йосип Годунько та ін.

Які ж передумови виникнення „Логосу“? Після поразки України у війні літературно-культурне життя в Галичині дещо занепало. За його активізацію взялася літературна група „Митуса“. Подібне завдання ставив перед собою і „Логос“, який створювався о цій же порі. Правда, він більше зосереджувався на питаннях ідейності літератури, ніж на її естетично-стильових засадах.

„Логос“ фактично утворюється на тлі іншої формації. У Львові працювали осередки і товариства, які в основному вирішували певні „галузеві“ цілі. Наприклад, Марійське товариство з 1918 р. спрямувало свою діяльність на греко-католицькому вихованні українського населення та роз'ясненні йому різних антикатолицьких інсинуацій, які на той час були непоодинокими на західноукраїнських землях. При Марійському товаристві діяло своєрідне „пресове апостольство“, створене для захисту українського католицизму.

„Так знайшли,— пише Теофіл Коструба,— молоді українці-католики, готові до активної праці, організаційні рамці для своєї діяльності; раніше використовували вони для цього інші товариства, не католицькі в своєму заложенні, наприклад, антиалкогольне „Відродження“ в 1917 р., зорганізоване на терені обох львівських державних гімназій. Провід цього „Відродження“ взорувався на масонських ідеях „Гут-Темплер Ордену“. Тому члени-католики організували „таємну п'ятірку“, що мала цілі вести це товариство у католицькому дусі. З цієї п'ятки загинули на полі бою в листопаді 1918 р. Теофіл Процик і Микола Марунчин. Листопадові події переривають плановану діяльність, і студенти і католики ідуть в ряди армії, щойно пізніше відновлюється діяльність Марійського товариства... В наступному 1921 р. виходять перші числа „Поступу“<sup>1</sup>.

„Поступ“ й гуртував навколо себе літературну католицьку молодь. До речі, він був органом молодих літературних сил тільки до 1927 р., а останні три роки (1927—1930)

<sup>1</sup> Коструба Теофіл. Огляд української літератури 1918—1938 рр. // Життя і слово. 1948. Ч.2. С. 119.



виходив як літературно-науковий вісник гетьманської орієнтації.

Ще до виходу „Поступу“ Олександр Мох<sup>1</sup> у 1920 р. відкрив у Львові видавництво „Добра книжка“, що теж провадило велику письменницько-католицьку місію. Видавництво проіснувало до початку польсько-німецької війни, видавши близько півтори сотні книг художньої та науково-популярної літератури.

Важливу роль у греко-католицькому просвітництві Галичини відігравала й відповідна періодика — зокрема, український католицький щоденник „Нова Рада“ і тижневик „Правда“, що їх видавали у Львові Теодосій Галушинський, Леонтій Куницький, Гавриїл Костельник, Микола Чубатий та Ярослав Левицький. Але ці часописи виходили неповних два роки — їх закрила польська влада. Та саме вони визначали християнсько-католицьке спрямування „Логосу“.

Історики літератури одностайно твердять, що „логосівці“ перебували під впливом ідей В'ячеслава Липинського. Зокрема, Леонід Рудницький писав, що саме у період формування „Логосу“ вплив Михайла Грушевського на українську літературу почав слабнути, а вплив В. Липинського посилювався. Річ у тому, що М. Грушевський рушійною силою у формуванні держави вважав народні маси, а В. Липинський — провідну верству суспільства, тобто на перший план він висував видатні постаті в історії, які творили цю провідну верству і котрі досі не знайшли відповідного висвітлення в науці<sup>2</sup>. Такий погляд імпонував усій „логосівській“ групі, а особливо Григору Лужницькому. Свідченням цього можуть бути, принаймні, зображені ним конкретні історичні постаті (Морозенко, Мазепа, Хмельницький).

На час існування „Логосу“, тобто на 20-ті роки, припадає період формування письменницького світогляду Лужницького. Це був період, коли він захоплювався західноєвропейською драмою і сам активно пробував сили у цьому жанрі. Панівним у цьому середовищі стало християнство,

<sup>1</sup> Мох Олександр (Орест Петрійчук) — (1910—1975), публіцист, літературознавець, книговидавець. Виступав також під псевдонімом Араліс. Організував видавництво „Добра книжка“, ставши його власником та редактором. Із 1920 по 1930 рік редагував журнал „Поступ“, а з 1932 по 1939 рік — журнал „Світло й тінь“. В еміграції (Інсбрук) у 1948—1949 рр. реалізував журнал „Життя і слово“. З 1952 р. жив і працював у Торонто. У цей період був співробітником та видавцем багатьох видань.

<sup>2</sup> Рудницький Леонід. Драматургія Григора Лужницького // Зап. НТШ. Львів, 1992. Т. ССХХІV. С. 186.

янство, тому його морально-етичні засади визначали поведінку героїв письменника. Словом, драматургія Григора Лужницького виразно релігійна, правда, вона заснована не на консервативно-догматичних поглядах, а сказати б, на „модерному“ світогляді. Тому його п'єса „Посол до Бога“ (1935) стала першою українською релігійною драмою, навколо якої велася тривалі суперечки на тлі віри та ідеології (про це докладно пише Л. Рудницький у названій статті).

Як свідчить тогочасна галицька періодика, п'єсу не сприйняли ні православні, ні католики. Річ у тому, що героєм твору виступає Українська Церква, яка опинилася між польським католицизмом і російським православ'ям. У цій площині й відбуваються усі конфлікти, розвиваються події.

Посол до Бога, себто святий Йосафат, намагається репрезентувати собою, своїми принципами, своїм мученицьким життям основні засади християнства, їхню істинну сутність. Для віднайдення цієї істини служить діалог у творі між Вельямином Рутським і Мелетієм Смотрицьким:

„Так, отче Мелетіє! Ви зовсім справедливо перед хвилиною сказали, що треба бути божевільним, щоб вірити у життєздатність унії. Не має вона і не матиме ще довго з політичних причин підтримки в нас, у сенаті, хоч милостивий пан наш король і серцем і умом своїм є католиком і сильно вболіває за цим. Про це вже заздалегідь старається патріарх Теофан, до якого вступ мають лише москалі. А що варта православна Москва без православної України? Що вартує політичний союз без духовного? Не маємо ні священників, ні церков. Це все правда. Але ж чи назвете божевільним святого Петра, що як ішов у Рим проповідувати Христову науку, то не мав нічого більше, лише ласку Божу? Ішов до патрищіїв, він, син понижованого й опльованого народу. Не знав ніякої філософичної школи, а коли його питали, може його Бог має щось принадного в собі, він відповідав, що його Бога повісили на хресті між двома розбійниками. У такому разі,— питали його римляни,— може його опікунами є сильні світа цього, багаті філософи, цісарі? „Я багачам проповідую, щоб вони своє майно роздали бідним, філософам, щоб покорилися вічній вірі, а цісарям, щоб уступили зі становищ зверхників Церкви“. Нема, отже, сумніву, відповіли римляни, що всі вони виступають проти тебе. Що ж ти тоді зробиш? — Умру! — відповів спокійно святий Петро“.

Не менш змістовною та аргументованою є відповідь М. Смотрицького. Словом, діалог-двобій між Рутським і Смотрицьким у формі своїй „делікатний“, а в сутності — безкомпромісний. Але — це предмет іншої розмови.

Ми більш ніж побіжно торкаємося цього питання, аби зараз бодай схематично окреслити Г. Лужницького в його власній стихії — „показати“ його художню фразу, політ його думки. І бачимо, що молодий, тоді тридцятилітній письменник, був на рівні майстра слова й усталених світоглядних принципів. Хоча до них дістався важким шляхом. Суспільно-політична атмосфера галицького життя була сприятливіша для сумнівів, ніж до вироблення чітких поглядів, вибору позиції:

Мабуть, до Тебе не дійду я, Христе,  
Такий важкий, такий болочий шлях!  
В далечині дрижить мереживо імлісте,  
А на шляху скрізь терня болотисте  
І жах.

Я сам-один — а тут чужі, о равві,  
І чашу горя з власних рук я п'ю,  
Манять вершки у соняшній заграві,  
А я паду — паду щодня, о равві,  
Тут на шляху.

Яруги, скелі, рухи рук ловимі,  
Що спинюють мій хід і душу тягнуть вниз.  
І погляди очей жакливі, нездержимі  
І скарги, голоси, притишені, безримі,  
Без сліз.

І йду, бо мушу йти.  
Твій голос чую, Христе.  
На безпросвітньому далекому шляху.  
В очах дрижить мереживо імлісте...  
А я іду й паду й знова паду — о Христе,  
Чи я дійду?

Чи я найдусь у Твоїх стіп, о равві,  
Немов повернений, блудний скиталець-син!  
Чи згину без сліду у світовій темряві —  
— Хоч знаючи, що День Твій йде у славі  
Я — сам-один? —

Цього вірша під назвою „Сумнів“ Лужницький надрукував у „Поступі“ 1929 р. За настроєм він дуже близький до усієї його поезії, а особливо співзвучний збірці „Вечірні смутки“ (1924), яка в певному сенсі мала декадентський

характер. Критика навіть за це робила йому серйозні докори, радила позбутися смутку та песимізму.

Лужницький і сам, виступаючи в ролі критика (під псевдонімом Л. Нигрицький), очевидно, добре розумів доброзичливі критичні закиди. І все ж його поезія навіть пізнішого часу оповита серпанком суму. Але на сторінках „Поступу“ цей сумний настрої часто прикривали вірші патріотичного тону Василя Лімниченка (1899—1949), автора збірок „3 війни“ (1920), „Хуртовина“ (1921), „Клонюсь“ (1926) і „Дзвонять дзвони“ (1933).

Василь Лімниченко (Мельник) народився в с. Небиліві Рожнятинського району на Івано-Франківщині. Закінчив теологію у Львівському університеті, після цього служив священиком у селах Галичини (1923—1944). З 1946 р. проживав в еміграції. Помер у Мюнхені. Лімниченко залишив також прозові твори — повість „Верховинець“ та релігійно-філософську публіцистику.

До поцінування творчості Василя Лімниченка сьогодні робляться тільки перші кроки. Так виходило, що й при житті письменника критика не тримала творів письменника в полі зору. А тим часом його вірші високих патріотичних мотивів, особливо мотивів українських визвольних змагань, користувались читацькою увагою. В читальнях „Просвіти“ вони були лектурою, яку селяни розуміли без додаткових тлумачень. Вірші Лімниченка лягали на душу:

Дзвін ударив на тривогу  
В набитії криси,  
Бо борці вже знемагали  
Й ломилися списи.

Дзвін ударив на тривогу  
Холодним сердечком,  
Бо руїна пройшла кожним  
Селом та містечком.

Задзвонили на тривогу  
Розбитим вже дзвоном.  
На скитальстві, із тугою  
За рідним законом.

Фольклорна основа робила поезію Лімниченка легкокрилою та загальнодоступною. Це поезія народного смаку. Вона починається із засад фольклорних і прямує до вимог літературних, або, інакше сказати, її стильовий орнамент, що так вільно перелунюється із народнопоетичним, не заперечує свого співужиття з новітньою версифікацією.

Плідним письменником „логосівського“ напряму був Осип Лещук. На жаль, і його творчість досі не поцінована, вона znana хіба що найвужчому колу його шанувальників. Він народився 6 січня 1894 р. у с. Стаївка (колишні Стаї) Сокальського району на Львівщині в сім'ї селянина-ремісника. Духовну освіту здобув у Відні, Перемишлі та Львові.

У 1921—1943 рр. служив священником-катехитом у школах та професором гімназії в Раві-Руській. Осип Лещук залишив велику творчу спадщину. Окрім богословських праць значне місце у ній посідають художні твори, зокрема форми малої прози („Ждала, ждала козака“, „Криваві сліди“, „Ганя“, „Зрадник“, „Олекса Коцур“ та ін.). Величезна самоофірна праця Осипа Лещука на вівтар української державності була для його ровесників уроками патріотизму, яскравим прикладом безкорисливої любові до свого народу.

Очевидно, інакше склалася б творча доля письменника, якби 28 серпня 1949 р. не відбулось над ним жорстокої розправи в катівні сталінської в'язниці біля Полтави.

У художній спадщині „Логосу“ твори Осипа Лещука досить помітні. Без них „Логос“ не мав би власного лиця.

До речі, відповідаючи 1928 р. на анкету газети „Новий час“, Осип Лещук навіть не припускав думки, що з його благородними письменницькими намірами, а в кінцевому рахунку й з його доробком так несправедливо розпорядиться час. Йому, як і всій „логосівській“ творчості, доведеться „відбувати ув'язнення“ на спецфондівських полях.

Та він розумів, що письменницької долі не обирають, бо „письменство — це не фах, а натхненна сила, що скривається в чоловіці, чутка на всі життєві прояви, творча й ненаситна в своєму розгоні. Для того німецький філософ Кант скорше був би дав відповідь, чому не став шевцем, ніж чому писав філософічні твори. Письменник черпає з життя лиш стільки, скільки потребує, щоб насвітлити свій ідеал; уявою зачаровує й напоює читача неодмінним бажанням змагати до цього ідеалу й його досягнути.

Мене дуже заболіла наша національна руїна. Я шукав причини, чому наш сорокмільоновий народ не виборозив собі своєї держави, коли навіть народи й чисельністю й культурою менші здобули собі волю.

Бо у нас не допомагає авторитет, а звідси еготизм, ота-манія. Це гидра, що шматувала і трощить наші ідеали.

Тому мусить піднести в нас авторитет, а з ним, почуття відповідальності за свої вчинки. Це можна зробити літературою. Без Бога й релігії жадний авторитет неможливий. Для того я в своїх писаннях підношу: Бог і Вітчизна<sup>1</sup>.

Не переоцінюючи художньої вартості творів О. Лещука, слід сказати, що й сьогодні, в пору нового українського релігійного ренесансу, вони не втратили здатності виконувати ту ж функцію — „підносити Бога і Вітчизну“ — в ім'я чого вони творилися, хоч, крім усього, їм належить бути критично поцінованими і посісти своє відповідне місце, принаймні, в культурно-духовному процесі Галичини 30-х років.

Треба мати на увазі, що культурно-духовне життя Галичини завжди було інтенсивним. Особливо творчо неповпийливим ставало воно з другої половини 20-х років. Престиж, опінія „Логосу“ як мистецько-творчої інституції повною мірою були адекватними до загальної пошуково-естетичної атмосфери часу.

„У Львові між двома світовими війнами, — згадував Михайло Островерха<sup>2</sup>, — бувало, наш мистецький світ сходився кожної суботи ввечері в хаті щирогостинних Марії й Остапа Терлецьких. Там бувала вся наша духовна верхівка: Сясько Людкевич, Роман Купчинський, Льоньо Лепкий, Павло Ковжун, Микола Бутович, Михайло Осінчук, Михайло Драган, Марія Дольницька, Федір Дудко, Ромцьо Гаванський, якого ми, УСС, звали „Здуфцьо“, Мольо Голубець, Славцьо Гординський, Базьо Веселовський та автор цієї нотатки. Другий такий мистецький „захист“ у Львові був у гостинних Асі й Дмитра Левицьких, де сходилися мистці Михайло Мороз, Степан Луцик, Антін Малюца, Володимир Ласовський, Смольський, Стефця Гебус та інші. Інколи бував там і сам Олекса Новаківський. Львів таки мав свої товарисько-мистецькі зустрічі, на яких, крім злободенности, часто розвивалися дискусії на літературні й мистецькі теми“<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Лещук Осип. Відповідь Осипа Лещука // Новий час. 1928. 12 лист.

<sup>2</sup> Михайло Островерха (Осика) — (1897—1979). Народився в м. Бучач на Тернопільщині. Письменник, журналіст, критик, мистецтвознавець, перекладач. У 1926—1930 рр. співпрацював у львівських літературних журналах і газетах, згодом — в еміграційних виданнях. З 1949 р. проживав у США. Автор літературно-мистецьких есе, нарисів, спогадів, що вийшли книгами: „З римського щоденника“ (1946), „Без докору“ (1948), „Гомін здалека“ (1953), „Обніжками на битий шлях“ (1957), „На закрутці“ (1958), „Грона калини в УСС“ (1962), „Блиски і темряви“ (1966). Посмертно вийшов великий том його творів „Спадщина“ (1989).

<sup>3</sup> Островерха Михайло. Співдружність мистців // Островерха М. Спадщина, Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1989. С. 97.

Для дослідників літературно-мистецького життя Галичини — це надзвичайно цінний спогад. Хоча у ньому не названо імені Григора Лужницького, ні Олександра Моха, ані будь-кого із „логосівців“, але в цьому описі відчуваємо пульс часу, дух творчої атмосфери, які, безперечно, були й пульсом життя групи греко-католицьких письменників. До речі, про це писав сам Лужницький. На жаль, зараз не маємо цих спогадів у своєму розпорядженні, але такі спогади є.

Про те, що творчий клімат „Логосу“ був насиченим й сприятливим для художніх шукань, підтримки високих естетичних критеріїв, може свідчити журнал „Поступ“, який не замикався тільки на релігійній тематиці. Хоча ось приклад. У 1927 р. Л. Нигрицький (псевдонім Лужницького), рецензуючи „Під осінніми зорями“ та „Тринадцяту весну“, писав, що Максим Рильський — поет тиші, що „тільки тоді він почуває свою покровність з цілим світом, тільки тоді він гармонізується з оточенням, коли тиші його душі відповідає зовнішня тиша. У нього наступає свого роду контемпляція і в тій святій хвилині „творчої нестями“ він як одиниця, як творець затрачується, зникає, розпливається в тиші, на опис якої у нього немає слів... Рильський шукає вічної краси і є її вірним жрецем. Його не захоплюють нинішні, переминаючі оклики, заклики, виклики, над усім тим переходить він тихо, спокійно, без гамору, далекий від цього світу, а рівночасно так близький йому. Бо в кожній людині є іскорки краси — в одних спопелілі, в других притишені, в третіх горючі, нездорово підсичені — в усіх людей є порозкидані ті кусники дзеркала, котре в Рильського в цілому відбиває красу“<sup>1</sup>.

Таке розуміння поезії і такі її оцінки, безперечно, „приміряло“ поетів „Логосу“ до всеукраїнської художньої практики. Досвід М. Рильського був для них добрим орієнтиром — і для Лужницького, і для Лімниченка, і, мабуть, особливо для поета Степана Семчука.

„Музика вірша Семчука, — писав Теофіл Коструба, — це музика сили, ціль автора — зрив нації. Певність перемоги: Христос, Йому поклін у Христі універсальність, єдність всіх вільних націй. У будові цього нового ідеалу для української нації поет не раз бере щедрою рукою зі скарбниці нашої традиції, не раз із княжих часів“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Нигрицький Л. М. Рильський „Під осінніми зорями“ та „Тринадцяту весну“ // Поступ. Львів, 1927. Ч. 7—8. С. 254.

<sup>2</sup> Коструба Теофіл. Огляд української літератури в 1918—1938 рр. // Життя і слово, кварталник для релігії й культури. 1948. Ч. 2. С. 121.

Він також говорив, що Семчук — „найсильніший лірик“ і „найбільш бойовий поет“ з-поміж усіх „логосівців“, що вже своєю першою збіркою „Метеори“ (1924) наголосив на громадянській тематиці. Власне, такою була вся його творчість. Наступні поетові книги „Воскресення: пісні зриву“ (1927) та „Фонфари“ (1934) яскраво засвідчили консолідацію чи злиття особистого та суспільного. Прагнення національної волі, всезагальної свободи, гідності було для Семчука основою основ змісту людського життя: „Лиш Богу одному поклін! За волю, за честь, за віру, вперед під акорди гармат творіть повстанський загін!“

Якщо перша збірка віршів Степана Семчука „Метеори“ мала присвяту „Нені за горе сердешне й терпіння невтомні ці стрічки присвячує син“, то наступні збірки, хоч теж адресувалися матері-Україні, вже такого напису не мали. Поет розумів, що досить терпіння і вистачить сліз. Україна після тяжкої і несподіваної поразки у Визвольних Змаганнях мусить знову бути готовою до походу і воліє іншого співу:

Як вихор мчить наш вольний спів,  
Як буря наш нестримний гнів!..  
Ідем у бій, гей буревій  
через руїну за Україну  
ми: сіль землі,  
сини ріллі!  
Аж до загину за Україну  
Мечами єдність воскресє,  
Бо з нами Бог, а Бог над все!  
Бо з нами Бог, а Бог над все!

Бог, Отець всесильний — це образи, які у Семчукових віршах конденсують дух історії, могутність людської віри. Бог вселяє надію, скріплює сили, Бог — це зродження найсвятішої синівської любові:

Отче всесильний! Сило незмірна!  
Духу всевишній, що всюди є.  
Єдносте світа, правдо всевірна,  
до Тебе нині наш голос йде —  
голос розпуки, голос благання:  
подай нам сили, святости дай,  
ласки Твоєї, помочи просим

ми

днесь прибитий, підданчий край.  
Хочемо бути твоїм народом,  
здійснити царство Твоє в душах,  
Складаєм руки, складаєм душі

на Твій визвольний, небесний шлях —  
щоби настала одна лиш воля,  
Твоє веління для всіх і все.  
Просимо хліба, крихітку хліба  
з нашого поля. Бодай отсе,  
що кров'ю й потом заробили тяжко,  
не дай попасти до рук катам!  
Бо кат жорстокий, тиран червоний  
голодом грозить робітникам.

Звичайно, можна мати справедливі застереження щодо художнього рівня цього вірша. Подібні речі, якщо й не були поезією високого гатунку, то все ж „працювали“ в народі з максимальною віддачею. Вони будили його, виконували свою просвітницьку місію, формували національний дух. Семчук ішов, як кажуть, в ногу зі своїм часом, фіксуючи те найголовніше, що цей час творило:

Колись селяни плугом здобували землю, багатство  
й славу на вістрях мечів. Сьогодні з клунками тиняються  
по брудних вулицях міста. Пролетарі, пролетарі...  
Лиш бояри остали з бундичими чолами, з піснями  
на устах. Новими списками ставлять кордони,  
валять тюрми. Списками стало слово.

Для „логосівців“ й було найголовнішим — послати слово в народ, на українську агітаційну працю.

У цьому зв'язку доречно згадується Євген Маланюк, який свого часу полемізував із недоброзичливими та зловливими опонентами Галичини. „Не треба бути фаховим істориком, — писав він, — щоб зважувати і оцінювати ще й ще раз значення Львова й Галичини в цілості історичного і культурного процесу нашого народу й Батьківщини. Вистачить лише пригадати нашу Козацьку (ніби дуже „наддніпрянську“, бо то й степ, і Січ, і Чорне море) Добу і усвідомити собі місце народження всіх тих Ставровецьких, Галятівських, Плетенецьких, Беринд і інших аж на тім, що ту добу очолив, — Петро Конашевич-Сагайдачний.

Лабораторією Козацької Доби була західна половина нашої всеукраїнської „еліпси“: ґрунт Галицько-Володимирівської Держави, Остріг і Львів, а Галичина — найголовніше, бо то вона видала галерею фундаторів нашого бароко. А не забуваймо, що старий Хмель вчився в Галичині...

... Наше геокультурне і геополітичне щастя: обидві половини нашої соборної „еліпси“ із своїми двома окремими вогнищами не лише себе — впродовж довгих віків — взаємно доповнювали, а й взаємно виручали. В десять років по „нет, не было и не будет“ в Галичині постає 1873 р. Наукове Товариство ім. Шевченка.

І не забуваймо ще про одне: перше національне військо нашої сучасності виникло таки в Галичині. В Галичині — хай це собі запам'ятають ті, що то все нарікають на „галичан“ і намагаються дивитися на історію з курячої перспективи<sup>1</sup>.

Письменники групи „Логос“ в основному були тим поколінням, якому не вистачало п'яти-шести років, щоб одягнути однострої січових стрільців, тобто влитись в ряди відновленого українського війська, але на їхній юний вік — в ранзі учнів молодших класів гімназій — доводилось провадити пропагандистсько-просвітницьку роботу серед трудового люду Галичини.

А якщо й сьогодні говорять про Галичину як „острів української свободи“, „фортецю національної незалежності“, „твердиню духу“ уже на етапі теперішніх державотворчих процесів, то слід пам'ятати, що цеглиною в підмурівок цієї твердині лягла також невсипуща праця „Логосівців“, і зокрема, Меріама-Григора Лужницького, автора повісті „Дванадцять листів...“

Зерна, кинуті ними в підкарпатську рілля, не вимерзли під час нещадних „золотовересневих“ морозів, які наступили відразу і привели довгу-довгу зиму, від 1939 аж до 1991 року — року проголошення незалежності Української Держави. Вони проростають сьогодні.

## ПОЕТ СТЕПОВОЇ ЕЛЛАДИ

### 1. НА ПЛОЩІ СОФІЇ ПОЧУЄ НАС БОГ

Євген Маланюк... Він майже незнаний українській громадськості. З ідких пасквілів та памфлетів для українців (і не тільки для них!), що жили в „найщасливішій“ соціалістичній клітці, він поставав як зрадник і лютий недруг, який знайшов свій притулок на задвірках Європи.

Лише поодинокі в Україні, що з відчайдушністю приречених відважувались у своїх домашніх тайниках переховувати передвоєнні збірки Євгена Маланюка „Стилет і стилос“ (1925), „Гербарій“ (1926), „Земля й залізо“ (1930), „Земна Мадонна“ (1934), „Перстень Полікрата“ (1939) або галицьку періодику з його віршами, знали справжню ціну цих соцреалізмівських фальсифікацій.

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Львів і Галичина // Книга спостережень у 2 томах. Т. II. Торонто, 1966. С. 364.

Колись, здається, у 1959 р., на горищі моєї сільської хати, на платві під кроквою, я знайшов невеличкий згорток книг, завернених у цупкий папір, серед них були „Земля й залізо“ та брошура (не пам'ятаю назви) Дмитра Донцова. Думаю, що їх заховав мій старший брат Славко, який загинув як зв'язковий УПА, а може, тато.

Не відав я тоді, що приблизно через тридцять років мені, першому в Україні, доведеться упорядкувати та видати окремою збіркою об'ємний том поезій Євгена Маланюка. Здається, що саме із того, який я тоді гортав, донцовського збірничка публіцистики, виривались у світ слова: „Большевізм обернув Україну в рабство. У себе він робив усі зусилля, щоб високо тримати ідеї панівної нації... В Україні ж старався знеславити і зогидити все, що давало силу нашому національному організмові: всі славні спогади минулого, шляхетну гордість вільного народу, його завзяття, предківську мудрість, власну правду, правду не рабської, лише структуризованої, з окремою провідною верствою суспільности. З допомогою наших перевертнів або „інтернаціоналістів“ усіх сортів (лівих і правих) зганьбив большевізм тавром „вузького шовінізму“, „провінціалізму“, старомодної „романтики“, „ретроградства“, „відсталости“, „схоластики“ чи „середньовічного фанатизму“ — всі вартости, які надавали нашій історії блиск і силу, щоб убити в нових поколіннях спогади минулого, слави, обернути їх у безбатченків, в голоту походженням і психікою, зробити з нації плем'я гелотів...“

Правда, ці слова я прочитав уже зараз і зараз їх прикладаю до Маланюка, який, як і Донцов, давав силу нашому національному організмові, вселяв у душу свого героя предківську мужність і завзяття. Саме за це їх обидвох так люто неславили і ганьбили в підсоветській Україні.

Натомість українська діаспорна критика називала Маланюка „найрепрезентативнішим поетом духовної доби „між двох воєн“ (В. Державин), „поетом історіософської сутності“ (Г. Костюк), „справжнім чи не єдиним майстром“, якого ніхто не може повести за собою і ніхто не спроможний указати йому дороги“, бо тільки „Маланюк може піти далі від Маланюка“ (Ю. Шерех), „поетом апокаліптичних літ“ (Д. Донцов), „ніжним поетом-ліриком“ (Б. Кравців), „великим князем нашої поезії“ (У. Самчук).

Не будемо зараз пригадувати всіх інших „критико-літературознавчих“ формул („поет Степової Еллади“, „поет

державної бронзи“, „майстер залізної строфи“, „лицар вісниківської квадриги“, „поет епохи“ тощо), кожна з яких містить високі й об'єктивні атестації його художнього слова, відповідаючи найсуворішим критеріям естетичних поцінувань, власне, критеріям маланюківських вимог до себе і до інших.

Пригадаймо у цьому зв'язку його спостереження („Книга спостережень“, 1962; „Книга спостережень“, 1966) над українською чи світовою класикою, над творчістю сучасних йому письменників. Такі „радикальні“ думки про І. Франка, П. Куліша чи Лесю Українку, П. Тичину, М. Рильського, які висловив Євген Маланюк, міг висловити тільки митець енциклопедичних знань, проникливий і безкомпромісний цінитель слова.

Думається, що унікально суворі, але фахові оцінки поезії молодого Тичини, які давав їй молодий Маланюк, вражали не лише його сучасників, але й сьогодні слугують нам як своєрідні вектори розуміння тичининської творчості. До речі, приблизно через півстоліття з'явиться новий витязь поезії і його оцінки тичининської поезії (див. „Феномен доби“) співпадуть із Маланюковими. За це Стус піде у багатолітню в'язницю, де його закатують<sup>1</sup>.

Але вернімося до Маланюка, який про Тичину писав, що він „син Космоса, та перш за все син України, її безкрайого степу, її чернозему, що „знаменальне його народження“ в муках визвольних катастроф — це Божа воля. „Бо це ж вона,—читаємо в Маланюка,— Україна — виросла з його творчости в трагічну постать Жінки-Матері-України і Матері Божої-Мадонни“. Та згодом з найвищого реєстру критичних атестацій, справедливих пеанів, од, славнів Маланюк переводить свої оцінки в діаметрально інший простір („від кларнета твого — пофарбована дудка зосталась“). Зрозуміло, що йшлося про твори, написані пізніше.

Мало хто так, як Маланюк, зумів окреслити трудність Каменяревого шляху на верховини творчості. „Стати великим,— писав Є. Маланюк,— відносно легко було в ще

<sup>1</sup> Відомо, що в сталінську епоху Вишинський вимагав видачі як військових злочинців трьох українських діячів: Євгена Маланюка, Миколи Сліпченка та Володимира Кубійовича. Як висловився Ігор Качуровський: „себто по одному визначному представникові від кожного прошарку нашої інтелігенції: Маланюка — від першої, „унерівської“ еміграції, Сліпченка — від другої, Кубійовича — від Західної України (До „реабілітації“ Євгена Маланюка // Євген Маланюк. Земна Мадонна. Пряшів, 1991. С. 407).

недавній Англії, відносно можливо було до руїни Європи в другій світовій війні у Франції, Італії, Німеччині чи Скандинавії, себто, де існували й ще існують викристалізовані суспільства з історією, виробленим інстинктом ієрархічності. Стати великим, хоча б лише на полі культури, можна було там, де існувало меценатство шляхетське, як у Польщі, чи суспільне, як у Чехах. Але настільки трудним було і є — вже не стати, але хоч би врятувати великого чоловіка, чи матеріал на нього, в історично і культурно zdeформованих східноєвропейських, а в політично-колоніальних безсуспільних умовах нашої Батьківщини — особливо і передусім!

І коли Іван Франко саме на цих теренах великою людиною став, то завдячувати це він міг лише сам собі і виключно собі, заплативши за свою велич важкою ціною своєї страшної біографії, щоденною жертвою свого понадлюдського труду і щоденною боротьбою з оточенням, обставинами і самим собою. Отже, сталевій силі своєї волі та характеру — своєї виняткової особистості. Бо особистість — і є, власне, те, що найбільше вражає і вражатиме в нім. У його характері і нетрадиційній, майже неукраїнській волі — саме сконцентрована його велич і тієї величі таємниця<sup>1</sup>.

„Велич тієї величі“ і таємниця її, яку хочемо пізнати в Євгена Маланюка, також криється в сталевій силі його волі. Українська визвольна борня 1917—1920 рр., в якій гартувалася його юність, позначилася і на його світогляді в цілому, і на характері поетичної музи.

Очевидно, немаловажну роль у гартуванні крицевої волі письменника відіграло його походження.

„В лінії батька,— писав він,— були чумаки, осілі запорожці, хоч засновники роду, найбільш правдоподібно, прийшли з Покуття. Дід, замолоду ще чумак, мав виразну поставу гуцула. Покійний В.Сімович казав мені, що моє прізвище фігурує в реєстрах старшини доби Хмельниччини... Мати була дочкою чорногорця — Якова Стоянова, військовика з сербських осадчих...

Так в нашому старому, мурованому з степового каменя, домі й жилося „на дві хати“ — дідову і батькову. В першій хаті панував дух віків, старовинного побуту, тисячолітніх звичаїв і обрядів та свідомого, що скажу, „україноцентризм“

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Франко як явище інтелекту // Книга спостережень. Торонто, 1962. С. 118.

му“ (в свідомості діда неукраїнці були „унтерменшами“). В другій хаті панувала атмосфера, приблизно кажучи, „українського інтелігента“, теж „свідомого“, тобто не спокуюшеного ані далеким Петербургом, ані навіть близькою Одесою...

Матері (і її „традиціям“) я завдячую дві речі: серце і мистецтво. Батькові — життьову свою невдачу, яку один мій бувший шеф-поляк не без яду сформулював був так: „Pan jest najlepszym poet wrd inynierw i najlepszym inynierem wrd poetw“<sup>1</sup>.

Важливо зазначити, що атмосфера родинного побуту не тільки спричинилася до вибору дороги в молодому віці Є. Маланюка, але й залишалась основоположною в світоглядній еволюції зрілих літ письменника. Вона активно присутня в Маланюковій історіософії так само, як присутні в його світогляді ідеї В'ячеслава Липинського, Дмитра Донцова та Юрія Липи.

Маланюкознавці (зокрема, Ю. Войчишин, О. Семененко, Б. Романенчук) аргументовано довели, що всі троє, тобто Липинський, Донцов, Липа, як і поезія Т. Шевченка, відіграли свою роль у становленні Маланюка-історіософа. Зрозуміло, що свій вплив мали також П. Куліш та І. Франко. А якщо заглибитися в це питання, то треба говорити й про історичних кумирів Є. Маланюка — Данила Галицького, Івана Мазепу та Симона Петлюру.

З Петлюрою Маланюк пов'язав місію людини-воїна, борця за свою землю, народ, Батьківщину, державність. А в десятиліття з дня брутального вбивства С. Петлюри московським найманцем Є.Маланюк писав: „Розстріляно смертне тіло, але несмертельна душа великого сина Батьківщини знялась і полетіла, ще більш недосяжна і ще більш непереможна, підносячи на своїх крилах живу ідею Нації на ще більшу моральну височінь. Жертвону кров мученика намагалися втоптати в забруднений і запльований міжнародний брук Парижу, але та кров спалахнула тайною національного переістотнення, й причащатися нею будуть нові і нові покоління.

Смерть бо Петлюри займає одне з центральних місць в тій історичній містерії, що триває не лише на просторах України, але розгортається, охоплюючи цілу Європу і —

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Франко як явище інтелекту // Книга спостережень. Торонто, 1962. С. 118. Крім того див.: Куценко Л. Боян Степової Еллади. Кіровоград, 1993. С.3—5; Ю.Войчишин. Ярий крик і біль тужавий. К., 1993. С. 5—154; Неверлий М. Земна Мадонна. Пряшів, 1991. С. 6—34.

значить — цілий світ. І недалекий той час, коли й інші народи зрозуміють метафізичний сенс кривавої офіри, що її поніс десять літ тому народ український в особі свого Вождя, забитою в столиці Європи<sup>1</sup>.

Через 15 років, 25 травня 1951 р., знову ж таки в день смерті С. Петлюри, Є. Маланюк говорить про нього уже мовою поезії. Маємо на увазі вірш „Чвертьстоліття“:

Він невпинно росте,  
Його постать роки одягають у бронзу і мармор.  
І в нестримний коловорот  
Ось відходить дрібне, неістотне, мале і пусте —  
Залишається тиша, як велич висот,  
Як жаска увертюра алярму.

Гуркотіли тут кола гармат,  
Рокотали й сичали вгорі бомбоносні ескадри,  
Тільки брук Сан-Мішель, літописець упадків і страт,  
Тільки брук залишивсь у страшнім і пророчім Театрі.  
І приходить весна, як щороку ясна і гірка,  
І відновлює рік і освітлює пам'ять нетлінну,  
І на тлі ветхих стін променисто-астральна рука  
Указує на всеєвропейську й всесвітню руїну.

Він невпинно росте.  
Вже давно перетерлись на порох актори й личини  
І багато-багато вже стало і тлін, і тінь...  
Тільки цезар майбуття вдивляється у далечинь  
У незбагнений степ,  
У трагічний безкрай України.

Погодьмося із Юрієм Шерехом, який у статті „Стилі сучасної української літератури на еміграції“, порівнюючи два вірші Є. Маланюка, присвячені С. Петлюрі („Убійникам“ (25.5.1926) і „26 травня 1926“), доходить висновку, що чим більше час віддаляє нас від трагічного факту, який стався в Парижі 1926 р., тим більше поетові рядки вміщують у собі медитативного заряду, філософичної врівноваженості. Чотиривірш „Убійникам“ (25.5.1926) написаний у 1928 р. і в ньому запеклися біль і образа, віра, що прийде кара, а, отже, „наш неминучий Рим“ задушить дикунів навісних і „варварів наївних“.

Вірш „25 травня 1926“ написано в десятку річницю трагічної смерті С. Петлюри, а вище зацитований вірш — ще через п'ятнадцять років, тобто у двадцятип'ятиріччя з дня загибелі С. Петлюри. І отже, природно, що тут уже інто-

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Слово в десятиліття // Книга спостережень. Торонто, 1966. С. 351.

нації, сказати б, філософичніші. Суть цього вірша: постать українського державницького військовика „у бронзі росте“, здійснюється над часом. Все дрібне проминає, відходить, перетирається на порох, а він — С. Петлюра — навпаки — повертається у незбагненність краси степової Еллади, приходить переможцем з нестримного коловороту подій жаского минулого „в трагічний безкрай України“.

Концепція України Є. Маланюка в ранній його творчості — це конфлікт з Україною як зрадливою бранкою, повією ханів і царів, відьмою, що п'є байстрючу кров своїх дітей, матір'ю яничар. Але з любові до цієї матері він вибачився за „богохульні вірші“, переболів її стражданнями й муками.

З літами, правда, поезія Є. Маланюка мінятиметься. Та її динамізм, відкритість голосу, громадянський пафос, навіть її публіцистична наснаженість залишатимуться домінантою з домінант, за чим пізнається Є. Маланюк як поет. Під цим кутом зору важливо не оминати такого мотиву Маланюкової поезії, як її „ювілейність“.

Ні, це не та позірна святковість, що перетворюється у пишні ритуали та романтично-сентиментальні здравниці, оди чи панегірики „на честь...“

У Маланюка такі вірші не самовтіха і не бадьорі історії про національних героїв та культурних діячів. У нього — це свято пам'яті, погляд через минуле у майбутнє, це обов'язок тих, що вижили у крутоверті страшних українських драм, перед прийдешніми драмами борні. Це вірші, які, сказати б, стимулюють активність нинішнього життя. Таким, зокрема, видається вірш „Нічого, нічого“, присвячений п'ятій річниці проголошення УНР:

Нічого, нічого,  
Що димом закурено,  
Кров'ю оросяно рідні  
руїни...

Нічого!  
Бога упросим —  
Українського Бога!  
Так вище ж, освячений  
битвою,

Густо прострілений кулями,  
Гордий прапор України —  
Він нам навіки — молитвою!  
Пам'ятаймо, що каже Пророк:  
„Сонце Правди засвітить“.  
Засміється музика над маршем  
веселим,



І під наш переможно-  
 упевнений крок —  
 Полетять, усміхаючись, квіти.  
 По лісах і селах  
 Розшукаймо дорогу з доріг —  
 Туди, де блиснуть в сонці слави —  
 Глави  
 Святої  
 Печерської Лаври;  
 Там в молитвах молебнів, в  
 побідних літаврах  
 На площі Софії  
 Почує нас Бог!

При цитуванні цього вірша є добра нагода звернути увагу на стильові ознаки поезії Є. Маланюка. Відомо, що він прагнув мистецької гармонії в оволодінні класичними формами, але ж не заперечити і його потягу до символізму, тобто не заперечити Маланюка-напівсимволіста. Так само є підстави говорити про виразність барокової поетики в системі його художнього мислення.

Блискуче знання чеської, російської, польської, французької, німецької поезії викликало в поета природний і закономірний потяг до всеєвропейської естетики, до її, сказати б, всеохопності. Але Маланюк ніколи не впадав у крайнощі якогось одного стилю. Хоч знаємо, як він любив символізм П. Тичини і не менше — неокласицизм М. Рильського і М. Зерова, або ж як високо цінував своєрідність строфи М.Бажана.

У такому „конгломераті“ смаків, збігів і розбіжностей художніх естетик Є. Маланюк виріс на витонченого майстра слова. Мав цілковиту рацію Богдан Бойчук, коли писав, що поетичний шлях Маланюка ніколи повністю не зливається ні з традиційним, ні з модерністичними напрямками, що він навіть не йде паралельно з ними, що він тільки до них наближається, „навіть перетинається то з одним, то другим,— щоб опісля знов відійти і продовжуватись окремо“<sup>1</sup>.

На перший погляд, Маланюка й справді дуже легко зачислити до поетів-традиціоналістів, бо він строго дотримується метричного віршування. Але, глянувши уважніше, погоджуємось із Б. Бойчуком, бачимо, як майже в кожній строфі порушуються будь-які встановлені норми. Він уміє „акумулявати потрібні ритмічні вольтажі, доводити до роз-

ряджень, щоб витворити ефект катаклізму, трагедії болю. Це робить його ритміку гранчастою, твердою“<sup>1</sup>.

Якщо ж порівняти вірш „Нічого, нічого“ з першим-ліпшим віршем поета, то побачимо все ж відмінну від інших традиційно-нетрадиційну його художню будову. Маланюк, всупереч своїй виразно-умовній класичній традиційності, любив таке віршування. Поезія Олександра Олеся була для нього „естетикою вчорашнього дня“, натомість його приваблювала естетика віршів М. Драй-Хмари, Л. Мосендза, М. Плужника, О. Ольжича, Ю. Клена, О. Лятуринської. Наприклад, зі спогадів П.Одарченка дізнаємось, як Маланюка вабили білі вірші Лесі Українки. На підтвердження цієї думки варто покликатись й на спостереження Леоніда Лимана: „Про авторів, які вже в Америці почали писати українського мовою вірші за новою модою, Маланюк сказав: „Замахнулися, але не вдарили“. Коли заходила мова про тих авторів, які саме запевняли, що вони шукають нового вияву, нових шляхів у літературі, які були невдоволені нібито низьким рівнем біжучої літератури, то Маланюк лише дмухав, і цим жестом показував, що від творів таких авторів не лишиться сліду в історії літератури. Одного разу я був здивований влучним зауваженням Маланюка про те, що коли хто пише вірші не за усталеними класичними нормами..., то тоді треба б компенсувати виразною і глибокою думкою. Якщо вірш білий, по суті проза у формі вірша, тоді основною має бути сіяюча думка“<sup>2</sup>.

„На площі Софії почує нас Бог“ — це основний акцент тієї „сіяючої думки“ білого вірша Є.Маланюка „Нічого, нічого“. На площу Софії виходили ми в маєві жовто-блакиту у дев'яностих роках справді з молитвами до Божої правди, відбудовуючи свою Українську державу. На площу Софії ще не раз прийдемо, аби духовно сконсолідуватись, взяти в обійми брат брата.

Роблячи цей принагідний екскурс „у поетику“ Є.Маланюка, ми дещо залишили на маргінесі думку про, звичайно, дуже умовно сказавши, „ювілейну“ історіософську публіцистику поета. У цьому сенсі цікавими або, більше цього — вельми суттєвими, нам видаються його апелювання до конкретних осіб. Себто поезія Євгена Маланюка надзвичайно олюднена. Називаємо зараз лише постаті культурно-мистецького чину: Юрій Дараган, Максим Риль-

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Земна Мадонна. Пряшів, 1991. С. 411.

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Земна Мадонна. Пряшів, 1991. С. 411.

<sup>2</sup> Там же. С. 383.

ський, Павло Тичина, Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Юрій Липа, Ярослав Івашкевич, Р.-М. Рільке, Олександр Блок, Микола Філянський, Марія Башкирцева, Олекса Стефанович, Едвард Гріг, Олександр Наріжний, Шарль Бодлер, Йозеф Сватошлук Махар, Микола Гумільов, Улас Самчук, Юрій Нарбут, Олена Теліга, Марко Вороний, Федір Тютчев, Микола Хвильовий, Олег Ольжич, Дарія Віконська, Людвіг Бетховен, Оксана Лятуринська, Адам Міцкевич, Іван Франко, Пантелеймон Куліш, Микола Зеров, Михайло Мухин, Юліан Тувім, Тодось Осьмачка, Юліуш Словацький, Блез Паскаль, Анна Ахматова та ін.

Це імена, які у поетичному світі Є.Маланюка живуть як автори епіграфів його творів, або присутні у відповідних ремарках чи розмаїтих апелюваннях до них, або ж у присвятах, що Маланюк склав їх із високим піететом. Отже, у світобудові естетики Маланюка вони відіграють далеко не другорядну роль.

До речі, надзвичайно цікаві „контакти“ „Махар і Маланюк“. А втім, таке спостереження належить Миколі Неврлому („Махар і Маланюк“. Дукля. 1996. № 4). З Йозефом Сватошлуком Махарем, який ще задовго до Маланюка підтримував творчі з'язки з Іваном Франком, українського поета-вигнанця єднала особлива дружба. Лідер чеського модернізму імпонував Маланюкові не тільки своєю поетикою, але й концепційністю образу „залізного Риму“. Цей образ в поезії Маланюка теж стане наскрізним і набуде домінуючої у ній історіософської сутності. Правда, кожен із поетів ідею „залізного Риму“ по-своєму підпорядкував національній історії.

Так само можна говорити про політичні, державницькі погляди Є.Маланюка, якщо аналізувати його твори, присвячені відповідним у цьому контексті персонам. Вище уже йшлося про Симона Петлюру, згадувався Іван Мазепа. Але важко оминати Василя Тютюнника, якому поет присвятив „Баладу про Василя Тютюнника“, вірш „Вояки“, поему „П'ята симфонія“, вірш „Річниця“ та есеїстичні нариси „Пам'яті Василя Тютюнника“, „Василь Тютюнник“, а також „Тютюнник і Сінклер“.

Так, Маланюк „закохавсь у гучних віках і волю полюбив державну“. Від служби в російській до служби в українській арміях він пройшов різні фронти і багато бачив та знав. І ось — Василь Тютюнник — перший помічник Начальника Генерального Штабу Дієвої Армії і Командувача Наддніпрянської Армії УНР 1919 р. Пол-

тавець — за висловом Маланюка — „повний, нескалічений Українець“, що „в нашій новітній історії був людиною дуже видатною“.

Суворий-пресуворий у своїх оцінках, Маланюк не любив „захоплених похвал“ щодо інших та в даному випадку, у 1952 р. писав: „За досить багате враженнями життя автор цих рядків (Євген Маланюк.— *Т.Салига*) мав нагоду бачити і так званих Великих, і справді великих,— отже, порівнювати мав змогу, незалежно від так званих особистих відношень. Додам лише, що особисті відношень не було (й не могло бути), бо було відношення службове: поручника до генерала. До особистих відношень — в тій добі — бракувало часу“.

19 грудня 1919 р. в Рівненському шпиталі Василь Тютюнник помер від тифу... На труні Головного Отамана — Генерала української визвольної армії — „крива шабля в сріблі — єдиний люксус...“ Се був ад'ютантський подарунок від майбутнього Генерала поезії Євгена Маланюка. А ще на труні — „славнозвісна смушкова шапка — подарунок від повстанців і „вогка сальва в морознім повітрі“.

У липні 1936 р. Є. Маланюк присвятив В. Тютюнникові поетичні рядки:

Складім приречення, братове,  
І спрагу радісну, і біль  
Там, де надгробок бетоновий  
Застиг в трикутнику топіль.

І де в бетон навіки вжерлась  
Розжеврим тризубом мідь.  
Бо, справді, там не все померло  
З тих неоспіваних полть.

Середина 30-х років ХХ ст. уже передбачала світові катаклізми. Маланюк з інтуїтивно загостреним почуттям історизму відчував страшні трагедії, що насувалися на Україну. Лицарі, герої української історії, мали скріплювати національну мідь, стимулювати патріотичний дух.

Поезія Є. Маланюка, як і його публіцистика, була підпорядкована пекучим проблемам доби. Вона наповнена історизмом подій та фактів, медитативним їх осягненням. Наприклад, інтерпретація образу Риму як символу могутності держави, з чим Маланюк пов'язує українську державницьку перспективу,— одна із найголовніших колізій його історіософського мислення. Політичної — це якщо сказати умовно, насправді ж — лірики історіософської:

Крізь гноїща, крізь цвинтарі руїн  
Буятиме нестримний рух природи  
І, замість цих калічних україн,  
Рослинами зростатимуть народи.  
Ще прогремить останній судний

грим  
Над просторами неладу і зради  
І виросте залізним дубом Рим  
З міцного лона Скитської Еллади.

Цю античну основу нашого буття, його римський підму-  
рівок, Маланюк трактує як великий історичний урок, який  
нас має навчити, вказати нам правильний шлях:

Відвіку й донині: Еллада й Юдея,  
Два ворога люті, два сина землі,  
Хрестом і залізом та ядом ідеї  
Руйнують-будують і Ями й  
Кремлі.

Від римських провінцій до грецьких  
колоній

Гриміли століття меча і вогня,  
Здіймались до Бога безсили долоні  
І марно молили великого дня.

І помста сичала, і ятрилась зрада,  
І ядом руїни труїлася кров,  
Два ворога люті — Юдея й Еллада  
Від Тибру і Рену аж ген по Дніпро.

Тому в його поезії існує культ героїв, сильних особист-  
ностей. Державна міць античного Риму збудує нашу ук-  
раїнську твердь. Рим, що уособлює могутність, і Київська  
Русь, яка є нашою державною праосновою, — тільки вони  
нас втримають на важкому шляху борні. Отже, образ „вар-  
язької сталі і візантійської міді“, що єднає в собі сили  
двох могутніх стихій, найповніше відповідає українським  
потребам:

Бо вороги не згинуть, як роса,  
Раби не можуть взріти сонця волі,—  
Хай зникне ж скитсько-еллінська краса  
На припонтійським тучнім суходолі,  
Щоб власний Рим кордоном вперезав  
І поруч Лаври — станув Капітолій.

Отже, з руїн княжих, з руїн козацьких проти ворога,  
що навіть украв у нас первісне ім'я „Русь“, встала УНР,  
встав патріот Симон Петлюра та „установ Василь Тютюнник  
і полки веде“:

Загудів знайомий простір, обудилась ніч!  
Тисяча облич воскреслих, міліоном віч.  
Весь гуде знайомий простір. В димних вирах вись.  
Очі вікон в кожній хаті кров'ю налились.

З поеми „П'ята симфонія“, написаної 1951 р., він постає  
як легендарний воїн, якого народив наш історичний  
досвід, наше спадкове прагнення волі.

Слово Маланюка — це порив, життєдія, щонайменше —  
батьорість інтонацій. Та він і сам казав: „Поезія — це  
вірш, наладований енергією, подібно до електричності.  
Коли цієї наладованості немає, тоді вірш, хоч технічно  
досконалий, зі всіма римами й алітераціями, залишається  
лише віршем.

... вірші взагалі нічого і нікого врятувати не можуть, в  
тім числі і їх автора. Що ж торкається поезії, то вона, як  
показує історія, коли й не врятовує, то все ж має більш  
або менш помітний вплив на історичні процеси“<sup>1</sup>.

Ці думки Маланюк висловив у Львові 1936 р., ще мо-  
лодим, правда, будучи уже автором чотирьох поетичних  
збірок („Стилет і стилос“, „Гербарій“, „Земля й залізо“,  
„Земна Мадонна“).

Звідси ж, з цього інтелектуального розмаху, бере поча-  
ток тематичний обшир його поезії, який дослідники ділять  
на історичну та історіософічну лірику (Ігор Качуровський  
називає її інвективно-історіософічною), ностальгійну, ін-  
тимну та релігійно-містичну лірику. Очевидно, можна ок-  
ремо виділити й пейзажну лірику.

Ностальгія, втрата Батьківщини, найбільше дошкуляла  
поетові під час першої еміграції, тобто у Європі. Хоч Ма-  
ланюкове оточення основним чином складалося з ко-  
лишніх січових стрільців, вояків УНР і, здавалось би, була  
змога один одному дати розраду, вилити свою журбу тощо.  
Та почуття душевного болю, туги за рідною землею не  
замінити нічим. А ще потрясіння від поразки УНР, від  
усіх молодечих сподівань на свою самостійну державність,  
а до цього ж образу на політиків (особливо на Винничен-  
ка), що поєднували свій соціал-демократизм з українською  
національною ідеєю.

Тоді поетичні рядки промовляли смутком, болем, що  
рвав душу, ідилійними нотами:

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Поезія і вірші // Книга спостережень. Торонто,  
1962. С. 136.

Несу отут страшний свій іспит  
І знаю, що життя мине.  
А мати, сидючи на призьбі,  
Вже не вичікують мене.  
Давно Євгена поминає  
Заупокой старенький піп.  
За весною весна минає  
Під запашне зітхання лип.  
Все далі висиха Синюха,  
Й линия її весела синь.  
А вітер заголосить глухо  
І пролітає в далечинь.  
Сиріє стріха під дошами,  
Вже й хата стала нетривка,  
І мати слухають ночами  
Бронхітне гавкання Бровка.

Можна уявити собі стан ще зовсім молодої людини, хай і гартованої змаганням, хай крицевого характеру (не забуваймо, і вразливого, поетичного), яка раптом втрачає все, для якої обривається зв'язок з тим, що вчора було її стихією, „днями радощів“, раєм батьківської оселі: („Щасливих радощів дитинство. Дід був, сказати б, арсеналом: Шаблі, рушниці, коні — все це Враз з орденами поставав“).

А як втамувати душу, що не гоїть болю від страшної родинної трагедії: загинули в боях рідні брати Онисим і Сергій — перші хлопці в селі і перші учні в школі; батько, довідавшись про їх смерть, одразу помер, залишилась самотня мати, яка не знає, де її син — вижив у боях чи впав героєм.

А десь Вона — не знаю чим! — живе:  
Архангород. Синюха. Скадіве.  
Торговиця... І над розлогим степом  
Таке ясне херсонське наше небо.  
Нема на світі інших Батьківщин  
Понад одну, що є — наказ і чин.  
Нема землі коханої так палко,  
Як та, що в ній, що не верства, то — балка.  
А там — байрак, а там — горби могил  
І хмари велетні, і синій небосхил.

Чуже небо не могло зігріти душі поета. Більше того, саме о цій порі на Батьківщині „входить у моду“ називати його, як і Д. Донцова, найбрутальнішими словами, які лише могла витримати „совєтська“ преса.

Додому вороття не було, а чужина залишалась чужиною:

Чому я тут? Куди ж іще заблудить  
Безглузда путь і хто остереже?  
Чужа земля, чужі похмури люди —  
Й саме життя, здається, вже чуже.

Або не менш розпачливі рядки: „Яким тинам життя пригуглиться? Яка ще стріне чужина?“ Та навіть якщо б йому в емігрантських мандрах таланило „на чужих бруках“, „під чужими зорями“ йому „вже не зустрінути весни“.

Певним душевним порятунком для Маланюка у 20—30-х роках був його багаторазовий приїзд до Львова, який хоч і не заміняв йому степового колориту, та все ж не був чужиною. У Львові жило багато українців-лівобережців. А в роки Другої світової війни, коли Маланюк також відвідував Львів, він мав змогу зустрітися із найближчими йому людьми.

Наприклад, Улас Самчук у спогадах „На білому коні“ (Вінніпег, 1972), „На коні вороному“ (Вінніпег, 1975) та Остап Тарнавський у спогадах „Літературний Львів. 1939—1944“ (Львів, 1995) описують такі зустрічі. У 1943 р. приїхав до Львова колишній секретар „Вапліте“ і співзасновник унікального „Літературного ярмарку“<sup>1</sup>. Його приїзд, за спогадами Тарнавського, дуже пожвавив культурно-мистецьке життя Львова. У цей час до Львова прибули також Тодось Осьмачка, Михайло Орест. З Любченком у Маланюка була особлива зустріч, як „перша зустріч із живим свідком двадцятьо-тридцятих років України (Харкова), за якою він колись уважно стежив і яку добре знав. І тепер Любченко був для нього чимсь намацальним з „тамтого боку“<sup>2</sup>.

Саме у 1943 р. у Львові вийшов том вибраних Маланюкових віршів, серед них і посвята Миколі Хвильовому (вірш „Березіль“). Любченко був живим уособленням Миколи Хвильового, якому Маланюк дав, мабуть, найоб'єктивніші оцінки, глибоко шануючи його великий талант.

Вельми промовисті штрихи до „портрета“ Є.Маланюка додає, зокрема, спогад У.Самчука про період варшавського життя поета. Самчук тоді приїздив до Варшави і

<sup>1</sup> При нагоді варто згадати, що через Львів під час Другої світової війни пройшла велика літературна еміграція. Коротше чи довше у ньому жили, а потім змушені були його покинути: Іван Багряний, Юрій Бураківець, Олекса Веретенченко, Докія Гуменна, Григорій Костюк, Василь Чапленко, Юрій Шевельов-Шерех, Юрій Лаврінченко (Дивнич), Леонід Полтава, Іллярій Чолган, Ігор Качуровський, Петро Одарченко та ін.

<sup>2</sup> Самчук Улас. На коні вороному. Вінніпег, 1975. С. 315.

зустрічався з Маланюком. Ця зустріч була гарячою, як і всі попередні. І все ж її Самчук фіксує не тільки як щоденниковий запис конкретного факту. Він дає Маланюкові оцінки: дивиться на нього, як на звичайну людину, що живе своїм власним життям, своїми потребами, а також поціновує його як особистість, як митця.

„Маланюк,— читаємо у спогадах,— має велике помешкання і служницю, що приходять прибирати. Нарешті я знайшов його в його кімнаті, в його атмосфері, яку він любив, і вона йому пасувала. Але нема вже справжньої Варшави, зісталася лише її тінь. Варшава в руїнах. Варшава в підпіллі, Варшава у Лондоні, Каїрі, Єрусалимі. Але все-таки і ця тінь солодка і приманлива. Маланюк, цей „дух степу“, як сказав би наш друг Купчинський, знайшов у гордій столиці бунчужного шляхетства найкраще місце для вияву своїх романтичних візій і свого бурхливого темпераменту.

Так. Я не знаю, чи Маланюк був справжній у Празі, бо хоча він і розуміє бароко храму с. Миколая на Старому наместі або готику св. Вітта на Градчанах, але можливо, що Ян Гус або Томас Гаррик Масарик були для нього трохи незручні, як, скажемо, сталевий панцер козакові. Але Варшава з її радісними фантазмагоріями величності та її стигматикою мучеництва була для повногрудого степовика своєрідним ностальгійним відпочинком після походів і боїв на тлі багряних шовків і оксамитів.

У кліматі Міцкевича, Сенкевича і Пилсудського, у кліматі Дмовського, Грабського та інших заглоб козак Мамай завжди знаходив для себе частину Січі, дарма що тут був і Замок Крулевський, і Бельведер, і православний католицизм, і католицьке православ'є, що спліталось у болючу симбіозу на подобу статуї Лаокоона, разом з „духом Парижа“ у вигляді експресіоністичної фігури Шопена, що, мов викрик, оздоблює площу парку Лазенки.

Ніхто, можливо, у нашій поезії і культурі взагалі не зібрав і не скупчив такої широкої гами настроїв, зацікавлень, почувань, поєднуючи і Гумільова, і Тувіма, і Махара, і Ахматову, і Рільке, і Гріга, як Маланюк. Йому були доступні й візії Міцкевича, і корчі Достоєвського, і смиреніє св.Антонія, але ці останні для цього препонтійського Геркулеса були хіба споглядальним об'єктом подиву, бо його могутня плоть не могла аж так скоритися, щоб відчувати насолоду болю від болю. Він був завжди провокативно живий і грішний, щоб жититися акридами та диким медом,

бо хоч і любив ще бджолиний нектар, однак був достатньо реалістом, щоб оцінити життя з його п'янкими соками винограду і кривавими оргіями війни. Він — поет-воїн з титулом інженера, з твердим стилосом і стилетом. На тлі нашої безпідметної літературної буденщини Маланюк вичував і розумів нашу історично зумовлену проблематику, був угаємничений в її підземні течії і був вражливим сейсмографом її поворотів і змін<sup>1</sup>.

Не скорочуємо цієї занадто довгої цитати тому, що не кожному читачеві доступна есеїстика У.Самчука, в якій, як бачимо, є влучні оцінки Маланюкової творчості, проникливе розуміння і трактування його особи в таких вимірах, які могли відкриватись тільки сучасникам і більше цього — побратимам і спільникам. Самчукові спостереження — це своєрідний ключ, який відмикає двері у дуже складний духовний світ складного за натурою письменника. І збагнути цей світ до кінця, узвичаїтись у ньому також дуже непросто. Треба зуміти збагнути його частіше дуже відкритий, а інколи свідомо прихований конфлікт із своїм часом, добою, еміграційними умовами й умовностями, почуттями втраченого, скитальством і його артистичним „виконанням ролі“ оптиміста, якщо навіть причин для оптимізму не було. Доля судила йому бути лідером, а лідером бути важко. Та він ним залишався, як у поезії, так і в літературно-мистецькій і політичній публіцистиці. На жаль, не всі це хотіли бачити. І його, гордовитого витонченими естетичними смаками митця, який знав ціну високій художності і вагу ним зробленого, часами огортає розпач: „Будь проклята, літературо, що висала із серця кров“.

У такому семантичному аспекті, очевидно, можна розглядати назву його ненадрукованої збірки „Чорні вірші“<sup>2</sup>. „Правда, деякі з цих віршів автор вмістив у книгах „Перстень Полікрата“ та у повоєнних збірках „Проща“ і „Серпень“.

Новий період Маланюкового творчого життя — це час післяМУРівський, час його другої, уже заокеанської еміграції, у який з'явилися збірки „Влада“ (1951), „П'ята симфонія“ (1954), „Остання весна“ (1959), „Серпень“ (1964), „Перстень і посох“ (1972). Збірка „Проща“ окремим ви-

<sup>1</sup> Самчук Улас. На білому коні. Вінніпег, 1972. С. 42.

<sup>2</sup> „Чорні вірші“ Є.Маланюка вийшли у світ 1996 р. завдяки молодому вченому із Кіровограда Леонідові Куценку. У журналі „Вежа“, де вони вміщені, він з доскіпливістю вдумливого науковця описав історію збереження рукопису цієї збірки (Вежа. 1996. Січень—березень. С. 5—33).

данням не виходила. Вона була опублікована в томі вибраних поезій 1954 р.

Поезія цього другого періоду виразно відмінна від поезії часів європейської еміграції. Переоркестровка її звучання, очевидно, починається із збірки „Проща“ (1954). Якщо молодий Маланюк у 1923 р. з усією відвертістю зізнавався: „До Тичин та Сосюр я навмисне тверезим варягом Увійшов в цю добу історичних вітрів і злив“, то тепер, після вже інших „вітрів і злив“, тобто після сталінсько-гітлерівської трагічної вистави на світовій сцені, він від будь-якої „навмисності“ відмовляється.

Творче та особисте життя Маланюка складалось із того, що усе відбувалося при поетовій свідомій волі: усьому, що його торкалось як громадянина і письменника, іти наперекір. Наперекір соцреалізмівській „тракторно-цеховій“ поезії він творив поезію „іншого голосу“, наперекір звітно підпорядкованим радянським письменницьким організаціям він був серед організаторів „МУРу“ та „Слова“, наперекір славленням „героїв“ громадянської війни він славив героїв справжніх, таких, як Мазепа, Петлюра, Тютюнник, наперекір одам щасливій радянській Україні він апелював до України-рабині.

Маланюк залишався вірним собі і не зраджував своєї громадянської позиції — позиції активно діяти „наперекір ворогові“, але в його голос вривалися інтонації, сказати б, притишені, медитативні:

Так вип'єм за тверезість і прозор,  
За зимний розум і холодне серце,  
За логіку, як лік проти музики,  
За математику — протиотруту  
Від всіх химер.  
За наш останній гарт!

Більшість віршів збірки „Проща“ написано у сорокові роки. Власне, вони є своєрідним продовженням ностальгійної лірики раннього періоду творчості поета і початком тієї лірики, яка згодом увійде до його збірок „Остання весна“, „Серпень“ та „Перстень і посох“.

І хоч три останні збірки по-своєму різні і мають властиві собі спектри ліричних інтонацій, однак мають і те, що в його поезії було присутнє завжди — „сталевість“ звучання. Так, як в образі його ліричної героїні є всі риси класичної жіночої вроди, але також є щось у ньому від його Земної Мадонни, так і в характері його ліричного самовиразу, тобто в поетовому авторському „я“, всупереч

новим інтонаціям його голосу (медитативно-елегійним) все ж залишаються й інтонації „Земної Мадонни“.

Ви — саме така, як марив:  
Не Гретхен і не Кармен, а  
Зовсім інші чари —  
Замужня наречена.  
Все у Вас — тут, а не онде,  
Й шукати не треба, не варто.  
Щось у Вас є від Джоконди  
Леонарда,  
Щось від феї,  
Від видів казково-бетонних,  
А ще щось від моєї  
Земної Мадонни.

Краса Земної Мадонни — образу матері-України і взагалі українськості, національний характер, народна сила духу — це те, що не перестає озиватись, „єдиним болем бути“, а цей його невгамовуючий біль й мостить дорогу „проти течії“. І хай така дорога, таке „існування смерті гірш“, все ж поетів „ярий крик“ і „біль тужавий“ випаляють „ржу та гріхи“, а тому вони „ввійдуть у складники держави, як криця й камінь“ його слів. Про роль слова та призначення у суспільстві Митця Маланюк роздумував послідовно протягом усього творчого життя. Та в останні роки він інтерпретує цю тему у більшості випадків через „сюжет“ підбивання підсумків. „Час, Господи, на самоту й покору“ — його поетична фраза, яка все частіше набувала у нього нових медитативних варіантів. Навіть лише назви віршів („Парастас“, „Микола Зерове, втративши сина...“, „Осінь“, „Ностальгія“, „Акафист“, „Година поезії“, цикл „Молитви“, „Ти не любив приблизних рим“, „Ти — яд поезії“, „Зо мною ангели не розмовляють більш“, „Ангел смерті I“, „Над зшитком“, „Ангел смерті II“ та ін. складають своєрідну лірико-філософську поему.

Наприклад, несподівані похорони Т.Осьмачки Маланюк трактує не як втрату видатного письменника, якого назавжди „ув'язнить глина чужини“, а як воскресіння його слова у правнуках на рідній землі. Отже, справжність мистецька перемагає фізичну смерть. Маланюк шукає своїх шляхів до такої справжності. Досвід Зерова може стати і його досвідом:

Микола Зерове, втративши сина,  
Ти спромігсь написати сонет.  
Поможи, це до тебе вимога єдина,  
Бо наразі не маю інших мет,  
Крім одної:

вернути не рівновагу,  
Тільки власне погоду духа  
(це знає кожен поет).  
Не відвагу і навіть не спрагу,  
А снагу відзискати ту „мову богів“,  
Що не плач, і не сміх, і не спів,  
А гарячий згусток життя,  
як розтоплена бронза.  
Це вона — суцільним згустком живого —  
Під подувом дивного бога  
Акумулює дихання ритмічність  
І родить властиву форму,  
І застигає у вічність.

Звідси, з Маланюкового розуміння життя і смерті, сенсу буття людини і ціни її діянь, а тим паче, коли йдеться про творчі діяння митця, покликаного Богом, вийдемо на розмову про релігійність мотивів Маланюкової поезії. Яким було у світоглядному аспекті ставлення Маланюка до Бога? — запитує Юлія Войчишин. Вона й відповідає: „В інтерпретації Маланюка діла Божі — це не діла Христової ласки; сам же Христос — це узагальнений образ старозавітного пророка Мойсея, старогрецького бога війни Марса, поганського Дажбога і ніцшеанського вольового героя“<sup>1</sup>. Справді, такий висновок впливає з Маланюкового релігійного світогляду.

Христос — то чинна путь до Бога.

Маланюків Бог — це віра, це сила духу, це змагання і порив. „Це не безсилий плач у злі, а понад злом крилате: можу!“ Це подих волі і „щоденний труд важкий“ в ім'я мети. Бог — це життя. Життя світле, високе, благородне. Бог — це Слово, якому Маланюк віддав себе всього.

