83.3(4Укр)6
І-48

Микола Ільницький

Від "Молодої Музи" до "Празької школи"

ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА
ІМ. І. КРИП'ЯКЕВИЧА
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

618561 т.з.

ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА ім. І. КРИП'ЯКЕВИЧА
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

ЛЬВІВСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ
ІНСТИТУТ ОСВІТИ

Микола Ільницький

Від "Молодої Музи" до "Празької школи"

НБ ПНУС
618561

Львів 1995

ББК 83.3 (4Укр) 6
І48

Ільницький Микола. Від "Молодої Музи"
до "Празької школи". — Львів, 1995.— 318 с.

У монографії простежуються важливі тенденції розвитку української поезії в Галичині та українській еміграції першої половини XX ст. крізь призму найпомітніших творчих індивідуальностей. В полі зору автора переважно ті імена, які протягом десятиліть перебували в зоні мовчання.

ISBN 5-7702-0517-2

Прикарпатський університет
ім. Василя Стефаника
БІБЛІОТЕКА
ІНВ. 618561

© Микола Ільницький, 1995

ВІД АВТОРА

Сьогодні, коли двадцяте століття стало на «вечірньому прузі», виникає природне бажання оглянутися, спробувати осягнути його складну й драматичну біографію, подивитися, чим збагатило воно нашу історію культури, що воно внесло в літературу.

Катаклізми двадцятого століття особливо трагічно відбилися на долі нашого народу та його культури. Визвольні змагання українського народу, його боротьба за свою державність закінчилися поразкою, і Україна знову опинилася в колоніальному становищі.

На східних землях України сталінський режим потопив у крові прояви національного державотворчого життя, включно з українізацією. На західних, окупованих Польщею, а також в еміграції, де опинилася значна частина державних діячів Української Народної Республіки та її захисників, залишилася деяка можливість прояву національного духу в сфері культури. В такій ситуації культура взяла на себе державотворчу функцію: в умовах бездержавності храм держави замінює література (В. Пачовський), коли в народу немає вождів, вождями його стають поети (Є. Маланюк).

Політика колоніалізму в галузі культури спрямована на те, щоб зосереджувати тільки в центрі, у метрополії все, що може вважатися репрезентативним на світовому рівні, і зведенні того, що знаходиться поза центром, поза метрополією, отже, й національного (не панівної нації) до рівня провінційного, етнографічного, тобто другосортного, меншевартісного. Тому в умовах колоніального режиму «крамольними» стають твори, позначені просто талантом автора, навіть якщо в них немає якоїсь політичної тенденції. Цій політиці протистояли ідеї, спрямовані на утвердження національних пріоритетів: мови, культури, традицій державності тощо.

В таких умовах різні суспільні сили намагаються зробити літературу інструментом політичної боротьби. Звідси цілком зрозуміле заперечення модерністських тенденцій в літературі як за приписами «методу соціалістичного реалізму» в радянській літературі, так і за гаслами національно-державницької ідеології в Західній Україні 20–30-х років. Причому, якщо в першому випадку модернізм трактувався як розрив з дійсністю, вияв кризи буржуазної

культури, то в другому — як відрив від національної традиції. Тимчасом розвиток літератури в двадцятому столітті, позначений багатством і різноманітністю програм і маніфестів, боротьбою різних естетичних течій і шкіл, не обходив стороною і України. Хоч сюди нові віяння модернізму, що переніс основний акцент із зображення дійсності на самовираження митця і з суспільної функції літератури на художню творчість як естетичну самодостатність, приходили переважно з запізненням і через посередників — польську, німецьку та російську літератури, все ж вони поступово прищеплювалися на новому ґрунті й інтеґрували українську літературу в загальноєвропейський літературний процес, починаючи від «Молодої Музи» й «Української хати» й закінчуючи «празькою школою».

Тому основний напрям розвитку української літератури в першій половині двадцятого століття проходив не по лінії вододілу між ідеєю громадського призначення митця і його соціальної незаанґажованості, а прямував, як висловився Б.-І. Антонич, до «синтези суперечностей», до прагнення, за його словами, «погодити службу сучасному з тривкішими мистецькими вартощами, зберегти в цій службі свою індивідуальність і незалежність, влити в жили мистецтва бурхливу кров наших днів, але так, щоб не перестало воно бути справжнім мистецтвом».

Таким принципом, безперечно, керувалися найталановитіші письменники по обидва боки Збруча. Адже виразно виявляється спорідненість світовідчування і стильових ознак поетів Галичини й української еміграції з поетами Наддніпрянщини періоду національного відродження, що стало «розстріляним відродженням». Їх об'єднують ідеї активності героя, конструктивного чину. Явну дотичність можемо побачити між вітаїзмом М.Хвильового й волюнтаризмом «вісниківців». Поети Галичини та еміграції намагалися в міру сил і можливостей розвивати ті стильові лінії, які були обірвані в умовах радянського тоталітарного режиму (символізм, романтизм, неокласицизм), витворивши в середовищі «празької школи» явище своєрідного симбіозу символізму і неокласицизму.

Саме під кутом зору єдності загальноукраїнського літературного процесу автор поставив своїм завданням простежити деякі важливі, на його погляд, тенденції в розвитку української поезії в Галичині та українській еміграції першої половини двадцятого століття крізь призму найпомітніших творчих індивідуальностей. В полі зору автора переважно ті імена, які протягом десятиліть перебували в зоні мовчання.

«МОДОДА МУЗА» І УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ

Поширення ідей модернізму в українській літературі на Західній Україні пов'язане предусім з літературним угрупуванням «Молода Муза», що існувало у Львові в 1907–1909 рр., та київським журналом «Українська хата» (1909–1914), які мали значний вплив на дальший розвиток української літератури по обох боках України.

Уже минули ті часи, коли «Молоду Музу» і все, що було зв'язане з українським модернізмом, характеризували як занепадництво, а поетів, з іменами яких пов'язане оновлення української літератури, не тільки не видавали, але й вилучали з літературного процесу. Тепер, коли табу на імена знято, а твори «молодомузівців» поступово приходять до читачів, виникає складніше завдання — дослідити у всій повноті процес оновлення української літератури на межі століть.

Хто ж були ці «молодомузівці», «молодомузці» чи «музаки», як вони себе самі називали, що заблиснули на горизонті української літератури на початку століття?..

Назвемо їх імена — Михайло Яцків, Петро Карманський, Василь Пачовський, Богдан Лепкий, Степан Чарнецький, Володимир Бирчак, Сидір Твердохліб, Остап Луцький... Близьким до цієї групи був юний тоді Михайло Рудницький, що під її крилом починав свою літературну діяльність.

Втім, «Молода Муза» не була організацією, яка веде облік своїх членів чи має розроблений статут і чітку програму. Це був радше клуб літераторів, до якого тяжіло чимало молоді, яка працювала в різних галузях мистецтва: композитор Станіслав Людкевич, скульптор Михайло Паращук, живописець Іван Северин, скрипаль і маляр Іван Косинин, фейлетоніст Осип Шпитко...

Були серед них, чи радше коло них, богеміст, «митці життя», талант яких більше розкривався в розмовах, ніж у творах... Треба врахувати, що «молодомузівці» не мали не те що якогось приміщення, де могли б збиратися, обговорювати свої творчі та видавничі плани, в жодного з них не було навіть домівки, куди він міг би запросити товаришів та однодумців. То й не дивно, — гурток «Молодої Музи» складала молодь, вихідці з сіл та провінційних містечок Галичини, вчорашні випускники університетів, або ті, що його не закінчили, канцеляристи, вчителі гімназій чи «вільні художники»...

Олімпом «Молодої музи» була кав'ярня, напише пізніше наймолодший її учасник М. Рудницький, процитувавши при цьому слова якогось авторитета, що колись пророки промовляли по горах, тепер

— по кав'ярнях. Кав'ярня «молодомузівців» — »Монополь», або попростому, «Централка». Місце було зручне у всіх відношеннях. По-перше, щоб зайти сюди, треба було мати якийсь гріш на склянку кави, і при ній можна було просидіти цілий вечір. По-друге, тут були свіжі газети й журнали. По-третє, сюди сходилася різна публіка, з якою можна було подискутувати. Пожвавлення приносив приїзд до Львова Богдана Лепкого, якого називали «професором». Лепкий «мав виклади» в Краківському університеті, але професором став далеко пізніше, уже в 20-ті роки, а поки що його заробіток був доволі скромний: щоб прогодувати родину, йому доводилося бігати від університету до гімназій св. Анни та св. Яцика... На творчість лишалися вечірні та нічні години. І все ж його становище було краще, ніж інших, скажімо, М. Яцківа чи П. Карманського, що працювали канцеляристами кредитно-страхового банку «Товариства взаїмних обезпечень «Дністер» за мізерну плату. дехто не мав взагалі постійного заробітку.

Мали «молодомузівці» свого мецената. Ним був сільський священик з Тернопільщини Михайло Світенький. Коли він приїздив до Львова, обов'язково частував своїх приятелів-літераторів вечерею чи обідом. Оголошував він і своєрідний конкурс: виймав з кишені 50-короновий банкнот і обіцяв тому, хто знайде точну риму до слова «морква». Нагорода, здається, так нікому й не дісталася...

Про що точилися розмови в кав'ярні? На основі спогадів учасників групи можемо уявити атмосферу гарячих дискусій і суперечок. Б. Лепкий, приїхавши з Кракова, розповідає про тамтешні новини: нові твори С. Пшибишевського, С. Жеромського, К. Тетмайєра, розповідає цікаво, вносячи в обстановку домашнє тепло й затишок. Остап Луцький намагається вдихнути ентузіазм в душі колег, які стурбовані тим, що галицьке громадянство їх не сприймає і не розуміє, Сидір Твердохліб носиться з планами видань перекладів творів «молодомузівців» іншими мовами, а практичний Володимир Бирчак своїм тверезим підходом до видавничих та фінансових справ спускає поетів з містичного неба на грішну, але реальну землю. Василь Пачовський безжурний, але певний свого покликання, кепкує з італійської екзотики Петра Карманського, а Яцків, в натурі якого тверезий селянський глузд з нахилом до іронії поєднаний з химерністю, вражає обізнаністю з новими європейськими іменами, ідеями, течіями. І всі прагнуть оновити українське мистецтво, кожний прагне творити для вічності. Та чи не найважливішим для них були майже щоденні зустрічі й розмови з Іваном Франком. Щоб передати атмосферу цього спілкування, наведу уривок зі спогадів П. Карманського: «Приходив кожного для під вечір до нашої скромної кав'ярні «Монополь» незамітно, без шуму, немовби соромився, що важиться в своїому одязі засісти при одному столі з оглядно

одягнутими многонадійними паничами, якими ми намагалися («молоде — дурне») бути. Випивав свою склянку чаю, виймав з кишені в камзолі срібну монету й бавився нею. І ждав на нагоду побавитися з нами — молодими. Та приходилося звичайно ждати без успіху. Нам зашивалися роти в його товаристві, бо ми добре знали гостроту його язика та великі відомості, з якими ні один з нас не міг суперечити.

— Говоріть що! — врешті відзивався Франко, якому хотілося поговорити й забути про те, що після цілоденної мозольної праці в Тов(аристві) ім. Шевченка дожидає його не менше важка робота дома. Він же недурно таскав під пахвою цілий оберемок всіляких рукописів і коректи!

І хтось із сміливіших важився заговорити.

Він слухав і ждав. Та коли приловив співрозмовника на якій фразі, що йому не подобалася, не втерпів, щоб не пришпилити його звичайним «дурниці говорите». І аж тоді розв'язувалася його губа. Ми довідувалися чимало такого, чого були б не вичитали ні в одній книжці, ані не вчули від нікого із сучасних... Був невмолимим суддею в мистецьких справах, і прямо дивував нас своєю глибокою аналізою творчості нашої і чужої, хоча розходився у своїх поглядах з нами і не мав виправдання для наших ідеалів модернізму... Не можна сказати, що легковажив нами. Тішився, якщо вдавалося йому найти в наших писаннях щось, що підпадало під вимоги його естетичних канонів, і хоча гнівила його наша сміливість не тюпати слідами, спорив з нами сейозно»[1].

Як же І. Франко поставився до поширення нових ідей в українській літературі, що приходили з Європи? Донедавна це ставлення характеризувалося однозначно й категорично: Франко був борцем за реалізм і непримиренним ворогом декадентизму та символізму. Для такої характеристики є, здається, поважні підстави, хоча б той же вірш «Декадент». Втім, ще до написання цього твору у відгуку на доповіді польського поета і критика Міріама (Зенон Пшесмицький) про бельгійських символістів, прочитані у Львові в 1894 р., Франко висловив негативне ставлення до декадентизму як літературної течії. Він закінчував свою статтю такими енергійними інтонаціями: «З посіяної гречки не виросте мак, з воронячих яєць не вилупляться соколи. Перефразовуючи відомий парадокс Ібсена, хотілося б сказати отим обдарованим, не рідко геніальним бельгійським поетам: даремне, панове, ви називаєте себе символістами, декадентами, художниками й музикантами в поезії, артистами для артизму. Назвіть себе істериками, то вас відразу зрозуміємо»[2].

І вірш, і погляд критика, здається, збігаються у своїх вихідних позиціях. От тільки чому Франко називає цих «істеріків» «не рідко геніальними?» Для глуму? Навряд, адже в доповідях і в відгуку на

них мова йшла про такі імена, як Еміль Верхарн, Жорж Роденбах, Альбер Жіро та інші — і лапідарні характеристики їх у відгуку «Доповіді Міріама» дуже точні.

Питання виявляється набагато складнішим, ніж видається на перший погляд, і має принаймні кілька аспектів.

Передусім — полярність теоретичних засад символістів тим засадам, під впливом яких формувався Франко як митець і як літературний критик. Йдеться передусім про прицип наукового реалізму і реальної критики. На противагу ідеї громадського служіння висувалася ідея «чистої краси», на противагу зображенню зовнішніх обставин життя — внутрішнє «я» поета чи його героя, на противагу реальній картині — символ — такі основні постулати виводив Франко з доповідей Міріама про бельгійських (тоді тільки бельгійських!) символістів, яких у принципі не прийняв.

Але погляди І. Франка на літературу не були незмінними. Ця зміна виявляється доволі виразно, якщо простежити Франкові оцінки певних літературних фактів та принципи підходу до літератури взагалі. Так, коли В. Стефаник у лютому 1892 р. надіслав до «Літературно наукового вісника» новели «Засідання», «З міста йдучи» та «Вечірня година», він незабаром одержав відповідь від О. Маковея, в якій було сказано, що він, Стефаник, виявляє «знамениту обсерващію», але творам його «потрібне ще оброблення, угруповання сцен і моментів», відзначалася також «завелика скупість на слова: багато має читач дорозумітися»[3]. Стефаникові писав О. Маковей, але він висловлював і точку зору Франка, про що згадує в листі.

Стефаник рішуче не погодився з такою характеристикою. У листі-відповіді О. Маковеєві він пише, що своєю будовою новели «не кривдять естетики і штуки», а «естетичні заокруглення» існують в літературі для того, щоб «запліснілому мозкові не дати ніякої роботи»[4].

Проблема «чистоти жанру» виникає і в відгуку Франка на переклад А. Крушельницького «із циклу вігілій» польського поета Ст. Пшибишевського, близького Стефаникового приятеля: «Твір Пшибишевського — се не новела і не поезія в прозі, не філософія і не наука, хоч має із усього потрохи. Є тут шматочки оповідання, сценки, немов моментальні фотографічні знімки, котрі могли би робити враження, якби автор на хвилечку дав спочити уяві читача і зосередитись на них, але котрі, міняючися з шаленим поспіхом, мигаючи і блимаючи, тільки мучать нашу уяву і не дають їй нічогісінького тривкого... Божевілля, тяжка духовна хвороба — се виразні ознаки сього писання...»[5].

Та мине кілька років, і Франко назве В. Стефаника «абсолютним паном форми», а в статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904) поставить його новелу «Злодій» вище свого

оповідання «Хлопська комісія» — на тій підставі, що в його (Стефаника) творі — «окрема організація душі», що він уміє овіяти нас «чародійною атмосферою своїх настроїв» і тримати «у тім гіпнотичнім стані», доки хоче[6]. І — о диво — він скаже навіть, що «мірена таким ліктем нова літераутра де в чиїх очах у великій більшості підпаде під погорджену колись категорію «чисто естетичної насолоди», хоча й завзяті утилітаристи при ближчім роздивленні не будуть могли відмовити їй певного суспільного значення»[7].

Проблема «старого й нового» в українській літературі не закінчилася ще й сьогодні. Так, Михайлина Коцюбинська, рецензуючи монографію українського літературознавця з Канади Олександри Черненко «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника» (1989), погоджуючись із твердженням канадської дослідниці, що в творчості Василя Стефаника знаходимо наближення до глибини засад людського існування, все ж має застереження до таких її тверджень, як те, що людина в Стефаника «не є жадною мірою типовим образом українського селянина, натомість зображення людини взагалі» чи те, що «завданням оповідання «Злодій» не було обговорення соціальної проблеми злодійства по селах, ані представлення жорстокості селян, а висвітлення істотної ролі свідомості в житті людини», вона переко-нана, що «не можна легковажити тим соціальним тлом (зубожіння селян і знелюднення села.— М. І.), що здебільшого є першоосновою конфлікту, його зерном, підгрунтям, воно не пасивне, не нейтральне, значною мірою визначає і дію, і реакцію героїв, і мотивацію вчинків»[8].

Ми сьогодні, мабуть, найбільш психологічно готові прийняти точку зору М. Коцюбинської: бачити в сюжетних колізіях новел Стефаника не просто моделі, коли не архетипи, заховані в біографії і творчій підсвідомості автора.. Мені видається, що тут важливо не відкинути той чи інший аспект, а визначити домінанту. Читаючи рецензію на «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника», мимоволі ловиш себе на тому, що перед тобою своєрідне повторення діалогу С. Русової з І. Франком, а в такому разі виникає спокуса: з ким би солідаризувався Франко — з О. Черненко чи М. Коцюбинською? Втім, виявляється, Франко наче передбачав таку ситуацію, коли писав: «...Хіба ж Стефаник малює саму нужду селянську? Хіба сільський багач Курочка нуждар? Хіба сім'я Басарабів — сім'я нуждарів? Хіба в «Кам'янім хресті» нуждарі вибираються за море? Хіба в «Сконі» конає нуждар? Ні, ті трагедії й драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть mutatis mutandis (з відповідними змінами) повторитися в душі кождого чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача»[9].

Тому немає нічого дивного в твердженні М. Степняка, що П. Карманський як поет не вніс нічого принципово нового в своїй творчій практиці порівняно з тим, що було у Франка: «Різниця між Карманським і Франком-поетом переважно полягає в тому, що, по-перше, Карманський систематизував окремі досягнення Франка і підвів під ці досягнення певну теоретичну базу, а по-друге, в той час, як Франко на закид у декадентстві з обуренням відповідав: «Який я декадент? Я син народа...», — Карманський підхоплював цю кинуту йому рукавичку й виставив її як свій прапор»[10].

Спостереження М. Степняка дуже точне, і його можна віднести не тільки до Карманського. Стосується воно й самого Василя Щурата, якому був адресоний вірш «Декадент». Поетичну творчість В. Щурата можна назвати перехідною ланкою між І. Франком і «молодомузівцями».

Антін Крушельницький у розвідці «Поет-містик (Погляд на поетичну творчість Василя Щурата)» писав, що «перша поетична спроба Щурата «Lux in tenebris»* (1895) у ліричній своїй частині — не вільна від впливу Франкової збірки «З вершин і низин»[11]. Такий вплив критик вбачає уже в самих назвах та розташуванні циклів збірки В. Щурата. «Коли у Франковій збірці є цикл «Веснянки», у Щурата маємо цикл «З весняних днів», коли у Франка є «Скорбні пісні» й «Нічні думи», у Щурата — «Нічні тіні», коли. врешті, у Франка — «Картка любові» й «Зів'яле листя» (І жмуток), у Щурата — «З пісень любові»[12].

Такі зіставлення можна продовжити. Так, у циклі «З весняних днів» першої Щуратової збірки знайдемо Франків образ «зів'ялого листя», що, очевидно, стривожив душу поета й відгукнувся в нього власним настроєм. Друга збірка В. Щурата «Мої листи» (1898) явно йде від Франкового «Зів'ялого листя» не тільки своєю композицією (вона складається з циклів «З весни любові», «З осені розлуки» та «З нової весни», які певною мірою відповідають трьом жмуткам «ліричної драми» І. Франка), а й повторює контури сюжету закохання і розлучення: «Розійшлися без потреби? Ні, нас люде розлучили».

Звичайно ж, молодий поет, хай навіть дуже обдарований, не міг пройти мимо свого старшого колеги. Франкова поезія, як перед тим Шевченкова, мала великий вплив на сучасників, породила багатьох послідовників і наслідувачів. До цього спричинилася передусім її універсальність: широке коло ідей, мотивів, форм. Здається, не було таких тем, таких настроїв, яких би не торкнулася муза Франка і які не могли б викликати відгомону в тих, хто брався за перо. Широкий обсяг спостережень, глибина мислі, багатство форм, вироблених європейською традицією, — все це було доброю поетичною школою. Водночас нові європейські течії та поетичні школи приваблюють молоде покоління. Головним, що об'єднує ці течії, є

те, що в основі їх програм лежить не ідея громадянського призначення літератури, а ідея мистецької самодостатності, ідея «мистецтва для мистецтва».

А. Крушельницький проводить зіставлення вірша В. Щурата «На святий вечір» з віршем І. Франка «Ідилія», де прагне довести, що у «суспільника» Франка герой постійно йде многолюдним шляхом до «сонячних палат», тим часом як у «самітника» Щурата герой прямує до німої келії, де прагне позбутися всіх тривог; якщо оптиміст Франко веде героїв «на стрічу сонцю золотому», то песиміст Щурат — до могили, — отже, «хоч уся перша збірка Щурата встає відгомоном поезії Франка — проявляються у ній оригінальні й властиві Щуратові проблиски його містики...»[13].

Ознаки містики виразно виявляються не тільки в збірці «Мої листи», при чому виявляються природно, а не накиненою доктриною, не апріорі. Бо для кожного справжнього поета творчість є звільнення його духа від повсякденності, від рамок свого фізичного «я», є його (цього духовного начала) єднання із всесвітом, єднання з минулим і майбутнім... І не так важливо, чи поет потребує посередника в цьому акті «звільнення» від себе, єднання з космічним херувимом, — важливо те, що він прагне зрозуміти незбагненне й осягти недосяжне, проникнути туди, де перед знанням двері наглухо зачинені.

Поривання до ясних зір, у світ надреального, звичайно ж, споріднює поезію В. Щурата з тими модерністськими тенденціями, які поширювалися в країнах Європи і різними шляхами приходили й на Україну, знаходячи тут своїх прихильників.

Символічність віршів В. Щурата має сліди впливу символізму тодішньої молодої західноєвропейської поезії.

У нього радше все якесь химерне, все — всупереч логіці: листя — пожовкле навесні, а свіже — восени; весна жартує: тепло, сонце — і холод надії, серце буде радіти весні, людям, та — «се станесь в чужині»; на кличі в лісі побратима «пугу, пугу» — озивається сова...

Василя Щурата в цьому плані можна вважати попередником поетів-«молодомузівців». І все ж. коли у В. Щурата виявляємо деякі риси модернізму, то стосовно «молодомузівців» можемо говорити про принципи модерністської поетики.

Що ж являла собою «Молода Муза» як мистецьке явище? «Молодомузівців» об'єднувало більше, ніж товариські стосунки молодих літераторів, художників, музикантів, що сходилися до кав'ярні на площі Бернардинів поговорити про мистецькі проблеми. Їх об'єднувало прагнення шукати в мистецтві нових шляхів, визволитися від побутового етнографізму і включитися в русло загальноєвропейського культурного розвитку.

Початком цієї групи як мистецької течії можна вважатя появу

в 1906 р. журналу «Світ», до складу редколегії якого ввійшли В. Бирчак, П. Карманський, О. Луцький та М. Яцків. Сама ж «Молода Муза» була створена пізніше — в 1907 р. Звідки пішла назва — сьогодні сказати важко. М. Рудницький твердив, що її придумав О. Луцький, в спогадах П. Карманського вона виводиться з новели М. Яцківа «Доля молоденької музи». Дехто приписує її Б. Лепкому. Та справа не стільки в назві, як у змісті. «Молода Муза» була однією з ланок — либонь, крайньою — в ланцюгові літературних організацій багатьох країн Європи — «Молода Бельгія», «Молода Німеччина», «Молода Польща» та ін., що проголосили своїм гаслом символізм та служіння красі. Так, в одному з номерів журналу «Світ» стверджувалося, що «Молода Муза» репрезентує «відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичний, модерністичний, естетичний — і як там ще всіляко його називають. Мета цього напрямку — служити красі»[14].

Як бачимо, в той час ще не було чіткої диференціації термінів, різні автори вкладали в них різний зміст. Так, Леся Українка захищала «прапор модернізму», обстоюючи від нещадної критики С. Єфремова повість Ольги Кобилянської «Царівна»[15] і засуджувала водночас модернізм польського письменника С. Пшибишевського, який проголошував «абсолютну свободу митця від суспільства»[16]. М. Коцюбинський у листі до О. Кобилянської з гіркотою писав, що «широкі круги читачів... ще знаходяться під впливом реалізму і сливе вороже відносяться до модерних напрямків літературних»[17]. Термін «декадентство» теж вживався часом на означення художнього новаторства. В. Щурат тлумачив його (декаданс) як «артистичним змислом ведене змагання до витвору свіжих оригінальних помислів, образів, зворотів мови і форм»[18].

Саме на такій підставі він відніс до цієї течії ліричну драму І. Франка «Зів'яле листя», проти чого поет рішуче запротестував віршем «Декадент».

Розмову про естетичні проблеми Франко повертав у русло суспільно-політичне, критикуючи найновіших французьких поетів не просто за імпресіонізм, а за «безідейний імпресіонізм». Та одначе твердити на цій підставі, що Франко здатний був сприймати в літературі тільки те, що апелює до звехньої свідомості, і залишався глухим до того, що лежить у схованій частині айсбергу поетичного слова, було б явним спрощенням. Бо навіть найстисліші й загалом негативні його характеристики, приміром С. Мелларме, який «не хотів промовляти ані до розуму, ані до уяви, але хотів тільки — як сам признавав — при помочі певних звуків і слів сугестувати читачеві враження і образи»[19], — навіть такі визначення свідчать, що йому як критикові були доступні всі, а не тільки верхній, змістовний, рівні «змислів» поетичної мови.

Сказане стосується оцінок не тільки зарубіжних письменників модерністського спрямування, а й українських, зокрема й учасників «Молодої Музи» — П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, М. Яцківа.

Франко згоден підтримати молодих літераторів у їх прагненні «вилущувати» момент загальнолюдського з «жужлів буденного життя», в пошуках нових прийомів образності, збагаченні поетичної палітри засобами малярства та музики, він цілком схвалює їх принцип зображення крізь призму психології, «людської душі», але є один дуже важливий пункт, де він залишається на давніх позиціях. Повернімося до цитованої вже статті «Доповіді Міріама». Франко погоджується з доповідачем у тому, що він говорив про символізм, роблячи при цьому суттєве уточнення: скоріше про поняття символу. Бо символ був властивий літературі завжди, і символістами в такому розумінні були такі великі поети різних епох, як Данте, Шекспір, Кальдерон. У Франка збудило «дух опозиції» те, що в творчості бельгійських поетів сиволізм (а на думку Франка, символом може бути все, бо символ, як казав Гейне, — віконце у безмежність) «переходить у містицизм, у прямування до чогось таємничого, надчуттєвого і неземного»[20].

У статті «Маніфест Молодої Музи» — відгуку на статтю Остапа Луцького «Молода Муза», в якій автор окреслював філософсько-естетичні засади нового угрупування молодих літераторів, найбільший протест у Франка викликав заклик О. Луцького відпочити серцем «в облаках містичного неба»: «Як же се, мої панове, ви вербуєте до свого кружка молоді духи, себто наших дітей, наших молодих братів і сестер? Куди ж ви думаєте вести їх? В якім «містичнім новім небі» ви обіцюєте їм тепло і заспокоєння»?[21].

Отже, погляд на декадентизм чи на символізм як концепцію, що передбачає перехід до невиражального, містичного, у Франка попри всю його еволюцію не змінився від статті «Доповіді Міріама» (1894) до «Маніфесту Молодої Музи» (1907).

Знову проблеми філософсько-естетичні переведені в русло суспільно-політичних. Втім, Франко, здається, відступив тут крок назад у порівнянні з тим, що він говорив раніше. Згадаймо, що в полеміці з С. Русовою він готов був визнати «погорджувану колись категорію «чисто естетичної насолоди», а тепер, у полеміці з О. Луцьким, іронізує над тим, що «внутрішня душевна сердечна потреба творця», яку обстоюють «молодомузівці», може бути зовсім нерозумна і абсурдна, але «творець» має право задоволити її»[22]. Що це, наслідок полемічного запалу, коли пристрасть бере гору над виваженістю аргументів, чи, може, «старе й нове» борються між собою і в естетиці самого Франка?

Одначе містицизм символістів не всі так безоглядно відкинули,

як це зробив І. Франко. Леся Українка у не так давно знайденій і опублікованій статті «Міхаель Крамер», остання драма Гергарда Гауптмана» розрізняє містицизм філософський і поетичний. «Гауптман був містиком настільки, — пише вона, — наскільки ним буває справжній поет... Ми вчуваємо в ній (драмі «Міхаель Крамер».— М. І.) не порив геть відійти від життя, що, можливо, звучить у кількох фразах Міхаеля Крамера, а спробу знайти «визвольне слово», яке визволяє од вавілонського прокляття «сімейної самотності»[23]. «Визвольного слова» шукатимуть і Леся Українка, і О. Кобилянська, і В. Стефаник, і «молодомузівці». Втім, родовід цієї літертурної групи не слід виводити тільки по одній якійсь лінії. Американський славіст Богдан Рубчак у грунтовному дослідженні джерел «Молодої Музи» «Пробний лет» (опубліковане в книзі «Розсипані перли» (К., 1991) починає її «історію» із США — від Едгара По, який по-своєму поєднав у поезії європейський романтизм та його містицизм з американським прагматичним підходом, стверджуючи, що поетична мова — це не спонтанний вияв чуттів, а тверезий розрахунок, який враховує психологію сприйняття і розраховує на ефект, що досягається алітерацією, ритмічними ходами, строфікою.*

Французький поет Шарль Бодлер розвинув ідеї Едгара По і втілив їх у своїх «Квітах зла». Від Бодлера йде пряма дорога до Поля Верлена, Артюра Рембо, Стефана Мелларме, поетів, які й склали основу літературної течії символізму.

Міріам-Пшесмицький не випадково читав лекції про бельгійську школу символістів. У Бельгії ідеї цієї течії знайшли для свого розвитку сприятливий грунт. З Брюсселем пов'язані життя і творчість Бодлера, Рембо та Верлена. Ядро літературного гуртка, створеного в Лювенському університеті, склали Еміль Вархарн, Жорж Роденбах, Моріс Метерлінк, які здобули згодом загальноєвропейське визнання. У 1886 р. була створена літературна група «Молода Бельгія», яка передала іншим «молодим» гурткам свою естафету, що через двадцять років дійшла й до Львова і втілилася у «Молодій Музі». Одним з найулюбленіших поетів «молодомузівців» був Шарль Бодлер. Його перекладали — більше через посередництво німецьких та польських трансформацій, ніж з оригіналу — і О. Луцький, і М. Рудницький, і М. Яцків (вірші в прозі).

Отже, «Молоду Музу» треба розглядати як ланку в системі взаємодії різних течій літературного руху кінця XIX — початку XX ст., фрагмент загальноєвропейської панорами, бо ідеї модернізму приходили на Україну різними шляхами, поєднуючись із деякими рисами попередньої реалістичної школи і набуваючи в українському національному середовищі нових ознак. При цьому кожний письменник репрезентує власну лінію розвитку, пошуки власної концепції,

що охоплюють сферу ідей і форм. Представників усіх цих груп, течій чи просто індивідуальностей об'єднувало неприйняття побутового реалізму, описовості старої школи епічного письма.

Деякі українські письменники приходили від побутописання до психологізму, в їх народницький світогляд мовби вростали елементи модернізму; епіцентр все більше переміщувався від зображення до вираження, від обсервування зовнішніх обставин на людську призму, комплекс ідей і настроїв особистості (Г. Хоткевич, А. Кримський, Б. Лепкий, М. Яцків). В Ольги Кобилянської та Лесі Українки попри деякі їх розходження (Лесі Українці були чужими ніцшеанські захоплення О. Кобилянської) формується неоромантична гуманістична концепція, що «грунтувалася на духовному, «визвольному» пориві, прагненні до повноти виявлення родового, власне людського потенціалу буття, ідеалу «повноти людини», «цілого чоловіка»...[25]. Ідею цілісності особистості («Моя девіза — йти за віком і бути цілим чоловіком!») висунув і Микола Вороний у вірші-відповідді І. Франкові на його послання під назвою «Лісова ідилія». Твір Франка був не раз цитований. Відповідь М. Вороного не цитувалася і донедавна не публікувалася взагалі. Тимчасом вона заслуговує на увагу. Вороному, як він сам наголошує, не байдужими були високі громадські ідеали, на яких наголошував Франко: в час битви він буде битися і кликати до бою. Але...

Але коли повсякчас битись,
То серце може озлобитись,
Охляти може, зачерствіти,
Зав'януть, як без сонця квіти...
Душа бажає скинуть пута,
Що в їх здавен вона закута,
Бажає ширшого простору —
Схопитись і злетіти вгору,
Життя брудне, життя нікчемне
Забути і пізнать надземне,
Все неосяжне — охопити,
Незрозуміле — зрозуміти!
І хто Поезію-царицю
Посміє кинуть у в'язницю?
Хто вкаже шлях їй чи напрямок,
Коли вона не зносить рамок?

Відповідь була роз'ясненням і поглибленням відкритого листа М. Вороного до письменників, який він опублікував у «Літературно-науковому віснику», де запрошував їх взяти участь в альманасі «З-над хмар і долин». Він орієнтував письменників на твори, які за

змістом і формою могли «хоч трохи наблизитися до нових течій і напрямків сучасних європейських літератур» і в яких «було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю», бо «спокою треба, відпочинку для страждженної, зневіреної душі сучасного інтелігента»[26].

Подібною є творча настанова молодих львівських письменників, здекларована у журналі «Світ»: «Від злиднів і турботливих дисонансів най веде нас на сонячні левади, запашні ниви, в світ ясних золотих зір»[27] — і розгорнута пізніше О. Луцьким у статті «Молода Муза», де підкреслювалося: «Коли вже відкинемо нараз все царство сучасних сумнівів і перехресних кличів в напрямі нашого пізнання, а ограничимось лише на обсяг людського чуття в сфері письменства і філософії, то вистане назвати лише Ніцше, Ібсена та Метерлінка і давнішого Бодлера, шоб всім ярко пригадалось те живе биття сучасного, надміру, може, вразливого людського серця і щоб пригадались нам всі його приюти там, де — хоч би в облаках нового містичного неба — могло воно найти своє тепло і спокій серед бурхливих днів»[28].