## 2. ЯК НАЦІЇ ВОЖДЯ НЕМА, ТОДІ ВОЖДІ ЇЇ — ПОЕТИ...

Іван Франко та Євген Маланюк... Ні в дослідженнях творчості Франка, ні в студіях спадщини Маланюка питання ще так не стояло. Чому?.. Радянська наука розвела між ними мости і ревню пантрувала, щоб великий Каменяра і славний Співець Степової Еллади не опинилися на одному березі.

На щастя, не змогла шовіністична, хай і дуже пильна, і дуже сторожка, „наука“ вберегти усе, як їй хотілося, бо

<sup>1</sup> Войчишин Юлія. Ярий крик і біль тужавий / К., 1993. С. 531.

повінь Франкового слова, його весняного здорового огрому докотилася і до херсонських степів. Тринадцятилітнім Є. Маланюк уже читав галицькі (львівські) видання, а зокрема Франкову „Зорю“.

Як Іван Франко, так і Є. Маланюк своє життя і свою творчість підпорядкували українській державницькій ідеї. Без перебільшення — самоофірно їй на службу. Різниця, мабуть, лиш та, що І. Франко з переднього бою битви відходив, полишаючи нащадкам своє слово, а Є. Маланюк зі „стиллетом і стилосом“ ставав у стрій.

До речі, 13 листопада 1915 р. І. Франко знаходить свій порятунок у притулку Українських Січових Стрільців. „Прийшов, — читаємо у спогадах В. Щуровського, — в дуже лихому стані здоров'я. Ноги пухли. Серце відказувало послуху... Впрочім се була лише тінь колишньої людини. Спастично паретичний хід, похилена стать, прикорчені в ліктях, зап'ястку і пальцях руки“<sup>1</sup>.

Знаменно, що у цей час (трохи більше як через рік) „кремезний, міцної будови тіла“, високий двадцятилітній Є. Маланюк покидає царську армію і стає вояком УНР (згодом поручником генерала В.Тютюнника).

З молодих своїх творчих літ і до літ зрілості, тобто до написання збірок „Серпень“ (1964) та „Перстень і посох“ (вийшла у світ після смерті поета, 1972), словом, упродовж усього життя, Є. Маланюк залишався Франковим „Semper tūo“. Він читав публічні лекції про Каменяра, присвятив йому окремі студії „Франко незнаний“ та „Франко як явище інтелекту“, а дві його „Книги спостережень“, що сягають більше тисячі сторінок, буквально рясніють апелюваннями до свого вчителя.

Є. Маланюк, як мало хто інший, зумів по-своєму лаконічно, але суттєво і містко оцінити геній Шевченка і геній Франка. „Якщо, — писав він, — козацького походження селянин — Шевченко тій скелі могутньо протиставив свій демонічний національний інстинкт, який всупереч всьому і всім знав, що „в своїй хаті — своя правда і сила і воля“, то тієї благодаті національного генія Франко — з багатьох причин — не мав. І тому син дрогобицького ремісника вийшов проти неї з тією зброєю, яку мав від народження і яку ціле своє тверде життя сталив та вдосконалював: зі зброєю р о з у м у.

<sup>1</sup> Щуровський В. Іван Франко серед Українських Січових Стрільців // Літопис Червоної Калини на 1927 рік. Львів, 1926. С. 23.

Шевченко ту скелю на крилах генія перелітав. Франко мусив ту скелю прорубувати. І він її прорубував — в холод і спеку, день і ніч, рік за роком, невпинно, систематично-послідовно — аж кризь отвір у скелі показалося світло історичної дійсності, світло багрове й димне від пожеж і крові. Але тунель був прорубаний і неволя, неволя і н т е л е к т у а л ь н а, надлюдським трудом Франка була пере-можена.

Не пригадую собі в світовій поезії такого апологета й співця розуму-інтелекту, як поет Іван Франко.

Ти, розуме-бистроуме,  
Порви пута вікові!<sup>1</sup>

Через багато років Дмитро Павличко майже повторить Є. Маланюка, образно висловившись: „Шевченко народив, а Франко виховав українську націю“<sup>2</sup>.

Якщо шукати генези спільності, перекликів, „контактів“, співзвучань, своєрідних ідейних продовжень між художніми чи публіцистичними колізіями І. Франка та Є. Маланюка, то вона глибоко не прихована. Навпаки, вона майже завжди на поверхні. І полягає в життєво-творчому оптимізмі, яким можна було протистояти важкій ідеологічно ворожій епосі. А також полягає вона в тому універсальному інтелектуалізмі, яким самовизначався творчий шлях як І. Франка, так і Є. Маланюка. Треба сказати, що оцей універсально-інтелектуальний культуралізм для обидвох письменників був політично цілеспрямованим і ангажував найнасушніші проблеми часу.

Скажімо, І. Франкові треба було підвестись до рівня провидіння, до передбачливих узагальнень, аби оцінити суспільно-політичні явища, які були реаліями його доби і не тільки свою роль у цій добі відігравали, але й проектувалися на завтрашність. Є. Маланюкові треба було тієї інтелектуально-мислительної зосередженості, яка б оцінила Франкову пересторогу, його науку і посіяла її в душах інших.

І хоча про славнозвісну Франкову працю „Що таке поступ?“ Є. Маланюк писав уже в зрілому віці (1956 р.), зате практично він послуговувався її ідеями змолоду і впродовж усього життя. Цитуючи Франкові слова: „...Всеможна сила

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Франко як явище інтелекту // Книга спостережень. Торонто, 1962. С. 119.

<sup>2</sup> Павличко Дмитро. Світоч братерства і свободи // Над глибинами. К., 1983. С. 6.

держави (марксистівської) налягла б страшним тягарем на життя кожної поодинокі людини. Власна воля і власна думка ...мусіли б шезнути... Виховання... зробилося б мертвою духовною муштрою. Люди виростали б і жили у такій залежності, під таким доглядом держави, при якій тепер у найабсолютніших поліцейських державах нема й мови. Така держава сталася б величезного тюрмою.

А хто держав би в руках керму тієї держави? Цього соціал-демократи не говорять виразно, та в усякім разі ці люди мали б у своїх руках таку величезну владу над життям і долею мільйонів, якої ніколи не мали найбільші деспоти“,— Маланюк ставив риторичне питання: „Чи це не прозора візія великої людини, візія, що здійснилася до найменших деталей“<sup>1</sup>. Ці висновки „науково-здисциплінованого інтелекту“ він порівнював з найвищим світовим „іраціональним візіонерством“.

Змолоду і на все життя І. Франко обирає шлях „правди, праці й науки“: „Я буду жити, бо я хочу жити, не щадячи, ні трудів, ані поту. При ділі, що весь вік бересь вершити. Знайду й свою я тихую роботу“. Письменник Франкової епохи покликаний був нести „в головах думки вольнії“, „в серцях жадобу“, „в грудях сміливість до великого бою за добро, щастя й волю всіх!“ Історична призначеність митця зобов'язувала на недремне просвітництво:

Ти, розуме-бистроуме!  
Порви пута вікові,  
Що скували думку людську!  
Двигни з п'їтьми люд робочий...

Тому не викликають сумнівів Франкові самооцінки своєї праці. У листі до М. Павлика від 1879 р. він висловлюється: „Ви знаєте, що пишучи що-небудь, я зовсім не хочу творити майстерверхів, не дбаю о викінчення форми і т.д. не тому, що се само собою не хороша річ, але тому, що на тепер головне діло в нас сама думка,— головне завдання писателя — порушити, зацікавити, вткнути в руки книжку, збудити в голові думки“<sup>2</sup>.

А тепер згадаймо. Саме після поразки українських Визвольних Змагань, коли українську еміграційну інтелігенцію огорнули смуток та песимізм, біль за втраченими жертвами і ностальгія за Батьківщиною, Є. Маланюк пише одну із „найпотужніших і найвольовіших“ збірок „Земля й залізо“.

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Франко як явище інтелекту // Книга спостережень. Торонто, 1962. С. 123.

<sup>2</sup> Франко Іван. Збір. творів: У 50 т. Т.48. К., 1986. С. 251—253.



Правда, вона вийде у світ аж у 1930 р. Та упродовж цього часу він жаліється Д.Донцову, О.Телізі, що рукопис дарма лежить. „Книга моя „Земля й залізо“,— пише він Н. Лівницькій-Холодній,— найважливіша — досі не видана (вже три роки лежить). Видавця немає. А я напевно знаю, що вона не зайва“<sup>1</sup>. Це лист від 1 червня 1928 р. А ось лист від 9 грудня 1928 р. знову до Н.Лівницької-Холодної: „Земля й залізо“ потрібна, як ... черговий удар замакітреній сов. владі. Я навіть „фізіологічно“ відчуваю, що книжка зробить такий вчинок“<sup>2</sup>. „Демон Мистецтва,— тут же казав він,— вибачає кров, морд, навіть зраду, навіть розпусту, вибачає всі злочини, крім одного — злочину фальшу, злочину проти музикальності, проти вищої мистецької краси“<sup>3</sup>.

До цієї Маланюкової тривоги, викликаній затримкою його збірки, апелюємо лише тому, що саме о цій порі, коли він її висловлював, його погляд на призначення суспільної ролі поезії збігається із Франковим. До речі, він і пізніше не змінювався. У листі знову ж таки до Н.Лівницької-Холодної від 10 серпня 1928 р. читаємо: „Я тепер боюся „майстерности“. Хотів би хоч трохи розхристаности ранньої лірики... Як назло на вірші все більше і більше лягає матовий лист „досконалости““<sup>4</sup>.

Бачимо, слова „майстерність“, „досконалість“ Є. Маланюк бере в лапки. Він знає їм ціну... Він знає і вартість дешевого естетизму, і вартість справжньої поезії.

Якщо крізь призму Франкового маніфесту „Із секретів поетичної творчості“ проаналізувати роль кольору у світі поезії Є. Маланюка, то побачимо незвичайно багату його семантико-художню палітру навіть тоді, коли йдеться лише про якусь одну його барву. Візьмімо, наприклад, до уваги чорний колір: „Повій на чорну Україну, де зор і вод давно чортма“, „Білий день Чорної весни“, „В чорних вінках — то племінь чи плями?“, „Чорний день від снігу побілів“, „О який же чорний гріх скоїв“, „За чорні мрії, за гріховні зваби Бог дав тебе — Антимарію“, „Чорна праця землить за життя“, „Тільки Бог один знав Чорну ніч твоєї душі“, „Мушу чорний кохати чар“, „І чорна пристрасть знов пекучим чорним вітром“, „А Ти — байдужа і чужа — у чор-

ний степ пішла“, „Ми програли життя сатані, чорний гріх нас заплутав навіки“, „Лиш де-не-де голодний пес забре-ше,— І чорний пар — сумна самотня латка“, „Вже не допоможуть молитви ... Еллади чорної заглодо“. „Чорне. Чорне. Ні вогника в морок. Чорне. Чорне. Ні іскр. Ні зірок“, „Чим чорніш, чим кривавіш рогоче В моїм лютім безсиллі душа“, „Що почорніє світ сей білий, Що все живе пожруть пожежі“, „Осіння чорна зграя галочка На площі сірої землі“, „І чорний і тяжкий докор ліг на все, що вабило колісь“, „Я і крізь обрис Чорної Пантери впізнаю Вас. І чорним птахом постать загріпоче“, „Землі прачорному обличчю молюсь і слухаю...“, „О, земле! Чорна мати мила“.

А ще можна додати сюди дистих „Чорна Еллада“, присвячений пам'яті С. Петлюри, цикл віршів „Чорне серце“ та збірку „Чорні вірші“.

Та питання формально-стильових аспектів, естетичних засад потребує окремого розгляду. Ми тільки принагідно навели ряд прикладів, сказати б, на „побутування“ епітета в художньому тексті не задля словесних прикрас.

А втім, формально-стильових „подібностей“ у цих дуже різних поетів не треба й шукати. Даремно витворювати для них спільні естетичні схеми. І. Франко та Є. Маланюк близькі в іншому. Скажімо, поетичну концепцію Маланюкової України критика найчастіше виводила з Шевченкової та Кулішевої історіософії. А рядками Куліша „Народе без пуття, без честі, без поваги“ начеб обгрунтовувала „етимологію“ Маланюкових звернень до України, зокрема у збірках „Земля й залізо“ та „Земна Мадонна“. Наприклад:

Лежиш, розпусто, на розпутті,  
Не знати — мертва чи жива.  
Де ж ті байки про пута куті  
Та інші жалісні слова?

Хто гвалтував тебе? Безсила,  
Безвладна, п'яна і німа  
Неплodну плоть, убоге тіло  
Давала кожному сама.

Формування Маланюкового світогляду припало на драматичні часи нашої історії. Змінювала своє політичне обличчя Європа, вставала з колін Україна, жадаючи набрати свого політичного обрису. В такий сум'ятний час, власне, Франкова поезія могла бути Маланюкові найближчою. Якраз Франків вираз „Я не люблю русинів“, який Маланюк так часто повторював, був найбільшим його страж-

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Матеріали до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів. Нью-Йорк, 1992. С. 265.

<sup>2</sup> Там же. С. 313.

<sup>3</sup> Там же. С. 23.

<sup>4</sup> Там же. С. 306.

данням: поет „не любить“ їх з „надмірної любові“, Русь для нього „кривава в серці рана“.

„Признаюсь у ще більшому гріху: — писав він у статті „Дещо про самого себе“, — навіть нашої Русі не люблю так і в такій мірі, як це роблять або вдають, що роблять патентовані патріоти. Що в ній маю любити? Щоб любити її як географічне поняття, я занадто великий ворог порожджених фраз... Щоб любити її історію, для цього досить добре її знаю, занадто гаряче люблю загальнолюдські ідеали справедливості, братерства й волі, щоб не відчувати, як мало в історії Русі прикладів громадянського духу, справжньої самопожертви, справжньої любові. Ні, любити цю історію дуже тяжко, бо майже на кожному кроці треба б хіба плакати над нею. Чи, може, маю любити Русь як расу — цю расу обважнілу, незграбну, сентиментальну, позбавлену гарту й сили волі, так мало здатну до політичного життя на власному смітнику, а чи таку плідну на перевертнів найрізномірнішого сорту“<sup>1</sup>.

Франко впряг себе до саможертвовної праці, аби ці високі ідеали гуманізму, справедливості і волі зростити у своєму сплюндрованому народі, сказавши йому чисту, хоч і сувору правду.

Або чи треба вслухатися в ідейні перегуки ряду Франкових віршів („Із днів журби“) з Маланюковими циклами „Антимарія“ чи „Степова Еллада“:

О бідна расо, що такий твій плід  
Слабий! Хвалиться ним нема резону  
Та й швидко ж той твій метеор поблід,  
Не мавши навіть доброго розгону.

Чи прочитаємо вірш „Три долі“ (1895). Поет зустрічає на шляху три Богині — долі, які пророкують йому: „талант яркий“ і „зір палкий, бажання правди неструженне“, „фантазію многоплодну“ та „могутню гордість“, що не дозволить „чола корити“. Але оскільки йому судилося бути „русином і хлопським сином“, то:

Талант твій буде рвать тебе  
Між люди, в вир життя могучий,  
В великих діл і намірів ігрисько,  
Та вродження й мій присуд неминучий  
Тебе по пояс загребе  
В багно грузьке, в клопотів муравлисько.  
Той зарід сили, що іскриться в тобі,—

<sup>1</sup> Франко Іван. Зібр. творів: У 50 т. Т. 31. С. 31.

Ні, ти не розів'єш його як слід.  
Без вправ, без змагань, наче в гробі,  
Його задушить твій нездарний рід.

Ось чому ще у відвертіших „звинуваченнях“, сказати б, спадково звучить докір „нездарному родові“ в поезії Є. Маланюка. Принаймні в поезії раннього періоду. З „надмірної любові“ до русинів, до Степової Еллади, до України творились образи антитезного звучання („багно грузьке“, „патентовані патріоти“, „намірів ігрисько“, „нездарний рід“, „клопотів муравлисько“ — у Франка); та „Повія ханів і царів“, „розпуста на розпутті“, „Пріська гетьмана Петра“, „Байстрюча мати яничар“, „Народ, що розчиняв в горілці зло“, „крам білотілий“ — у Маланюка тощо.

Такі антитези, як у І. Франка, так і в Є. Маланюка, були останніми художніми ін'єкціями для національного оздоровлення, для пробудження національної свідомості. Коли не допомагали й вони, то, безперечно, серце огортала безнадія, зневіра, дорікання собі самому. І. Франко, що почував себе „волоом в ярмі“, який тягнув для рідного народу „скарбу повні міхи“, звинувачував себе в „собачому обов'язку“:

У мене блідли давні ідеали  
І люди видались таким дрібним,  
Мізерним кодлом, що для мене стали  
Чужі й далекі. Треба будь дурним,  
Щоб за них в бій іти, як в дим;  
Ті, що терплять, варт того, щоб страждали.

Є. Маланюк свою образу, зневіру, перегукуючись з І. Франком, висловлює по-іншому:

На хресті слова розіп'ятий  
Цвяхами літер  
Один,—  
Яким же криком ще маю кричати  
Крізь історії чорний вітер  
Страшної епохи син?  
Яких ще віршів вирізувати  
З кривавого м'яса днів?  
Які породити слова?  
Світ встав увесь із заліза  
В гострих лезах огнів:  
Від електрики смерклися очі,  
Від заводів гудить голова,  
Безголоса душа лише хрипко регоче  
Та божевільно співа,

Над хвилями юрб, над поверхами натовпів п'яних,  
Зі скель хмародрапів дивлюся в бездонну ніч  
Раною рота кричу в тумани, в тумани,  
Просвердлюю морок вогненними свердлами віч,  
А пустеля людська лиш порожньою луною гука,  
Серце світу розмірано гупає в тілі машин;  
І жодного згука.  
Один.

Знову ж таки як своєрідне доповнення Маланюка, його самотності серед люду, що нагадує порожню пустелю, асоціансом звучать слова Франкового „Похорону“: „Усі ми плем'я сонне і боляще“.

Погляди на особистість, митця, націю, народ у І. Франка та Є. Маланюка майже ідентичні. І. Франко: „Квінтесенція нації — герої або генії“; „Епоха, що зродила генія, скорше, йому противиться, ніж його приймає“. Є. Маланюк: „Як в нації вождя нема, тоді вожді її — поети“; „Між генієм і сучасністю завше колізія. Геній дає всього себе. Але сучасність — бере від нього те, що вона здужає взяти“.

Є. Маланюкові особливо імпонувала Франкова оцінка класово-міщанських верств народу, провінційності та обмеження їхнього духовного життя, снобізму, суспільної індивідуальності, або ж навпаки — претензійності. У 1880 р. І. Франко написав сатиричну поему „Ботокуди“, в якій висміяв, як він сам казав, „часть галицько-руської інтелігенції і деякі моменти з її історії від 1848 року“<sup>1</sup>.

Є. Маланюк знав і цей Франків твір, який, за порадою М. Драгоманова, автор довго не друкував. Оскільки, казав Маланюк, галицька міщучувата інтеліганція спричинилася до того, аби І. Франко мав підстави сказати „не кохам Русі...“, то вона дала йому такі ж підстави іменувати її „ботокудами“, а землю — галицькою Ботокудією.

Об'єднує І. Франка та Є. Маланюка лідер чеського модернізму Й.-Св. Махар. Франко був особисто знайомий з Махаром, перекладав його твори „Гусова мати“, цикл „Літом через Галичину“, уривки з роману у віршах „Магдалена“ та ін. Махар відповів Франкові своєю великою творчою приязню, захистивши його від наклепів шовіністичної критики.

У 1890 р. І. Франко опублікував статтю „Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах“, де Й.-Св. Махарові відведено такі рядки: „...його приналежність до крикливої купки „модерністів“ зовсім випадкова і оперта

на деяких зверхніх подібностях форми. Махар іде своєю власною дорогою і, видимо, чимраз більше емансипується від формулок школи. Ще 1895 р., розбираючи в „Житті і слові“ його „Магдалену“, я звернув увагу на ті формули і жалкував на поета, що він від часу до часу воліє ставати на дибки, хоч міг би спокійно обійтися без того, бо він і так о цілу голову вищий від своїх товаришів. Від того часу Махар видав два томики віршів... Обі ті книжки, хоча наскрізь сучасні, „модерні“, своїм змістом, рівночасно майже зовсім свobodні від впливів якої-будь школи; власний Махарів талант, його енергічна та симпатична індивідуальність виявляються в них ярко і чисто“<sup>1</sup>.

Порівняймо лист Є. Маланюка до Й.-Св. Махара від 17 травня 1930 р., в якому 33-літній український поет-вигнанець пише до „сеньора“ чеської літератури: „Хоча у всіх читанках написано, що Махар вийшов з Неруди“, — не бачу потвердження цього у Ваших творах. Думаю, що Ви „не вийшли“ ні від кого. — Історіософічний ерос, чеськість (кров), органічний зв'язок з прилабською землею, Рим, (не релігійна!) воля і Тацит — ось ті первні, що їх я відчув у Вас. Цікавить ще мене питання технологічне: в якому віці і як Ви дійшли до білого вірша? — Білий вірш є знаком „зрілості поета“, коли лірична енергія не має вже анархістського характеру і коли вірш уже не визначається евентуальною римою“<sup>2</sup>.

Як бачимо, І. Франко та Є. Маланюк в основній засаді Махарової творчості дуже стоять близько. „Махар іде своєю власною дорогою“, він „енергічна та симпатична індивідуальність“, — каже І. Франко. „Думаю, що Ви не вийшли ні від кого“, — каже Є. Маланюк. Правда, Є. Маланюк дещо по-іншому оцінює Махарів художній „радикалізм“. Та слід не забувати — він поцінував — Махарову творчість більш як три десятки літ після І. Франка, коли і ця творчість багато в чому змінилась, і змінилось загальне ставлення до модернізму.

Листування Є. Маланюка з Й.-Св. Махаром переросло у велику дружбу і творчу співпрацю. Є. Маланюк багато перекладав з Махара („Шорстка псалма“, „Голгофа“, „Крізь віки“), присвятив йому прекрасну поезію „Над Балтиком“, цикл „Моравська весна“.

<sup>1</sup> Франко Іван. Зібр. творів: У 50 т. Т. І. К., 1981. С. 44.

<sup>2</sup> Листи Є. Маланюка до Й.-Св. Махара // Слово і час. 1991. № 8. С. 17.

Але „Махар і Маланюк“ це також окрема проблема. Ми акцентували увагу на ній лише в такому обсязі, в якому можна було побачити творчу зацікавленість Махаром двома українськими письменниками, що, зрозуміло, є важливим у тлумаченні світоглядної та естетичної систем як І.Франка, так і Є.Маланюка.

Проблема Іван Франко та Євген Маланюк нашими нотатками, звичайно, не вичерпується. Вона затаєна у філософських світах їх поезії, у творчій одержимості навіть серед найлютіших вітрів та ураганів оберігати племінь національного духу і живити його.

### 3. МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ І ЄВГЕН МАЛАНЮК

Як в нації вождя нема,  
тоді вожді її поети...

Є. М а л а н ю к

Десь під кінець літературно-критичних баталій, у 1928 р. під час безкомпромісних полемік між пролеткультівськими масовістами та ваплітянцями і неокласиками, Фелікс Якубовський зронив фразу, що українська література має „цікавого й талановитого поета Євгена Маланюка, учня Донцова“<sup>1</sup>.

На спростування довго чекати не довелось. „Літературна газета“, „Пролетарська правда“ та журнал „Критика“<sup>2</sup> не забарилися із дискусійними матеріалами О. Чепурного, В. Гудими та А. Хвилі (Мусульбаса). Члени харківської групи ВУСПП, визнаючи „талановитість і оригінальність творчої манери Є.Маланюка“, виступили з відкритим листом проти позасоціальних оцінок, які, до речі, стосувалися не тільки Євгена Маланюка, але й Володимира Винниченка та Миколи Хвильового.

Лист, зміст якого відкрито демонстрував лояльність до більшовицької політики і прихильність до офіційної критики, підписали І. Микитенко, І. Кулик, Михайло Доленго, А. Шмигельський, Мечислав Гаско, Н. Забіла, Л. Первомайський та А. Дикий.

<sup>1</sup> Див.: Шелест Володимир. Буремна поезія Євгена Маланюка. Чикаго, 1965, С. 22.

<sup>2</sup> Літературна газета. 1928. Ч. 22/38; Пролетарська правда. 1928 р. 19 жовт.; Критика. 1928 р. Ч. II.

Андрій Хвиля як критик виразних тенденційно-пролетарських позицій мав відповідний погляд і на автора збірок „На білих островах“, „Під осінніми зорями“, „Синя далечінь“ і „Тринадцята весна“. Він умів у своїх критичних „вироках“ підібрати такі оціночні критерії, які б говорили і „за“, і „проти“. Та біда, що він розставляв акценти так, аби в його позитивних ставленнях до обстежуваного факту чи тієї або іншої творчої особи часто вмещалось якнайбільше політичної провини. Отож, включившись у полеміку щодо асоціальності поезії Є.Маланюка, Андрій Хвиля, зокрема, писав: „А хто може сказати, що Маланюк не є талановитий? У тім-то й справа, що він талановитий. Що ж тут „не приведе Господи“ такого страшного? Невже Д. Чепурний, В. Гудима такі наївні, що думають, ніби всі наші вороги кривенькі, сліпенькі, маленькі, дурненькі, а розумних людей там чорт-ма? Що ж для соціальної характеристики Маланюка, то коли навіть припустити, що Ф. Якубовський тільки всього сказав, що то учень „Донцова“ — це, безумовно, дає йому відповідну соціальну характеристику“<sup>1</sup>.

Можна б і не апелювати до цього факту, коли б за критикою Є.Маланюка стояла тільки критика на його адресу, а не щось більше. Ревні будівничі нової пролетарської літератури відали, що Маланюк в еміграційній „Веселці“, яка вийшла у травні 1922 р. в Каліші, якнайвище оцінив поезію П. Тичини й М. Рильського. Більше того, він написав поетичний диптих-присвяту „Сучасники“ („Ще молитесь, далекий брате“ — М. Рильському і „На межі двох епох...“ — П. Тичині)<sup>2</sup>.

Отже, за логікою охоронців „честі мундиру“ пролеткультури, П. Тичина мав би обуритись на Маланюків висновки: „...від кларнета твого — пофарбована дудка зосталась... в окривавлений Жовтень — ясна обернулась Весна“, а М. Рильський не повинен би з уст антирадянського поета приймати як належне:

Ще молитесь, далекий брате,  
Серед звенигородських піль.  
Ще не стомились карбувати  
В коштовних ямбах вічний біль.  
Краси веселий кондотьєре,  
Несете хрест свій та, ген-ген,

<sup>1</sup> Хвиля Андрій. Критика. 1928. Ч. II. С. 20—26.

<sup>2</sup> М. Рильському Є. Маланюк присвятив свій твір у січні 1923 р. після прочитання його „Синьої далечіні“, а П. Тичині — у листопаді 1924 р.

Серед похмуро-рідних прерій;  
Ви — еллін, схимник і Гоген!

Навколо хащі й печеніги,  
А в кельї — тиші ніжний спів,  
Реторти, циркуль, колби, книги  
І Ви алхімік мудрих слів.

Але і Рильський, і Тичина не реагували. Рильський мовчав і тоді, коли Маланюк у грудневому числі “Літературно-наукового Вісника” за 1926 р. вмістив велике „Послання“ до нього. Тут уже Маланюк судив Рильського за його суспільну пасивність, за його позицію, яка була виражена словами: „А я б хотів у тиші над вудками своє життя непроданим донести“, дорікав українській нації за її синів, що більше цінять „теплий супокій“, ніж борню за державність.

Володимир Сосюра, який кілька років тому боровся по один бік національно-визвольних змагань разом з „імператором залізних стриф“ — Євгеном Маланюком, тобто на стороні Симона Петлюри, взяв вогонь на себе — він написав „Відповідь“ — сувору й злобну інвективу:

Вирує в кожному краю. . .  
Уже плывуть грозою тучі...  
Шановний пане Маланюче,  
Ми ще зустрінемось в бою!..

.....  
Ви перелякані і так.  
Це почуття у вас незмінне  
Ще з тих часів, з тих днів, коли  
Нам росіяни помогли  
Прогнать Петлюру з України.

.....  
Так, ми йдемо... ми прийдем, пане,  
у віршах мого п'яну! . . .  
„Симфонія мускулатур“  
вам не такої заспіває...  
Ми вам „Послання“ згадаєм,  
коли ви станете під мур...

Критики на сосюринську „відповідь“ відразу зреагували громом оплесків. Скажімо, М. Доленго писав, що „В. Сосюра в цій поемі виконав із правдивим художнім захопленням важливе соціальне замовлення“<sup>1</sup>.

Отже, Рильський залишився збоку — не взяв участі в „соцзамовленні“. Безперечно, йому це запамятали. А Со-

<sup>1</sup> Доленго М. Творчість Володимира Сосюри // Критика. Х., 1930. Ч. 4. С. 86.

сюра?.. Сосюра підвищив свій „громадянський рейтинг“, йому конче треба було спростувати своє ліричне одкровення, вилите у вірші 1924 р.:

І тоді я пішов до Петлюри,  
Бо надією серце цвіло,  
Скільки нас, ось таких, попід мури  
Від червоної кулі лягло!

Тепер Сосюра начеб мав моральний дозвіл на іншу правду:

І пішов я тоді до Петлюри,  
бо у мене штанів не було,  
Скільки нас, отаких через журу,  
покидали востаннє село!

Строфа уже зазвучала не як важка політична провина перед радянським ладом, а як оправдання, як соціальне звинувачення старого часу.

Максима Рильського 19 березня 1931 р. заарештували. У в'язниці він вже змушений згадати Маланюкові вірші. Хоч і припертий важкими „фактами“ енкавеевських звинувачень, він все ж, мов між іншим, говоритиме про них: він не надавав їм значення, він Маланюка майже не знає. Тепер він кається, розуміє, що треба було засудити, дати належну відсіч цим присвятам.

М. Рильський 1 квітня 1931 р. засвідчує: „... було вже років, здається, три чи чотири тому — коли закордонний український поет Маланюк (не знаю — емігрант чи галичанин) надрукував у якомусь органі (здається, в тім же „Віснику“?) віршоване „Послання“, не називаючи мене на ім'я, але весь час з епіграфами з моїх речей і тим самим явно на мене натякаючи, і винуватив там мене (мабуть, не тільки мене) з своєї фашистської, націоналістичної точки зору в „злочинній“ байдужості до „громадських справ“ (так він їх розуміє), та я не дав йому належної гострої відсічі, і гнівну заслужену відповідь почув Маланюк не від мене, а від іншого поета — Володимира Сосюри, що з багном змішав убогі й справді-таки злочинні ідейки цього співця „меча й хреста“. Це, повторюю, було вже кілька років тому, але ж я міг і пізніше — „краще пізно, як ніколи“ — виразно відмежувати від себе прихвостня фашизму, що, очевидно, бачив для себе якісь надії повернути мене в свою віру і зробити з мене слухняне знаряддя тих, кому він сам служить. Мое мовчання ворожі Радянській Спілці кола могли зрозуміти та, напевно, й зрозуміли як

небажання говорити, як, може, навіть до деякої міри потаємне співчуття Маланюкові<sup>1</sup>.

Та цього самозвинувачення для слідчих ДПУ не вистачало, і М. Рильський 28 квітня 1931 р. знову згадує Маланюка: „... я, наприклад, ніде ані словом,— пише він,— не виявив націоналізму, навіть рр. 1917—18, коли співробітничав у журналах „Шлях“ та „Літературно-науковий Вісник“ (Київський) і готував збірку „Під осінніми зорями“,— але ні в кого не було підстав бачити в мені людину, здатну для організаційної чи агітаційної політичної роботи. Недарма не тільки радянська критика, а й протилежний табір (Маланюк) сміялися з мого нахилу до „ідилій“, до „рибальства“<sup>2</sup>, з моєї далекості до життя. Я сам тепер надто добре розумію, що коли Маланюкова лайка для мене тільки приємна, то над докорами радянської критики, яка, визначаючи мій талант і технічні досягнення, картала мене за неактуальність тем,— над цими докорами треба було задуматись“<sup>3</sup>.

ДПУ працювало без браку: щойно закінчено судовий процес над членами СВУ, в якому чимало друзів і однодумців М. Рильського — С. Єфремова, В. Чехівського, В. Дурдуківського, Я. Гермайзе, А. Ніковського, Л. Старицьку-Черняхівську, О. Гребенецького, О. Черняхівського, В. Ганцова, М. Гавлушкова, А. Барбара, В. Удовенка — було репресовано.

На лаві підсудних, писав відомий український вчений Василь Плющ, сиділи не лише сорок п'ять українських патріотів,— „на лаві підсудних сидів увесь український народ, всі борці за його волю й долю в минулому — оті запорозькі козаки, що боролися з окупантами України з півночі, півдня, заходу й сходу, оті гетьмани, як Петро Сагайдачний, Богдан Хмельницький, Іван Виговський, Іван Мазепа, які впродовж століть боролися з Москвою. Безпосередньо до судової відповідальності були притягнені діячі визвольних змагань українського народу 1917—1921 рр. на чолі з головним отаманом Симоном Петлю-

<sup>1</sup> Рильський Максим: Написано у в'язниці. Рік 1931-й. К., 1991. № 2. С. 85.

<sup>2</sup> Є. Маланюк взяв епіграф до „Послання“ із „Синьої далечини“ М. Рильського: „А я б хотів у тиші над вудками Своє життя непроданим донести“. Крім цього, у творі Маланюка є рядки: „Отсе писав мені недавно Юрій Липа: „Рибальські настрої весь час у Рильського — як не обриднє!“

<sup>3</sup> Рильський Максим: Написано у в'язниці. Рік 1931-й. К., 1991. № 2. С. 99.

рою, вояки українських армій, повстанці 1920—1924 рр... на лаві підсудних сиділи тисячі й десятки тисяч діячів української науки, культури... і нарешті мільйони українських селян, які невдовзі заплатять за свої „провини“ голодовою смертю“<sup>1</sup>.

Отже, судячи М. Рильського, ДПУ щонайменше розраховувало на: 1) зізнаннями поета виправдати своє ганебне свавілля над цвітом національно свідомої української інтелігенції, над членами СВУ; 2) добитись від поета самокомпромату своєї творчості; 3) одержати від Рильського критичні оцінки на позитивні факти та явища української літератури.

Звичайно, Є. Маланюк не міг знати, що написав у тюремних пояснювальних листах М. Рильський, якому „шили“ справу із найзлочиннішого антирадянського матеріалу. Але те, що В. Сосюра включився в негласний конкурс відповідей на „Послання“ і що він у цьому, організованому органами ДПУ конкурсі, переміг, Маланюк знав. Знав, що Володимир Коряк назвав його „мобілізатором зарізяк з битого шляху“, а Я. Савченко — „духовним Квазімодо“, знав і багато інших конкретних випадків, у яких припасовували до нього найзлісніші та найбрутальніші вирази.

На усе це він реагував по-своєму. „Історія підсоветського періоду нашої літератури,— читаємо у його статті „З київського Парнасу останніх літ“,— дасть немало класичних прикладів „традиційної пристосованості“... в атмосфері советського сірководня безкарно для своєї артистичної природи, але ми вже бачили коли й досить національної конструкції ліричні інструменти немилосердно різали істинно русского камарінскаво“<sup>2</sup>.

Вже не згадуємо зовсім про той історичний випадок, коли поет, та ще й „поет українського ренесансу“, та ще й екстатично-серафічний лірик цілком-таки несерафічно — „поцілував пантофлю папи“ (в дійсності і не „пантофлю“, і не „папи“, а просто реквізований переможцем чобіт розстріляного повстанця“<sup>3</sup>).

При цих суворих оцінках Маланюк розрізняв письменницьку працю, диктовану режимом, вимогами партлітера-

<sup>1</sup> Плющ Василь. Спілка визволення України та Спілка української молоді. Мюнхен, 1975. С. 27.

<sup>2</sup> Тут мається на увазі тонкого лірика В.Сосюру, який написав далеко не ліричну „Відповідь“. Маланюк жартував, що тішитись за Сосюру, який хоч щось на нім заробив.

<sup>3</sup> Маланюк Євген. З київського Парнасу останніх літ. Книга спостережень. Торонто, 1962. С. 272.

турного офіціозу, і — працю договірську, пристосовницьку з власної авторської волі, із заповідливих бажань вислужитись, постати на всю висоту зросту свого малоросійства.

І Рильський, і Тичина, як і Бажан, Яновський, Довженко, власне, їх художня продукція, в критичних інтерпретуваннях Маланюка розглядалась як творча драма митця в умовах деспотичного суспільства, яке виразно ділило письменницькі сили на протилежні табори.

М. Рильський на цей час з допомогою таких критиків, як Самійло Щупак, був зачислений до табору „націоналістичного волонтаризму“, до класових ворогів радянської дійсності, а Володимир Коряк назвав його збірку „Синя далечінь“ „апофеозом феодальної ідеології“.

Отож, бачимо, Рильського „обстрілювали“ з двох фронтів. Шкода, але Маланюк не міг тоді зрозуміти, що, воюючи за Рильського як за виразно українського поета, допомагав йому „пролетаризуватись“, ставати під прапор соцреалізмівських доктрин. Перебуваючи між двома вогнями, Рильський не мав іншого виходу, як перед органами ДПУ дипломатично шукати в собі світоглядних провин. 4 квітня 1931 р. він писав: „Еволюцію мого світогляду можна змалювати кривою з трьох ліній. Перша іде вгору — в бік революційності — приблизно до зближення з Ніковським, друга — падіння вниз, у „традиції українства“; третя — після здемаскування учасників СВУ — хвилясто, зигзагами іде знову вгору. Тут, з одного боку, обивательські скарги на „утиски“, на тяжкий економічний стан і т.д., а з другого — те, чого тільки сліпий не бачить: могутній зріст індустріалізації нашої країни“<sup>1</sup>.

Чи вірили Рильському партноменклатурники від літератури? Сьогодні уже беззастережно можна твердити, що якби „сповідь“ Рильського була й найсокровеннішою, то для працівників спецслужб вона не мала вельми суттєвого значення. Важливішим було те, що поет себе звинувачує, картає, а це вже стане наукою для інших.

Власне, саме це Рильського боліло, позбавляло внутрішнього спокою, гнітило душу. „Батько пояснював,— напише через багато років його син Богдан,— що тривале перебування у в'язниці, одноманітні від допиту до допиту, повторювані запитання, безглузді звинувачення слідчого, усвідомлення власної безпорадності та цілковитої незахищеності — все це психологічно ламало не тільки кволик

<sup>1</sup> Рильський Максим: Написано у в'язниці. Рік 1931-й. К., 1984. № 2. С. 88.

духом. Уривався терпець, людина вже не мала сили перебувати в невідомості щодо своєї подальшої долі і зважувалась на самообмову, і на гірше, хай буде табір із реальним строком, аби тільки щось змінити, тільки б припинити це животіння...“<sup>1</sup>

В умовах такої „цілковитої незахищеності“ Рильського звинувачували в націоналізмі і водночас у недостатності національного почуття, в русофільстві, в космополітизмі і навіть ледь не в ренегатстві.

„Золотий вік“ фальшування літератури, шовіністичного контрабандизму із зореносною столицею, політичної сваволі розцвітав. Для М.Рильського наступила творча криза. Він не хоче відійти від самого себе, але й не може ним залишитись. Внутрішній голос говорить одне, а умови диктують інше. Йде боротьба за самозбереження, за честь імені, за гідність, а з боку партлітературно-державного офіціозу йде політична боротьба за Рильського. Він називав цей період часом „агонії“. Не писати, відкласти перо дорівнювало моральному дезертирству, а то й чомусь більшому.

Приходить пора вимушеного зламу. „Я енергійно перекладав,— каже він,— атеїстичну та протипопівську поему Вольтера „Орлеанська діва“, працював над поемою „Марина“ (одна глава надрукована в „Червоному шляху“, одна — в „Літературному ярмарку“), мета якої — не тільки показати весь жах кріпацтва, а й виявити фальшивість усього панського „лібералізму“ та „любви до народу“; звизив коло особистих знайомств до меж сім'ї та кількох приятелів-„собутильників“, од усякої й літератури, і політики далеких. Ця криза завершилась на початку 1931 р. моїм прийняттям „примусової тематики“ (вірші про засівкампанію, першотравнева — безплатно, до речі, написана — кантата; плани оперового лібретто на замовлення Наркомосу) як єдиноцільної в наш час літературної політики“<sup>2</sup>.

Певна річ, що поняття „примусова тематика“ у покажальній сповіді перед охоронцями соцрежиму М. Рильський не міг інакше вжити, як у значенні наче б антонімічному. Насправді ж протирелігійна, героїко-трудова і всіляка подібного характеру тематика на злобу дня була для Рильського тільки примусовою.

<sup>1</sup> Рильський Богдан. Лаштукуючись в далекий шлях. Літ. Україна. 1992. 19 бер.

<sup>2</sup> Рильський Максим: Написано у в'язниці. Рік 1931-й. К., 1991. № 2. С. 95.

Напівграмотні кличі „машинізації“ та енергетизації (вслів М. Зерова) Максима Рильського підкупити не могли. Він просто мусив „здатись“, хоч добре знав, що, наприклад, Микола Хвильовий (і не тільки!) уже давно оголосив війну літературі з-під знамен подібних гасел. „Великій соціалістичній революції,— каже його герой,— завжди бракувало на талановитих поетів-агітаторів, а халтурили всі за гонорар. Ах, як мені важко писати про халтуру! Я дивлюсь в майбутнє, а звертаюся до нащадків: — Заплюйте темну тінь моїх сучасників від халтури!“

Для М. Рильського така позиція була самозрозумілою. Він стояв під естетичним стягом неокласиків і уготовані формули сучасності були для нього чужими, хоч йому їх і довелося прийняти. Але він залишався майстром. Навіть прискіпливий цінитель поезії Євген Маланюк писав: „Культури Рильському не бракувало ніколи, не бракує тепер, і, певно, не забракне до кінця його днів. В найризикованіших проявах виконуваних ним позатворчих завдань („соціальних замовлень“), вірніш — поліційно-адміністративних) Рильський ніколи не спадав із свого культурно-літературного рівня, ніколи не губить свідомости майстра, і його літературно-мистецький смак не паралізується. Найближчий і, може, найхарактеристичніший приклад — славновідома в ССРСР „Пісня про Сталіна“, якої „технічно“-мистецькі вартості є безсумнівні навіть для найбільш упередженого літературознавця. Навіть такі „перлини“, як:

Боротьба за цукровий буряк  
Варта більш, ніж борня з вітряками...“<sup>1</sup>

Цю високу атестацію від Є. Маланюка М. Рильський отримує у 1951 р., тобто вже тоді, коли один із них пройде усіма колами „щасливого радянського раю“, а другий — „колами капіталістичного пекла“. Та істина між ними залишалась істиною. Згадаймо, через цілий рік після постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. „Про перебудову літературно-художніх організацій“, тобто в час, коли М. Рильський скаже: „це він, той квітець торішній, поміг мені восени здати збірку „Знак терезів“, коли Рильський перед чекістами вже осудив і засудив Євгена Маланюка, він до свого програмного вірша „Декларація обов'язків поета і громадянина“ пише строфу й про Маланюка, у

якій себе наче категорично йому протиставляє, а в підтексті її насправді бринить невимовлений біль душі:

Право — це слово дрібне!  
От обов'язок — слово!  
Хай тут легенько ікнеться  
Панові Маланюкові!  
Він із хрестом та з мечем  
(Бутафорська тандита!) —  
Серп і молот несемо  
Ми у світ!

Недарма, що строфу редактори вилучали чи не з усіх передруків вірша. Її не надруковано і в 20-томному виданні творів поета.

Максим Рильський і Євген Маланюк — зовсім не надумана проблема у нашому літературознавстві. В даній розмові окреслено її, сказати б, у сюжетах найбільш видимих, у конкретних „контактах“ двох велетнів української поезії ХХ ст. Але вона вимагає дуже глибокого розгляду, наприклад, через певну типологічну зіставленість окремих поетичних речей обидвох письменників, через аналіз їхніх естетичних засад в поглядах на ті чи інші проблеми та через різні інші площини.

На жаль, М. Рильський не мав змоги стежити за творчістю Є. Маланюка і добре знати її. Маланюк, якщо й мав таку можливість, то — не найкращу. І все ж він жив у вільному світі. Він стежив за всією українською літературою, а за доробком М. Рильського — особливо. Він писав про нього статті. На поетову смерть відгукнувся болючим некрологом: „Максим Рильський помер. Один з найбільш справжніх, органічних поетів нашого століття (аналогії могли б лише бути з Р.-М. Рільке), але й один з найчинніших творців сучасної нашої літератури і культури. За останні десятиліття — це можна ствердити — виразно видатний національний діяч.

... Зі смертю Максима Рильського відходить у вічність історична постать письменника, що був архимайстром нашої поезії, великим сенйором нашої мистецької культури і людиною щедрого серця та винятково особистого чару.

Та й це не все. Не головне. Максим Рильський — в нашу страшну, цинічно-підлу добу був фактично бранцем і закладником національної культури в лапах немилосердного ворога, який кожної хвилини! — міг його не лише кинути до буцегарні з заборною „писати й малювати“, а й просто „зліквідувати“, змусивши перед тим перейти всі стадії морального душогубства: каяття, визнання „помилки“, поганьблення друзів праці й життя та, хоч і виму-

<sup>1</sup> Маланюк Євген. М. Рильський у п'ятидесятиліття // Книга спостережень. Торонто, 1962. С. 303.



шеної, але завжди жакливої хули на власний Народ і власну Батьківщину.

З пошаною мусимо ствердити над свіжою могилою, що історичну роль закладника нашої культури й нашої духовності, роль, до якої він не був призначений, і до якої, як уроджений поет, не був здібний, Максим Рильський виконував як свій твердий національний обов'язок, ніс як свою невблаганну долю; гідно і неослабно до кінця...

... І якщо в його творчості траплялися „пісні про Сталіна“, оди до Ілліча, похвали до Маяковського й навіть одна посвята Молотову, то автор їх прекрасно знав, що то все — то така сама данина, як пиття кумису в ханським наметі XIII ст. І знав також, що для нащадків то будуть лише літературні курйози, хоч і досить шибеничного стилю...

Рильський залишився фізично — живий, хоч полонений, чим далі, тим виразніше намагався продовжувати ту чинність, яку вже не могли виконувати замордовані ворогом Зеров і Филипович, Нарбут і Леонтович, Курбас і Куліш.

Без галасу і зайвих жестів. Як той вояк, що до кінця відстрілюється на останній заставі, хоч бачить, що залога вже перебита, а підмога жакливо спізнюється...<sup>1</sup>

#### 4. І ТОЙ ВОГОНЬ, ЩО НЕ ЗГАСА...

12 серпня 1925 р. в церкві святого Миколая у Празі, вчорашній вояк УНР, а на цей час уже відомий в українських колах поет і студент технічного вузу, Євген Маланюк вінчався зі студенткою медицини, полтавкою за походженням, Зоєю Равич (Плітас).

Заручилися вони 5 липня 1925 р. у Подебрадському гранд-готелі. Тоді ж, у день заручин, Зоя Равич під віршем Є. Маланюка поставила свій підпис. Цей вірш звучав:

Ви сказали „для Вас“ „навік“  
Ви сказали недавно „золотко“  
Пелюстки рожевих повік  
Трепотіли так ніжно солодко  
Як повірити Вам, золота?  
Як іржаве життя відродити?  
Світлом ранку горить темнота  
День встає, ярим сонцем одітий.

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Над могилою Максима Рильського // Євген Маланюк. Земна Мадонна. Пряшів, 1991. С. 327—329.

Щасливе молоде подружжя тоді і гадки не припускало, що йому доведеться прожити спільно лише п'ять років. Умови еміграційного життя продикують своє. І не тільки умови...

28 листопада 1929 р. Є. Маланюк написав З. Равич листа, лаконічного, мов телеграма: „Зосередься, зрозумій і відчуй, і збережи любов. Дай правду в цей страшний час. Ти одна, іншої не буде. Не жалій — це гріх“<sup>1</sup>.

Але у циклі „Горобина ніч“, що складається з одинадцяти творів, написаних наприкінці 1925р., інтонації дещо інші:

Горобина ніч тоді була  
Перед нашим шлюбом,—  
Горобина ніч  
Це ж вона пророчим знаком зла  
Віддала нас згубам  
Блискавками віч.  
А тепер шумить похмурий дощ.  
Крізь негоду — осінь —  
За сліпим вікном.  
А тепер — на шабаш — свист... Отож  
Не збагну і досі  
Дійсність — сном.

Прозорі натяки — навіть більше, ніж натяки — на охолодження стосунків молодого подружжя, яке щойно взяло шлюб.

На таку ж думку, каже Юлія Войчишин, — „скеровує і вірш „Перша весна“, написаний у 1925 р., а вміщений у збірці „Остання весна“ в 1959 р.“<sup>2</sup>. Вірш „З.Р.“ (Зої Равич):

Пишна, буйна, рубенсівська жінка,—  
Килимів би, квіток, свічал!  
А на дворі рида катеринка,  
А в кімнаті — і побут, і чад.  
Запашний ось на припечку — примус,  
Як тягар невідступно-тяжкий.  
Не таким воно нам уявлялось  
По романах, по веснах, по снах (...)

Може й тому, веде далі Ю.Войчишин, поет розлучився з дружиною, що „вимріяне, романтикою насичене уявне життя принесло також і будні, які нелегко було переносити за тих обставин“. Очевидно, такий висновок цілком життєвий і заперечень не викликає. Так само, як і теза значно

<sup>1</sup> Цит. за: Куценко Леонід. Боян Степової Еллади. Кіровоград, 1993. С. 41.

<sup>2</sup> Войчишин Юлія. Ярий крик і біль тужавий. К., 1993. С. 26.

пізніша, з перспективи літ. Маланюк тоді по-іншому оцінював проведені разом роки, бо до циклу віршів „Перша весна“ долучив і вірш з 1951 р., в якому скаржиться:

Вічні хвилі. І обрій, і небо, і дюни —  
Все, як було. Лиш поруч — не я, і не ти!

По-своєму сприймала цю життєву Маланюкову проблему Олена Теліга. У листі до Наталі Лівницької-Холодної вона пише: „Чи Маланюкові не імпонувало відношення Зої, для якої він був Богом так же, як для нової його безкольорової дружини. Часто такі чоловіки бояться наблизитись до розумної жінки, яка може хитати його на його п'єдесталі“<sup>2</sup>.

Не було серед Маланюкового оточення таких, які б не коментували його розлучення. Зоя Равич нічого не спростовувала. Через два місяці після зацитованого листа Олена Теліга знову пише до Н. Лівницької-Холодної: „Ах, Зоя, Зоя! Часом вона у свій лист вкрутить такий вираз, що аж смішно робиться. Такі малі, ніби вирази непомітні, але... Ось, наприклад, писала вона, що дуже б хотіла побачитися зі мною, бо ми з нею тепер стали „більш глибокими натурами“... Але вона є хороша, добра, сердечна і, о, вір мені, недурна. Лише вона береться не за те, що треба. Чому, скажемо, я не хапаю бандуру, щоб грати на ній, і не співаю дум, хоч Міша<sup>3</sup> це робить? Чому ти можеш знести спокійно, без зудіння в руках, коли Петрусь малює<sup>4</sup>, а не відпихуєш його, щоб самій схопитися за фарби? — Зоя ж, обов'язково, оскільки б одружилася з Мішею, грала б, і то власне на бандурі, а оскільки б доля їй призначила на чоловіка Петруся — малювала б щодня і спеціалізувалася б на графіці...

...Так, Натусь, у Зої всі її починання овіяні такою наївністю, що можуть лише смішити. Маланюк у порівнянні з нею є велетнем. Я не люблю багато з його рис, але, як поетові за його талант, вибачаю йому навіть „степа“ і „копита“. Деякі його вірші мені цілком не подобаються, але

<sup>1</sup> *Войчишин Юлія*. Ярий крик і біль тужавий. К., 1993. С.26.

<sup>2</sup> *Теліга Олена*. З листа до Н. Лівницької-Холодної від 16.VIII 1932 р.// Матеріали до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів 1857—1933. Нью-Йорк, 1992. С.614.

<sup>3</sup> Чоловік О. Теліги — Михайло Теліга, родом із Кубані, під час визвольних змагань був старшиною в армії УНР. За фахом інженер-лісівник. Відіграв важливу роль у формуванні світогляду О. Теліги. Грав на бандурі, співав думи. Складав музику.

<sup>4</sup> Петро Холодний-молодший — чоловік Н. Лівницької-Холодної — видатний український художник. Одружились 31 серпня 1924 р. Від їх шлюбу народилась дочка Іда (Леоніда).

дещо може цілком рівнятися з найкращими творами світової поезії. Коли ж вірш має „іскру“, то його помилки мене не вражають...

Зоя, звичайно, в порівнянні з Маланюком — пігмей, звичайна сіренька жінка, але під час свого розводу була велетнем, а Маланюк... Маланюк чомусь певний, що я радила Зої розійтися з ним. Це неправда, я якраз радила їй не розходитися, бо знала, що вона нікого не кохатиме, крім Маланюка, хоч він і гнітив її, як ти вірно зауважила, своєю індивідуальністю... Зоя ніколи ні одного поганого слова не сказала про Маланюка... У Зої, може, є багато смішних рис, але нема ні одної підлої. Вона ревнувала Маланюка до тебе, але в той же час хвалила тебе. Вона дуже хороша, і я її дуже люблю, хоч і знаю, що вона „Зорь з неба не хапає“<sup>1</sup>.

Очевидно, будь-які коментарі зайві. Все тут у виразних оцінках, у відвертих ставленнях О. Теліги до Зої Равич і Євгена Маланюка. Розрив Маланюкового шлюбу можна сприймати як факт його особистого життя і ніяк його не коментувати. І це було б мудро. Та в житті так не буває. А тим паче, коли йдеться про видатних осіб. У їх долях має значення все: і суто приватне, і те, що називається громадським. Часто це приватне чи особисте не тільки проливає світло на творчість, а й навіть її по-своєму „диктує“.

До речі, віршів Є. Маланюка з „присутністю“ у них Зої Равич, Олени Теліги, Н. Лівницької-Холодної і не тільки їх — багато. До них він звертався впродовж усього свого життя.

Але повернімось до листа Є. Маланюка від 28.XI.1929 р., у якому він заспокоює Зою Равич: „ти одна, іншої не буде...“ Та сталося по-іншому. Рівно через тридцять літ вірш:

Ave Caesar, сліпучий серпне,  
Августійший владарю літ!  
Солодош пізніх овочів терпне,  
Сяйво твоє все більш нестерпне  
Для майже осліпленої землі.

Ave Caesar, ще день твій сяє  
В колонаді гаїв, на форумі нив,  
Рим твій бездонна блакить просякає,

<sup>1</sup> *Теліга Олена*. З листа до Н. Лівницької-Холодної від 16.VIII 1932 р.// Матеріали до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів 1857—1933. Нью-Йорк, 1992. С. 680—681.

Він в ній розчиняється і зникає,  
І видом легким вливається в світ.

Ave Caesar, застиг на троні,  
Ти — вже статуя, мрамур, міт,  
І тільки сонце грає в короні,  
І тільки блакиттю посріблено скроні,  
Спалені вітром літ.

Це твір присвячений пам'яті другої дружини Богумили з Савицьких, з якою у них народився син Богдан. Йому ж, Богданові, у 1955 р. поет заадресує присвяту „Синові“<sup>1</sup>:

Вже майже зник: мене немає вдома,  
А відаль — та ж. І йде за роком рік.  
І все гіркіше, все смертельніш втома:  
Доба пройшла, і мій скінчився вік.

Пройшла доба, й народжується друга.  
Її zenit не я побачу — ти.  
Круг вужчає. Лише тоненька смуга  
Лишилась від безмежжя висоти.

І сонце заходу спадає неблаганно  
За смугу ту, в холодний океан...  
Не я, а ти співатимеш „осанна“,  
Новому дню нових людей пеан.

Юлія Войчишин, покликаючись на книгу спогадів Уласа Самчука „На коні вороному“, зазначає, що наприкінці 1941 або на початку 1942 рр. приїхала до Маланюка дружина із сином і що цей приїзд „справив на нього велику радість і певне заспокоєння“. Та невдовзі Маланюк змушений був змінити помешкання. Його побут ускладнювався.

„Ви пишете,— читаємо у Самчуковій есеїстичній повісті зацитованого листа Маланюка,— що у вас можна відпочити. Мені аж дивно, що таке дієслово існує. У мене таке враження, що я стало перебуваю в стані великої електрифікації. Хворіє мені син, для якого варшавське підсоння убійче.. Біда з бюджетом. Родинний човен „то виринає, то

<sup>1</sup> Син Євгена Маланюка — Богдан, за фахом архітектор, народився 1934 р., живе у Празі, ревно оберігає пам'ять батька, упорядковує його спадщину, свого часу писав вірші чеською мовою. Гостював у Києві в лютому 1997 р. Був на вечорі, присвяченому сторіччю з дня народження Є. Маланюка. Зараз активно студіює українську літературу, культуру та пропагує її в Європі.

потопає“ у цих хвилях „остдії“. А я по-старому сиджу над проектами й кресленнями до пізнього вечора. В неділю сплю майже цілий день. Почав був поему „П'ята симфонія“, але не можу далі. Немає на те нервів. Бідна література. Ніколи не думав, що самота моя може бути аж такою метафізичною й тортурною. Міцно обіймаю. Ваш Є. Мал.“<sup>1</sup>

Наприкінці 1944 р. Є. Маланюк змушений утікати далі на захід. До 1949 р., тобто до еміграції в Америку, поселяється у Регенсбурзі (Німеччина). Богумила Савицька з сином залишились у Празі. Вони вже не зустрілись ніколи. Були тільки ліричні спогади душі:

Ще вчора сів вишневий сніг  
Та вітер сонячний повіяв —  
І ліг вишневий цвіт до ніг,  
І ти спустила довгі вії,  
І зашарілася, мов квіт,  
Гарячим променем облитий.

Сповнена емоційного тепла присвята пам'яті дружини „Тридцять п'ять літ“, що ввійшла до останньої збірки поета „Перстень і посох“:

Якась невиразна імла на небі.  
І холод. І сонце. І буде дощ.  
Така ця порожня весна без Тебе,  
Така безпритульна у черзі прощ...

І знов повезе. Заговорять колеса  
Знайомою мовою — в риму і в лад.  
... Десь Вісла, Синюха, і скелі, і плеса,  
Та пізно, о пізно вертатись назад.

До появи присвят Зої Равич і Богумилі Савицькій Євген Маланюк написав дві присвяти Н. Лівичській, в яку був закоханий. Двадцять чотири листи із подебрадського періоду його життя засвідчують велику інтимну драму, яку переживав тоді молодий поет. „А Ви мовчите,— писав він 30 січня 1924 р. до неї.— І мені так трудно-трудно. По-перше: я не маю можливості поїхати туди, де Ваші дні сяють. Не виключається такий жах,— що я змушений буду в Подебрадах бути цілий цей місяць... Ну, пожалійте ж. А Ви мовчите все... Золотко,— хіба ні словечка не промовите? Від болю солодко і страшно. Так трудно без Ваших рук,

<sup>1</sup> Цит. за: Юлія Войчишин. Ярий крик і біль тужавий. К., 1993. С. 31.

без Ваших очей — дитинних. Ваш Євген<sup>1</sup>. Це був другий лист. Періодичність між ними часом не перевищувала одного-двох днів.

4 лютого 1924 р. він уже у п'ятому листі знову виливає свій біль. „...За вікнами — чорна весна й чорний вітер — гудить і вие. Ах, Наталочко, як трудно мені вчитися без Вас! ...Не сердьтесь, що Вас турбую. Ви ж — все тепер: весна, життя, майбутнє. Ви — маленька дитина моя з половецьким розрізом очей. Ну, добра ніч. Спіть — спокійно. Тільки подумайте про бідне життя Вашого нещасного Євгена. А в тім — є величність і в трагедіях... Побачуся. Золота! Тужно мені. Євген“<sup>2</sup>. Між п'ятим і одинадцятим листом, а всі вони були сповнені такою ж душевною сповіддю, Маланюк пише вірш „Наталочці Лівичькій“, що буде вміщений у збірці „Стилет і стилос“:

Як перший пелюсток весни —  
Ваш променистий лист.  
І знов, і знов в казкові сни  
Ці дні перелились...

II

І час настав. І сталося вічне.  
Співали весняні вітри.  
І Квітень під снігами січня  
Ту зустріч подихом зустрів.

Які ж наворожили зорі,  
Що два життя в людській імлі —  
Побачуть віддалі прозорі,  
Розквітнуть казкою землі?

Який же янгол зореокий  
З нічних небес на нас вказав,  
І Бог забув про синій спокій  
І в вічність нас заколивав.

І розійшовся і розтанув  
Цей бідний світ земних пустинь:  
З-за міжпланетного туману  
Безсмертя засквозила синь.

Й не знаю вже: ці очі вічні —  
Чиї? Коханої? Сестри?  
Ось квітень розквітає в січні  
Співають весняні вітри.

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Лист до Н. Лівичької від 30.I.1924 р. // Матеріали до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів. Нью-Йорк, 1992. С. 231.

<sup>2</sup> Маланюк Євген. Лист до Н. Лівичької від 30.I.1924 р. // Матеріали до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів. Нью-Йорк, 1992. С. 237.

Далі інтимні почуття розгоряються і переростають у драму. 12 березня 1924 р. лист уже з нотками сумнівів. „Ні — не сердюсь,— пише він,— це не те — не те слово. Це трудно одним словом сказати взагалі, а тим більш мені тепер зокрема. Спробую... Бачте, коли я приїжджав до Праги, то це місто зі всім, що в ньому є, було лише тлом для Вас, для моєї зустрічі з Вами...“<sup>1</sup>

Він відчув, що Наталя Лівичька не відповідає йому взаємністю. Вона якраз готувалась до одруження із Петром Холодним. І Маланюк знову присвячує їй вірша:

А як же Наталочка? Як же Квітень?  
Невже ж вони — будуть, а я — ні?  
Невже ж буде потім сонце і вітер,  
Прозорі простори в даліні?  
Ні! Не хочу! Не можу! Не вмію вмерти!  
Не розумію, хто вигадав с м е р т ь .  
— Написати листи, надписати конверти,  
Подивитись на дату: „б. Четвер“.  
Хтось там знайде вірші — „останні вірші“,  
Буде потім „портрет“ і „посмертний том“  
Ще й солодкий життепис (о, се — найгірше),  
Мої ж руки лежатимуть мертвим хрестом.  
На могилі зростуть невеселі квіти  
Під байдужим сонцем, одним для всіх,  
Над могилою віятиме вітер,  
Лунатиме літо, плач і сміх.  
На могилу прийде й Наталочка, може,  
Певно з Холодним, не сама,  
І на них буде сонце, а на мені, Боже,—  
Лежатиме тяжко чорна тьма...  
Ні. Я буду. Я буду. Я хочу в теплі  
Медом сонця й вином весни п'яніти,  
Бачить мудре обличчя моєї землі  
І під гримом Грудня і в Квітня квітах.

Через багато років, себто в глибокій старості, Наталя Лівичька-Холодна в інтерв'ю Богданові Бойчукові скаже: „Як видно з листів, він був страшенно закоханий, але я нічого до нього не почувала. Я була дурна, знаєте, думала, що з поетами можна приятелювати і, можливо, дала йому привід думати, що я теж відповідаю йому тим самим. Він передусім, був старший від мене, був уже знаний поет, а для мене поет — це була якась вища істота. Ми з ним були дуже близькі. Він постійно приїздив до Праги, ми

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Лист до Н. Лівичької від 30.I.1924 р. // Матеріали до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів. Нью-Йорк, 1992. С. 254.

цілими днями ходили й оглядали все. І врешті, коли він побачив, що в мене роман з Холодним, то образився, навіть написав вірша:

На могилу прийде й Наталочка, може,  
Певно з Холодним, не сама.

Як робили вечір, присвячений пам'яті Маланюка, Кравців продеклямував той вірш, так що мені аж на сльози зібралось. То було в лютому. Тепер кажуть, що ніби він передчував, що помре в лютому. А я думаю, що лютий був для нього, як судити по листах, місяцем розчарування в коханні<sup>1</sup>.

І після цього вірша були листи, але вже майже без надій. „Ні, наших відношень,— пише він перед Великоднем 23.IV.1924,— ніщо не може зіпсувати. Вони просто прийняли іншу форму і все!..

Адже є моменти в життю, коли односложні слова „так“ і „ні“ набувають страшної, ріжучої, вібруючої сили. І не можна ними легковажити. Вибачте, що скажу про це: прийшлося до слова, та, крім того, це одна з причин, то я не можу вже, як раніш, просто і легко підійти до Вас, прозоро і ясно говорити з Вами. І це теж боляче, бо затемнює образ тих споминів, які в мене осталися від зустрічей з Вами“<sup>2</sup>.

Тепер Маланюк пише рідше. Його листи вже мають інший тон — переважно це розмова навколо літератури. І червня 1928 р.: „Шойно одержав лист Д.Донцова з словами про Вас. Радію, що мої надії справдилися і Ви нині стали тим, кого я прозівав у Вас... Коли вийде Ваша книжка? Чому зволікаєте?..“; 31 липня 1928 р.: „Дуже гнітить мене думка про мою нещасливу третю книгу: не знаю, чи побачить вона світ... Донцов давно не пише. Маю вражіння, що йому забороняють наші західні брати друкувати речі, підписані зненавидженим моїм ім'ям... У мене є переклади трьох малярських народних пісень — дуже б Вам сподобалося. Не знаю, куди дати?!..“; 9.XII. 1928 р.: „Недавно в Києві була лекція Ф. Якубовського про „Соціальне й національне в сучасній українській поезії“, де нас згадували досить злим і зовсім не тихим словом. Але анекдот полягає в тім, що лектора обвинувачують в „рекламуванні“

<sup>1</sup> Бойчук Богдан. Розмова з Наталею Лівницькою-Холодною // Сучасність. 1985. Ч. 3. С. 10.

<sup>2</sup> Маланюк Євген. Лист до Н. Лівницької від 23.IV.1924 р. // Матеріали до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів. Нью-Йорк, 1992. С. 260.

емігрантських поетів... „Земля й залізо“ потрібна, як ... черговий удар ломакою по голові замакітриній сов-владі“<sup>1</sup>.

Між цими діловими інтонаціями Маланюк тепло згадує свою дружину Зою Равич („Зоя готується під Прагою до осінніх іспитів“, „Зоя Вас обіймає і міцно цілує“) і час од часу слова болю: „...тепер мої дні все більш і більш збиваються на мінорну мелодію. Дуже тихо. Дуже самотньо“ (31 липня 1928 р.). „Мое життя страшне й тяжке. І радости немає і весна прошуміла давно“ (1 червня 1928 р.).

9 грудня 1928 р. Маланюк пише: „Натусю! Давайте встановимо міцний радіозв'язок,— Ви мене цим зміцнитимете дуже в цей час, а я Вас подякую, чим зможу,— віршами, серцем, натхненням. Добре?“<sup>2</sup>

О цій порі сімейні стосунки між З. Равич та Є. Маланюком ускладнювались. „Нервує Зоя,— пише він 26 березня 1929 р.,— своїми недоладними й якимись нездоровими листами“<sup>3</sup>. Взагалі... Якось дивно буває: ніби прокинешся від сну і — жонатий“.

Цього ж таки місяця — 31 березня 1929 р. він сповістить Лівницьку-Холодну: „Було дуже гірко і — трохи страшно. Приїдете — оповім (у мене сталася „родинна катастрофа“, але хай Вас Бог боронить комусь говорити до закінчення формальностей“)<sup>4</sup>. Ці формальності, як видно із листів, тяглися до осені. Бо аж у листопаді був згадуваний лист поета до Зої Равич: ... не жалій, що так сталося... збережи любов...

І Зоя Равич її пронесла крізь життя, навіть через певні життєві непорозуміння. Колись вона дорікала Наталі Лівницькій за „роман“ з Маланюком, а потім їй якнайширше сповідалась. 4 жовтня 1927 р. вона їй написала, як щасливо проводила літо, що „приїздив і Женя“, що „з Женею робили великі прогульки“, ходили на полонину, „були в купелях сірчаних“<sup>5</sup>, що проводили час із друзями.

Після розлучення з Маланюком Равич ще більше „прив'язалася“ до Лівницької-Холодної. Вона навіть просить її зберегти їх дружбу. „Ти мені,— пише вона 9.10. 1932 р.,— ще ближчою, бо товаришуєш з Леною (Телігою.— Т.С.), яку я дуже люблю. А також ще тим, що займаєшся багато

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Лист до Н. Лівницької від 23.IV.1924 р. // Матеріали до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів. Нью-Йорк, 1992. С. 264—313.

<sup>2</sup> Там же. С. 314.

<sup>3</sup> У цей час Є.Маланюк жив у Варшаві, а Зоя Равич студювала у Празі медицину.

<sup>4</sup> Маланюк Євген. Лист до Н. Лівницької від 23.IV.1924 р. С. 333.

<sup>5</sup> Лист Зої Равич до Н. Лівницької-Холодної. С. 337.

літературою, якою почала захоплюватись серйозно також і я...

З чоловіком живу дійсно прекрасно: дружба, любов, повага, щирість і довір'я — панує в нас. Безперечно, порівнювати не можу з моїм першим родинним життям. Тоді я не мала ні права голосу, ні права думки, ні чину. Ти можеш собі уявити вже по тому, що я відважилась розійтись з Маланюком тоді, як так сильно й безмежно любила його. І те чуття не пройшло, воно вічне...<sup>1</sup>

Можуть знайтися опоненти, що звинувачуватимуть мене у надто розлогому цитуванні листів. То відразу відповідаю, що роблю це свідомо, аби читач був обізнаний із ними хоч таким чином. Вони ж в Україні ще не надруковані. Нас цікавлять „не пікантні“ причини розлучення, ми намагаємось підійти якомога ближче до Маланюкового життя саме такого, яким воно було, бо, власне, воно і наклало свою „печатку“ на його творчість. Інші реалії, очевидно, „творили“ б Маланюка іншого. А надто, коли йдеться про лірику, про, сказати б, умови, в яких вона народжувалась, про душевний стан митця.

У листах, наприклад, Д. Донцова до Н. Лівницької-Холодної, як і в його листах до О. Теліги, теж кілька разів згадується факт розлучення, але оцінки йому не дається. Сам Маланюк поступав інакше. Та це була його особиста драма.

У період американської еміграції Маланюк і Равич підтримували приятельські стосунки. Зустрічалися не тільки зі спонуки вдячності „князя поезії“ за те, що Равич багато зробила як хранителька його письменницького архіву і березина імені, а як близькі люди.

## НА АСКОЛЬДОВІЙ МОГИЛІ — УКРАЇНСЬКИЙ ЦВІТ...

(Слово поетів про Крути)

Січневий номер львівського „Студентського шляху“ за 1933 р., який редагував Володимир Янів, майже весь був присвячений героям Крутів. З часу легендарної битви молодих героїв за українську державність минуло п'ятнадцять

<sup>1</sup> Лист Зої Равич до Н. Лівницької-Холодної // Матеріали до історії літератури і громадської думки. Листування з американських архівів. Нью-Йорк, 1992. С. 342.

літ. Чим далі відходила вона в минуле, тим більше оживала в пам'яті сучасників, трактувалась як історична подія, осягалась літературою, ставала народною легендою. „У хвили, коли під Крутами розігривалась трагічна дія епопеї відродження України,— писалось у передовій статті місячника,— мало хто здавав собі справу, який величезний, безсмертний акт історії звершився в тому дні (29.I.1918) на полях Чернігівщини. В ім'я найсвятішої любови Батьківщини, коли не було кому стати на захист кордонів молодого Держави, пішла у бій горстка гордих юнаків, щоби своїм чином струснути совістю Нації, совістю усіх майбутніх поколінь, доки гармата замовкла... Тяжка, трагічна поразка... Але армія Муравйова таки не виконала свого завдання — вона спізнилася до Києва. Утримання української столиці в руках національного уряду мало надзвичайне політичне значення: у Бресті йшли переговори...

Згодом, по вигнанні московських чужинців, Україна розшукала на полях битв своїх героїв, аби достойно поховати їх у братській могилі на кручі Аскольдового кладовища“<sup>1</sup>.

\* \* \*

Одіссею Крутів чинили лицарі Наддніпрянщини і Галичини — сини соборного народу. Тогочасна публіцистика вела мову про це на найвищих реєстрах. „До книги буття українського народу,— читаємо в „Студентському шляху“,— яку мечем писали українські князі Роман, Данило і Ярослав Осмомисл, дописано нову главу. Відновлено велику ідею Самостійности й Соборности, за яку підняв повстання Богдан Хмельницький, за яку боровся Петро Дорошенко — Сонце Руїни, за яку вмирав на чужині гетьман Мазепа, за яку ціле життя трудився Орлик, за яку згинув у тюрмі Павло Полуботок, за яку карався на засланні Тарас Шевченко, за яку пролито досі море крові, за яку змагається далі український народ під прапором українського націоналізму“<sup>2</sup>.

Шлях до 22 січня 1919 р., коли за Директорії у Києві, на Софійській площі, відбулося величаве, святочне проголошення злуки всіх українських земель в одну соборну Українську державу, пролягав і через легендарні Крути. У

<sup>1</sup> Шевельов Юрій. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська Оксана. Зібрані твори. Торонто, 1983. С. 48.

<sup>2</sup> А. Б. І великі подвійні роковини // Студентський шлях. (Львів), 1933. №1 (21). С. 15.

свідомості народу крутянська епопея не тільки ставала болючим спомином, але й зводилась у триумф найвищого патріотичного духу українців в усвідомлену самопожертву, в офіру крові за утвердження, можливо, найбільш урочистих і святих для України слів, проголошених четвертим Універсалом Центральної Ради (22—25 січня 1918 р.), який воістину звучав божественно, відкривав очі незрячим, вселяв надію безнадійним, піднімав з колін тих, хто ще порабськи клячав...

„Н а р о д е У к р а ї н и !

Твоєю силою, волею і словом утворилася на Українській Землі Свобідна Українська Народна Республіка. Здійснилася давня мрія твоїх батьків, борців за волю і право робочого люду.

...Віднині Українська Народна Республіка стає самостійною, від нікого незалежною, вільною, Суверенною Державою Українського Народу“.

Буквально через кілька днів більшовицька армія розстрілюватиме слова Універсалу, почнеться муравйовсько-крутянська січа. Українське студентство своєю волею стало під кулі, пішло у смертний бій. Синьо-жовтий прапор України стікав кров'ю героїв... Армія Муравйова шаленіла.

Через п'ятнадцять літ вигнанець з рідної землі, видатний український поет Олекса Стефанович у так званій празькій період свого життя у вірші „Крути“ подвиг молодих героїв відтворить як оптимістично-трагічні сторінки нашої борні за незалежність, що ніколи не зітруться в пам'яті народу. Навпаки — коли проб'є новий визвольний час, ворог достеменно здогадається, „про віщо для нас крикнули кровію Крути“.

Ритмічна структура вірша дійсно по-стефановичівськи, — як висловився критик Іван Фізер, — „двофункційна: з одного боку вона створює ілюзію предметної стабільності, конкретності, а з другого боку, своєю музичною субтільністю викликає у нас почуття трагічного приречення та безсилля“. Такого художнього плану Стефановичеві вірші позначені „слуховим символізмом, або силою інтенціонального значення, для чого поет свідомо використовує відносно конвенційний поетичний мелос. Цей мелос ретельно омузичений настирливими повторами пронизливої вокалізації“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Фізер Іван. Вступна стаття // Стефанович Олекса. Зібрані твори. Торонто, 1975. С. 10.

...Стрінулись. Казять ворожую злість  
Ваші розгукані стріли...  
Псами б на вас позривалися з місць  
Тріскотні вкрай скоростріли!  
Лавами — ворог... Ось кинувся він,  
Котить на ваші окопи...  
О, вже не лежачи і не з колін  
Лити крицеві окропи, —  
Виросли враз ви, немов на наказ...  
Тільки чому це, орлята,  
Тільки чому ця тривога у вас?  
Чом заміла гармата?  
Чом це щодруга рушниця — німа, —  
Голосу бракло у зброї?  
„Дайте набоїв!“ Набоїв — нема.  
В полі далеко набоїв.  
Сталі — не стало. Зостався кришталь.  
Як з кришталем проти сталі?  
Люто співає ворожая сталь,  
Б'є-розбиває кришталі.

Ця висока „двофункційна“ поетична мова, звичайно, не обтяжена зайвим пафосом чи надмірною романтичною чуттєвістю. Такий тон мови про крутянську епопею швидше виглядав „нормативним“, аніж піднесеним. Життя утверджувало культ Крутів. Наприклад, у 1926 р. у Львові формується „Курінь старших пластунів ім. бою під Крутами“. З цього часу пам'ять Крутів у громадсько-політичному житті молоді посідає особливе місце. У Львові організовуються всестудентські сходи, а, скажімо, тринадцяту річницю з часу битви галицьке студентство відзначає одноденним голодуванням та збором коштів для політв'язнів. У чотирнадцяті роковини „студентство розкольпорувало серед народних мас популярну брошуру „Бій під Крутами“ в накладі 10 000 примірників. 7 лютого 1932 р. відбулася перша прилюдна академія“<sup>1</sup> в театрі, що також була підготовлена львівським студентством.

Особливу роль у популяризації героїчного подвигу української молоді під Крутами відіграв тоді молодий поет і активний громадський діяч Володимир Янів. Він не тільки залучав інших до розмаїтої роботи над цією темою, але й сам над нею працював. Осягав її як журналіст і як поет.

Відкіля ж бо знайшлося завзяття,  
Коли Крути будили стихію,  
Як посіяло сон в нас прокляття  
І народ загубив давню мрію.

<sup>1</sup> Див.: Студентський шлях (Львів). 1933. № 1 (21). С. 5.

Все ж як тільки знайшлося їх триста,  
То було в них героїство мільйонів,  
І минулого візія, й спомин  
Риску давнього й давнього хисту.

Володимир Янів присвятив Крутам декілька віршів, написав ряд статей. До речі, він чи не найактивніший серед тих, хто творив у Галичині культ крутівських героїв.

Правда, слава про легендарну битву покотилася Галичиною трохи згодом, після того, як дійшли сюди вісті про Крути з київської преси, як рознеслися розповіді очевидців тощо. У Галичину долинув і знаменитий тичининський вірш „Пам'яті тридцяти“, що став першою поетичною присвятою Крутам:

На Аскольдовій Могилі  
Поховали їх —  
Тридцять мучнів-українців,  
Славних, молодих...  
На Аскольдовій Могилі  
Український цвіт! —  
По кривавій по дорозі  
Нам іти у світ.  
На кого посміла знятись  
Зрадника рука? —  
Квітне сонце, грає вітер  
І Дніпро-ріка...  
На кого завзявся Київ?  
Боже, покарай! —  
Понад все вони любили  
Свій коханий край.  
Вмерли в Новім заповіті  
З славою святих —  
На Аскольдовій Могилі  
Поховали їх.

З „блакитно-голубою візією України-нареченої“ (вислів Євгена Маланюка), де мали бути квіти, сяйво, хорали, реальна Україна прощалася, вона стікала кров'ю (за словами Павла Тичини, „одчинились двері: всі шляхи в крові...“). Цими шляхами проносили домовини героїв з-під Крутів.

„Дня 19 марта,— інформувало галицьке „Діло“,— відбувся похорон студентів-гімназистів, що по-лицарськи склали свої буйні голови, боронячи Україну від нападу північних варварів.

Близько другої години дня жалібний похід вирушив від вокзалу. Прості дерев'яні блакитні домовини були поставлені по дві на площадки візників. У поході брали участь

духовенство, студентський хор під орудою Кошиця, військовий оркестр, військові відділи і сила народу.

Коло Центральної Ради процесією зустрів уряд — члени Ради на чолі з професором Грушевським... Процесія спиналась, професор Грушевський, промовляючи, сказав приблизно так: „Durge et decorum est pre patria mort“ — солідно і прекрасно вмерти за Вітчизну так, як умерли отці сини і брати наші, які полягли головами, боронячи рідний край від ворогів...

Якраз сьогодні, коли Центральна Рада почала зривати двоголового орла (з фасаду будинку Центральної Ради.— Т.С.), сей символ самодержав'я, се п'ятно неволі, в якій Україна перебувала стільки віків... Але ся операція знищення неволі не могла пройти безкарно, і кров пролилась. Щасливі ті, хто кров'ю засвідчив свою любов до рідного краю... Слава їм і вічний спокій!<sup>1</sup>

Хоча квіти таки були... Були, тільки не при весільних хоралах, не при шлюбі Молодої („України-нареченої“) з доброю своєю долею. Падали квіти на могилу української розпуки.

„Стою над свіжою могилою юнаків,— писав Валер'ян Поліщук,— і тихо сумую. Перші квіти весні і ніжні коханці оранжерей, поставлені люблячою рукою, уже встигли померзнути, зробились від того мовби з промасленого паперу і безсило похилились долу. Переглядаю написи на стонжках вінків...

„Синам України — борцям за її волю“.

„За честь, за волю України положившим життя під Крутами“. І багато-багато інших написів. Ще більшим сумом віє від тих слів, правдивих і шаблонуваних.

Двоє людей в селянських свитках плачуть: їх діти в землі.

Розглядаю знову вінки, стонжки, написи. Стонжки червоні, білі, жовто-блакитні...

Ось одна простенька стьожечка, видно, зроблена тут на скору руку. Напис хімічним олівцем біжить нерівними каракульками. Читаю.

„Милому моему Грицеві від його Олесі...“ Наче щось обірвалось всередині. То, певне, перші найкращі мрії і надії прийшлося розбити! Так-то зустрінуло суворе життя ще юну людину!..

<sup>1</sup> Діло (Львів). 1918. 24 берез. № 67 (9 627).



„А вже молодого студента не будуть більш хвилювати — ні життя, ні боротьба, ані кохання“, — читаю далі оці несмілі каракульки.

Певно, вийшли вони з-під руки, обмитої дужими сльозами...“<sup>1</sup>

\* \* \*

Протягом усієї радянської історії Крути запопадливо фальсифікувались, а в кращому випадку вважались помилкою української молоді, яка кинулась у вир складного революційного життя і, не зумівши у ньому розібратись, поклала свої голови. Фарисейські інтерпретатори цієї історичної битви давали собі повну волю оцінок, жадаючи переінакшити правду, підігнати її до офіційної кон'юнктурної догми, за якою добровільно, без примусу і насильства, з волі мільйонів трудящих у двадцятому столітті творилася імперія нової форми під благородною вивіскою „СРСР“.

Вони у своїй самовпевненості й недалекоглядності не могли припуститися думки, що хоч від „випадкових обставин“ згорять архівні документи, але не вигорить пам'ять народу, збережуться зафіксовані гарячим письменницьким словом свідчення, оцінки, роздуми.

Навіть тоді, коли тоталітарний режим шалів, коли не думав сходити зі свого імперського трону, себто у сімдесяті роки, Юрій Смолич зумів сказати про Крути правду устами Валер'яна Підмогильного. І свою правду теж. „До моєї Жмеринки, — писав він, — докотився відгомін цієї трагедії — покотився він повсюдно по Україні і відіграв свою роль у формуванні світогляду тогочасної інтелігентської української молоді: вона почала зіркіше придивлятися до соціально-класових процесів та критичніше ставитися до будь-яких зальотів, підступів та зазіхань на її національне усвідомлення.

Так-от, коли ми з Валеріаном потрапили на Аскольдовий горб, він зупинив мене біля могили крутівців, довго мовчав, сумно схиливши голову, потім сказав:

— Вважайте, товаришу Юрію, коли б на той час я вчився у Києві, а не в Катеринославі, то, мабуть, що й мені лежати в цих могилах... Не в тому щастя, що я, і не тільки я особисто, а певний, що багато й багато наших з вами одноліток почали розбиратися в тодішній плутаній ситуації та шукати справжніх шляхів нашого національного відрод-

<sup>1</sup> *Поліщук Валерій*. Над свіжою могилою // Шлях. 1918. № 3. С. 23.

ження... Вважайте, що кінець кінцем ми й стали на такі шляхи, що й привели нас з вами до того, що ми зараз робимо... З народом, а не... геть від нього...“<sup>1</sup>

Щоправда, суперечливість поглядів Юрія Смолича на Крути — питання окреме. А між іншим, якщо приймати їх за романами „Мир хатам, війна палацам“ і „Реве та стогне Дніпр широкий“, то повного уявлення не матимемо, бо письменник на схилі своїх літ уже зміщував політичні наголоси. При цьому слід пам'ятати, що у сімдесяті роки, саме в пору вирубування під корінь національно незалежної думки і масових арештів інакомислячих, Смолич не міг відважитись на більше. Багато значило й те, що він розповів про Валер'яна Підмогильного.

Так, маємо безліч тверджень видатних людей: істориків, учених-соціологів і психологів, письменників, очевидців і безпосередніх учасників бою, що Крути стали унікальним уроком формування національної свідомості нації. Наприклад, письменниця Людмила Старицька-Черняхівська буквально у траурні дні захоронення героїв на Аскольдовій Могилі писала: „Для нас ся могила лишилась на віки полум'ям віри, вона дала нам незабутнє минуле. Се буде друга свята могила над Дніпром. В хвилині одчаю, в хвилині занепаду, в хвилині знесилля будуть приходити до неї старі й малі, щоб віджитись тим святим вогнем ентузіазму, який палатиме тут і під камінним хрестом.

Діти України, се ваша могила, вона буде тим дзвоном, що vivos vocat, не дасть нам спинятись, не дасть забути.

Сей день стане днем всієї шкільної молоді України. Від року до року сюди будуть приходити, тут будуть молитися, тут будуть складати братерську присягу ті, що матимуть переступити поріг життя.

І коли життя зітре з пам'яті сучасних сі дорогі обличчя наших братів, коли прийдуть нові люди... вони пам'ятатимуть, що тут лежать ті, що віддали все, що мали, — молодість, щастя і життя — за волю України.

Будьте ж певні, дорогі, незабутні герої, ваша смерть не загинула марно! Чуєте?! Вона живе й житиме довіку — Вільна Самостійна Україна!“<sup>2</sup>

Радянська історія справді стирала з пам'яті незабутні обличчя наших звитяжців. І все ж шляху до української

<sup>1</sup> *Смолич Юрій*. Розповіді про неспокій немає кінця. Кн. 3. К., 1972. С. 107—108.

<sup>2</sup> *Старицька-Черняхівська Людмила*. Пам'яті юнаків-героїв, замордованих під Крутами // Нова Рада (Київ) 1918. 24 берез.

незалежності не вдалось їй обірвати. Довгим, важким, тернистим і офірним був він. Падали герої, крізь століття пробивалась віра, нею впивались нові покоління, і зв'язок ніколи не розривався. Ідея самостійності не вмирала й тоді, коли її вже хоронили. Крути зіграли тут унікальну роль. У Крутах, як казав Євген Маланюк, „психологічно й хронологічно починається в нашій житті тип н о в і т н ь о г о українця, тип, що намагається надати проявам українськості цілих справжнього вже національного стилю“<sup>1</sup>.

Маланюк написав свою працю тоді, коли вже, здавалось, національні пристрасті остигли. Після крутянського бою пройшло двадцять три роки. Отже, він дивився на Крути уже з відстані часу, в ракурсі інших історичних подій. Але і в цьому випадку публіцистично-емоційні оцінки Сергія Єфремова, Спиридона Черкасенка, Миколи Битинського, Володимира Дорошенка, Макара Карпенка, Всеволода Чаговця та багатьох інших не втрачали на вартості, а підкріплювали Маланюкові висновки. До речі, підходячи до історичних подій і фактів, він ніколи не впадав у патріотично-сентиментальну ейфорію, а швидше дивився на них крізь призму суворих критеріїв, інколи навіть дещо перебільшених.

Проте й така позиція Євгена Маланюка давала йому підстави сказати: „Народ, творячи з якоїсь події легенду, — а Крути, без сумніву, є і будуть однією з найголовніших легенд нашої нації, — знає, що він робить. Народна мудрість і національний геній — ця найвища земна справедливість, — творячи свої легенди і міти, цебто підносячи дану історичну подію до височин надісторичних, ніколи — щодо вибору тієї події — не помиляються. Не помилилися вони і у випадку Крут...

...Крути — це перше зірвання лаштунків невідомої комедії, що відбувалася — в час революції! — на землях України, перше прозріння, що влада — то боротьба, а держава — то кров і залізо... Крути — це воскресіння, по довгих століттях, обірваної Полтавою Визвольної Війни, війни народу з народом, країни з країною, віч-на-віч.

Доперва Крути були початком нової доби в історії України... Нової доби — а вона була конечністю — не могли почати старі, духово старечі люди, як молоде вино, за Святим Письмом, не наливають до старих бурдюків. Без Крут

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Крути — народина нового українця. Прага, 1941. С. 20.

навіть такий акт, як акт 22 січня, був би документом без підпису. Бо такі акти мало „виголосити“ — такі акти треба вчинити“<sup>1</sup>.

Як бачимо, Маланюк не просто захоплюється, він аналізує, оцінює, доводить. Він дивиться на сучасні йому факти крізь досвід минулого, дивиться так званим історіософічним зором. Для нього є вельми суттєвим зіставляти риси української ментальності з конкретними історичними обставинами. Тобто реальні події, явища, процеси, факти він розглядає в національно-психологічній площині. Крути теж мають свою основу, коріння, передумови. Важливу для них роль, а точніше, важливу роль для формування українських національно свідомих крутянських характерів, на думку Маланюка, відіграло Січове стрілецтво.

„В процесі кристалізації української особистості нового, покрутянського стилю, — читаємо далі, — ролю міцного каталізатора відіграли Січові Стрільці. Це треба раз назавжди ствердити і — може, спеціально тепер — ствердити з притиском. Хоча б для тих діличних калік, що, незалежно від свого віку, балакають собі ще й нині про „галичан“ і „наддніпрянців“, несвідомо акомпаніюючи підступній чужинецькій пропаганді... Це саме Січові Стрільці — серед яких провід мали відомі люди родом із Західних земель Батьківщини — це саме вони перші внесли мірило в безформність і хаотичність, закреслили національні межі для отих славетних „широких натур“, дали живий приклад застібнутості й національної, а не якоїсь там, дисципліни та вирізьбили в сувору чорноземну постать перші риси національного стилю...

Це, власне, Січові Стрільці показали й довели східно-українським масам, що військова дисципліна може обійтися без золотих погонів, а національний обов'язок — без занадто довгих штиків. І — саме найважливіше — вони виховували в собі таку національну чуйність, яка уможливлювала їм дивитися, як то кажуть, „в корінь“ і оцінювати національно-державний стан на Україні незалежно від декорацій і зовнішніх форм. Звідсіля — послух всякій українській владі, поки вона була чи хотіла бути українською. І звідсіля листопадові події навколо Києва вісімнадцятого року...

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Крути — народина нового українця. Прага, 1941. С. 20.

Без Січових Стрільців у Києві не було б акту 22 січня 1919 р., бо слово, що є в нім провідним мотивом, слово „соборність“, — залишилось би порожнім<sup>1</sup>.

Україна й український характер розвивались у конкретних історико-суспільних умовах, залежних як від внутрішніх ідеологічних, політичних та економічних перипетій, так і від чинників зовнішніх, диктованих державами-сусідами. Україна зазнавала тяжкої руйнації і воскресала з попелу, переживала соціальні, моральні і духовні травми, пробиралась крізь кризові явища, але й зазнавала хвилин піднесення. З усього цього, на думку Маланюка, й постають Крути. І постають вони як результат усвідомлення Україною себе в історії, як вимір нею, як оцінка себе в усіх мінусових, а не тільки плюсових якостях.

Потреба національного вдосконалення, ідейного гарту, необхідність розуміння своєї державницької і людської гідності для Євгена Маланюка завжди залишались основою основ світоглядної позиції — і тоді, коли над цими питаннями він замислювався як публіцист, і коли говорив мовою поезії.

Вчини мене бичем Твоїм,  
Ударом, вистрілом, набоем,  
Щоб залишивсь хоч чорний дим  
Над неповторною добою.  
Хай безсоромні очі їсть  
Тих, що живуть без сліз і честі,  
Хто скинув і любов, і злість.  
Бо не під силу було нести.  
Хто все зітхав — заснуть, втекти,  
Сховатись за Мазепу й Крути,  
Коли грозою йшли — віки! —  
Над полем руті і отрути.

Цю свою історіософічну думку Маланюк розбудовує на Шевченковому поетичному виразі „Уродило руту, руту — Воли нашої отруту“. Він взагалі був вірний філософським принципам „Кобзаря“, де нація і народ розуміються як певна духовна цілість, а національний світогляд постає з уміння аналізувати й оцінювати всі національні прояви. Власне, такі засади й дали змогу Маланюкові найбільш ґрунтовно осягнути історичну сутність Крутів. Штрихи, які до загального поетичного портрета Крутів, витвореного українською поезією, додав Є. Маланюк, особливо вартісні.

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Крути — народина нового українця. Прага, 1941. С. 22—24.

Він зафіксував героїчний дух усвідомленого вчинку, коли в даних історичних умовах загальна більшість на подібне ще не здатна.

Інші поети, скажімо, поет зі стрілецького коша Олесь Бабій, давали свою художню інтерпретацію Крутам. Це констатація подвигу на політичному тлі часу. Віршовий сюжет Олесь Бабій будує за традиційною художньою схемою. Свою розповідь про Крути він веде від своєї експозиції до кульмінаційної вершини. У результаті вірш набував епізму, змодульованого образами узагальнюючої ваги:

Ще тільки вчора упали тюрми,  
Ще тільки вчора родилась воля;  
А нині сурмлять на полях сурми:  
„Йдуть дикі орди з чужого поля“.

Крамолі, чвари в краю цілому,  
По війнах нарід упав в знеможі,  
Гей, скиглить чайка в степу німому,  
Що гніздо звила та при дорозі.

І заgrimіли далеко стріли,  
Аж у Чернігів котяться громи;  
А кров червона на снігах білих,  
Та хто вбив тіло, духа не зломить.

Бились день Божий, бились до ночі;  
Аж тоді втихли зойки з пальбою,  
Як впав останній кріс з рук діточих,  
Як впало триста воїв за волю...

Констатувати трагедію для Бабія дуже важливо, але ще важливіше наголосити, що тінь студентів-героїв, які „впали ген там, де Крути — тінь Тернопілів“, покличе нас на нову борню, не дасть „завернути в неволю“.

Мотив відплати за героїв, точніше навіть не відплати, а мотив продовження святої справи національного визволення, не розчарування, а навпаки — піднесення духу для крутянської поезії став домінуючим. Тільки його не слід сприймати за художній стереотип, бо все ж кожен з авторів шукав своїх шляхів пізнання природи феномена українського патріотизму, шукав своїх слів для містких публіцистичних виразів. Творилась поезія, співзвучна між собою за духом, за настроєм, але різноголоса за звучанням. Народові, розчарованому від програшу української справи у визвольних змаганнях, треба було вселяти нову надію, підносити дух. Крути, як і, врешті, вся стрілецька епопея,

ставали не тільки непроминальною пам'яттю, але й історичним досвідом, ставали славою народу. І хоч ця слава була накрита китайкою вічного суму, невигойного болю, була купана кров'ю і слізьми, у ній пульсували й вічна сила та висока гідність нації. Словом, поети писали, сказати б, велику спільну поему Крутів, у якій кожен мав свій голос.

Радуйся, земле,  
чорна, кріпка,  
Тіла і крові причастя приймаєш...  
Кров'ю насичене лоно твоє  
Зродить Титана,  
Велетня помсти  
за вчасну їх смерть!..

Сотні синів...  
Воїнів лави упали...  
Дух не упав...  
Дух їх живе!

Подум'я блиск весь  
віддали могили...  
Сонце здобути хотіли —  
волю святу!..

Земле, могило!  
В тобі та слава стрілецька — не згине...  
Чину не згине краса!..

Ті, що під Крутами в бою упали,  
могили знайшли;  
але коліскою стане могила...  
Зродиться волі Жрець і Герой!

Це вірш Уляни Кравченко „Під Крутами“. В її великому циклі стрілецьких віршів він, безперечно, один з кращих. Поетеса у стрілецько-січовий матеріал входила зрілим і досвідченим майстром. Її вабив не творчий ефект, їй не давала спокою природна потреба художнього осягнення того, чим жив народ і що його боліло. Крути не забувались, у Крутах озивалась надія... Очевидно, тому Уляна Кравченко про Крути говорить словами вишуканими, урочистими. Їх аж начеб забагато на невеликій площині вірша („земля“, „кров“, „причастя“, „лоно“, „титан“, „велет“, „полум'я“, „воля“, „слава“, „жрець“, „герой“ і т. д.). І все ж вони усі в роботі, вони працюють на думку, а не просто декорують твір.

Галицькі періодичні видання та видання української еміграції доносять крізь десятиліття багато віршів, які присвячували Крутам маловідомі поети-аматори. Скажімо, Андрій П'ясецький написав вірш „У річницю боротьби під

Крутами“. За фахом він був лісовий інженер, мав праці з лісівництва, активно займався пластовим рухом у Галичині. В 1942 р. у Львові його розстріляли гестапівці. Очевидно, до даного твору не слід ставити особливих вимог. Адже йдеться не про поезію професійного рівня, а про сповідь людської душі, її потребу висловитись про те, що зветься твоєю гідністю і твоєю гордістю:

З півночі нині ваш дух під Крути хай летить.  
Нехай несеться в бурю-сніговію, в темну даль,  
Аж ген за Київ, за Дніпро, що льодом мерехтить,  
Нехай летить в степи, де сніг іскриться, мов кришталь.  
Аж як побачить в рівнім чистім полі під снігом  
Сотки могил з похиленим, поваленим хрестом,  
Аж як побачить вкрите славою безсмертною  
Боевище нове, забуте Україною,  
Її геройські Термопіли в сніжній замети,  
Хай спиниться, хай стане на позір і слухає:  
Чи не святкує нарід-велетень їх пам'яті?  
Таж там, на полях, сам цвіт його лежить,  
Його обнови перша хвиля вічним сном там спить.  
Вони себе принесли в жертву за його права  
І впали в бою — та огнем живим їх кров зійшла!

Не залишив помітного сліду в літературі й Максим Грива (Загривний). Правда, він прожив коротке життя (1893—1931). Народився на Чернігівщині, брав участь у Визвольних Змаганнях. Перебував у стрілецькому полоні Каліша, згодом переселився в Прагу, де й помер. З-поміж його небагатьох віршів, опублікованих у періодиці („Веселка“, „Нова Україна“, „Наша громада“, „ЛНВ“, „Український студент“), виділяється „Від Батурина до Крут“:

Я не буду вам, людоньки, скаржитись.  
І не хрест я несу — смолоскип.  
Там, де сльози лились, будуть пажиті,  
Там, де падали, — шерги кіп.  
Скільки мрій у розорах закутано  
І надій заволочено там!  
Та не скути там того і путами,  
Кого скоро спокусить мета.  
Ви нас, мало, погано затуркали,  
Ви не знали, нащадки хозар,  
Що в нас в жилах пожежі батуринські,  
Що там Умань, і Крути, й Базар!

Говорячи про вірші ось такого художнього рівня, до того ж досі заховувані від читацького ока у спецфондівських казематах, говоримо про них не як про поетичні зрілі речі, а як про факти літератури, які по-своєму фіксу-

вали досліджувану зараз тему. Те ж саме можна було б сказати, якби йшлося про речі І. Зварича, С. Кам'янецького, І. Новосада, М. Литовського, Я. Заремби, Я. І. Масляка і ще багатьох десятків авторів. І все ж при цьому слід пам'ятати, що оте „по-своєму фіксували“ у пропагандистсько-просвітницькій функції, спрямованій на загальнонародну політичну освіченість, дуже багато значило. Якщо за рівнем версифікації ці вірші бажали бути кращими, то своєю змістовою вмістимістю, щирістю сповіді вони неабияк впливали на найширші маси. Адже їх декламували в народних домах, у сільських хатах-читальнях, на народних фестинах. Вони були писані „під народ“.

Вероніка Михалевич у вірші „На крутянському полі“ (журнал „Гуртуймося“, 1933, ч. 10) розповідає, як темної ночі вітер, гойдаючи молодого ясена, запитує його, на чийй могилі він росте, „кого поховала тут в землю недоля?“ Ясен відповідає, що молоді хлопці „з палкими серцями жадали волі і взяли на себе бій ворожого війська“. Та „ворог, мов хмара, їх оточив і кулями, наче косою, косив...“ Вони загинули, їх порубані тіла залишилися лежати в полі, а зомлілі їх руки тримали на грудях скривавлений прапор відродження... „Хуртовина по степу гуляла, Синів вірних, немов ненька,— снігом укривала. А з півночі серед степу ніби шось чорніло, Як той привид, оцей ясен виріс на могилі, Монументом, погрозою на крицевій силі“.

Цю баладу за всіма її формотворчими та стильовими ознаками, за змістом, слід віднести до фольклорних. Фольклор був апробований століттями; у найдраматичніші, найбільочіші моменти народ виливав душу в слові. Для крутянської трагедії таке „офольклорене“ слово значило надзвичайно багато: в ньому тамувалась народна розпука і не вмирала душа. У ньому яворами зростав у небо могутній геройський дух.

Тому й Микола Оверкович свою поему „Крути“ (журнал „Гуртуймося“, 1933, ч. 10) також стилізував під фольклор. Її тринадцять розділів — це розповідь, як чернігівськими степами „лунко бують пісні“, як „у співі бадьорім“ оживає „слава дідів, золота Віра, Надія і Сила“. І хоч після тяжкого бою „над Крутами велика труна покровом білим укрита“, слава героїв не вмерла, вона житиме в поколіннях.

Мотив історичної непроминальної слави Крутів відлунює зі славнозвісної поеми-епопеї Юрія Клена „Попіл імперій“. За розумінням Ю. Клена, Крути в літописі подій ХХ ст. є одним із найяскравіших взірців синівської самовідданості Вітчизні. Крути впали не безслідно — вони

стали історією, і Клен говорить про них з почуттям їхньої високої історичної вартості. Він вводить їх у той подієвий зв'язок часу, де вони не можуть бути відсутніми, бо без них розривається цілість, із загальної картини складного політичного часу зникає одна із найосновніших барв:

Із Дарниці у Київ полонені  
Прийшли. Їх стрів шум дерев зелений.  
Була їх горстка — двадцять два,  
але, мов та жорства,  
яку нам при дорозі не злічити,  
зросло число; легендами повите,  
із галицького виросло ядра.  
Та йде лиха пора,  
під Крутами лягла вже буйна молодь.  
Немов течуть по снігу чорні смоли,  
пливе, згуртована в людські стада,  
нестримана орда,  
іде, іде від Ніжина на Київ,  
вже розповзлась патьоками помийв.  
Захоплено Поділ і „Арсенал“,  
лютує людський шал.  
Та Січові стрільці на оборону  
стають, шикуються в стрункі колони,  
то ж Коновалець їхній командир.  
Кипить, клекоче вир.

Хронологічна послідовність, з якою розгортається основний сюжет героїчної епопеї — не просто легший художній шлях, яким міг піти поет. Для такого майстра слова, як Ю. Клен, тут творчих сумнівів не могло бути. Врешті, він вирішив, що „Попіл імперій“ писатиме за „схемою“ „Божественної комедії“. Отже, щоб постали пекельні кола української історії, мусить бути зафіксовано все. До Крутів Юрій Клен звертається у творі тричі, кожного разу додаючи шось нове до своєї розповіді.

Кількома роками швидше за Юрія Клена твір, у якому відбито найгероїчніші роки української визвольної історії на початку ХХ ст., написав Святослав Гординський. Це його знаменита поема „Сім літ“. Безперечно, що „Попіл імперій“ і „Сім літ“ — речі різні не тільки за стилістикою, але й за усіма іншими художніми параметрами, зокрема за місткістю матеріалу. Спільне між цими творами — то розмова про Крути. І Святослав Гординський, і Юрій Клен трактують Крути як одну з найбільших подій 1918 р. У їхніх текстах навіть номінативне означення битви має міцну художньо-смыслову силу. До того ж, твір Гординського начеб і зітканий із символічних знаків:

Йдуть січневі сніги,  
 Орда надходить від Крут.  
 На платформах гармати,  
 Над містом шрапнелів грюкіт,  
 Знов набої в руках,  
 Сиплеться скло на бруки —  
 По цей і по той бік Дніпра  
 За маршрутом маршрут.  
 Станція у степу,  
 За шибкою телеграфіст,  
 Тоненька стрічка в руці,  
 Свічка поблимує тьмаво,  
 Цокає апарат,  
 Паровоза далекий свист:  
 Ешелони ідуть на фронт  
 За тебе, Державо!

І далі за змістовним символістським значенням обривисті пасажи: „облогом голодні поля“, „мутний самогон у бочівках“, „кров з розірваних губ“, „бахкає в лоб обріз“, „встає кровава зоря“, „в соломі у клуні мавзер“, „гігантна тінь Кобзаря“, „у травах труп“ і т. д. На такому фоні художньої асоціативності досить і згадки про Крути. Правда, згадки якої! — „орда надходить від Крут...“

В „антології“ поезії, присвяченій Крутам, виокремлюється вірш Олександра Олеся „Під Крутами“, що увійшов у збірку поета „Кому повім печаль мою“ (Львів, 1931). Шкода тільки, що Р.Радичевський, упорядник двотомного видання творів Олеся, яке вийшло уже тоді, коли ідеологічних перепон не могло стояти, у 1991 р. сюди його не включив. Рабська наша пересторога, як бачимо, живуча... Можна легковажити твором класика, можна ошукати читача, аби лиш не було клопоту...

„Під Крутами“ Олесь написав у п'яту річницю події. Якщо досі тематика Крутів в основному осягалась публіцистичними формами, то Олесь надав своєму твору форми ліро-епічної балади. Це виділило Олесів твір з-поміж інших. Балада давала новий простір для художньої інтерпретації теми.

Втмлений подорожній, що не міг добитись до хутора,  
 заночував під копою у полі. Вві сні до нього прийшов  
 воїн-юнак:

Я заснув і спав, як камінь.  
 Коли чую,— хтось прибіг  
 І схопив мене за руку.  
 Я отямитись не міг.  
 Срібним лебедем у хмарах

Місяць груди обливав...  
 Біля мене з довгим крісом  
 Хлопчик змучений стояв...  
 „Що з тобою, де упав ти?!  
 Зранив голову свою?“ —  
 Сумно й гордо відповів він:  
 Так, я впав... але в бою...  
 Ти не чув хіба сьогодні  
 Як гриміли тут громи?  
 Бились з ворогом ми славно  
 І вмирали славно ми...  
 Я лежав і бачив очі  
 Карі, сині, голубі.  
 Як квітки, цвітуть, сміються,  
 Ні сльозиночки тобі.  
 Оточив нас дужий ворог,  
 Покосив усі квітки,  
 Обіцяли нам підмогу —  
 Не наспіли козаки...  
 Обіцяли нам набої...  
 Ах, коли б вони були,  
 Ми напевне їх розбили б,  
 Бо ми бились, як орли...  
 Десь захована там зброя,  
 Десь закопана в землі.  
 Ми тепер ідем шукати —  
 І ми знайдемо її...

Ідея визволення, з якою гинули молоді лицарі, не вмирає. Герої оживають, щоб довершити святе діло.

До речі, Олесів вірш „Під Крутами“ став приводом для нової хвилі наступу офіційної радянської критики проти поета. Вона звинувачувала його „в закликах до фізичної і духовної інтервенції“ проти рідного народу, що будує своє щастя. Олесь в черговий раз називали „націоналістичним прихвоснем і недобитком“, „лакеєм на задвірках еміграції“. Олесеве слово, таким чином, не залишилось непоміченим, його завжди намагалися „спростовувати“. І чим більше пнулися критичні ортодокси, вульгаризуючи його, тим більше правдива сутність цього слова чинила внутрішній опір.

Окремою і самотньою сторінкою в крутянській тематичі української поезії є вірш Оксани Лятуринської „Дума про скривавлену сорочку“. Якщо О.Олесь для свого твору обрав популярну в народі баладну форму, то Оксана Лятуринська вдалася до жанру думи. Думи про Крути до неї ніхто не писав. Отже, в інтерпретації цієї теми досі ще не було використано таких вдячних художніх ресурсів, які

таїть у собі дума. І Лятуринська свого шансу не упустила. Трагедія Крутів зазвучала новим боєм: „Від краю до краю клич гучний лунає: „Пора, пора встати, товаришу-брате! Пора зброю взяти, рідну сторононьку у полон не дати!“ — Ой то не тополи поставали в полі. Не буруни в парі піднімають хмари: Женуть битись козаченьки за Україну-Неньку. Ой то не соколи легкі, скорі мають: По дорозі в Крути юнаки рушають“.

Поетеса створила блискучий зразок думи, дотримавшись усіх її канонічних норм. Дума Лятуринської — це хрестоматійний приклад не лише композиційної будови твору даного жанру, але й дотримання версифікаційних його норм та функціонування найхарактернішої для думи тропіки. У цьому зв'язку можна говорити про синтаксичні конструкції та фігури (типу „не в двою рівність...“), персоніфікацію предметів та понять („жаль пішов полями...“), метафоричні епітети („вороже військо лютими руками безборонних вбило“), антитезу, гіперболу, смислове навантаження пестливої мови тощо.

Лятуринська подбала і про епічну та ліричну основи твору. Власне, в емоційно-ліричній стихії, в атмосфері гірких, трагічних фактів, суворих реалій і розкривається „я“ оповідача як центральної постаті твору: „Дуй, вітре, дуй! Розгонь тугу мою, розпуку — В Крутах сина змордували, розп'яли на муки... Зшматували, знівечили світло щастя мого: Молодого сина вбили... Сина молодого... Бачу: кулі вражі тіло біле скривавили. Вид змарнілий, почорнілий, відобрано сили...“

Маємо максимальне наближення до народної думи, до її зовнішньо формальних і внутрішньо смислових ознак. Оця розповідь, яка дещо імітує голосіння, оця подекуди зміщеність наголосів („скривавили“) та градаційність виразу — то не банальна стилізація під фольклорну оздобу, а природне одержання такої художньої матерії, якої хотів досягти автор, яка, власне, для думи необхідна.

Досягає художнього ефекту поетеса й тоді, коли варіює віршовий ритм. Словом, їй потрібен різний розмір. Що інше — виливати материнське горе, людську розпуку, а що інше — висловлювати віру, що синову скривавлену сорочку одягнуть нові герої, а ще інше — констатувати: „Сум, країно, сум, країно, вся — хрести, могили! Де не глянь — згубились сили; де не глянь — руїни. Тяжко вітер віє полем, віє-повіває, Б'ється жалем, стогне боєм, плаче, плаче краєм. Ніч нашпугує закляття йменам душ майбутнім; Ніч підпалює багаття... грає смерти лютня“.

Думається, цього досить, аби переконатись, що присвята О. Лятуринської — одна з кращих сторінок крутянської поезії. А цих сторінок таки чималенько — усіх їх важко назвати, не всі ще можемо й віднайти. Та серед друкованих уже сьогодні не хотілось би обминути „Крутянську пісню“ Богдана-Ігоря Антонича, яку він написав 1937 р.

Антонич до стрілецької поезії, зокрема до її авторів Р. Купчинського, О. Бабія, Ю. Шкрумеляка та інших, мав своє ставлення. На його думку, ця поезія відіграла важливу агітаційну роль, але, за незначними винятками, не пережила свого часу. Що ж, це була думка уже сформованого поета, який виробив свою абсолютно оригінальну художню естетику, який писав блискучі теоретичні статті про поезію. Словом, Антонич поставив себе в умови подвійної відповідальності. Крім самої величі крутянської теми тепер на власну високу творчу професійність його зобов'язували і критичні оцінки стрілецької поезії. І Антонич свою справу зробив:

Слом'янімо в пісні славу Крутів,  
найсвятіше з наших бойовищ!  
Крути! Крути — смолоскип в майбутнє.  
Піднімаймо наші душі ввищ!  
Крути! Крути! Це за батьківщину  
стати муром, шанцем душ і тіл.  
Крути! Крути! Мужньо, воєдино  
прямувати в найсвятішу ціль.  
Крути! Крути! Час розплати близько,  
вже червоний ворог кари жде.  
Крути! Крути! Вічне бойовисько  
за майбутній, за світліший день.  
Крути! Крути! Мужність і посвята,  
вірність, що міцніша понад смерть.  
Крути! Крути! Горда і завзята  
Кличе пісня і веде вперед!

„Крутянську пісню“ Антонича, безперечно, доцільно поцінювати у контексті його політичної лірики, зокрема віршів „Угору стяг!“, „У січневе свято“, „Навпроти тьми, неволі, горя...“, „Листопад“ та ін. Це вірші на теми пережитих сучасниками Антонича складних драм української визвольної історії. Це Антоничева публіцистика. Здавалось би, що така його поезія практично заперечувала теоретичні засади автора, оскільки, згідно з його поглядами, справжнє поетичне мистецтво мусить виростати з „емоцій і світовідчуження“, а не зі світоглядних інтелектуальних вартостей. „Ніхто не виступає проти ідеї в мистецьких творах, — писав Б.-І. Антонич. — Навіть агітка в деяких випадках може бути потрібна і талановита. Але кожен, хто розуміє і від-

чуває вартість літературного твору, мусить бути проти примітивного розумового світоглядництва та його диктатури. Велика творчість родилась завжди з великих емоцій. Не можемо вірити в мистців та поетів, що для них творчість — це тільки справа світогляду, що не зуміли б для самого мистецтва посвятити самих себе, виректися для нього так званого особистого щастя, не спати ночей і будитись серед сну в сяйві нових задумів. Бо своє мистецтво треба таки протерпіти. Справжнім мистцям дає на дорогу найясніший бог Діоніс коли вже не „сто червінців божевілля“, то бодай одного“<sup>1</sup>.

Без оцих „червінців“ Антонич ніколи б не брався за святу для кожного істинного українця тему. І якщо б ми поставили собі питання, що нового він як поет вніс у цю тему, то відповідь була б. По-перше, Антонич виступив у новій для себе іпостасі поета відкритого голосу, цілком відмінного від того, яким знаємо його з „Трьох перстенів“ чи „Зеленої евангелії“. По-друге, інтерпретуючи тему Крутів через жанр пісні, він не повторив нікого з авторів-попередників. Він залучив у вірш свою лексику, на перший погляд цілком звичайну, але водночас урочисто-піднесу. Саме в цьому сила і таємниця отих подарованих йому Діонісом „червінців“.

Огляд крутянської теми в українській поезії на цьому можна б і не обривати. Є багато поезій інших авторів. Це вірші, що друкувались на сторінках галицької періодики та на сторінках українських еміграційних видань у Німеччині, Канаді, Америці, Англії. Зараз їх ще важко повіднаходити. Та, слава Богу, до них уже йдемо.

## НЕСКОРЕНА МУЗА

(Штрихи до поезії УПА)

Поразка у Визвольних Змаганнях (1917—1920) і втрата української державності зумовили нові форми боротьби за національно-державну самостійність. Так виникла Організація Українських Націоналістів (29 січня — 3 лютого 1929 р.), яка з цього часу аж до 1939 р. в основному діяла на західноукраїнських землях. З перших днів свого існування ОУН повела ідеологічний і політичний наступ проти

<sup>1</sup> Антонич Б.-І. Сто червінців божевілля // Сучасність. 1992. № 9. С. 82.

окупації України, готуючи ґрунт до продовження Визвольних Змагань.

На початку Другої світової війни ОУН під проводом Степана Бандери<sup>1</sup> пішла у відкритий двобій за українську державність.

Ця драматична епопея, багата на трагічні сюжети, героїку поведінки, одержимість духу, жертвність і самоофіру в ім'я України, оживає сьогодні із саморобних, рукописних збірок поетів, які досі залишаються для нас, на жаль, незаними.

Їхні автори гинули у боях, підривалися гранатами в „крийках“, щоб не потрапити до рук ворога живими. Їх розстрілювали і німці, і „брати-визволителі“ на очах матерів і коханих, їм вигадували найстрашніші тортури районні, обласні і столичні „оперуповноважені“, на них зводили найбрутальніші наклепи, та віршів — мови їх гніву, любові, надії здолати ніхто не зміг. Вони приходять до нас крізь час.

Поезія опору та національно-визвольної ідеї, поезія нескореного духу, себто поезія упівська, своїм корінням виростає з часу довоєнного. „Ще перед Другою світовою війною,— читаємо в передмові до антології „Слово і зброя“, присвяченій УПА,— почав формуватися тип українського письменника, поета як діяча, що, відроджуючи в собі шевченківський дух і традиції, свідомо скеровував свою творчість, а нерідко і сам збройно боровся за неї“<sup>2</sup>.

Серед тих, „хто свідомо скеровував свою творчість“, можна назвати Тодося Осьмачку, Грицька Чуприньку, Юрія Клена, Євгена Плужника, поетів так званої квалдриги — львівських „вісниківців“ Юрія Липу, Леоніда Мосендза, Олену Телігу, Євгена Маланюка, Олега Ольжича, а також і тих, що в основному друкувалися поза „Вісником“ — Вадима Лесича, Ярослава Курдидика, Романа Завадовича, Богдана Кравціва, Володимира Яніва. І все ж упівська поезія найбільш співзвучна з поезією стрілецькою, і вона, безперечно, виростає з героїки визвольних подвигів січовиків і творчого досвіду поетів-воїнів. І стрілецьку, і упівську поезію надихала одна і та ж муза, а творили її безпосередні учасники боїв за Україну.

<sup>1</sup> Перший Голова Проводу ОУН полковник Євген Коновалець був убитий московським найманцем в голландському місті Роттердам 23 травня 1938 р.

<sup>2</sup> Слово і зброя. Антологія поезії визвольної боротьби. Торонто, 1968. С. 7.



До речі, один із найактивніших організаторів і творців літературного процесу в Галичині та еміграції Юрій Липа був лікарем УПА. Уся його творчість: поезія, проза, публіцистика (збірка поезій „Суворість“, історичний роман „Козаки в Московії“, збірка „Бій за українську літературу“, книга публіцистики „Призначення України“ та ін.) просякнута духом нескореності імперіальній Росії, незнищеності віри в свободу, у звільнення народу від чужинських пут. Власне, цьому Юрій Липа й присвятив своє життя. Крайове підпільне видання „Ідея і чин“ (ч.9, 1945 р.) у короткій замітці „Впали на полі хвали“ повідомило: „Др. Юрій Липа, визначний публіцист і письменник, лікар УПА, загинув геройською смертю в бою з большевиками“.

Яким пафосом, яким полум'ям горіла поезія Юрія Липи, куди і кому освячувала та освічувала вона шлях, засвідчує його вірш „Могила незнаного бійця“:

„Могило Незнаного Бійця, Що впав в Україні. Я приніс тобі смуток свого лица і біль серця гнівний; Забагато підлих днів Облягає душу самотню... Де ж ти, що впав, що горів, що вів, Поручнику, свою сотню? Де ж ви дитячі ручкі жінок, Що підпалювали амуніції склади Що лиш усміхом ненависти поток Перемінювали у водоспади? Де ж ти, що за нових людей Упав під кулями, Повстанце? Обізвися до мене крізь людський глей, Крізь м'ясо самиче і самче! Обізв'ється в червоній імлі життя, Ви прегарні блискавки смерті! Невже ж ви — мертві, Питаю я“.

Дмитро Донцов, оцінюючи вірші Олени Теліги, говорив, що в такого роду поезії, тобто поезії громадянської відкритості голосу, пульсує гімн інстинктивному, нестримному пориву душі, бурхливій енергії життя, пробудженню сил тощо. Такі інтонації дуже близькі „визвольній“ поезії Юрія Липи. Динаміка життєвої дії пульсує у ній з невтихаючою силою, роздирає скорупи неспокою, захоплює активним чином.

„Суворі очі“ й „міцно затиснуті уста“ ліричного героя Юрія Липи молились до „нових людей“, до героїв, що впали під кулями, як до „Лицарів вічної Житні“, як до Надії, до самої „істинности земного буття“.

Унікальною у цьому зв'язку є також творчість Олега Ольжича, про якого Євген Маланюк писав як про мрійника відродження ідеалу християнського лицарства з духу середньовіччя. Поетичне слово Ольжича — це не тільки висока література, естетичне багатство, не тільки цитадель духу — цитадель романтичних поривів і настроїв, а

насамперед — урок активного чину, приклад дії, зразок життєвої поведінки на власному „я“.

Очоливши в часі війни Культурну Референтуру Проводу Українських Націоналістів, Ольжич розгорнув надзвичайно важливу національно-політичну діяльність, що опералась на історичні традиції українських Визвольних Змагань. Після арешту А. Мельника Ольжич став Головою Проводу Українських Націоналістів у Краю. В загальній програмі проводу художнє слово, на його думку, повинно було відігравати одну із найчільніших ролей.

У лавах УПА боролось багато письменників. Більшість із них загинули. Та все ж їхні твори, хай хоч і далеко не всі, сьогодні повертаються до нас як неспростовні документи часу. Хочеться вірити, що повернуться й інші, — може, із „кадебівських“ ув'язнень, а може, із віднайдених упівських архівів чи й з народної пам'яті. Адже свого часу вони поширювались як листівки, друкувались в підпільних газетах та альманахах, передавались „таємною“ поштою на схід України.

Часопис „Наша книгозбірня“ (ч.І), що вийшов у Західній Німеччині у 1947 р., надрукував фотокопії таких віршів під назвою „3 поезій повстанської боротьби“. Звичайно, не треба бути прискіпливим щодо їхньої художньої вартості, хоча інколи ці твори є естетично вартісніші, ніж ті, що багатьом поколінням у шкільних хрестоматіях пропонувались за художні документи визвольного походу радянської армії, скажімо, такі, як: „Радянські автоматники“, „Як Сталін нас кликав до бою!“ чи „Ми — Сталіна солдати“ та ін.

Вірші невідомих авторів названої добірки („3 поезій повстанської боротьби“) часто фіксують конкретні місця боїв, реальних людей, передають напружену атмосферу часу, революційну окриленість воїнів УПА та загальнонародний настрій.

У жанрово-стильовому аспекті — це вірші-протести, заклики, пісні-марші, вірші-колядки, вірші-віщування, гімни, поеми, балади тощо. У них нуртує народна стихія:

Нова радість стала, як УПА повстала,  
Яка підлих комуністів знищила немало.

АКА<sup>1</sup> помагає, бо вже добре знає,  
Як антихрист, лютий Сталін, народи карає.

<sup>1</sup> АК — Армія Крайова, польська підпільна армія, що уклала з УПА договір бойової співпраці.

Ой, Ти Христе Боже, і ти УПА тоже,  
Борони нас від вивозу — нам і тут є гоже.

Лихая година в нас панує нині,  
Та вже скоро народиться воля Україні.

В упівській поетичній практиці жанр, сказати б, переспіву став надзвичайно популярним. Наприклад, „обернутий навіворит“ чи „перелицьований“ „Гімн Радянського Союзу“ під пером невідомого поета із УПА став далеко реалістичнішим твором, ніж був досі:

Насильством жорстоким республік Свободу  
Свавільно скорила сталінська Русь,  
Та буде народами знищений спільно  
Заступник Росії — Советський Союз.

Годі коритися катові спільному,  
Годі терпіти червоне ярмо,  
Спільними силами станемо вільними,  
Свободу народам і людям дамо!

Такий „травестійний“ вірш легко запам'ятовувався і швидко ширився у народі, а головне — він був правдивим відтворенням жорстокої доби і сприймався як незаперечність, як істина, що передається устами мас.

У подібному сенсі можна говорити й про пісню — дуже важливу упівську зброю. В народі ще й досі живуть упівські пісні. На жаль, багато з них кануло в Лету — більшовицький режим їх немилосердно винищував разом із їхніми носіями.

Прекрасним взірцем упівської пісні є маршова пісня Володимира Яніва<sup>1</sup> „Зоріла золота заграва“, автора, який у кінці 20-х — на початку 30-х років один із перших у Галичині оспівував героїку Крут:

Зоріла золота заграва,  
здригався світ під звуки сурм.  
Широко пролунала слава,  
що нам воскресла вже держава,  
Що Україна встала з тюрм.  
Чужинче, йди скажи Вкраїні,  
що ми готові на приказ,  
що ми збудуем на руїні  
нові твердині і святині,  
як зажадає ще від нас.

<sup>1</sup> Він опублікував чотири збірки віршів: „Сонце й грати“ (1941), „Листопадові фрагменти“ (1941), „Шляхи“ (1951), „Життя“ (1976). Переважно — це вірші суспільно-громадянської тематики з інтерпретуванням героїки українських Визвольних Змагань, а також релігійні та ліричні.

Серед поетів-упівців найбільш відомим став Марко Боеслав. Він народився на Західній Україні. Є свідчення, що на Станіславщині. На жаль, повніших біографічних даних поки що не маємо. Боеслав був членом ОУН з 1930 р., а вояком УПА став у 1942 р. Найчастіше друкував свої твори у журналі „Чорний ліс“, одинадцять номерів якого видало у 1947—1950 рр. Станіславське (Івано-Франківське) підпілля.

У цьому ж проміжку часу, тобто у другій половині 40-х років, Марко Боеслав написав і випустив у світ (друкарським і недрукарським способами) шість поетичних збірок: „Непокірні слова“, „В хоробру путь“, „Вітчизна кличе“, „Протест“, „Із днів боротьби“, „Хай слава луна“, які потім, у 1951 р., вийшли за кордоном окремою книжкою під назвою „Непокірні слова“.

Він також писав драматичні та прозові твори. Його драма „Сталь без іржі“ мала два видання. Її часто інсценізували на „конспіративних сценах“ самі воїни УПА. Оповідання, новели, публіцистичні твори Марка Боеслава друкувались у підпільній періодиці („Шлях перемоги“, „Лісовик“, „На чатах“, „Чорний ліс“, „За Україну“).

Звичайно, талант Боеслава, яким його так щедро надарувала природа, в умовах підпілля повністю розкритись не міг. Та кращі речі, які дійшли до нас, безперечно, є творами високого художнього рівня. Поезія Марка Боеслава у багатьох випадках могла б стати класичним унаочненням „консолідації“ автоського художнього мислення і народнопоетичного досвіду: „Де ти, любий сину! Де ж ти, мила дочко! І цілує, к серцю тулить У крові сорочку“.

Особлива поезія Марка Боеслава тим, що вона проливає світло на об'єктивне поцінування української визвольної боротьби, сфальсифікованої ворожою пропагандою. Виразним і промовистим постає образ жінки-патріотки, української незламної месниці, що не тільки благословляє своїх синів на священні битви, але й сама стає на прю проти свавілля і зла. Українська жінка-мати, дочка, сестра — піднімається до найвищих вершин моралі і тільки тоді, під опікою Бога, чинить свої „чесні гріхи“ („Зітнула Галка.— Боже, не відкинь Моєї жертви за святі руїни...“).

Християнська мораль — основна засада віршів Марка Боеслава. Коли все сплюндровано, знищено, столочено, коли варварському свавіллю немає меж, коли, здається, усьому приходить кінець, усе ж є порятунок: треба воскреснути духом, проїняти вірою в поміч Святої Марії:

Героїв Крут і Соловків, Базару?..  
Де ділись квіти, що в садах зоріли;  
Хто спопелив мій дім, мій край в пожарах?  
Уста мовчать, а в серці бунт шаліє.  
— Помсти! Помсти! Помсти! — кричить душа.  
Допоможи мені, Свята Маріє!  
О, заміни у грім мій гнів і шал!

Поезія Марка Боеслава дає підстави говорити про самобутність поетового стилю, про його орієнтацію на „школу“ української тодішньої поезії, зокрема на школу поетів-вісниківівців, так званих поетів-квадриги, хоча легко побачити, що є щось у стилістиці боеславського вірша й сосюринське та й чи тільки.

У тих випадках, коли доводиться констатувати, що деяким віршам М. Боеслава не вистачає художньої самобутності, то це не через певні гучні впливи, а через відсутність умов у поета професійно творити себе. Війна диктувала свої закони. Тим паче, що навіть після її закінчення боротьба не припинилася — навпаки, проти упівців було утворено нові карально-винищувальні фронти. Та М. Боеслав не здавався, він залишався у підпіллі і продовжував воювати і багнетом, і словом.

Так звана героїка відбудовчих трудових фронтів „провоювала“ чи уповноважувала радянську поезію на масове продукування соцреалізмівських фальшивок. М. Боеслав ставив перед собою інші завдання:

Будь проклят, хто катові гимни покірно  
Співає під звуки тюремних тортур!  
Поете, батьків заповітам будь вірний!  
Ти раб — чи Отчизни новий трубадур?

Він не зраджує ідеалам, священним принципам, а навпаки — гартує, наснажує слово новою силою. Поетова душа живе любов'ю до матері-України. Його ж слово мусить вмістити у себе цю любов, мусить бути мужнє, повне драми, як у поемі „Смерть генерала“ (присвячена генералові УПА Дмитрові Грицаєві-Перебийносові). Воно — поетова життєва суть, освячена високим синівським обов'язком служити Батьківщині:

Злети, моя Музо, не пташкою — громом,  
Щоб пісня народ мій будила на бій,  
Хай сонце здригнеться в небесних хоробах  
І крила розправить грімкий буревій!  
Я гимн заспіваю Народові лунко  
Хай чує про славу Героя весь світ!  
Снагою напій мою душу, Вішунко,  
Хай в кожному слові гримить динаміт!

Муза як клич за всенародну правду, як голос „лицарів абсурду“ повинна була „оформити пориви відважної і бурхливої маси“, реалізувати велику ідею творення держави. Скажімо, якщо Олена Теліга звала „кресать вогонь із кремнів, гойдати кличний дзвін“, то цей її вогонь палав у серцях молодих поетів-повстанців.

Справді, подиву гідне суворо реалістичне, але просякнута романтикою поривів, пругке і водночас задушевно ліричне поетичне слово воїна УПА Мирослава Кушніра<sup>1</sup>, який у свої 22 роки вибрав смерть, підірвавшись на гранаті, але не здався більшовицьким бандитам.

Півстоліття Дарія Володимирівна Вергун-Саєнко зі Львова переховувала чотири віршів та листи нікому не знаного поета-героя Мирослава Кушніра (псевдо Лунь), аби Україна все ж довідалась про свого сина<sup>2</sup>.

Не знаємо, чи молодому борцеві за волю України М. Кушніру був знаний мотив тодішньої української поезії, що панував у віршах Юрія Липи, Олени Теліги, Івана Ірлявського і, насамперед, Олега Ольжича. Маємо на гадці мотив провидіння, провісництва, передчуття смерті.

Пригадаймо хоча б ольжичівську тезу: „смерть як найвищий вінець“, або його ж, за словами О. Стефановича, — „спрагу кінця — Початку“:

О думко, що тіло без жалю руба,  
Що очі й уста твої сушить.  
Архангельська срібногосла труба  
Гримить крізь простори і душі.  
І мертві встають і шукають хреста...

Знав чи не знав Мирослав Кушнір поетичну філософію містики смерті, яка в українській, особливо еміграційній, поезії була більш ніж наявною, він заздалегідь, до свого відходу із життя, передбачив реальну картину цього відходу:

Остався лиш один й однісінька граната,  
а ворог не стріляв — хотів узять живим.

<sup>1</sup> Народився 30 березня 1922 р. у с.Божиків Підгаєцького повіту на Тернопільщині. Закінчив гімназію у Бережанах і вчився у Львівській політехніці. Ще з гімназійних років разом зі своєю молодшою сестрою Оксаною належав до ОУН. У 1943 р. переїхав до Сіняви під Ярослав (тепер Польща) для виконання підпільних завдань. Останній вірш написав 8 березня 1944 р. Загинув як герой у листопаді цього ж року.

<sup>2</sup> Завдяки Д. В. Саєнко, поетам Іванові Малковичу, Вікторові Небораку, Ігореві Калинцеві та видавцям „Поклику сумління“, що у Львові, маємо ошатний томик віршів Мирослава Кушніра „Слова із книги бою“. („Поклик сумління“. Львів, 1994).

Але хто жити вміє — вміє і вмирати  
прощанням зброї, гострим і сталеним.

Від цих рядків справді віє чимсь значно одвертішим, ніж, скажімо, популярною темою чи мотивом. Смерть — це не кінець, це початок великої дороги, це смолоскип для інших, це зіслання від Бога як приклад, урок сучасникам, як світло, що має спалахнути у їхніх душах.

Про поезію Олени Теліги аналогічного спрямування Дмитро Донцов писав: „Смерть — це горіння, порив... (Поетка.— Т.С.) уявляє себе свічкою, перенесеною — за „межі схилу“... Бачить смерть як велике щастя.. Чи не з таким відчуттям входили колись на арену римського Колізею, або на кострища мучеників перші християни?“<sup>1</sup>.

Українська історія на кожному своєму відтинку завжди мала своїх „перших хоробрих“. Такими в своєму часі були і Ольжич, і Теліга, і Кушнір. Звісно, Кушнір як молодший міг запозичувати у них і життєвий, і літературний досвід. До речі, Віктор Неборак (автор передмови до „Слів із книги бою“) говорить, що Мирослав Кушнір вчився у Маланюка, Тичини, Рильського, Влизька, Пачовського, Антонича, Плужника, Сосюри та Малишка.

Зрозуміло, відчуваючи потребу слова та розуміючи його високу художню місію, він не міг стояти поза своєю літературною епохою, своїм часом. Він себе почував у ньому і ставив перед собою відповідні вимоги: „Чого я пишу? Пощо? Важко відповісти. Може, просто тому, щоб почванитись (ось бачите, який я мудрий, що я потраплю). Так пощо ж мені тоді палити написане? Ні, у мене нема гордості, зарозумілості. Я задобре знаю літературу, задобре визнаюсь на ній, щоб не знайти в ній місця для себе. Я виразно бачу всю нікчемність і мізерію своєї літературщини. Є щось інше, що змушує мене писати.

Буває, часом якась міцна внутрішня рука хватає мене за горло і дусить, дусить. Це хвилини великого напняття. Я чую — в такі моменти я ладний виконати неможливі чини; немає тоді неможливого для мене. Але що ж... прикутий до запічка нікчемної дійсності, я можу зробити лише одне: писати. Друже! Писати — це велика річ, це велика поміч... Особливо в сьогоднію добу, добу нервів — писання як напруження нервів — це велика сила.

І ще одно. Приходять часом хвилини чорної загушеної зневіри. Де ж тоді сила, щоб протиставитись їй? Звідкіля

<sup>1</sup> Донцов Дмитро. Поетика вогняних меж. Торонто, 1953. С. 66.

взять її? Є люди, які знаходять її в релігії, у вірі. Але це слабодухи, прошаки, які безсило знімають рамена і просять пощади. Я не можу так. Я сідаю тоді до писання, і сірі строфи рівного письма зароджують у мені дивну міць і стійкість“<sup>1</sup>.

Ця „дивна міць і стійкість“ під молодим поетовим пером не була фантазією, плодом художницької уяви, а виростала, витворювалася з важких бойових реалій, з життєвої конкретики, з героїчних драм часу, крізь які проходили лицарі патріотичного чину, вірячи в бойові перемоги українців:

Скажений вітер обривав шинелі,  
Тривожно вечір під куцем чорнів,  
як йшли в майбутнє горді каравелі  
і романтичний стяг над нами цвів.  
На ніч німу брехали десь собаки,  
а дощ нещадно заливав уста.  
І хто б тоді одважився заплакати?  
І хто б тоді на шляхові пристави?  
Хіба ж забудь: на струпах липли воші  
І рваний чобіт хлюпав у воді  
І, безумовно, не було хороше,  
Ох, чи не краще нам було б тоді  
зубами клацати, заламляти руки  
і самогонні фрази виливати?  
А там з патріотичної розпуки  
гіркеньку долю бімбром всолоджать.

Поет славить і ганьбить — славить тих, у кого високі святі ідеали не розходяться із власними життєвими діяннями, а ганьбить так звану елітарну псевдоінтелігенцію, для якої національні інтереси ставали не чим іншим, як спекуляцією та лицемірством.

Він мав гостру потребу офірності. Україна воскресне, подолавши шлях через „канонаду грізного грому“ (О. Теліга), через самопожертви й безкомпромісовість. Вибранці долі вже йдуть крізь пожежі, не боячись прийняти смерть:

У нього сімнадцятий рік,  
І дивно — блакитні очі,  
І, здається, від мами утік.  
І вернутись назад не хоче.  
Нерозмірно тяжкий автомат  
перевісив байдацьки на плечі.

<sup>1</sup> Кушнір Мирослав. До Дарії Вергун, 27.07.44 р. // Слова із книги бою. Львів, 1994. С. 201–202.

Це уже не забава хлоп'ят,  
пустотлива забава малечі.  
Як лоза, перегнувся набік  
І прикладом стукоче об п'яти.  
В нього шойно сімнадцятий рік  
Цього досить, щоб вміти вмирати.

„Нове українське покоління,— писав поет,— стануло перед великим і величним завданням: переоцінки цінностей. Кого взяти за ідеал? На чому спертись? Де шукати міцних і побідних ідей?.. І нове покоління вибрало. Воно без вагання вибрало шлях русичів, козацтва, шлях Шевченка, Кониського, Міхновського і дальше“<sup>1</sup>.