Такі заклики не заперечували ні громадянської теми, ні літературної традиції. До того ж притулком для серця оголошувалися не тільки «метафізичні, містичні краї», а й саме життя, все те, де виявляється внутрішня потреба митця, яку не можна замкнути «в ніяку розумову шухляду».

І. Франко назвав статтю О. Луцького маніфестом «Молодої Музи» (як раніше С. Єфремов відкритий лист М. Вороного в «Літературно-науковому віснику» маніфестом українського модернізму).

Однак якщо полеміка І. Франка з «молодомузівцями», власне з програмними принципами їх естетики, була голосом опонента, то точка зору С. Єфремова йшла радше від доктрини, відбивала інерцію консервативних поглядів. Так, піддавши різкій критиці творчість О. Кобилянської, М. Яцківа, К. Гриневичевої, він вважає рисою зрілої літератури те, що вона здатна «виявити суспільні болячки, запропонувати те чи інше їх пояснення, наштовхнути на способи лікування»[29]. Отже, підходить до літератури з суто утилітарними вимогами. Характерно, що такі вимоги викликали іронічні запитання І. Франка («Принципи і безпринципність»): «Цікаво знати, які то суспільні рани виявляє прим. гетівський «Фауст», які способи ліків подає його «Іфігенія» або Пушкінів «Онєгін» або Гоголеві «Мертві душі»? А коли деякі твори й чинять се, прим. «Вина і кара» або «Брати Карамазови» Достоєвського, «Воскресение» Толстого і т. ін., то чи думає д. Єфремов, що в тій, так сказати, публіцистичній тенденції тих творів лежить їх головна вага? Чи «ліки», пропоновані Достоєвським або Толстим, хоч на один момент візьме на серіо якийсь соціолог або практичний політик?»[30].

«Молодомузівцям» часто доводилося чути несправедливі звинувачення в тому, що їх твори нежиттєві, штучні. Приміром, відомий художник І. Труш написав довгу глумливу статтю про етюд М. Яцківа «Самотній огонь», в якому кожну фразу розглядав під кутом зору її життєвої достовірності і щоразу впадав у суперечність із самим собою. М. Яцків у новелі-памфлеті «Смерть бога» дав справедливу відповідь такому методу критики. «Коли моя праця дійсно небезпечна для «підростаючого покоління, народа і життя», — писав він, — то чому... танцює він (критик.— М. І.) в штанцях кабаретово-штубацького стилю?»[31]. І далі : «Задача артиста в критиці, в писанім слові зовсім інша, але тим самим також незвичайно трудна. Твір в різьбі, малярстві, музиці, поезії та архітектурі під справним пером артиста-критика має знайти свій вірний образ в писанім слові. Се не легка справа. Володіти словом, воскресити його, дати йому рух і силу, на те треба передусім знати його, любити і вміти різьбити ним, малювати, грати і творити відповідно до твору, до якого приступаємо в совісній критиці... Представимо собі рубача в ролі критика парку. Хоч би той рубач мав навіть університетське образование і в почуванню штучної педантерії позрубував всі дерева та розсліджував мікроскопами їх комірки, то се преці не буде критика, лиш психопатичне розбишацтво. Представте собі критика, який входить до святині в капелюсі, здирає зі стін образи, драперії, звалює статуї, аби їм ближче приглянутися, і потім з того магазину робить цілість на свій лад. Представте собі чоловіка, який хоче відкрити тайни душі, приходить в хату в заболочених чоботах і висаджує їх на вашу білу скатерть»[32].

З приводу подібних звинувачень молодих у нехтуванні національною традицією, відриві від рідного грунту критик М. Євшан (Федюшка) писав: «Україножільство» — витвір цілих десятиліть нашої історії, можна сказати — сума всього українського життя за минуле століття, воно виховане в традиції, мало готовий церемоніал публічного життя. Воно могло похвалитися тим, що має своїх признаних вже і усвячених ідолів, свої ідеали. І кинуло перше всього воєнний клич молодим: безбатченки і безштаньки! Приблуди!»[33].

Насправді ж і письменники, що входили до літературного угрупування «Молода Муза», і ті, що були під впливом «Молодої Польщі» (В. Стефаник, Б. Лепкий), чи взагалі поділяли основні принципи естетики модернізму (Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська) не цуралися ні соціальної теми, ні національних традицій української літератури. В їх творах соціальна атмосфера, суспільні конфлікти розкриваються не описово, а через призму людської душі, психологічну призму. А звідси — перевага ліричного начала над епічним, суб'єктивізація, розширення палітри за рахунок суміжних мистецтв — музики та малярства, більший елемент

ІНВ. 618561

філософської концептуальності, або, як це визначив М. Яцків у цитованому вище оповіданні «Смерть бога» — «поетична концепція з музичним і малярським тлом»[34].

І в збірнику М. Вороного «З-над хмар і долин» (Одеса, 1903), і в альманасі «За красою» (Чернівці, 1905) взяли участь письменники різних поколінь і не однакової орієнтації, хоч і проглядалася в них певна загальна естетична платформа, виражена в самих назвах. Ми не маємо сьогодні цілісної концепції українського модернізму початку XX ст. і навіть його визначення (вживаються терміни «неоромантизм», ранній «модернізм», «декаданс», «передсимволізм» тощо),вульгарно-соціологічний підхід до літератури не сприяв об'єктивному дослідженню цього явища. Можемо лише відзначити його неоднорідність. Ні «Молода Муза», ні «Українська хата» не проголошували розриву із школою «старого» реалізму, а прагнули поєднати національну традицію із новими західноєвропейськими віяннями. Але молоді шукали цих традицій не в стилі побутописання, а спиралися, за словами одного з персонажів повісті М. Яцківа «Танець тіней», на «символіку кобзарських наспівів, містику Сковороди», на «демонологічний світогляд народу», «п'ятий елемент підсоння і четвертий вимір людської душі»[35]. Наталя Кобринська, на творчості якої цих років теж помітний вплив нових мистецьких віянь, написала статтю «Символізм в народній пісні», в якій стверджувала, що фольклорна символіка часто співзвучна з тією, яка «послідніми часами станула проти домінуючого в літературі натуралізму»[36].

Не випадково при характеристиці нових тенденцій в розвитку української літератури кінця XIX — початку XX ст.. часто зустрічаються поняття «символізм» (передсимволізм) та «романтизм» (неоромантизм). І — що показово — символізм уже в ті роки відмежовується від декадансу. Це варто підкреслити тому, що в радянському літературознавстві 30-50-х рр. символізм початку XX ст. відносили до занепадницьких течій, і тільки під кінець 60-х рр. ця точка зору почала піддаватися сумніву, та й то спершу стосовно зарубіжної літератури. Якось незручно було виглядати ортодоксами і вважати занепадницькою творчість письменників, що стали класиками світової літератури: Е. Верхарна, Г. Ібсена, потім К. Гамсуна. А відтак настала черга й російських — О. Блока, Л. Андрєєва, В. Брюсова... Найдовше — звісна річ — занепадницькими залишалися українські письменники, які називали себе символістами: П. Карманський, В. Пачовський, М. Яцків, О. Турянський, Г. Чупринка... При цьому посилалися на авторитет І. Франка. Тимчасом загляньмо до самого Франка. С. Єфремов, читаємо в статті «Принципи і безпринципність», «мішає декадентизм (хворобливий стан суспільності, а далі й штуки) з символізмом, напрямком чи зв'язком ідей, що

почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого початку її існування («Alles Künstlerische ist Symbol»*, сказав уже Гете), а почасти, перетворений на односторонню доктрину, справді був якийсь час на коротку хвилю хмарою, що запаморочила ясні стежини артистичної творчості, але з декадентизмом не мав нічого спільного, тим менше не був із ним тотожний, — так само він, сам того не знаючи, закреслює для артистичної творчості далеко ширші межі, ніж би се виходило з його соціальних принципів»[37].

На початку XX ст. вже відбулася диференціація понять стосовно нових течій в літературі, принамні термін «декаданс» не ототожнювався з «символізмом» та «неоромантизмом». Леся Українка писала в листі до матері 27 березня 1903 р. : «Символізм чи декаданс — так не можна казати, тому що це не одне й те ж»[38], а М. Євшан у книзі «Під прапором мистецтва» намагався окреслити основні риси декадансу. Декадентизм, на його думку, «не терпить вже всього того, що дійсне, стає цілком анормальним... Свідомо починають декаденти жити своїми тільки галюцинаціями, свідомо видумують щось таке, що могло би дати їм якусь емоцію чуття. Бажаннє образити скрізь, де тільки можна, так званий громадський дух являється як головний мотор їх діяльності — це дає їм розривку»[39]. Прояви цього декадентизму критик вбачає в переходах «вифантазуваного» трагізму й аскетичної завзятості, що призводить до фальшивих інтонацій.

Як зауважує В. Шевчук з приводу творчості поетів «Української хати», декадентство «не було характерне для української поезії»[40]. Натомість у ній виразніше виявилися риси символізму, хоча жодного з представників «Молодої Музи» та й нікого з українських поетів цього періоду символістом у повному розумінні цього слова назвати не можна.

Інтерес молодих письменників до символізму випливає насамперед з їх неприйняття натуралізму й побутовізму як зображення однозначного, одновимірного і прагнення до багатовимірності й трансцендентності. Творчість Сковороди, про якого згадує М. Яцків і з якого «хатянин» М. Філянський переносить у свою поезію ряд ремінісценцій, вся пронизана символістичністю середньовічного художнього мислення, характерною особливістю її «була відмова від відтворення матеріально-чуттєвої конкретності і перетворення зображуваного в легко пізнавані символи трансцендентного»[42].

З «молодомузівців» найближчим до символізму і за мотивами, і за поетикою був М. Яцків, у стилі якого елементи символізму тісно переплетені з натуралістичною оголеністю зображення відворотних сцен, з образністю, що стоїть на межі сюрреалізму. Як у нікого з тодішніх українських письменників, у нього реально схоплені сцени виступають знаками «другої дійсності», віконцем поза межі конкрет-

но-чуттєвого у світ безконечного, загадкового, що водночас відштовхує і притягає, як глибінь неба, що відбилося, може, в звичайній калабані і відкрило хлопчикові-таємницю безмежності («Глибінь»), чи сільська забава, коли жінка крутиться в танці і їй здається, що в скрипці плаче її дитина: «Один з чужих взяв її до гурту, дітвак став неспокійний. Мати пішла в колесо, дітвака взяв страх. Кличе матір зразу потихо, потому голосніше, та вона не чує його, не видить, лиш бігає з іншими в колесо і сміється, як би плакала, аж дітвака по серці ріже. Він не може на це довше дивитися і плаче, зойкає на ціле горло, але цього ніхто не чує, бо його плач у скрипці» («Дитяча грудь у скрипці»).

Внутрішня суперечність, антитетика: веселість — тривога, сміх — плач («Сміється, як би плакала») є однією з ознак символістської поетики. Цю ж рису двоїстого, опозиційного дослідники українського модернізму відзначали і в поезії В. Пачовського. Так, М. Степняк ознаку символізму в поезії В. Пачовського вбачав у поєднанні еротики з аскетичною нотою[43].

Однак в цих ознаках дослідник М. Степняк вбачає тільки окремі прояви символізму, а не завершеність естетичної системи. Бо такої багатовимірності образу, як, приміром, у віршах О. Блока про «прекрасную даму», що може сприйматися і як конкретна людська особа, і як Росія, і як символ жіночості, в українських поетів того часу не було ні у В. Пачовського, ні в П. Карманського — в любовних віршах останнього він вбачає історію кохання й нічого більше. Щоправда, у циклі віршів В. Пачовського «Розгублені звізди», що друкувалися в 1928-1929 рр. на сторінках журналу «Світ», знаходимо саме двоїстість образу жінки (кохана-повія, Богуславка (що «вирекласи мами») — Беатріче), що стала попередницею Земної Мадонни Є. Маланюка.

Натомість П. Карманського М. Степняк вважає «типовим естетиком передсимволістичного періоду та ще й з корективами на галицьку дійсність, що не давала змоги поетові заглиблюватися в своєму естетизмі; те, що зв'язує поетику його з поетикою символістів, належить переважно романтизмові, традиції якого безпосередньо ввійшли, як певний компонент, у символізм»[44]. Цікаво, що це твердження критика майже збігається з визначенням самого поета, який у книжці «Українська богема» писав, що «якщо «Молода Муза» придбала форму модерністичної школи, то це слід записати головно на рахунок Яцківа. Інші «молодомузці» були тільки романтиками, кожний на свій лад»[45].

Спостереження критика і визнання поета підтверджує тезу, яка утвердилася в європейському літературознавстві, — про нерозчленованість явищ символістичного і неоромантичного характеру, недаремно те, що в деяких країнах (Франція, Росія) називали символізмом, в інших (Німеччина, Австрія) — неоромантизмом. Нарешті, стосовно української літератури варто звернути увагу ще на одну обставину, яку підкреслює в своїй книзі «Мистецтво: напрями, течії, стилі» літературознавець Д. Наливайко. Він, поділяючи думку польської дослідниці М. Подрази-Квятковської про три тенденції символізму: 1) здатність виражати й утверджувати ідеальний бік буття, 2)інтерес до підсвідомого, 3) зосередженість на створенні нової сутності й поетики, покликаних виразити бачення і переживання сутності реального світу, найбільш значною для символізму кінця XIX — початку XX ст. вбачає третю тенденцію. «У ній виразно розкривається, — пише вчена, — зв'язок символізму з тим типом символіки, який став переважаючим у новий час, особливо в романтичній традиції XVIII — XIX століть. Звичайно, багатьом проявам цієї тенденції притаманне естетство, але важливою її властивістю є «посейбічність», відсутність трансцендентних або містичних устремлінь і проекцій. Тут образ-символ багатством ниток зв'язаний з реальними життєвими явищами і виникає із взаємодії з ними»[46].

Саме ця тенденція символізму була найбільш характерною для української поезії початку XX ст. і, здається, здатна помирити з символізмом такого неоромантика, як П. Карманський та з неоромантизмом такого символіста, як М. Яцків.

При такому підході не можна говорити про «чистоту» символізму чи неоромантизму, бо неоромантизм збагачувався деякими рисами, властивими символістичному світосприйняттю.

Так, неоромантизмові, як і його попередникові — романтизмові, притаманний конфлікт особистості й середовища, її протиставлення цьому середовищу, але в неоромантизмі цей конфлікт, чи радше неприйняття особистістю середовища, розкривається не через бунт, а через усамітнення. Романтичний герой прагне стояти на чолі боротьби, йти попереду, героєві неоромантизму достатньо споглядальної позиції. М. Євшан пише про П. Карманського, що його герой «не здатний повести народу», він може «лиш пильнувати його пенатів, бути сторожем гробів, шукати життє в руїнах. Він лиш на самоті, сам з собою такий сильний, приманчивий»[47].

Тим-то в неоромантизмі такої ваги набуває проблема самотності людини як виміру її самоцінності, самотності як філософської категорії, що визначає висоту душі. Звідси — апофеоз індивідуалізму, «поезія і сон будуть мостом, по якому молоде покоління перейде з ночі старих в день нового цвіту»[48].

Споглядальна безсторонність неоромантизму, відчуженість від зовнішнього світу змінювалися посиленням онтологічного начала, прагенням проникнути в сферу метафізичного. Таким чином неоромантизм заповнював чи принаймні зменшував прогалину, яка створилася в українській літературі при переході від барокко (поми-

нувши повний і завершений класицизм) до романтизму. А прогалина ця була значною — заміна ідей і мотивів, які мають універсальний характер, образами і символами національного фольклору. Неоромантизм прагнув ці принципи синтезувати.

Поети-неоромантики намалися вийти із сфери реального, від дисонансів життя у світ духовного, але усвідомлювали, що їх надто міцно тримає дійсність (соціальні проблеми, національні ідеї, літературні традиції) і здійснити це бажання неможливо. Так, герой Б. Лепкого поривається думками «на сонце, на зорі», але вони, як ті морські хвилі, повертаються «на землю дрібними дощами» («Даремно»). Все ж «провисання» між «вершинами» і «низинами» (франківський образ набуває тут онтологічного змісту) є одним із наскрізних сюжетів українського модернізму початку XX ст., в тому числі й «Молодої Музи». А цей поділ світу на дві сфери — реальну й надреальну — ознака символізму, який, за словами теоретика російського символізму В. Іванова, повинен «обіймати дві окремі мови»: мову про емпіричні речі та відношення і мову про предмети та відношення іншого порядку, що відкриваються у внутрішньому досвіді, — ієрархічну мову пророцтва»[49].

Вплив естетики барокко на український модернізм початку XX ст. виявляється не тільки в розмежуванні, за термінологією Г. Сковороди, «двох натур» — божественної та матеріальної, а й у тяжінні до емблематики, поширеної в літературі XVII — XVIII ст.: час — загнаний вовк, життя людини — плавба, поезія — сад тощо. В неоромантизмі теж маємо ряд емблем: поезія — арфа, сльози — перли, хмари — думки тощо. Фольклорне начало, успадковане від романтизму, теж поступово поставало в новій функції: якщо у Б. Лепкого знаходимо ще прямі ремінісценції з українських народних пісень (цикл «На позиченій скрипці»), то у В. Пачовського пісенні образи вже творчо переосмислені й трансформовані, й поет прагне передати принцип побудови ритмічного малюнка й магію повторів.

Творчість «молодомузівців» була поруч з творчістю поетів, що гуртувалися навколо журналу «Українська хата» в Києві, важливим етапом в розвитку української літератури. Незаперечний вплив «молодомузівців» на молодих поетів, чий талант розгорнувся пізніше (П. Карманський — М. Рильський, В. Пачовський — П. Тичина). Якщо творчість галичан позначилася на поетичному процесі надпрянської України на початку XX ст., то в 20-і рр. сильним був уже зворотний процес: поезія П. Тичини, М. Рильського, Д. Загула, Я. Савченка, М. Зерова, Є. Плужника, О. Влизька багато в чому визначила напрямок розвитку молодих галицьких поетів з групи «Мітуса» В. Бобинського, Р. Купчинського, О. Бабія та й представників пізнішої молодої генерації — Б. Кравціва, Б.-І. Антонича, С. Гординського...