Отже, цей шлях — борня, відплата зайдам, московським фарисеям, що клянуться в любові до меншого брата, але цькують його, що називаються апостолами волі, але не знають меж у своїй сваволі, вважав поет. Отож, настала пора: патріотизм виявляється не зітханнями, не любов'ю спочатку до усіх, а вже тоді до себе, „не регулюванням етики“, опертої на розрахунок. Сталін освоїв таку етику, тобто етику фарисейства, підступництва, благородних гасел, і винищує народи. Патріотизм — це встати за народ, боротися за нього. Звідси й починається справжність. І справжність у поетичному слові теж:

На лірики блакитних жорнах  
помел маніжності і сну  
А довкруги чорніє чорна  
земля, що мріє про весну.  
Затям: у будні твердо-сірі  
Завзятим підеш юнаком  
у безвість днів, де люто шкірить  
вовчиця зуби. Твій пролом  
чіткіший буде від сонета  
і більш незрушний від октав.  
Не букв рядки, а кулеметом  
ряди ворожих трупів став.

Словом, дорога до себе, до своєї національної гідності, до утвердження поміж іншими, до рівності з іншими має свої закони. Дмитро Донцов говорив, що колесо долі завжди крутиться то вгору, то вділ за законом Всесвіту, що лише вищий і тісніший контакт з цією Силою природи й примножує наші сили! Така філософія була й філософією життєвої поведінки Мирослава Кушніра. Якщо ти впау униз, то мусиш знайти в собі сил, аби піднятися вгору.

<sup>1</sup> Кушнір Мирослав. Де шукати наших історичних традицій // Слова із книги бою. Львів, 1994. С. 175.

Вона була й творчою його філософією. „Рватись вгору“, а „не летить в безодню“ — це змагання, що забезпечує поступ людини у всьому: „Ні, я знаю: це ще не останнє — ще далеко до синіх вершин, Це початок мого зростання, тільки в муках народиться чин. І хай слово у мене невдале, і хай образ у мене блідий, та я вірю: шукать ідеалів — це мета враз і шлях до мети! Я зросту через строфи і стилі, кожне слово — це миля вперед, кожна хвиля — нове народилось, кожна хвиля — умерло старе. Не одні ще і блуди, й хитання перехрестям покреслять листи. Це ж початок мого зростання. О, я знаю: мені ще рости!“

Цього вірша поет написав у січні 1944 р., а в листопаді цього ж року він впау смертю героя. Дорога творчості, як і життєва дорога, обірвалася вмить. Але залишилися його роздуми, погляди, сентенції: „Коли я стараюсь знайти мірило вартости людини,— казав він,— то думаю, що, власне, те, чи людина посідає власну життєву ідею чи ні — говорить про її вартість. Людина не може стояти на місці; вона або іде догори, або паде уділ. Тільки ідея двигляє людину догори, а без неї вона паде і паде. Я не раз говорив про те, що власне писання має стати у Тебе цією ідеєю, що в хвилиналих напруження успокое, а в хвилиналих розпачі — кріпить, що піднімає з бруду буднів у чисті й ясні височини людського духа, що облагороджує...“

Але тут ще одна справа, дуже важлива. Ніколи нічого не осягнемо, коли його легковажимо. Не було б справжнього музики, що грав би собі для розривки, як аматор, а зрештою, плював на мистецтво; але противно — всі „музичні генії“ жили виключно музикою і вірили, що цим сповнять свою місію. Це ж саме з малярами, будівничими, письменниками, навіть майстрами-ремісниками. Кожне діло потребує душі“<sup>1</sup>.

Таке поетове тлумачення життєвої суті людини та її діянь допомагає розуміти його вірші, пізнавати їхню душу.

Сконденсованістю клятв, кличів, героїчності гасел, суворим відлунням канонад, драматизмом настроїв, „задокументованістю“ часу сповнена також творчість поета Петра Гетьманця. Вона співзвучна і з поезією Марка Боеслава, і з поезією Мирослава Кушніра, врешті, з усією повстанською поезією.

Петро Гетьманець виступав також під псевдонімами Волош, Полтавець, Волош-Василенко. Справжнє його прі-

<sup>1</sup> Кушнір Мирослав. Де шукати наших історичних традицій // Слова із книги бою. Львів, 1994. С. 202.

звище Петро Василенко. Народився він у 1921 р. в Яготинському районі на Полтавщині. Був редактором ряду підпільних видань ОУН і УПА, вояком УПА, співредактором (разом з К.Вірлиневим) великого збірника документів „Під бойовими прапорами УПА. У боротьбі за волю“ (репортажі, спогади, звіти).

Петро Гетьманець — автор збірки віршів „Мої повстанські марші“, яку без перебільшення слід зачислити до вершинних явищ української поезії 40-х років. Його вірш міцний, мускулистий, з доброю душею, з любов'ю до світу, до життя, з високою патріотичною потребою служити Україні, а якщо доведеться, то й за неї вмерти. Врешті, так і сталося. 22 червня 1946 р. в бою з польсько-більшовицьким військом на Закерзонні він поліг, залишивши нам своє одкровення:

На розпутьях хистких неповторних доріг,  
Під грозою шалючим небом,  
я святую любов в серці своєму зберіг,  
Україно-Вітчизно, до тебе

Усім чаром своїх надніпрянських степів,  
буйним гуком козацької Січі  
Ти живеш, як безсмертя, у крові моїй,  
як порив сил палких, таємничих.

Усім жахом Полтави, Базару і Крут  
страшним рабством і кров'ю Петлюри  
Ти мене обернула у месницький бунт,  
В світлий рокіт крилатої бурі.

Герої Петра Гетьманця, благословенні Україною, ішли на смерть, вірячи в її завтрашнє свято, знаючи, що вона „оповиється торжествами“ своєї перемоги і привітає „вишневим усміхом“ своїх дітей.

До пізнання упівської поезії робимо лише перші кроки. Інколи натрапляємо на поодинокі твори авторів, що засвідчують яскравість талантів, які „не відбулися“, віддавши своє життя борні за Україну. Такою була доля Марти Гай — літературний псевдонім Галини Савицької-Голояд — авторки збірки віршів „До зорі“, де оспівано бої УПА в Словаччині та Польщі. Народилася 1922 р. Працювала в Червоному Хресті УПА, шість разів переходила кордон, нагороджена Срібним Хрестом Заслуги.

У 1950 р. була засуджена на 25 літ „особозакритих лагерей“, а у таборах ще двічі: за „втечу“ і за „бунт“. Звільнена у 1964 р. із сумнозвісної „Владимирки“.

У літературному доробку Марти Гай крім численних поезій є дилогія „Дорога“, „Філософський щоденник“ та оповідання.

Поезія М. Гай сповнена драматичного біографізму:

Потомились — ніч на марші.  
На постої до зорі,  
В срібні роси клялись спати,  
Притулились брат до брата.

А над нами сосен віти  
Тихо стали шелестіти:  
„О, цей скраю, молодий,  
Наче сокіл йшов у бій!“

Марта Гай (Галина Голояд) у роки упівської боротьби була особистою секретаркою Петра Полтави (Федуна). Отже, більшовицькі карателі за це їй „заплатили“ повною мірою. Їй довелося знести найстрашніші тюремні муки, які лише зміла придумати Москва. І все ж Марта Гай не скорилася, не впала. До речі, тридцять п'яту річницю загибелі Степана Бандери,<sup>1</sup> у 1994р., вона відзначила віршем-сповіддю:

Провіднику, я з Вами розмовляю,  
У мене чорна книга на руках.  
Дивлюся Вам в обличчя і вивчаю  
Безмежний біль і втому у очах.

Ви знаєте, я теж убита тайно  
Не з двох, а з тисячі цівок!

Мені в лице агент московський глянув  
Й направив смертоносний свій плювок.

Та це на маргінесі,— а про себе

Я хочу нині звіт зложити Вам...

Повіяв вітер Волі, і на небі

В пречисту голубиць піднявся Храм!

<sup>1</sup> 15 жовтня 1959р. у Мюнхені агент КГБ Богдан Сташинський о 13-й год. подвійним пістолем-шприцем вистрілив в обличчя Степана Бандери дві ампули ціаністого калію. Провідник ОУН помер по дорозі в лікарню, а вбивця через Франкфурт і Берлін повернувся до Москви, де з рук голови КДБ А.Шелєпіна одержав орден „Красного Знамени“. Указ про нагородження (у пресі не був опублікований) 6 листопада підписали К. Ворошилов — Голова Президії Верховної Ради СРСР та її Секретар М. Георгадзе. 17 листопада 1961р. західні радіостанції передали, що на вбивство Степана Бандери Богдана Сташинського „благословили“ Н. Хрущов та А.Шелєпін. Згодом це було підтверджено на судовому процесі 8—19 жовтня 1962 р. До речі, першого Головного Отамана військ УНР Симона Петлюру 25 травня 1926 р. в Парижі вбив теж підсланий Москвою Шалом Шварцбард. 23 травня у Роттердамі (Голландія) від вибуху бомби загинув полковник Січових Стрільців, Голова Проводу ОУН Євген Коновалець. Йому її вручив „брат“ із Москви, кагебіст Судоплатов.

Я дожила, як це не дивно дуже,  
До того Дня, який творили Ви.  
Здаю Вам звіт, Провіднику і Друже,  
Всіх довгих літ своєї боротьби.

Ця боротьба пройшла у месницьких партизанських рейдах, в холодних зимових лісах, в голодному повоєнному підпіллі, в роки підступних і жорстоких облав, але до волі, до української самостійності іншого шляху не було. Дорога пролягала крізь самоофірність, найвищий порив духу. Все, буквально все, що може мати в житті людина, коштувало менше, ніж любов до рідної землі, ніж самопосвята України:

Я не лякалась, Ви це добре знали,  
Хоч говорили нам, що Ви в гробу.  
Адже Ви з того світу приказали  
Поборювати слабість і брехню.

Тепер весна по Україні бродить...  
Провіднику, я дуже Вас прошу,  
Скажіть, чи голос мій доходить  
Туди, де Вас поклали у труну?

Хоч постаріла я від злої стужі,  
Та серцем все ще дальше у бою.  
Провіднику мій, мій Великий Друже,  
Я — з Вами, Ви зі мною,

Я — стою!

Упівська поезія авторів згаданих і не згаданих — таких, як Павло Євтушенко (збірка "Ультрамарин і бронза"), Іван Хміль (збірки „Гомін Полісся“ та „Іду за тобою“), Степан Хрін (автор віршів, що увійшли до його щоденника „Зимою в бункрі“), Дмитро Грицько (Цяпка) (збірка „Вчоранині-завтра“) та ін. — це сторінки історії нашої літератури і, звичайно ж, історії революційно-визвольної борні, холодну кригу фальсифікату, з якої тільки починаємо знімати.

II

## ЙОГО ТЕРНОВИЙ ВОГОНЬ

### Штрихи до літературної силуети Ігоря Калинця

Після виходу першої збірки Ігоря Калинця „Вогонь Купала“ („Молодь“, 1967) молодий тоді критик, Володимир Іванишин у рецензії „На лезі полум'я“ писав з іркутського заслання: „У багатій вправності, умінні віднайти ту грань, де оригінальність образу тісно контактує зі своєю природою і навіть диктується нею, інколи несподівано, як для початківця, прозирає зрілий майстер.“

Читаючи збірку, відчуваєш органічний зв'язок поетового світосприймання з віковою народнопоетичною творчістю. Саме відчуваєш, а не бачиш. Річ у тому, що молодий автор не малює події відомими фольклорно-художніми засобами, щоб бути більш „народним“. Йому притаманна психологічна єдність з народною поезією, що йде від глибокого розуміння її природи, її метафори, від чуттєвого засвоєння її культури<sup>1</sup>.

Можна б і не вдаватися до такого розлогого цитування, якщо б не було для цього своїх причин. Хочу згадати сьогоднішні призабуте ім'я Володимира Іванишина — талановитого критика, який упав жертвою брежнєвсько-сусловських переслідувань, а головне — в його оцінці Калинцевої поезії зафіксовано ту її якість, яка потім буде визначальною у розвитку поетового стилю. Природне буяння народнопоетичної стихії стало правдивою та органічною матерією усіх його поетичних збірок:

я барвінок  
зимозеленко  
мій батенько Коровай  
матінка Весілля  
сестра Любисток,  
а моя наречена  
Полюбимене  
полюбив її змалечку  
аж до таночка  
а від таночка  
до віночка  
а від віночка  
до останочку  
на серденьку зітхнула  
ручки заложила  
полишила у віно

<sup>1</sup> Іванишин Володимир. На лезі полум'я // Вітчизна. 1968. № 4. С. 202—203.

з голівки барвінок  
тепер на її гробі  
плачу в жалобі  
не піду звідси  
поки не зросте

Це вірш із збірки „Тринадцять алогій“, яку написав купальський вогнепоклонник Ігор Калинець через сім років (1975 р.) після виходу у світ першої збірки „Вогонь Купала“. Вона — тринадцята книжка у творчій біографії поета. В усіх цих збірках, як і в подальших („Міф про козака Мамая“, „Карпат або поселська книжка“, „Ладі і Марені“ та збірці переспівів великого вірменського поета XIV ст. Наапета Кучака „Увійти у сад“) фольклорна тропіка, образність, ритмомелодика, лексика, фразеологія „присутні“ у структурі віршів не бутафорно, не як своєрідні оздоби, а як справді невідомий і найдоцільніший матеріал, з якого і постає чи, точніше сказати, формується поетова художня стилістика. До речі, уже процитована поезія — прекрасне цьому свідчення. Фольклорна лексика, що так густо заселює вірш, не тільки не переважує його і не тільки творить у ньому відповідний емоційний клімат, а „ключе“ у твір ще додаткову лексику цього самого ряду. В результаті одержуємо своєрідні лексичні гнізда (барвінок, батенько, матінка, коровай, весілля, наречена і т. ін.), в оточенні яких народжуються змістовно повновагі слова — новотвори (зимозеленко, зросте тощо).

Ігор Калинець, як уже сказано, написав свою збірку „Тринадцять алогій“ у 1975 р. Тоді, сімнадцять літ тому, на найвищу літературну нагороду претендували збірки поезій Л. Дмитерка „Крилатий кінь“ та І. Гончаренка „Обеліски“. Але нагородженою стала проза — роман Вадима Собка „Лихобор“, який конкурував із романом Ю. Бездика „Блакить“, романом П. Гуріненка „Життя одне“ та романом В. Дрозда „Ювеналій Мельников“, що теж були представлені на здобуття премії.

У 1975 р., коли Калинець був в ув'язненні, на волі вийшло з друку близько півтори сотні поетичних збірок. Самі назви цих збірок, скажімо такі, як „Дума землі“, „Червоне мовчання“, „Одностайність“, „Час“, „В оркестрі світла“, „Колір часу“, „Одержимість“, „Дивень“, „Доброчин“, „Червоний сполох“, „Кроки“, „Обеліски“, „Чілі — птахо моя“, „Атоми душі“, „Спалахи“, „Утверджую день“, „Поєдинок“, „Добром нагріте серце“, „Комуніст“, „Пульс землі“, „Передній край“, „Братні луни“, „Люди всієї планети“, „Ми знаєм, для чого жить“, „Високі райдуги“,



„Комсомольський характер“, „Спадкостійність“, „Для праці жити“, „Червоний рядок“, „Назустріч сонцю“, „Криця“, „Покоління“, „Видноколо“ та інші певною мірою говорять про той так званий життєствердний пафос, який домінував у тодішній літературі. Сьогодні ми одверто цю пору називаємо застійним часом, командно-адміністративним свавіллям.

Отож про „Тринадцять алогій“ доречно було б вести мову в контексті цього часу і названих уже книжок. Правда, тоді також вийшли „Таємниця твого обличчя“ Д. Павличка, „Корінь і крона“ І. Драча.

На загальному фоні тодішньої поезії твори Калинця були дисонансом пануючому „нормативному“ віршовому хору, Калинцева лірика творилась у невольничих тюремних умовах, а це вже зобов'язувало її бути іншою — контрастною тій, що творилася „на волі“, перед якою стояло основне завдання — співати хвалу єдиній спільності радянського народу, славити ударні будови, героїв праці, космополітизм, що називався тоді інтернаціоналізмом, і таке інше. Однак це не означає, що Калинець був відрізаний від того здорового напрямку українського мистецького процесу, який усе ж не відступав від добрих своїх традицій, що тягнуться крізь усю нашу історію літератури.

Калинець завжди вмів зіставляти „старе“ і „нове“, не ігноруючи при цьому ні одне, ні інше. Осягати творчий досвід різних поколінь було основним його законом. Це лише півправди, що Калинець починається з Богдана-Ігоря Антонича. Він сам каже, що „азнав впливів багатьох поетів: і раннього Тичини, і Олеся, і Сосюри, Рильського, Маланюка і Пачовського... Українська поезія уживалася у мені більш-менш гармонійно... Після знайомства з Антоничем, коли з'явився Симоненко і коли до Львова на виступи приїхали І. Дзюба, І. Драч і М. Вінграновський,— усе це справило на мене величезне враження,— замислився: треба братися за перо всерйоз!.. Ми можемо з творів Голобородька, Воробйова, Іллі, Чубая, ще багатьох побачити, що це була література, в даному разі — поезія європейського рівня...“<sup>1</sup>

В іншому інтерв'ю, яке дав поет двотижневику „Україна“, приблизно в тому самому часі, він детальніше наголошує на антоничівській ролі в його творчій біографії. „Антонич,— каже Калинець,— дав мені відчуття Батьків-

<sup>1</sup> Калинець Ігор. Підсумовуючи мовчання // Літ. Україна, 1991 р. 5 верес.

щини, землі. Навчив метафорично мислити, будувати книжку за принципом „не повторися“. У цьому плані прислужився мені і поляк Єжи Герасимович. Узаявся я за перо, знаючи творчість шістдесятників. Тоді ж, у шістдесятих, з приватних бібліотек відкрив для себе Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Олену Телігу, Леоніда Мосендза і багатьох інших...“<sup>1</sup>

Як бачимо, ці два поетові зізнання ставлять багато чого на своє місце, а точніше сказавши, розкривають його стильову генезу чи то художньо-естетичну конституцію. Так що коли б і поставити „Тринадцять алогій“ у контекст поезії другої половини 70-х років, то Калинцева збірка не матиме ніяких перегуків зі збірками, які тоді виходили в Україні з друку. Інша річ, коли б ішлося про зіставленість її з недрукованими тоді віршами В.Голобородька, В. Кордуна, В. Іллі, Г. Чубая, М. Воробйова та ще деяких інших поетів.

Ведучи нині мову про „Тринадцять алогій“, говоримо про три поетові збірки, бо „Тринадцять алогій“ — це спільна назва і для збірок „Міф про козака Мамаю“ (1976 р.) і для „Ладі і Марені“ (1977—1980 рр.), які щойно вийшли окремим томом. Це три самостійні збірки з восьми, написаних на засланні. П'ять книжок тюремної поезії І.Калинця („Світогляд Святовита“, „Звениславині купави“, „Дванадцята сумна книжка“, „Увійти у сад“, „Карпат або посельська книжка“) у нас ще не надруковано. Минулого року вийшов том усіх цих восьми збірок під назвою „Невольничча муза“ в Торонто (вид-во „Смолоскип“ ім. В. Симоненка).

Вийшов у Варшаві і том дозасланської поезії „Пробуджена муза“, який склали збірки „Вогонь Купала“, „Відчинення вертепу“, „Коронування опудала“, „Спогад про світ“, „Підсумовуючи мовчання“, „Віно для княжни“, „Верлібровий вирок“, „Реалії“ та „Додатки до біографії“ (вид-во Канадського інституту українських студій, 1991 р.).

Обидва ці томи прийшли і в Україну, але все ж вони доступні дуже вузькому колу читачів. Одно слово, загальна читацька маса на вихід Калинцевих збірок ще чекає. Тим паче, що кожна з них справді має свій індивідуальний ідейно-тематичний і естетико-стильовий вираз. Скажімо, „Відчиненням вертепу“ поет відсував завісу в дивосвіт християнської і світської драми, міняв „жупища келій на біблійну скриньку вертепу“, аби втекти із заідеологізова-

<sup>1</sup> Калинець Ігор. Відчинення вертепу // Україна. 1991. № 23. С. 16.

ного середовища, що втомило людську душу патетичними гаслами, і потрапити в середовище містерій, аби прийти в далеку нашу минувшину, щоб пізнавати себе.

Патологічне тіло атеїстичної бездуховності, насильницька її пропаганда, офіційна сваволя наступів на релігію були, сказати б, протилежним полюсом, зворотною стороною тому, що поставало у віршах „Відчинення вертепу“:

Підпираючись костуром ямбів,  
натягнувши кирею традицій,  
прощаючись з віком атомним,  
бо щось мені не сидиться.

І поет переноситься в інший світ, в якому інші закони й інша мораль, у якому зі „звіздарем і торбою“ приходять коляда і не дробляться „на дровіття золоті грона іконотасу“, в якому „суцця подоба“ минувшини проростає крізь його душу і душа торжествує:

„Я сьогодні новонароджений  
я відцурався брезклого віку.  
Починаю в яслах із козами  
румигати кометні віники  
смакувати молошне літепло  
незайманопервісної цноти.  
Очищений від поліпів політики  
перебираю зоряні чотки.  
Я знайшов себе у країні колядок  
на шорсткім солом'янім килимі.  
Наді мною калиноуста Лада  
схилилась вишневою калиною.

Із цього світу, але з ним у душі, поет приходитиме іншими різними світами. Наприклад, в екзистенціалістській збірці „Коронування опудала“ він роздумує над дійсністю, усамітнюється, щоб зосередитися на всіх її проявах, щоб усе належно проаналізувати.

Одно слово, усі Калинцеві збірки — це, сказати б, дорога крізь час і простір, це шлях, на кожному відтинку якого стрічаємо щось цілковито нове. До того ж у збірках та циклах невольничої поезії Калинцеві доводилось осягати не тільки нові тематичні пласти, а й по-новому писати, виробляти своєрідний „езопівський“ стиль. Вірші з ув'язнення, як каже сам поет, диктувались потребою пробитися на білий світ, пробратися крізь тюремні ґрати і прийти на волю. Тому поет свідомо дещо ускладнював мову, метафорував їх, приховував у них себе самого, намагаючись у такий спосіб приколосити увагу карцерних церберів.

Правда, Калинця не вважають поетом громадянської наснаженості віршів, та й сам він такої ж про себе думки. Хоча ця теза, мабуть, суперечлива. Можна б легко довести, що громадянський пафос його лірики живе в інакшій, не традиційній для нього одежі. Правда, що Калинець не трибун, поет не декларативного складу. Автор передмови до „Пробудженої Музи“ Оля Гнатюк каже, що від збірки „Спогад про світ“ (1970 р.) поезія Калинця набирає громадянського звучання. „З того часу, — пише вона, — його поезія стала прямим висловом протесту проти дійсності арештів, погромів, винищування духовної і матеріальної культури народу. Події, що тоді наступили, вимагали від поета перегляду своєї позиції. Досі творений ним поетичний світ, своєю цілісністю немовби захищав і продовжував існування світу національних традицій, неминущих цінностей. Але тепер довелося захищати хоч таким способом друзів не так перед арештами, як перед плином часу“<sup>1</sup>.

Тільки Калинцеві не доводилося переглядати своїх позицій. Вони були співзвучні з його дотеперішніми святоглядними позиціями. А тепер йому вже треба було дещо „політично“ акцентувати вірш, робити його відкритим, zaangażованим у тодішню проблематику буднів.

„Я, прихильник мистецтва для мистецтва, — згадує сьогодні поет, — відгукувався тоді буквально на всі драматичні події: на смерть Алли Горської, на переслідування Івана Дзюби, на арешти Валентина Мороза, В'ячеслава Чорновола, Караванської. Посутніше кажучи, ті мої поезії — ніби фотографія душі тогочасного інтелігента, людини, яка в опозиції. Я не переконаний, що ця моя поезія якогось високого злету, але з погляду громадянського вона буде, може, виняткова для історика української літератури“<sup>2</sup>.

Справді ж, у посланні „До Валентина Мороза“ (зб. „Підсумовуючи мовчання“, 1970 р.) маємо приклад самопожертви, своєрідної віддяки молодшого покоління тим, що вже взяли свого хреста і несуть його не каючись. (Це молодше покоління в особі ліричного героя вірша готове причаститися святістю цієї важкої дороги:

Я хотів би, щоб ся книжка  
була для Тебе хоч на мить  
хусткою Вероніки на хресній  
дорозі.

<sup>1</sup> Гнатюк Оля. Від упорядника збірника // Калинець Ігор. Пробуджена муза. Варшава, 1991. С. 10.

<sup>2</sup> Калинець Ігор. Підсумовуючи мовчання // Літ. Україна, 1991, 5 верес.

Я хотів би, щоб ця книжка  
Як хустка Вероніки нагадувала  
нам про святість Твого  
обличчя.

„Хустка Вероніки,— влучно висловила уже згадувана Оля Гнатюк,— як символ пам'яті про Христові страждання показує неначе в іншому вимірі жертву адресата вірша. Цей вимір — священна історія спасіння світу. Але водночас так у цій, як і в наступних збірках, що являють події в Україні саме в такому вимірі (зб. „Реалії“, „Додатки до біографії“), немає месіанізму в розумінні переконання про вибраність народу. Це спроба осмислити жертву цього покоління та показати з погляду християнства її загальнолюдський вимір“<sup>1</sup>.

У цьому зв'язку можна б повести мову про дуже особливий струмінь Калинцевої лірики, який в українській поезії останніх десятиліть не проявивсь ні в кого так сильно, як у нього. Мається на увазі мотив релігійності. Релігійності, що веде до коренів нашого християнського світогляду, до наших духовних праоснов. Лише цей мотив не слід сплутувати з іншим йому близьким — з мотивом етнографічно-релігійно-обрядовим: колядковим, вертепним, пасхальним.

Релігійно-християнська основа Калинцевої поезії часто виражена в біблейських сюжетах, образному містицизмі, відповідній лексиці, навіть жанрах. Легко побачити, що крізь усю Калинцеву лірику пролягає вельми цікава містична колізія, яка зовсім природно і невимушено віддалена від матеріалістичної діалектики. У його віршах пульсує поєднання християнської ідеї з національною, а пантеїстичні ідеї звучать як дидактичні гасла:

Жиймо не вмерши,  
вдоволено Серцем,  
у злагоді — згоді як  
Бог у природі.

Врешті, Калинець — ідеаліст в інтуїції, в одкровеннях, у невідступності від своєї віри.

Навіть якщо його опановує смуток, коли настрої, далекий від бадьорого — основи віри його несхитні. Пригадаймо хоча б його „Краєвид з елегіями“ — вірш, який дуже багато про Калинця говорить, точніше „пояснює“, „розтлумачує“, „розкриває“ Калинця у плані світоглядному і в плані художньо-естетичному: „довкола заліг пустельний

<sup>1</sup> Гнатюк Оля. Від упорядника збірника // Калинець Ігор. Пробуджена муза. Варшава, 1991. С. 11.

краєвид і тільки елегії як верби значили непримітну для ока дорогу сподівання страждання виправдання прощання вигнання зрозуміння вінування підготовлення терпіння тривання стояла уповні осінь 1971 року“. Елегія — улюблений жанр Ігоря Калинця. Він пише вірші-елегії і в тих випадках, коли їх елегіями не називає. Один із дослідників Калинцевої творчості — автор переднього слова до „Невольничої музи“ Данило Гусар-Струк каже, що елегія у Калинця „часто викликає найкращі зразки церебральної лірики, де осмислювання конкретного предмета і саморефлексія завжди підказують ширші і невиказані значення вірша“<sup>1</sup>.

Справді, його елегії „церебральні“, тобто глибоко медитативні, інтелектуально виповнені. Крізь кожну його елегійну драму, крізь, сказати б, тимчасову атмосферу печальності пробивається світлий промінець піднесеності, надії, віри, що вселяють ліричному героєві силу, оздоровлюють його дух. Іван Світличний з цього приводу з Гусаром-Струкком загалом солідаризується. Він каже, що глибинне розуміння реального стану речей і утримує І.Калинця „від розпачу й екстазу, від емоційних зривів та вибухів“, що в елегійних віршах поет теж сумує і журиться. Але „це сум не надричний, не панічний, це саме сум, а не жах і не розпач, сум мудрої людини, що все зрозуміла, все усвідомила і, може, навіть передбачила, тому все сприймає по-сковородинськи спокійно...“<sup>2</sup>.

Власне, його елегії і раннього періоду творчості і пізнішого повні медитативної плоти і зверсифіковані в тих пастельно-пластичних тонуваннях, що полюбає жанр. Такі його речі, як „Чотири елегії“, „Елегія з упімненням“, „Елегія з гідронімами“, „Елегія з надвечір'ям“, „Елегія з дощем“, „Елегія з яблуком“, „Елегія для брата“ та багато інших, свідчать про стильову модифікацію жанру, про розширення його границь, чому І.Калинець прислужився як майстер форми.

„Тринадцять алогій“ — це вірші тюремного болю, пройнятого вірою у незнищеність української духовної матерії, яка тримає поета в житті, яка, власне, найкращий і найцілющий бальзам для його душі. Культура минулого, історія — це те, що втримує завтрашний день, є його осно-

<sup>1</sup> Гусар-Струк Данило. Невольничча муза, або Як „орати метеликами“ // Калинець Ігор. Невольничча муза. Балтимор; Торонто, 1991. С. 21.

<sup>2</sup> Світличний Іван. На калині клином світ зійшовся // Серце для куль і для рим. К., 1990. С. 526.

вою, а отже, є і поетовою надією перейти, перебути, пере-страждати, але не перелюбити тяжкої і гіркої долі, не зрадити Дніпрові, калині й барвінку, своїм найсвятішим символам:

По дорозі із варяг у греки  
спинилося моє ім'я  
біля Калини.  
— Як називаєшся?  
— Калина.  
— А чия будеш?  
— Дніпрова.  
— Давай обоє князювати.

Або ось ще такий діалог Дніпра із Хрещатиком:

А ти, Дніпре, хрещений?  
Хрещений, князю.  
А чим?  
Хрещатим барвінком.  
— Так мало хрещений! —  
взяв Дніпро на руки,  
поніс до водиці.

Ці вірші гамували, а може, ще більше роз'ятрювали біль розлуки з рідною дочкою Дзвінкою. Це була його розмова з нею, тяжка покута батька за любов до України взяти на себе „провину“ доньчиного „бездитинства“. Та ця провина і ця покута в найвищому своєму сенсі стали поетовою Голгофою, його шляхом, яким він чесно проніс свого Хреста. Пронісши його, став уроком не тільки для уже дорослої доньки, а й уроком для інших.

Вірші для Дзвінки як вірші дитячі, розраховані й під стиль „дорослої“ Калинцевої поезії. Вони збігаються тематично і художньо-естетично. Адже в них така ж рясна метафоричність, така ж захопленість бароковими формами висловів, як і в будь-яких інших випадках.

У палітрі Калинцевої поетики (навіть збірки „Тринадцять алогій“) окремою могла б бути розмова про художню функцію його антитези, про її не вдавану, а справжню народність та баладну роль: „Висить вінок на житечку, а житечко збите Пішло дівча у завійці чорною вдовою. А назустріч в тернограді подзвінники плачуть — хочуть вінок розплітати, квіти насаджати. Прийми, прийми, сира земле, руту і барвінок. Підрастають діти в колі — на вінок чекають“. Його антитеза не тільки контраст, не тільки альтернативний чомусь смисл, а й своєрідний символ, з допомогою якого вибудовуються окремі сюжети. Калинець любить в епіцентр фрази, строфи, вірша ввести певний

символічний образ, який би був спроможний творити навколо себе емоційно-сміслову поле. Пригадаймо хоча б, наприклад, строфу — звернення до своїх ровесників, яких пройняв миттєвий сумнів: «Отож не нудьмося спросоння: а що буде? Застановімося ліпше, хто ми й для чого ми, Чи ми земля, якої давно вже не любим, чи дюралюмінієві крила, до яких не доросли».

Відповідь на поставлене поетом питання перебуває між двома символами — „землі“ і „дюралюмінієвих крил“. Правильною, ясна річ, буде та, що криється у поетовій риторичній, заснованій на його здоровій інтуїції. До себе, до своєї міцної патріотичної несхибності треба доростати на крутому замісі віри — без цього легко самообманутись звабою, що стоїть за обраним значенням „дюралюмінієвих крил“.

Мотиви високої національної напруги пролягають крізь усі вірші збірки „Тринадцять алогій“. Ностальгійні почуття з витонченістю та виразністю ідеалізації України, навіть тоді, коли слова „Україна“ або якоїсь його форми і в помині нема, стають „незримою субстанцією“ Калинцевих віршів:

Зібралися самі свояниці —  
з райдуги-барвилиці,  
наобійнявшись, мовлять:  
— Стану я святвечором!  
— А я зіркою в ньому!  
— Я — восковою свічкою!  
— Я — мед-вином потечу!  
— А я очі позолочу!  
— А я буду журбою  
за матір'ю старою, —  
сьома сестриця каже.

Цей виписаний поетом святвечір сповнений національного підтексту у глибинному його внутрішньому дусі, у його найкращій плоті, коли душа святкує печаль. Одно слово, це влада ностальгії, незборима її сила.

„Ностальгія, — каже поет, — це таке почуття, яке мобілізує людину. Не дає їй — закинутій у краї присуду — змоги опуститися, махнути на долю рукою, дійти до межі зради. Чому? Тому, що ти думаєш про своїх рідних, пам'ятаєш про них і хочеш залишитися достойним їхньої волі в тебе, прагнеш, щоб вони тебе не соромилися.

І далі: ностальгія за рідним містом, за селом, за вітчизною... Усвідомлюєш, що твоя жертва, що наша жертва — навіть, коли про неї ніхто зараз не знає, не згадує її —

не намарне... Отож ностальгія... Думаю, що є це здоровий смуток та здорова пам'ять — про рідних і про батьківщину. Це допомагало вистояти і не забувати про перспективу<sup>1</sup>.

Прив'язаність людини до землі, до народу, до Батьківщини, до традицій — це те, що людину робить людиною, а поета — поетом. Без цієї магічно-антеївської прив'язаності в повному значенні цього виразу не було б тої величної Калинцевої Будови, якою є його поезія. Кожен його цикл, збірка становлять собою дуже важливий компонент у цій будові. Скажімо, окремих критичних висновків, своїх повновартісних літературознавчих тлумачень заслуговують цикли „Веселка“, „Червоне поле“, „Зільник“, „Знаки Зодіаку“, „Мій азбуковник“, „Орати метеликами“ та врешті все, написане поетом. Річ у тому, що кожен із цих циклів дає підстави говорити не тільки про якийсь новий ідейно-тематичний спектр, а й про цілком нові ресурси вірша, окрему версифікаційну стилістику і навіть про певне домінування тих чи інших жанрів у тому чи іншому циклі або принаймні збірці, адже жанровий букет у Калинця просто різнобарвний. Мабуть, нелегко знайти якогось іншого поета з Калинцевого покоління, щоб так вільно володів сонетом, баладою, елегією, поемою, ригурне-лем, тріолетом, медитацією і, до речі, класичним віршуванням та верлібром.

Але в яких би жанрах Калинцеві вірші не існували і на які б теми не були написані, вони завжди виражають авторську позицію національного самозахисту, позицію певної потреби збереження народної культури, любовного ставлення до рідної хати, в якій століттями виколисувалась народна мораль, формувалась духовна краса.

„Питання самозахисту, — як справедливо висловлюється Євген Сверстюк, — завше стояло перед нами і завжди був дуже активний наступ на наше право бути собою. В різні часи цей наступ був різний, часом він був сказаний, часом був ліберальний, але він завжди був“<sup>2</sup>.

Ліберальності, а тим паче, коли йдеться про громадянську настановленість людини, Калинець, м'яко кажучи, не любить. Він тут не тільки не допускає альтернативи, а й найменшого „хитрого кроку“ відступництва. Він безкомпромисний, бо він оборонець і охоронець усього того, що століттями зберігалось в українській родині і передавалось

<sup>1</sup> Калинець Ігор. Невольничка муза. Балтимор; Торонто, 1991. С. 11.

<sup>2</sup> Сверстюк Євген. Духовні джерела і традиції української літератури // Сучасність. 1988. Ч. 7—8. С. 59.

рід од роду, як те найсвятіше, що є праосновою нації, її силою і її вродою, що є фундаментом Батьківщини.

З батьківської підгалицької хати він пішов у світ<sup>1</sup> може в найтяжчі часи, тоді, коли його ровесники вже губили, втрачали свідомо і несвідомо ці найсвятіші ідеали хати. Хтось торгував цим, а комусь просто не судилося зрозуміти, що він сиротіє, що він відмовляється від неоціненних своїх цінностей. І все ж поет сподівався на їх громадянське воскресіння:

О Перуне, ошедри дорогу громом,  
Дай на Царгород-брамі прибити щити.  
О Вітчино Вітчин,  
не скупи нам своєї покрови,  
на нашому гербі, хоч пензлі  
як списи схрести.

Це вірш не із „Тринадцяти алогій“, він із молоді поетової збірки „Відчинення вертепу“ (на Заході вона вийшла у світ під назвою „Поезії з України“, 1970), але ідея ця проходить і крізь „Тринадцять алогій“ і крізь збірку „Міф про козака Мамаю“ — всуціль збудованій на фольклорній основі.

Критика „в екзилі“ цю якість поетової творчості, ясна річ, помітила. Зокрема, Роман Хоркавий свого часу писав: „патріотизм поета не географічно-територіалістський чи локально-галицький, а загально-етногенетичний, я сказав би, національно-історичний. Модерна, сумовита етнографічність його поезії, як, мабуть, у нікого з ровесників Калинця близька до сцієнтизму, якогось віршованого українознавства, і доводить, що в нас далі складається так, коли не тільки все етнографічне, а й усе українське певним чином дорівнює політичному“<sup>2</sup>.

Читач уже побачив рясноту нашого цитування. Але це робимо свідомо, щоб дати йому ж хоч певне уявлення літературно-критичної бібліографії про творчість І.Калинця, щоб назвати тих критиків, які про його поезію писали тоді, коли в Україні не дозволялось про неї й думати. У цьому ж сенсі належить згадати також розлоге й глибоке дослідження багатолітнього ректора Українського Вільного

<sup>1</sup> Народився 9 липня 1939 року в Ходорові на Львівщині. Закінчив філологічний факультет Львівського університету 1961 р. Працював у Львівському обласному архіві. 1972 р. вслід за своєю дружиною був заарештований і отримав 6 років суворих таборів і 3 роки заслання, які відбув на Північному Уралі і в Забайкаллі.

<sup>2</sup> Хоркавий Роман. Етюди про поезію та „Відчинення вертепу“ // Ігор Калинець. Пробуджена муза. Варшава, 1991. С. 426.

Університету в Мюнхені Володимира Яніва „Соціологічний аспект творчості Ігоря Калинця в його „Поезіях з України“.

„Поезії з України“ — це одна лиш збірка „Коронування опудала“ (змінена назва), але в ній Володимир Янів, як блискучий знавець європейської, а не тільки української поезії, побачив розмаїту гаму проблем. Скажімо, він повів кваліфіковану мову про молоду українську поезію 60-х років і про закоріненість її у національні традиції, розглянув у ній романтичні аспекти, поєднання віршового модернізму з канонічною версифікацією та проаналізував тематичну гаму творів.

З таким багатоплановим аналізом можна підходити й до збірки „Міф про козака Мамає“, яка, за свідченням самого поета, написана „на честь незнищеності лицарів духу — українських політв'язнів-упістів... їхня прив'язаність до традицій, до свят... теж невмируще почуття гумору, який навіть крізь біди й сльози дозволяє добачити і віднаходити розсіпані зернини радості життя“<sup>1</sup>.

Поділивши збірку на різні цикли, автор мовби визначає різні шляхи, якими можна йти до пізнання глибинної суті України. Це і дорога через козацьку долю та душу, через пізнання різнобарвної української етнічності, через осягнення народних звичаїв, повір'їв та оспівування атрибутики, з якою пов'язана героїчна та духовна історія народу (бандури, порохівниці, шаблі, мушкети, люльки тощо).

І знову ж таки в цих різних циклах бачимо дуже різного Калинця: і медитативно-елегічного, бароково-епічного, і „баладно-фольклорного“, і молитовного. Молитва як поетичний жанр завдяки Калинцеві в українській поезії другої половини ХХ ст. переживає свою ренесансну пору. Калинець творить прекрасні зразки лаконічно-сконденсованої, змістово-виповненої молитви: „перед високою свічею перед Борисом і Глібом перед землею руською із Золотого Току із Дитинця з Ярославового міста в усі городища в усі князівства в Україні всі через отрочтво через мужіння і до смерті меч при мечі серце при серці рана при рані так нам Боже допоможи на побратимство“.

Через його молитви „дослухаємось голосу крові“. Від наших історичних прабатьків лине молитва до Перуна, молитва до Матері Божої, що зринає з козацького серця і злітає над українськими просторами, аби оберекти їх від чужинської ненаситності. Покоління ХХ ст. має свою молитву — молитву до Вітчизни, яка мусить сповнити його

<sup>1</sup> Калинець Ігор. Невольничка муза. Балтимор; Торонто, 1991. С. 27.

духовними силами в ім'я синівського порятунку Вітчизни. Порожнеча душі мусить заповнитись високими і святими ідеалами!

Цей творчий ракурс Калинцевої поезії, як помітив автор передмови до збірки „Поезії з України“ Роман Семкович, має „повнозвукій відгомін“ з київськими неокласиками, тут вловлюється Зеров і Рильський з „безпосереднім вицуттям природи й українського побуту“. „Поетичні первні природи, — зазначає він, — є спільні, але поза ними щораз наново повторюються поганські боги та вірування і християнська обрядовість, що своєю багатопостатністю різнить Калинця від попереднього покоління. Звідкіль узялися вони? Вони здвигаються з черепків трипільської культури, з руїн церков і закривають собою нігілістичні заміри“<sup>1</sup>.

До речі, такий погляд на поезію Калинця не тільки цікавий, а й має свою основу. Якщо ми з його віршів бачимо ближчу дорогу до естетичного світу Тичини, тобто скоріше знаходимо тут певні спільні мистецькі категорії, ритмічні інтонації, то це аж ніяк не заперечує симпатій Калинця до неокласицизму, до великих класичних традицій.

У „Тринадцяти алогіях“, в „Міфі про козака Мамає“, як і в останній книжці, написаній на засланні, „Ладі і Марені“, бачимо не тільки сучасний віршовий модерн, а й легко пізнаємо стильову барокову барву, як і барву неокласичну.

Збірка „Ладі і Марені“ написана між 1977 і 1980 роками. До речі, роки її написання відкривають перед нами ще один дивний парадокс. На волі це був час особливого гніту істинно українського вірша і всього українського. Це була „золота пора інтернаціоналізації“. І саме в цей час на засланні Калинець пише свою найкращу невольничу збірку, назву якої заїзозичує у поета-молодомузівця Василя Пачовського („Ладі й Марені терновий огонь мій“).

І в цій збірці він продовжує бути вірним собі. „Глибоко вкорінений у своїй культурі, історії, літературі, — як висловився Данило Гусар-Струк, — він пише, черпаючи з колективної української підсвідомості, зв'язуючи все особистого щирістю переживань і вкладаючи все в досконалу, завжди вишукану форму“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Семкович Роман. Чергова несподіванка // Ігор Калинець. Поезії з України. Брюссель, 1970. С. 9.

<sup>2</sup> Гусар-Струк Данило. Невольничка муза, або Як „орати метеликами“ // Ігор Калинець. Невольничка муза. Балтимор; Торонто, 1991. С. 31.

Лада й Марена — це міфологічні українські постаті, між якими будується колізія кохання і смерті. Калинець якимсь особливим умінням поєднує ірреальне з реальним, суміщає щось дуже віддалене від нас у часі з модерном ХХ ст., вибудовуючи в такий спосіб, сказати б, ґрунтовні поетичні медитації. Прадавнє, глибинне, столітнє стає нам близьким і сучасним, внутрішньо рефлексійним, бо все це саме так існує у Калинцевих віршах:

Будь щедрою нам,  
Богине Домашнього Вогнища,  
Богине Кохання і Подружнього Ланцюга,  
з дивним найменням — Тавіто!  
Тебе я слов'янським звичаєм називаю  
Ладою.  
І птахи, що відлітають урізнобіч,  
віщують Простір і Час,  
який ми щоденно долаємо,  
хоч і скупими кроками,  
але вперто до себе.  
До Гнізда.  
Нам бо треба відзискати  
Справжню мову вуст,  
мову серця...

Тут і Калинців верлібр. Він у нього дуже природний, органічний. Таке враження, що поет просто „не знає“ іншої „мови“, якою йому треба чи то лірично сповідатись, чи будувати медитацію або щось інше. У Калинцевому верлібрі ніколи не вловимо зайвих піднесених інтонацій, словесного пафосу. Тут, навпаки, легше відчутти певну притишеність. Одно слово, маємо вірш із власного голосу поета, де нема підробки та механічного конструювання ритмізованого тексту. Калинців верлібр — це поезія, що може бути наскрізь асоціативною, навіть зітканою з абстрактних понять, але наповнених реальним змістом, а може бути раціонально-розповідною без особливої у ній тропіки.

Верлібр спеціально не цікавить Калинця з боку професійного, з погляду технічного. Він звертався до нього не тому, щоб стати поетом модним. Він писав його з потреби, з тієї творчої доцільності, якою митець знаходить свій найправдивіший шлях до успіху. Саме це й виробляло його професійність, його оригінальну манеру.

Варто говорити й про іншу якість Калинцевого вірша, про своєрідний версифікаційний гібрид. Маю на увазі „схрещення“ верлібрної ритміки з традиційністю метрики, коли між ними утворюється певна строфічна гармонія. У

цій площині поезія І.Калинця перегукується з поезією Степана Сапеляка, яка в Україну також приходить із запізненням (зб. „Тривалий рваний зойк“. К., 1991).

Узагалі форма вірша для Калинця має особливе значення. Він не припускає віршової недосконалості. Майстер мусить бути майстром — інакше нема творчості. А якщо нема, то Калинець не знає спонуки. Без спонуки, без зусиль над собою поет працює у різних віршових системах, успішно „реставрує“ „розкішний стиль“ Середньовіччя, тобто стиль бароко. До того ж його барокові вірші не вичерпуються тими формальними ознаками, що їх знаємо як традиційні, вони значно змодернізовані. Але все це теми окремих досліджень так само, як і на окрему ґрунтовну працю аж проситься вивчення природи послідовно діючого конфлікту між біологізмом і свідомістю та вивчення екзистенціального світу героя.

Або, наприклад, слово і образ, метафора в її модифікаціях чи художньо-смысловий сенс метафори... Все це в Калинцевій поетичній палітрі живе вельми по-своєму. Чого тільки вартий його воістину великий хист звести часто під один дах вірша слова-„раритети“ і лексику новітню, які, однак, якимось дивним чином не „сваряться“ між собою, а творять полум'я його поезії, терновий її вогонь.

## ЦЕ НЕ ВИДУМАНИЙ СВІТ

Грудневими днями 1992 р. в Україну прийшла звістка, що Міжнародний біографічний центр у Кембріджі (Великобританія) присудив Михайлові Осадчому звання „Людина року 91/92“ та удостоїв його престижного світового призу — „Нагороди ХХ віку за значні досягнення“.

Сталося це несподівано й неочікувано для Михайла Осадчого і для прихильників його творчої праці. Наче й звик і звикли інші, що доля немилосердна до нього навіть у своєму милосерді...

Його ж художньо-документальну повість „Більмо“ світ читав „на всіх язиках“ — англійською, французькою, німецькою, іспанською, російською, китайською, — тільки не могла прочитати Україна.

За цю ж таки повість Михайла Осадчого було прийнято почесним членом міжнародної письменницької організації ПЕН-Клуб (Швейцарська секція), нагороджено літературною премією ім. І.Франка фундації Антоновичів у Чикаго (1978). І все ж оцінювали не в Україні.

У 1974 р. серед 102 бестселерів у Франції „Більмо“ посіло шосте місце. В Україні про це ніхто не знав і не видав. Точніше, не так уже й ніхто. Знали відповідні служби, бо вони знали все.

У кримінальній справі Михайла Осадчого значилось: „В 1967—68 рр. Осадчий з метою наклепу на радянську дійсність написав повість під назвою „Більмо“, в якій шляхом перекручування фактів та зображування осіб, які відбували з ним покарання за ворожу Радянській владі діяльність, звів злісний наклеп на органи державної влади, на радянський державний та суспільний лад. Зазначену повість він зберігав у себе, а на початку 1969 р. передав громадянину Світличному в Києві для ознайомлення. Внаслідок передачі цієї повісті Світличному вона була передана за кордон і надрукована антирадянськими націоналістичними видавництвами — журналами „Сучасність“ №№ 11 і 12 за 1971 р., „Визвольний шлях“ №№ 2 і 3 за 1972 р., газетою „Шлях перемоги“ за 10 жовтня 1971 р. Написана Осадчим повість також поширювалася в місті Києві і була вилучена у Світличної“.

Говорячи про „Більмо“, не можна бодай не згадати й інших книг Михайла Осадчого. Отже, першою мала бути книга віршів „Місячне поле“. Вона виходила у світ 1965 р. у Львові. Здається, якась малесенька частина її тиражу все ж потрапила до читача, а інша була знищена, бо органи комуністичної безпеки уже на повну силу роздмухали справу над її автором. До речі, вона не додавала до слідчих звинувачень Осадчого такого матеріалу, який би хоч якось свідчив проти нього й узаконював бажане за дійсне. Вірші молодого романтичного поета, що входили до цієї книжечки, аж ніяк не допомагали шити проти нього справу. Але справу шили, хоч світогляд ліричного героя збірки цілком спокійно влягався в „прокрустове“ соцреалізмівське ложе. Біля цього героя ще вільно, абсолютно вільно могло влягатись хоч кілька соцреалізмівських героїв-побратимів і їм би не було тісно. І все ж „Місячне поле“ було знищено. Так веліло „ка-ге-бе“: йому ж краще всіх інших, навіть найзаслуженіших критиків-ортодоксів, було знати, якою має бути література. Отож, „ка-ге-бе“ вказувало — посіпаки із шамотівської „ідейно-естетичної школи“ наввипередки виконували вказівки на „відмінно“. За зразкове виконання вказівок і відмінну поведінку вони одержували квартири, дачі, посади і довір'я „від імені партії та народу“ бути відповідальними за безпеку радянської влади і бути

зодчими „сім'ї єдиної родини“, в якій „братерство“ досягало безмірних, найабстрактніших меж.

Братерська любов була на сторінках „Правди“ і на сторінках обласних обкомівських „правд“ могутньої імперії, а Михайло Осадчий з іншими інакомислячими правдолюбамі пішов відбувати тюрму, де зродилися чи зроджувалися вірші для збірок, опублікованих у вільному „загниваючому капіталістичному світі“, — „Quos Eor“ (1979), „Скитський оltар“ (1990) і перша книга в Україні — „Ірій“ (1993) та книга прози „Більмо“, що так сьогодні красномовно доповнює той величезний тематичний пласт української прози, який ще кілька років не міг бути оприлюдненим. Така проза ходила з рук у руки у вигляді самвидавівських зшитків, лежала схованою від надто „цікавого ока“, існувала у щоденникових записках в'язнів. Мова, звісно, про так звану гулагівську прозу.

Трагедія страшних, унікальних за своєю жорстокістю тоталітарних сталінсько-брежневських режимів все більше й більше відкривається нам у нових фактах, документах, свідченнях, у переказах та спогадах людей, що крізь ці трагедії змушені були йти, змушені були переживати те, що, здається, перебуває за межею людських можливостей.

„Не було на світі людини безправнішої за колимського каторжанина“, — таким гірким, невимовно болючим категоричним запевненням розпочинав свою розповідь Іван Іванов у повісті „Колима“, що, як більшість подібних речей, писалась крадькома, потай від людського зору, у повісті, де всупереч законам художнього ремесла треба було стримувати емоції правди — від правди аж неправдоподібною, бо інакше серце могло й не витримати.

Не було на світі людини безправнішої — переконуємося, коли знайомимось із табірним побутом Миколи Гаєвського та Павла Голубенка, відтворених у повісті „Ніч і день“ В.Гжицького. І якщо б нам довелось читати подібні речі каторжан Григорія Косинки, Дмитра Фальківського, Василя Бобинського, Олекси Влизька, Леся Курбаса, Михайла Семенка, Дмитра Загула, Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Едварда Стріхи, Валер'яна Підмогильного, Миколи Куліша, то й тоді б ми, на жаль, мали підстави говорити: „не було на світі людини безправнішої“ за ... соловецького, мордовського, бурятського і т.д. каторжанина.

На жаль, не кращою за долю сталінських каторжан була доля в'язнів брежневсько-сусловського режиму. „Пере-



повідати враження, спостереження за цей період,— згадує Василь Лісовий в авторській передмові до своїх віршів („Україна“ 1991р. № 16),— в короткому повідомленні неможливо. Репресивний апарат безжально товк, нищив людей, що поспіли мати свою думку й мужність висловлювати її. Поети, літературні критики, науковці, інженери і т.д. повинні були перекваліфікуватись: шити рукавиці, ставати кочегарами, токарями, вантажниками. За невиконання норми, а тим паче, за відмову від роботи — карцер, ПТК. Чинилось усе, аби не дати людині зосередитись, підтримувати свою кваліфікацію, думати, творити. Основна мета перевиховання — аби відмовились від особистої думки і говорили те, що більшість („крокувати в одну ногу зі всім народом“). Отже, і Василь Лісовий каже: „...не було на світі людини безправнішої...“ Це могли б сказати Іван Світличний, Євген Сверстюк, Ігор Калинець, Микола Руденко, Ірина Калинець... могли б ще багато інших. Це сказав своєю каторжанською смертю безсмертний Василь Стус. Сказав він і табірним зошитом: „...страшна іркутська тюрма, куди мене вкинули в камеру з бічима-аліментщиками; вошиві, брудні, отупілі, вони розносили дух периферійної задушливої волі, від чого хотілося вити вовком: виявляється, і так можна жити, і так мучитися тюремною скрутою. П'яні наглядачі Іркутська — ніби вихоплені з когорти жандармів-самодурів часів Миколи I чи Олександра II“<sup>1</sup>.

Про це також кажуть записки каторжанина Євгена Іванчука „Крок вліво, крок вправо“, що їх опублікував журнал „Дзвін“ (1990. №3). Те, що автор розповідає в цих записках,— це окремий сюжет українських „гулагівців“. Йдеться про репресованих після перемоги у Другій світовій війні. Головною провиною більшості таких репресованих було хіба те, що вони народились в Галичині (хоча енкавееівці успішно „виконували план“ по арештах не тільки в Галичині). Терористична машина працювала на повну потужність скрізь.

Український журналіст Микола Попель, який провів у таборах шістнадцять літ, буквально перегукується з автором „Кроку вліво, кроку вправо“. „У таборах,— зазначає він,— знищували не лише фізично, а й морально. Ти мав перетворитися на дикуна, який за шмат хліба чи дрібну подачку (місце на верхній полиці нар, ціла онуча, цигарка...) ладен

<sup>1</sup> Стус Василь. Страждання без Батьківщини // Україна. 1990. № 23. С. 15.

горло перегризти сусідові, такому ж бідоласі. Це навіть не рабство, а варварство. Тому залишитися моральною людиною за таких обставин — уже мужність“.

У цьому пекельному млині, що мав перемолоти усе людське, найперше людську гідність на нищість і страх, на втрату свого власного „я“, гулагівська література зосереджує увагу на фіксації життєво-побутового контрасту, який цей світ являв. З одного боку, це були ті, що знаходили в собі сили, аби вберегти душу від руйнації, та одиниці „власьтимущих“, що все-таки в чомусь зупинялись, хоч мали право на сваволю дій та плюндрування людських доль, а з другого — ті, що давно згубили людську моральність і перетворилися на сталінських холуїв, натуральних катів та брутальників.

У такому, хоч далеко не повному контексті, бо слід ще брати до уваги багато інших речей, зокрема „Сад Гетсиманський“ Івана Багряного, „Спомини“ славнозвісного актора театру „Березіль“ Йосипа Гірняка, спогади Дмитра Нитченка „Від Зінькова до Мельбуерна“, „Лихо з розуму“ Вячеслава Чорновола, „На протилежному боці від добра“ Василя Рубана та ряду інших,— й належить розглядати „Більмо“ Михайла Осадчого.

З плином часу інтерес читача до цього твору не спадає. А втім, широкий читацький загал його тільки собі відкриває. „Певне,— висловлюється автор,— набуло воно самодостатньої історико-літературної вартості, уже відчуженої від своєї біографічної основи. Я не писав, я реактивно переболів „Більмо“. І коли рана вщуає, спробую відповісти, про що найчастіше запитують: чому різні варіанти „Більма“?

Уявіть оруелівську суспільну підозріливість і моє асоціальне буття в ній, коли „Більмо“ творилося. З кожної шарудини в помешканні зловісно протягувалися щупальці, назирали очі, просвічували рентгени, пронизували душу багнети зусюдибіч, а вже зі стелі телеекрани вичитували кожну літеру, диктофони записували думки, фотооб'єктиви фіксували мене у всіх можливих і неможливих ракурсах.

І щось бісівськи жахливе сіпало за праву руку (я — правша). Душевне тремтіння гнало мене щовечір до вірних мені приятелів, аби приховати написане протягом дня. І так до останньої сторінки. А вже перейміться моєю закучерявленістю духу, коли перечитував усе купно? А ще ж була друкарська машинка, 3-4 закладки, 3-4 редактори зі своїми заувагами, правка одного примірника при глибоко

захованій решті, плюс власна манера творчості — скільки б не передруковував, завше правлю...”

Як твір — „Більмо“ існує у двох площинах — у художній і документальній, фактологічній. Надзвичайно цікава, власне, оця його художня площина. Українська критика в діаспорі простежила у ньому, так само як і у „Набережній, 12“ Валерія Шевчука, екзистенційні мотиви, впливи на них Кафки та Камю.

І в цій критиці не було ні перебільшення, ні недооцінки письменницької праці. Зокрема, Багрій М. Романа писала: „Не зважаючи на спільні екзистенціальні мотиви, обидва твори дуже різні. Твір Осадчого — це спогади, фактографічна розповідь про його арешт у 1966 р., коли йому було 29 років, закритий суд та ув'язнення за вигадану антирадянську пропаганду. Хоч у „Більмі“ описані дійсні, а не фіктивні події, Осадчий послуговується багатьма засобами модернізму, як, наприклад, потоком свідомості та різноманітними сюрреалістичними і експресіоністичними техніками, зв'язаними з творами Джойса та Кафки... Абсурдні та екзистенціальні мотиви представлені набагато інтенсивніше в „Більмі“, ніж у „Набережній, 12“, і у ньому також сміливіше стилістичне експериментування“<sup>1</sup>.

Справді, почуття абсурду, тобто своєрідного метафізичного роздуму, у повісті „Більмо“ домінує над усіма іншими. Адаже йдеться про, власне, пережиті моменти, яких не треба художньо домислювати, які уже за своєю природою є чимось абсурдним, позалюдським, аморальним. Театром абсурду стало саме життя, в якому треба було жити, чи скоріше — грати роль за чужим приписом, за статутом, де твоя воля може й не існувати. („Я був столом, маленьким і неповоротним, якому ніяк не можуть знайти місця. Мене хапали голірuch і спішно кудись пхали поперед себе, потому нагально вертали назад і знову пересували на нове місце. Коридор, кабінети, коридор“).

Така сюрреалістична стилістика твору дуже ефектна. Автор вдається до неї саме у випадках, коли йому необхідно відтворити безглуздя певних ситуацій, наприклад, поведінку прокурора на суді чи щось подібне.

У цьому зв'язку критики справедливо порівнювали „Більмо“ Осадчого з „Процесом“ Кафки. Герої названих творів дуже між собою подібні. Вони обидва в житті мали поважне становище, добру суспільну опінію й обидва стали

<sup>1</sup> Багрій М. Романа. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого // Мюнхен, 1988. Ч. II (311). С. 19.

нічим. Різниця між ними хіба та, що Кафка творить художній світ, а Осадчий передає живцем об'єктивну радянську дійсність.

Осадчий як прозаїк вмів її фіксувати, як кажуть, у своїх тонах і півтонах. Він, здається, ніколи не згущує фарб, не прагне гіперболічних виразів, він її „фотографує“. І його об'єктив дуже об'єктивний.

Отож, реалістичне, традиційне письмо у „Більмі“ якимось майже спонтанно, зовсім невимушено співживається з цілком виразною сюрреалістичною манерою стилю. У повісті співдіють автор-документаліст і автор-художник. І співдіють вони дуже злагоджено.

Зараз для нас „Більмо“ цінне не тільки відтворенням у ньому судових політичних процесів в умовах „найгуманнішої“ у світі держави та змалюванням життя політв'язнів. Сьогодні уже відкрилась шкала й інших вартостей твору. Згадки у ньому про І. Світличного, В. Стуса чи тих інших політв'язнів, що на нині з життя відійшли, — це вже щось далеко більше, ніж згадки. Ці прижиттєві їхні характеристики уже йдуть в історію: „Такий Світличний, геть занурений у книжки. Якби він тільки знав, як не вписується в них, як випадає, мов осібне тіло, із своїх літературних клопотів! Щось виганяє його звідси на село, межі квітучі гречки та дерева, межі неспокійні вулики. Якимось навіть не віриться, що таку людину не любили б бджоли. Середнього зросту, сухорлявий, зовні спокійний, од нього віє якоюсь нехитрою людською доброзичливістю. В його натурі ніколи не буває демон. Навпаки, тут осіла врівноваженість, мудра зосередженість, переконаність у правоті свого поклонання громадянина...

Оточений гуртом незнайомих людей, що пильнували за ним, мов за мавзолеєм, він увійшов у кімнату слідчого і сів на стілець. Тримаючи себе невимушено і спокійно, він і тут не вписувався в речі, випадав із сірих зловісних лиць працівників КДБ, не личив до заготованих вікон, і мені знову подумалося про пасіку і село“.

У творі подається життя українських інтелектуалів і поза зоною, за мурами брежневських тюрем, за „кордонами“ всесильності працівників державної безпеки. Правда, за такими кордонами ніхто не перебував ні в тюрмі, ні на волі. Річ у тім, що охоронці імперії, здається, менше боялися тих, що в тюрмі. „Всевидяще око“ шпигувало за новими дисидентами на волі. На волі, отже, також треба було неабияких зусиль, міцних нервів, відчайдушності, спритності,

громадянської відваги, аби встояти, не зламатись, не продатись...

На таких людей Осадчий дивиться через тюремні ґрати. Сьогодні це має своє значення не тільки для них. Має значення для тих, хто продавався, але не мусив, хто мусив не продатися і не продався, хто мусив не продатися, та не зумів, має значення для всіх і вся...

Словом, повість „Більмо“ окреслює багато своїх і художньо-стильових, і сюжетних та ідейних параметрів. Але це не означає, що про всіх них слід говорити лише в тоні найвищих похвал. Михайло Осадчий, окрім усього, в першу чергу — письменник, письменник свого власного рівня. І тут уже не допоможе пазолоть критичних слів, як „віддяка“ йому за життєвий подвиг. Власне, це найбільше його й образило б.

Він письменник, який не видумує, а творить світ — світ, у якому йому й самому доводилось жити. Він не проклинає долі, не озлоблюється на тих, що не з ним. Його дорога — це його потреба йти нею, його вміння почуватись на ній гідно та непринижено: „Полюбив я своє теперішнє житло. За його малий простір. За вічну сповитість імлю. Не відаю і не маю в кого дізнатися: чи є одиниця виміру мороку — така, скажімо, як тепла і холоду,— градус. Та я вже навчився в переливах теміні визначати не лише день і ніч, вечір і ранок, але й пору доби з точністю до 10-20 хвилин. Не одразу це давалося легко. Особливо визначення годин уночі — від абсолютного стемніння і до першого благословіння світанку. Одначе досвід і незвичайна спостережливість, які з'являються, мабуть, тільки в цих умовах, навчили мене орієнтуватися в коливаннях п'їтми.

Боротися з нею!

Почуватися в її тенетах володарем ситуації!“

Це уривок із ліричного інтермеццо „Сяйво“, в якому поведінка ліричного героя — це послідовна тактика свого самозахисту. Абсурдність такого становища постає як даність, як те, що є, від чого уже нікуди не дінешся. Треба захищатись, рятувати душу не розпачем, не драматизуванням, а своєрідним стоїцизмом, треба того, що навколо тебе — найстрашнішого, найогиднішого, найбрутальнішого,— не помічати, ігнорувати. Ти опинився у становищі, коли твоя принципова відчуженість від цього є не тільки власним порятунком, виживанням, але й боротьбою проти цього становища.

До речі, більшість прозових творів М.Осадчого, врешті, як і поетичних, будується на аналізі людського „я“, на самоаналізі себе. Він виробив свій погляд, свою філософію на суспільну поведінку людини-одиноці, тобто на конкретне „я“. „Це конкретне я,— висловився Осадчий,— добровільно бере на себе пута, рабом волі стає, свідомо йде в безодню суспільних явищ, встеляє свій шлях „Оводами“, „Гайдамаками“, „Товаришам“ із тюрми“, „Посланнями в Сибір“ — вічно живими квітами в нев'янучому букеті духовності людської. А про себе лиш там десь мимовільно скаже: „Ми лиш каменярі!“<sup>1</sup>.

В оцьому ідейно-смиловому світі, в оцьому його контексті, знаходяться аргументи, які пояснюють життєву долю Осадчого-письменника. Він визначив свої орієнтири, обрав духовні висоти. Вони підносять у людині людське, кличуть її в дорогу. Ось що моделює його пориви, формує морально-етичну поведінку тих, які, потрапивши в імперську клоаку безправності та безвихідності, створюють усе ж антитезу цій клоаці, тобто — антисвіт, у якому можна вижити. Так, зокрема, виживав Борис — герой повісті „Шанхай-2“. І не тільки виживає сам, а й засвічує промінець надії для інших. Не без його впливу вчорашня наглядка прапорщиця Аня „самовдосконалюється“, вона має що сказати й іншим, вміє визначити діагноз суспільного та людського лиха:

„Без власного „я“,— сперечається вона із Борисом,— без гордості, без самоповаги, словом, люди, а не особистості. Власне, підкручуючи такі гвинтики, суспільство регулює свою машину. Керманічі їздять верхи на їхніх вигнутих хребтах, але ні цим гвинтикам, ані їхнім керманічам невтямки, що двигун уже зношений. І прикрученими гвинтиками двигуну не зарадити, його треба міняти, а хіба гвинтиком заміниш двигун?..

...Ось ми обоє з тюрми, тільки я була по цей бік замкнених дверей, а ти перебував по той бік замка. Ми ненавиділи вас, тих, хто з того боку брами, а ви хижо дивилися на нас, хто з цього боку замка. Ми вашими руками воздвигали мури, поставили свою сторожу, гордували вами та йменували вас в'язнями. Чи то побутовими, чи то в'язнями сумління... І все ж ваша перевага хоча б у тому, що з свого колодязя ви бачили зорі. Удень бачили зорі. Для

<sup>1</sup> Михайло Осадчий. Від автора //Скитський олтар. 1990; Слово. 1990.

нас вони, зорі, вдень були неприступні. А ви бачили — і несете їх в серці“.

Повість „Шанхай-2“ продовжує повість „Більмо“, але це — два різних твори. Їх еднає тільки тема розмови, а сама розмова будується інакше. У „Шанхай-2“ публіцистизм майже відсутній, точніше він є, тільки автор не виставляє його на передній план життєвої сцени. На цьому передньому плані відбувається своя драма, в якій задіяні герої, їхня поведінка, сказати б, один до одного взята із реального життя. Герої „Шанхай-2“ не тільки „проживають“ конкретну ситуацію, щоб у такий спосіб „ілюструвати“ дійсність. Автор ставить перед ними завдання ширші, вони, якщо щось собою „ілюструють“, то ілюструють життя уже в узагальненому виразі, у тій формулі, яку могла утворити дійсність „розвиненого соціалістичного суспільства“. Ось чому вони люблять роздумувати, люблять „бути філософами“.

Повість „Мадонна“ — традиційна і водночас новаторська розробка проблеми покликання МАТЕРІ в українському суспільстві. Сюжет — розмова матері з ув'язненим сином у камері побачень. Місце дії — мордовський політичний табір особливого режиму. Тема розмови розмаїта: і епізоди солоного поту дитинства, і психологія українського родинного побуту, що становить загальнонаціональну психіку української душі, і — звертання до матері на „Ви“.