Випадання буль-якої ланки з історії літератури не тільки збіднює картину, а й сповільнює процес її розвитку, розриває нитки переплетіння як творчих індивідуальностей, так і літературних течій.

Літературна група «Молода Муза» вперше поставила своїм завданням засвоювати тогочасні надбання західноєвропейської поезії, інтегруватися в світовий літературний процес, і це завдання в міру своїх сил і можливостей виконала, давши приклад своїм наступникам.

[1] Карманський П. Українська богема.— Львів, 1936.— С. 13-14.
[2] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 29.— С. 121.
[3] Василь Стефаник у критиці та спогадах.— К., 1970.— С. 33-34.
[4] Стефаник В. Твори.— К., 1964.— С. 400.
[5] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 32.— С. 32.
[6] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 35.— С. 109-110.
[7] Там само.— С. 110-111.
[8] Коцюбинська М. «Безлично голі образки» і біле світло абсолюту // Слово і час.— 1992.— № 5.— С. 57-58.
[9] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 35.— С. 109.
[10] Степняк М. Поети «Молодої Музи» // Червоний шлях, —1933.— № 1.— С. 164.
* Світло в темряві (лат.)
[11] Крушельницький А. Поет-містик: Погляд на поетичну творчість Василя Щурата.— Львів, 1931.— С. 4.
[12] Там само.
[13] Там само.— С. 6.
[14] Світ.— 1907.— Ч. І.— С. І.
[15] Українка Леся. Твори: В 10 т.— К., 1965.— Т. 10.— С. 112.
[16] Українка Леся. Твори: В 10 т.— Т. 8.— С. 124.
[17] Коцюбинський М. Твори: В 6 т.— К., 1961.— Т. 5.— С. 328.
[18] Щурат В. Д-р Іван Франко // Зоря, 1986.— Ч. 2.— С. 36.
[19] Цит за ст.: Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли.— К., 1991.— С. 31.
[20] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 29.— С. 121.
[21] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 37.— С. 413.
[22] Там само.— С. 416.
[23] Всесвіт, —1975.— № 6.— С. 15.

* Що такий спосіб творення мав вплив на інших письменників, зокрема на «молодомузівців», свідчить такий епізод зі спогадів М. Рудницького про М. Яцківа про те, як була написана його новела «Серп»:

«— Ти, може, пам'ятаєш, — згадував він (Яцків).— як до нашого стола у «Централці» підсів раз Михайло Петрицький? Давай йому до календаря щось таке моцне, як горілка без краплі води. Прийшов я вночі до хати, а грішному гроші потрібні. На столі лежала коробка від сірників з рисунком серпа. Глипнув я на полицю і пригадав собі чомусь поему Едгара По «Ворон» з незабутнім рефреном «невермор» — «ніколи». «Що значить

ніколи?» — сказав я собі.— Таки сьогодні напишу якусь «біснувату історію». Упівголос повторював «невермор», «серце», «серп»; скрізь «е» і «р» — мов пила по сучку шарпає. Беру ще раз трактат Едгара По про те, як він написав свого безсмертного «Ворона». Він упевняє, що настрій цієї таємничої поеми — плід залізної логіки. Поставивши собі питання: яка тема може читача найбільше схвилювати і з яких елементів вона повинна складатись, Едгар По почав підбирати цеглину за цеглиною, наче досвідчений муляр, щоб закріпити фундамент. Пробую йти за його прикладом. Серп викликав в уяві картину лану. Лан зі збіжжям пригадав трагедію нашого села. Яке почуття бринить найсильніше усіх в серцях нашого селянства? Почуття кривди, а кривда і панщина — тоді виникає контраст між тяжким трудом наймички і її вродою, а жіноча врода створена для кохання. Дітваком я не розумів, що таке боротьба за жінку; ось тут хай забринить тон острахупередчуття...

Вродлива дівчина, логічно, не може обійтись без пари. З цього місця треба було шукати зав'язки і розв'язки. В одній мініатюрній сцені я мусив помістити кілька таких штрихів, які говорили б про насильство над людиною, про любов і ненависть, про нестерпний труд і прагнення волі. У паншизняне село треба було кинути хоч один промінь сонця. Якби Варку заарештували — останній акорд звучав би похоронно...

Дехто не повірив Яцкову, що все це він обмірковував пункт за пунктом. Та ми добре пам'ятали, що йому залишалась тільки одна ніч, щоб написати новелу. В ній нічого не відгонило надуманістю; можна було повірити, що це правдивий спогад із його хлоп'ячих літ»[24].

[24] Рудницький М. Письменники зблизька.— Львів, 1964.— Кн. 3.— С. 113-114

[25] Гундорова Т. Ранній український модернізм: До проблеми естетичної свідомості //Рад. літературознавство.— 1989 —№ 12.— С. 5.

[26] Літературно-науковий вісник.— 1901.— Кн. 9.— С. 14.

[27] Світ. 1906.— № 1.— С. 1.

[28] Діло.— 1907.— 18 листопада.

[29] Ефремов С. В поисках новой красоты // Киевская старина.— 1902.— № 12.— С. 416.

[30] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 34.— С. 364.

[31] Яцків М. Смерть бога.— Львів, 1913.— С. 56.

[32] Там само.— С. 57-58.

[33] Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Українська хата.— 1911.— № 1.— С. 32.

[34] Яцків М. Смерть бога.— С. 56.

[35] Яцків М. Танець тіней.— Київ-Лейпціг, 1918.— С. 413.

[36] Кобринська Н. Твори.— К., 1980.— С. 370.

* Все мистецьке є символом (нім).

[37] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 34.— С. 361-362.

[38] Українка Леся. Зібр. творів: В 12 т.— К., 1979.— Т. 11.— С. 238.

[39] Євшан М. Під прапором мистецтва.— К., 1910.— С. 20.

[40] Шевчук В. «Хатяни» й український неоромантизм // «Українська хата».— К., 1990.— С. 22.

[41] Там само.— С. 15-16.

[42] Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. К., 1985.— С. 244.

[43] Степняк М. Поети «Молодої Музи» // Червоний шлях, 1933.— № 1.— С. 190.

[44] Там само.— С. 164.

[45] Карманський П. Українська богема.— С. 52.

[46] Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили.— С. 256.

[47] Євшан М. Під прапором мистецтва.— С. 38.

[48] Сріблянський М. На сучасні теми // Українська хата, 1911.— № 3.— С. 186.

[49] Иванов В. Борозды и межи.— М., 1916.— С. 129.

ЕПОС БОЛЮ
(Петро Карманський)

Петро Карманський уже на початку своєї творчої діяльності здобув визнання одного з лідерів літературної групи «Молода Муза». З його появою модерністичні тенденції української поезії, що виявлялися, зокрема в І. Франка, В Щурата, набули виразного сформованого вигляду. Як свого часу зауважив критик М. Степняк, «всі чи майже всі формальні досягнення Карманського відомі Франкові в його пізніших збірках»[1].

Творчість П. Карманського як художнє явище не була ще предметом грунтовного дослідження. На тих оцінках і характеристиках, які знаходимо в періодичних виданнях початку XX ст., лежить надто помітний відбиток тогочасної бурхливої літературної атмосфери: позиція тоді важила більше, ніж сам художній матеріал. 20-30-ті рр. характеризуються втратою інтересу до поезії початку століття; як зауважував Б.-І. Антонич у статті «Поезія по цей бік барикади», поетам нового покоління «Слово о полку Ігоревім» було ближче, ніж поезія «молодомузівців».

Про радянську критику вже й говорити нічого: начепивши на автора «Ой люлі, смутку!», як і на його соратників по «Молодій Музі», ярлик занепадництва, вона викреслила з історії літератури цілий історичний період. І тільки сьогодні спостерігається відродження інтересу до поета: з'явилося кілька видань його творів та статей про його творчість.

Як поет П. Карманський найтісніше зв'язаний з літературним процесом початку XX ст., але його творчість не вичерпується цим періодом.

Час, у який випало жити й творити поетові, сповнений складних і драматичних подій і соціальних процесів: дві світові війни, розпад

Австро-Угорської імперії і трагедія Західноукраїнської Народної Республіки, що лишила свій слід у стрілецьких піснях, окупація Галичини Польщею і пацифікація («втихомирення») українського населення, сталінські репресії і перші проблиски хрущовської відлиги... А при цьому участь — не завжди зважена і не завжди з власного бажання — в різних політичних справах при різних ситуаціях і попадання в триби різних політичних машин. Його муза змушена була видавати й фальшивий звук, але він усе ж залишився співцем, якому підніс ліру сам Орфей...

Народився Петро Сильвестрович Карманський 29 травня 1878 р. у містечку Чесанові Люблінського повіту тодішньої Австро-Угорщини (тепер Польща) в сім'ї ремісника. Власне, була це напівселянська родина, бо хоч батько-тесля часто подавався на заробітки далеко від дому, на гроші, які він приносив, прогодувати родину (а Карманські мали чотирьох синів і двох дочок) було важко, бо значна частина їх осідала в шинках. Батька сусіди вважали диваком, хоч, можливо,у цій неординарності було щось від таланту, який не зміг реалізуватися. Подібний тип знаходимо в повісті М. Яцківа «Огні горять», де батько родини теж подається в села тесати скульптури святих для церков, а повертаючись на якийсь час додому, надолужує довгу відсутність «інтенсивними» методами виховання дітей, часто під впливом чарки.

Петро ріс самітником і мрійником. Згодом, уже на схилі літ, він напише про це: «...Я вже змалку був відособленим романтиком і ще сьогодні міг би до найменших подробиць відтворити кожний момент моїх душевних зворушень із хлоп'ячих років. Тепер думаю, що тому сприяли не тільки моя вдача, а й фізичний стан здоров'я. Слабий, нерозвинений фізично хлопчик не міг брати участі у веселих гомінких забавах своїх ровесників. Вони погорджували мною. Я не міг робити того, що вони, і був змушений шукати розваги в природі.

Може, якби я жив в іншому середовищі, а мої батьки були більш освіченими, вони б звернули увагу на сина, що росте самотнім, відірваним від життя»[2].

Та все ж батьки робили, що могли, аби дати синові освіту. Вони посилають його до української гімназії в м. Перемишлі, але не можуть забезпечити йому нормальних умов для життя і навчання. Злидні, брак коштів на оплату навчання — усього цього Петру Карманському (та чи йому тільки!) довелося зазнати дуже рано.

Невдовзі становище погіршилося: померли батьки. Але хлопець мужньо переносить злигодні і закінчує гімназію. Опорою в його житті стає поезія. У 1899 р. вірші П. Карманського з'являються на сторінках журналу «Руслан», цього ж року виходить перша збірка «З теки самовбивці».

П. Карманський записується у Львівський університет на філософський факультет, а оскільки коштів на навчання не було, йде працювати в кредитно-страхове товариство «Дністер», яке підтримувало бідних українських студентів. Там він познайомився з Михайлом Яцківим, який теж працював у «Дністрі» і пізніше в романі «Танець тіней» вивів цю інституцію під назвою «Народна сила»; дружба обох письменників тривала довгі роки. До того часу відноситься й знайомство молодого поета з Михайлом Павликом, Василем Стефаником, Лесем Мартовичем...

Незабаром Петро Карманський покидає Львів і в 1900 р. їде до Риму, де поступає у Ватікані в «Колегію Рутенську». Що спонукало юнака на цей крок? Сам він згодом пояснював це матеріальними обставинами та прагненням ближче познайомитися з античною й італійською культурами. Не слід, очевидно, вважати цей вчинок, як це робили деякі дослідники поета, одною з «найтрагічніших у житті Карманського помилок, яку довелося спокутувати дуже тяжко»[3]. Хіба не природним є бажання молодої людини до мандрів, прагнення пізнати світ! До того ж є натури, особливо схильні до подорожей, яким постійно «мандрівонька пахне». Петро Карманський належав до таких, відчуття дороги жило в нього в крові, було закладено в генах*.

У колегії П. Карманський провчився майже чотири роки, але не закінчив її. Що було причиною? Радше всього волелюбна й незалежна вдача, яка не могла миритися з суворою, майже монастирською регламентацією життя, що не допускала товариських контактів та спілкування. Кожний вихованець «жив у окремій келії, нам не дозволено було приходити один до одного. Розмовляти між собою (коротенько) могли лише стоячи на порозі келії, щоб усім було відомо, про що говорилось. Тільки двічі на день під час рекреацій (перерви) учні сходилися до спільної зали»[4].

Петро Карманський ввійшов у конфлікт з наставниками-єзуїтами й через свої вірші, які він писав у колегії і які потім з'являлись друком у Львові, зокрема на сторінках «Літературно-наукового вісника», літературну частину якого вів І. Франко (він, до речі, включив кілька творів молодого поета до антології української поезії «Акорди», 1903).

У 1904 році Карманський був виключений з колегії і після короткочасного перебування у семінарії в Перемишлі знову повернувся до Львівського університету. Молодий поет опинився в атмосфері активного літературного і громадського життя. В університеті він слухає лекції О. Колесси, К. Студинського, М. Грушевського, читає статті І. Франка, В.Щурата, О. Маковея, виступає в журналі «Літературно-науковий вісник», газеті «Діло», а в 1906 році очолює редакційну колегію журналу «Світ», від якої бере початок літературна група «Молода Муза».

Але навчання і літературна праця були перервані. У 1907 році П. Карманський потрапляє в тюрму за участь у боротьбі студентської молоді за український університет у Львові. Пізніше він так розповідав про цей епізод своєї біографії: «Потрапив туди, як кажуть, ні пришити, ні прилатати. Під час бійки українських студентів з польськими (спровокованої австрійськими властями) я в університетській бібліотеці допомагав одному журналісту з Відня розшукувати якусь книжку. Коли я вийшов з бібліотеки, університет був уже оточений поліцією. Один з арештованих студентів-українців, побачивши мене вільним, кинув докір, що коли я справжній студент, то моє місце між арештованими. Це вразило мене. Я зразу ж пішов до поліції і заявив, що був серед тих, що «воювали» в університеті. Мене записали до протоколу, а пізніше арештували. Я опинився в тюрмі і просидів там місяць»[5].

У цьому свідченні виявилась надзвичайна скромність поета. Тому до сказаного ним треба додати, що в тюрмі він оголосив голодовку і мужньо поводився на судовому «процесі 101».

Після виходу з тюрми й закінчення університету обставини життя і далі складалися несприятливо для Карманського. Якийсь час працював у редакціях часописів, був домашнім учителем, потім заступником учителя в гімназіях Золочева, а відтак Львова. Нарешті, одержує посаду вчителя в Тернопільській українській гімназії і весь віддається педагогічній праці.

Та коли весною 1913 року «Крайова шкільна рада» у Львові одержала з Канади листа з проханням надіслати туди педагогів, які б під час літніх канікул могли читати на курсах учителів лекції з української історії та літератури і поїхати туди було запропоновано Карманському, він охоче погодився і в липні того ж року був уже в Вінніпезі. Крім читання лекцій, заснував тут українську читальню, курси вивчення української мови для дітей, які навчалися в англійських школах, виступав з доповідями на різних зборах тощо. Але незабаром повертається: померла дитина (уже друга в дитячому віці), дружина кликала додому...

Такими в основному були обставини життя поета до Першої світової війни. Літературна творчість його цього періоду пов'язана з «Молодою Музою».

Саме в ці роки вийшли збірки П. Карманського «Ой люлі, смутку!» (1906), «Блудні огні» (1907) та «Пливем по морі тьми» (1909), які принесли йому широке визнання і по суті визначили місце в українській літературі. Збірка «З теки самовбивці» (1899) була тільки пробою пера і блідим наслідуванням Франкового «Зів'ялого листя» та інших творів, навіяних «Стражданням молодого Вертера» Й. В. Гете.* Автор сам признався: «Моє життя — це життя Гетевого Вертера; його путь — моя путь». Збірка побудована як щоденникові

записи безнадійно закоханого, що не може перемогти свого почуття і вирішує накласти на себе руки... Вірші тут перемежовані з прозою.

Одначе бачити тут лише наслідування означає схопити зовнішні ознаки факту, бо наслідування має свої причини, часто істотні. Так було і в даному разі. Новий напрям, який зароджувався в європейській літературі, — символізм, а надто його предтеча — декаданс, успадкував немало в своїй філософії від романтизму, недаремно деякі вчені стверджували, що в основі декадансу лежить романтичне світосприйняття, але «перевернуте догори дном», і взагалі декаданс являє собою «зворотний бік романтизму»[6].

Ми, виховувані на постулатах соцреалістичної естетики, звикли сприймати саме поняття «декаданс» в негативному плані, як ознаку чогось антиестетичного. Тимчасом це слово у відомство літературознавчих термінів перекочувало з поетичного рядка Поля Верлена: «Я — царство на краю упадку».

Декаданс успадкував від романтизму бунт митця проти меркантильного мішанського світу, довівши неприйняття дійсності до поетизації страждання, прагнення від контрастів дійсності втекти в світ ідеального, в ілюзію, у простори «містичного неба», на «сонячні левади забуття». Декаданс, за визнанням дослідників, не виробив своєї філософської та есстетичної платформи і розглядається переважно як попередник символізму, своєрідна перехідна ланка між романтизмом і символізмом (невипадково в Німеччині та Австрії явища, аналогічні символізмові, мали назву неоромантизму).

Поетична творчість П. Карманського, починаючи зі збірки «З теки самовбивці», є прикладом такого перехідного стану від пізнього романтизму до символізму. Втім, уже перші дослідники помітили спорідненість поезії «молодомузівців»з деякими рисами романтичної традиції. Так, М. Євшан відзначав, що їх твори «дістають якесь дивне, іронічне освітлення, подібне до того, що в Німеччині з початком XIX ст. називали «romantische Ironie» (романтичною іронією), творець готовий щохвилини сам заперечити всьому тому, що пише, знищити з-перед очей читача привид»[7].

Сказане значною мірою можна віднести до П. Карманського, який цю ж ідею висловив через образ палімпсесту — нового напису на місці стертого тексту:

Пішли літа смутку, згоїлася рана,
Здоровий організм зміг смертну отрую —
І все проминуло, як фата-моргана.
Що ж! Ви посмутніли? Ся розв'язка драми
Для вас прозаїчна? Що діяти, душко?
Часи романтизму давно вже за нами...
Однак для розради повім вам на вушко:
сей лицар ще нині впиваєсь сльозами...

(«Палімпсест»)

Отже, старий напис проступає крізь нове письмо, тверезий глузд не зміг витіснити до кінця сердечну недугу, і навіть важко сказати, який мотив виступає тут як основний — нова мелодія, чи давня, приглушена... Автор зі своїм ліричним героєм кепкує з романтизму чи тужить за ним. і чи це справді ліричний герой, а чи герой-маска, що виконує певну роль на маскараді життя? Зрештою, й відповісти на це питання однозначно неможливо, бо неоднозначним є ставлення до життя самого поета. Перед нами та внутрішня несумісність, опозиційність, яка є однією з основних засад світосприйняття декадансу та його спадкоємця — символізму.

Так, на першому місці тут «терпіння», «страждання»: поет «будує терем для страждання в скорбнім серці» («І знов доводиться ридати...»), природа викликає в нього переважно цвинтарні асоціації: тіні шепчуть на могилах, скелі видаються саркофагами, а цілий світ — мавзолеєм думки й чину, на підвалинах якого має постати новий храм, в якому очиститься душа «у задушевнім гімні віри» («Пішов би в темні гіпогеї...»).

Мотив «memento mori» — один з центральних в ліриці П. Карманського «молодомузівського» періоду, він виникає як логічне завершення терпіння і скорботи на землі: «Бо тут, пташко, жити важко, краще вже в труні» («В тіні пальм...»). А коли в душі «страшна порожня», сміятися можна лише «сатанинським сміхом», який може пройняти черстві душі сучасників... Отже, «гіркий цинізм і диявольський сміх» — це мовби зворотний бік туги і розпачу.

Все це той верхній шар поезії П. Карманського, який привнесли в неї нові віяння. Але як би не прагнув митець — якщо він митець справжній, а не епігон, — опанувати нові, незвичайні для нього ідеї і форми, він неодмінно мусить «асимілювати» їх, нові мотиви і словесні засоби мусять трансформуватися у взаємодії з виробленими національною традицією. Тільки за умови такої взаємодії поет може сформуватися як творча індивідуальність.

Петро Карманський уже від збірки «Ой люлі, смутку!» постав перед читачем із власним творчим обличчям, власними інтонаціями. Основну рису його таланту дуже точно І. Франко в рецензії на збірку «Ой люлі, смутку!» окреслив як «високий тон і пафос, що нагадує церковні гімни, релігійний запал — релігійний не в значенні якої-будь вузької конфесійності, але тим, що автор поневолі кожде явище, кожду життєву загадку підносить на той високий рівень, де щезають буденні дрібниці і відкриваються основні проблеми людського духу й людської етики, контрасти і конфлікти добра і зла, права й обов'язку»[8].

Франко, пишучи про збірку П. Карманського, начеб закликав наступних дослідників творчості поета бачити у його віршах «не песимізм, не філософський погляд на марність і безужиточність сього світу», а «погляд на світ крізь сльози», тугу, навіяну «сумними подіями власного життя»[9]. Порада ця наступними дослідниками з різних причин не була взята до уваги.

Не станемо вдаватися в полеміку з таким підходом, пам'ятаючи, що вина тут не самих авторів, а радше загальної установки, згідно з якою туга, сум взагалі не мали права на існування в літературі... Доцільніше, очевидно, поглянути на самі твори неупередженим поглядом. Наведемо повністю один з віршів, типовий для поета, — «В годину сумерку»:

Заснуло все, лишень часами
Озветься плач трембіти з лугу,
І чорний сумерк йде полями,
Веде за руку скорбну тугу.

Ідуть бліді, німі, спокійні,
Калічать на кремінню ноги
І розпучливо, безнадійно
Підходять під сільські пороги.

Як діти, що шукають мами,
Ідуть з плачем все далі й далі
І розсівають між хатами
Пекучі сьози і печалі.

І жаль мені, і я прохаю,
Щоби в моїм спочили домі.
Ввійшли. Дивлюся.. Я їх знаю!
Та се ж мої старі знайомі!

Туга, скорбота, розпука, безнадія — начебто всі ознаки, весь набір модерністичної атрибутики того часу. А поза тим усім, насправді — правдива і зворушлива картина, зігріта теплом безпосереднього людського переживання, почуттям щирості. Здавалося б, таких творів в українській поезії багато... Але ні! В автора цілком новий, несподіваний підхід до не раз баченої й зображуваної картини народного горя. Явище природи й психологічний стан тут персоніфіковані, й на основі цієї персоніфікації побудований просторий, невибагливий сюжет. «Чорний сумерк» веде за руку «скорбну тугу», як веде мати дитину, як водили провожаті кобзарів. Цей спосіб олюднення сумерку, ця персоніфікація болю надала конкретному зображенню узагальнення, нового ширшого й глибшого звучання. Хист митця у тому, що цей момент узагальнення він не зведе до якогось загальника, абстракції, не позбавляє його реальних обрисів

і подасть цей метафізичний стан як побутовий, близький і зрозумілий кожному. І каліченння ніг по камінню, і пороги, по яких доводиться йти за шматком хліба, і розсіяні між хатами сльози-перли — всі ці сільські, побутові атрибути доростають до рівня знаків, кодів поетової свідомості, не втрачаючи психологічну мотивацію.

Вміння поета опластичнити астрактне поняття, психологізувати, зігріти його — одна з характерних ознак поета і водночас одна з прикмет нової образності, начеб віконце в поетику XX століття. Приймом цей тонко використаний у самому заголовному вірші збірки «Ой люлі, смутку!»: автор власний смуток колише, мов дитину, а градація означень смутку — химерний, мрійливий, причинний, зловісний — передає наростання тривоги.

Образність збірки «Ой люлі, смутку!» була дещо незвичною для галицького читача, цю незвичність створювали елементи екзотичного пейзажу: замість шуму звичних верб та смерек тут шелестіли мірти й кипариси, замість хвиль Дністра й Черемоша — хвилі Тібру. Чи не на підставі цього екзотичного антуражу Микола Євшан почав про поета статтю такими словами: «Виріс між нами, а такий нам духом чужий, немов прийшов до нас з далеких світів. Українець родом — а так мало в його поезії українського елементу, так віє з неї Західна Європа. Дихав воздухом українських пісень, а в зільнику його не знайдете зеленого барвінку, ані васильків, але самі пасіфльори, іриси, туї, кипариси, туберози. Так мало має поезія Карманського елементу українського, що навіть там, де він пише про бездольну Україну, навіть там не можна назвати його українцем; духом він чужий, далекий від гурту народного. Він кинув царство сліз і по альпійських цвітах розвішував свої неуловимі сни»[10].

Та читач бачить, як у цей незвичайний антураж впліталося українське фольклорне «тройзілля», традиційне «зілля-рута», «чорні хмари», ворони... Та важливіші, ніж ці народнопісенні назви рослин, ритмічні інтонації українського фольклору, в даному разі — коломийковий розмір:

Стогнуть кедри, мирти гнуться.
Рожа ронить квіти;
гей, насіяв я тройзілля,
Де його подіти?

(«Ой нависли чорні хмари...»)

Поетове серце прагнуло «храму спокою», шукало «оазу мрій», але в образи, настрої, ритми вривалися інтонації «бурлацької» пісні та франківських творів. Деякі з них настільки виразні, що лежать на межі прямих перегуків, наприклад, вірш «Як побачиш сліпця, що край шляху пристав...» явно йде від «Як побачиш вночі край

свойого вікна...» І. Франка, а образи цього твору («Глянь, це я. Морщина поорала чоло...») є ремінісценціями з Франкового «Наймита») і т. д.

Поезію П. Карманського «молодомузівського» періоду не слід розглядати як щось однорідне, тим більше одноманітне. Вона збагачувалася новими мотивами, образами, інтонаціями. Так, поетика творів збірки «Блудні огні» ущільнюється, сильні публіцистичні інтонації все більше поєднуються з іронією та сарказмом. Голос поета міцніє й набирає сили особливо тоді, коли він бачить перед собою адресата, до якого звертається, — це переважно міщанин, філістер, позбавлений духовних інтересів. У таких звертаннях (своєрідних «посланіях») особливо яскраво виявляється гротескність образів, розрахованих на епатацію, приміром:

Якби знати той сміх, що ранить, гей мечом,
І наповнює душу грозою,
Я зайшов би ся весь сатанинським сміхом
І забрав би вам хвилі спокою.

Я скрутив би з наруг замашистий батіг
І шмагав би вам серце до крові,
Може, цинізм гіркий і диявольський сміх
Научив би вас трохи любові.

(«Якби знати...»)

Зате скільки теплоти й непідробного болю у віршах про емігрантів, яких вигнала з рідного краю «гірка недоля» і вслід за якими дзвонили, як на похороні, ридали дзвони, «вило горе та сяяв нещасний блиск багнетів»; яка болюча задума про народ, який, «мов сонний велет», «будиться — двигнеться та й розпучливо глядає дороги» («Кривавий плач України несеться»); яка «велич терпінь» і незламність духа у віршах циклу «З тюрми», які були, мабуть, першими творами подібної тематики після Франкових «Тюремних сонетів».

Збірка «Пливем по морі тьми» чи не найбільш поліфонічна й образно багатошарова з усіх книжок П. Карманського. В ній особливо виділяється культурний пласт, апелювання — то пряме, то проведене підтекстом — до творів світової літератури і мистецтва, мотивам і образам яких поет часто дає своє переосмислене трактування. Характерний зразок — «Kennst du das Land...», названий половиною першого рядка вірша Гете «Міньйона» (в українському перекладі М. Рильського ці слова звучать: «Ти знаєш край...»). У вірші німецького поета змальовано ідеальну країну, куди дівчина, що супроводжує трупу мандрівних акторів, кличе свого коханого.

Під пером Карманського «край, де цитриновий цвіт», перетворюється у країну, «де вічна тьма неволі», де «сміх ураз з журбою», де «все каляють брудом», і відчай, «мов страшна лавина, товче в народну грудь». На відміну від уявної країни Гете в Карманського край цілком реальний, конкретний: «Ох, се моя, моя спотворена країна!..»

Цікаво, що вірш «Міньйон» зустрічаємо і в ще одного представника «Молодої Музи» — Богдана Лепкого і в теж переосмисленому трактуванні, але твір цей був написаний уже в роки Першої світової війни, коли Україна була сплюндрована, народ піднявся на боротьбу за незалежність, за свою державу; кохана у Лепкого готова була йти з обранцем і розділити всі злигодні життя...

Одне й те ж джерело було, очевидно, першопоштовхом до віршів П. Карманського «Остров» та Б. Лепкого «Остров смерті» — популярна на початку століття картина швейцарського живописця Арнольда Бекліна «Острів мертвих». Та якщо Лепкий пішов за першоджерелом прямо і потрактував острів як символ останнього притулку, коли «одинокий пором наближаєсь до брам», то Карманський переосмислив образ в дусі своєї концепції про заснулого велетня, що уособлює народ:

Народе мій, се ти!.. Закаменілий з болю,
Дрімаєш від віків, як вигаслий вулкан.
Ти все, усе втеряв — зберіг лиш сни про волю
І пам'ять гордих дій та скарб незгійних ран.
І хоть з усіх боків хижацькі дикі орди
Гризуть твоє нідро з нахабністю вовків,
Ти б'єш їх по лиці страшним бичем погорди
І величчю терпінь тривожиш ворогів.

Вірші П. Карманського насичені античною та біблійною символікою (гіпогеї, Голгофа, Агасфер), автор апелює до творів мистецтва («Весілля» С. Виспянського, «Міньйона» Гете) тощо.

Український учений із США Богдан Рубчак називає цілу низку спорідненостей українського поета з європейською поетичною традицією: «Тематикою до Бодлера найбільше зближався Карманський, хоч у його поезії бачимо також сліди німецького романтизму, резигнацію типу Ленау і жовчну іронію типу Гейне. Його мотиви розпачливої самоаналізи, трагічного світогляду, час від часу гротескові образи, такі зацікавлення, як проблема самогубства, вуличні будні, гріх і погорда до життя, могли великою мірою епатувати тодішнього галицького читача»[11].

Мені видається, що за стильовою тональністю вірші збірки «Пливем по морі тьми» чи не найбільше споріднені з бодлерівським

симбіозом «квітів зла», ідеалу й спліну. Тон оповіді, інтонація іноді просто-таки разюче бодлерівські, як, приміром, у вірші-диптисі «Finale», який є наче переосмисленням його знаменитого образу альбатроса, що, гордий у небі, стає безпомічним на землі, його розширенням і водночас конкретизацією. У вірші Карманського «волочить хорі крила» не тільки альбатрос чи поет, якого цей образ уособлює, а «наш дух», цілий народ, і

Мов невід в океан, спускаєш наші очі
В безодню вічних тайн, щоби про біль забути.
Над нами чорний сфінкс простер кирею ночі
І б'є нас батогом іронії і смути.

Отже, заглиблення в таємниці буття йшло від прагнення забути про біль як власного серця, так і народу. Та забути про нього неможливо, і зболене серце постійно поверталося з берегів Тібру чи Адрії, «облаків містичного неба» на галицькі поля, йшло слідом за емігрантами, що, мов журавлині ключі, покидали рідний край і серед сплеску іронії тужило, хто йому поверне «те щире чуття», з яким воно народилося на світ.

Тому мав рацію М. Степняк, коли писав, що «Карманський — досить типовий естет передсимволістського періоду, та ще й з коректівами на галицьку дійсність, що не давала змоги поетові заглиблюватися в своєму естетизмі; те, що зв'язує поетику його з поетикою символістів, належить переважно романтизмові, традиції якого безперечно ввійшли, як певний компонент, у символізм... Карманський — явище прогресивніше художньо, ніж більшість наддніпрянських модерністів, чим і пояснюється той факт, що його вплив позначився на наддніпрянській поезії переважно часів «Музагету»[12].

Збірка «Пливем по морі тьми» завершує найінтенсивніший і найплідніший, «молодомузівський» період у творчості П. Карманського.

Перша світова війна застала поета в м. Тернополі. А незабаром вона кинула його у вир бурхливих подій та нових мандрів, що тривали майже двадцять років. У 1915 р. П. Карманський опиняється у Відні, потім разом з Б. Лепким та В. Пачовським працює у таборах українських військовополонених в Австрії та Німеччині. Він стає одним з діячів Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР), потім переїздить на Східну Україну, виконує дипломатичні місії уряду Української Народної Республіки (УНР) за кордоном, а з 1922 по 1932 рр. живе за океаном, переважно в Бразилії, де займається громадською роботою, редагує газету «Український хлібороб».

Ми мало знаємо про життя поета періоду війни, його переїзди з крайни в країну, настрої та переживання. Найкращим і найдоступнішим документом є дві поетичні збірки тих років — »Al fresco» (1917) та «За честь і волю» (1923). Перша починається недвозначною й категоричною заявою: з ідеями «молодомузівської» пори покінчено, їх викинено як зужитий театральний реквізит.

Гей плаксо, смутку мій, ти паяце банальний!
Зійди вже раз з дощок народного театру!
Відсунься в тінь куліс і розпали там ватру,
Нагрій води, обмий твій пудер анормальний.

(«Інтродукція»)

Така зміна орієнтації не була чимсь винятковим у тогочасній ситуації. Від «позасвітніх гомонів» повертали своїх героїв на грішну землю, у вир реальних подій Богдан Лепкий, Наталя Кобринська, Михайло Яцків. Чи жахи війни виявились страшнішими від містичних візій, чи історичні події повернули музу на інший шлях? «Ми плетемо вінок новому ідеалу. Ми здерли чорний стрій з України-Ніоби» — це визнання поета якнайкраще характеризує його настрої, як і настрої передової частини тогочасного галицького суспільства, яке з розпадом Австро-Угорщини внаслідок Першої світової війни пов'язувало надії на відродження народу, на створення української державності.

Цим надіям не судилося збутись. Армія польського генерала Галлера, озброєна французами, розбила війська ЗУНРу. Поет важко пережив трагедію рідного краю. Уже на початку війни він бачив, що немало з тих, які вважали себе провідниками народу, перед вступом російських військ у Львів виїхали до Відня, дбаючи про свої власні інтереси. Настрої поета відбилися у збірці «Al fresco».

Ніколи — ні до того, ні після — у творчості П. Карманського не виявив себе так сильно сатиричний струмінь, не набували такого звучання іронія та гротеск. Тут гострий психологічний конфлікт «Української балади» на взір «Вільшаного короля» Гете, переведений на політичну ситуацію (син гине від байдужості «батьків» до народного горя) і алегорія («Осел і статуя Венери», «До моїх черевиків», «Жаби»). Та найбільш дошкульна — двоплановість ситуації, де позірна урочистість тону ховає нещадний глум, який посилюється тим, що мова часто ведеться від першої особи:

З жестом гордих батьків під музику пушок
Ми вас слали на смерть задля справи,
А самі підняли на валах подушок
Гордий стяг Бойової управи...

Тому кожний із нас по-геройськи приніс
Важку жертву гіркої розлуки.
А могили борців зросять перлами сліз
Як не ми, то напевно вже внуки...