Могутня в своїй саможертвовності Мати-Україна і водночас Мати власних дітей: „Чим міцніша і тривкіша психіка кожного члена родини, тим життєздатніша психіка нації“ — це цитата з повісті. Класик української літератури, що не з власної волі мешкає в Нью-Йорку, Докія Гуменна пише до автора „Мадонни“ в листі від 15 лютого 1990 р.: „І сила Вашої повісти в тому, що Ви багатьма деталями, відтінками вирізбили саме цей аспект багатогранного КУЛЬТУ МАТЕРІ. Своім особистим підходом обновили вічну тему, інтимно близьку кожній людині... Твір будить думки, відгомінки, порівняння. Це ж і є успіх твору. Вітаю вас!“

У „Мадонні“ — філософський підхід до розкриття образу матері. І за винятком єдиного епізоду — коли мати і син чують стрілянину, а мати поривається врятувати сина і з криком „Не дам, аби й тебе стріляли“, стискала його в цупких обіймах, а наглядачі відтягнули її від сина і перервали побачення, — у повісті немає тюремного побуту. Але

все ж зауважуєш, як народ в образі матері може сприйматися в одному контексті „волі“ і в'язниці.

Ще іншим є оповідання „Мій Маленький Принц“. Це річ із царини художньо-феєричного мислення. Маленький Принц Сент-Екзюпері перемандрував у твір Осадчого, аби здійснити фантастичну подорож. Пролітаючи безмежжями Всесвіту, він потрапляє на забуту планету, що формою нагадувала „долоню, яка простяглася над морем, великим пальцем занурюючись у море-хвилі, решта пальців скеровували на схід, а зап'ястя — на захід“. Маленький Принц хотів довідатись, як називається ця земля, та не довідався. Мешканці, що вітали його за всіма урочистими ритуалами гостинності і навіть більше — возили Принца на своїх хребтах, могли йому розповідати тільки історію, тільки славу минулого, а ось власного ймення назвати не змогли. Оскільки воно, це ймення, часто мінялось, а подекуди ставало й крамольним, то тепер мешканці цієї планети воліють жити безіменними. Ця планета не має назви.

На жаль, важко не впізнати тут своєї рідної долі. Ким ми, справді, не були: і русинами, і малоросами. Нас називали Малопольщею і Юго-Западним краєм. Ми отуречнювались, зросійщувались, полонізувались, мадяризувались, германізувались. З нами відбувались найганебніші метаморфози. Можна беззастережно погодитись із Василем Барладяну, що „Мій Маленький Принц“ М.Осадчого — це своєрідна гумористична історія України, з якої віє „тим сміхом, за допомогою якого колись козаки полегшували свої муки на лядських і турецьких палях...“, що це твір, в якому маємо пізнавати себе, які співали осанну зайдом, підносили їх до Великих Українців (Потьомкіних, Нечес, Кагановичів, Постишевих, Косіорів, Раковських і їм „нести числа“) тільки за те, що вони, зайди, вправно їздили на наших спинах...“<sup>1</sup>

„Золота Сула“ тільки з верхоглядного прочитання видається різнометною повістю посеред вміщених у цій книзі творів. З ними її пов'язує не тільки місце написання — в'язниця, а передусім казково привабливий світ дитячих героїв Михайла Осадчого. Світ спраглого серця і допитливого розуму, захоплюючих дитячих пригод і розбурханої фантазії. А саме це і є той світ, що й не потрібний був тоталітарній системі. Сама будучи вся в крові, вона воліла

<sup>1</sup> Барладяну В. Козак з кобзою // Напряма (Львів). 1991. № 7. С. 34.

бачити підлеглих також у крові і брудові, а не світ синього неба і золотого українського дитинства.

Тому повість „Золота Сула“ — ніби передісторія подальшої долі героїв М. Осадчого, котрі зі світу дитячих фантазій потрапляють уже в жорстокий світ життєвих страхитів.

Справді так, в усій прозі Михайла Осадчого (і не тільки в прозі, а й сповідях ліричного героя його віршів) впізнаємо себе в різних ракурсах, пізнаємо світ, у якому ми такі, як у житті. Це світ не видуманий, це наш рідний — гіркий і солодкий світ.

## МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І МОДЕРНОМ

(штрихи до портрета Василя Герасим'юка)

У травні 1988 р. в Ужгороді відбулось виїздне засідання секретаріату Спілки письменників України, на якому йшла мова про літературне життя закарпатського регіону. Секретаріат провадили Дмитро Павличко та Іван Драч, а брали в ньому участь, крім місцевих письменників, й запрошені письменники з інших міст — Роман Гром'як з Тернополя (виголошував доповідь про закарпатську прозу), автор цих рядків (мав слово про поезію) та молоді поети з Києва — Оксана Забужко, на той час авторка поетичної збірки „Травневий іній“, Василь Герасим'юк, якого тоді критика славилася за збірки „Смереки“ та „Потоки“ і Микола Тимчак з Дубно, що привіз десь півроку перед цим видану поетичну збірку „Співаниця“.

Сьогодні можна б і не згадувати цього майже типового для тих днів спілчанського заходу. Але роздуми над віршами Василя Герасим'юка, ті три ужгородські дні, а особливо нічні при каві в готелі розмови, озиваються голосом наших дискусій, категоричних тверджень, в яких верх тримали Оксана Забужко і Роман Гром'як. Василь лиш вставляв фрази, але стояв на своєму.

Одного вечора ми розійшлися по своїх готельних номерах швидше, ніж „передбачали“... Василь говорив про відсутність у поезії упівської теми, про Степана Бандеру як національного героя. Ще була не пора, принаймні, в присутності трьох вести такі розмови. Думаю, тоді О.Забужко не вірила, що через шість-сім літ вона напише: „Озираючись на наше історичне румовище, бачимо в само-

му його осерді феномен воістину унікальної вітальної сили, котрим, правдоподібно, і досі держиться в тілі нації „щене-вмерла“ душа. Маю на увазі міжвоєнне галицьке покоління — виховане донцовським „Вісником“ покоління ладних негайно скласти голови „за Україну, за її волю“ хлопчиків з оунівськими летючками в гімназичних ранцях і палкооких дівчаток типу Теліги: була в ньому наскрізна, всі суспільні шари й прошарки — від Празького поетичного гуртка до покутського села з „Рідною школою“ й „Маслосоюзом“ — протинаюча, безоглядно розігнана вгору пасіонарність, палахтюча готовність іти на жертви „за ідею“ — риса безцінна, бо ненабувна, як і талант: просто — або є, або нема (востаннє — слабким відгомном у значно звужених колах — зблисла була вона в шістдесяті, з відомим печальним фіналом).

Це те саме, так люто викорінюване радянською владою, „западенство“, в силове поле якого втягувалися, розпорошеними часточками, і ліком неміряні „східняки“: на Сході бо період тотальної пасіонарності однозначно скінчився 1933 року. Схоже, саме отій, сливе метафізичній, енергії галицького міжвоєнної Україна, в той чи інший спосіб, завдячує чи не всі (небагатечко їх і було!) виразно окреслені, зроджені самосутнім волевиявом форми активного, власного життя за останніх п'ятдесят років.

Це воно породило УПА, чия епопея так і не зробилася фактом культурної історії (сотні тисяч життів канули в прах, і не лишилося в жодному жанрі жодного художнього твору, що на повну силу скристалізував для прийдешнього естетичний смисл цієї гекатомби, — так канула б свого часу й Коліївщина, якби Шевченко не написав „Гайдамаків“!!“<sup>1</sup>.

Звичайно, про епопею УПА твору рівня Шевченковим „Гайдамакам“ немає. Але ця епопея усе ж живе у віршах Марка Боеслава, Мирослава Кушніра, Юрія Буряківця, Василя Пачовського, Марти Гай, Петра Гетьманця, Ярослава Курдидика, Леоніда Мосендза, Леоніда Полтави, Яра Славутича, Миколи Вереса, Романа Завадовича, Юрія Клена, Богдана Нижанківського, Олекси Стефановича, Богдана Кравціва, Михайла Ситника, Лесі Храпливої, Ганни Червінь і багатьох інших авторів.

Не хочу „політизувати“ віршів Василя Герасим'юка, але у них, в тих чи інших сюжетах, думаю, по-своєму „законспіровано“ упівську епопею, тобто те, що „люто вико-

<sup>1</sup> Пост-Поступ. 1995. 18–24 січ.

рінювалося радянською владою як „западенство“. Не примушую свої асоціації „працювати“ саме у цьому плані, переконуючи себе, що коли „село першою колядою засвічене“, а в ньому Анна сама самотня вечеряє, то це конче означає, що її чоловік загинув „у лісі“ за рідні гори, і що „плач живе, коли ніхто не плаче“, то це безпосередньо лише пов'язується з упівством та його наслідками. І якщо сюжет балади „На кичері — хата одна“, де героїня носить судженому їсти „до потоку у зворі“ і „під камінь“ ховає їжу, — це сюжет не із упівського поля, то можна взяти до уваги інший суворий реалізм Герасим'юкових віршів:

Вона не знає: живий він чи ні!  
Одного разу вже таке було,  
Але в сорок сьомому прийшов лист,  
і тоді вона дізналася, де він і що з ним.

Не менше одвертої суворості правди й у „Сімейній хроніці“:

Хіба не вигідно  
дві давні гуцульські родини  
(трохи в неповному складі)  
поселити  
на одних двоповерхових нарах  
у бараці в Караганді? —  
Холодна зима сорок сьомого  
буде для них теплішою.

Хоч за ними залишено  
Єдине право — на тиф,  
зате мудро враховано психологію:  
у горах теж так живуть —  
на горі і на долині.

З цієї болючої суворості, з уміння поглянути на певний навіть буденний факт чи явище своїм особливим зором й починаються вірші Василя Герасим'юка, талант якого власне й живиться тим вітальним озоном, який скріплює націю, додає їй сил у години зневіри.

Саме у цьому Оксана Забужко й бачить перспективу творчого зростання Василя Герасим'юка і називає його „найвизначнішим сьогодні поетом“. „А проте, — пише вона, — неозброєним (читай — неупередженим) оком видно, що Герасим'юк чи не єдиний, кого визначає не стиль, не тема, не більша чи менша кількість добрих віршів, а творчий шлях (по висхідній, від книжки до книжки, не впинна розбудова душі в напрямку свободи) — родова, генетична прикмета поета великого (не боюся цього слова, і дай Боже не зурочити!). Джерело його сили — тої, котра

веде цим шляхом, не даючи ні вичерпатись, ані зламатись, — якраз і криється в повоєнному схроні, де жінка, передчуваючи близький кінець, просить товаришів по зброї відітнути їй косу, а їм не знімається рука. Тоді не так уже варто вірити на слово „сивому воякові“, коли той, на питання ліричного героя: „Що потому?“, безжально тне: „Потому — нема“, бо, мовляв, „Міг би я розказати про кожного з нас“, „Але це тобі не допоможе“, — допомагає, ще й як!

У Герасим'юкові те покоління озвалося своєю стихійно-„нутряною“ („від землі“), безпосередньо-етнічною, первинною — селянською іпостасю („чернозем підвівся“ — той, що й вимощував був схрони власним трупом), і не випадково естетично адекватним цій іпостасі жанром виявилась трагедія (чим ближче „до землі“, тим менша варіативність життя, менший внесок індивідуальної волі, — а значить, тим явніше історичний приділ сходиться на античний фатум).<sup>1</sup>

Я б не цитував двічі таких розлогих уривків зі статті Оксани Забужко, якщо б вони лише мали бути „підпорою“ моїх роздумів, або, якщо б хотів продублювати чи сказати їй в унісон те, що вона висловила. Хоч таки вслід за Забужко повторюю: „В. Герасим'юк є в нас сьогодні найвизначнішим поетом“, але додаю, — з-поміж своїх літературних ровесників.

А щодо того, що його визначає „не тема, не стиль“, то й сперечатись не треба. Якраз, думаю, навпаки — його виосібнюють і тема, і стиль. Інше питання, що Герасим'юк вміє себе логічно продовжувати, органічно розвивати. Далеко не йдімо — тільки до поезії Івана Малковича. Хто може заперечити, що в ліриці цих авторів не домінує гуцулія в її етнічних барвах, у її культурологічному бутті, в історичній і сучасній присутності, в її, якщо хочете, навіть моральній драмі? І хто може ствердити, що Василь Герасим'юк крізь книги „Смереки“, „Потоки“, „Космацький узір“, „Діти трепети“, крізь свої позакнижні публікації зраджував цим темам? Не зраджували й Влад, Мельничук та Малкович. Але й Герасим'юк ніколи, не „вступившись“ їм своїм місцем, нікого з них не повторив. Прочитаймо, наприклад, його вірш „Сувеніри“, який тематично близький кожному зі згаданих авторів і без труднощів вловимо те, що називається Герасим'юковим образним світом, і тим

<sup>1</sup> Пост-Поступ. 1995. 18–24 січ.

невидуманим світом, в якому живе і діє його герой. Приватно в розмові зі своїм героєм він начеб не помітний у ній, хоч йому природно легко від стриманих поміркованих інтонацій переходити на дошкульну інвективу, і також спокійну у своєму голосовому звучанні.

А щодо стилю?.. Тут принаймні варто скористатись докторською дисертацією Володимира Моренця „Сучасна українська лірика (особливості розвитку і логіка саморуку)“, в якій саме стильовим особливостям поезії Василя Герасим'юка відведено багато місця. Логіка його стильового саморуку, доводить дослідник,— „художньо вкорінена в найдавніших шарах національної культури“ і тяжіє до епічної лірики.

І цього справді не заперечити. Від збірки віршів „Потоки“ до найновіших публікацій він іде саме цим напрямом. Очевидно, при цьому багатшає змістова вартість такої ліричної „епіки“. Погляньмо у цьому сенсі на зовсім юного В.Герасим'юка:

Мій Косове, опришку мій і майстре,  
Ти знов мене розгубленого стрів.  
Моє дитинство всокотить не вмів —  
І вмиє воно втекло з моєї тайстри  
і, повне полонин, цимбал і зір,  
розвинуте крутезними пляями,  
прибігло не до мене...

І погляньмо на В.Герасим'юка також такого безпосереднього, але уже сповненого життєвого і творчого досвіду, тобто в літах, коли, мабуть, кожен у такому часі намагається позбутися своєрідного романтизму і зважати на свою вікову, сказати б, поміркованість.

Все-таки непросто  
Зрубати  
високу і горду смереку.  
То тільки так здається,  
бо легко її обняти.  
То вже й тобі так здається,  
Але все це не так!  
Обхопи  
високу і горду свою смереку,  
і якщо вже так вийшло,

що вона має впасти,  
зроби це сам.  
Нікого не підпускай до неї,  
бо ти все-таки знаєш,  
як непросто зрубати смереку,

точніше спустити її на землю,  
бо знає один Бог,  
Куди полетить  
Невміло зрізане дерево...

Цей вірш, в якому немає жодної метафори, слід розуміти як суцільну метафору. Все, що, на перший погляд, просте — не є таким насправді. Тільки досвід може підказати, що у простоті є своя складність. Хто сам доходить до розуміння простоти, той приходить до законів пізнання світу. В. Герасим'юк до них дійшов. У той час, коли деякі талановиті його ровесники, гублячи свою самотність, зухвало тамували у собі власний голос і викомбінували для себе так званий постмодерний стиль, В. Герасим'юк мав клопоти інші — він пізнавав, куди може впасти „невміло зрубана у горах смерека“. Він вибирав місце — своє місце.

Боронь Боже, не дорікаю тим, для кого стилістика постмодерних пошуків є органічною, і які на цьому шляху доходять успіхів. Це, очевидно, їх творча дорога, і це нормально. Йдеться про інше, про так званих „новітніх деструкторів“ поезики, які за „творчий радикалізм“ обрали брутальну лексику, заверстуючи її в абзаци, які часто із поетичною версифікацією не мають нічого спільного.

Можна б дещо перефразувати доповідь В.Цибулька на пленумі СПУ і звернутися не так до „панів інвалідів творчості“, як до шановних паничів творчості. Отже,— „у веселий час живемо. У час великої толоки ... нині нові борці за духовність місять глину на майбутню світлицю, але глина надто піскувата — не встоїть така світлиця..“

Та все ж краще без сарказму та ще й сарказму позиченого... Хай творче змагання між „батьками“ і „дітьми“ сягає високих штормів — від цього виграють усі. Якщо ж йдеться про творчу поведінку Василя Герасим'юка, то мається на увазі його творчі стосунки зі своїм поколінням, а не „поле битви“ між „батьками“ й „дітьми“. Тут він все з'ясував мирно й без „гвалту і крику“. Він, як кажуть, визначив своє конкретне поле обробітку, розраховуючи на власні сили. Тому й не дивно, що ніколи не нарікав на чийсь „спілчанські п'єдестали“ та „трампліни для заскакування“ на „щаблі влади“. Бо навіщо цього? І справді, чийсь п'єдестали та нагороди аж дуже не помітні перед його віршем.

Для творчого змагу є інші битви, є врешті, саме змагання за художню справжність:

Стараєшся для них. Тож не спіткнись на римі  
Вони простять усе, а спотикнешся — ні.  
Вони такі свої. Вони такі ранимі.  
І найрідніші в рідній стороні.  
Ти знаєш їх порив, гірку душевну вроду,  
їх золоті лоби, їх золоті чуби...  
Не вірять, коли ти без племені і роду,  
і давньої журби,

і давньої злоби.  
Яка метафора страшна —  
чекати бунту,  
а ще страшніша —  
світових пожеж!

Прийди і доведи,  
що з болю ти і ґрунту

ростеш.

Якщо захочуть — доведеш.

Бо ждуть. Хоч трішечки б орнаменту і крику.

Не слова. Не мовчання. Не тебе.

Не душу з-під поли —

безродну, напівдику  
в столітті, що на тонкощі скупе.

В тобі таки живе маленький Мартін Іден,

і ти себе, як міг, коректно переміг.

Вони за тебе.

Всі і скрізь.

Ти їм потрібен.

Кому іще потрібен ти, крім них?

Коли „дорогу свою знаєш“ і, якщо для тебе важливо знати „хто ми є, і хто є ми“, і коли душа оберігає „українне світло“ та пам'ятає могили предків, то світлиця наша духовна не завалиться. Розбудова її потребує свіжих сил, молодих майстрів. І якщо хтось пропонує для цього свій залізобетон, хтось підсипає у глину забагато піску, а інший хоче для неї лише „модернової піни“, то Василь Герасим'юк робить своє:

Я вірші пишу  
вночі в Прокураві,  
я вірші пишу  
в гатовій хаті,  
доки сидять  
під стіною на лаві  
мої предки вбиті й потяті.  
Доки сидять,  
не зронивши ні слова,  
доки сидять,  
незворушні, незрушні,  
моя душа,

як труна смерекова,  
приймає прах,  
вивільняючи душі.  
А звідки той прах,  
давно зітлілий?  
А звідки ті душі,  
давно відлетілі?  
І кожна в сорочці  
білій-білій,  
бо найбільша —  
на мертвім тілі.

Але чи треба Василя Герасим'юка аж надто виокремлювати чи, тим паче, протиставляти його літературному поколінню? Ми б помилялись, якщо б на його власному творчому досвіді не хотіли бачити досвід цього ж таки покоління, скажімо бубабістів, Ігоря Римарука, Івана Малковича чи уже згадуваної Оксани Забужко. Це, однак, не означає, що він конче щось у них запозичував та пересаджував з їх творчого поля на своє. Швидше всього, він користувався методом „від протилежного“. І цей метод давав добрі результати.

У Герасим'юковій стильовій палітрі також присутня у своїх „невидимих“ для ока, барвах стилістика шістдесятників, досвід поетів київської школи. А поезія Ігоря Калининця, Петра Скунця, Романа Кудлика, як і, до речі, маллярство Романа Безпалківа — це теж окремі материки, художні стихії, які своїм чином не тільки матеріалізували душу ліричного героя Герасим'юкової поезії, але й виробляли його художньо-образний зір.

Очевидно, можна і не тільки можна, а й треба говорити, що його лірика близько стоїть до класичних традицій поетики і водночас максимально наближена до версифікаційних „норм“ модерного вірша:

Він прибіжить.  
Він буде коло хати  
на чомусь ґрати, чимось цокротати.  
І ти всміхнешся, вискочиш надвір:  
— Здоров, музико! Чий ти будеш, хлопче?  
А він мовчить — він грає, він цокоче —  
Цей перкалаб малий притік із гір.

І ти стоїш. А що робити маєш?  
Все забуваєш. Сльози витираєш.  
І просиш: грай чи хоч би цокоти!  
А він — як схоче, цей малий хлопчина.  
Одна на всіх на ньому сардачина,  
Яку ніхто не може одягти.



У ядро ідейно-естетичної вартості та її філософської основи Василь Герасим'юк вживлює щось із національно-буттєвісної, фольклорно-етнографічної сфери. Власне, вірш, як твір, на цьому й тримається, а точніше, на цьому вибудовується його морально-філософський світ. Щось подібне можна побачити і в поезії Петра Скунця, Тараса Мельничука, Ігоря Калинця, Івана Малковича. Та все ж Герасим'юк фольклорні джерела відкриває та оживлює по-своєму — без зовнішньої акцентації на них, але із внутрішньою смисловою їх прерогативою в загальній тканині твору.

Часто дуже легко вловлюється ритмічне інтонування мови, генеза якого знову ж таки в народнорозмовній сфері. Синтаксис своєрідних протиставних конструкцій не уодноманітне розповідь ліричного героя, а навпаки, допомагає авторові досягти відповідної поетичної градації:

Ми на камінь поклали мечі  
і в ріці наших коней купали,  
а чужинці прийшли уночі  
і на березі табором стали.

Ми ховались у хвилях сумних,  
перша сотня голодного війська.  
Ми шукали старий оберіг,  
нас шукала  
зневага чужинська.

Ми не ждали хвали чи хули  
і погібелі злої сьогодні —  
не по славу чужинці прийшли,  
а по голови першої сотні.

Притулилась до неба вода,  
в небесах наших коней гойдає...  
І з'явилась лисиця руда  
з-поміж хмар  
на північному краї.

Офольклорення для Герасим'юка — це прикмета стилю, те, що від Бога, з чим поет народжується. І про це можна б говорити окремо. Навіть є підстави для розмови про своєрідну фольклорно-імпресіоністичну „кольористику“. Це особливо було властиво для нього у період перших збірок: „Остання коляда — букові, бо не було газди, який прийняв колядників останнім, тому остання коляда — букові старому, що один, як перст, на лисій Вівчі, де вітри сніги поздували, де й чоловіків хитає остання коляда...“

Подібні вірші приваблюють і картинами відтвореного світу, себто самим зображенням, і дуже своєрідним поглядом збоку, як у даному випадку поглядом того, хто спостерігає за різдвяним ритуалом. У цьому погляді якраз і криється оцінка святкового дійства, його схвалення. Той, як кажемо, „своєрідний погляд“ може збігатися і з читачевим поглядом, і з поглядом автора, який взявся за тему заужиту та майже збаналізовану, але в суті своїй дуже важливу. Власне, йому хотілось її оживити, повернути несподівано свіжою гранню. В таких випадках важливо бути толерантним, ненав'язливим у розмові (бо ж тема відома) і, зрозуміло, зреалізувати її по-новому. І це Герасим'юкові вдається. Він якраз вміє побачити щось досі майже нечуване і звабливе: коляда букові...

У віршах пізнішого Герасим'юка, тобто віршах періоду збірок „Космацький узір“ та „Діти трепети“, вловлюємо синтез різних стильових манер. Тільки він цього не декларує, не робить заяв про видозміни своїх естетичних засад, не закликає до версифікаційних експериментів. Та на практиці він експериментує не менше, ніж ті, що до цього кличуть. Річ у тім, що зовнішньо-формальні видозміни для нього не найвища панацея. Йому важливіше надавати образам несподіваних семантичних значень, поєднувати реальне з ірреальним, оречевлювати неоречевлене. Його цікавить не так видимий бік образу, як внутрішня сугестивність: „найтонша ватра не згаса під небесами, немов тримає небеса у тьмі над нами лише вона. Одним одна. Тому й тримає. І є печаль, і є вина, й злоби немає. Але нема і доброти, і вже не буде. Бо ватра ця із темноти не вскопить в груди“.

Вміння поєднувати „інтимну суб'єктивність“ (вираз Ю. Шевельова) з узагальненнями медитативного характеру робить його вірш плавним у звучанні, змістовним, наближеним до класичних зразків, хоч він і не позбавлений так званих модерних барв.

Для літературознавчого тлумачення поезії Василя Герасим'юка, думаю, доречно скористатися думкою Ігоря Калинця про його ж стильові пошуки. Калинець вважає, що ці пошуки прискорили поети нью-йоркської групи у новітньому формальному виразі вірша, а поети празької школи більше формували його ідейну основу. А „тепер,— послухаймо Ігоря Калинця,— я стаю трохи консервативним і наближаюсь трохи до середини... Крайні грані в мистецтві були для мене дуже цікаві, я сам прагнув до них набли-

зитись, а тепер хочу, щоб я був не тільки здивований, а й зачарований“<sup>1</sup>.

Очевидно, як і Калинець, Герасим'юк також мав „свого Антонича“ і мав своїх учителів, та він одразу вирішив стати ближче „до середини“ і більш консерватором, ніж радикалом у формі. Врешті він вже покликався на досвід Калинця, але й не тільки Калинця. Поети з філологічною освітою (а В.Герасим'юк таку має) неодмінно знають уроки Миколи Зерова, які залишаються неспростовними для всіх творчих поколінь, а не лише естетичною програмою поезії 20-х років.

Що ж це за уроки? 1) Пієтет до національної традиції, до своїх праоснов, до родового кореня, свого ментального „я“; 2) орієнтація на європейські досягнення, на загальноновизнані високі художні рівні; 3) „рух“ технічних засобів, мистецьких вартостей, тобто удосконалення естетики, її саморозвиток. А коли б конкретніше покликатись на М. Зерова, то варт згадати і таке: „Ні для кого не секрет,— писав досвідчений майстер слова і видатний знавець літератури,— що наші поети, за кількома нечисленними винятками, дуже мало вчаться і дуже мало працюють над технікою слова. Накинувшись на вільний вірш, дуже небезпечний для стилю ще не викристалізованого, як дикуни накидаються на скляне намисто, імпровізуючи свої поеми і відразу, без оброблення, подаючи їх до друку,— вони на корені підтинають усяку можливість дальшого розвитку поетичного стилю. В результаті — довга низка поем, позбавлених музичності, колориту, словесної економії, доброї синтакси, хорошого словника. Надто — словника, бо навіть приперчений неологізмами й термінами, телеграфними скороченнями, лексикон багатьох молодих авторів не в силі приховати своєї загрозливої бідності“<sup>2</sup>.

Чому я про це згадав? Та тільки тому, що дехто із Герасим'юкових літровесників досвід 20-х років механічно переносив у свій час, пропонуючи їх як власні творчі винаходи. Це в першу чергу стосується техніки вірша, мови, синтаксису, а в загальному — його так званого „європеїзування“. На такий самообман свого часу спокусилися і деякі шістдесятники. Василь Герасим'юк це розумів, як і розумів, що „неокласичні“ тези є чинними в усі часи, якщо їх у своїй практиці застосовувати творчо.

<sup>1</sup> Калинець Ігор. „З словом ходив я між людей“ // Літературний Львів, 1996. Лют.

<sup>2</sup> Зеров М. Вибране. К., 1966. С. 507.

Але для справжнього поета і творчий „кодекс“ не залишається догмою. Тому Герасим'юк відходить від його канонів, не заперечуючи і не руйнуючи їх. Він шукає своїх художніх „нормативів“:

Я вівші чорні й білі розгубив  
у пізньому тумані. Угорі  
вони іще озвалися. Побіг —  
нема. Туман. Чужа стоїть кошара  
і чути кроки. Вогник за плечем.  
Він, і вона, й дитя. Заходять в хату.  
В цебрі несуть овече молоко —  
хитається від їхньої ходи.  
Я підійшов аж до вікна. Не зміг  
нічого вздріти. Тільки молоко  
хитається іще серед кімнати.

Звернімо увагу не так на модерні імпресіоністично-експресіоністичні барви зображеного, як на сюжет — оповідь твору. Це — оповідь-спогад, у внутрішньому контексті якої важливу психологічну функцію відіграють майже невидимі вкраплення своєрідного здогаду ліричного героя. „Молоко хитається“ в цебрі „від ходи“, дитя ворухить устами... Воно знає правду. Воно — свідок батьківської провини. Та дитина ще цієї правди сказати не може.

Як бачимо, Герасим'юк далекий від розслабленої, споглядальної лірики, яка породжує пасивність поведінки, ослаблює дух. Він, навпаки, вселяє у вірші інші інтонації — інтонації оздоровленого настрою, вольової сили, природного оптимістичного натхнення. Навіть принагідно поглянувши на функцію кольору в його художньо-образній палітрі, без зусиль побачимо, що поетика імпресіонізму „диктує“ поетові не тільки архітектоніку вірша, але й зумовлює та утворює зорову картину твору:

Білими волічками  
ноги твої обів'ю,  
чорними волічками  
волосся твоє зав'ю,  
червоними волічками  
обів'ю твій стан,  
а зелені покладу на брови,  
а сині покладу на вії,  
а груди твої і руки  
знову білими обів'ю,  
найбільшими волічками.

Така імпресіоністична стихія для Герасим'юкової строфи дуже характерна. Правда, ця імпресіоністичність більш ніж

коректно співживається із образністю символічних значень. Навіть подекуди, як у цитованому вище вірші, символізм приглушує контрастні імпресійні кольори і працює на своєрідну гармонію, на їх поєднання.

На думку деяких молодих „реформаторів“ поезії, її ліричний герой повинен звільнитися від „рецептів“ консервативних почуттів, від „закостенілих норм“ етики і моралі, і бути наділеним психоатрибутикою звільненої від будь-яких оков нової людини. Він незалежний у всьому — в сексуальній хіті, в манерах поведінки, у способі приватного життя і в стосунках із суспільством також.

Василь Герасим'юк теж незалежник, але незалежник інший. Його герой любить час, в якому він живе, розуміє його діалектику, навіть якісь неписані істини цього часу, його модернізацію. При цьому він вступає у конфлікт з його суперечностями, не деформуючи норм моралі. Його цікавить людська душа в її гармонійному вдосконаленні.

Її гармонії, її світобудові, як одну із головних домінант, він підпорядковує „книгу природи“, трактуючи її як особливий чар краси, під впливом якого можна перебудувати, як засіб, через який щось інтерпретується, і як підтекст з певною символікою і уособленістю. Та, крім усього, природа існує сама собою, і її слід сприймати тим, чим вона є. Молодий ліс виріс на місці пралісу на повоєнному зрубі, яких (цих зрубів) у Карпатах „у роки мирної відбудови народного господарства“ було не по-господарськи багато.

Він заскочив аж на толоку,  
де пасли тоді маржину,  
і завмер біля перших обійсть.  
Але ж ні! Тільки на толоці  
він стоїть, як ліс,  
а в зрубі завше хитається,  
ніби танцює  
на тонкій весільній підлозі 50-х,  
і з тих пір не може спинитися...

Сповнений великої любові до гір, а, точніше сказати, природного чуття природи, осяяний спогадами дитинства, поет творить ліричний сюжет, тонко змальовуючи конкретну дійсність. Пізнання природи стає пізнанням життя. Праліс поліг, а молодий ліс ще не виріс, „зруб страшно зіяв між горами“ і здався „бездонним проваллям“ — „особливо вночі, особливо дитячим очам“. Зате „зранку той зруб“ ставав різдвом і великоднем, бо саме в ньому росла „вся малина, ожина, афина, суніця, всі глоги“, ховаючи під собою нічний страх і бездонне дно:

А всі жінки  
зліталися сюди з кошеліками й кошелями,  
і вперше добрі були одна до одної,  
і кожна приводила дитя за руку,  
яке вже не знало, що вище пахне:  
скошена трава чи ягода.  
І вимирало село до ночі,  
доки не з'являлися поважні заготівельники.  
А ввечері жінки піднімалися з урвища.  
І вперше із села вивозили не людей,  
а повні діжки ягоди.

Навіть якщо на цьому місці обірвати сюжет ліро-епічної балади „Молодий ліс“ (в другій частині твору образи „провалля зрубу“ і „молодого лісу“ розгортають не менш важку драму), то можемо говорити про „видючість розуму і серця“ героя лірики Василя Герасим'юка. Він, себто цей герой, розповідаючи, як в даному випадку розповідає про молодий ліс, а в інших, — наприклад, про Анну, що косить, сушить і громадить сіна, або веде оповідь про попелисту білу смереку чи про запах білого гриба, постає перед нами мовби не як художньо витворена модель людини, — цей герой конкретніший — він, здається, живе фізично в драматично напруженому бутті.

Своєю виразною присутністю, своєю дією мислі і світом серця він має цілеспрямований шлях, що, безперечно, уособлює його життєвий сенс.

Василь Герасим'юк — своєрідний лірик природи. Вона оживає в його віршах не в барвах метафор, а як реальність світу „замерзлою віттю смереки“, „смерекою — високою, прямою і колючою“, запахом сіна, пізними ватрами, світанковими дощами, вітрами і блискавицями, джурбами гір, граждами, колибами, ягнятами, маржиною, буками та яворами. Всіх цих „персонажів“ його пейзажної лірики не перелічити, як не перелічити того, що оточує людину, що утворює її світ. А втім, він аж ніяк і ніколи не робить жодних зусиль, аби зупинити свій зір на чомусь, що комусь видалось би екзотично звабливим. Герасим'юк малює природу не для цього. У нього пейзажна атрибутика часто служить для антитез, для підтекстів у сюжетах творів.

Є різні ватри. Є ватрі,  
що з довгими прийшли ночами.  
Горять в снігах під небесами  
на голому джурбі гори,  
горять немов між ними.

Ти —

по той бік полум'я.

Є різні ватри. Але я  
люблю осінні, вечорові,  
коли шарпнеться голос крові  
в багатті мудрим, як змія.  
На Спаса,

вдосвіта,  
в димах  
навколо церкви й серця свічі  
горіли.

Ти і в цім сторіччі  
пройшла —  
немов по тих свічках.  
А в ці осінні вечори  
заносиш до комор молока,  
де скине шкіру тьма стоока,  
бо вже горять мої ватри.

Бачимо, пейзажного малюнка ніби й нема. Є лише окремі штрихи, мазки, які будять асоціації. Бо ж хіба не розпросторюється зір та уява читача після, на перший погляд, хай би і надто колоритної фрази („заносиш до комор молока“)?! Вже навіть множинна форма „молока“ у даному контексті твору емоційно зігріває душу, привідчиняє двері у материнські світи. А там, у цих світах, стільки поезії, стільки краси, стільки дива-дивенного і суворого-пресуворого реалізму, скільки здатен ти сам вмістити у своєму естві.

Або ж прочитаймо „Старовинний пейзаж“:

Спинився. Внизу ще шуміли роки навіжені...  
Немов у забуте століття зайшов

і стоїш.

Поблизу в тумані повільно бредуть прокажені.  
Дзвіночки про них сповіщають, сповільнюють вірш.

І сиплеться попіл на трави старі і короткі,  
і подув залізний плече, як вода, відчува.

Якого ще треба терпіння,

навіщо і доки?

Яка ще потрібна душа

і яка голова?

Небесні потоки лягли унизу на каміння,  
і древні, забуті отари в тумані висять...

Якого ще, доки й навіщо

потрібно терпіння?

Які колокілля

про хвору ходу сповістять?

Це вже асоціації іншого чину — асоціації медитативної дії.

Колись Євген Маланюк, спостерігаючи характеристичні прикмети української літератури, дійшов висновку, що їй

властива „історична фрагментарність“. Це означає, що вона має багато „розвойових павз“. Звичайно, у ній легко простежити своєрідну нить зв'язку між поколіннями, періодами та епохами, але не важче побачити у ній певні плеяди, своєрідні „трійці“, сказати б, колективну творчу силу, як підміну окремого індивідууму. Ілюстративний матеріал для цієї тези можна вести від кирило-мефодіївських братчиків, через „Руську трійцю“, „Покутську трійцю“, так звану „Львівську трійцю“ (Антонич, Гординський, Кравців) і через творчі групи наших днів („Бу-Ба-Бу“, „Пропала грамота“, „Лугосад“, асоціація „500“, „Нова дегенерація“, „Червона фіра“).

Усе це, безумовно, має свої пояснення: українська дійсність завжди була такою і такою є її нинішність, що для свого порятунку, принаймні для права називатися дійсністю українською, завше треба потужних духовних сил. Якщо їх не вистачає, то спроба досягти бажаного робиться при організованому єднанні окремих індивідів. Зони акумулюють спільну енергію, щоб виповнитися цією енергією кожен зокрема і кожен по-своєму. Очевидно, „бубабісти“ єдналися для того, аби з-поміж них творчо виокремлювались Віктор Неборак, Юрій Андрухович чи Олександр Ірванець. Юрко Позаяк, Віктор Недоступ і Семен Либонь це саме робили у „Пропалій грамоті“ чи, як у „Новій дегенерації“, роблять Іван Андрусак, Степан Процюк та Іван Ципердюк.

Називаю цих поетів, які дебютували в поезії разом із В.Герасим'юком і які заявляли про себе значно пізніше за нього, та, однак, всі вони сьогодні творчо працюють в одному літературному часі. Називаю їх тому, аби у цьому часі їх же таки творчістю унаочнити ту історичну перерву (за висловом Є.Маланюка — „історичну фрагментарність“), яку треба було заповнити новими естетичними пошуками, чи, принаймні, розвинути естетику попередників. А попередниками, в найпершу чергу, були поети із „київської школи“.

Цю „розвойову павзу“ Василь Герасим'юк заповнював по-своєму. Він не обривав зв'язків із своїм старшим оточенням і простягав руку до молодшого літературного покоління.

Ти мусиш танцювати аркан.

Хоч раз.

Хоч раз ти повинен відчути,  
як тяжко рветься на цій землі  
древне чоловіче коло,

як тяжко зчеплені чоловічі руки,  
як тяжко почати і зупинити  
цей танець.  
Хоч раз  
ти стань у це найтісніше коло,  
обхопивши руками плечі двох побратимів,  
мертво стиснувши долоні інших,  
і тоді в заповітному колі  
ти протанцюєш під безоднею неба,  
і з криком по-звіринному протяжним.  
Щоб не випасти із цього грішного світу,  
хоч раз  
змішай із ближніми  
піт і кров.

Не дай, Боже, розірвати арканове коло, не дай, Боже, сповільнити його рух, динаміку, збавити настрій. Не дай, Боже! Це означатиме обірвати своє коріння, свої земні і духовні струми, які сповнюють тебе силою, тримають в дії і плакають вірою. Полінуєшся, не змішаєш із ближніми „поту й крові“ — загубиш все, втрапиш себе.

Василь Герасим'юк — поет доброї версифікаційної школи. У нього майже не трапляється віршів з побудовою строф, що була б необгрунтована, не продиктована настроєм, характером ліричного або епічного матеріалу. „Безпроблемне коливання між „модерністичними“ і „традиційними“ формами“ (вислів Марка Павлишина) йому просто „розв'язує руки“ в моделюванні творів. Він це робить дуже легко, здається, не відчуваючи опору ні над „сюжетним“ матеріалом, ні над словом. Наприклад, запальний ритм аркану вилено у такі ж ритмічні рядки.

Та у будь-якій його іншій строфі, і, розуміється, в творі — не знайдемо ні структурних, ні образних химерностей. Він пише катрени із найрізноманітнішими формами римування, своєрідні п'ятивірші, білі вірші (з частковим римуванням і без нього), вірші без розділових знаків, верлібри „чисті“ і вірші з ознаками верлібру, він користується п'ятистопним ямбом, амфібрахієм, анапестом, дактилем і розмірами „гібридного“ характеру. Та все оце розмаїття формальних ознак не ускладнює поезики Василя Герасим'юка, а робить її природною, гармонійною у поєднанні віршових традицій і віршового модерну.

І дивно ж, при такому поєднанні вірші Герасим'юка справді гранично чіткі, суворо виписані і стилістично відшліфовані. Вони виникають як реакція на життя, як суворої реалії дійсності, стаючи певними її символістичними знаками, її азбукою правди: „Якщо колгосп імені Лесі Укра-

їнки платив твоїй матері півтора карбованця на місяць, якщо із твоєї дідівщини брали щороку найбільшу копицю сіна, якщо ти, початкуючий поет, зі своїми вівцями пас кілька колгоспних — із металевими (нині — пластмасовими) мітками на пробитих вушках, якщо ти виріс на молоці і на бринзі, ти повинен дізнатися: скільки коштує відпустка...“

Але в даному випадку (як і в багатьох інших) не доведеться говорити про вірш із його образною атрибутикою, про метафоризм мислення тощо. Хіба що можна роздумувати про конструцію риторичної фрази з одним-єдиним образом-словосполученням переносного значення „скільки коштує відпустка...“ Все інше — вияв раціонального сприйняття дійсності, яке в суворому ладі слів під пером поета стає поезією зі своєю вкрай реалістичною основою.

Правда, є зворотний бік медалі, тобто В. Герасим'юк пише такі вірші, де „епітет серед них, як напасть: уродиться, де й не чекав“ (О.Бургарт). На цих епітетах (а в інших випадках на уособленнях-метафорах) й тримається лірична чи сюжетна колізія твору. Епітет тут переважно не спрямовується на зовнішнє відтворення предмета, а підпорядковується іншому поетичному підтекстові:

Для якого вовка лютого,  
для якого лиса хитрого,  
для якого оленя печального,  
для якого дика темного  
залишено на дверях колиби напис:  
„Просимо не розбивати“?

І кого має зупинити хрест,  
випалений над словами?

Вовчику-братчику,  
відколи цей світ,  
ніхто ще не вчив нас одної грамоти.  
Мені легше —  
я скорий до всякої науки,  
а ти не підскочиш перегризти горло  
І своєму братові розіп'ятому.

Цей несподіваний у сюжеті пуант, тобто раптовий поворот думки, матеріалізує поезію важливістю проблематики, яка оточує поета в його світі. Часом, здається, такі вірші начеб не мають причинової зумовленості на їх появу, проте їм більше довіряєш, ніж віршам „обгрунтованим“, бо в них немає зайвої риторики та напускного дидактизму.

Отже, ми говорили про так звані аскетичні вірші, в мовній тканині яких не трапляється, або зовсім немає тро-

пів; про вірші, де образ (епітет, перифраз, алегорія, метафора, метонімія, синекдоха) присутній як важлива художня одиниця в системі твору, „не оздобленого“ іншими тропами. Але можна вести мову й про вірші щедрої образної колористики („Весною в лісовій хащі вирубали твої древні очі і потоками пустили вирубали руки твої древні і спалили молоді лісоруби весняні кожної весни йдучи по випаленому зрубі юні очі твої знаходжу проростають крізь талий сніг а на дні потоку за течією розпускається твоє волосся птахи осінні в кігтях відносять твої квіти а вони весною у слідах звірів воскресають“).

Нехай інколи подібні вірші — це твори на мотиви інших авторів, але вони на загальному тлі його поетичної стилістики відсвічують барвами, які не назвеш барвами не з Герасим'юкового поетичного поля. Певне, що критика не має права зігнорувати імена, які постають з присвят, ремінісценцій, епіграфів, згадок тощо, що подибуємо в творчості Василя Герасим'юка, себто імена М. Мартінайтіса, О. Чухонцева, В. Забаштанського, Д. Павличка, І. Драча, В. Карпанюка, Б. Чичибабіна, А. Шекояна, І. Малковича, І. Царинного, В. Портяка, не кажу вже про класиків світової культури Шевченка, Стефаніка, Байрона. Власне, те, що Василь Герасим'юк поціновує в них, у їх естетиках, якщо якимось чином не відсвічується у його художніх пошуках, то все ж певними нюансами у них присутнє. Це закономірність кожного літературного часу. Живий літературний процес завжди несе в собі те, що об'єднує найрізніших його творців.

Іманентні якості сучасної естетики поетичного модерну так само надихають Герасим'юка на його власні пошуки та розбудову цієї естетики, як і надихає на пошуки досвід майстрів у царині метричного вірша. Це яскраво проявляється хоча б на лексично-образному словнику та художній стилістиці поетових віршів. Герасим'юк, власне, той, хто вміє пробуджувати, урухомлювати мовби приспану силу діалектних слів, або оживляти так звану „непоетичну“ мову і надавати їм магічної художньої сили.

Усі мої критичні намагання, як бачиш, шановний читачу, спрямовувались на те, аби написати поетів портрет. Коли зібралися ставити крапку, ще раз гортаю його книги і бачу — не все сказав, принаймні, треба було б говорити і про шляхетність прихованої поетової самоіронії. Ось вона уже „в спину“ цьому портретові:

Іду — немов траву чиюсь толочу —  
отак мені. Не погляд і не зойк  
з гушавини. Та озирнутись хочу,  
поглянути на слід бодай разок.

Озирніться, пане Василю. Бачите, з Прокурави у прекрасний світ Вашого слова означені сліди. Це Ваші...

### СВІЧКА НА ОСІННЬОМУ ВІТРІ

Василь Бережан ще учився в інституті, а вже мав своє уявлення про вартість старовинного мистецтва, про його дивовижну життєздатність, сповнену чарів і краси, про його філософську сутність. Він випадково забрів до сільської церковці, де його стрий Федір Стригач чепурих до Великодня старий перехняблений часом та вітрами храм і буквально вирвав з вогню стару-престару ікону. Вона — понівечена, зчорніла — мала згоріти разом з іншими церковними скарбами, що вже відслужили свій вік.

Але цей, може, невідповідний епізод у Бережановому житті якось непомітно увійшов у його ество і там залишився назавжди, аби потім бути „привідною“ чи внутрішньою силою, що цим життям „керуватиме“. Якщо б молодий Бережан не врятував від вогню старої ікони на дерев'яній дошці і не „добув“ на ній сяйва Вифлеємської зорі, то напевне вже потім у своєму зрілому професорському віці він не мав би тієї духовної моці, щоб на стіні церкви Святого Духа оживити стародавню фреску із сюжетом української дороги до Єрусалиму, шляху кривдженного століттями народу на свою Голгофу.

Святий Дух стояв на околиці села не тільки для молитов і краси, не лише для любовання. Ця маленька фортеця стерегла Черчен протягом століть. Вона вистояла й тоді, коли „мудрагелики-атеїсти відняли у людини право на розмову з Богом“. Вона вистояла як пам'ять і докір. Комусь вона муляла зір, хтось наполегливо не помічав її присутності, а з деяким вона розмовляла.

Данило Вербень знав, що церква походить із XVII ст. і що намальовані на її північній стіні Страсті Господні — від Тайної Вечері до Покладання у Гріб, не тільки репрезентують релігійний сюжет, але й оприсутнюють у сучасності життя Крицуна, художника-самоука із Черчена.

Цей сюжет, здається, умовно можна визначити як основну епічну лінію нового твору Романа Федоріва „Єру-

салим на горах"<sup>1</sup>. Навіть, може, не епічну лінію, а швидше епічну площину, у яку спливають усі сюжетні ручаї чи сюжетні відгалуження твору. Їх багато. Їх, образно кажучи, стільки — скільки було чорних і світлих днів у долях героїв, яким випало орати і засівати своє життєве поле десь у 30-х роках і орати та засівати його тепер. Їх навіть більше, бо можна б говорити про дальші й ближчі ретроспективи, які для твору є вельми суттєвими.

А втім, чи варто взагалі наголошувати на сюжетних лініях твору, коли сам автор говорить: „це роман про кожного з нас, про наші страждання, про нашу землю, її минуле й сучасність; це роман про воскресіння душ наших, що прагнуть дійти Єрусалиму“.

Отже, це твір — медитація історіософської сутності. Решті, Федорів у всіх своїх попередніх романах не надавав особливого значення сюжетам. Його завжди вабила концепція людини у її життєво-психологічному вимірі, її соціальні, політичні, морально-етичні стосунки з суспільством, тобто людина як продукт епохи. Тому ж і пам'ятаємо, наприклад, Вуйну Парасольку, Гліба Вербіжа, бухгалтера Матайка, Юрашка Полінного, Лейбу Циглера, Мацюпінку, Менделя Каца із роману „Ворожба людська“, або Тимка Ширшуна з „Турецького мосту“ чи, скажімо, бабу Явдоху зі „Знаку кіммерійця“.

І цього разу письменник знайомить нас із колоритними постатями, такими, як Василь Бережан, Павло Ключар, Іван Слободян, Данило Вербень, Северин Гайдаш. На їх раменах держиться, сказати б, „всесвіт“ роману, твориться його емоційна й медитативна атмосфера. У цьому всесвіті поруч з їх надломленими й понівеченими долями протікають не менш, як не більш поруйновані життя епізодичних героїв Софії Корчуватої, Гриня Семка Королькового, Гайдашевого сина, хлопчини-дзвонаря, Данишукового Ілька чи отця Данила. У цьому всесвіті — галицьке село з його мораллю, його поведінкою, а точніше — село, що несе важкого свого хреста.

Федорів — прекрасний майстер творення характеру. Він часто вихоплює із життя якусь одну деталь, але таку, яка не тільки промовляє сама за себе, але й яка багато чого уособлює, узагальнює, яка несе у собі певний підтекст. Наприклад, у селі Тимка Шинькаря ніхто б ніколи не назвав Францом Йосипом, якщо б він не носив цісарських бакенбардів, розкішних вусів і осінніми та зимовими ве-

чорами з лицаркувато-парубоцькою гідністю не оповідав сільським молодикам про Першу світову війну; як до нього у Відні залищались австрійські панни; як він втікав з полону чи „обшахровував“ ворога.

Усього цього у романі нема, але фраза „...дзвінок Франца Йосипа (себто шкільного сторожа Тимка Шинькаря)... завершив, здається, історію з розп'яттям...“, — дає волю читацькій фантазії. Цієї фрази з незначним її деталізуванням про вуса і бакенбарди досить, щоб читач (принаймні, читач-галичанин) „пригадав“ собі образа свого сільського філософа-„штрамака“, при якому він виростав і набирався життєвого досвіду. У кожному селі такий „фільзоф“ був і для села своє, як кажуть, коштував.

Та Федорів „із того віку вирис“, аби тільки любоватися подібними персонажами та розповідати про них із сентиментальними „приправами“. Він знає, що подібного у нашій прозі більше, ніж досить. І все ж він їх „приписує“ на своєму романному полі, але „приписує“ з метою відтворення у ньому багатого колориту села, змалювання його у природній гармонії, у найрізніших психологічних барвах.

У романі село не тільки тло, на якому відбуваються події та живуть герої, а значно складніший організм. Крізь нього пропливають історія, час і полишають на його обличчі, на його душі свої карби.

Село — це і Софія Корчувата, яка не знає, де похоронені її три сини, що впали за волю України, це і могили Василюків, Семигенів, Коритків, Косачів — рядових стрільців Української Галицької Армії, — і ворожа пропаганда у ньому про „щасливу“ Червону Україну, і Катерина Юрчишина, на очах якої енкаведисти скручували руки її синові Михаськові, це і оперуповноважений Ступа з найбрутальнішою і найлютішою сваволею вчинків, і життя тих, що обрали дорогу сексотства, зради, підкупу і, звичайно ж, життя таких, як Северин Гайдаш чи Павло Ключар.

Село — Страдча долина із церквою Святого Духа, — це, як висловлюється один із героїв твору, — „історичний досвід, який сидить у кожній краплині крові, в кожній судинці... у кожному з нас він сидить, ми тільки про це не знаємо або ж не хочемо знати, часто він замурований від нас нами таки самими, а ще замурований обставинами, освітою, щоденним життям; він сидить припилюжений, часом висхий, немов мумія, і тисячі, мільйони з нас уми-

<sup>1</sup> Федорів Роман. Єрусалим на горах. Львів, 1993. С. 501.

рають не підозріваючи навіть про первоцвіт, який вони носили в собі“.

Северин Гайдаш якраз знає, що несе у собі цей досвід. Він провчителював усе своє життя. Воно немов і складається із доль його учнів, яких він учив розуму, які знають кожен його крок. Він любив їх і перед ними ні з чим не таївся, як і вони перед ним. Він вірив, що його наука проросла у кожного в душі і витворить колись загальний урок добра, сконденсується у щось таке, що нікому не вдасться понівечити й потоптати. Він був в цьому впевнений — інакше він не зміг би називатися вчителем.

Але Федорів як досвідчений майстер слова не витрачає письменницьких зусиль, аби творити образ народного вчителя із тих, сказати б, складових, що вчителя роблять вчителем. Він змальовує конкретну життєву ситуацію, яка водночас екзаменує й учнів, і Гайдаша, стає перевіркою на гідність.

Оперуповноважений Ступа зібрав у сільському клубі жителів Горопах, щоб у присутності громади столочити Гайдашеве життя, щоб примусити вчителя зізнатися у своїх антирадянських провинах, покаяться, що давав дітям читати ворожі книжки, вчив шанувати історію, любити Шевченка, приносить на урок розп'яття Христа, в якому учні впізнавали своїх сільських страждальців.

„— Розкажіть ще селові,— походжав по сцені розпалений Ступа,— як ви їздили в район в енкаведе, де, піддавшись намові бандерівської вовчиці; а може, бандери вас купили, і ви, куплені, продані, випрошували трупи синів тієї вовчиці, щоб могла їх поховати нібито по-християнському, по-людському, начебто вони чогось людського заслужили, окрім презирства. Я маю на увазі Софію Корчувату. Що, може, неправда?“

Та Гайдаш не зламався. Він, може, складав свій найголовніший в житті іспит, він чекав бодай якогось одного смилівця, що заступиться за нього, але не знайшлося, село його зрадило. Він не дочекався цього оборонця і тоді, коли його вивозили, не підбіг до стрибків принаймні школярик з п'ятого класу і не спитав: „За що берете нашого директора? Що він винен?“

Горопахи переживали „щасливий“ будень радянської дійсності, день вивезення в Сибір.

„Люди кусали губи, аж кров виступала, але ніхто не плакав, не кричав, не пробував, відпрошуючись, комусь цілувати руки, навіть діти пройнялися зятятим нелюдським

оціпенінням, таким надлюдським болем, що аж замерзав їм цей біль у душах, і потім ціле життя вони ходили із цим тягарем замерзлим“.

З подібних драматично-життєвих реалій, очевидно, могло б ткатись усе полотно твору, але письменник спрямовує читача іншим шляхом. Він зводить в одну площину конкретні факти чи окремі сюжети. Вони потрібні для того, аби стати матеріалом роздумів, оцінок, висновків. Певні оцінки та висновки робить сам автор і подає їх читачеві у готовому вигляді, але в більшості випадків він спонукає до цього читача. Можна навіть сказати, що „Єрусалим на горах“ — це твір, у якому персонажем виступає також читач.

Він, читач, має сам збагнути, чи село зрадило свого вчителя, чи вчитель справедливо „вмурував“ у своїй душі гнів проти себе. Власне, читач й сам відповість на ці питання, коли у художньому підтексті твору пізнає образи Страху, Байдужості, Лицемірності, Гріха, Зради.

Ні, Федорів не пише їх з великої букви, як імена персонажів. Він хоче, щоб вони, як казав Л.Первомайський, жили в „субстанції рядків незримих“. Вони впродовж усього тексту твору так і живуть, хоч, правда, інколи виступають і відкрито:

„— Мушу признатися: я не був на Янівському кладовищі поміж стрілецькими могилами,— знітився Бережан.— Як хочете, це розцінюйте, але не був. Не мав часу? Відкладав назавтра. Боявся, що хтось із сексотів сфотографує мене й однесе, куди треба? Пояснення, мабуть, можна знайти... пояснення, але не виправдання... Гей, чого ми такі підлі, що боїмося самих себе, своєї історії, чому топчемося по ній та возимо по ній гній?...”

...Але ж страх лишився... страх! — аж простогнав Бережан.— Сталін смертний, а страх незнищимий.— Бережан знову запалив люльку; він ковтав дим; кашляв й знову ковтав, і виглядало збоку, що він димом тамує страх. Я так подумав.— Знаю по собі: видавлюю з себе страхопудство, вичавлюю, як гній з болячки, інколи здається, що я уже вільний від нього, що його нема, а він раптом показує роги і б'є тебе копитами в груди. І ти мертвієш.— Він розвів руками і подивився на мене благально, немовби прошучи: „Ну, не суди мене, грішного, сам знаю свої гріхи. Каюся, очищаюся од них і знову грішу“.

Очевидно, кожна чесна людина, яка вміє говорити собі правду, дивитись на себе збоку, аналізувати й поцінювати



свої вчинки, готова повторити „каюся, очищаюся...“. Наше вчорашнє життя ставило кожного із нас у такі умови, що мало хто не грішив. Хіба не треба покути тому, хто з боязні за своє становище вчора не охрестив своїх дітей, а нині „став“ найбільшим православним, або греко-католиком чи конфесійним „центристом“. Але нині він переконаний, що йому не треба „перебудови“ душі, що він не має у чому каятися. Він із висоти свого запічка вже встиг замельдувати світові про свою вчорашню хресну дорогу і оголосити себе незаплямованим чи пак найбільшим патріотом.

Герої Федоріва, якщо комусь дорікають, то бачать і себе, вони очищаються від учорашнього соціального лукавства нинішніми нелукавими вчинками та переоцінкою і свого гордовитого „я“. Северин Гайдаш, зтягнувшись у безкомпромісності, не прийняв горопахівського хліба у свою найтяжчу сибірську дорогу. Він був суддею „всім і вся“, але й дорікав собі самому, картав себе, що не вберіг рідного сина від комуністичної облудності, хоч чужих синів умів гартувати на героїв УПА.

Він не тільки докоряв своїм учням за те, що ставали „стрибками“, що допомагали енкаведистам вивозити сусідів на Сибір, що повивчались на педагогів і не вміли або боялися на своїх уроках промовити слово „Україна“, що писали в газетах брехливі статейки про „щасливе життя“, що, ставши художниками, писали образи доярок „із золотою зіркою Героя на грудях, знаючи, що вона ніякої героїчної роботи не переробила і що зірка золота на її цицьці — не золота“, але він й у собі бачив провину, що не вмів їх від цього врятувати.

Федорів запропонував у своєму романі еволюцію морального і духовного конформізму як явища соціального, диктованого умовами більшовицьких чи якихось інших режимів. Він з дослідницькою ретельністю простежує шлях падіння своїх героїв і їх здатність протистояти, вижити й тоді, коли життя ставало пеклом. Зрозуміло, що для цього йому необхідно аналізувати найрозмаїтіші реальності життя, входити в атмосферу людських клопотів, гризот, соціальних упосліджень часу, сприймати людські трагедії та драми не через скельця сентиментальних окулярів, а розуміти їх як конкретну історичну даність, яку треба об'єктивно оцінити і вилуштити з неї зерно досвіду. Він, для його письменницької честі, це зерно вилущує і засіває його в читацьких душах.

Про особливий письменницький успіх можна говорити й тоді, коли йдеться про так зване внутрішнє роздвоєння душі героя, для художнього втілення якого Федорів недаремно докладає багато зусиль. У силу нашої кількостолітньої бездержавності українцям, крім того, ще треба було пам'ятати про шаблю та підпільно формувати національну армію УПА, доводилось виробляти свою життєву дипломатію до тих, які нас „з братерською любов'ю“ звільняли від попереднього загарбника, аби загарбати самим. Така дипломатія насамперед полягала у тому, що нам постійно доводилось одне думати, а друге робити. Це входило у нашу кров. Лише одиниці могли бути одвертими протестантами. Нас настільки понівечено й сплюндровано, що разом стати в один ряд ми не вміли, нам для цього не вистачало національної сконсолідованості. Отож не від щасливого життя нам доводилося справді „двоїти“ свою душу. У такий спосіб ми намагалися вижити. І Федорів на цьому акцентує.

Василь Бережан написав картину „Дорога на пасовище“, яка, як йому самому здавалося, стала його найулюбленишим творчим дитям. Картина була осяяна сонцем, облита радісним світлом, теплом, що „струмилося з дороги, з полів, з далекої смужки лісу...“ Золотисте сяйво мовби підбадьорювало „юну хлоп'ячу душу тривожною загравою“.

Проте кон'юнктурна критика писала, що Василь Бережан згадує трикляте минуле Кам'яного поля, малює нам образ малолітнього сільського сірачини, голодного пролетарія, якого нужда вислала пасти чужу худобу.

Та художник не міг публічно протестувати проти цього критичного фальсифікату, навіть нікому не тлумачив справжньої суті свого твору, і в душі сміявся з цього „мудрого“ критика. Він не продав картину ані Міністерству культури, ані знайомому грошовитому хірургові, а повісив її на чільному місці у власній майстерні поряд з образом Різдва Христового, який колись врятував від вогню.

Словом, Федорів ставить своїх героїв завжди в складні умови, в яких вони швидше всього виживають, а не живуть. Саме так минає й Бережанове життя. Щоб „бути“, Бережан все ж поступається принципами, але поступається у меншому, щоб одержати більше. Він змушений краятися, ділити свою душу і лише наодинці з самим собою або серед найдовіреніших друзів сповідається, висловлює себе „до дна“.

До речі, сповідальність — одна із найкращих і найхарактерніших ознак твору. Вона визволяє героїв від панцерних оков, руйнує стереотипи їх мислення. Але це коли йдеться про роздуми, історіософські узагальнення з висоти нинішнього життя. А ось стара Когутячка змушена жити „роздвоєною“. Вона, бідолашна, „не впізнала“, не мала права впізнати серед постріляних героїв свого сина Петра, відомого в підпіллі як „Сагайдачний“, бо коли б призналась до нього мертвого, то уся родина відразу стала б бандитською і щонайменше опинилась би десь у сибірах. Вона змушена була переборювати себе цілу вічність, гасити у собі „розпечені слова“, клекіт яких з літами улягався у її душі.

Більше цього, вона не змогла сказати підготовлені нею ж найлютіші слова жінці з Великої України, матері Сашка Козаченка, який геть був „озвірив від засідок, перестрілок і переслідувань, від пиятики також і від енкаведистського свавілля“. Ця жінка й допустити не могла, що її син вирізував на своєму офіцерському паску із звіздою карб за карбом на кожного вбитого бандерівця, і цим, бувало, вихвалявся“. На цьому паску був карб й на „Сагайдачного“, на сина Когутячки.

А тепер матері зустрілися — могло статися щось найстрашніше. Та вийшло навпаки. Замість підготовлених лютих слів Когутячка несподівано віднайшла у своєму серці слова не зловілі, а такі, що зігрівають, що здатні хоч трохи применшити материнське горе.

Для федорівського сюжету така новелістичність дуже характерна. Адже Федоріву важлива не зовнішня традиційна подійність сюжету, а внутрішня. Це означає, що письменник у „рухову основу“ сюжету ставить щось звичайне, майже елементарно буденне, але цьому звичайному він надає особливої ваги. Відбувається не „рух“ подій, а „рух“ думки, суть якої вміщає величезне смислове та емоційне навантаження. За допомогою такої художньої „схеми“ Федоріву вдається досягати високого ефекту драматизації тексту та його ліризації.

При цьому варто сказати, що стильовій стихії Федоріва взагалі характерна поетичність мислення. Інтенсивна художня осмисленість будь-якого факту чи явища вимагає зворотного. Виразально-зображальна схема теж мусить бути художньо-інтенсивною. Тут Федорів якраз на своєму коні. Ось для прикладу кілька фраз: „коні вже не мали сили... вози були важкі, від вчорашнього зойку і сліз“; або:

„ваш Святий Дух відбіг від села, йти до нього на молитву далеко“, чи: „...хліб у Сибіру — Бог у церкві...“.

Поетика прози Р.Федоріва — це особлива розмова. Багатство образного мислення не тільки концентрує в собі естетичну специфіку української мови, але й несе навантаження суспільно-історичного та психологічного характеру, персоналізує певні морально-філософські поняття. „Слова,— писав колись Юрій Липа,— що є зав'язками образу, завжди можуть зацвісти життям, як зрошені вологістю сухі Єрихонські троянди. Але без живої творчої дійсності вони не будуть цвісти“<sup>1</sup>.

Роман Федорів якраз знає, як зачерпнути „живої води“ реально, як вдихнути в артерії слова життєвого просвічення, щоб воно спалахнуло не підлакованим ідеалізмом, а правдивістю, єдністю стверджень і заперечень конкретики буття. І дуже важливо, що реалії та деталі, з яких твориться образна фактура федорівського художнього тексту, завжди, сказати б, зігріті авторським емоційним теплом.

Учитель приніс у клас різьблення розіп'ятого Ісуса і пустив його поміж учнів, щоб розглядали. Отже, деталь у сюжеті твору, яка сприяє розмаїтості асоціацій. Власне так і є: вчитель має змогу будити увагу дітей, зосереджувати їх увагу на драматичних сторінках нашої історії, говорити про високу суть мистецтва та його незнищимість, про спустошеність душ тощо. „Вчитель ходив по класу поміж рядами лавок високий, прямий, задивлений кудись... задивлений понад наші голови, і нам, школярам, здавалось, що він зримо видить того мистця, який із пензлем, пером чи різцем стоїть на сторожі, щоб ми, народ, не звиродніли. „Той майстро прадавній,— казав нам Гайдаш,— творінням своїм стверджує: ми були на цій землі, ми єсть, ми будемо...“.

## ПОЕМА ПРО УКРАЇНУ

Не можемо нарікати, що в Україні не друкують творів українських письменників, які проживають у діаспорі. Ось хоча б такий факт. У 1991 р. видавництво „Дніпро“ видало томик вибраних творів Юрія Тарнавського під назвою „Без нічого“. Через рік, у 1992 р., одержуємо нову книгу цього автора — велику його поему „У ра на“ (видання часопису „Березіль“, видавництво М. П. Коць, Харків; Нью-Йорк, 1992). Навпаки, тамтешньому письменникові опублікува-

<sup>1</sup> Бій за українську літературу. Народний стяг. 1935. С. 29.

тися у нас легше, ніж тутешньому. Тутешній не в спроможі оплатити видавничих витрат.

І ось знайомимося із новою річчю Ю.Тарнавського. Але поки про неї, то все ж „утаємниченим“ читачам (їх у нас таки більше) доцільно розповісти про письменника: Юрій Тарнавський народився у Турці на Львівщині 3 лютого 1934 р. Відразу після війни емігрував з батьками в Німеччину, а відтак до Америки. Студіював електричну інженерію в Нью-Джерському технологічному інституті, а потім — лінгвістику в Нью-Йоркському університеті. У цьому ж університеті у 1982 р. здобув докторат.

Юрій Тарнавський — один із засновників так званої нью-йоркської групи поетів. У середині п'ятдесятих років у Нью-Йорку організувалось об'єднання українських письменників „Слово“. У цей же час група молодих ініціативних авторів сформувала нову творчу генерацію, сказати б, альтернативну „Слову“, яка відступала від класичних поетичних традицій і, захопившись зразками модерного європейського поетичного мистецтва, творила свої новітні художньо-версифікаційні закони. Цю групу й називають нью-йоркською. Мабуть, ніяка інша літературна організація на Батьківщині чи й в еміграції не мала стільки різних тлумачень щодо свого походження та функціонування.

Іван Кошелівець, наприклад, вважає, що коли б він свого часу не окреслив групу творчих молодих людей за географічним принципом, то ніхто й не думав би її іменувати нью-йоркською.

Емма Андіївська, яку сюди наполегливо зачисляють, категорично заперечує: „Ніколи не належала до НЮГ. Що мене туди зарахували — кожному своє, і як я почну спростовувати, що про мене пишуть, життя не вистачить, а я його потребую на цікавіші речі“. А Віра Вовк каже: „До НЮГ я стала причетна тільки умовно... в Нью-Йорку жила всього один рік“. Богдан Рубчак висуває подібні аргументи: „В історичних дослідженнях походження назви „нью-йоркська група“ я слова брати не можу, бо в п'ятдесятих роках я жив у Чикаго (з однорічною „відпусткою“ в Кореї, здається, саме тоді, коли група, так би мовити, оформлювалася) і, отже, не брав участі в антропологічно безумовно цікавому ритуалі її хрещення“.

Найпоміркованішим видається все ж Юрій Тарнавський. „Літературні чи мистецькі організації,— відповів він Іванові Фізерові,— базуються на різних засадах. Наприклад, їх може об'єднувати якась мистецько-філософська

теорія, а може тільки бажання „бути разом“, допомагати собі і т.п.... Нью-Йоркська група, напевно, належить до організації другого типу, якщо її взагалі можна назвати організацією. Власне, вона організацією не була, бо не мали ми виборів, членських внесків, сходин і т.д. Не мали ми ні голови, ні скарбника, ні секретаря...

Ніхто з нас не хотів бути „веденим“. Були ми друзями, колегами, і об'єднувало нас не так те, що ми мали спільного з собою, як те, чого не мали спільного з довколишнім світом, себто, зі старшим поколінням українських письменників. Був це, в першу чергу, факт, що дозрівали ми всі на еміграції і наше відношення до України було цілком інакше, ніж відношення старших. Другим негативним спільним була в більшості з нас відраза до традиційних літературних форм<sup>1</sup>.

Власне, у плані „відрази до традиційних форм“ Юрій Тарнавський був чи не найбільшим радикалом. Він автор збірок віршів „Життя в місті“ (1956), „Пополудні в Покіпсі“ (1960), „Ідеалізована біографія“ (1964), „Спомини“ (1964), „Без Еспанії“ (1969), „Поезії про ніщо й інші поезії на цю тему“ (1970), „Ось як я видужую“ (1978). Ю. Тарнавський пише прозу, перекладає з іспанської та англійської, займається лінгвістикою.

Отож, з-поміж цього щедрого доробку письменника знайомимось з речами, сказати б, вибірковими, як у даному випадку з поемою „У ра на“. Думається, що ширший читацький загал в Україні не надто підготовлений до сприйняття такої поезії, якою є поезія Е. Андіївської, О. Зуєвського, В. Вовк, Б. Рубчака, Б. Бойчука, С. Гостиняка, М. Ревакович, М. Царинника, і, звичайно ж, Ю. Тарнавського, тобто до сприйняття поезії не традиційної, яка у нас у 20-х роках була окремою віткою на загальному дереві поезії і знаменувалася іменами М. Семенка та Г. Шкурупія, а сьогодні — рясним творчим пагінням молодих сил.

Хто ж такий Юрій Тарнавський на цьому тлі? Чи бодай хто ж він як поет на тлі української еміграційної поезії? Його книга поезій „Поезії про ніщо й інші поезії на цю тему“, як висловлюються автори передмови до його віршів, Б.Бойчук і Б.Рубчак, „унікальна своєю дикцією, образами, творчою свободою та, передусім, упертим пошуком за сутністю предметів, явищ і подій, що зникли і безупину зни-

<sup>1</sup> Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи. Провів Іван Фізер // Сучасність. 1968. Ч. 10 (330). С. 11–38.

кають під пластами словесних умовностей. Чіткість його образів, однак, позірна, бо сутності зафіксованого світу вони таки не схоплюють. Вони тільки за допомогою порівнянь відкривають нескінченні ряди метонімічних варіантів<sup>1</sup>.

Але ж, до речі, Богдан Бойчук в іншій статті критикував Тарнавського за фонетичну незугарність віршів цієї збірки<sup>1</sup>.

На цю критику Юрій Тарнавський відповів так: „Я вживаю ці конструкції не для евфонії, а, навпаки, для ефекту незугарності й трудності, як вживається дисгармонія в музиці. Наприклад, у фразі „... понікльованими ними...“, яка так не сподобалася Бойчукові, я хотів створити ефект заїкування, щоб читач на одну долю секунди подумав, що, може, він помилився й не прочитав рядок правильно (це стосується властиво цілого вірша „Чоловік біжить над морем“). З тих самих причин я часто уживаю „і“ замість „й“ — щоб примусити читача читати слова окремо, не поєднуючи їх в один мелодійний потік. Теж, наприклад, у збірці рядки розбиті не там, де хотілося б, а само там, де читач цього не очікує. У цьому випадку я хотів, щоб рядок не ламався легко, як згинається рука, а болюче, як вона ламається. Так само рядки, розбиті в той спосіб, самі часто або не мають ніякого значення, або ж, навпаки, значать щось інше, ніж в контексті з сусідніми“<sup>2</sup>.

Думається, критичний діалог між поетом і критиком може добре прислужитися читачеві, врешті, він стає йому своєрідним ключем для глибшого розуміння поетової віршової фрази. Та вернімось до нашої розмови про, скажімо, оті згадані вище „нескінченні ряди метонімічних подібностей“. Власне, вони справді створюють поезії Ю. Тарнавського великий асоціативний простір, не сковують її тими „догматичними“ уявленнями, до яких ми вже звичайнісінько, які спонукають нас мислити інерційно, за уготовленою схемою. Тарнавський якраз ці схеми руйнує і пропонує читачеві те, з чим йому доводиться вперше бачитись, сприймати, відчувати, тобто він веде читача у винятковий світ. У цьому світі навіть знані нам істини не виглядають банальними, бо вони подаються в якійсь іншій несподіваній матерії:

<sup>1</sup> *Бойчук Богдан. Поезії про ніщо та інші поезії на цю саму тему // Сучасність. 1971. Ч. 7—8 (127—128). С. 45—53.*

<sup>2</sup> *Тарнавський Юрій. Дещо про „Поезії про ніщо“ // Сучасність. 1971. Ч. 12 (132). С. 118.*

Не стопами і не горами  
простяглась твоя географія,—  
на півкулях мільйонів сердець  
і крізь невидимі простори пісень.  
Не сотворила тебе історія,  
а туга за твоєю красою.  
Ти народилася в душах, як поезія,  
і твоє поняття звучить, як метафора.  
Країно зі стогонів і молитов,  
важливий продуценте смерті.  
Недаром своєю формою  
нагадуєш розжоване серце.

Це „портрет“ України, що в зовнішній сутності образів вмістив ще й важливу суть історіософську. Правда, це портрет, який поет написав раніше, сьогодні він Україну малює в інших барвах, хоч основою основ залишається його філософський погляд на історію, яким би цей погляд не був — іронічним, нейтральним, дидактичним чи ще якимсь. Трагічне у світлі екзистенціальної філософії, як зазначала діаспорна критика,— це те, з чого витворюється його поетична світобудова.

Отже, варто акцентувати увагу на художній моделі поетичних образів. Для критичного прочитання поезії Ю. Тарнавського — це більш ніж важливо. Якщо під таким кутом зору дивитися на його перші збірки „Життя в місті“, „Полудні в Покіпсі“ та „Ідеалізована біографія“, то побачимо еволюцію образного „руху“ поета. Його образи все більше набували асоціативної полісемії, наснаженої найчастіше урбаністичною суттю. Але — це один вимір ранньої поезії Ю. Тарнавського, точніше, одна із її площин. Є й площина інша, та, що давала підстави говорити про її тяжіння до своєрідного пишного синтаксису, до так званої барокової поезії в прозі. Критики це, до речі, робили дуже вправно. Вони часом майже безапеляційно зараховували його до сюрреалістів або до барокових стилістів. Але Тарнавський не з тих, кого „ізмами“ легко втішити. В його стильовій палітрі випадкових барв не стрінете. А якщо він ці барви й використовує, то свідомо. Тарнавський — письменник філологічно освічений. Отож, він не може робити того, що, на його думку, не має сенсу. „Сюрреалізм,— каже він,— це вже мертва літературна течія, яка мала певні чіткі характеристики, як, наприклад, матеріалістичну філософію і фрейдівську теорію психології. Основною характеристикою сюрреалізму було те, що твори не мали мати ніякого значення... У світі прийнято називати сюрреалізмом все, що не збігається з реальністю... Якщо

брати сюрреалізм як історично окреслену течію, то до неї, безперечно, я не належу і не стараюся належати<sup>1</sup>.

І справді ж, якщо Тарнавський експериментує, то не в ім'я експерименту — він творить. І цей процес, цей акт творення сам по собі не механічний процес, а щось значно вище. „Так. Я пишу,— зізнається поет,— для себе, так само, як професійний тенісист грає для себе, професійний боксер б'ється для себе і професійний кравець для себе кравцює, хоч його виріб призначений для споживача. Але я майже певний, що я не писав би, коли був би єдиною людиною на світі і не було б ніяких шансів, що хтось колись прочитає моє писання. Отже, в цьому розумінні я пишу для читача, так само, як оті три професіонали виконують своє завдання для тих, хто, посередньо чи безпосередньо, їм платить“<sup>1</sup>.

З усього цього й твориться естетична концепція поета, його творчий світогляд, на який мала більший вплив чужа поезія, ніж українська, зокрема. Він перебував під активним тяжінням до раннього Пабло Неруди та Рембо. Врешті, й сам Юрій Тарнавський згодом скаже: „В поезії мали на мене вплив деякі латиноамериканські поети, особливо Неруда та француз Рембо... Мабуть, більше, ніж література, мали вплив на мою творчість інші роди мистецтва, особливо фільм і образотворче мистецтво. Вони стимулювали мою уяву і безнастанно нагадували мені, що немає ніяких зовнішніх обмежень в мистецтві... Дуже довгий час не міг я сприйняти Шевченка взагалі через заяложення його творчості безнастанним вживанням для різних соціальних і політичних цілей...“

Нічого тут не спростовуємо, хіба що візьмемо на себе відвагу твердити, що нинішні погляди Ю. Тарнавського на Шевченка змінюються. Для цього зачитуємо уривок із поеми „У ра на“: „Стоїть в місті Чорнобилі саркофаг-домовина України, подарунок її старшої сестри Росії“. Як на мене, то аналог приходить відразу, без будь-яких зусиль:

Стоїть в селі Суботові  
На горі високій  
Домовина України  
Широка, глибока.

У Шевченка церква-домовина — це традиційна релігія, через яку і в якій лежить закопана воля українського народу.

<sup>1</sup> Тарнавський Юрій. Без Іспанії чи без значення? // Сучасність. 1969. Ч. 12 (108). С. 17.

„Церков-домовину“ треба „полагодити“, і з-під її руїни встане вільна Україна. Такий коментар Шевченкових рядків, бо, власне, такий їх зміст. Його, правда, Ю. Тарнавський не любить, бо коментар цей „політично“ спрямований. Але ж далеко не поза „політикою“ і рядки Тарнавського.

У поемі „У ра на“ простежуються не тільки впливи Шевченка на її автора, скажімо, у відкритості голосу її сатиричної спрямованості, у засобах і формах цієї сатиричності, але й проглядаються ці впливи навіть зовнішніми ознаками, наприклад, дещо видозміненими ремінісценціями („качата/ не хлюпочуться між осокою/ з двома головами“, або: „Михайл Уманець/може пращур з Гонтою кров'ю ножі поїли в Умані“).

„У ра на“ — це сплюндрована та понівечена Україна. Не випадково у її назві не вистачає словотворчих звуків. Її історична недоля, її рабство давнє, вчорашнє і сьогочасне виводять нову етимологію її ймення, в основі якого слово „уран“. Завжди корячись усім, будучи до всіх прихильною та гостинною, Україна необачно стала улюбленою наложницею царя Урана. Звідси її й завтрашня доля, а вірніше, завтрашня сумна реальність:

У степу часу —  
майбутнім України,  
де мріють її могили  
( в них почалася,  
в них і скінчиться! )  
ходять ізотопи  
йод і цезій  
по світі  
перехиляються  
через тини границь,  
заглядають  
народам у душі  
питається йод  
цезія:  
„Де будемо вікувати?“  
— Де партія  
ставиться до нас тепло,  
де нарід  
не має найменшого голосу —  
на Україні,  
будемо вікувати,  
брате,  
й покінчимо з нею  
раз назавжди!“

Юрій Тарнавський — суворий реаліст. Його реалістичне схоплення чи відтворення дійсності полягає в прекрасному авторському вмінні „винаходити“ такі ідіоматичні фрази та лексику, семантична суть якої дуже конкретна і надзвичайно змістовна. Її метонімічність має міцне силове поле, яке опановує тобою і в якому перебуваючи, відчуваєш, що сповнюєшся якимсь відповідним настроєм, відчуваєш певну свою реакцію на дійсність.

Як реаліст Юрій Тарнавський будує такий поетичний світ, таку у ньому атмосферу, в якій його авторська інтуїція, його індивідуальне „я“ опирається на конкретність буття, підсилюється психікою багатьох інших „я“. Інтуїтивно чуючи, що його власний голос, його „я“ співзвучні з голосами інших „я“, він не допускає, здається, найменшого сумніву у тому, що стверджує. Він говорить впевнено:

„Та замовкніть вже раз, ви, українці!“ — гримав один професор. — „Все пхається з вашими нудними проблемами, аж спати хочеться! Ми ж плакаємо дружбу великих американського й російського народів!“ та й ногою в груди, лусь! нікльованими мікрофонами по голові, втворює натовп: „По голові, по голові їх, нацистів!“ (але найбільше тебе, мій народе, що ось вже тисячу років тукаєш за собою, як теля за матір'ю: „Хто я? Хто я?“ тоді, як ти сам собі матір, що ти люд радянський, царський, цісарський, королівський, ханський, що ти руський, русин, рутенець, карпаторос, малорос, малополяк (хрунь), мадярон, лемко, козак кубанський, що ти все перше комуніст, соціаліст, монархист, ліберал, радикал, православний, баптист, католик і ніколи не українець, що тобі байдуже („всьо равно“), хто ти, що ти завжди зиркаєш боязко то в цей, то в інший бік, чи вільно?“

Ось ця розповідна, майже оголена від будь-яких „поетизмів“, зі своєрідним публіцистичним пафосом поетова дикція, й творить одну із основних стильових прикмет твору. Потік переживань, почувань пливе не через якісь добірні образи чи фрази, не через художні твори, а через ту конкретну, „не поетичну“ лексику, якою не тільки досягається тяглість авторської думки, а багато що інше.

Здається, сьогодні стиль Ю.Тарнавського (робимо висновки за „У ра ною“) розвивається в напрямку сатиричної публіцистики чи, сказати б, політичної сатири, яка має такі блискучі традиції в українській поезії. Сатиричний, а частіше саркастичний погляд автора, яким він осягає українську історію і головних осіб у цій історії, спрямований

на осуд того, що у цій історії чинилося, на оцінку вчинків, на категоричне неприйняття концепції „так мусило бути“, на їдку глузливість, дошкульну висміюваність сумнозвісних колізій української історії:

... в Москві...

(Сталін заглядає

крізь дірку від ключа,

затирає руки,

гладить похвально

лискучі п'явки вусів,

вигодовані

українською кров'ю)...

У Москві, у столиці ненаситної Росії, з її „прославленим“ Кремлем, як назвав його колись французький письменник маркіз Астольф де Кюстін, — ідеальним „палацом для тирана“, де в одному місті „співіснують поряд два міста — місто катів і їх жертв“ засобами російської мови — мови „матюків, якими забито роти інших народів, щоб не говорили рідною мовою“, мови „тріску волокон, який видають язика, коли виривають їх з уст інших народів“, мови, „що була першою від дитини, яку почув глухонімих Влизько, коли куля вбилася в його мозок“, мови, „якою Сталін кодував вказівки, як проводити голод на Україні 33-го року, якою видавав особисті накази Каганович, коли керував голодом на Україні, мови, якою кричав Хаєт, б'ючи в лице Плужника під час допиту, мови української дитини, що думає, що говорить по-польському, коли чує вперше рідну мову“, — цим потужньо-імперським засобом „кується“ українська історія та історія інших невільницьких народів.

Прийом градації для Тарнавського — надзвичайно ефективний художній засіб. Кожна нова градаційна площина відкриває свіжі емоційні ресурси, являючи собою, сказати б, окремий крок у сходженні до кульмінаційної напруги сюжету.

Не менш важливу художню функцію відіграє в поемі засіб парафраза. Власне, на парафразах й базується ідея „У ра ни“. Парафрази автор виніс навіть у мотто твору (видозмінені вирази іспанського поета Антонія Мачадо, колумбійського письменника Габрієля Гарсія Маркеса та нашого Івана Франка) серед яких, наприклад, такий: „... ця Україна, що минула, не будши, ця, якій посивіла голова“ (з Антонія Мачадо).

Через усю поему, через усі її розділи („Самота“, „Червона пляма“, „Чорний полин“, „Голодна Україна“, „Не-

сита Росія“, „Сироти історії“, „Визволення України“, „Україна живе“ (Сон Тарнавського), „Україна вмирає“ (Дійсність Щербицького), „Тисяча літ“) б'ється пульс тієї України, якою вона була насправді у своїй тисячолітній історії і якою вона не була, але б могла бути у випадку своєї державності. Її пам'яті, перефразувавши Франка, автор приносить свій дар — „скромний похоронний вінок“.

Ведучи читача тяжкими шляхами української історії, її нетрями, показавши йому нинішню Україну в ланцюгах рабства, кованих великоруським братнім народом і кованих її власними дітьми уже в нинішньому часі, автор приводить його на похорон України. Він не вірить у її смерть, але не без великих зусиль швидко у цьому переконується: „... це ми похоронили Україну! страшне провалля твориться мені у грудях... Україна померла, ніколи більше не буде її на світі! Боже! світитиме сонце, цвістимуть квіти, кохатимуться люди, родитимуться діти, а України вже не буде!“

„У фантазмагоричній картині,— як пише критик Володимир Моренець у рецензії на „У ра ну“,— всенародних торжеств: безлика соціальна маса, юрба, дійшовши краю у власній половинчастості, невизначеності, нездійсненості, святкує свободу і незалежність. Це свобода і незалежність від власної національної сутності, це похорон України, знаки якої гаснуть із кожною поступкою, кожним компромісом, кожним фарисейським глаголом. І вже вона не дівчина-Україна, а її дірчаста решета, У ра на — важкий елемент на цвинтарі історії, який ми й поховати як слід не годні, бо ж як виповнити сльозами прямокутну могилу, коли „сльози не квадратові?!“<sup>1</sup>

Так, це справді авторський акцент головної ідеї твору, який він зробив, оглянувши та оцінивши різноколізійну багатостолітню історію України. При таких поцінуваннях він не оглядався на чужі оцінки, а давав оцінки свої: „різкі, безапеляційні, незрідка навіть скандальні“ (В.Моренець). На них він спрямовував усі можливі художні ресурси — відкритий публіцистизм у засобах іронії та інвективних виразах, підкреслену гіперболічність, згадувані вже прийоми градації, парафрази тощо.

Але чи мав рацію поет на ці аж інколи „безпардонні“ вирази? Приблизно таке риторичне питання задає критик Моренець. Ми повторюємо це питання, тільки не так ри-

<sup>1</sup> Моренець Володимир. Монолог без реверансів // Сучасність. 1993. № 4. С. 157.

торично. Пригадаймо, наприклад, історіософську концепцію України в поезії Євгена Маланюка. Він теж судив Україну високим судом, він теж апелював до найболючішої правди, до найсуворіших слів, свідомо закладаючи конфлікт. Та у нього на протилежному боці суворості і болючості правди була правда любові, співчуття, віри.

Зрозуміло, що у Юрія Тарнавського не мусить бути і не повинно бути так, як у Маланюка чи у когось іншого. Він — „норма-сам, він сам в своєму світі“. І все ж Маланюк писав „по роках сліз і крові“, після явного програшу в розбудові української держави. Україна була для нього „повією ханів і царів“. Та і в цій ситуації він „спам'ятовувався“ і пониженій, сплюндрованій Україні казав: „Прости, прости за богохульні вірші. Прости тверді, зневажливі слова!“

Повторюю, що не підводимо своїх оцінок до будь-яких художніх аналогій і навіть не даємо Ю.Тарнавському уроків Маланюкового творчого досвіду. Більше цього, погоджуємось із В. Моренцем, що Тарнавський у своїх сакраментальних присудах Україні може й не хотіти мати рації, що „йому доста вже того розважливого глузду, за підказкою якого й витворена вся наша кривава і сумна історія...“

Але ж історія продовжується. Продовжується... при цьому „розважливому глузді“. Хай автор має право на помилку, як має його кожне „я“, але навіщо ж свідомо її допускати? Це таки не той випадок, коли можна вперто стояти на своєму: „Я кажу правду, хоча хотів би, аби вона була іншою“. А втім, іншою вона й є, бо з найболючіших, найтяжчих, найрідніших похоронів повертаються живі, щоб пам'ятати про рідні могили і продовжувати жити.

## ДІАЛОГИ

### ТЕПЕР Я НЕ БУВ БИ ТАКИЙ КАТЕГОРИЧНИЙ...

Мабуть, ніхто з українських літературознавців у діаспорі не зазнав такої нагінки з боку соцреалізмівської критики, очолюваної свого часу в Україні Шамотою, як Іван Кошелівець. З'являлися його статті в журналі „Сучасність“ про О. Корнійчука, О. Довженка, М. Ореста, Л. Первомайського, І. Сенченка, С. Бена чи взагалі про українську літературу — і на них конче реагувала радянська періодика. Проходячи студії в Українському Вільному Університеті в Мюнхені, я мав щасливу нагоду спілкуватись із вченим. З його дозволу й записав одну нашу розмову. Але перед цим коротка довідка:

Іван КОШЕЛІВЕЦЬ народився 10 листопада 1907р. в селянській сім'ї на Чернігівщині. У 1930 р. в Ніжині закінчив Інститут народної освіти та вчився в аспірантурі Інституту літератури в Києві (1940—1941). На еміграції в Німеччині був головним редактором „Української Літературної Газети“ (1955—1960 рр.), а згодом — редактором літературного журналу „Сучасність“ (1961—1984 рр., з перервами). Був членом редакційної колегії „Енциклопедії Українознавства“, що її підготував Володимир Кубійович. Автор цілої низки праць з літератури й мистецтва, між ними першого випуску „Нарисів з літератури“ (1954), антології „Панорама найновішої літератури в Українській РСР“ (1963) і (1974), розвідки „Сучасна література в УРСР“ (1964), монографічних праць „Микола Скрипник“ (1972) й „Олександр Довженко“ (1980).

Завдяки старанням І.Кошелівця за межами України вийшли у світ твори Василя Симоненка „Берег чекань“ (1965), Івана Світличного „Гратовані сонети“ (1977), Євгена Сверстюка „Вибране“ (1979). Відредагував книжку документів українських дисидентів (польською мовою під назвою „Україна.1956—1968“, що вийшла друком в 1969 р.) Упорядкував переклади літературних творів польських, білоруських, німецьких і французьких авторів, між ними короткі оповідання Ф. Кафки та роман Д. Дідро „Жак-фаталіст і його пан“. Цікаві спогади „Розмови в дорозі до себе“ з часів перебування в Україні та співпраці з академіком О. Білецьким і в еміграції з В.Кубійовичем вийшли в 1985 р.

У 1991 р. в Парижі вийшов його літературознавчий нарис „Літературний процес (дещо з віддалі)“. На еміграції Кошелівець здобув звання доктора філософії і став професором Українського Вільного Університету, дійсним членом Української Вільної Академії й Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка в Європі. Проживає в Мюнхені.

*Пане професоре, свого часу Ви надрукували надзвичайно цікавий спогад про українське культурне життя в Німеччині в 40-х роках (Груповий портрет з Юрієм Кленом // Літературна Україна. 1993. 11 берез.), в якому, зокрема, був дуже*



яскравий пасаж, як інтелектуальні сили з України, що з волі долі опинились в еміграції, "вросли" в європейську культуру. Цитую: "Ми вже тоді починали знайомитися з культурою Заходу, для чого в Австрії, як і в повоєнній Німеччині, був пригожий ґрунт. Обидві ці країни, які зовсім недавно ще становили один великий так званий Райх, на добрий десяток років нацистського здичавіння також були відірвані від решти західного світу й тепер надолужували прогаяне. Особливо популярний в німців був тоді ще живий Герман Гессе; модним став наново відкритий для них Франц Кафка; і так само ж модними ставали французькі екзистенціалісти Жан-Поль Сартр і Альбер Камю. Тоді-таки починалося моє захоплення Андре Жідом. У кінотеатрах демонструвалися кращі досягнення французької, італійської, англійської кінопродукції тридцятих-сорочкових років. Нашими улюбленими кінорежисерами були Клод Отан-Ляра, Рене Клер, Марсель Карне, Жюльєн Дювів'є... Аж приємно уголом вимовляти ці імена, бо давно подібних їм немає".

Словом, попри всілякі еміграційні труднощі Ви все ж мали реальні можливості пізнавати європейську культуру, в якійсь мірі пізнавати й тоді, коли перед собою таких завдань спеціально не ставили. Саме життя (маю передовсім на увазі життя творче) зобов'язувало. В Україні живущі таких змог не тільки не мали, але й ще „змушені“ були, навіть не знаючи європейської культури, називати її буржуазно-западницькою. Ви звідси, з відстані, дивилися на українську літературу під своїм кутом зору. Ви давали їй дуже суворі оцінки. Правда, вони ніколи не були зловивими. Це був Ваш погляд на рідну й дорогу Вам літературу в безкомпромісних оцінках. Сьогодні багато хто з тих, що живе поза Україною, краще пізнавши її, воліє бути не таким категоричним, як був досі. Я не кажу, що міняє „мінуси“ на „плюси“, але все ж у чомусь поступається. Ви не почуваете такої потреби? Можливо, і Ви, пане професоре, недавно, подорожуючи по Україні, спізнали щось таке, що могло б „пом'якшити“ Ваші оціночні „вироки“ певних літературних фактів?

І. К. Так почавши розмову, Ви збудили в моїй пам'яті прегарний спогад майже моєї молодости, якщо вважати себе молодим між сорок і п'ятдесят. Те, що Ви зацитовали з написаного про Юрія Клена й журнал „Літаври“, припадає на 1947 рік і було лише початком. Невдовзі я переїхав до Німеччини і з мріями про Париж з погляду матеріального влаштування зробив помилку, залишився в Європі. Власне, це не була помилка: вчинивши так, я не

шкодував, бо, попри матеріальну невлаштованість, мав те, чого хотів.

До Парижа я добився на початку 1951 року, на ціле півріччя, коли виїхав туди у складі колективу НТШ, який оселився в Сарселі, за десять кілометрів від останньої станції паризького метро. Потім прожив там цілий 1953 рік, а далі, як член редакції „Енциклопедії Українознавства“, був у там і досі два-три рази в рік.

У Європі натовді вже тривала відбудова по великій війні, але Франція все ще стояла в т.зв. брудній колоніальній війні. Але, попри те, дивовижним чином за п'ятдесятих років Париж переживав високе культурне піднесення. Крім уже цитованого Вами про кіно, у Парижі діяло щось близько сімдесятьох театрів, і чи не в кожному можна було потрапити на цікаву виставу. Та особливо славними були два театри: Державний Народний Театр на Трокадеро (Thkatre National Populare, скорочено ТНР) Жана Віляра й Ансамбль Мадлени Рено й Жана-Луї Барро в театрі Маріньї на Єлісейських Полях. Барро, крім класики, Шекспіра й Мольєра, в репертуарі надавав перевагу драматургії тоді ще живого Поля Клоделя та Жана Ануя. Сам він відомий серед іншого виконанням ролей К. в інсценізації „Процесу“ Кафки, Гамлета й мольєрівського Скапена. До його ансамблю, крім нього самого й Мадлени Рено, постійно належали талановиті актори: Жан Десайї, П'єр Бертен і Сімона Валер. Слава Вілярового театру також трималася на доборі першокласних акторів: Жерар Філіпп, Філіпп Нуаре, пізніше Даніель Желен, Марія Казерес і Жанна Моро. Сам він був незрівнянний у ролі Дона Жуана (за Мольєром).

У малярстві на час моєї появи в Парижі ще жили й були діяльні малярі з групи прозваних фовістами (дикими): Анрі Матісс, Андре Дерен, Рауль Дюфі, кубіст Жорж Брак. Щоправда, всі вони вимерли протягом п'ятдесятих років. Дещо довше протрималися Пікассо й Шагал.

Хай пробачить мені читач стільки імен, далєбі, не конче йому знайомих, але я хотів би, щоб цей пасаж так і лишився в нашій розмові, бо ж це світлі постаті з захоплення моєї умовної молодости.

Я встигав обігати всі можливі виставки й побувати бодай на визначніших театральних виставах. Дивувала мене повнота тодішнього своєрідного відродження Парижа. І як не згадати таких шансон'є, як Ів Монтан (і актор), П'єр Брассанс, Едіт Піаф і Жюльєтту Греко, міма Марселя Мар-

со, балет Ролана Петі, чи не єдиного з усього переліченого діяльного ще й тепер. На першому плані з тодішньої літератури були: Андре Моруа, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Андре Мальро, поет Жак Превер. Ще живий за мого часу був й універсальний Жан Кокто — кінорежисер, прозаїк, драматург і маляр. Котрогось року Яків Гніздовський, що жив тоді в Парижі, саме перед моїм виїздом до Мюнхена готував там виставку. Я жартома говорив йому: якби трапилося, щоб її відвідав Жан Кокто — успіх виставки був би забезпечений. За пару тижнів, уже в Мюнхені, дістав від Якова листівку: „Не заходив Кокто і не розмахував своїми костистими руками“. Що означало, що комерційний успіх виставки, як звичайно, був посередній.

Такий мій Париж. Щойно з шістдесятих-сімдесятих років я дістав можливість вибиратися за його межі для знайомства з мистецтвом Заходу й інших країн, але того вже було б забагато для нашої розмови. Про це — в моїй книжці „Розмови в дорозі до себе“.

Звідси я дивився тоді не просто на українську, а на українську радянську літературу, що означає: неминуче позначену фальшем. Як сказав колись Солженіцин: письменники соцреалісти зобов'язані були не помічати очевидної правди, яка й без літератури впадала в очі. Бувши перед війною аспірантом Інституту літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР, я не мав наміру спеціалізуватися на радянській літературі й волів утікати від неї в стародавню добу. На таких був дефіцит, й Олександр Білецький сам вирішив узяти мене під своє керівництво. Але, опинившись на еміграції й ставши в середині 1950-х років редактором „Української літературної газети“, а з січня 1961 — „Сучасності“, я змушений був повернутися до актуального. Така генеза моїх „оцінок“.

Чи тепер писав би я інакше? Безумовно, бо кардинально змінилися обставини. Хоч не було мені таємницею й тоді, яких мук коштувало письменникові відстоювати бодай дешицю тієї правди, „яка й без літератури впадала в очі“, одна річ знати теоретично, інша — дізнатися конкретно, скільки разів той чи той письменник змушений був переробляти роман чи повість, щоб довести його до сприйнятних партійному начальству кондицій. Тому тепер я не був би такий категоричний персонально супроти Михайла Стельмаха чи Олеса Гончара, але в оцінках їх творів ніщо не змінилося: фальш є фальш, незалежно від того — висловлена добровільно чи під примусом. Пояснюю на

прикладі. Геніальний автор „Золотого гомону“ і „Скорбної матері“ був і лишається першим поетом двадцятого століття, і нерозумно було б ганити Тичину за „юродство“ (як влучно означила це явище Михайлина Коцюбинська), але „Партія веде“, яку „Правда“ надрукувала в оригіналі 21 листопада 1933, коли ще не були поховані всі трупи померлих від голоду, лишитья одним з найстрашніших документів нашої історії, страшнішим від середньовічного бенкету під час чуми. З цього погляду, гадаю, на часі переоцінка всієї т. зв. радянської класики.

*Ви у своїй праці „Літературний процес дещо з віддалі“ (Париж, 1991), роздумуючи про так званий горбачовський плюралізм в Україні, висловились, що пора „скинути сталінський картуз, натягнений на всі голови всесоюзно“. Цього картуза, звичайно, мусив носити і такий митець, як Олександр Довженко, не кажучи про митців скромніших за талантом. Ось уявімо собі, що Олександр Корнійчук, який відразу натягнув цього „ картуза“ по самі вуха, силою якихось обставин опинився в еміграції разом зі своїми ровесниками. Він, звичайно, змушений був би його зняти. Яким би шляхом, на Вашу думку, пішла його творча праця тут, в умовах вільного світу? Чи, може, цей вільний світ уже б не прийняв його творчості після того, як він так „успішно“ „потопив“ чорноморську ескадру і так „успішно“ вхопив тип позитивного героя з умов сталінського режиму, вираженого кон'юнктурною поведінкою Платона Кречета? Ви ж самі колись у статті „Драматургія О. Корнійчука на тлі радянського літературного побуту“ („Сучасність“, 1961. № 1. С. 65) писали: „не потребуємо доводити, що Корнійчук не сам вийшов на провідного драматурга і не з його вини його п'єси вважають вершиком досягнення радянського театру. Як кон'юнктуристик, він тільки зручно пристосувався виразником ідеалів і смаків свого замовця, якого легко впізнати в постаті представника панівної, за термінологією Мілована Джіласа, „ нової класи“.*

І. К. Ви не зовсім правильно мене зрозуміли. У тому випадку мені йшлося про сталінський „ картуз“ не в персональному, а в організаційному плані. Сталіна дратувала неможливість тотально керувати літературою, коли в кожній республіці є по кілька літературних організацій чи угруповань, які воюють кожна проти всіх, і кожне запевняє, що тільки воно є справжнім речником партійної лінії в літературі. Піди розумій їх. Куди простіше зотарити їх у єдиній спілці письменників „з комуністичною фракцією в

ній“ (з постанови ЦК від 23.04.1932), побудувати її централізовано по вертикалі й поставити на її чолі, наприклад, „подобострастного“ Фадеева, а на додаток хай сам Горький під наглядом Жданова дасть їм єдину творчу методу — соціалістичний реалізм. З погляду деспотії єдино правильна логіка.

Це все ясне. Але йдімо далі. Тепер кажуть, що відбулася безкровна революція. На жаль, вона не відбулася до кінця, а зупинилася десь посередині, бо не знесла всіх попередніх структур, як це властиве кожній справжній революції, проти яких вона починалася. У висліді склалася парадоксальна ситуація, за якої виживання у всіх сферах державного відродження приречене болісно відбуватися в старих структурах. Щоб вижити, не було іншого виходу й літературі, як тимчасово зберегти сталінську структуру. Я розумів це, коли писав „Літературний процес дещо з віддалі“, і пропонував бодай зняти всесоюзний сталінський „картуз“, перейменувавши СПУ на об'єднання, товариство українських письменників чи щось подібне. Оце й усього.

Що ж стосується Корнійчука, то тут відповідь ясна. Як один з керівників Всесоюзної ради миру, він вільно „ка-тався“ по всьому світу, і ніхто не перешкодив би йому лишитися на еміграції, якби хотів. Але він занадто високо стояв у партійній номенклатурі, під крилом самого Сталіна, щоб такий, нерозважний з його погляду, крок зробити. Так що годі було б уявляти його в нашому скромному діаспорному середовищі перебудованим на сто вісімдесят. Якби він жив і тепер, то, гадаю, опинився б по другий бік, у підпіллі разом з Гуренком. Звісно, підпілля тепер і не потрібне, бо так званий плюралізм дає змогу кожному легально агітувати за повернення до КПРС і Союзу, але з-за плоту тактично зручніше керувати гуртом „товарищей“ О.Мороза. За тим самим плотом сидів би й Олександр Євдокимович. Між іншим, є один яскраво аналогічний приклад такої позиції в літературних колах України, наводити який зайве діло, бо він усім добре відомий.

До речі, як ми вже при Корнійчуку: чи такі вже „суворі“ були мої оцінки радянської літератури, хай свідчить останній абзац з моєї книжки „Сучасна література в УРСР“, виданої 1964 р. Даруйте, що цитую сам себе:

„Є їх (українських письменників) щось близько 600 осіб, і являють вони сьогодні найбільшу силу, яка відстоює існування української культури. Саме те, що вони в умовах

глуму й утисків над українською мовою не зреклися її, лишаючися українськими письменниками, зрівноважує всю решту. Це стосується не тільки тих, кого ми шануємо за людяність і відвагу протистояти натискові несвітського зла московщини, а й критикованих нами, до таких, як Корнійчук, Дмитерко і їм же ність числа. Бо бути українським письменником це — (не хочу бути патетичним, але мушу вжити цей термін) подвижництво“.

На жаль, останнє актуальне поки що й тепер.

*Пане професоре, впевнений, що читачеві в Україні було дуже цікаво читати Вашу розповідь про Горотака — автора збірки „Дияболічні параболи“. Виявляється, що за іменем Горотака стоять справжні імена Л.Мосендза і Ю.Клена. Ця унікальна містифікація — не тільки цікавий факт в біографії двох видатних письменників, вона відкриває багато таємничого чару з української літературної атмосфери в Німеччині 40-х років. В Україну мусить вертатися все, що має свою вартість у пізнанні діаспорного культурного набутку. Може б Ви і цей наш діалог скрасили якимсь цікавим спогадом, наприклад, із буднів МУРу.*

І.К. Одверто кажучи, мені не зовсім личить оповідати про МУР (Мистецький Український Рух), бо пристав я до нього не від початку. Він був заснований відразу по війні 1945 р. в німецькому місті Фюрт, а я жив тоді в Австрії. Щойно в середині 1947 р. переїхав до Німеччини й десь після того вступив до МУРу, коли вже відчувалося наближення його зникну. Звісно ж, історія його мені добре відома, а не зовсім личить мені оповідати про нього не так з причини малої моєї участі в ньому, як з уваги на те, що в Америці живе один з головних організаторів МУРу, який уже опублікував історію цієї організації й певно не відмовився б розповісти про неї куди краще від мене на прохання редакції „Дзвону“: Юрій Шевельов. Було так, що головою МУРу був обраний відомий уже тоді автор трилогії „Волинь“ Улас Самчук, але дійсним натхненником і теоретиком організації був Шевельов. Йому належить і гаряче дискутована тоді теорія органічно-національного стилю української літератури. Його опонентами були речники неокласицизму в особах Юрія Клена й Володимира Державина. За тих самих років Шевельов, щоправда не під маркою МУРу, редагував прегарний ілюстрований журнал „Арка“ у Мюнхені, одним з ілюстраторів якого був пізніше відомий у світі Яків Гніздовський, маляр і графік. Другим

у тій самій течії формулювання теоретичних проблем, що й Шевельов, був Григорій Костюк. Вийшло тоді три дискусійні збірники „МУР“, твори активніших членів МУРу: Івана Багряного, Тодося Осьмачки, Василя Барки, В. Домонтовича. Крім згаданих, вартий згадки ще Юрій Косач, автор низки романів і під самий кінець його перебування в Німеччині п'єси „Ордер“, в якій гостро висміяна советська воячина, а в фіналі — перемога над нею вояків УПА. Тим несподіваніша була його перебудова, вже в США, на советофільство. Експлуатуючи споріднення з Лесею Українкою, він здобув пошану в літературних колах Києва, а за те, що редагував у США провокативний журнал „За синім океаном“, вшановано його фантастично вигаданою біографією, друкованою в київських виданнях, ніби він героїчно витримував переслідування від націоналістів і навіть зазнав ув'язнення від німців, хоч насправді було зовсім не так. Та це вже поза межами МУРу.

Була ще одна колоритна постать у МУРі: Ігор Костецький. Тоді він плекав ідею закласти такий журнал, якого ще світ не бачив, під назвою „Хорс“, і збирав до нього матеріали у великому мішку. На жаль, Костецький уплутався у зв'язки з КГБ, і не виключене, що по його смерті там опинився його архів з „Хорсом“ у мішку. Та це вже теж поза межами МУРу.

Добу 1947—1950 рр. я назвав колись добою грюндерства: виникали й швидко зникали академії, інститути, товариства. Так і МУР. Але він відіграв свою роль в самовизначенні другої літературної еміграції на свободі.

Саме тоді, коли зникав МУР, з січня 1951 р. почала виходити в Мюнхені газета „Сучасна Україна“, на базі якої виникла редагована мною „Українська літературна газета“, а потім і журнал „Сучасність“. Цей центр з „Сучасністю“ проіснував довше, аж до переходу журналу до Києва. Та це тема окремої розмови.

*Пане професоре, у 1964 р. в статті „Де наш Шевченко?“ ви цитували Микиту Хрущова: „Тарас Шевченко — великий український національний поет. У його віршах звучить палка і пристрасна синівська любов до рідної України... Він не зігнув спину перед царизмом в той час, коли його засудили і послали в Орську фортецю простим солдатом...“ Ви ці слова, як самі казали, зачитували тому, „щоб додати до них те, чого автор їх не сказав би ні за що на світі: не зігнувши спину перед царатом, Шевченко ще не закінчив боротьби за національне*

*визволення проти терору й підступів російщини (яка втілюється сьогодні в постаті Хрущова), і ми сподіваємося бути свідками його наступних перемог“.*

*З того часу, як Ви ці слова писали, пройшло майже тридцять років. Нині вже якісь певні перемоги маємо, але Шевченкова боротьба ще триває. Якою вона тепер, по-Вашому, є, ця боротьба?*

І.К. З власного досвіду цього тридцятиліття можу, не боячись бути самокритичним, відповісти: зацитоване Вами — патетична фраза, варта стільки, скільки загально повторювані: „правда подолає кривду“, „добро перемаже зло“, „народ безсмертний“ та їм подібні. У дійсності, на жаль, може перемагати те й друге, і народи не безсмертні. Шевченко живий у наших серцях, і перемагає він доти, доки ми спроможні бути гідними його величі нащадками. Сьогодні питання нашої (і Шевченкової) поразки чи перемоги вирішується, либонь, востаннє. І воно поки що відкрите. Якщо зазнаємо поразки,— винен буде не Шевченко.

*„Є критики, які наївно бачать своє призначення в тому, щоб учити поета, підказувати, як йому досконалитися, щоб кожен наступний твір був ліпший від попереднього. Є й інші, які слушно кепкують з перших: поета не можна навчити, бо треба з талантом народитися. А з талантом буває так, що він вичерпується на стадії початківства і, давши коротким зблиском кілька шедеврів, зникає. Тоді ніякі повчання критиків йому не допоможуть. Та шляхи таланту незбагненні: буває й так, що він досягає, як добре зело на щедрій ниві, і на повечорілий день, мовивши за Довженком, чарує нас мудрою, вивершеною досконалою зрілістю, так що довгий час ми його наче й не помічаємо чи привикаємо бачити у числі хай і добрих, але середняків, і раптом з одного якогось твору відкриваємо його в новій якості, на тих вершинах культури, на яких раніше не сподівалися його присутності“.*

*Це Ваші слова, пане Кошелівець. Вас свого часу присмтно вразила збірка Леоніда Первомайського „Уроки поезії“ і, поцінуючи її на загальному тлі творчості письменника, Ви, власне, оті вище цитовані слова, адресували йому.*

*Думається, що Ви маєте цілковиту рацію. Подібне можна сказати про Ігоря Муратова, маючи на увазі його книги віршів „Розсахнута брама“, „Надвечірні птахи“, повість „Сповідь на вершині“, про Василя Земляка з його романами „Лебедина зрзя“ і „Зелені млини“, про Бориса Харчука,*

прочитавши його роман „Кривняки“ і, очевидно, про ще інших письменників.

Сьогодні в Україні розпочався активний процес залучення художніх творів, творчих персоналій у загальнолітературний творчий процес, аби створити цілісну картину нашого художнього „господарства“, аби, врешті, пізнати свою літературу такою, якою вона насправді була.

І ось, добре не знаючи української літератури в діаспорі, у нас часто-густо „переоцінюють“ діаспорних письменників. Інколи це залежить від зв'язків того чи іншого автора з видавництвами, часописами чи впливовими людьми в Україні. Звичайно, таких зв'язків сьогодні ні Олекса Стефанович, ні Оксана Лятуринська, ні Богдан Кравців, як і багато інших видатних письменників, що повмирали, налагоджувати не можуть.

З часом все вляжеться: переоцінені дістануть своє, недооцінені — теж їм належне.

Пане професоре, Ви дивились на українську літературу з відстані, але добре знаєте її і зблизька, маю на увазі ту, що творилась в еміграції. Кого з еміграційних письменників Ви б оцінили саме так, як Леоніда Первомайського, тобто, хто був наче й непомітним, а раптом „засвітився“?

І.К. Первомайський зацікавив мене тим, що при загальній течії зануку поетів у лещатах соціалістичного реалізму, і найбільших: не кажучи про Тичину, занепадали ж і Рильський та Бажан,— здолав устояти проти цієї течії і, замкнувшись від оточення в світі поезії, зумів дати зразки чистої лірики, довівши її в збірці „Уроки поезії“ (і в двох останніх також) до тієї „простоти“, силу якої розумів його російський сучасник Борис Пастернак.

У нас, коли мова про літературну еміграцію, було щось зовсім інше: без залежності від того, що він робив, чи просто мовчав, кожен, опинившись на волі, міг „засвітитися“, як висловився колись Іван Дзюба з іншого приводу, сам від себе. Звісно, як був обдарований талантом, бо без нього й на волі можна „світити“ тільки графоманією, що залюбки й робить, скориставшись свободою, не один писака в діаспорі. Та не про них мова.

Я не знаю, з чого починав ще в советчині Василь Барка, чи Олег Зуєвський, але обидва вони відразу засвітилися тут чистим світлом з перших поезій на тому високому рівні, на якому тримаються й по цей день. Та не змога мені в обмеженій часом розмові говорити про кількох, і я зу-

пинюся дещо докладніше тільки на одному прикладі, просто тому, що той, про кого мова, був близький мені протягом останнього десятка років його життя. Це Михайло Костьович Орест (Зеров). З його розповідей знаю, що поета в собі він відчував ще з юнацьких літ, але, будучи абсолютно непоступливим на компроміси, в умовах советчини не надрукував жодного рядка. Але за війни, ще в дорозі на Захід, мав готову збірку поезій, яку надрукував у Львові 1944 р. під назвою „Луни літ“. Без потреби досконалитися з кожним новим віршем, як й у випадку названих вище Барки й Зуєвського, ця збірка визначила той рівень поетичної культури, на якому утрималися наступні чотири, включно з виданою посмертно — „Пізні вруна“ (1965). Уся його поезія — медитативна лірика, звісно ж, не без ноток ностальгічної туги за рідним краєм і власним родом.

Як мені вже доводилося писати про нього, кожна його поезія є, у найпервіснішому значенні цього слова, шедевром формального викінчення. Слово так укладається у прийнятий розмір, що поетові ніколи не можна закинути формальної недороблености, яка подеколи трапляється й у великих поетів (наприклад, у Маланюка). В Ореста не може бути мови про силуваний наголос чи важкий для вимови збіг приголосних. У його мові, може, не так і багато чистих новотворів, мовотворчість Орестова — передусім у поверненні слову його забутого чи наданні йому незвичного для загальноприйнятого мовлення вживання. А ще більше — в різноманітненні семантики слова додаванням у поточній мові не вживаних суфіксів чи префіксів. Гадаю, що мініатюра „Жовтень“ ілюструє сказане вище:

Скоритись? Ні! Для почувань знебулих  
Ще має силу їх передший спалах:  
Я чую запах радостей минулих,  
В заобрійному вирії пропалих.  
Так Жовтень, тоскний спадкоємець Літа,  
В собі його луну любовно стежить...  
Коли прийдешність холодом повита,  
Лише минулий день душі належить.

На мій погляд, поетичною майстерністю Орест перевищував свого брата Миколу Зерова, хоч сам він з пієтету перед старшим ледве чи з таким порівнянням погодився б.

Та, либонь, на цьому час кінчати нашу розмову.

## „Я — КІТ, ЯКИЙ ХОДИТЬ САМ...“

У 1943 р. дванадцятилітня дівчина разом із мамою покидала Донбас, Україну, беручи з собою найбільше своє придане з рідної землі,— українську мову — і йшла на Захід. Вона ще не знала, що доля судитиме їй тяжкі дороги через Європу та Америку, аби не загубитись в житті, а то й у ньому втриматись. Не знала вона, що в кінці 20-го століття повернеться в Незалежну Українську Державу своїми книгами.

Написала Андієвська 13 поетичних збірок, 6 книг прози та створила сотні малярських робіт. На Заході про Андієвську-поета, Андієвську-прозаїка, Андієвську-художника є велика критична література. Їй навіть казали, що коли б вона належала не до недержавної нації, то вона мала б Нобеля. Вона відповідала: „Найвищий мій Нобель — це приналежність до української нації“.

Сьогодні над Україною — Державний стяг. Вже вийшли в Україні два її романи — „Роман про людське призначення“ (Київ, УКСП „Кобза“, 1992) та „Роман про добру людину“ (Київ, УКСП „Кобза“, 1993). Готуються до друку інші твори. Емма Андієвська в дорозі додому і в постійній творчій дорозі. Проживає в Мюнхені. На хліб насущний заробляє працею журналіста в українській редакції радіо „Свобода“. Липневого дня 1993 р. я мав щасливу нагоду зустритись із нею у Мюнхені і записати таку розмову:

*Пані Еммо, свого часу Ви сказали: „Творчий акт завжди деформує, вносить щось своє в зображувальну дійсність, навіть коли ця дійсність і виступає нібито реальною. Поет завжди щось каже так і не так, і в цьому розходженні, в цій нібито непослідовності з'являється натяк на сутність зображувальної дійсності — мета, що її різними засобами здійснювали поети всіх віків і народів. Поезія — це завжди втілення невтіленого, чи бодай прагнення зобразити незобразжальне, що вислизає з-під точних окреслень, але що його все-таки дано прочувати“<sup>1</sup>.*

*Це було мовлено майже тридцять літ тому з нагоди столітнього ювілею Шарля Бодлера, до поезії якого Ви маєте особливий сентимент.*

*І все ж, усе в світі змінне, і поезія теж, хоч Бодлер залишився Бодлером. Реформатори української класичної*

<sup>1</sup> Андієвська Емма. Основоположник новосучасної поезії // Українські вісті. 1966. 8 лип.

*поезії, скажімо, такі, як С.Гординський, що у багатьох випадках йшли за Бодлером, виробляли свій поетичний досвід. Ваша поезія також це стверджує. Питання, яке хочу Вам задати, безперечно, це справа літературних критиків. Ви даєте їм матеріал, а вони повинні його досліджувати. Та все ж, скажіть, як поєднується у Вашій творчості те, що називається європейською світовою художньою практикою і художньою практикою українською?*

Е.А. Бачите, справа в тому, що я дуже рано мала доступ до всіх європейських літератур і не тільки до європейських. Тому різні повтори, які десь у мене трапляються, можна пояснити. Тепер розумію, що їх треба було уникнути.

Я, можливо, найбільше люблю Маларме, хоч Бодлер теж мій поет. Чому я його так люблю? Бо коли я його відкрила, а я для себе усе відкриваю сама,— я зрозуміла, що від нього йде поезія ХХ ст., хоч були і його предтечі. У чому полягає те, що мене так факсцинувало у Маларме? Це в граматиці скорочених структурах вмістити духовне віддзеркалення світу, виходячи із конкретного, із матеріального, із зовсім конкретних речей. Це наче просвітлювати ці речі до глибини суті. Це якраз те, що для мене є розумінням і суттю поезії. І я намагаюся саме так писати. Для мене кожного разу поезія — це медитація, а медитація може бути коротшою, довшою, інтенсивнішою, менш інтенсивною, але завжди засадничо — медитація.

Я все ж виховувалася на європейській літературі, особливо на латиноамериканській. Знаю і люблю поезію китайську, правда, тільки за перекладами. Українського феномену хай дошукуються критики. Пишу українською мовою, а це вже щось значить.

*Тоді, як ставитесь до цієї критики, яка каже, що Ваша творчість має приховану в собі українську фольклорну домініанту?*

Е.А. Не знаю... Таких завдань перед собою не ставила, хоч я той слимак, який все життя носить хатку — Україну. До всього українського я мала фанатичний потяг іще змалечку. Правда, мама мене так само фанатично виховувала „на росіянку“. Для мене „виписували“ вчителів“ „с самого Ленінграда і Москви, чтобы девочка почувствовала настоящій русский акцент и набралась хороших манер“. Та все це було даремно. Я настояла на своєму і пішла до

української школи, яка, вважала мама, швидко мені спротивиться. Бідна моя мама прорахувалася.

Фольклор український? Не знаю... Десь він в мені, може, й сидить. З раннього віку читала Бальзака, Мопассана, Мольєра... А це ще більше заставляло мене думати про Україну.

І зараз, коли мені тут, в еміграції, кажуть: „Україна така... така... така... , а ваш Кравчук...— відразу йду в наступ: „Я ж вам не кажу, яка Росія, не кажу, ваш Єльцин...“ А далі, звісно, „ах ти бандеровка...“

— Що зробиш?.. Я така, — сміюся з того.

Нам треба ні в чому не поступатись. Якщо б ми не були такі добрі — ми давно мали б Україну. Мусимо стояти, міцно стояти. Я змушую граніт цвісти. Так треба!

Дивіться, ми мали геніального Тичину, поета колосального світового рівня. І він не встояв — зламали. Витримати тоталітарний режим не кожному вдається. Не встояв він — повинні це зробити інші. Людина приходить у світ, аби бути у ньому під сонцем. І нація теж має бути під сонцем. Кожна нація.

*Людина початку століття і людина кінця цього століття — це не одне й те ж. Учені кажуть, що людина втратила свою психологічну рівновагу і потрапила в постійний неспокій. Невроз став її домінуючим станом. Звідси й пояснення того, що сучасна авангардна поезія культивує песимізм, самотність, зумисну „затемненість“ змісту над його сенсом, негативізм тощо. Якщо дивитись у такому контексті на українську поезію, то, мабуть, наша загальна ситуація підказує щось інше. Ми щойно починаємо творити свою державу. Отже, обезідейнення художнього слова, мистецтва нам може надто дорого коштувати. Відкритий голос для нас більше значить, ніж навіть довершений модерн. Згадаймо, в часі Першої світової війни Тичина створив у буквальному значенні цього слова шедевр:*

Кладусь я спать.

Три янголи в головах стоять.

Один янгол — все бачить.

Другий янгол — все чує.

Третій янгол — все знає.

І приснився мені

Син.

Наче він сам проти ворога встає.

А той обступає, просто в груди рубає!  
(Перший янгол вид свій закриває).

І ніби поле рівне, рівне та зелене.  
І вітер стеле спів: „Прощайте, нене!“  
(Другий янгол з хрестом до мене).

І вітер стеле: Не сумуйте, смерти той не знає,  
Хто за Україну помирає!“  
(Третій янгол серце звеселяє).

І приснився мені  
Син.

## II

Праворуч — сонце.  
Ліворуч — місяць.  
А так — зоря.

Благословляю, синку, на ворога.  
А він: матусю моя!  
Немає, каже, ворога  
Та й не було.  
Тільки й єсть у нас ворог —  
Наше серце.  
Благословіть, мамо, шукати зілля,  
Шукати зілля на людське божевілля.  
Звела я руки до хреста —  
А коло мене нікого нема.  
Тихо, лиш ворон: кря! кря!  
Праворуч — сонце.  
Ліворуч — місяць.  
А так — зоря.

*Цей вірш „Війна“. „Цей діамантовий вірш, — писав Юрій Лавриненко, — свого часу не розуміли, принаймні не звернули на нього достатньої уваги. Я ні разу не чув, щоб його хто спокусився декламувати. Був це незрозумілий модернізм Тичини на той час. Мені здається, що це архитвір необароко. Його загальна конструкція і строфіка, його музична інструментація, його загадкова метафоричність — були незрозумілою новиною<sup>1</sup>. Для соціалістичної пропаганди потрібні були речі, скажімо, типу „Партія веде!“ Якою ж сьогодні, на Вашу думку, повинна бути українська сучасна поезія?*

Е.А. Насамперед я не погоджуюся з Юрієм Лавриненком щодо окреслення необароко, але це з іншої галузі.

<sup>1</sup> Лавриненко Юрій. До поєднання модернізму і традиції в необароко // Слово. 1968. Ч. 3. С. 198.

Крім того, що таке авангардна і що таке ідейна поезія? Ідейна поезія може бути і в авангардній. Тільки людина не призвичаєна до складного відображення світу. Поезія логічна, заримована існує й існуватиме. І поезія чиста, яка рухається над логічним, і властиво це і творить справжню поезію. Хоч ще раз підкреслюю, що не заперечую логічної поезії. Але ні та, ні інша поезія не може поглинати усю, бо тоді духові не буде де ходити. Не можна від кожної людини вимагати, що вона Ейнштейн, хоч теоретично в кожній ці потенції є, і вона може зрозуміти всі найглибші істини. Тільки, щоб їх зрозуміти, все ж таки треба зробити із себе Ейнштейна. Правда, це великий шлях праці, культури, самопізнання і взагалі пізнання навколишнього світу для того, щоб зрозуміти деякі явища. Отже, спрощення все ж таки не завжди відображає правильність. І тому мені здається, що дуже добре, що існує логічна і нелогічна поезія і будь-яка, бо всі вони мають своє місце. Я зовсім не за те, щоб на цілий світ існував лише огірок. Існує й багато чого іншого. Так само і з поезією. Бачите, Маларме розуміли не всі, навіть його не сприймали й освічені люди, але це не значить, що він не був духовним ядром нації. Він був.

Тільки на його вершину не кожному дано зійти. Кожен поет вправі шукати. Звісно, що часто при цьому вони сходять на манівці. Але кожна доба щось вияскравлює із доби попередньої, аби утвердити своє, щось своє продиктувати. Кожна доба інакше унапрямує свої ліхтарі на ті самі явища. Масовості не завжди доступний дух. До духу йдуть лише одиниці, хоч теоретично це може робити кожен. І все ж не кожному може бути зрозуміло те щось, що має велику вартість. Я вважаю, що не треба писати всім для всіх, а писати так, як кожен зокрема має в цьому свою потребу. Поезія ХХ ст. пішла не тільки інтуїтивним шляхом, як маємо приклад Маларме, а й чисто розумовим. І для мене така інтелектуальна поезія виглядає штучною і конструктивною. Але це моя чисто суб'єктивна думка. Вважаю, що така поезія не має великих перспектив. Це тільки мода, а люди приходять і відходять. Для мене поезія та, яка йде із глибин, яка дає повність буття, яка хоче це буття збагнути естетичними категоріями, але не тільки, але й категоріями духу, інтуїції. І в цьому напрямку перед кожним поетом відкриваються дуже великі обрії.

*„У кожную добу існував свій „модернізм“, наприклад, у Карпаччіо, Рембрандта, Ель Греко. Тільки тепер виник якийсь*

*фетишизм цих інструментів. Ніби в самій побудові їх є правда, цілком достатня.*

*Можна так порівняти. Захисники різних „ізмів“ стали схожі на осіб, що захоплюються відблесками сонця, зірок, місяця на незвичайних зверхмодерних пристроях із скла, криці, міді, алюмінію — по різноманітних полірованих площинах цих матеріалів, вжитих для астрономічної обсерваторії.*

*Але забули, що не для тих відсвітів збудовано все, хоч відблиски часом бувають дуже ефектні і навіть фантастичні.*

*Забули, що збудовано споруду для посиленого бачення і спостереження світил небесних: через її пристрої.*

*Забули, що не зовнішній відбиток потрібен для справ пізнання, а — той, що проходить всередині інструментів: через „внутрішній“ шлях.*

*Так тепер з поетикою модернізму. На жаль, більшість зайнята самими частковими спорядженнями в новаторстві<sup>1</sup>.*

*Пані Еммо, я зацітував Барку зумисне. З його позицією важко не погодитись. Мабуть, і Ви на цьому стоїте. А ось що можете сказати про художню практику Барки? Як Ви ставитесь до його поезії?*

*Е.А. Е ні, я не зовсім погоджуюсь із Баркою, бо він заперечує своїм твердженням те, що робить у вірші. Та Барка чудовий поет. Він, може, не скрізь рівний. Там, де він має у вірші висловити якусь ідеологію, там він найслабший. Водночас він дав Україні унікальні речі, зокрема „Океан“. Думаю, що кращими своїми творами Барка залишиться в нашій історії. Але кращими. Не кожному поетові варто багато писати, щоб себе не повторювати, не експлуатувати тих своїх ресурсів, які вже були у вжитку. Барка, на жаль, цього не уникнув. Та я тішуся такому талантові, яким є Барка. Це талант український.*

*Пані Еммо, і ще одне запитання з допомогою цитати. Відомий літературознавець Юрій Шерех у статті про „Місто“ Валер'яна Підмогильного писав: „Що таке для Підмогильного життя. Відповідь — життя це рух, це нескінченна миготлива плинність, це здобування світу — відкриття людини, у відкритті людини — знайдення себе, і все чарівне й мінливе й незмінне, як вогонь. Бо вогонь це образ Бога. Це те саме, що Тичина уклав у слова:*

<sup>1</sup> Барка Василь. Традиція і модернізм // Слово. 1968. Ч. 3. С. 504—505.



*Благословенні:*

*Матерія і просторинь, число і міра!*

*Благословенні кольори і тембри, і огонь,*

*огонь, тональність всього світу,*

*огонь і рух, огонь і рух!*

*Дух, що прийняв еси все,*

*хто ти єсть?"*

*А як Ви охарактеризували б життя своєї ліричної героїні? Чи вона завжди є такою, якою Ви її хотіли б бачити?*

Е.А. Я ніколи не мала ліричної героїні. Я ніколи не була „я“ у своїй поезії. Для мене було цікаво, що говорили речі навколо мене. Я не хотіла писати своєї поетичної біографії, хоч би вона, напевно, була цікавою, бо дещо таки довелося пережити. Мене вабить всесвіт і людина у всесвіті, яка осмислює світ і себе у ньому. Все, що ми робимо, це кожного разу осмислення. Той туман думок, який є в нас, вимагає оформлення. Коли поет щось висловлює, то значить, він осмислює якийсь явище...

*Тоді, пані Еммо, можна сказати, що у Вас все ж таки є лірична героїня. Тільки вона не біографічного характеру. Вона пізнає сущість світу і є його частиною.*

Е.А. В такому розумінні — так. Я цілком з вами погоджуюсь.

*Пані Еммо, Вас зачисляють до поетів нью-йоркської групи. Який її основний естетичний кодекс?*

Е.А. Вся нью-йоркська група — це дуже обдаровані й симпатичні люди, але я ніколи не належала до жодної групи і до нью-йоркської також себе не зачисляю. Групу мусять єднати якісь спільні принципи. Спільних принципів із тими, кого зараховують до нью-йоркської групи, я ні з ким не маю. Я — кіт, який ходить сам. Це Іван Максимович Кошелівець винен в тому, що колись молодих поетів із Нью-Йорка назвав групою. І з того часу пішло й поїхало.

Хоч, бачите, людина не любить хаосу, вона завжди хоче щось упорядкувати. Вона шукає якоїсь „шабатурки“, щоб впхати туди свої речі і так їй краще. Так, очевидно, й має бути. Систематизувати, класифікувати, групувати — це також пізнавати. Людина мусить пізнавати. Але якщо хтось хоче пізнавати мою творчість, то я — Емма Андієвська.

У групу не входжу. Я — Андієвська... Така, як є... Добра чи погана — це питання інше.

Думаю, що і Юрко Тарнавський, і Богдан Рубчак, і Богдан Бойчук та й інші „юридично“ ніколи групи не творили.

У 1951 р. у видавництві „Україна“ вийшла у світ невеличка Ваша перша збірка „Поезії“. Потім були „Народження ідола“ (1958), „Риба і розмір“ (1961), „Кути опостинь“ (1962), „Первні“ (1964), „Базар“ (1967), „Пісні без тексту“ (1968), „Наука про землю“ (1975), „Каварня“ (1983), „Спокуси святого Антонія“ (1985) і „Архітектурні ансамблі“ (1989). Це великий поетичний доробок із багатоманітною стильовою гамою. У першій збірці, здається, не благословлялося на такого сюрреаліста, яким Ви ставали згодом. Як це пояснити? Скажімо, у циклі віршів „Присвячується мамі“ (увійшов до першої збірки), до якого Ви взяли епіграф з Еклезіаста „... і нема нічого нового під сонцем“, хоча грайливість образності та багатозначність метафоричності стверджували своє, але ж не так явно „руйнували“ усталену традицію, як це відбувалося в наступних збірках.

Е.А. Мені здається, що в цій першій моїй збірці є такі речі, які можуть бути характерні для всієї моєї творчості. Ось вірш, який я написала у 16 років:

Сургучем запечатаний сад  
Всіх рослин віддали під суд  
Леопард розвітає в кутку  
Тіні мовчки лежать мов квітки  
Охмелілий розвішую віск  
І думаю тільки про вас.

Тут все те, що я пізніше практикувала, всі дисонанси, до яких я сама йшла, бо ще тоді не могла бути теоретично начитаною. Я признаюсь Вам, що я спочатку понаписувала багато своїх речей, а вже потім відкрила собі Маларме і переконалася, що я не свідомо, тобто паралельно йшла за ним.

*Критики кажуть, що Ваша проза — мала й велика, тобто оповідання й романістика (книги „Подорож“, „Джалапіта“, „Тигри“, „Геростраті“, „Роман про добру людину“, „Роман про людське призначення“) сповнена абстрактної поезії. „Потік свідомості“ в ній домінує. А Ви як думаєте?*

Е.А. Кожен має право говорити, що він вважає за потрібне. У моїй прозі хотілося мені створити свою мову, своє речення, але речення граматичне, без деструкції, бо „потік свідомості“ уже зробив Джойс, повторювати Джойса не було цікаво. Крім того, я потребувала зразків складного речення. Я не знайшла їх в українській літературі і вирішила створити сама і втілити „круглий“ час, в якому події відбуваються рівночасно. Ми живемо в лінійному світі, ми приходимо і відходимо, маючи одну свою лінію, але поруч існують лінії інші — існує певна „круглість“. Я намагалася втілити її в реченні, вселивши в нього „дух“. Кожне моє окреме речення часом виступає, як закінчена новела. Інколи воно має 15 сторінок. Так підраховали критики. В цьому реченні вміщуються різні „пласти“ подій. Тільки я не деформую граматичності речення. Щось „своє“ я, наприклад, роблю із сонетом. Я написала багато сонетів тільки тому, що це „скута“ форма. Переважно я пишу абба абба ее дд ее (тут голосівка інша, а дисонанти переважно ті самі). Цим я хочу показати, як можна відійти від логічного викладу речей і бути логічним.

*А в малярстві? Чи буває так, пані Еммо, що „висловлюєте“ у своїх малярських роботах те, що не вдалось сповна висловити у віршах?*

Е.А. Ні! Малярство для мене починається з фарби. Фарба моя цариця. Для поезії, як я розумію, головне форма. Моє малярство стоїть ближче до поезії, ніж до прози. Воно — своєрідний різновид поезії. Скажу більше, це та сама поезія, але виражена іншими засобами. Я ніколи ні до чого не повертаюсь. Як висловились — значить, так у тому часі і в тому стані не зуміла інакше чи, може, не було потреби висловитись інакше. А чи це має вартість — хай судять інші. Хай судять поезію, прозу, малярство.

*Маєте, пані Андієвська, і свої виставки?*

Е.А. Маю, звичайно. Але і клопоти з ними маю. Ось недавно, готую виставку тут, у Мюнхені, а мені кажуть текстовки до картин зробити по-російськи. А я їм: „А що моя мова — „фе“? Якщо „фе“, то виставки не буде!“ Але була. І німці зрозуміли й українську мову. Потім німецька преса, зокрема про цикл робіт „Тарок“, так писала, що хочеш-не хочеш, а повіриш у свою геніальність. Бачите, й

мова не зашкодила. Будемо захищати свої принципи — матимемо все.

*Якщо б Вам хтось сказав: „Займайся чимсь одним: або прозою, або поезією, або живописом“, — що тоді Ви змушені були б обрати?*

Е.А. Я б вибрала те, що виражало б у даному часі мене, що висловлювало б мою душу, мій стан. Не знаю, що це було б — малярство, чи поезія, чи проза. Я ніколи собі не кажу: „Сідай, Андієвська, малювати, а завтра будеш писати вірші. Є якась інша воля, що спонукає мене до різної праці“.

*Що у Вашому житті значить Іван Кошелівець як літературознавець та літературний критик?*

Е.А. Я думаю, що в моєму творчому житті він значить те саме, що й у житті інших. Він — мій чоловік, але ми суверенні творчі люди. Кошелівець мої вірші вперше чує на вечорах або разом з іншими читає в публікаціях. Я існую в світі Андієвської, а він у світі Кошелівця. Є його сфера духовна, а є й моя. Я не заважаю йому, бо дуже ціную свою незалежність.