Вірш «Героям» (з нього зацитовано першу й останню строфи) характерний для збірки. У такому ж ключі написані «Да святиться війна», «Ідилія», «Політична школа» та інші. В творах такого типу виразно помітні інтонації Володимира Самійленка («Ельдорадо», «Як нам весело жить на Вкраїні»), французького поета П'єра Беранже. Подібність ця і в «подвійності» змісту, і в рефренах, що заперечують сказане в строфі. Для прикладу — кілька строф з «Воєнної промови патріота»:

Як горді козаки з румовищ Запорожжя,
Втекли ми на Дунай і сіли тут кошем.

(В багні гниєм).

Байдужа нам тепер потужна міць ворожа:
В підсінніх міністерств безпечно ми живем...

(І спину гнем).

Це був справді «кривавий сміх», як назвав його сам автор, і прикро, що читач наш був позбавдений можливості познайомитися із важливою сторінкою творчості поета.

Збірка «За честь і волю» була наче антитезою «Al fresco»: на місці іронії і протесту тут з'являється урочистий тон, викликаний піднесенням народу, що виступив за своє право бути вільним на своїй землі, за право будувати власну державу. Сили народу, «скам'янілі в сні», прокинулися, народ-лицар, «меч двосічний взявши до руки», показав свою стійкість і волю до боротьби.

Мотив пробудження зі сну велетня, мотив казки проходить через усю збірку (відзначимо, що він присутній у тогочасних творах М. Яцківа та Б. Лепкого). Бо й справді, народ явив свою силу раптово, несподівано, як у казці. Та є в цьому порівнянні з казкою й інший смисл: казка скінчилася, і «лишилось тільки задовілля, що нам на хвилю снився сон титанів...» («Усе, як в казці...»), і все ж людина, яка відчула смак свободи, вже не може бути рабом. Тому, хоч

...наші здобутки мозольні
Варшавський злодій підступом закрав, —
Ми вольні, браття, і ми будем вольні!

(«В перші роковини Падолиста»)

Збірка П. Карманського «За честь і волю» співзвучна з творчістю молодих поетів того часу — Романа Купчинського, Олеся Бабія, Миколи Голубця, Миколи Матіїва-Мельника, Юрія Шкрумеляка і є часткою стрілецького поетичного епосу, який відроджується в народній пам'яті. Це був, за словами поета, «для йдучих поколінь геройський епос болю» («Ми на жертовник дій...»). Для самого ж Карманського почуття болю посилювалося болем утрати рідного краю... Враження недавнього минулого ще свіжі, рани ще не затяглися, оживають картини баченого і пережитого.

Та характерно, що на дорогах чужини в пам'яті виринають картини героїчні, поет прагне воскресити спогади, пов'язані зі звитягою, воскресає віра в майбутнє народу і з'являється прагнення заграти «громом... потуги». Як раніше в поезіях з тюрми був помітний відгомін франківських «Тюремних сонетів», так тепер зустрічаємо образні перегуки з «Прологом» до «Мойсея»: «Невже нам вічно у шлеї ходити Тяглом неситих зависних сусідів?» («Порвім на кобзах струни...»), високий тон ніде не роз'їдає іржа іронії...

Рідний край уже бачився здалеку, з чужини, куди синів України «розвіяли... бурі» і де так прагнеться душі «ще раз піти на рідне поле», але — «кому ж повісти жаль?» Нагадаймо принагідно, що одну з книжок своєї лірики, видану в еміграції, у Празі, інший проникливий український лірик — Олександр Олесь — назвав: «Кому повім печаль мою?» Тут по-новому зазвучаав у Карманського відзначений колись Франком високий тон, що нагадує церконий гімн, — тепер це волання до неба зболеної душі («Жбурляєм в небо біль, Та небо — зимна сталь...», «Чужиною»).

Збірка «За честь і волю» була видана уже в Бразилії. Як склалося життя поета в еміграції? З кількох листів із Бразилії, опублікованих у галицькій пресі, бачимо, що поет не зжився з еміграційною елітою, він кидав їй у вічі важкі оскарження, називаючи керівників еміграційних осередків голодними пантерами, міняйлами «псевдопатріотизму і поступового краму, які ведуть лютий конкуренційний бій з неграмотними промисловцями». Чи мав поет підстави для такої характеристики? Аргументом була ситуація, яка склалася з ним самим. «І невже можна дивуватися, — читаємо в листі, — що я, змарнувавши п'ять років, опинився в пралісі повище тропіка і на згарищах лісу саджу кукурудзу та фасолю? Моїх предтечів постигла ще сумніша доля... Замість... «культурних» балачок я вечорами в колі моїх сусідів, хліборобів, що порозсідалися на обгорілих пнях пероби, седри або іпе, які ще й досі пахнуть міррою, балакаю про погоду, про спеку, про те, скільки кому жара спалила рослин кави, скільки хто з цеї ж причини втратив міхів кукурудзи чи рижу, скільки нарізано вже дощок на будинок сільської школи, де краще спродати продукт своєї праці» («Світ», —Львів, 1929.— Ч. І.— С. 5-6).

Але «спродати» кукурудзу виявилося легше, ніж пустити між люди свої твори. Роком пізніше Карманський пише в «Листі по адресі»: «Я видав в Бразилії збірник віршів «За честь і волю», і він валяється десь у Парижі в дипозиті мойого друга вкупі з міхами з кукурудзою, зі смальцем і шмаром... Поверх того я видав три книжечки в Бразилії: драматичну картину «Буря», «Бразилійські співомовки» і «Плач бразилійської пущі», видав хіба на те, щоби бразилійським щурам дати змогу розважати себе в пору дармування і нудьги» («Світ».— 1929,— Ч. 8-9.— С. 12).

Пізнаємо таку властиву поетові гірку іронію, його «кривавий сміх». Та ні «Бурі», ні «Бразилійських співомовок» у бібліотеках Львова, на жаль, немає... Можливо, збереглися вони у Бразилії серед нащадків українських переселенців. Поема «Плач бразилійської пущі», на щастя, збереглася в особистій бібліотеці академіка Михайла Возняка, яка стала часткою фондів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України.

Це прецікавий художній документ — своєрідна хроніка 30-річного освоєння вихідцями з Західної України диких просторів Америки в боротьбі з незвичним кліматом, хроніка, передана через спогади дідуся Івана Безрідного. Колоритні пейзажі, яскраві епізоди з життя, психологічні характеристики — все це створює не тільки панораму, а й настрій непоборної туги за рідним краєм, яка озивається і зове, мов далекий дзвін...

Чогось нам нудно в сонній пущі,
Чогось нам тут недостає,
Якесь бажання невсипуще
В серцях невтомно гложе й п'є.
З очей не сходить нам дорога,
Що на горбок людей вела,
Де притулилась до села
Старенька наша церква вбога...
І хочеться ще раз склонити
Чоло на стоптаний поріг,
І зором хочеться гонити
За летом диму з рідних стріх.

З бразилійського періоду життя поета збереглася не тільки поема «Плач бразилійської пущі», а й низка віршів, що друкувалися переважно в журналі «Світ». Б.-І. Антонич, доволі стримано оцінюючи нові твори колишніх «молодомузівців», відзначив у статті про українську поезію для польського читача, що Карманський «опублікував у періодиці низку чудових віршів на бразилійські теми[13]». Вони нові для української поезії передусім тематикою. Після орієн-

тальної лірики Агатангела Кримського в нас не було такої повнокровної соковитої поезії про далекі невідомі краї.

Тут справді все незвичне: гіркий чай, що зветься шімароном, фойса — напівсерп, напівсокира для вирубування кущів, загадкова пожежа — байтата, що носиться вечорами над бразилійськими пущами, викликаючи в корінних мешканців забобонний страх, а в поета цілий каскад асоціацій:

Здаєсь мені не раз, що я ся Байтата
Припадком з небуття приведена на світ.
Круг мене тужить ніч і квилить самота,
І я іду один, горю, мов огнецвіт.

І спалююсь в огні моїх жагучих дум,
Чужими проклятий, ненависний своїм,
Тікаю від життя, жую свій скритий сум,
Кому ж мою журбу, кому її сповім?

(«Байтата»)

Читач, знайомлячись з цими творами, наче разом з поетом зустріне захід сонця в лісах Парани, вип'є шімарону з куї — посудини, зробленої з тикви, надивиться на карнавал у Ріо-де-Жанейро і — затужить за селянськими стріхами в рідному краю, співом зовсім не екзотичних птахів, щоб, повернувшись, згадувати чужину як рідну землю.

Петро Карманський повернувся додому на початку 30-х років, працював учителем гімназії в Дрогобичі. В пресі його ім'я з'являється рідко: нових поетів хвилювали нові проблеми, твори, які Карманський привіз з собою, друком не з'являлися, крім книжки спогадів про «Молоду Музу» «Українська богема», що вийшла у Львові в 1936 р.

Після вересневих подій 1939 р. становище дещо змінилося: поет переїздить до Львова, стає викладачем Львівського університету. В 1940 р. Карманського прийняли в члени Спілки письменників України, незабаром у Києві вийшла збірка його поезій «До сонця» (1941), яку редагував і вступне слово до якої написав Максим Рильський, у цьому ж році вийшла книжка «Поеми».

В роки німецької окупації П. Карманський перебивався як міг: якийсь час працював перекладачем управління залізниці, пізніше викладав у гімназії, якусь допомогу надавав йому кооператив «Народна торгівля», до того ж дружина працювала в їдальні, і була якась гарантована зарплатня. У творчості ж роки війни відбилися найнесподіванішим чином: саме тоді поет створив більшість віршів про пізнє кохання, які згодом були впорядковані його другом Я. Яремою і склали збірку «Осінні зорі» (була опублікована аж у 1991 р. в антології «Розсипані перли»). У ці ж роки П. Карманський інтенсивно працює в галузі художнього перекладу. Переклав «Іфігенію в Тавриді» Й. В. Гете та драми Ф. Шіллера «Вільгельм Телль» та «Дон Карлос», з яких друком вийшла лише «Іфігенія в Тавриді» в 1942 р.

У перші повоєнні роки ставлення до поета з боку влади було прихильним. В 1944–1946-х роках він працював директором меморіального музею Івана Франка у Львові. Його твори широко друкувалися в періодичних виданнях. Але незабаром ситуація різко змінилася. У 1947 році поета виключили зі Спілки письменників України як «запеклого буржуазного націоналіста»: в радіоцентрі Кракова начебто було знайдено його вірші антирадянського змісту. Над головою поета нависли хмари. Як згадує син близького приятеля Карманського Я. Яреми — С. Ярема, після того, коли під час обшуку в помешканні поета був виявлений «антисоветский» роман П. Куліша «Чорна рада», до будинку, в якому він мешкав, щовечора під'їжджала вантажна машина, на неї висаджували Петра Сильвестровича, а під ранок ледь живого привозили додому. І ось після таких щоденних «прослуховувань» за дорученням самого М. Суслова Карманському, знайомому з Ватіканом, доручають написати книжку, в якій була б викрита «реакційна суть католицизму».

Про обставини появи книжки «Ватікан — натхненник мракобісся і світової реакції», що тричі виходила у Львові й Києві (1951, 1952, 1953), згодом розповів колишній працівник львівських газет «Львовская правда» і «Ленінська молодь» (пізніше перебрався у США) М. Григорович (М. Флейшман). На сторінках нью-йоркської газети «Новое русское слово» (1984, 2 жовтня) з'явилася його стаття «Жандарми з обкому» (в 1992 р. вміщена на сторінках «Літературної України»). Автор, сам причетний до продукування подібних пропагандистських опусів, розповідає, що оскільки Карманський був хворий і написати такої книжки уже не міг, до нього «прикріпили бригаду московських і львівських журналістів, спеціалізованих на політичних підробках, взяти у Карманського інтерв'ю... Сфабрикована ж бригадою книжка «Ватікан навиворіт» (йдеться про книжку «Ватікан — натхненник мракобісся і світової реакції») про існування нібито зв'язків українських націоналістів з Ватіканом в ім'я спільної підривної антисовєтської діяльності — нічого нового не містила. Події ж, факти й цифри, які фігурували в цій книжці, було взято із раніше виданих книжок і брошур; вся цінність цієї книжки полягала в тому, що написав її ніби «очевидець», який деякий час проживав у Ватікані. Суслову, який розумівся на антиватіканській брехливій пропаганді, книжка дуже сподобалася»[14].

Після появи антиватіканської брошури під прізвищем П. Кар-

манського нагінки на поета припинилися. В 1952 р. навіть вийшла його збірка «На ясній дорозі», але кожний, хто читав ці твори, бачив, що це не той Карманський... Силуваний оптимізм, декларативність, відгук на певні дати — прикмети, характерні майже для всіх поетів часу сталінського беззаконня та масових репресій.

І все ж Петро Карманський завжди залишався справжнім поетом. І в циклах віршів про І. Франка — а над франківською темою він працював протягом багатьох літ — й особливо у віршах про кохання, які склали збірку «Осінні зорі». Це справді осіннє, пізнє кохання, але хіба осіння пора не всміхається людині цвітінням айстр! Почуття ліричного героя має конкретну адресацію — молоду жінку (більш уявним, ніж дійсним приводом до неї, — як вважає С. Ярема, — була молода дівчина Світлана, з сім'єю якої, що приїхала зі Східної України, поет подружився) та водночас у ньому звучить ширший, символічний зміст: торжество життя, всемогутній Ерос, «визов смерті», прагнення виспівати «пісню лебедину». Той давній смуток, який поет виколисував у молодечі роки, смуток як філософська категорія, що втілює ідею вічного страждання, поступається просвітленості заходу життя, що пізнає вічні, нетлінні духовні істини. Прекрасно висловлено це у вірші «Дух поета»:

Зів'яло в нього тіло, мов било
Стрункої мальви, вкрите все квітками,
Та дух поета, томлений думками,
Горить, палає, як горів було.

Бо дух поета — це живий вулкан,
Вогонь його ніколи не згасає,
Дарма, що кратер в нього мов дрімає,
Окутаний у спокій і туман.

Той дух живе в поезії Петра Карманського і озивається до читача через покоління.

[1] Степняк М. Поети «Молодої Музи» // Червоний шлях.— 1933.— № 1.— С. 164.

[2] Карманський П. Крізь темряву.— Львів, 1956.— С. 7.

[3] Шаховський С. Смуток і радість поета // Жовтень, 1969.— № 8.— С. 127.

* У нашому розпорядженні є спогади студентського товариша Карманського — Платона Горницького, який розповідає: «На теологічних студіях у Римі зазнайомився Карманський з поляком Яном Остжешовським, який студіював у Римі філософію. Він дуже цікавився ріднею Карманських, яка, на думку польського літерата Я. Каден-Бандровського, мала за предка великого турецького візира Кара Мустафу.

Кара Мустафа, повертаючись з-під Відня, був змушений залишити свого сина в околиці Перемишля. Він умістив його в якійсь шляхетській сім'ї. Поет розказав Остжешовському, що дошукувався теж своїх предків в архівах в Старому Самборі. Тоді Остжешовський намовляв поета, щоби продовжував свою роботу для остаточного вирішення питання предків. Чи поет дошукався правди, не знаю. Знаю тільки, що в сім'ї називали його Кармен-беєм».

Автор припускає, що спрага мандрів була успадкована Карманським «по предках-степовиках».

[4] Карманський П. Крізь темряву.— С. 29-30.

[5] Там само.— С. 40-41.

* М. Євшан писав з цього приводу: «Він (П. Карманський) постановив грати ролю тих героїв, яких вистудіяв з Гете та Вольнея, і тому трагедія виходить на позу. Коли Вертер рішився був умерти, не божеволів зі страху, не мав галюцинацій; він був настільки спокійний у душі, що міг любуватися піснями Осіана. А герой Карманського пише перед смертю: «В очах темніє, то ясніє, якісь дивоглядні краски вібрують; якісь старі образи виринають з тих красок» (Євшан М. «Під прапором мистецтва».— К., 1910.— С. 36.).

[6] Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили.— К., 1985.— С. 259.

[7] Євшан М. Під прапором мистецтва.— С. 18.

[8] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 37.— С. 138.

[9] Там само.

[10] Євшан М. Під прапором мистецтва.— С. 35.

[11] Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли.— С. 38.

[12] Степняк М. Поети «Молодої Музи» // Червоний шлях.— 1933.— № 1.— С. 164, 165.

[13] Antonycz B. Poezja po tej stronie barykady.— Sygnaly, 1934.— №. 4-5.— S. 3.

[14] Григорович М. Жандарми з обкому // Літ. Україна, 1992.— 4 червня.

ПОЕТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ
(Василь Пачовський)

Протягом усього творчого життя Василь Пачовський не втратив віри у дві речі: в Україну і в свій талант. Зберегти їх було нелегко, бо Україна за цей час переживала потрясіння, невдачею закінчилися її відчайдушні спроби здобути державну незалежність. Щодо віри в свій талант, то поетові весь час доводилося обстоювати право на творчий вибір — не стільки в темі, як у жанрах, стилі. Справа в тому, що, почавши свою поетичну діяльність настроєвою любовною лірикою, яка декларувала соціальну незаангажованість, В. Пачовський усе більше тяжів до широкого драматичного полотна з підкресленою національною ідеєю, найповнішим виразом чого є поема

«Золоті Ворота», над якою письменник працював протягом кількох десятків літ і яка залишилася незавершеною...

Критика, високо оцінюючи Пачовського-лірика, до його драматичних речей ставилася стримано, але ніщо не могло похитнути впевненості письменника в правильності шляху, який він обрав.

Втім, усе це для сучасного українського читача — речі невідомі, бо твори В. Пачовського протягом більше як півстоліття не видавалися і про них, отже, не писалося майже нічого. «Майже» тому, що ім'я це згадувалося тоді, коли йшла мова про літературну групу «Молода Муза», яка існувала у Львові в 1907-1909-х рр. і до якої належав Василь Пачовський. Програмні засади цієї групи (як і літературної групи на Наддніпрянщині, що згуртувалася навколо журналу «Українська хата») базувалися на ідеях модернізму.

Український модернізм не був однорідним, але спільне для всіх письменників полягало в запереченні етнографізму, побутового реалізму, прагненні ввести людську особистість в єдність із всесвітом. Символічність представників «Молодої Музи» (та й не тільки їх) спиралася на символіку українського фольклору, що не раз підкреслювали у своїх виступах і Яцків, і Пачовський, і Н. Кобринська...

Українська фольклорна стихія у кожного озивалася по-своєму. Якщо, приміром, М. Яцків творив фантастичні картини, сповнені таємничості, в яких прочитувалася туга за нездійсненним або ж звучав мотив позасвітнього, космічного болю, то наскрізним мотивом творчості В. Пачовського була національна ідея: через міфологічні персонажі українського фольклору він виводив свій образ історії України як тугу за державністю.

Автор «Розсипаних перлів» витворив своєрідний і оригінальний стиль на основі сплаву фольклорної образності та ритмомелодики і тогочасної європейської поезії з її тяжінням до неясного й таємничого, спрагою містичного зв'язку з космічною нескінченністю світу.

Творчість В. Пачовського не була ще предметом дослідження у нашому літературознавстві. Крім статті І. Франка про першу збірку поета «Розсипані перли» та кількох спорадичних публікацій, не маємо сьогодні праць, у яких би поезія цього одного з найяскравіших представників раннього українського модернізму була розглянута на тлі філософсько-естетичних шукань його часу та в усій її повноті. Значно більше зроблено в діаспорі, де видано двотомник творів В. Пачовського з передмовою поета й літературознавця О. Тарнавського та низкою матеріалів про життя і творчість письменника.

Сьогодні зібрати свідчення про поета його сучасників майже неможливо — з часу його смерті минуло п'ятдесят років, а українська преса 20-30-х років писала про нього мало — далеко менше, ніж, приміром, про Богдана Лепкого чи Петра Карманського. І все

ж навіть із скупих відомостей виразно проступає його обрис — як людини, образ поета постає у віршах і драмах.

Народився Пачовський Василь Миколайович 12 січня 1878 р. в с. Жуличах на Львівщині в сім'ї священика. За сімейними переказами, походив по лінії матері з боярського (дівоче прізвище її було Боярська), а по лінії батька чи й не з князівського роду. Та одначе з дитинства довелося йому зазнати поневірянь: батько замолоду помер, а священики переважно власного майна не мали, вони посідали парафію, до якої належала ділянка землі. Помер священик — парафію займав другий. В Галичині казали: піп на цвинтар — попадя з хати...

Навчався Василь Пачовський у Золочівській гімназії, але не закінчив її. Вже тоді виявилися риси його характеру, які не змінювалися протягом усього його життя, хоч і були причиною багатьох неприємностей для нього. Це його вроджена — «боярська» — гордість. Із Золочівської гімназії Пачовського виключили за те, що в 7 класі виголосив палку промову над могилою товариша, якого загнали в гріб «професори» поляки.

Коли його виключали, не виправдовувався перед директором, а гордо заявив: «Моє ім'я буде тут колись виписане на мурі цієї гімназії золотими літерами» (Чи не пора б виконати цей заповіт?!).

Гімназію закінчив екстерном у Львові, заробляючи на прожиття приватними уроками. Подібна ситуація виникла згодом, коли Василь поступив на медичний факультет Львівського університету. Знову був палкий виступ на студентському вічу, сповнений протесту проти гнобителів українського народу, і мусив прощатися з університетом.

Потім навчався у Віденському університеті, який закінчив у 1909 р. Повернувшись до Львова, одружився з Неонілою Горницькою і працював вчителем української академічної гімназії у Львові. В. Пачовський брав активну участь у створенні й діяльності літературної групи «Молода Муза». Одна за одною виходять його книжки «Розсипані перли» (1901), «На стоці гір» (1907), «Ладі й Марені — терновий огонь мій...» (1912), драматичні твори «Сон української ночі» (1902), «Сонце Руїни» (1909), брошура «Українці як нація» (1907).

Портрет Пачовського тих років змалює згодом його близький приятель Петро Карманський: «Пачовський був завжди молодий, віруючий, певний перемог; жив фікцією, для дійсности не мав очей. Навіть тоді, коли розсипав свої перли молодечої любови, коли тужив за Дзюнею, його туга бадьора й сильна. Не допускав до серця смутку й депресії, коли ступав по тернині гострої критики й насміху; гордо носив голову, коли дошкуляла йому нужда, і ніхто з тих, що дивилися, як він при каварняному столі бундючно приглажував свою

львину чуприну над високим, драматичним чолом, був би не подумав, що він за 10–15 корон жив цілий місяць, що рідко коли був певний за сьогоднішній скромний обід і вечерю. А пізніше, коли одружився і сів на посаді гімназійного суплета (заступника учителя, — М. І.), вмів грати роль щонайменше судового радника; був доступний тільки для одиниць з ім'ям, для синів Аполлона»[1].

Перша світова війна круто змінила той хоч і недосконалий і сповнений суперечностей, але якоюсь мірою усталений ритм життя, вона розметала по всіх усюдах і учасників «Молодої Музи». Втім, кільком з них — Василю Пачовському, Володимиру Бирчакові, Петру Карманському та Богдану Лепкому — довелося незабаром зустрітися у Відні. Василь з сім'єю переїхав сюди перед наступом російських військ як емігрант. Він працював у таборах військовополонених українців в Австрії та Німеччині, викладав там на курсах українську мову та історію. У 1919 р. якийсь час перебував у Кам'янці-Подільському, захоплений діями С. Петлюри, М. Шаповала, А. Крушельницького та В. Темницького, але розійшовся з ними у питанні про шляхи побудови й характер української державності. З 1920 р. В. Пачовський в Ужгороді, де разом з В. Бирчаком редагує часопис «Народ». Бирчак у своєму спогаді про письменника розповідає про такий випадок. У місті влаштовували вечір, присвячений пам'яті Т. Шевченка, і члени оргкомітету попросили Пачовського виступити на ньому із вступним словом, хоч дехто відраджував членів комітету саме йому доручати це слово, знаючи його запальний характер, та й йому самому не радили виголошувати промови. Але Пачовський не послухав. «Не забуду ніколи, — писав пізніше В. Бирчак, — як в ложі сидів французький генерал Парі, а Пачовський із Шевченка зійшов на сучасну долю України і на Версайський мир:

— Закував Версайський мир Україну і віддав її комуністам і ляхам! Але ми, українці, переживемо Версайський мир, переживемо і Англію, і Францію, і Польщу, і большевиків! Україна вічна! — кричав, чи випадково, чи свідомо в бік французького генерала. Той служив колись у Петербурзі, розумів — встав і вийшов. Від Пачовського домагалися опісля, щоб склав відповідну декларацію, але він не склав. Тому не міг відразу дістати посади, але пізніше ця історія забулася»[2]. При цьому варто зазначити, що уряд президента тодішньої Чехословаччини загалом ставився до українських емігрантів доволі прихильно.

Перебуваючи протягом десятиліття на посаді вчителя гімназії в м. Ужгороді, а потім у Берегові, В. Пачовський пильно вивчав історію цього краю, написав низку поетичних циклів, поему «Князь Лаборець» та казку «Золота Гвіздка». Поета постійно тягнуло в Галичину, але він зміг повернутися сюди лише на початку 30-х ро-

ків, оселився в Перемишлі, де одержав посаду заступника вчителя української гімназії. Заробітку на цій посаді для утримання сім'ї не вистачало, і тільки завдяки тому, що з великими труднощами йому вдалося влаштуватися педагогічним настоятелем бурси св. Миколая, якось вдавалося зводити кінці з кінцями. Але й це тривало недовго. Повторилася історія, яка перед тим була в Ужгороді. 1933 р. Пачовський виступив на шевченківському святі у перемиській гімназії із різким осудом тих «безхребетних» громадян, які власні інтереси поставили вище інтересів народу. Тепер уже доріканнями не обійшлося, і Пачовський, незважаючи на свій письменницький авторитет і безвихідне становище, змушений був покинути Перемишль і поїхати з родиною до Львова в пошуках шматка хліба.

Брат його дружини Платон Горницький так розповідає про цей період життя поета: «У Львові мешкав у підвальному приміщенні (на вулиці Пісковій, — М. І.), яке складалося з однієї кімнати й кухні. Заглянула до хати нужда. По великих трудах удалось йому одержати пенсію в 100 злотих місячно. Мабуть, письменник Михайло Яцків виклопотав йому її. На нещастя, у Львові зломив ногу. Кілька місяців лежав у шпиталі в ліжку з загіпсованою ногою, зведеною вгору. Я посилав йому... тоді через якийсь час грошову допомогу. Після виздоровлення, щоби заробити якусь копійку, приїздив він декілька разів до Перемишля з відчитами. Поет Петро Карманський зібрав для нього грошову підмогу від знайомих громадян» (рукопис зберігається у львівського вченого С. Яреми). Про дружину згадано тут не принагідно. Вона стійко переносила всі злигодні життя, і не тільки підтримувала чоловіка морально, а й усіма силами намагалася приглушити матеріальну скруту з допомогою родичів.

Після вересня 1939 р. становище письменника поліпшилося: він став працювати викладачем Львівського університету. За часів фашистської окупації умови життя родини були дуже важкими: на співпрацю з окупантами письменник не пішов, маленької щомісячної допомоги українського комітету для прожиття явно не вистачало, а тут ще дошкуляла астма. 5 квітня 1942 р. письменник помер.

Похований на Личаківському кладовищі. На його могилі встановлено мармуровий пам'ятник з написом із його епічної поеми «Золоті Ворота»: «О Золоті Ворота. Стояти вам ще там, де ви стояли».

Дружина залишилася з дітьми. І тут важко втриматися, щоб не навести ще один уривок із спогаду П. Горницького — про Неонілу Пачовську: «Дружина поета Неоліна, виходячи заміж, була так щаслива, що не вірила в можливість у подружньому житті горя і нещасть. Сувора дійсність не виправдала її сподівань щастя. Подружнє життя поклало на її плечі багато функцій, зв'язаних з технічною

— як назвав це Василь Пачовський — сторінкою життя. Функції ці були і клопотання в справах посади, добуття грошей, квартири, ведення домашнього господарства і частинне виховання дітей. Хоч ця важка і прикра не раз праця виснажувала, вона виконувала її з дивним спокоєм і покорою. Згодом любов до мужа перейшла на дітей. Вона посвятилася всеціло сім'ї і збереженню домашнього вогнища. Для здобуття грошей стільки вона натрудилася з розпродажею образів (картин), які малював син Роман! Постійними її покупцями були, між іншим, митрополит Шептицький, Олена Кульчицька... Людкевич Станіслав. А скільки в неї було посвяти, коли, для врятування сім'ї від голоду, вона знижалася до просьб... Її діяльність була тиха і благотворна й цю діяльність оцінював поет і думки свої висказував, подивляючи її безмовну самопожертву.

За рік по смерті мужа дружина виїхала з дітьми за кордон і там пізніше умерла». Заходами родини Пачовських — синів Романа та Бориса, дочки Звенислави та її чоловіка Олександра Вороняка — було видано в Нью-Йорку в 1984 двотомник творів поета, до якого ввійшла майже вся поезія, багато творів з архіву письменника з'явилося друком уперше.

Якою неласкавою була доля до письменника, такою ж вона виявилася і до його творчості. А початок був такий обнадійливий. Василь Пачовський випустив першу збірку «Розсипані перли» в 1901 р., коли йому було двадцять три роки. Саме в цей період дебютують і інші автори, які становитимуть течію «бурі і натиску» в українській літературі, шукатимуть нових шляхів її збагачення, а згодом (у 1907 р.) об'єднаються в літературну групу «Молода Муза». Два роки перед тим вийшла збірка ровесника В. Пачовського, його довголітнього приятеля Петра Карманського «Ой люлі, смутку!», рік перед тим — збірка новел Михайла Яцківа «В царстві сатани», цього ж року — книжка поезій Богдана Лепкого «Стрічки»...

У кожній з них були вже виразно окреслені ті риси, які визначили характер нового покоління в літературі, що утверджувало свої естетичні принципи. Коли характеризувати в найзагальніших рисах спільне між ними, то треба відзначити, передусім, те, що епіцентром у їх творчості стає особистість, неповторність і самоцінність людської індивідуальності, людська душа, крізь призму якої розкривається суспільне середовище, людське довкілля. Другою особливістю є прагнення оновити поетичну мову, арсенал засобів художнього зображення, позбутися узвичаєних образних формул і стереотипів, засвоюючи і творчо трансформуючи здобутки модерних течій західноєвропейської поезії. При цьому варто зазначити, що хоча молоді українські письменники відкривали для себе, що «не стільки світу, що в вікні» (за висловом Б. Лепкого), вони приходили до переконання, що тільки опора на національну традицію може принести

справжній успіх, а механічне перенесення чужих форм, поетичний «імпорт» призведе до «страшної мішанини», яку, приміром, спостеріг М. Зеров в поезіях (правда, пізнішого часу) наймолодшого «молодомузівця» Михайла Рудницького («А Ваша поезія — птах Леонгріна, українське сало й японський комфорт...»)

Кожний із названих вище поетів утверджується у власному творчому стилі, приносить своє коло тем, свої ідеї, свою поетику. Так, якщо домінантою лірики Богдана Лепкого була туга, осінній мінор, а Петра Карманського — песимізм, «безодня життя», «страшна порожня» його, то у Василя Пачовського не знайдемо й тіні подібних настроїв.

Збірка Пачовського «Розсипані перли» була подією в літературному процесі того часу, І. Франко присвятив їй розділ у своїй статті «Наша поезія в 1901 році». Він стверджував, що в «Пачовськім нам виявляється неабиякий майстер нашого слова, правдивий, талановитий поет, що незвичайно глибоко вслухався в мелодію нашої народної пісні і нашої мови, що володіє технікою вірша, як мало хто з нас, і вміє за одним дотиком порушити в душі симпатичні струни, збудити пожаданий настрій і видержати його до кінця»[3].

Характер ліричного героя розкривається в збірці через власне єдину тему — кохання. Спершу здається, що це не глибоке почуття. Герой збірки — життєрадісний юнак, упоєний молодістю, всіма привабами світу, а передусім дівчатами. Він танцює з ними на балах, закохується, фліртує, здається, кожній готовий віддати серце, та ось пробігає тінь непорозуміння, і він забуває Стефцю, щоб захопитися Марусею, завтра вже йому найдорожча Ванда, а післязавтра прихилить своє серце до Ганнусі. Така змінливість не є зрадою, а радше весняним похміллям молодості, яке ще не відбродило, не устоялося, не перейшло в тривалість глибокого почуття.

Але поступово помічаєш, як через вихор отих танців, де «сукні в'ються, фраки гнуться», де батьки «виставляють» своїх дочок мовби напоказ, виглядаючи відповідної партії серед Ганнусь, Марусь, Ванд виділяється Дзюня, з іменем якої пов'язана драматична нотка, що закроюється в сюжет. Дзюню віддають заміж за лисого підстаркуватого радця (сурового радника), який мав уже перед тим жінку, можливо, служницю, дітей, і вона на вулиці вчиняє молодому подружжю скандал, а, отже, породжує між ними непорозуміння і очевидні в таких випадках сварки.

Фрагменти цього драматичного сюжету «розсіяні» поміж іншими ситуаціями, настроями, то губляться, то виринають знов, мовби людина щось дуже хотіла забути, відволікала себе від болючих думок, але вони повертаються до неї знов і знов.

Збірки «На стоці гір» (1907) та «Ладі й Марені — терновий огонь мій...» (1912) поглиблюють мотив першої. Тут немає вже тієї напуск-

ної безжурності, альбомних присвят, тут міцніє філософське ядро, мотив мистецтва, вічної боротьби світлого й темного начал у житті, космічний мотив.

У збірці «На стоці гір» відчувається вже погамованість почуттів, що веде за собою послідовність у розгортанні основних мотивів. Вірші книжки «На стоці гір» відходять від прямолінійного фольклоризму «Розсипаних перлів» — повторення образних формул, паралелізмів типу «зашуміли густі лози» тощо, образність стає ускладненішою, оркестровка вірша вишуканішою. Символіка творів значно ближча до модерністичної школи як своєю екзотичністю (море, гори), так і мотивами (всесвітня туга, космічне зло).

Тут зникають уже дівчата, чиї рожеві личка мигтіли в танцях на вощеному паркеті, випадкові й короткочасні знайомі, чиї образи, хоч і не окреслені індивідуально, та все ж взяті із навколишнього, добре знаного і авторові, і читачеві середовища, і натомість з'являється одна героїня — таємнича «таліянка» (італійка), радше уособлення туги за коханням, або невловимої музи, ніж конкретна людська особистість.

Від вірша до вірша посилюється тривожне передчуття, що передається віддаленими ремінісценціями то зі «Слова о полку Ігоревім» з його віщуном лиха — Дивом, то через «Крука» Едгара По, посилюється іронією Гейне — переспівами його віршів, або й авторською апеляцією до нього. У рядки, як у чуприну сиві волоски, вплітаються мотиви невідворотного часоплину з неминучим: «Прийдеш ти на чергу!» («За шумом бурі»), а далі й прямо вираженим — «А за нами — смерть!..» («Наша тінь»).

Збірка «На стоці гір» не дочекалася такого глибокого й компетентного аналізу, як попередня в особі І. Франка. Вона, можна сказати, й з'явилася передчасно, ставши предтечею — головно своєю витонченою ритмомелодикою — тичининського музичного симфонізму.