## ІГОР КАЧУРОВСЬКИЙ ЗБЛИЗЬКА

Частіше й частіше ім'я Ігоря Качуровського з'являється на сторінках наших періодичних видань. Друкуються його вірші, літературознавчі статті, пишуть і про нього. Та все ж читацький загал ще мало обізнаний з творчою біографією письменника. Отже, коротка довідка:

Ігор КАЧУРОВСЬКИЙ народився 1 вересня 1918 р. в Ніжині на Чернігівщині. Закінчив Педагогічний інститут в Курську в 1941 р. Наприкінці війни емігрував, спершу до Австрії, а звідти до Аргентини та в 1969 р. знову повернувся в Європу й оселився у Мюнхені, де працював редактором радіопередач і професором літератури Українського Вільного Університету. Студії продовжував і в Німеччині, де захистив докторську дисертацію. Писати і друкуватися почав на еміграції, в місті Зальцбург, де в 1946 р. надрукував у місцевій українській газеті „Останні новини“ вірш під назвою „Як це добре, що ти не зі мною“. Згодом вийшла перша збірка віршів „Над світлим джерелом“ (1947). Качуровський — послідовник школи українських неокласиків. Його вірш майстерний, його стиль виплеканий. У 1956 р. вийшла друга поетична книжка „В далекій гавані“ в Буенос-Айресі, а в 1960 р. — поема

„Село“. Наступна книжка поезій надрукована була вже в Мюнхені, куди поет повернувся з Аргентини; це репрезентативна книжка поета-майстра під назвою „Пісня про білий парус“ (1971). Рівночасно з поетичною творчістю Качуровський плекає талант прозаїка. В 1956 р. вийшов роман у новелах під назвою „Шлях невідомого“. Наступна книжка прози це повість „Залізний куркуль“, що з'явилась друком у Мюнхені в 1959 р. Продовження роману „Шлях невідомого“ — книжка „Дім над кручею“ вийшла друком у Мюнхені в 1966 р. І. Качуровський є автором літературознавчих праць і підручників. Вийшли окремими виданнями „Строфіка“ (1977), „Фоніка“ (1984), „Нарис компаративної метрики“ (1985). Пробував сили у сценічній творчості; в 1949 р. вийшла друком комедія „Еміграційна лихоманка“. Ігор Качуровський досвідчений перекладач. Багато уваги він присвятив творчості італійського поета Петрарки. В 1982 р. вийшла книга його перекладів українською мовою під назвою „Вибране“. А в 1990 р. Інститут літератури ім. М.Ореста видав у Мюнхені книгу лірики поета „Свічада вічності“. До тисячоліття християнства в Україні вийшла збірка українських поезій релігійного змісту, як перший том запланованої праці „Хрестоматія української релігійної літератури“. Ігор Качуровський автор багатьох оглядів творчості українських письменників; були передавані в літературних радіопередачах та друкувалися на сторінках української преси. Він живе й працює у Мюнхені...

Наші зустрічі з поетом мого мюнхенського літа 1993 р. завершилися такою розмовою:

*Авторитет Ігоря Качуровського як літературознавця та критика відомий сьогодні не лише в середовищі української діаспори, але стає відомим і на Батьківщині. В Україні Вас знають як автора „Строфіки“, „Фоніки“, „Нарису компаративістики“ та багатьох літературно-критичних робіт, зокрема статей про українських неокласиків.*

*Свого часу Юрій Шерех у дослідженні „Стилі сучасної української літератури на еміграції“ писав, що без неокласичного вишколу наша поезія залишилась би на провінційному рівні поезії Б. Грінченка або „короля поетів“ провінційного міщанства Олеса“. „Але ми бачимо, — висловлюється він, — і історичну обмеженість і велику вузькість неокласицизму. Раціоналізм — філософська база неокласицизму — не буде ідеологією нового письменства, і формальний вишкіл не може стати самоціллю, а національна стихія не вкладається в рамки чужих форм, які б гнучкі вони не були. І в світлі цього досвіду ми певні: атаки плужан на неокласицизм були атаками знизу вгору, намаганням принизити високе, знівельювати несприйнятне для малих. Але ми стовімо принаймні на одному рівні з неокласицизмом, ми принаймні доросли до нього — і тому наші атаки на нього мають зовсім інший характер і спрямованість.*

*Сучасне покоління змагається з неокласикою не для того, щоб зануритися в провінціалізм і несмак, а для того, щоб, опанувавши всі досягнення неокласики, піти далі.*

*Зміст неокласики рже засвоєний, тому він став мертвою формою. Здоровий розвиток національного письменства вимагає цю мертву форму скинути. І вона буде скинена!*

*Правда, мова йде про тридцять років, саме коли Святослав Гординський заявив: „Спокою признаюсь, я не люблю зовсім; Волю я бачити змінливі футуризми...“*

*Чи Ви приймаєте таку тезу відомого критика, чи могли б мати до неї своє застереження?*

**І.К.** Ці погляди шановного критика базуються, очевидно, на засвоєній ще в роки шкільного навчання офіційній доктрині, причому — доктрині подвійно хибній. По-перше, нам намагалися прищепити погляд, буцімто кожен мистецький стиль має своїм підґрунтям певний філософський світогляд, от, мовляв, „естественная школа“ російського письменства XIX віку, основана на позитивізмі, а соцреалізм — на марксо-ленінському матеріалізмі. А друга точка тієї ж доктрини — перенесення понять із царини цивілізації в царину культури: відповідно до змін у класовій структурі суспільства (які завжди вважалися виявами прогресу) будувалася теорія щодо прогресивності розвитку мистецтва, так що романтизм чи класицизм вважалися нижчим супроти реалізму.

„Якщо прийняти цю тезу, — іронізував Борис Ісаакович Ярхо, — то вийде, що який-небудь Всеволод Іванов вищий від Гете...“

Від Б. І. Ярхо вперше почув я марність намагань пов'язати мистецькі явища з матеріальними чи будь-якими іншими умовами, себто про автономність мистецтва; цілком незалежно цю саму думку розгортає і Вол. Державин у передмові до „Соннетаріума“.

Відповідаючи на Ваш запит, можу тільки сказати, що із раціоналізмом неокласицизм має стільки ж спільного, скільки, наприклад, із буддизмом чи індуїзмом — адже „Концентри індійського світогляду“ М. Калиновича виразно відбилися в ліриці Павла Филиповича й Михайла Ореста, середньовічна європейська містика знайшла своє втілення в творчості Юрія Клена й того ж таки Михайла Ореста.

<sup>1</sup> Шерех Юрій. Не для дітей. Літературно-критичні статті, есеї. Пролог. 1964. С. 207.

Автономність мистецтва стверджується його незалежністю від соціальних, політичних, економічних, кліматичних та всіляких інших умов. Гейно Цернаск, добрий знавець обох літератур — української та аргентинської — свого часу звернув увагу на певну подібність між Зеровим та Борхесом, і не філософія їх еднає, а ерудиція. Але це — в рамках ХХ віку.

А от, якби я був на півсотні років молодший, то обов'язково втнув би такий жарт: переклав би сонет Рустіко ді Філіппо та й долучив би до „Кримінальних сонетів“ Андруховича. І публіка б не помітила, що це твори різних авторів.

А Рустіко жив у ХІІІ віці...

Щодо Гординського, то його молодеча задержуватись, очевидно, пов'язана не стільки з поезією, скільки з малярською студією французького авангардиста (беру цей термін як загальне поняття) Леже. Думаю, що згодом погляди стали трохи інакші...

Колись у програмі російської редакції на радіо „Свобода“ було сказано, що в котрійсь комедії Шекспір пародіює романтиків.

„Та ж романтизм виник через півтораєста років після Шекспіра“, — обурився тоді я.

„А мы ничего этого не знаем...“

Звісно, для тих, котрі „ничего этого не знают“, Шерехові тези звучать переконливо...

*Пане-професоре, Ви досліджували творчість Михайла Ореста. Що могли б Ви сказати нового про неї сьогодні?*

І.К. Зупинюся лише на одній точці, а саме на його перекладацькій діяльності, яка, до речі, переважає його власну поетичну творчість: супроти п'ятьох збірок Орестової лірики маємо сім книжок його перекладів. Чому б їх не видати в одній великій книзі, скажімо, в серії „Майстри поетичного перекладу“?

Мені здається, що Орестові антології німецької та французької поезії укладено за різним принципом: німецькі переклади мають якийсь принагідно-випадковий характер — поет, очевидно, переклав те, що трапило тоді під руку („тоді“ означає — в двадцятих-тридцятих роках і в роки війни, коли готувалася до друку збірка „Луни літ“, до якої увійшла невеличка добірка перекладів з німецької лірики), тому майже не заторкненою лишилася творчість романтиків. Для французької антології Михайло Орест натомість свідомо відбирав те, що найадекватніше відповідало його мистецькому смакові.

*Хто з поетів-емігрантів ще й сьогодні залишається в тіні критики, а насправді його творчість вартує високих оцінок?*

І.К. Третій Ваш запит тісно пов'язаний із попереднім: саме Михайло Костьович Зеров-Орест, про якого шойно йшла мова, має бути названий у ряді тих представників діаспорної поезії, про яких в Україні і дотепер писано й говорено занадто мало.

Взагалі високої поетичної творчості, того, що зветься Поезія з великої літери, Україна ще майже не скуштувала: адже Ольжич і Маланюк вийшли у Пряшеві, і я не думаю, що великим накладом, а з того накладу тільки якась частина потрапить в Україну.

Я не маю можливості стежити за журнальними публікаціями, припускаю, однак, що і Олена Теліга, і Олекса Стефанович, і Леонід Мосендз досі не стали відомі такою мірою, на яку заслуговують. А Галю Мазуренко згадали, мабуть, лише в Січеславі...

Не краще стоїть справа і з поетами так званої „другої еміграції“: здобув визнання (як тут, так і там), мабуть, лише один Славутич.

Часом наші „східняки“ нарікають, мовляв, галичани дбають лише про своїх, а нас відпирають і забувають.

Але до забутих і відіпхнутих належить старий галицький неокласик Ростислав Кедр.

Ледве чи хтось пам'ятає про таку поетесу з Катеринославщини, як Лідія Далека чи про киянку Інну Роговську.

А щодо поетів з покоління Другої світової війни, то крім Яра Славутича та, може, трошечки Качуровського, імена їх покриті забуттям або напівзабуттям. От у Харкові пам'ятають Олексу Веретенченка, бо ж Василь Боровий знав його колись особисто — але ж покійний Олекса Андрійович був поетом не „обласного значення“ (був колись такий вираз), а таки всеукраїнського.

У Житомирі знають (очевидно, не все місто, а лише група літераторів чи діячів культури) Бориса Олександрова.

Бувши в Ніжині, я нагадав про Леоніда Полтаву, що кінчав там Учителський інститут.

Гриць Булах збирався їхати у Васильків — шукати людей, котрі пам'ятали б Михайла Ситника. Але чи їздив і чи знайшов — не знаю.

Петро Ротач привітав появу книжки Ганни Черинь, а чи хтось іще звернув увагу на цю книжку, я про те не довідався...

Багато що можна б сказати і про забутих прозаїків, та про них мій колега не ставив мені запитів...

*Тоді ставлю. Розкажіть хоч про якісь епізоди з українського літературного процесу в Аргентині. З нею пов'язана Ваша творча молодість.*

*Але перед цим, пане професоре, дозвольте дещо з'ясувати.*

*Ми таки не ділимося на „східняків“ і „західняків“. Та якщо є такі „східняки“, що нарікають, то скажіть їм, що все ж галичани видали вперше в Україні великий том поезій Євгена Маланюка (Є.Маланюк. Поезії. Львів, 1992). До речі, упорядником цієї книжки був Ваш співрозмовник.*

*Після виходу у Львові майже повного тому поезії (за винятком деяких віршів, що „загубилися“ у періодиці) у Києві приблизно через рік у „Бібліотеці поета“ знову виходить томик віршів Маланюка (значною мірою повторення пражівського видання), який видавці-„східняки“ чомусь назвали першим виданням в Україні. Але це не так. Головне, що читач дістає Є. Маланюка.. Так само не так із поезією Галі Мазуренко, О. Стефановича, Л. Мосендза, О. Лятуринської, Н. Лівницької-Холодної, Ю. Дарагана. Галичани Микола Ільницький і автор цих рядків вперше в Україні робили про них кількарядові публікації. Поки згадали Галю Мазуренку у Січєславі, то у Львові було організовано великий мистецький вечір, присвячений її творчості. Це було у грудні 1991 р. з нагоди 90-ліття від дня її народження.*

**І.К.** Свого часу я надрукував статтю „Ми — в Аргентині“ („Всесвіт“, 1991, № 3). В ній я й спробував розповісти про українську літературно-культурну атмосферу різних часів. Зараз розкажу про Юрія Тиса та Володимира Куліша.

Справжнє прізвище Юрія Тиса — Крохмалюк, за фахом він інженер-хімік, писати почав ще у Львові, а в Аргентині писав і друкував оповідання, нариси, п'єси, історичні розвідки (зокрема „Бої Хмельницького“). У 50-х роках у видавництві М. Денісюка вийшла збірка його оповідань і нарисів „Симфонія землі“ та п'єса „Не плач, Рахіле“. Після переїзду до Сполучених Штатів він видав ще кілька книжок і протягом багатьох років редагував неперіодичний журнал „Терем“. В Аргентині Юрій Тис працював на фабриці парфумів, що від них на одязі залишалися плями, які нічим не можна було відмити...

Володимир Куліш, син драматурга, був у ті часи автором виданої під псевдонімом повісті з життя безпритульних; пізніше мала неабиякий успіх його — цього разу друкована під власним іменем — повість „Пацани“. Сам Куліш-молодший (ми його звали Вова) не належав до блатного світу; але цей світ він споглядав зблизька, коли родину Кулішів, за браком іншого помешкання чи, може, на глум, примістили в Харкові в колонії неповнолітніх злочинців...

Дружина Володимира Куліша, Оксана Керч, написала дві повісті: „Альбатроси“ та „Такий довгий рік“, але головний її фах — журналістика. Саме вона була ініціаторкою руху за надання Стусові Нобелівської премії, і, очевидно, не без впливу матері її старший син (від першого чоловіка) Ярополк Ласовський переклав — і то на доброму професійному рівні, з римою й розміром — англійською мовою вірші Василя Стуса. Скільки мені відомо, сьогодні є лише три поети, здатні по-мистецькому перекласти український вірш англійською мовою. Це Віра Річ у Лондоні, Моррісон — в Австралії та Ярополк Ласовський у Філадельфії.

Сестра Оксани Керч, Софія Наумович, у Буенос-Айресі виступала лише як журналістка. Переїхавши до Парижа, вона здобула у Сорбонні вчений ступінь доктора за працю про Лесю Українку і переклала з французької ледве чи відому в Україні драму Поля Деруледа „Гетьман“.

*Українська література в Аргентині, як і скрізь у діаспорі, пане професоре, часом не відповідає навіть мінімальним естетичним художнім критеріям. Чи я — максималіст?*

**І.К.** Те, що не відповідає таким критеріям, як Ви кажете,— це не література. Скажімо, до перших видань в Аргентині українських книжок належать дві збірки віршів Гаріля: „Гаріляда“ та „Долина рож“. Напівабуте слово „гаріль“ означає „найменша частка, пилинка, атом“, а справжнє прізвище поета — Симонов, і був він, як мені оповідали, рідним братом відомого етнографа Номиса. На жаль, вірші цих двох збірок, делікатно кажучи, не відзначаються високим мистецьким рівнем.

Куди вартіснішою була анонімна народна творчість галицько-волинських селян, закинутих у чужий світ без мови, без фаху, без грошей:

Туман, туман по долині,  
Тяжко жити в Аргентині,

Аргентина — не родина,  
Плаче серце, як дитина...

А це початок іншої пісні:

Соловейку маленький,  
В тебе голос тоненький.  
Зашебеч ти мені  
На чужій стороні...

Не обійшлося й без поетичних курйозів. „Є різні колекціонери, аматори до всіх дурниць“, — писав Горотак. Колекціонерами-збирачами української графоманії були вчені професори-літературознавці Дмитро Чижевський та Освальд Бургарт. Але вони жили в Європі, й до них не потрапила книжка „Нове серце“ Стефана Турчина з такими, наприклад, рядками (пунктуація авторова):

Не ходіте мертвим стовпом —  
За умершим духом!  
Працюйте ширим серцем,  
Та свобідним рухом.

Або з такими:

Видно село гай зелений  
Хитається туди.  
А край ріки понад беріг,  
Пливуть тихо чайки.  
Ріка тече так могуча  
Збирає усі листки,  
А у лузі соловейко...  
Завзято співає.

Я навмисно навів ці рядки, бо ж виникає побоювання, що на зміну цілковитому запереченню літературно-мистецького і взагалі духовного (було таке слово в 20-х роках, і, до речі, вживав його М.Калинович) доробку еміграції прийде тотальне захоплення й безкритичне сприйняття цього доробку. Тому застерігаю: тих, котрі „завзято співають“, серед нас на Заході більше, ніж треба...

*Але, пане Качуровський, час відбирає те, що краще, що має свою художню вартість. Богдан Рубчак та Богдан Бойчук видали двотомну антологію української модерної поезії „Координати“. Там є й Ваші вірші. Чи вважаєте себе модерністом? Там Ваші найкращі твори?*

**І.К.** Відповідаю з кінця. До „Координат“ увійшло разом дев'ять моїх поезій, з них — три добрі, а решта, як кажуть

в Одесі, „очень так себе“. Можливо, така пропорція відповідала смаку упорядників... Але тут потрібна маленька дигресія.

Коли в „Українській Літературній Газеті“ з'явилися твори нью-йоркських модерністів (термін „модернізм“ вживаємо тут у тому значенні, яке йому надано в другій половині ХХ віку; я волів би казати „авангардизм“...), ледве чи хтось із генерації поетів Другої світової війни сприйняв це з великим ентузіазмом. Мій приятель Борис Олександрів написав тоді низку пародій на цих модерністів, де

Синьошкірі обійми ночі  
Перелито в покірність пальм...

і тому подібна галіматиас.

Єдиний Костецький здогадався, що це писано на глум, а всі інші повірили, мовляв, Б.Олександрів прилучився до нью-йоркської групи. А коли викрилося, що це — жарт, два Богдани вирішили нас провчити: частину тих пародій включили до „Координат“ — як нібито найліпші вірші Б.Олександрова, а з усіх оцінок, що промайнули в критиці щодо Борисових і моїх віршів, повизбиравали найгірші і, зі своїм коментарем, дали до антології.

Тепер — про модернізм. Значення цього слова упродовж ХХ ст. кардинально змінилося.

На початку століття в латиноамериканській поезії модерністами вважали таких поетів, як Хосе Асунсіон Сільва, Рубен Даріо, Амадо Нерво. Це прекрасні поети, перед ними можна тільки схилитися.

У нас на той час модерністами були Вороний і Олесь, також непогані поети, для молодого автора вони ніби перші віхи на тому шляху, котрий приведе до вершин, а не в прірву...

Підкреслюю, що як іспаномовні, так і українські модерністи естетизували світ, протиставляючи власну творчість будь-якому утилітаризмові. А нинішній модернізм це вже щось інше, це насамперед явище антиестетичне, конгломерат з антирелігійного блюзнірства, гробіяннізму та копролялії, і все це заправлене тим, що паризькі студенти назвали колись галіматиас — куряча мудрість... В цьому аспекті я вважаю себе антимодерністом...

*Чи бачите якийсь зв'язок між нью-йоркською групою і поетами-шістдесятниками? Може, такий зв'язок занадто умовний?*

**І.К.** Зв'язок між шістдесятниками та нью-йоркською групою відкрив свого часу Юрій Лавріненко: Ліна Костенко народилася 19 березня 1930 р., а Емма Андіївська — 31-го. Якогось іншого зв'язку я особисто не бачу.

*А зв'язок нью-йоркської групи із поетичним процесом (скажімо, імпресіонізмом, експресіонізмом, футуризмом) в Україні 20-х років є?*

**І.К.** Зв'язок, я сказав би, подвійний. По-перше, формальний: своїми технічними засобами ця група пов'язана трохи із Семенком (який, до речі, був тоді загальним по-сміховищем, незважаючи на те, що його протегував сам Скрипник), а значно більше — в плані схильності до порнографії — із Валер'яном Поліщуком. По-друге, чимала подібність існує між групою та такими літературними організаціями, як „Гарт“, „Плуг“, „Молодняк“, з їх намаганням потоптом пройти по всіх інших.

А взагалі, — чи не забагато уваги ми приділяємо цій групі? Це мені нагадує екскурсії з гідом по палацах чи замках: бігцем через картинну галерію, нашвидку через концертну залу, не зупиняючись, повз двері замкненої бібліотеки... Аж нарешті — півгодинна зупинка біля кухні й виходка: які готувалися страви, як підносився на вищий поверх накритий стіл, скільки було куховарок... А відвідувач тим часом міркує: чому в дощі дві дірки? Невже граф і графиня сідали поруч?

*Пане Качуровський, Ви — критик. Якщо б Вам довелось „судити“ Качуровського-поета і Качуровського-прозаїка. Хто б переважив в оцінках?*

**І.К.** Переважно мене називають і вважають поетом... (не прозаїком). Моя дружина натомість найбільш цінує мою перекладацьку здібність чи, може, талант.

А сам я — про що не раз висловлювався — вважаю себе насамперед таки прозаїком.

*Поставте собі якесь запитання самі і дайте на нього відповідь.*

**І.К.** Як стоїть справа з виданням моїх книжок? А ось як. Під, так би мовити, фінансовим аспектом справа видання пройшла три етапи: перший, нормальний, прийня-

тий у всіх цивілізованих народів, коли автор дістає певний гонорар від видавця чи видавництва. Так, за всі три книжки прози я дістав гонорар од видавництва „Дніпрова хвиля“. Другий етап (для віршів він почався значно раніше, ніж для прози) — видавець друкує твір, але жодних гонорарів не платить, бо не має належних прибутків. Так вийшли збірка „В далекій гавані“, поема „Село“...

Третій етап — книжка виходить під маркою якогось видавництва, але коштом самого автора. Так вийшли „Пісня про білий парус“ і „Свічада вічності“...

А якщо друкується коштом видавництва, то справа тягнеться роками й роками.

Так, хрестоматія релігійної поезії, яка була готова до друку вже напередодні тисячоліття нашого християнства, а з нагоди святкування могла б розійтись багатотисячним накладом, побачила світ з кількарічним запізненням.

Років вісім або й десять тому, на замовлення НТШ, я написав вступну статтю до першого тому творів Юрія Клена. Але том вийшов щойно тепер, коли в Україні з'явилися статті й розвідки, що їх написали Микола Неврлий, Юрій Ковалів, які подали чимало незнаних мені в той час подорожницьких про життя і творчість великого поета. На цьому тлі моя стаття (чи, ліпше, розвідка) багато втратила...

Ще гірша справа із великою (на 600—650 стор.) антологією „Український сонетарій“, яку я уклав „зі зла“, блискучо, протягом двох чи трьох тижнів, десь наприкінці 76-го року, себто відразу ж після появи тоненької збірки, головно названої „Український сонет. Антологія“ і випущеної в серії „Бібліотека поета“...

Джон Басараб, наш тодішній шеф на Радіо, домовився з керівництвом „Прологу“, і я сподівався, що „Сонетарій“ вийде наприкінці 70-х років, тим часом це керівництво змінилося, і справа заглохла. Згодом підняв її Ярослав Падох, він хотів видати книжку спільним зусиллям „Сучасності“ та НТШ. Антологію я доповнював і знову скорочував — тепер, вона потребувала б ґрунтовних змін та солідних доповнень. Але, де вона взагалі — упорядник про це давно вже нічого не знає...

*Український літературний процес у діаспорі... Що Вас у ньому найбільше болить?*

**І.К.** Що мене найбільше болить у літературному процесі діаспори? Зворотня гієрархія літературних вартостей.

Тепер пояснюю.

З одним єврейським поетом (ще в Аргентині) ми виявили однозгідність поглядів на „поетичні біноми“: Байрон — Шеллі, Міцкевич — Словацький, Пушкін — Лермонтов, вважаючи, що ті, кого ставлять на друге місце, насправді є першими.

Коли я (до розмови з тим поетом і після неї) висловлював цю думку росіянам, вони обурювалися: — Як же. Сам Белінський високо ставив Пушкіна... Замініть Белінського Шерехом чи Лавріненком, а Пушкіна Лятуринською чи Лесичем — і матимете форму читацького сприймання вартостей нашого письменства, бо ж ми успадкували суто-російське (ніде на світі такого немає) ставлення до ієрархії мистецьких вартостей: критика є в нас нарїжним каменем, а саме красне письменство — лише матеріал для неї.

Вторинне явище (критика) стало в діаспоральній літературі — первинним.

Мабуть, один лише Улас Самчук і удостоївся від читацтва великої честі — бути шанованим нарівні з критиками...

*Якщо б виходила антологія одного вірша, якою б поезією Ви себе представили? Зацитуйте її, будь ласка.*

**І.К.** Кажуть: остання коханка завжди здається кращою від попередніх. Так і з віршами: мені послідовно здавалися найкращими „Поворот Брана“, „Блискуча строфа, що була вже в руках“, „До нас на склад забіг чужий собака“, цикл „Острівні сонети“...

З поезій, написаних після виходу в світ збірки „Свічада вічності“, кращою здається мені оця:

### СІЄНСЬКА ПІНАКОТЕКА. ПЕРЕД „ХРИСТОМ“ СОДОМИ

Проходити музеєм і відчуті:  
Хтось пильно й сумно дивиться на вас.  
І дивно усвідомити нараз:  
Це з образу — той зір, до вас прикутий.

Немов не ви, а Він вас бачить перший —  
Ще не розіп'ятий — прип'ятий до стовпа  
(А на шоках — така гірка ропа...)  
І ви вже зупинилися, завмерши.

Ішли собі музеєм, і зненацька  
Вас полонив незбагнений маляр.

... Скандальне прізвисько і вдача чудернацька,  
А пензель — Божий дар...

*Ви знавець різних літературних бувальщин, смішних ситуацій, курйозів — розкажіть щось цікаве.*

**І.К.** З літературних бувальщин варта того, щоб залишитися в анналах літературного життя діаспори (тоді ще — еміграції) історія видання збірки Януарія Канупаса.

У перші повоєнні роки в таборах утікачів-неповоротців виникали й творилися всілякі установи, курси, товариства, об'єднання, в тому числі, й літературні.

І от група молодих авторів (Богдан Феденко, Юрій Чорний, інших не знаю) звернулася до американського начальства з проханням зареєструвати Культурно-Літературну Окадємію (скорочено КУЛО), мовляв, в українській мові всі греколатинські „а“ перейшли в „о“. Американці повірили й зареєстрували. І дозволили займатись культурно-видавничою діяльністю.

Графоман Сапун дав хлопцям до друку збірку своїх віршів, вони до анаграми його прізвища додали ще „Ка“ і зробили його „Януарієм Канупасом“, портрет його вмістили на обкладинці, а збірку назвали „Шерех історії“. Хтось пояснив Сапунові, що над ним збиткуються, і він прислав листа, де просив бодай не давати на обкладинку його портрета. Тож вони замовили штамп і на кожній книжці на чолі в автора прибили Umgltig, себто „Недійсне“. Щодо абрєвіатури „КУЛО“, то це в іспанській мові назва певної частини тіла...

*А з Вами чогось такого не траплялося ?*

**І.К.** Анекдотичний характер мав успіх моєї поеми „Село“. В Аргентині виходило кілька українських пресових органів, я друкувався скрізь. Тож дав колись до газето-журналу „Овид“, що його видавав Микола Денисюк, перший розділ поеми „Село“.

Приходжу в неділю під церкву, а мене починають вітати. Підходить один, хапає обома руками мою праву й тисне:

— Пане Качуровський. Я, знаєте, дивився так трохи згори на ваші віршики: „Точить камінь сльозу...“ — все таке слабоньке. Аж тепер я бачу, що ви — справжній поет...

За ним — другий, третій...



Що ж виявилось? Складачі розсипали набір, а потім склали рядки як попало й видрукували... „Овиду“ я не зберіг, цитую з пам'яті:

Рік сорок другий. Я в своїм селі  
Останній, ще не витрушений ятір.  
Палає кров'ю камінь Сталінграду,  
Де золоті тріпочуть карасі...

А коли, на мою вимогу, в „Овиді“ було вміщено справжній, неспотворений текст, це пройшло без жодного відгону...

### ДО СВЕРСТЮКА У МЮНХЕН...

Так! До того самого Євгена Сверстюка, що народився і проживає в Україні, що був одним із ідеологів українського шістдесятництва і багатолітнім в'язнем брежнєвсько-сусловських тюрем, що продовжує сьогодні працювати як літературознавець, критик, якого й зараз не покидає Європа. Липневої пори 1993 р. у Мюнхені в Українському Вільному Університеті він зібрав велику аудиторію студентів, магістрантів, докторантів і просто вільних слухачів.

Я — один із цієї аудиторії. Слухаю його курс „Проблеми духовності літератури ХІХ—ХХ ст.“ Маю змогу зіставляти нинішнього Сверстюка-лектора із Сверстюком — автором книг „Собор у ристуванні“ (1970), „Вибране“ (1979), „Перебудова Вавилонської вежі“ (1990). Правда, у світ цих книг входжу також у Мюнхені. Їх в Україні знає лише вузьке коло. До ширшої читацької аудиторії вони ще в дорозі. Але, слава Богу, вже приходять.

Отож, слухаю і читаю Сверстюка — доповнюю знаній мені з України творчий портрет. Доповнюючи, ще раз переконуся. „Шістдесятники — велике явище другої половини ХХ ст., дивне своєю появою у непевну пору відлиги стоїчним протистоянням неосталінізму й живучою енергією в час лібералізації. Може, найвидатніше явище в одисей нашого відродження“.

Ці слова беру зі Сверстюкової статті „Шістдесятники і Захід“. Вони сьогодні звучать як істина. Вчора ж було інакше. Вчора шістдесятників обливали шамотівським лайливим брудом, закидали камінням. І, мабуть, найбільше тому, що вони під стягом людської одвертості пішли у відкритий наступ проти офіційних і неофіційних орто-

доксів, проти міщанського снобізму і вдовоної високопорядності.

„Честь мені,— каже Є.Сверстюк,— це було те нове, про що знову нагадали шістдесятники. Поети Драч, Симоненко чи Скунець, критики Бойчук чи Світличний мало схожі, але схожі за однією ознакою: „Ми бідні, але чесні...“

... Увесь рух шістдесятників тримався і популяризувався навколо осіб. Розмови підслухані й не підслухані, зустрічі (простежені й непростежені), симпатії, мрії, сподівання, нереалізовані задуми (несумірні з реалізованими), спільні свята, імпровізації, співи і жарти — то був чи не головний світ, що не потрапив „до кадру“. Адже ніхто тоді не написав і не намалював того, що міг би в найкращу пору молодості.

Філософсько-ідеологічна парадигма шістдесятників здебільшого включала всі гуманістичні маски та псевдоніми соціалізму ідесь проходила краєм філософського ідеалізму та релігії, тобто не дуже виходила за межі легальності...

Можливо, поява шістдесятників детермінована потоком утрат: на очах покоління все втрачало значення і сенс: людина втрачала обличчя і будь-яку вагу, слово вивірювалося, мова засмічувалась і зневажалась, ріки висихали, культура й література профанувались. Усе живе мусило ставати в оборону індивідуальних вартостей. У літературі — кинутись до реставрації сфальшованих портретів класиків, у мистецтві — докопуватись до національних джерел, до пошуків утраченого лиця, в кіно — копати криницю для спраглих і хапати образи згасання<sup>1</sup>.

У цих Сверстюкових спостереженнях та оцінках шістдесятництва впізнається й сам він як поет і громадянин, а загальній своїй життєво-творчій позиції як невтомний противник офіційних казармівських догм, проповідуваних за норму життєвої поведінки, впізнається як шукач правди і як будівничий свого власного творчого „Я“. Це власне „Я“ наснажувалось максималістською плоттю, як він сам сьогодні висловлюється, „юного ідеалізму“. Звідси, з цього ідеалізованого погляду на світ і речі, Сверстюк приходив до своєрідних історіософічних узагальнень, до філософського коментування нашої історії і нас в історії. Пригадаймо його статтю „Іван Котляревський сміється“. „Ніякою логікою,— писав він двадцять літ тому,— не пояснити нам наших відроджень після поразок нашого національного існування: ми живемо в стихійно-іраціональному, в гли-

<sup>1</sup> Сверстюк Євген. Шістдесятники і Захід // Літ. Україна. 1992. 18 черв.

бинах, самим корінням, що вічно пробивається паростками цвітіння. Лише в глибинних джерелах вільно народжується наша сила, яка на поверхні не має жодної видимої стійкої форми існування. Наші перемоги нагадували нічний бенкет на руїнах чужого палацу. Зате наші поразки кожен раз здавалися остаточними — нас вирубували на пні, забуваючи в кривавому п'яному гаразді, що в глибинах недосяжне коріння, а в нашій землі проростає кинуте в бою зерно<sup>1</sup>.

Нашу гірку історію з її сумними, але й героїчними колізіями та її духовний набуток і досвід Сверстюк завжди „законтактував“ зі своєю долею, з її майже безпорядковою ситуацією та важкою проблематикою. Безпорядковість ця в першу чергу крилась в нашому національному самопоїданні, відступництві від найсвятіших ідеалів роду, самодонсах і самознищеннях, в єфрейторському вислужуванні. Соратник Є.Сверстюка Іван Світличний поетичний портрет цієї доби подає в ось таких викривальних самоосуджуючих барвах:

Самі собі будуєм тюрми,  
Самі в них потім живемо,  
Самі себе стережемо.  
Вже тюрем — тьма, у тюрмах — юрми,  
А ми — нічого. Живемо.  
За муром мур, за муром мур ми.  
Суботники! Аврали! Штурми!

Вже й ми — не ми. Воно само  
Так склалося, так повелося  
І так ведеться здавна й досі  
Сліпонароджені в тюрмі,  
Кому поскаржимося? На кого?  
На чорта лисого? На Бога?  
Тюрма ж своя. І ми — самі.

У Євгена Сверстюка цей портрет зовсім інший. Тут домінує дух опору меншості, пульсує думка одчайдушного захисту ідеалів правди.

Такий був час: кругом — шакали,  
У колі жменька нас жива,  
А ми феноменів шукали  
І спотикались об слова.

Але і в Світличного, і в Сверстюка кожен рядок насичений пафосом публіцистизму, звучить як викриття архітекторів комуністичного світу. Такі, як Сверстюк, їх витвір руйну-

вали. Вони розуміли і бачили парадокс комуністичної будови, вони стали тими, які в своєму часі швидше за інших збагнули її бездуховну основу, імперіальну рабськість і тоталітарну дію режиму.

Іван Кошелівець, поцінуючи літературознавчі праці Євгена Сверстюка, думається, має цілковиту рацію. Зокрема, він пише: „Сверстюк самими обставинами життя не міг бути кабінетним ученим. Пафосом громадянського обов'язку дихає кожен рядок його літературного доріжку. І виступав він з промовами не менш від Дзюби, а стеія його витривалості перед силою зла виявилася вищою від Дзюбиної. І все ж, читаючи написане ним, якось важко уявити його на трибуні, бо головною прикметою його письма є зосередження на психологічних мотиваціях творчості досліджуваного ним письменника, на філософському заглибленні в його внутрішній світ, наслідком якого Сверстюк досягає, сказати б, абсолютної переконливості кожного свого висновку“<sup>1</sup>.

Кошелівцеву оцінку творчості Сверстюка можна беззастережно прийняти за оцінку його усних бесід, лекційних виступів тощо.

Даний діалог, думаю, може бути яскравим цьому свідченням:

*На основі Гончарового „Собору“ Ви свого часу торкнулись гірких і болісних проблем нашого духовного, або навіть скорше бездуховного життя. Ви, сказати б, поставили універсальне риштування біля людини з метою реанімації її душі, а також її порятунку, вдосконаленості моральних вартостей. Тому М. Антонович у передньому слові до „Собору у риштуванні“ казав, що Ви, мов Дон Кіхот, стали „до нерівного бою з низістю і підлістю обивателів і бездушних попутників“. І це справді так. Але Володька Лобода — центральний персонаж твору — жив у тогочасній дійсності. Сьогодні маємо умови зовсім інші. Ким став цей Володька Лобода в Україні зараз? У часі він „підріс“, більше ніж на двадцять літ. Скільки ж років тому назад Ви, аналізуючи його життєву поведінку, казали: „Нині, як ще ніколи в історії, кожен має бути людиною в людстві, щоб кожним нервом відчувати його болі і тривоги. Нині особливо кожен мусить почувати себе органічною часткою великого собору людської цивілізації, всім своїм еством бути пружним каменем у цьому соборі, щоб*

<sup>1</sup> Кошелівець Іван. Передмова // Євген Сверстюк. Вибране. Сучасність. 1979. С. 13.

самовіддано тримати на собі його споруду. Бо хай вона в дечім не досконала, недобудована і вже зістарена, але вона — єдиний храм людського духа і нам її добудовувати, а не будувати на новому місці.

Нині кожен, хто це усвідомив, розуміє, що йдеться не про поетизацію людського Собору, а передовсім про цілком конкретні втілення його в особі, про вироблення власної індивідуальності як частки власного народу, як надійної опори для культури та духовного життя. І перед кожним — різка альтернатива бути або сином свого народу, або його лукавим наймитом і мародером“.

Отже, уявімо собі, що ці слова Володька Лобода почув, то наскільки „вліво“ чи „вправо“, або може ще якось він змінював стосунки зі своїм антиподом Миколою Баглаєм протягом отчих трохи більше як двадцять років.

Є.С. Я б хотів щось зауважити з приводу „риштування“. Автор може дати людям тільки своєрідні підпорки для того, щоб вони мали за що зачепитися, тобто може дати якісь поняття, певну постановку питань. Думаю, що Антонович у своїй передмові згладив гостроту питання, коли говорив про ницість і підлість обивателя. Мої слідчі не мали жодних ілюзій, що йдеться нібито про звичайного обивателя, вони були переконані, що в „Соборі“ говориться про ницість і підлість влади, яка утверджує тип міщанина як позитивного героя нашого часу, яка програмує його як відповідальний тип у суспільстві. Отже, звинувачення — набагато різкіші й конфлікт куди серйозніший.

Власне Володька Лобода — це прототип правителя, який народжувався і зміцнювався у бюрократичну епоху марксизму-ленінізму, епоху комуністичної ідеології. На відміну од своїх попередників, які мали ще якісь переконання (хоч ці переконання теж були негуманні, але все ж були), Володька Лобода нізащо не хоче платити, він готовий виконувати тільки такі вказівки, що сприяють його кар'єрі. У цьому відношенні він є руйніником не тільки традиції, не тільки самого життя, але й руйніником самої партії, яка його сплodiла. Якби автор передмови не боявся і писав одверто, він би по-іншому написав. Він би сказав, що „Собор у риштуванні“ спонукає до моральної опозиції, спонукає до морального самозахисту, а отже, і до політичної опозиції проти режиму.

Це був страшний час, коли люди районного масштабу рвалися на верхи влади. Це дуже небезпечно, коли дрібна людина, людина догідливого мислення, вибирається на ті

висоти, де потрібна особистість. Це був небезпечний час, коли такі володьки з їх безпринципністю і кон'юнктурністю вибивались на керівні посади. До таких володьок належали ватченки, шербицькі, маланчуки.

Я думаю, що поверхові епізодичні стосунки між Лободою і Баглаєм були теж продиктовані цензурними органами. І Гончар не міг показати, що Володька не сприймає панівну ідеологію і спрямовує державну каральну машину проти тих молодих сил, які не миряться з режимом. Ось чому їх конфлікт трошки згладжений, а в житті він, без всякого сумніву, був дуже прямий. Цілком зрозуміло, що за ці два десятки років, коли Володька визрівав до генерала, Баглай ставав зеком. Майори, що вели справу Баглая, отримували інструкції від Лободи.

Чи мав рацію в такій категоричності Володька Лобода? Очевидно, мав. Він розумів, що його найбільший ворог, — це той, хто чинить йому моральний опір. Він сам не відав, що творить. Він не знав цінності слова, не знав усіх результатів тієї облуди, брехні і обману, які він звів до норми громадського життя.

Усі ці володьки ніколи не мали правила дивитись на себе. Вони завжди були безоглядними і дивилися тільки туди, куди їм показували. Вони ніколи не впізнавали себе. Вони тільки жили для себе, не розуміючи, яке вони страшне зло чинять іншим, як вони живуть за рахунок майбутнього, як вони обкрадають своїх дітей.

Пане Євгене, ставлю вам питання, сказати б, з чужого для Лободи світу, в якому існують інші — ціннісні поняття, інші моральні виміри. Колись Ви надрукували есе „Симоненко — ідея“, в якому, зокрема, є така теза: „Симоненко — єдиний поки що поет, що викристалізувався в провінції і вніс свій струміль у поезію — струміль оголеної правди і невідкупної честі... Він дивився на життя не як „представник“, а як людина, як син дивиться на безпорадну матір“. Хто ж такий по-Вашому Василь Стус?

Є.С. Думаю, що різниці великої між двома Василями немає. Вони тільки розминулися. Подвиг Василя Симоненка — „це подвиг бути собою в умовах казенщини, сміти не вдавати, а „бути“. А це в тих умовах було неймовірно важко. А ще те, що він викристалізувався в провінції, помножувало цю важкість. Симоненко був один. Стус все-таки потрапив у середовище опозиційне, в середовище київських інтелектуалістів. Але це тільки різниця обставин, різниця не дуже істотна. В принципі — вони люди одного

типу, які вміють не погоджуватися, сміють говорити правду. Тільки Стус був набагато категоричнішим. Симоненків світ іде від сільської доброти, а Стус — це іронія, це біль, це гострота і постійне зіткнення, і постійне неприйняття.

*Неприйняття режиму, тоталітарних догм, що подавалися за норми людської поведінки, але прийняття досвіду своїх попередників. Маю на увазі насамперед прийняття досвіду естетичного, сказати б, творчого вишколення, літературних уроків.*

Є.С. Так, тут є рація. Стуса ще на волі, тобто у 60-ті, ми називали „рількарем“. У нього до Рільке була якась рідкісна симпатія, якась особлива вірність. Стус перекладав Рільке по-своєму, не так, як перекладали його Бажан, Лукаш та ін. Стус настроювався на свою хвилю. Він перекладав те, що цілком приймав. Рільке давав йому моральний камертон. Рільке — це витончена музика душі.

До речі, я хочу Вам сказати, що я також перекладав Рільке в таборі. Переклав кілька його віршів. В таборі був один дуже естетично розвинений і начитаний чоловік. Він приніс мені книжку з перекладами М.Бажана, в якій йому подобався тільки один переклад. Цей самий чоловік „вивів“ мене на Рільке. Коли я взявся за переклад твору „Орфей, Евридіка, Гефест“, відчув, що не готовий їх належно перекласти. В Рільке треба входити, сам табір підводить тебе до нього. В цьому таборі треба знайти „вужчий табір“. Крім суворості і аскетизму, який панує довкола, має бути й велика зосередженість душі, дуже велика настроєність. Наприклад, треба відчутти присутність смерті в тобі самому, щоб відчутти спорідненість з Евридікою. Веду до того, що Рільке слід передавати, як сповідь. Іншого перекладу добрий читач не прийме. Отже, можна сказати, що Рільке — поет, який працює в напрямку моральної кристалізації. Рільке — це школа.

*Пане Євгене, коли Ви вже згадали про табори, то дозвольте повернутися до Вашого останнього слова на суді. Ви тоді сказали: „Я прожив кращу половину свого життя в постійному прагненні до висот справжньої творчості, в надії, що ці висоти близько попереду, але іронічні слова поета вже напрошуються, як ранній підсумок:*

*Намолотив я нервів добрий сніп  
І вимолотив жита за дві жмені.*

*Ті дві жмені жита — то десяток моїх науково-психологічних та літературно-критичних статей і роки моєї викладацької*

*та журнальної роботи на пристойному рівні сумлінності“. Відтоді Ваш доробок значно поповнився новими літературознавчими дослідженнями. Може, у цьому інтерв'ю Ви трохи розкрились би як творець нинішнього дня.*

Є.С. З тих, що в 60-ті роки розгорнули оборону і тримали опір, дуже мало хто міг себе творчо реалізувати. Неможливо було працювати над якоюсь темою. В процесі боротьби вимагалось іншої роботи. Скажімо, „Собор у риштуванні“ це була полеміка з часом. Ця полеміка мала своїх попередників. Хтось сказав одне, хтось інше, а хтось вів суперечку, захищаючись од звинувачень, в кабінетах. Словом, все було зведено в двобій. Володька Лобода був втіленням однієї сили, а Микола Баглай — втіленням протилежної. Зрозуміло, що боротьба між ними виробляє якісь аргументації і ставить противника на те поле, на якому він не любить бути — на моральне поле. Він любить знаходитись на полі сили. Все це можна, звичайно, було робити на філософському ґрунті, на психологічному. Це була моя тема в ті роки, моєю вона залишається і зараз.

Табір був збудником для поетів, але це дехто дуже криво кваліфікує. Мовляв, то їх треба у тюрму, щоб краще писали. Найбільше сказати про те, що табір їх зробив поетами, могли б Стус і Лесів. Лесів писав свої вірші тоді, коли вже у нього тіла не було, коли його перевозили напівмертвого на сто дев'яностому дні голодівки, коли він клав ганчірку між коліна, щоб вони не вдарились одне об одне. І, звичайно, слова про табір треба сприймати як метафору, хоч такі страждання приводять до великої витонченості і стимулюють роботу душі. Ясно, що Стус міг стати поетом болю і страждання саме в тюрмі. Але, якщо б Стуса і Симоненка поставити в однакові умови, то їх можна було б відрізнити тільки за стилем, а за способом сприймання вони залишились би близькими між собою. Симоненко — традиційний поет, а в Стуса взагалі немає фабульності. Симоненко тяжить до діалога. Скажімо, його „Я“ — одверта розмова людей різних принципів, поєдинок між тим, хто наступає на душу і тим, хто її захищає. Він людина, яка совістливо і глибоко ставить питання на ґрунті реальності. В той час, як для Стуса цього було мало. Стус працював в іншій площині.

Пане Євгене, з цих Ваших роздумів про Симоненка і Стуса можна прийти до творчості ще одного поета — до Драча. Пам'ятаєте його сатиричну строфу з поеми-сим-

фонії „Смерть Шевченка“, де йдеться про наших „землячків“:

Ми — українські горобці,  
Як оселдці в нас чуби  
Український усміх на лиці,  
Українські писки і лоби.  
Що нам сипнуть, те ми клюєм,  
Чолом за ласку відаєм.

У нашій історії такі горобці, такі вдавані добродії, були явищем суспільним. Скільки творчої енергії проти них витратив, скажімо, лише Франко! Чи не думаєте, пане Євгене, що нині при творенні української держави таких „горобчиків“ у нас знову з'являється чимало.

Є.С. Ці українські горобці — наша епідемія в кожному історичному часі. Сьогодні вони щось інше клюють, по-іншому цвірінкають. Якщо вже згадано про Драча, я розкажу одну річ... І він клював... Був рідкісний випадок, коли в карцер дали журнал (якось ми вибили), тоді я прочитав у цьому свіжому журналі (здається, це був „Жовтень“) вірш І. Драча „В Сибір летимо“. У зв'язку з цим я написав одну річ, де обігрується його перша строфа:

В Сибір летимо. Я і пару Кирил.  
Летим у Сибір — комфортабельно, зручно...  
За нами наш тин із порубаних крил,  
Під нами земля, як затертий підручник...

Гай-гай, колись в пору жагучу весни,  
Як серце іскрило і рвалось на волю,  
Нам снились про славу нестерпні сні  
І навіть симптоми космічного болю.

Ми рвались, угледівши в сонці ножі,  
І кидали з викликом клетоти сині,  
Шукали у Гете своєї душі,  
А потім знаходили в блудному сині...

Літав наш пегас! Але й ми не осли,  
За безцінь, та продали зрубані крила...  
А потім у збиту дорогу вросли.  
А зрештою хату, та й спину — прикрили.

І ось летимо. Смішно; що там зима!  
Щось може тривожне в снігах тих укрилось?  
Пусте, все пусте... Вже трагедій нема,  
Коли навіть з власною смертю змирились.

А вірші, що вірші? Звичайні рядки...  
А геній, що геній? Життєвий невдаха!  
А люди — звичайні в театрі ляльки...  
А мозок скувало — тенетами жаху!

Якось я його потім передав на волю, але він досі не надрукований. Зараз він пошкодить — допоможе Драчеві. В мене було кілька памфлетних віршів, на які дуже реагувало КГБ. Звичайно, про Драча писалось з болем, про Коротича — з іронією, а про Олійника — з сарказмом.

Пане Євгене, зараз Ви читаете лекції в УВУ. Вони мають дуже добрий резонанс у слухачів. Можу твердити, що вашими викладами продовжується та краща сторінка університету, яка писалась десятиліттями. Адже Український Вільний Університет з його більш як сімдесятилітньою історією — це насамперед одержима праця у вигнанні таких українських учених, як Д. Антонович, Л. Білецький, І. Горбачевський, С. Дністрянський, О. Колесса, С. Смаль-Стоцький, В. Старосольський, Ю. Бойко-Блохин, В. Кубійович, І. Мірчук, О. Оглоблин, Ю. Панейко, І. Пастернак, Н. Полонська-Василенко, О. Кульчицький, Ю. Шевельов, В. Янів, Д. Чижевський та багато інших.

У той час, коли в Україні підстригали під московське мірило нашу літературу, культуру, фальсифікували історію — у Празі, Мюнхені, тобто в українській діаспорі, робилось щось протилежне. У кращих випадках писались правдиві сторінки української долі, дуже часто творились високі зразки художньої літератури та малярства.

Сьогодні УВУ відчинив двері й для українців з України. Приїжджають сюди інколи і ті, що колись кидали в город УВУ важке каміння, як „у гніздо фашистських прихвостнів“ чи „націоналістичне кубло“. Але мова не про це. Допускаємо, що ці люди прозрівають і їдуть сюди, щоб назавжди відмовитися від себе попередніх. Власне, хай так станеться. Я про інше. Учасники науково-практичної конференції „Український Вільний Університет: з минулого в майбутнє“, що проходив у Львові 13—14 лютого 1992 року, звернувся до Президента України Леоніда Кравчука, до Верховної Ради та Кабінету Міністрів України з проханням про підтримку УВУ як української вищої школи, а також у регламентуванні її праці на міждержавному українсько-німецькому рівні. Звичайно, говориться в зверненні, доля УВУ значною мірою залежить від продуманої, виваженої зовнішньої політики України, зокрема щодо Німеччини. Йдеться про те, щоб діяльність університету регламентувалась насамперед відповідною

урядовою угодою. Це дасть змогу закласти тверді основи для дальшого розвитку української науки, використовуючи при цьому досвід Західної Європи. Хотілось би почути Вашу думку, пане Євгене, яким саме чином УВУ міг би ставати українським „вікном“ у світ? Чи потрібне нам таке вікно?

Є.С. Ці люди, яких Ви називали — це великі творці УВУ, великі українські таланти, які змушені були працювати на еміграції. Вони покинули Україну, але жили й працювали для неї. Те, що вони створили тут, у наших тоталітарних умовах створити б не змогли. І до їх наукового доробку ми повинні ставитися не тільки з пошаною, але й зобов'язані найшвидше взяти його до духовного спожитку в Україні.

Кожній державі потрібні „вікна“ у світ. Україні, безперечно, також. Оскільки УВУ вже таким вікном був, то нема сумніву, що мусить ним бути й зараз. Але, по-моєму, повинна відбутися відповідно до нинішніх потреб певна перебудова. Я б, наприклад, бажав більшої відповідальності за навчання від тих, хто тут студіює науку. Відбір слухачів з України також мусить бути зумовлений профілем університету. Якщо ж, наприклад, вивчати українську літературу, маларство чи щось інше, творену на німецьких землях чи взагалі в діаспорі, то мусять це робити ті посланці з України, що „сидять“ у даній тематиці. Інакше це нагадуватиме екскурсійні подорожі.

Тільки строгий професійний відбір! Строгою мусить бути і звітність, тобто саме екзаменування. Думаю, що необхідні й програми з усіх курсів. Розмова про творчість одного письменника — це мало. Якщо УВУ зуміє стати інституцією, де можна буде здобути такі знання, які може дати тільки УВУ, то він збереже за собою функцію українського вікна у світ.

*Пане Євгене, думаю, що саме так і буде. Ось і Ви цього літа готуєтесь до захисту докторської праці.*

Є.С. Так, я хочу поставити питання про українську літературу так, як вони ще не ставились: „Українська література і християнська традиція“.

Я гадаю, це дасть змогу по-іншому прочитати, часом з поправкою на сто вісімдесят градусів, деякі твори, по-іншому „пізнати самого себе“. А головне — повернутись лицем до своїх джерел і перестати говорити бездушно з чужого голосу про нашу духовну спадщину. Нині та спадщина мусить дати нам силу і стоїцизм і тверду волю бути собою.

P.S. Після нашої розмови вийшли у світ дві книжки Євгена Сверстюка „Листування (Юрія Луцького.— Т.С.) з Євгеном Сверстюком“ (Смолокип, Балтимор; Торонто, 1992) і „Блудні сини України“ (Київ, 1993).

Професор Канадського інституту українських студій Юрій Луцький вирішив у 1980 р. від імені українських науковців написати побажального листа до Євгена Сверстюка, який тоді був на засланні у містечку Богдарин Бурятської АРСР. З нього й зав'язався контакт, а згодом й дружба. „Моє листування з проф. Юрієм Луцьким,— пізніше скаже Євген Сверстюк,— творить світлі сторінки в сірій книзі, яку я фатально гортав 5 років у Східному Сибіру. Довгасті білі конверти, штампи далекого заморського університету в Торонто, марки з кленовими листками або холодними пейзажами — все це, видно, наводило моїх сурових і недремних конвоїрів на мрійний лад. Проф. Юрій Луцький дотримувався аскетичного стилю...

Для мене Юрій Луцький був добрим лицем української еміграції — щирої, щедрої, сповненої стриманої любові і справжньої поваги до тих, що несли свій хрест на свою гору“<sup>1</sup>.

Не коментуємо ні Сверстюкових одкровень, ні того, чим була для нього листи із заокеанського світу від патріота-українця, ні що значили для емігранта, змушеного покинути рідну землю, листи від поета-дисидента з України. Свій коментар вони дали самі, інший був би зайвим. Можемо говорити, чим це листування є для нас. А воно справді дає нам неймовірно багато. Скажімо, такий момент: задовго до того, як „розкрив свої карти“ громадянської та моральної поведінки Віталій Коротич, що „перебував“ в українській літературі вже у ролі зухвалого класика, Є.Сверстюк дав йому таку оцінку: „Віталія не приборкували. Колись я виідеалізував собі сторінку нової романтики і видрукував перший літературно-критичний опус „Біла поезія про крилатих людей“. Потім вже побачив молодого сумнуватого причесаного молодика в сусідньому кабінеті Івана Дзюби. Було в ньому щось... якось дуже тиха втіха, коли хтось легкою рукою склав обойму Драч—Вінграновський—Коротич. Розуміється, перші два впізнали зразу один одного, а на „гідке каченя“ кривились, і ніхто до ладу не розумів, при чім тут Коротич. Проте, той вічно „вигадував

<sup>1</sup> *Сверстюк Євген. Білий спогад // Юрій Луцький. Листування з Євгеном Сверстюком. Балтимор; Торонто, 1992. С. 9.*

себе“, як казала Ліна, потім написав вдалу з себе сатиру „Обережні“ і вічно потрапляв, щоб бути на виду...“<sup>1</sup>

Що ж, така сувора і „приперчена“ правда дослідникам літературного процесу шістдесятників не тільки не завдає, але й спонукає їх й багато чого іншого ставити з голови на ноги. Так само проливає світло погляд на українську літературу із географічної віддалі, із заокеанського материка. Інакше сказавши, критична думка з української діаспори одержує права громадянства. І бачимо, що вона високопрофесійна і виважена.

„Тут,— повідомляє Юрій Луцький, — нарешті з'явилися Стусові „Палімпсести“ з прекрасною передмовою Шевельова. Самі поезії сильно зворушують — це тривалий дорібок нашої літератури. Поза тим тут багато цікавої полеміки про ранню еміграційну літературу (МУР), яку затукував мій знайомий професор Грабович з високої так би мовити перспективи: з цих емігрантів не вийшов ні один європейський письменник. Ну як же ці втікачі могли писати так, як писав Сартр? Кортить йому відповісти, хоч краще було б, якби це зробили старші за мене. Ставши літературним редактором найбільшого еміграційного журналу, я почуваю обов'язок спричинити творчі дискусії. Та кож шораз більше слідкую за тим, що друкують в радянських журналах і в „Літературній Україні“. В новому романі Валерія Шевчука відкрив цікаві для мене згадки про „Ланку“<sup>2</sup>.

Листування між Луцьким і Сверстюком цікаве біографізмом, теоретичними засадами роздумів про літературу і культуру в цілому, про духовність і бездуховність людини, про зраду моральних принципів і ренесанс душі тощо.

Тут кожен із кореспондентів, відкриваючись і розкриваючись сповна, дав таким чином один одному змогу творити одвертий і змістовний діалог. І в такому діалозі Сверстюк себе реалізує не лише, сказати б, епістолярним стилем, але й власними віршами, які нерідко не залишаються поза оцінками Ю.Луцького. Мабуть, у багатьох випадках він був першим читачем.

При таких оцінках, що інколи містяться десь між рядками, інколи — у відкритому тексті, Луцький любить апелювати до „побічного“ матеріалу, до свого, наче б дуже

<sup>1</sup> *Сверстюк Євген*. Білий спогад // Юрій Луцький. Листування з Євгеном Сверстюком. Балтимор; Торонто, 1992. С. 74.

<sup>2</sup> Там же. С. 79.

суб'єктивного „я“, яке, проте, переконуємось, легко долає кордони суб'єктивізму:

„Інтересно,— пише він,— що помимо всіх доосередніх тенденцій, література далі хоче зберегти свою регіональність. І то в кожній країні, навіть в Америці. Коли мені сумно, я втікаю до найбільш оригінального поета України — лемка Антонича. Здається, мова поетична таки закорінена в обласних нюансах, хоч вона і старається промовити до всенародного читача. Аби лише ті нюанси з часом не зникли“<sup>1</sup>.

Словом, листи Луцького до Сверстюка і листи Сверстюка до Луцького — це не тільки діалог двох із своєї власної волі кореспондентів, але розмова далеко ширша, наче б із самого початку передбачена для читацької аудиторії, яка знаходить тут справді необмежений простір для міркувань, суперечок, пошуків істини, якій є тут що взяти. Це умовно, сказати б,— не листи, а книга двох співавторів, що, не домовляючись між собою, роздумували над одними і тими ж проблемами, це біль душі двох дуже неподібної долі синів України і водночас долі спільної.

Красномовно у творчій біографії Є.Сверстюка стала його щойно видана (на щастя, уже в Україні) книга „Блудні сини України“ (Київ, 1993 р.) — книга есе, літературознавчих студій, виступів автора, присвячених відродженню української духовності та морально-етичній проблематиці. Це книга суворого і правдивого „очевидця“ свого часу і людини в ньому, який прийшов у цей час, щоб бути у ньому не спостерігачем, а докопатися до суті духовних, чи бездуховних процесів, які гублять, руйнують чи оберігають людину, який прийшов, щоб висловити своє право на власне „я“, право на незалежність думки, прийшов „підживити вогонь на пригаслому вівтарі істини“, який не вміє „розмінюватись, пристосовуватись і приймати ходову монету напівправд“.

При таких критеріях він роздумує над творчістю Василя Стуса, Бориса Антоненка-Давидовича, Ярослава Лесіва, Опанаса Заливахи, Андрія Антонюка, над зруйнованим дивосвітом рідної хати, над обірваними зв'язками між „батьками і дітьми“, над українським шістдесятництвом у європейському контексті, над вершинами української культури тощо.

<sup>1</sup> *Сверстюк Євген*. Білий спогад // Юрій Луцький. Листування з Євгеном Сверстюком. Балтимор; Торонто, 1992. С. 72.

## НОТАТКИ НА РІЗНІ ТЕМИ

### МИРОСЛАВ СЕМЧИШИН І ЙОГО ПРАЦЯ „ТИСЯЧА РОКІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ“

Мало хто у сучасній Україні може сказати, що менш-більш повно знає творчість Мирослава Семчишина, педагога і вченого, людини, що не байдужим свідком перебула смерчі двох світових воєн, учасника Визвольних Змагань за розбудову Української самостійної держави.

Він сьогодні проживає в Чикаго і на 93-му році життя повен неідробної бадьорості та працездатності. Американський ритм життя тримає його у добрій „формі“: без проблем влаштовує свій щоденний побут (живе сам), вправно кермує автомобілем, невтомний екскурсовод по Чикаго для гостей з України, дотепний у слові, шляхетний у поведінці. Про таких, як він, говорять — „це люди франківського вишколу, з потребою щоденного труду в ім'я України“. Врешті — він сучасник Франка і його великий шанувальник.

У 30-ті роки ім'я Мирослава Семчишина на сторінках галицьких періодичних видань (журналів та газет „Рідна мова“, „Назустріч“, „Учительське слово“, „Наші дні“), в „Записках НТШ“ та інших — було досить популярним. Молодий тоді магістр слов'янської філології Львівського університету, а згодом старший викладач української мови та літератури Педагогічного інституту, друкував свої літературознавчі та мовознавчі матеріали, які діставали добрі оцінки професорів К.Студинського та В.Сімовича, власне, його постійних вчителів.

Сьогодні Мирослав Семчишин завдяки зусиллям доцента кафедри філософії Львівського університету Анатолія Караса повертається додому, у вітцівський край, фундаментальною працею „Тисяча років української культури“ (Київ, 1993). Покинув він його разом із багатьма синами свого народу, коли брати зі Сходу „визволяли“ Галичину від німецьких окупантів, тобто у 1944 р., словом, коли одні окупанти відступали, а інші заступали їх місце.

До речі, із цих надзвичайно драматичних окупаційних часів перший номер журналу „Наші дні“, що виходив тоді у Львові (1940), доносить унікальний репортаж Мирослава Семчишина про поїздку на тодішню Радянську Україну, до Харкова. Там він брав участь у науковій конференції як викладач вищої радянської школи, що її так активно формували у Галичині після „золотого вересня“.

Цей більше як півстолітньої давності репортаж стосовно наших тогочасних культурно-духовних проблем не такий



вже й „архівний“. Є, на жаль, у ньому й щось таке, що наче схоплене нині: „Йдете широкими гамірливими вулицями. Повз вас прокочується цілими лавами людська маса, сіра і одноманітна своїм виглядом. Мужчини й жінки, молодь і діти, робітники й інтелігенція, всі вони в темносірої краски одінні, в гумових півчеревиках, якісь розхристані, в стандартних советських кашкетах чи беретках, і тільки військові зеленкуваті краски мундири оживляють оте безбарвне, на подобу осіннього болота сіре людське річище.

У своєму ясному вбранні й капелюсі почувається якось ніяково і чужо. А над усім цим містом, що продовж 14 років було столицею України, містом, що вело перед в насильній „українізації“,— могутньо, гордо і впевнено дзвенить всесоюзна мова... Чуєте її скрізь: на вулиці і в трамваї, в театрі й ресторані, в школі і адміністративній установі. Славні традиції Лівобережжя із невтомними піонерами української культури 19-го сторіччя — немов ніколи тут і не існували“.

Та в цій „понурий советській дійсності“ зустрілись йому й люди, „що зберегли свою душу і свій характер“, свою високу культуру і гідність патріотів. „Скільки,— читаємо далі,— то різного горя прийшлося тим людям пережити, скільки то болісного досвіду кожний з них зазнав у своєму житті, а проте зуміли вони зберегти себе і свою національну честь і гідність. Були вони неначе самітніми квітами на багновищі советського життя, яке кожночасно грозило їм своєю безоднею. І саме ці одиниці опромінювали ваше перебування у сірому, заглушливому Харкові. Цілими годинами, інколи до пізньої ночі гуторили ви з ними, щоб заспокоїти голод їхньої цікавості; цілими годинами допитували вони вас про Львів, Галичину, про наше національне, культурне життя до моменту „визволення“; про нові книжки, видання, музеї, а кілька студентів-україністів Харківського університету потрапили спитати вас навіть про Коновальця, Донцова, Ольжича і Маланюка... Звідкіля ці 20-літні юнаки знали ті прізвиська — невідомо. З непригаєним пієтизмом оправаджували вони вас по музеях Харкова, вели вас в старезну бібліотеку Харківського університету, „ба навіть до єдиної на той час в Харкові церквці на міському кладовищі, де серед лісу понижених, беззахисних могил з повириваними хрестами видніє Богом і людьми забута могила Григорія Квітки-Основ'яненка“.

Уже тільки цей опублікований спогад про харківську конференцію з відтвореними реаліями радянської дійсності

після приходу до Львова „армії-визволительки“ міг для Мирослава Семчишина коштувати вельми дорого. Іншого вибору, крім еміграції, не було. Отже, життєві дороги стелилися через Німеччину, Англію, Америку. Спочатку працював гімназійним вчителем у Зальцбурзі, потім редагував „Українську думку“ у Лондоні, а в 1955 р., проживаючи у США, активно трудиться як науковець, педагог, журналіст та громадський діяч. У 1981 р. став дійсним членом-кореспондентом Наукового Товариства ім. Шевченка у США.

Словом, коли б навіть контурно треба було окреслити „труди і дні“ Мирослава Семчишина, то слід би говорити про Вищі освітні курси ім. П.Могилі, про Український Католицький університет, про Комітет сприяння українським студіям, про Світову координаційну виховно-освітню Раду СК ЗУ і ще про багато інших освітніх, наукових, культурницьких інституцій, з якими так чи інакше пов'язувалась його життєва доля.

І ось при такому заангажуванні освітньо-педагогічною, громадсько-просвітницькою, культурницькою, видавничою працею Мирослав Семчишин напередодні святкувань 1000-ліття Хрещення України, у 1985 р. друкує основну книгу свого життя „Тисяча років української культури“.

Завдання цієї праці чітко окреслив Григор Лужницький, автор короткої до неї передмови. Воно полягає в тому, щоб: 1) представити історичний процес, який визначає ідейне підложжя розвитку української культури в різних періодах нашої історії; 2) встановити етапи розвитку цього процесу; 3) визначити його особливості. І тут треба ствердити, пише далі Г.Лужницький, „що хоч як важко було авторові, позбавленому на чужині основних і при використанні тільки обмежених джерел (чого доказом є поодинокі розділи цієї праці, з яких деякі є повністю опрацьовані, а інші коротко наокреслені),— він це завдання вповні виконав. Що більше, у своїй праці автор зразково додержав провідну лінію підходу до історії культури України та виховно-педагогічну тенденцію, щоби через історію духовної творчості українського народу виховати (якщо навіть не перевиховати) читача-українця. Автор не хоче бути істориком-ученим, він є укладачем-упорядником. Він обмежує себе до викладача-виховника, який міцно і виразно всюди підкреслює ідеалістичну, глибинну основу даних явищ української духовності. У його праці є не лише чимало фактичного матеріалу, так з уваги на літературну та есте-

тичну цінність духовного прояву, виключно з його етичним підґрунтям, як теж є чимало матеріалу до призадуми над духовною структурою українця, яка виявляється у своєрідній мистецькій формі, дуже часто вступаячи обставинам суспільно-політичного життя України“.

Цей уривок з передмови Григора Лужницького дуже точно „представляє“ книгу Семчишина у її основній фактологічній та методологічній суті. Хто знає „Історію української культури“ під загальною редакцією Івана Крип'якевича (її написали Іван Крип'якевич, Володимир Радзикович, Микола Голубець, Степан Чарнецький, Василь Барвінський) чи знає „Українську культуру“ за редакцією Дмитра Антоновича, окремі розділи до якої написали Д. Дорошенко, В. Біднов, О. Лотоцький, С. Наріжний, С. Сірополко, В. Січинський, Д. Чижевський, А. Яковлів, той не тільки не оцінить величезну працю, яку здійснив один автор, тобто Мирослав Семчишин, а й зрозуміє індивідуальну, а не „колективну“ концепцію погляду на культуру народу. Адже відомо, що пізнання законів, за якими відбувається процес культурного розвитку, змін культурних форм, утвердження традицій, заперечення старих „норм“ появою нових тощо, дуже часто вимагає індивідуального синтезу та аналізу. Якщо в таких випадках хоч і криється небезпека суб'єктивності, то це, однак, не значить, що вона „працює“ тільки на шкоду пізнання істини.

До речі, „Історії“ України під індивідуальним авторством М. Грушевського, І. Крип'якевича, Д. Дорошенка, А. Лотоцького, Н. Полонської-Василенко, М. Аркаса, О. Субтельного, як і „Історії“ української літератури О. Огоновського, М. Грушевського, Д. Чижевського, С. Єфремова, М. Возняка, Б. Лепкого, О. Дорошкевича, А. Шамрая, Ю. Липи та інших, не звужують, а поглиблюють предмет розмови. Це ж саме слід думати й про „Історії“ культури, і, зокрема, про працю Мирослава Семчишина. Мало, очевидно, сказати, що для пізнання феномена української культури, для творення її „формули“ з усіма найсуттєвішими і найорганічнішими її компонентами він послуговується сотнями праць українських та зарубіжних вчених, і в науковий обіг в аналізованих ним ділянках культури залучає буквально тисячі фактів. Наприклад, лиш іменний покажчик налічує близько двох тисяч прізвищ. Така „бухгалтерія“, звичайно, факт відносний, але так само — факт науково-етичний: Семчишин не відкриває від-

критого. Він його констатує, послуговується ним для своїх висновків та дослідницьких концепцій. Усі сорок розділів „Історії“, починаючи від першого „Передслов'янське населення України і його культура“ та завершуючи останнім „Український культурний процес на еміграції“, включають у себе розлогу бібліографію як діаспорних вчених, так і вчених з українського материка.

Хронологічне обстеження матеріалу, чи він стосується історії літератури, малярства, музики, театру, шкільництва чи чогось іншого, Семчишин веде не тільки в площині констатації цього факту, він ставить його в загальнонаціональну духовну атмосферу, трактуючи цей матеріал як такий, що в концепції української культури відігравав більшу чи меншу роль. Отже, зібраний матеріал — не сума фактів, не еkleктичний підбір, а необхідний будівельний матеріал, з якого й постають відповідні твердження та висновки.

Скажімо, про літературну групу „Логос“ в материковій Україні мало хто знає, хоч насправді в культурно-духовному житті Галичини ця група католицьких письменників на чолі з Гр.-Меріамом Лужницьким, що об'єдналися навколо журналу „Поступ“ (1920—1930) та при видавництві у Львові „Добра книжка“, зіграла дуже важливу роль.

Орест Петрійчук (Олександр Мох), Василь Мельник (В. Лімниченко), Степан Семчук, Григорій Лужницький (Меріам), Петро Сосенко, Осип Лещук, Йосип Годунько, ставши чільними членами „Логосу“, активно творили художню продукцію — поезію, прозу, публіцистику, драматичні речі, які для галицького трудового люду були добрим просвітницьким хлібом.

„Вони,— як скаже потім Теофіл Коструба,— випромінювали на суспільність і звільна, але органічно та глибоко, переорювали поле українського національного життя під засів уже чистої, безкомпромісової ідеї Христової, яку від віків проповідує свята Церква. Без цієї підготовчої стадії не був би можливий черговий етап українського католицького життя, етап, який видав уже такі оwoчі, як залюднення, порівнюючи досить численних монастирів, консеквентне переведення безмежності духовенства в двох єпархіях, постання осередків української богословської науки, української католицької преси, такої ніжної дитини католицької Церкви, як Марійські дружини, що числили останньо поверх 20 тисяч членів, починаючи вже зі шкільної молоді,

Євхаристійного Лицарства дітей і —української католицької літератури“<sup>1</sup>.

Очевидно, тепер можна було б і не згадувати оцінок української католицької літератури, які їй дав Т.Коструба, якщо б не та обставина, що в Україні усі історії та підручники з літератури написані без належних поцінувань „Логоса“. Семчишин в протипагу авторам цих історій та підручників подібних фактів не тільки не ігнорує, а навпаки, їх „насвітлює“, акцентує на них, звичайно, не перебільшуючи їх вартості. Саме з такого погляду „Тисяча років української культури“ має енциклопедичне значення — тут можна знайти такий фактаж, якого часто немає навіть у тих джерелах, де він мав би конче бути.

Ведучи розмови про історію культури і порушені у ній літературні питання, доцільно сказати, що Мирослава Семчишина вони завжди цікавили. „В останньому десятилітті,— писав він у популярному нарисі „Українське письменство“,— можемо відзначити дуже гарний і буйний розвиток нашого найновішого письменства. На полі літературної праці появилось чимало нових прізвищ з багатими і різnorodними талантами. В ділянці поезії помітно вибились тут: Євген Маланюк, Юрій Липа, Богдан-Ігор Антонович, Богдан Кравців, Святослав Гординський, Олег Ольжич та інші. В ділянці прози — Улас Самчук, Юрій Липа, Юрій Косач, Галина Журба, Наталена Королева, Ірина Вільде, Леонід Мосендз...“<sup>2</sup>

Окремо йшлося в нарисі про Павла Тичину, який став „зіркою нашої нової літератури“ і „співцем соняшних настроїв, міцних акордів віри в перемогу національних ідеалів“, про творчість Максима Рильського, Павла Филиповича, Миколи Зерова, Миколи Терещенка, Дмитра Загула, Володимира Кобилянського, Миколи Хвильового, Григорія Косинки, Олекси Влизька, Дмитра Фальківського та ін.

Ідеться про 1938 рік — час, коли творчість кожного із названих авторів уже була сфальсифікована, а багатьох із них не було в живих. На Великій Україні писалась історія під акомпонемент лєнінсько-сталінської „музики“ та соцреалізмівської „правди“, а в Галичині таким, як Мирослав Семчишин, доводилося цю „правду“ наполегливо спростовувати.

<sup>1</sup> Коструба Теофіл. Огляд української літератури в 1918—1938 рр. // Життя і слово. 1948. Ч. 2. С. 117.

<sup>2</sup> Семчишин Мирослав. Українське письменство. Б-ка „Рідне слово“. 1938, Ч. 10—11. С. 60.

Побутує незаперечна думка, що в різних формах культурного життя поза кордонами України дуже успішно виконував свою місію Український Вільний Університет у Мюнхені. Особлива заслуга його перед Україною в розвою високого шкільництва, у вихованні і вишколенні в умовах чужини наукових кадрів, які і далі розбудовували українську науку, плекали українську літературу та мистецтво. І впродовж уже більше як 70 років УВУ це послідовно робить. Його статут базується на основі статуту Карлового університету у Празі. Отже, досвід європейський поєднувався із досвідом українським.

Сьогодні важко переоцінити науковий доробок учених УВУ. Будучи своєрідним „вікном“ України у світ, він „виводив“ українські ідеї далеко за межі рідного дому та пропагував українськість на найширших просторах.

До честі Мирослава Семчишина слід сказати, що він ту велетенську науково-організаційну і наукову працю, яку здійснювали професори під прапором УВУ (О. Колесса, С. Дністрянський, І. Горбачевський, Д. Антонович, І. Мірчук, В. Щербаківський, Ю. Панейко, О. Кульчицький, В. Янів, С. Смаль-Стоцький, В. Державин, В. Кубійович, Ф. Щербина, А. Волошин, Н. Полонська-Василенко) не абсолютизує, не виосібнює, а розглядає в загальній системі української науки, на тлі її досягнень та втрат.

Словом, „Тисяча років української культури“ — праця, яка заслуговує високих оцінок, кваліфікованої про неї розмови фахівців, очевидно, й певних зауваг при цьому. Тільки зауваг часткових, які не спростують загальну вартість книги.

## ЧИ ДІЙСНІСТЬ ЦЕ БУЛА...

...Чи дійсність це була, чи, може,— фата моргана?.. Мрія?.. Сон?! — Ці риторичні за своєю суттю слова, якими завершується поема Романа Купчинського „Скоропад“, для ще повнішого свого риторичного потвердження кличуть з нашої пам'яті, а точніше з українських історичних реалій, а ще точніше — із серця того ж таки Романа Купчинського,— слова інші:

Засумуй, трембіто,  
Та по всьому світу,  
Що зів'яло галичанам  
Сорок тисяч цвіту...

... Чи дійсність це була, чи, може, — фата моргана?..

Промені української державності розсікають мареву, пропанахують темряву, будять нашу приспану гідність, і озивається голос: ...Українські Січові Стрільці — це не тільки перша в новітній історії України добровільна військова формація, створена на ідеології державної самостійності. Це не тільки той легіон, який став переломовою силою в історії української політичної думки...

Це не тільки хоробре військо, з рядів якого народилися лицарі абсурду, герої Крут, які воювали за справу з найменшою надією, що самі зможуть врятуватися з тієї хуртовини.

Це не тільки!.. Бо Українські Січові Стрільці стали нашою легендою, точніше нашою правдою, ще й тому, що вони були тією формацією, що зродила нову віру в українське слово, влила „силу духа“ в українську культуру. Мова про тих, які стали письменниками, журналістами, видавцями, ученими, політиками, малярами, музикантами, акторами, професорами-педагогами.

Чи дійсність це була, чи, може, фата моргана?.. Мрія?.. Сон?.. Українська доля завжди вмiла виснити, вимряти, народити собі подиву гідних синів і саме в ту пору — в час найдоцільніший, найекстремальніший, коли треба було братись за шаблю і слово.

Цього разу вона народила одного із найкращих, найславніших своїх усусусів — народила Поета і Воїна... Від першого до останнього дня, коли Україна виборювала право називатись Україною державною, він був на полі битв. А після української прогри зболено мовив: „Мовчить, терпить земля, немов Христос катований...“

Це був Роман Купчинський... Роман Купчинський — романтик і реаліст. Роман Купчинський — поет, піснетворець, прозаїк, журналіст, видавець, сатирик-гуморист.

Він народився 24 вересня 1894 р. в селі Розвадові Зборівського повіту. Далі переїзд до села Кадлубиш Брідського повіту, гімназія у Перемишлі, Духовна семінарія у Львові, а там з 1914 аж до 1920 рр. — стрілецькі походи... війна ... битви за Україну, любов до України — любов крізь усе життя.

У 1920 р. Романа Купчинського інтернували до польського табору в Тухоль. Звідти слова розпуки додому:

Лети, моя думо, в вечірню годину,  
Далеко-далеко звідсіль.

Лети, моя думо, у тую хатину,  
Що слухає казки топіль.

Очевидно, якщо б Купчинський у 1921 р. з Тухолі не повернувся до Львова для продовження студій у Таємному університеті, то його творча доля склалась би дещо інакше — він, певно, був би поруч із Маланюком, Дараганом, Ливицькою-Холодною, Стефановичем та іншими поетами-пражанами. Може, посилено працював би в поезії. А тут, у Львові, випала інша робота... Поразка у війні посіяла в Галичині політичний песимізм. Треба було підняти дух народу. Власне з цією метою Лепкий пише славнозвісну тетралогію „Мазепа“, Купчинський — трилогію „Заметіль“. О цій порі він активно працює в „Ділі“, стає співтворцем „Митуси“, виступає із гумористичними речами під псевдонімом Галактіон Чіпка, очолює Товариство Письменників і Журналістів. Словом, невсипуща щоденна праця.

Але Купчинський дає собі іншу оцінку. В листі до Б. Лепкого 2 січня 1941р. пише: „Писав би поезії, але нема пощо. Не йде про їх публікацію, я в житті ніколи на це уваги не звертав, а про потребу внутрішню. Часом мені здається, що в мені гине поет, а ще частіше, що я не повинен загалом чіпатися писання“.

Та час спростовує самооцінку письменника, навіть коли брати до уваги лише його поетичну творчість. Він разом з братами Лепкими, Гайворонським, Ярославенком, Курахом, Обідним, Струмком, Матвійвим-Мельником, Луцівим, Балюком, Гут-Кульчицьким, Селянським, Назаракон, Вишиваним, Бабієм, Голубцем, Бобинським, Шпитком, Гутковським, Вітовським, Розвій-Подем, Угрином-Безгрішним, Чарнецьким, Пачовським відтворили українську героїчну епопею часів наших визвольних змагань.

Скажімо собі і цього разу — при такому переліку імен: „От де, люде, наша слава...“

Стрілецька пісня — воїстину документ епохи. Вона знайшла найкоротшу відстань від реального історичного факту до людської душі. Вона промовляла народними устами, ридала голосом матерів. Вона одокументальнювала епоху, вмiщала точну історичну атрибутику, фіксувала місця подій, походи, зберігала топоніміку, навіть конкретні імена. Наприклад, у пісні „Як з Бережан до кадри“ живе конкретна особа — Осип Телішак, витівник і улюбленець січовиків, військові будні якого склалися чи не з суцільних пригод:

Як з Бережан до кадри січовики манджали,  
То краялось серденько із горя та печали.  
Кервавилось серденько хорунжого Осипа,  
Як нам з очей зникала та Золотая Липа.

Пісня написана в жовтні 1916 р., коли стрілецьке військо під Потуторами зазнало великих втрат. О цій порі створена й пісня „Бо війна — війною“. Її автор — Левко Лепкий, рідний брат Богдана Лепкого. Маючи офіцерський чин, він супроводжував поранених стрільців з-під Бережан до січового шпиталю в Розвадів. Л. Лепкий залишався оптимістом навіть у скрутних ситуаціях. Звідси й певний гумористичний відтінок у словах: „Раз ми йдемо впрост на Україну, Раз ідем на Україну, раз дозаду“. Такі пісні крипили бойовий дух стрільців, тримали їх на силі.

Як бачимо, стрілецька поезія ставала своєрідним військовим щоденником, фіксує веселі й сумні будні. Після боїв на Маківці, а згодом під Крутами, з'явилася багата епічна та ліро-епічна поезія, народилися десятки пісень. „Ой впав стрілець“, „Заквітчали дівчатовька“ Р. Купчинського саме про ці події; вони ж лягли і в основу творів Д. Вітовського „Маківка“, О. Бабія „На Маківці“, У. Кравченко „Під Крутами“.

Нагадаємо, що 22 червня 1915 р. австрійська армія разом з розрізненими сотнями Січових стрільців вступила у Львів. З цих ще не об'єднаних стрілецьких сил і було створено полк УСС під командуванням полковника Григорія Коссака. На початку вересня 1915 р. російські війська повели наступ на позиції австро-німецької армії, що займала лінію фронту від Галича до Зборова. Основний удар був спрямований туди, де лінію оборони тримав полк УСС. Маківка та Лисоня — це героїчні віхи стрілецтва. На лисонському фронті стрілецькі сотні довго стримували переважачі й краще озброєні сили противника, врятувавши ліве крило австрійського фронту від неминучого розгрому. Тут особливо відзначилися дві сотні першого куреня, якими командували Мельник і Сушко. Австрійська армія зуміла вистояти, визнавши потім велику роль у цій перемозі за Українськими Січовими Стрільцями.

У період дислокації Українських Січових Стрільців під Куропатниками й Конюхами Р. Купчинський написав „Човен хитається“, „Накрила нічка“, „Пише стара мати“. Пісня „Човен хитається“, як згадував сам автор, відтворила реальний пейзаж. Невеличка річка Ценівка, що розлилась

весною, місячної ночі нагадувала справжнє море. Під впливом вечірніх тужливих зітхань хорунжого УСС Василя Соловчука, що згадував свою кохану, поетові вдалося створити цей глибоко ліричний сюжет інтимного плану.

Звідки ж починається пісня Купчинського? „У моїй родині, — казав він, — спів і музика були традиційні — як по батьковій, так і по матірній лінії. Мій батько співав гарним тенором, а по матірній лінії в домі Підсонських гра на фортепіані й гітарі дзвеніла в кожному поколінні. Моя тітка Софія знаменито грала на фортепіані. Була акомпаніаторкою молоденької, 16-літньої, Крушельницької, коли відбувся її перший публічний концерт у парохіяльній стодолі в Бє... біля Тернополя.

Тому не дивно, що, коли у 1902 (3) році батьки купили для моїх сестер фортепіано („Вірта“), мене тягнуло до нього більше, як до шафи з конфітурами.

Коли старша сестра забула його замкнути, а пішла з мамою, тіткою і другою сестрою на прохід, чи купатися, я сів за фортепіано і бумкав. На жаль, не довго це тривало. Мене приловили і відтоді моє музикування скінчилося.

В гімназії я співав в хорі — спершу альтом, потім тенором, але на ніяких інструментах не грав. Мало того — навіть не пробував, бо мені в хаті казали, що я „фіш“.

Почалося моє музикування в 1916 р., шоправда, не на фортепіані, бо на фронті над Золотою Липою не було де фортепіано поставити, але на гітарі. Був зі мною в Українських Січових Стрільцях підхорунжий Павло Теодорович, мав гітару і вчив мене акомпанювати собі до співу. Та не це штовхнуло б мене складати пісні. Поштовх до цього дала аж суперечка з підхорунжим Михайлом Гайворонським, диригентом оркестри УСС. Суперечка пішла з приводу пісні „Іхав Стрілець на війноньку“. Слова до цієї мелодії Гайворонського зложили ми (М. Гайворонський, Л. Лепкий, І. Іванець, Мойсейович, Л. Розлуцький і я) в один зимовий вечір в Гуднаці біля Бережан. Кожний щось докидав, а я вбирав це в вірш. За яких пару тижнів pojavився текст пісні в Львівському журналі „Шляхи“ з підписом „М. Гайворонський“.

— Ти повинен це спростувати, — кажу до нього.

— Та що таке велике!? — відповів Гайворонський. — Мелодія — головна річ. Спробуй зложити, побачиш! І з цього почалося...

Коли я йшов на свою квартиру спати, ніс на плечах гітару. Був вігер, він прискочив до гітари і щось собі побренькував на струнах. Я слухав і причувалося мені, „що це так дерева шумлять“.

Звідси перша моя пісня: „Ой шумить, шумить та дібровонька“.

На весну 1917 зложив я другу: „Човник хитається серед води“. Хлопці співали її залюбки.

Що штовхало мене до складання пісень? Не надхнення, а потреба, просьба, трагічна подія, а часом настрої — веселий, або сумний. Відходимо до коша — пісня, йдемо на фронт — пісня, йдемо на східню Україну — пісня, від'їжджаємо на Буковину, відворот за Збруч — пісня, а там смерть приятеля, власна або чужа і так далі“.

Власне з таких конкретних українських потреб складалася не тільки пісня, а й уся творчість Р.Купчинського: поезія, драматична поема „Великий день“, трилогія „Заметіль“ (з її частинами „Курилася доріженька“, „Перед навалю“, „Вилітали орли“), книги „У зворах Бескиду“, „Мисливські оповідання“ та романтично-гумористична поема „Скоропад“.

Поема „Скоропад“ вийшла у світ уже в американській еміграції, 1965 р. Це розповідь про українського Швейка часів стрілецтва, що своїм виглядом чимось нагадував Дон Кіхота.

Насправді Іван Цяпка — Скоропад — син незаможних селян, свого часу студював у Відні право, до речі, вчився у славного професора Станіслава Дністрянского. Як сотник усусусів та УГА він був страчений чекістами 1920 р. у Білому морі біля Соловків. Отже, Купчинський пише про нього як про Лицаря Залізної Остроги, як про великого героя української визвольної епохи. Але у творі нема реалістичних конкретностей із 1914—1919 років. Це твір гумористичний, який фіксує інший світ стрільців, сказати б, ту площину, де над реаліями переважає фантазія. Це давало змогу стрільцям жартувати, сміятися, виживати навіть у таких умовах, коли, здається, вижити було неможливо.

І ще є один Купчинський — Купчинський, якого найменше знаємо, а його годилося б знати нині чи не найбільше. Маю на увазі Купчинського — майстра так званих „терпких думок“. Ось, наприклад:

• Коли б нам 50 літ самостійного життя, то ми або втратили б його навіки, або здивували б світ.

• Українці — здібний народ і дуже швидко стали б нацією, тільки не знають, як.

• Ми здібний народ і тому в більшості випадків імпровізуємо: промови, імпрези і ... державу.

• Не знаю, чи є другий такий народ на світі, який мав би стільки героїв і стільки зрадників, як їх мають Українці.

Це лише скупі нотатки в день 100-літнього ювілею Романа Купчинського, творчість і життя якого потверджують: „Так, дійсність — це була!..“

## ПЕРША В УКРАЇНІ

Над Галичиною, яка входила тоді до складу Австрійської імперії, 1787 р. засвітило українське сонце. На теологічному та філософському факультетах Львівського університету було введено „студіум рутенум“, тобто право для студювання окремих дисциплін руською (українською) мовою. Цей рік, висловлювались тодішні українські патріоти, залишився в календарі наших пам'ятних дат Великоднем для галицького русина.

Імператор Йосиф II, розбудовуючи освіту на своїх землях, дозволяв навіть українцям відкривати народні школи та просвітні заклади. Тим паче, коли народна мова звучала в студентських аудиторіях, це ставало торжеством для української громадськості.

На жаль, так тривало недовго. У 1808 р. „студіум рутенум“ було скасовано. Молоду руську (українську) інтелігенцію ставили у такі умови, що „вигідніше“ було цуратися свого походження і своєї мови. Польський шовінізм не дремав, і москвофіли теж не гайнували часу. Ставало правилом, що інтелігент будь-якого рівня мусить розмовляти по-польськи. До того ж лекції в „студіум рутенум“ були далекі від народної мови. Вони швидше наближались до мови старослов'янської. І в цьому ще не було б великого лиха, коли б москвофіли не лізли зі шкіри, аби впровадити сюди й свою чисто російську лексику. Польська

мова теж залишила свій відбиток. Отже, утворювався своєрідний мовний гібрид, який студенти відмовлялися слухати.

І все ж „студіум рутенум“ свою добру справу зробив. Молодих патріотів вже нічого не могло злякати. Боротьба за українську мову ставала справою їх життя. Революційні рухи, що котилися Європою, по-своєму впливали й на Галичину.

„Відносини,— писав Іван Франко,— якийсь час сприяли русинам. У 1849 р. заведено руську мову як обов'язкову не тільки в народних школах, але й і в гімназіях, а для підготування професорів установлено кафедру руської мови на Львівському університеті. Сю кафедру обняв товариш Шашкевича Яків Головацький. Для повідомлення загалу русинів про те, що робить і задумує робити правительство, засновано у Львові урядову руську газету „Галичо-руський вісник“, а на її редактора покликано найздібнішого тоді руського письменника Миколу Устияновича. Додаймо до того, що в бурях 1848—1849 років галицьким русинам прийшлося зблизитися потроху з угорськими русинами й з буковинськими, що на театрах виставлено переважно твори українських письменників Котляревського, Писаревського та Квітки,— то побачимо, що розмах до правдивого національного життя в тім часі був дуже добрий, що пізнішим поколінням майже на кожному кроці приходиться нав'язувати до того, що вже було розпочато або бодай задумано в 1848 році“<sup>1</sup>.

І справді, розмах до правдивого національного життя в Галичині „був дуже добрий“. Скасовано кріпацтво, а українська мова вперше за свою історію зазвучала у вищій школі. Шевченко вже „каратиметься“, але його братам і сестрам на лівому березі Дніпра до скасування панщини доведеться чекати цілих тринадцять років. Через двадцять вісім років (1876 р.) Київський та Харківський університети від прикрозвісного царя-батюшки Російської імперії Олександра II дочекаються не відкриття кафедри української мови, а Емського указу, згідно з яким українцям усе заборонялося, а нічого не дозволялося.

1848 рік став початком української словесності у Львівському університеті, а оскільки у Києві та Харкові українських кафедр ще не було, то й початком рідної словесності в Україні. „3 1 грудня,— писав 1908 р. Михайло

<sup>1</sup> Франко Іван. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині // Збір. творів: У 50 т. Т. 47. К., 1986. С. 121—122.

Возняк,— минає шістдесят літ, як із новозаснованої катедри для української мови та граматики роздалися перші слова українською мовою. Маю на увазі інавгураційне слово, проголошене новоіменованим професором Яковом Головацьким. Осю катедру, яка є одинокою реальною нагородою для наших предків за лояльність австрійському урядові, компетували ще, крім Головацького: другий член „руської трійці“ Вагилевич, парох церкви Петра й Павла Іван Жуківський та Петрушевич Антін, автор брошури „Кілька слів написаних в обороні народности руської“<sup>1</sup> (польською мовою).

Ні Вагилевич, ні Жуківський, ні Петрушевич не могли конкурувати з Головацьким, і його було обрано першим завідувачем кафедри української мови та граматики.

На кафедрі тоді працювали заступник голови Головної руської ради Іван Борисікевич, Денис Зубрицький (спочатку прихованих, а потім одвертих москвофільських поглядів) та Іван Жуківський — справжній патріот українства, який упродовж усього життя стояв в обороні мови Шашкевича і Квітки. Він підготував граматику української мови (на жаль, рукопис ще не знайдено) і вказав на велику різницю між мовами українською та великоруською.

Стосунки між Головацьким і Зубрицьким були дуже теплі, точніше, підступні з боку Зубрицького. Згодом учені довели, що тільки завдяки Погодіну і Зубрицькому Головацький потрапив у москвофільське болото. Більше цього, на дев'ятнадцятому році керівництва кафедрою Головацький (не без „допомоги“ впливу Зубрицького) змушений був її покинути. Можна собі уявити почування одного із найактивніших творців „Руської Трійці“, автора пристрасного скрипту „Становища русинів у Галичині“, що у 1846 р. сколихнув суспільну думку, та автора прекрасного лінгвістичного дослідження „Розправа о язиці южноруським і его наречіях“, якому доводиться йти до москвофілів у прохари<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Возняк Михайло. Передмова Головацького до викладачів української філільогії // Діло. 1908. Ч.284.

<sup>2</sup> Заслуги Якова Головацького перед українською культурою важко переоцінити. І все ж дуже болючим для нас залишається й сьогодні його захоплення „москвофільством“, завдяки якому на Львів накопало ціле „погодінське нашестя“ із „прамосковськими „трубадурами“ типу дідицьких, петрушевичів, площанських, гушалевиць та ін. Такі періодичні видання, як „Слово“, „Галичанин“, „Прикарпатська Русь“, „Наука“, „Русское слово“ аж захилялись від пропаганди москвофільських ідей.

На початку 1867 р. постало питання про нового керманіча української філології. Йшлося в першу чергу про Володимира Шашкевича, Порфирія Павлусевича, Павлина Свенціцького. Кожен із них мав підстави обійняти цю посаду, а особливо — видатний вчений П.Свенціцький. Та завідувачем кафедри після Якова Головацького став Омелян Огоновський. Це сталося у січні 1867 р. О. Огоновський був запеклим ворогом москвофільства — він належав до партії народовців. Як науковець Огоновський мав високу опінію у вчених колах. Його шеститомна „Історія літератури руської“ (української), видана 1889—1891 рр., стала підсумковою в його надзвичайно багатому науково-творчому доробку. Одні її суворо критикували, інші дуже високо поцінювали (зокрема, В. Ягіч, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, Б. Грінченко, М. Грушевський, О. Потебня, А. Кримський). Правда, не був послідовним у своїх оцінках Іван Франко. У статті „Наше літературне життя“ (1892) Франко назвав „Історію літератури руської“ Огоновського „невичерпним скарбом багатоцінних біографічних і історико-літературних фактів і подробиць“<sup>1</sup>, та вже у статті-некролозі „Професор Омелян Огоновський“ він висловився про цю працю більш ніж стримано.

Через якийсь час, 25 січня 1895 р., Каменяр у листі до М.П.Драгоманова так пояснив свою позицію: „Хотілось би мені сказати Вам кілька слів про мою статтю о Огоновським. Признаюсь Вам, я боявся, що Ви дуже вилаєте мене за неї, іменно за той дипломатичний спосіб писання, котрого я там держався. Та діло вийшло таке, що я майже з самого початку був поставлений у фальшиве положення. Зараз по смерті Огоновського я обіцяв Павликові статтю о нім для „Народу“. Я міркував, що моє кандидування на приватну доцентуру, отже, зовсім не наслідство по Огоновським, не перешкодить мені сказати все коротко і ясно. Тим часом вийшло так, що моє кандидування на доцентуру без моєї спеціальної причини перемінилося в кандидування на професуру, і я мусив, щоб не утруднювати собі і так трудної позиції, позичити язика в дипломатів, як каже Ревакович, „спірально“, щоб і гусей не дразнити і правди надто в лице не бити“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Франко Іван. Наше літературне життя в 1892 році. // Зоря. 1893. Ч. 1.

<sup>2</sup> Франко Іван. До М. П. Драгоманова // Збірн. творів: У 50 т. Т. 50. К., 1986. С. 16—17.

Як філолог мовознавчо-літературознавчого діапазону Огоновський був відомий у слов'янському науковому світі. Та визнання не заважало йому займатися українськими „домашніми“ справами — він писав підручники із мови та літератури, упорядковував збірники, укладав хрестоматії для народних шкіл, зокрема, підготував видання творів Тараса Шевченка, високо оцінене навіть його опонентами. Окремо можна говорити про Огоновського — засновника та багатолітнього керівника „Просвіти“, голови філологічної секції НТШ, активного члена „Руського Педагогічного Товариства“ (згодом „Рідна школа“).

Огоновський, як писав Іван Франко, „вступив на ту кафедру мов на пожарище, застав на ній холод, неохоту, нечисленних слухачів, брак усяких допоміжних джерел і книг, усякої виробленої наукової традиції і методу. Все треба було творити заново, а поперед всього треба було притягти молодь, вдихнути в неї замилювання до предмета, охоту до студій“<sup>1</sup>.

І Огоновському це вдалося, якщо зважити, що його учнями були Іван Франко, Василь Щурат, Тимотей Бордуляк, Осип Маковей, Антін Крушельницький, Денис Лук'янович, Олександр і Філарет Колесси, Кирило Студинський, Іван Левицький, Спиридон Кархут. Їх праця в царині української літератури, науки та культури стала загальнонародним надбанням.

Сьогодні мало хто знає, що Огоновський писав також поезію, прозу, драматичні твори, займався перекладами. Яке б місце на загальнолітературному українському полі ця спадщина не посідала, але свого часу в житті Галичини твори Огоновського відігравали дуже поважну роль — вони насамперед формували національну свідомість, ставали для студентства прикладом заохоти до творчої праці.

Омелян Огоновський помер 26 жовтня 1894 р. Посада професора української літератури стала вакантною. „Огоновський зробив нам несподіванку, — писав Іван Франко М. Драгоманову, — узяв та й умер. Доконав його, як кажуть, процес Левицького. На кладовищі промовляли між іншим Грушевський і Макарушка: перший упевняв, що ім'я покійника славне й дороге і на Кавказі, і над Чорним морем, а другий величав його яко професора...“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Франко Іван. Професор Омелян Огоновський // Народ. 1894. С. 334.

<sup>2</sup> Франко Іван. До М. П. Драгоманова // Збірн. творів: у 50 т. Т. 49. К., 1986. С. 523.



Вість про смерть Огоновського ширилася Галичиною та Наддніпряниною. Вона навіть докотилася до Сибіру, у Вілюйськ, де коротав своє каторжне життя великий український патріот Павло Грабовський. “З глибоким болем,— писав він,— перечитав звістку про смерть Омеляна Огоновського; небагацько у нас сил і так, а тут ще ненажерлива могила відбирає нам то сього, то іншого; радикали не дуже шанували небіжчика. Я, проте, завжди гарно дивився на його, наскільки знав з тих уривкових писань, що доходили до мене; мені, правда, не сподобалась метода його писання (котру б я назвав формально-літературною супроти історично-філософської), але завжди я добачав з його боку змагання бути і безстороннім, і навіть ліберальним; крім того, він був гарячим патріотом-українолюбцем, а в наше „время люте“, в цю — „останню страшную минуту“, цього не можна забути. Сиджу оце тут та міркую: хто займе кафедру нашої мови в університеті? Чого б вам її не взяти? Хіба стрінуться які перешкоди? Або чи не візьме Ол. Колесса? Так він, здається, не скінчив ще наук за границею. Більш я й не знаю кандидатів. Хіба Ол. Барвінський або Вахнянин?”<sup>1</sup>.

Це лист П. Грабовського до І. Франка від 4 січня 1895 р. А в липні цього року він пише до Паньківського: „Вельми сумував, почувши про смерть небіжчика Ом. Огоновського; лиха та нещаслива година забирає одного за другим найкращих людей. Тепер якийсь поляк Калина викладає нашу мову,— чому ж не русин, напр., Франко? Шкода. Велика шкода“<sup>2</sup>.

Питання про підготовку собі заміни в останні роки свого життя Огоновський ставив послідовно. Кафедра в університеті дуже часто означала національну трибуну в Галичині. Охочих обійняти професорську посаду було багато. І. Франко боявся, щоб її не посіла людина без обов'язку та національного гарту. Ще 22 березня 1881 р. (за тринадцять років до смерті Огоновського) він писав М. П. Драгоманову: „Огоновський уважає (Заклинського Т. О.) своїм найліпшим учеником, і народовці, здається, вифоритують го по Огоновським на кафедру університетську“<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Грабовський Павло. До І. Франка // Збір. творів: У 3 т. Т.3. К., 1960. С. 219.

<sup>2</sup> Грабовський Павло. До І. Франка // Збір. творів: У 3 т. Т.3. К., 1960. С. 238.

<sup>3</sup> Франко Іван. До М. П. Драгоманова // Збір. творів: у 50 т. Т.48. К., 1986. С.278—279.

Кафедральна проблема для Каменяра була актуальною упродовж багатьох років. „Незадовго,— він пише Драгоманову 28 січня 1893р.,— кінчиться служба Огоновського і йому прийдеться йти на пенсію, а хто буде його наслідником, сього і вгадати тяжко. Одинокий русин, про котрого могла б бути мова,— Стоцький...“<sup>1</sup>

У цей час Іван Франко не полишає давніх своїх планів габілітуватись у Львівському університеті (ступінь доктора філософії йому присвоєно ще у Віденському університеті, де вчився він у Ватрослава Ягіча). Ні офіційна університетська адміністрація, ні чиновництво Львова, ні, тим паче, галицька інтелігенція ні на мить не сумнівалися, що Франкова габілітація відбудеться успішно. Врешті, 22 березня 1895 р. так і сталося. Але ситуація була складнішою, ніж її уявляв сам Франко. До того ж вона дуже швидко змінювалася... На думку Франка, 10 листопада 1894 р. вона виглядала так: „По смерті Огоновського Барвінський порядкує в „Просвіті“. В Товаристві Шевченка, як чую, хочуть зробити головою Грушевського. Інтересно, що на кафедру по Огоновському університет думає запросити Житецького або Дашкевича. Впрочім, не знаю докладно, чи се думка університету, чи також Барвінського. Мої шанси з доцентурою стоять досить добре, а може бути, що мене зроблять навіть суплентом по Огоновським; се виджу з того, що всі професори плачуть на те, чому я подався на викладання історії літератури і етнографії, а не на граматику“<sup>2</sup>.

А буквально перед самою габілітацією, 13 березня 1895 р., знову лист до Драгоманова: „Незадовго десь має відбутись моя габілітація, сьгодні справа мала бути на нараді факультету. По габілітації я поїду на пару день до Відня. На кафедру по Огоновським кандидують Колесса, Студинський, Лучаківський<sup>3</sup> і має намір також Коцовський“<sup>4</sup>.

Денис Лукіянович о цій порі студював філологію у Львівському університеті. Він слухав габілітаційну лекцію І. Франка, про яку залишив свої спогади. Лекція відбувалась 22 березня 1895 року. „Рівно о 18 годині 15 хвилин,—

<sup>1</sup> Франко Іван. До М. П. Драгоманова // Збір. творів: у 50 т. Т. 49. К., 1986. С. 380.

<sup>2</sup> Там же. С. 525—526.

<sup>3</sup> Духовенство від собору св.Юра „делегувало“ на кафедру для габілітування досить іменитого в Галичині вчителя (професора гімназії) Костянтина Лучаківського. Він був автором кількох шкільних підручників, але сенат вважав, що підручників для середньої школи не достатньо, щоб замінити дисертацію.

<sup>4</sup> Франко Іван. До М. П. Драгоманова. Збір. творів: У 50 т. Т. 50. С. 23.

пише Д. Лукіянович, — професорськими дверима ввійшов старший „педадь“ (університетський возний), стукнув університетським берлом об долівку і повідомив польською мовою: „Магніфіценція (величність) ректор іде! Сенат іде“. Зараз таки з'явилися ректор, проректор, декани і сенатські представники професорського збору. Ректор в багрянці з горностаями, декани теж у тогах із чорного шовку, в беретках на головах, усі обвішані золотими ланцюгами.

Начальство розсілося по кріслах перед партами, в перших рядах — професори філологічного факультету, за ними допущені гості, а за партами стояли студенти. Було їх багато, бо ліберальний возний при студентських дверях цинив вище сигарети, ніж пропуски.

Хвилина — і в професорських дверях став Франко. Тієї хвилини багато з нас чекало, затамувавши подих, і надовго картина ця залишилася в пам'яті. Франко пройшов до кафедри під стіною між дверима і вікном. Весь час, поки він, невисокий, але плечистий, блідий, ішов, піднімаючись сходами, зачинив дверці і сів на кафедрі, студенти вітали його оплесками<sup>1</sup>.

„Галицький мікадо“ — кат українського народу граф Бадені прекрасно розумів, що Франко не з особистих мотивів, а з думою про загальне добро, добивається кафедри. Франкові заходи, до речі, почалися не після несподіваної смерті Огоновського, а сягали 1890 р. Бадені зробив усе, щоб багаторічні старання Франка були марними, — Франка на кафедру не допустили.

Але й тоді, коли великий Каменяр знав, що його справа програна, йому все ж не було байдуже, хто прийде на кафедру. З його листування видно, що з'являлись нові кандидатури, що на кафедральну посаду претендував видатний вчений і письменник Агатангел Кримський. До речі, Франко передбачав йому не найкращу долю. „Щодо Вашої професури у Львові, — писав він Кримському 5 лютого 1896 р. — то, що мені Вам сказати? Звісно, справа для Вас не була би така легка, як для Грушевського<sup>2</sup>, і Вам прийшлося би проходити всякі митарства, о яких Ви, певно, виображення не маєте. І певна річ, що прийшлося би йти

<sup>1</sup> Лукіянович Денис. Політично ненадійний // Спогади про Івана Франка. К., 1981. С. 180.

<sup>2</sup> Повна габілітація охоплювала три стадії. Перша — комісія розглядала кваліфікацію кандидата, який мусив мати вчений ступінь доктора, друга — іспит кандидата перед комісією і третя — габілітаційний виклад, тобто публічна лекція. Триступеневу процедуру можна було обминути, якщо, було, на кафедру запрошували когось з-за кордону. Саме так дістав кафедру у Львівському університеті Михайло Грушевський.

наразі не на кафедрі, а на приватну доцентуру і тут видержувати конкуренцію з Колесою, котрий і так був мов убитий звісткою про Ваше кандидидування і котрий є майстер у тім, щоб для своєї цілі порушити всякі можливі пружини. Значить, хоч і як жаль, що Ви не будете у Львові і не обіймете тої кафедри, то все-таки я з погляду на Вас самих можу Вам тільки погратулювати, Ви справді маєте намір не добиватися кафедри. Добиваються тут її крім Колесси — той же Студинський і Коцовський, як бачите, кандидати дуже небезпечні<sup>1</sup>.

А перед цим, 14 січня 1896 р., ще один лист Франка до Кримського: „Не знаю, чи відомо Вам, що Студинського факультет майже одногосно присудив не допустити до габілітації. Тепер, здається, він піде габілітуватися до Кракова, се в усякім разі до Львова до кафедри по Огоновським йому досить далеко. Звістка про Вашу кандидатуру розійшлася тут — без мене — й дійшла до Колесси<sup>2</sup>, котрий нею дуже збентежений і чує себе скривдженим самою можливістю, що хтось сміє кандидувати супроти нього“<sup>3</sup>.

До речі, Євген Маланюк, осягаючи життя і творчість Івана Франка, буде з гіркотою й докором говорити про цей факт. Зокрема, в 1934 р. він скаже: „Шкода, що періодично, виголошуючи на численних Франківських академіях безліч патетичних речень, наша, вживаючи модного радянського новотвору, „громадськість“ — майже ніколи не зупиняється над життям Франка. Саме в аспекті його взаємовідносин з „громадою“ те життя представляється справжнім житієм подвижника і, просто, мученика. Згадати б лише перипетії Франка у зв'язку з університетською катедрою і ролю в тім земляків та громадянства... „Не люблю русинів“ — то не буде безкарною фразою сноба, лише зойком з глибини зраненої душі. І що ж тепер для мертвого ці тисячі жалісливих слів на „святкування““<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Франко Іван. До А. Ю. Кримського // Збір. творів: У 50 т. Т. 50. С. 72.

<sup>2</sup> Спочатку О. Колесса був радикалом, писав вірші на захист покривдженого народу, стрілецьку поезію. Написав революційний гімн „Шалійте, шалійте, скажені кати“. Після того як О. Колесса написав дисертацію „Т. Шевченко і А. Міцкевич“, в якій поставив українського поета в залежність від впливів на нього поета польського, його на кафедральну посаду протегував впливовий князь Адам Сапега, підтримував Ол. Барвінський.

<sup>3</sup> Франко Іван. До А. Ю. Кримського // Збір. творів: У 50 т. Т. 50. С. 69.

<sup>4</sup> Маланюк Євген. Хто поверне енергію Великої Людини // Книга спостережень: У 2 т. Т. 1. Торонто, 1962. С. 187.

У 1956 р. Маланюк ще раз повернувся до цього факту. „Рамки життя днів його творчого існування,— писав він,— становили якби доживотню в'язницю... Доля не дала йому, блискучому учневі Ягіча й шкільному товаришеві Ал. Брікнера, навіть такої цілком природної й логічно життєвої бази, як університетська катедра, а — катастрофа ця року 1895 — заважила і на житті, і на загальній творчості Франка занадто виразно, щоб ту катастрофу можна було злегковажити“<sup>1</sup>.

Ця складна кампанія, якою від початку до кінця диригувало міністерство освіти, нарешті закінчилася перемогою Кирила Студинського, вченого незвичайно широкого діапазону: дослідника проблем загального мовознавства, літературознавця, славіста з питань мови та історії, історика, патролога церкви, історика християнства.

К. Студинський володів санскритом, арамейською, давньоєврейською, старослов'янською, латинською, грецькою, польською, російською, чеською, болгарською, сербо-хорватською, німецькою, англійською, французькою, італійською та литовською мовами.

Наукова кар'єра Студинського почалась у Віденському університеті. У 1894 р. Вчена Рада під головуванням Ватрослава Ягіча за монографію про духовне життя України XVI—XVII ст. присудила йому звання доктора філософії за спеціальністю „Слов'янська філологія“. Через три роки, уже в Ягелонському університеті, при захисті габілітаційної роботи його опонентом був член-кореспондент Петербурзької академії наук Бодуен де Куртене.

К. Студинський підтримував зв'язки з науковим Петербургом, зокрема з академіками О. О. Шахматовим та О. М. Веселовським. Після захисту він якийсь час працював у Кракові. І тільки у 1899 р. Міністерство освіти Австрії призначило його екстраординарним професором української словесності та старослов'янської мови у Львівський університет.

Працелюбність Студинського вражала. Бібліографія його праць займає сотні сторінок. Він дійсний член НТШ.

У 1924 р. за рекомендацією академіка Агатангела Кримського Студинського обрано дійсним членом Всеукраїнської Академії Наук. Саме в цей час до Студинського приходять визнання світового вченого. Скажімо, у 1928 р. з нагоди його шістдесятиліття академікові К. Студинському

<sup>1</sup> Маланюк Євген. Франко як явище інтелекту // Книга спостережень: У 2 т. Т. 1. Торонто, 1962. С. 119.

надіслали вітальні телеграми майже всі університети Європи та Америки. Це була золота пора його наукового життя. Він пише дослідження про Шашкевича, Шевченка, Куліша, Франка, Федьковича, Стефаніка...

Трагічними для вченого стали 1939—1941 рр. Академік добре усвідомлював, що висування його у депутати до Верховної Ради СРСР було чистим „советським“ лицемірством. Тим паче, він знав, що йому ніяк не забудуть 1933 р., коли він разом з Філаретом Колесою, Михайлом Возняком та Василем Щуратом засудив організований в Україні голодомор. І справді, не забули. На третій день війни Кирила Студинського з дружиною та із Петром Франком „евакуювали на схід“, звідки вони вже не повернулися.

За період життя кафедри під „проводом“ Студинського високого наукового зеніту досягли Леонід Білецький, Микола Пушкар, Іван Брик, Михайло Возняк, Ярослав Гординський, Михайло Галушинський, Микола Матіїв-Мельник, Михайло Тершаковець, Юліан Чайківський, Кость Кисілевський та ін. І це було в основному між 1895 і 1918 рр.

Але українсько-польська війна 1918—1919 рр. не могла не залишити свого сліду на освітньо-науковій ниві. Університет перейменували на університет ім. Яна Казимира, а студентами могли бути, звісно, тільки поляки та ще й ті, що воювали проти українців, тобто руйнували ЗУНР і творили польську державу.

Для українців Львівський університет став недоступний. Виникла ідея створення українського незалежного університету. У 1920 р. при НТШ уже були зорганізовані університетські курси, якими керував Василь Щурат. Незабаром навколо цих курсів згуртувалася така професура, яка б могла принести високу честь будь-якому світовому університету: Степан Белей, Мирон Зарицький, Іван Крип'якевич, Максим Музика, Мирон Кордуба. Ці курси й переросли в Український таємний університет з чотирма факультетами (філософським, правничим, теологічним і медичним). Але це окреме питання і досить розлоге — з переслідуваннями та арештами вчених. Звідси пролягають лінії й до створення Українського Вільного Університету, який і тепер функціонує у Мюнхені і якому вже минуло 70 років.

Правда, 1927 р. у Львівському університеті знову відкрився руський семінар, куди й пішла спрагла за рідним словом обдарована українська молодь, серед якої були, на-

приклад, Богдан-Ігор Антонич, Ірина Вільде, Іван Керницький, Роман Завадович та великий загиб майбутніх учених (Іван Ковалик, Петро Коструба, Євген-Юлій Пеленський, Юліан Редько, Василь Лев, Ярослав Рудницький, Теокист Пачовський, Богдан Романенчук).

У 1939 р. почалася радянська історія кафедри. З цього часу до 1954 р. завідувачем кафедри працював академік Михайло Возняк, автор тритомної „Історії української літератури“ та кількох сотень наукових праць. Сьогодні кафедра носить його ім'я. Урешті М. Возняк — сучасник Франка. Він свого часу працював професором Українського таємного університету, в якому трудилися істинні любоводри. М.Возняк народився 1881 р. у с.Вільки Мазовецькі (згодом Волиця) Рава-Руського району на Львівщині в селянській сім'ї. Отже, він ще багато чого застав із того, що радянська дійсність називала ворожим.

Це „вороже“, а отже, національно-патріотичне, послідовно вело М. Возняка крізь усе його науково-творче життя. Він створив свою школу, з якої вийшов ряд відомих сьогодні професорів-філологів.

У післявоєнний період на кафедрі працювали Денис Лук'янович, Михайло Рудницький, Семен Шаховський, а завідувачами в різний час були (після смерті М. Возняка, 1954 р.): В. В. Лесик, Ф. М. Неборячок, І. І. Дорошенко, А. М. Халімончук, Л. І. Міщенко.

Особливо яскрава особистість — Михайло Рудницький (1889—1975). Він навчався в Парижі та Лондоні. Володів багатьма мовами, блискуче знав європейські літератури. І все ж у наших радянських умовах він студентам більше дати не міг, ніж дозволяла „інструкція“. У 20—30-ті роки Рудницький перебував у вирі літературного життя Галичини, редагував „Діло“ і „Назустріч“, був критиком, оцінки якого вважалися високоавторитетними, писав вірші, словом, знав літературний процес у тонкощах, бо сам творив його, та повністю розкрити свій творчий потенціал йому заважала радянська дійсність, і його праці „Між ідеєю та формою“, „Від Мирного до Хвильового“, як і багато статей, були ув'язнені у спецфондах.

Та і в умовах радянського часу, якими б складними вони не були для національної науки, кафедра вписала у свій науковий фонд багато статей, збірників, монографій, підготувала кандидатські і докторські дисертації, які й сьогодні не втрачають своєї вартості. Взяти хоча б наукові франківські збірники. Навіть тепер, в пору нашого духов-

ного відродження, не залежуються на бібліотечних полицях праці М. Шаховського, О. Мороза, Т. Пачовського, Т. Комаринця, І. Денисюка, Л. Міщенко, А. Скоця, В. Лесика та інших учених.

Звичайно, можуть знайтися й опоненти, які б воліли, щоб були названі й праці заполітизовані, протинаціональні, замішані на цементі соцреалізму. Очевидно, були й такі. Та, на щастя, небагато. Імперія не була б імперією, якщо б не диктувала своєї волі. І все ж, якщо хтось і старався, то це були старання приватні, а не позиція кафедри. Уявні мої опоненти, думаю, пам'ятають, що відповідні служби ніколи не знімали з кафедри клейма „розсадника українського буржуазного націоналізму“.

Сьогодні в умовах незалежної Української держави простір науково-педагогічної праці значно розширився. Перебудова та оновлення програм, розробка нових спецкурсів та спецсеминарів вимагає наполегливої праці. Власне, в цьому напрямку кафедра й працює, до того ж вона є базовою кафедрою для гуманітарних вузів регіону.

Якщо говорити про наукову продукцію кафедрального колективу в плані заповнення „білих плям“ історії української літератури, то в доробку кафедри статті про літературний процес періоду визвольних змагань, зокрема, дослідження української стрілецької поезії та прози. Перші видання в Україні творів Євгена Маланюка, Богдана Кравця, Романа Купчинського теж належать кафедрі. А творчі портрети Наталі Ливицької-Холодної, Юрія Дарагана, Євгена Маланюка, Галі Мазуренко, Петра Карманського, Олеса Бабія, Олега Ольжича, Володимира Яніва, Оксани Лятуринської, Святослава Гординського, Миколи Євшана, Григора Лужницького, як і розвідки про літературні угруповання „Митуса“, „ТАНК“, „Логос“, вісниківську „квадригу“ тощо,— це далеко не повна бібліографія наукового доробку колективу двох-трьох останніх років. Сюди годиться причислити також виступи вчених кафедри на всеукраїнських та міжнародних конференціях і симпозіумах. Наукову роботу веде й Інститут франкознавства (директор проф. І.Денисюк), що функціонує при кафедрі.

Уже багато років кафедра видає міжвузівський науковий збірник „Українське літературознавство“, який користується високим попитом у науковому світі. Авторами цього збірника є не тільки вчені-філологи з України, але й науковці з діаспори.

Нинішню діяльність кафедри значною мірою стимулюють і її наукові контакти із європейськими вищими школами, зокрема із польськими університетами, де в останні роки відкривається україністика, та з Українським Вільним Університетом. Наші викладачі читають курс української літератури в університетах Щецина й Любліна, а під час літніх семестрів — в УВУ (Мюнхен).

Окремим сюжетом могла б стати розповідь про літ-об'єднання „Франкова кузня“, яку уже більше як півстоліття веде кафедра. Колишні члени літстудії сьогодні є й у ранзі державних мужів та в ранзі провідних українських письменників.

Словом, кафедра продовжує творити свою історію. Зараз вона, як ніколи, має змогу творити її виразно українською.

### ПРО ВИКТОРІВСЬКУ СТРЕЛЕЦЬКУ МОГИЛУ І ДЕЩО ІНШЕ

Край шляху із Галича, а точніше, зі Львова до Івано-Франківська, під викторівським<sup>1</sup> лісом є могила. Це між селами Крилос і Тязів — на перетині дороги, яка впливає із викторівської Лисої Гори і з'єднується із головною магістраллю. Цієї могили вже й не було... За радянських часів її майже зрівняли із розлогим колгоспним полем, на якому найчастіше ниділо жито, ячмінь, овес чи навесні яскраво жовтів ріпак.

Вона існувала в мовчазному зеленому горбку, по-сирітськи притулившись до цього поля, і чекала свого воскресіння. Півстоліття чекала — від часу її радянського осквернення, тобто від „золотого вересневого возз'єднання“, аж поки Україна сама не воскресла.

Це усусувівська могила — стрілецька Голгофа молодих українських патріотів-героїв, що впали під Викторовом у 1915 р.

Історична довідка: „...У погідний, весняний час, спішним походом перейшли УСС Жидачівський та Калуський повіти та 10 червня 1915 року спинилися біля с. Викторова. Стрілецькі стежі загналися тоді за ворогом аж до с.Тязева, недалеко Станіслава. Після двотижневої позиційної боротьби у викторівському лісі, під час якої

<sup>1</sup> В и к т о р і в — назва села походить від іменника „вихтор“ — охоронець, себто охоронець столярного Галича. Сучасна назва с.Викторів не відповідає її первісній етимології, тому скрізь пишемо Викторів.

УСС відсунули ворога під сам Галич, російські війська дня 27 червня подалися у дальший відворот... Дня 28 червня УСС зайняли Галич та переходили на Дністрі. Перша увійшла до колишньої столиці княжої держави сотня Д.Вітовського. Населення повітало УСС з великою радістю як переможців та рідне військо.

Того дня на ратуші города замаяв жовто-блакитний прапор“<sup>1</sup>.

Що ж являло собою село Викторів перед Першою світовою війною?

Історична довідка: „У 1907—1908 роках Викторів належав до найсвідоміших сіл Станіславського повіту. Між річками Луквою та Луквицею, серед доволі густих лісів, пишалося це село двома церквами та працюючим гордим народом... Косим оком глядів дідич на громадську працю села, та воно одним фронтом стояло і готово було боронити своїх прав. Парох села — греко-католик о.Домбчевський належав до виїмкових священиків, бо завдяки його ініціативі була не тільки читальня „Просвіти“, але й громадська крамниця, а відомий композитор Денис Січинський вишколив прегарний мішаний хор. Знову ж, син пароха Роман Домбчевський зорганізував „Січ“. Членами старшини „Січі“ були довгий час Семен і Микола Салиги, Федь Цапай, Дмитро Зарічний. „Січ“ мала понад 100 членів. Кожне національне свято вона відзначувала дуже урочисто і була зразком для цілої околиці“<sup>2</sup>.

Під час археологічних обстежень древнього Галича у Викторові виявлено поселення трипільського періоду, знайдено поховання доби бронзи та залишки старого городища IX—XIII ст. А в XVII ст. Викторів зродив для української історії повстанського провідника — соратника Богдана Хмельницького Семена Височана.

Годиться згадати, що Семен Височан після героїчного бою у Викторові вирішив зайняти Отинію з її міцною фортецею. Повстанців зустріло польське військо, що втікало у напрямі Галич—Львів з-під Пилявців. Зіткнувшись у бою з поляками, височанці одержали блискучу над ними перемогу: здобули 20 польських гармат, близько 500 коней, багато навантажених амуніцією та розмаїтим добром підвод. Після цього бою Височан взяв Отинійську фортецю,

<sup>1</sup> Альманах УСС.1914—1920. „Від Карпат до Сирету“. Канада, 1955.

<sup>2</sup> Берест Р. „Січ“ — Викторів. Пов. Станіславів // Гей, там на горі „Січ“ іде!... Канада, 1955. С. 181.

а згодом і фортеці на Покутті. Щоб не „закосичувати“ нашої історії святково-урочистими словами, скажемо лише, що викторівська громада, яка перед Першою світовою війною налічувала до трьох тисяч мешканців (у селі жило 2840 українців, 20 поляків, 70 євреїв, 40 латинників) зберегла в собі волелюбність й високу людську гідність. Отже, національно-визвольні змагання вона не лише сприйняла, але й до них залучилася. Багато викторівських юнаків були мобілізовані до австрійського війська, інші записувалися до Легіону Українських Січових Стрільців. Але в усусуси потрапити було важко. Австрійський уряд контролював кількість української армії. Він усвідомлював всенародні до неї симпатії і цього найбільше боявся.

Де б не проходили січові стрільці, де не відбувались би їх бої, вони завжди відчували підтримку селян. Тогочасна преса зафіксувала особливу підтримку української армії з боку окружних сіл в часі боїв під Викторовим. Згодом авторитет УСС зріс ще більше.

Близкучі перемоги усусусів над російськими зайдами, звичайно, не обійшлися без жертв з українського боку. Тут, під Викторовом, 10 червня 1915 р. впав відомий громадський діяч і публіцист Теофіль Мелень. Він був одним із найактивніших співзасновників у Львові часопису „Молода Україна“, організатором рільничих страйків на Галичині, що відбувались 1902 р., і членом Загальної Української Ради у Відні 1915 р.

У боях під Викторовом полягли й інші січовики. На жаль, сьогодні поіменно їх назвати не можемо. Відомо тільки, що на Лисій Горі жителі с.Викторова довгий час доглядали чотири стрілецькі могили. Могилу Теофіля Меленя невдовзі перенесли в рідне село Д.Вітовського Медухи Галицького району. Вони були студентськими друзями.

Саме десь о цій порі, тобто наприкінці другого десятиліття ХХ ст., у Львові було організовано Товариство охорони воєнних могил, а в Станіславі виникла його філія. Але свідоме населення краю — пластуни, учні гімназій, патріотично настроєна молодь — самовіддано віддалося праці. До станіславської філії надійшло повідомлення, що на „викторівських ґрунтах без солідного забезпечення знаходиться п'ятнадцять могил УСС“.

Перевірити цю інформацію доручили ямницькому парохові Юстинові Гірнякові, одному з керівників станіславської філії ТОВМ. Він не забарився і повідомив комітет про існування таких могил. Правда, не п'ятнадцяти, а ли-

ше чотирьох. Невдовзі було вирішено висипати спільну братську могилу. Найголовніші організаційні обов'язки лягли на Юстина Гірняка, Никифора Даниша і Юлія Олесницького.

Юстин Гірняк (1877—1958) — невтомний галицький просвітянин, ентузіаст найрозмаїтіших культурно-політичних починань, публіцист, священник, який саможертвовно трудився для національного й духовного розвою рідного краю, а після встановлення у Галичині радянського ладу змушений був емігрувати, де й, у Філадельфії, помер.

Никифор Даниш (1877—1954) — відомий педагог, організатор шкільництва на Коломийщині, публіцист. Він також закінчив життя в Америці як емігрант.

Юлій Олесницький (1878—?) — адвокат, брат Євгена Олесницького (1860—1913), одного із найавторитетніших галицьких працівників, який брав участь у так званій баденівській справі. У 1939 р. більшовики вислали Юлія Олесницького в Сибір, де він і помер.

Ці завзяті ентузіасти, що входили до Станіславського Товариства Охорони Воєнних Могил, саме й підняли викторівську громаду на спорудження могили при дорозі з перепохованням у ній усіх стрілецьких жертв, що полягли на Лисій Горі.

Найактивнішим громадським організатором на цей час у Викторові був Семань Салига, гімназійний і університетський товариш Дмитра Вітовського. „Ця вартісна, а при тому дуже скромна людина,— згадував про нього його землянин Ярослав Сербин,— посвятила своє життя і знання для своєї громади. Не було такої ділянки суспільно-громадської праці, де він не послужив би своєю активною участю. Йому у великій мірі село Викторів завдячувало свої здобутки на всіх ділянках життя і праці, бо він був провідником усієї громади. Переслідуваний окупантами, закінчив своє трудолюбиве життя на посту помічника книговода колгоспу в рідному селі Викторові“<sup>1</sup>.

До речі, Семань Салига організував у селі драматичний аматорський гурток, який ставив вистави не тільки вдома, але й по всіх околицях. Популярними акторами у ньому були Пилип Панчишин, Гринь Чорній, Юрко Биби́к, Юрко Глум. Цей аматорський гурт сільської творчої молоді здобув таку ж велику славу, як свого часу мав викторівський хор „Боян“, яким керували Денис Січинський та

<sup>1</sup> Сербин Ярослав. Викторів. Альманах Станіславської землі: У двох томах. Т. 2. Нью-Йорк; Сідней; Париж; Торонто, 1985. С. 531.

Федь Салига. Ще активніше запрацював гурток після відкриття у селі великого двоповерхового Народного Дому, в якому була добре обладнана театральна зала. До речі, декорації до неї намалював художник М.Зорій, абсолювент Краківської академії мистецтв. На жаль, відразу після звільнення села від німців ці унікальні декорації не без допомоги служб НКВД із села зникли.

У Вікторові діяло гімнастичне товариство „Луг“, провідником якого був Пилип Панчишин, а товариство „Со-кіл“ очолював Мирось Салига.

У селі активно діяли гурт „Союзу українок“, товариства „Рідна школа“, „Відродження“, „Сільський господар“, „Дністер“.

Ось чому Мирослав Січинський, виконавець атентату на графа А.Потоцького, втікши із станіславської тюрми, переховувався у Вікторові в родині Германовичів та дідича Закревського. До речі, пізніше Семань Салига та Федь Глум перепроводили його на Буковину, звідки він через Румунію дістався до Америки, де жив до березня 1979 р.

При нагоді зазначимо, що для духовно-культурної розбудови села у різний час дуже багато зробили греко-католицькі священники о. Березовський, о. Салевич, о. Шарко, о. Навроцький, о. Базилевич, які завжди підтримували „тісний союз“ із „Просвітою“, та вчителі Козак, Величко, Захарків, Белей, що працювали у двох вікторівських школах.

Їх національно-просвітницька праця витворила у селі відповідну духовну атмосферу. Селян не треба було агітувати за створення спільної братської могили. Вони добровільно поринули в роботу. Це був 1920 р. А через багато літ Юстин Гірняк, уже в еміграції, в щоденнику „Америка“ (ч. 168, 13 вересня 1954 р.) згадуватиме: „Годі описати запал, з яким сприйняло околицне селянство рішення Воевідського уряду... До тижня викопано на середині парцелі яму три метри завглибшки, зроблено широку дубову домовину, вложено її в сильний бетонний заміс і внесено до неї кості п'ятох полеглих УСС-ів. Для забезпечення їх від можливих знущань з боку мазурських колоністів, які вже встигли розбудувати свої хати суцільним вінком на схилі Лисої Гори, організовано стійкову чоту з бувших УСС і УГА. Вони жертвовно робили свою службу дві ночі, незважаючи на мороз...“

Від понеділка до суботи роїлося на обох гостинцях від соток возів і робітників. Звезено матеріал на величезний

курган у запланованому розмірі 6 м висоти на підставі у формі квадрату, а боками по 10 метрів довжини. На горі мав стати хрест заввишки 10 метрів. До хреста мали провадити вигідні бетонові сходи. І було б, може, все гаразд, коли б не той „польський“ Новий Рік, а то, бачите, пан-воєвода вертався вночі автом з якоїсь веселої забави в Бурштині. В міжчасі груба верства снігу покрила каміння при гостинці... авто гепнуло в щось тверде, а пан-воєвода „висипався“ у сніг... Зробився крик... „Як то можливе,— сварив роз'юшений шеф воєвідського уряду,— щоб хтось навів на гостинець десятки тон каменя і сотки тон глини під боком трьох станиць польської панствової поліції?“<sup>1</sup>

Згодом з'ясувалося, що це зробили вікторівські і ямницькі „гайдамаки“. Увесь матеріал було конфісковано. Вікторівські селяни змушені були розвезти його безплатно „по дебрах“ вікторівських лісів.

І все ж могилу відкрили. Недільного дня 1920 р. на вікторівську Лису Гору, хоч і був великий мороз, зійшлися тисячі українців, польські жовніри ревно пильнували за порядком. Отець Юстин Гірняк відправив Панахиду. З глибоко патріотичною промовою, яку склали Никифор Даниш та Юлій Олесницький, виступив Н. Даниш.

Про воздвиження вікторівської могили багато писала тогочасна українська преса. Відомий письменник Осип Назарук (1883—1940), який у 1915—1918 роках керував Пресою квартирою при УСС, а в 1918 р. очолював Комісаріат УСС на Поділлі, опублікував ряд прекрасних спогадів про стрілецькі військові баталії („Слідами УСС“, „Над Золотою Липою“, „Рік на Великій Україні“) та історичних романів („Роксоляна“, „Проти орд Джінгісхана“). Зокрема, у повісті „Князь Ярослав Осмомисл“ залишив такий пасаж: „... Коли стати на вершку Лисої Гори,— яка краса довкруги, як кинути оком, в долині поля-поля, то підносяться вони раз вгору, то знову вниз, довкруги від полудня тільки ліси, зелені-зелені, аж за око хапає. А далше направо від могили видно Чорний Ліс, а на ліво від нього, ген, ген, в долині, біліють гори Карпати, видно і високу Говерлю, й Сивулю та інші менші гори. А далше чудова панорама підгір'я та долини обох Бистриць, Надвірнянської та Солотвинської,— поміж їхніми руслами — місто Станіславів,— а далше на полудневий схід містечко Тисьмениця аж по м. Надвірну.“

<sup>1</sup> Дм. П-н. Історія висипання могили // Вісті комбатанта. Нью-Йорк. 1964. № 1. С. 17.

І на тлі цього краєвиду була висипана висока могила УСС-ів, що впали в бою із московською навалою за княжий город Галич-Крилос у Вікторівських лісах“.

В українській поезії 20-х років героїчній стрілецькій епопеї, конкретним її героям присвячено дуже багато творів. Мені свого часу вдалося видати досить об'ємну антологію стрілецької поезії „Стрілецька Голгофа“ (Каменяр, 1992), куди увійшли вірші понад півсотні авторів. Пускаючи її у світ, я був свідомий, що далеко не всі речі, які цього вартують, вводжу до цієї книги. Їх не можна було віднайти навіть в найавторитетніших академічних бібліотеках. Врешті, багато із них до бібліотек і не доходили, часто навіть і не були друкованими. Вони жили в народній пам'яті. Свідчення цього — хоч би й те, що я одержав кілька десятків листів з Тернопільщини, Львівщини, Франківщини та Буковини, в яких мені вдячні за книгу адресати все ж „дорікали“, чому у ній не надруковано той чи інший вірш, який вони тут же або повністю, або якусь його частину, цитували. Ось що таке народна шана!

Сьогоднішнє відновлення стрілецької могили — це також світлий приклад такої шани. Хочеться вірити, що могила ще колись набере розмірів і форм першого проектного задуму. Це буде пам'ять і про тих, які цей проект творили. А може, з Божої ласки, історики-краєзнавці воскресять імена полеглих героїв. До речі, на Вікторівській Лисій Горі ще треба було б висипати одну могилу воякам УПА. Наша трагічна історія складалась так, що на цьому місці в 1944 р. в битві за Україну відбувся ще один героїчний змаг. Тепер уже енкаведистсько-більшовицькі кулі косили упівських патріотів.

Ніколи не забуду розповіді учасника цього бою. Знаю, що він із села Залуква Галицького району. Десь на початку 80-х років я їхав зі Львова до Івано-Франківська. Була дуже прикра погода, безперестанно сікло холодним дошем.

У Галичі на скруті шосе до Івано-Франківська очікував автобуса невідомий мені в літах чоловік. Я зупинився і запропонував йому сісти в машину. З'ясувалося, що він вже довго циконить на цьому дощовому вітрі і спізнюється на Ямницький шиферний завод, де заробляв на хліб і „більшу“ пенсію.

Розговорилися... Цей мій „пасажир“ лишив своє здоров'я і молоді літа десь у Сибірах, відбувши там більше двадцяти років. У пенсійному віці повернувся додому, де на

нього чекала ще з юнацьких років його наречена. На старості вони нарешті зійшлися і без дітей доживають віку.

Коли ми вже минали Крилос, на роздоріжжі, де дорогоказ на Вікторів, мій „пасажир“ раптово обірвав свою розповідь і майже скомандував: „Зупиніться!“.

Ми вийшли з машини, і він розповів: „Звідси, з оцієї лісової поляни мене повезли в Сибір. Скрутили руки колючим дротом, відправили в Галич, потім на пересильний пункт у Станіславів, а вже тоді товарняком на муки. Таких, як я, відправили багато, тобто тих, котрих взяли живими, інші полягли. Чимало їх впало.“

А було це так. Ми через зв'язкового дістали команду зібратися кільком сотням між Вікторовим і Крилосом, щоб передислокуватись у Карпати. Під ранок ми всі й зібрались, не знаючи того, що нам була наготовлена пастка. Зв'язковий співпрацював з НКВД. Отже, одних перестріляли, а інших повезли на каторгу. Ой, що я пережив, краще було тут з хлопцями лягти...“

Ми доїхали до Ямниці і розпрощались. Я хотів спитати його ім'я, адресу, але боявся. Боявся, щоб цей воїн, страждаєць і трудар не мучився якоїсь миті сумнівами: „...а кому я дав свою адресу?“ Я був вражений його довірою, його болючою сповіддю. Правду сказавши, я боявся й чогось іншого... Ще був страшний час... Сьогодні вже не боїмось, маємо волю, але й маємо обов'язок перед тими, хто за неї віддав життя, мучився в тюрмах, не дочекався державного маєва синьо-жовтих стягів.

Пам'ятаймо це і будьмо вдячні.



## ЗМІСТ

Від автора ..... 3

### У просторі часу

#### I

Шевченко і ми .....	6
Українська поезія: шляхами шукань .....	15
Слово благовісту .....	64
Літературна група „Митуса“ і її стилеві пошуки .....	99
Григор Лужницький і літературна група „Логос“ .....	108
Поет Степової Еллади .....	119
На Аскольдовій могилі — український цвіт... ..	168
Нескорена муза .....	188

#### II

Його терновий вогонь .....	204
Це не видуманий світ .....	219
Між традицією і модерном .....	230
Свічка на осінньому вітрі .....	249
Поема про Україну .....	257

### Діалоги

Тепер я не був би такий категоричний... ..	269
„Я — кіт, який ходить сам. . .“ .....	280
Ігор Качуровський зблизька .....	289
До Сверстюка у Мюнхен... ..	302

### Нотатки на різні теми

Мирослав Семчишин і його праця „Тисяча років української культури“ .....	317
Чи дійсність це була... ..	323
Перша в Україні .....	329
Про викторівську стрілецьку могилу і дещо інше .....	342

Збірник статей

САЛИГА ТАРАС ЮРІЙОВИЧ

Імператив

*Літературознавчі статті,  
критика, публіцистика*

Оформлення та  
художнє редагування *Віктора ЛАХНЕНКА*

Технічний редактор *Софія ДОВБА*

Коректор *Катерина ЛОГВИНЕНКО*

НБ ПНУС



616121