Третій поетичній книжці «Ладі й Марені — терновий огонь мій...» не пощастило зовсім. Як потім згадуватиме поет, до шкільної ради був надісланий донос, що вірші цієї книжки деморалізують молодь. Інспектор попросив в автора твори, прочитав їх і порадив йому писати по-польськи, оскільки в нього є іскра божа...

Нічого аморального в творах В. Пачовського насправді не було. В ній поєднані безпосередність і щирість почувань «Розсипаних перлів» з витонченою інструментовкою «На стоці гір». Можемо знайти навіть відгомін туги за коханою, яка пішла за нелюба, і тепер страждає, і він, коханий, гасить свій жаль самоіронією: на почутий тихий перешепт колишніх закоханих

«Додому час!», зірвався він
І забирає жону...

А я поклін шлю до колін
По приписам бон-тону.

(«Знов той банкир, вона і він...»)

Новим у третій збірці є мотиви слов'янського язичництва, які чи не вперше в українській поезії вжиті на рівні певних філософських мотивів. Один з таких мотивів власне і є еротикою, за яку автора звинувачували в аморальності. Критикам, надто ревнителям того самого «бон-тону» (доброго тону) ніколи було вникати в сутність авторської символіки, винесеної в назву книжки: «Ладі й Марені — терновий огонь мій...» Лада — богиня шлюбу й родючості, Марена — богиня смерті. Таким чином, поет ототожнив календарний цикл язичницької міфології з циклом людського життя від його зародження до кінця. В такому контексті еротизм сприймається як філософський мотив, що спирається на єдність людини й природи, мотив, який згодом, через кілька десятиліть, набуде поширення в українській поезії, зокрема в творчості таких поетів, як Олекса Стефанович та Богдан-Ігор Антонич. Ось один із зразків еротизму поезії Пачовського:

Та сміх твій позволяє всі шовки розпинать.—
Яка ж ти красна, леле! — уста твої дрожать,
Уста мої цілують сніжну огненну грудь,
Волосся оксамитом рамена білі в'ють,
А русалка сміється в кущах...

Для автора життя — зелене море, де «сім русалок... в'є вінок і Ладі зносить дари» і водночас усвідомлення того, що в любові — порятунок від смерті, бо вона гарантує повторення нового життєвого циклу, бо Лада тільки таким чином може перемогти «Марену бліду». Остап Тарнавський у передмові до американського видання творів В. Пачовського називає цю збірку поетовою офірою «на жертовнику богині любові» і пов'язує її з жіночим опудалом «з обрядової програми під час святкувань Купала»[4].

Поезія Василя Пачовського, окреслена трьома його збірками, — не лише помітний факт літературного життя на західноукраїнських землях. Вона стала ланкою зв'язку між раннім українським модернізмом і пізнішою течією символізму. Василь Пачовський пішов далі на цьому шляху, ніж П. Карманський. В його поезії виявилися виразні ознаки філософії та поетики символізму. В Карманського образ не відривається від реального значення до надреального, ірраціонального, метафізичного. натомість у Пачовського зустрічаємо вже не те що неоднозначність, а взаємну опозиційність у трактуванні теми, починаючи від «двоякості» в підході до поезії: з одного боку — «я не пхаю тут ідей», а з другого — література замінює для нас

храм держави... Ще виразніше ця двоїстість виявилася в любовній ліриці поета, на що звернув увагу М. Степняк: «Його еротика — часто підкреслено сексуальна, з такими фізіологічними подробицями, які стоять на межі дозволеного в друку (у поезіях «Сміється луг і річка» та «В обіймах твоїх забуваю» — з кн. «Ладі й Марені...» ets), а почасти й з відтінком демонізму (напр., «І дрож в твоїх ніздрях заграла, Мов в тигра, що вчув свіжу кров», «Кровава розкіш наша, гей! Дівчино, впийся в мене... Кусай зубами, рви, пести В устах уста згорілі», «Ангела люблю я в нічку, Демона кохаю вдень»). Але поруч цієї еротики, в Пачовського почувається якась аскетична нота, якесь презирство до статевих радощів, що зневолюють дух. Така подвійність у ставленні до жінки є вже явище символістичного порядку»[5].

Нарешті, в поезії В. Пачовського особливу роль відіграє майстерність інструментовки строфи — внутрішні рими, паралелізми, звукові повтори тощо.

Саме акцентована музичність В. Пачовського була визнана найближчою українською попередницею тичининського кларнетизму. Зокрема, М. Степняк писав: «Безперечно, до Тичини українська поезія не мала такого майстра ритмічної техніки, як Пачовський, безперечним нам здається і вплив Пачовського на Тичину в цій галузі»[6].

Чи є підстави для такого твердження? Безперечно. Бо й справді хіба «Хай шепіт лелій олеліє Леліткою душу твою» Пачовського не веде до тичининського «Се сум, се сон, лелію льо, люлюні Я, люлюні», де семантика цілковито поглинута звуковим ефектом. Спорідненість обох поетів можна відчути і в вишуканих ритмічних повторах, які або посилюють або заперечують розвиток ліричного сюжету. Так, читаючи

Засміялася до мене
Просто в очі так миленько,
Чорні очі загорілись,
Як два вуглі у серденько!..
Але ж ми не знаємся...—

пригадуємо подібні конструкції автора «Сонячних кларнетів» та «Замість сонетів і октав». Вірші «Самотність», «Серебристий сміх» не тільки повторами, а й вкрапленням італійських слів та імен нагадують Тичинин вірш «La bella Fornarina». Трапляються в обох поетів навіть образні збіги: знамените «Мов золото — поколото, Горить-тремтить ріка, як музика» («Гаї шумлять...») чи не мало своїм попередником: «Ціле море, як мережка Злота, розливається» («Над морем світла!») та «Море плеще: се небіжчик — І горить як золото!» («Ніч на морю»), а «Ninna — nanna, ninna — nanna» в Пачовського попереджувало Тичинине «О панно Інно, панно Інно».

Важливий принцип побудови образів, в якому використані фольклорні елементи. Так, рядок «Ой нависли чорні хмари...» в пісні є паралеллю до чорних думок героя. Його можна б ввести у вірш «живцем» (в прямому цитуванні знайдемо його в Б. Лепкого). В. Пачовський робить навпаки. В нього, наче хмари, «нависли чорні мисли» — вихідні елементи образу міняються місцями, метафора ускладнюється. Саме такий принцип розвинув Тичина, в якого погляд стає «яблуневоцвітним» та «ясносоколовим», весна (а не дівчина) «закосиченою» і т. д.

Одначе є ще одна спорідненість між обома поетами, яка охоплює сферу не тільки ритмомелодики та образотворення. Видатний український письменник із США Василь Барка відзначає, зокрема, що «ліричними інтонаціями з частим повтором, а також разючим сарказмом у малюнках-алегоріях, при значущій лаконічності... «Український сміх» В. Пачовського і «Замість сонетів і октав» П. Тичини найбільш підходять одна до одної серед усіх інвектив на тему нашого історичного підупаду до стану довгочасної недержавности»[7].

Тема ця є центральною у творчості В. Пачовського і розвивається паралельними шляхами — як ліричний мотив у поезіях і як послідовна концепція в драматичних творах. Хоч поет і заявив у «Розсипаних перлах» категорично (до речі, ці рядки полюбляли цитувати на підтвердження приналежності поета до прихильників теорії «мистецтва для мистецтва»):

То є штука, я не пхаю
Тут ідей, настроєм маю
«Нагу душу» розбудить, —

«ідеї» в поезії В. Пачовського займали все більше й більше місця. Красномовним є визнання у вірші «На мотив Гейне» у збірці «На стоці гір»:

Ой не питайся, голубко,
Ох, не питайся, хто я,
Як на ім'я називаюсь,
Звідки задума моя.

Я є ніхто, бо нічим є
Бідна країна моя —
Моє ім'я — тільки іскра з пожару
Її великого «я».

Мотив Гейне виявився дуже співзвучним поетові. У збірці «Ладі й Марені — терновий огонь мій...» тема України звучить уже в

іншому — героїчному регістрі: тут з'являються імена князів та гетьманів, що уособлюють минулу славу, а рідний край постає в образі загадкового сфінкса, іще не розгаданого ніким (незабаром поет напише п'єсу «Сфінкс Європи»).

В наступних збірках поезії «Огні месті» (вірші 1923-1927 рр.), «Розгублені звізди» (1927), «Дзвін слави князям» (1930-1933), що так і не були видані, тема України стає провідною, при чому кристалізуються різні її аспекти — від героїчного до трагічного. Зупинимося тільки на одному з цих аспектів, пов'язаному з драмою втрати народом своєї державності, що особливо виявився у «Розгублених звіздах».

Вірші цього циклу друкувалися в 1928 р. на сторінках тижневика «Народ». Впадає у вічі їх співзвучність з віршами видатного українського поета двадцятого століття — Євгена Маланюка, особливо його збірки «Земна Мадонна» (1936), яка включала вірші кінця 20-х — початку 30-х років. Цей споріднений мотив можна б назвати жіночим яничарством або «роксоланством», переходом — хай вимушеним — у стан ворогів свого народу. Стосовно поезій Є. Маланюка ця проблема широко обговорювалася. Дослідники творчості Маланюка бачили джерело цього образу в блоківській «незнайомці», а пізніше виводили її з самої Біблії, зокрема з «Книги Єкзекіїла», де засуджується блуд єврейської жінки з єгиптянами. Біблійний мотив міг, безперечно, бути джерелом для обох українських поетів, але, видається мені, Є. Маланюк не пройшов мимо творів свого старшого колеги В. Пачовського. Тим більше, що в обох поетів спільний не тільки мотив, а й його соціально-історична конкретизація:

З українських дарів
Ростить яничарів
В обіймах змія,
Для рідного краю
Пропав лотос раю —
Царівна моя
(«Ой кілько по світу...»)

Для самого ж В. Пачовського мотив відступництва жінки був відгалуженням від центральної теми всієї його творчості — трагедії бездержавності української нації. Якщо в його ліриці ця тема розвивалася поступово, то в драматичних творах вона зайняла провідне місце, починаючи вже з трагедії «Сон української ночі» (1902), в якій народна фантастика вигадливо переплітається з історичними натяками та алюзіями без будь-якої хронологічної послідовності, але за логікою розвитку авторської ідеї. Суть її полягає в тому, що прагнення народу може завершитися успіхом тільки

тоді, коли він (народ) бачить перед собою «золотий вінець», тобто державницьку ідею, яка має об'єднати всі суспільні стани, і віддає перевагу цьому «золотому вінцю» над «огнистим мечем», тобто над класовою боротьбою і соціальними переворотами.

Така концепція не знайшла підтримки в галицькому суспільному середовищі, в якому сильними були соціал-демократичні тенденції і національний рух тісно пов'язувався з соціальними змаганнями, а не базувався на приматі національного над соціальним.

«Сон української ночі» не знайшов підтримки в українській критиці, І. Франко, зокрема, відзначив сліди наслідування у цьому творі символізму польського поета С. Виспянського[8].

Автор драми визнав «недостачі у формі» свого твору, але ідейний напрямок, започаткований у «Сні української ночі», послідовно й цілеспрямовано розвивав у наступних творах, серед яких чи не найважливішими є драма «Сонце Руїни», написана в 1908-1909 рр., та «містичний епос» «Золоті Ворота».

Сам автор в «Автобіографії» так пояснював причину появи й основне спрямування «Сонця Руїни»: «Попри життєві струни я відчував щораз виразнішу зміну в атмосфері європейської цивілізації... За студіями літератури й мистецтва я відчував, що багато нових здобутків знання, яке осліплювало людей, втратили свій чар. Пізнано релятивність модерної цивілізації, в якій лежить послідній ключ мудрости. Змисли і почування віддалися визволюючій силі великого понимання і прочуття. В Європі пробудилася метафізична потреба, що жила в середніх віках. Зі землі глибші уми глянули вгору до останніх проблем і загадок, що окружають наше життя. Зачинало родитися щось у роді релігійности, глибоко поняте шукання Бога. Далеке від конфесії, що ставить питання про послідні причини і цілі світу та життя, і це не тільки одиниці, але й громадського життя. І я перебув перелім, спершу несвідомий у своїй духовності, та й станув перед містичною загадкою свого народу, коли йому кинули клевету, що якби зникла зі світу його країна, то людство не втратило б нічого, бо він не має ніякої цінности. Випливом цього душевного настрою була драма «Сонце Руїни»...[9]

Руїна — це період історії України, що охоплює 1663 - 1687 рр., коли Україна втрачала рештки своєї політичної самостійності, здобуті Б. Хмельницьким, була розорена довголітніми війнами і, за словами літописця Самійла Величка, упала, «як той давній Вавілон, город великий». Серед гетьманів того часу — П. Тетері, І. Брюховецького, Ю. Хмельницького, І. Самойловича — виділяється постать Петра Дорошенка, який за час свого гетьманування (1665-1676) ставив собі за мету об'єднання українського народу і відновлення його в межах колишньої Київської Русі. Цим намірам не довелося здійснитись, а сам гетьман змушений був віддати булаву і вмирати на чужині.

Петро Дорошенко виступає основним персонажем «Сонця Руїни», виступає як жертва бездержавної нації, в якій навіть сильні характери не можуть реалізувати високі наміри.

Драма була сповнена тривожними видіннями, вона наче віщувала наближення вселенської катастрофи. Це передчуття ще більше посилюється у п'єсі «Сфінкс Європи», поява якої співпадає з початком Першої світової війни. Потім були ще п'єси «Роман Великий» (1918) та «Гетьман Мазепа» (1933).

Жодному з драматичних творів В. Пачовського, на жаль, не судилася щаслива сценічна доля, що викликало нарікання автора на упередженість критики. В листі до редакції журналу «Дзвони» в 1934 р. він пише про те, що хоча в 1912 р. О. Грицай розкритикував «Сонце Руїни», 1933 р., через двадцять років після написання твору, в час, коли український народ опинився серед нової «Руїни», п'єса з успіхом ішла на сцені. Сьогодні важко звинувачувати в необ'єктивності чи то автора чи його критиків, найкраще було б опублікувати, а може, й поставити п'єси В. Пачовського.

Та можна з певністю сказати, що ідеї, які письменник утверджував як у поезії, так і в драматичних творах, знайшли свій найпомітніший вияв у його драматичній поемі, яку він назвав «містичним епосом», — «Золоті Ворота». Твір цей мав творчу історію, яка тривала протягом двох останніх десятиліть життя поета. У «Золотих Воротах» знайшли своє продовження і дальший розвиток основні ідеї попередніх творів, зокрема драматичних, починаючи від «Сну української ночі», до того ж зв'язані образом Марка Проклятого, через «Івана Мазепу». Поема виросла до монументального видіння долі України.

Твір, за задумом автора, мав складатися з трьох частин: «Пекло України», «Чистилище України» та «Небо України». Уже з самих цих назв видно, що В. Пачовський взяв за зразок «Божественну комедію» Данте. Спільність не тільки в назвах, а й і в тому, що твір написаний терцинами, хоча система римування відмінна від дантівської і взагалі від традиційної схеми, де середня рима римується з крайніми рядками наступної строфи; В. Пачовський зв'язав римами кожних шість рядків. Автор завершив перші дві частини, третя збереглася тільки в начерках.

Провідну ідею твору сам автор визначив такими словами: «Над усіма українцями тяжить прокляття бездержавности, почуття вини і гріха за розвал своєї держави, який жде відкуплення через жертви героїв. Над усіма тяжить первородний гріх нашої нації, що завалила свою державу за татарських часів татарськими людьми. Ось і генеза «Марка Проклятого»[10].

Марко проклятий — центральний персонаж поеми (у першому варіанті вона називалася іменем цього героя). В українській літературі ця іпостась «вічного жида» зустрічається не вперше. Багато років збирав по шматочках перекази про Марка Проклятого Олекса Стороженко і написав у 50-60-х рр. XIX ст. повість «Марко Проклятий» (яка теж залишилася незакінченою). Український прозаїк відчув філософську глибину цього витвору української фантазії і поставив його в контексті споріднених постатей: «Каждый народ имеет своего скитальца: французы — вечного жида Сантенера, испанцы — Мельмота... у русских — Кащей Бессмертный, а у нас — Марко. И, кажется, наш-то Марко заткнет за пояс всех скитальцев»[11]. В основі Стороженкового твору лежить морально-дидактична ідея покаяння великого грішника, спокута людини, яка скоїла злочин. Важелезну торбу, в якій схована його нечиста совість (голови вбитих матері і сестри) і яку він мусить усюди носити з собою аж до страшного суду, бо ні земля, ні навіть пекло його не приймають, — цю торбу можуть полегшити тільки добрі діла, вчинені не з принуки, а з внутрішньої потреби. О. Стороженко зв'язав свого героя з епізодами визвольної війни українського народу під керівництвом Б. Хмельницького проти польського панування, де марно допомагає козакам. У творі Стороженка «зло» в постаті Марка «запрограмоване», воно виступає наслідком попереднього злочину, відплатою за нього, постає своєрідним варіантом античного фатуму. Річ у тім, що Марко був зачатий у війні, на крові, був вигодуваний кров'ю невинних пташат (мати з дитиною опинилася на безлюдному острові без засобів до життя). Це, сказати б, генетично успадковане зло посилюється образою на людей, які видали його наречену за іншого, коли Марко пішов на Січ здобувати славу, що, врешті, привело його до помсти.

Для Василя Пачовського важливими були інші аспекти образу Марка Проклятого, тому він діє не тільки в інших обставинах, а й уособлює інші ідеї. Суспільно-історичне тло першої частини «Золотих Воріт» — події 1917-1922 рр. на Україні, в яких, на думку автора, мовби повторюється попередня шістсотрічна наша трагічна історія. Тим-то образи Марка та деяких інших персонажів, зокрема Роксолани, зазнають кількох перевтілень, щоб випукліше передати сутність певних суспільно-психологічних явищ в їх різних історичних персоніфікаціях, і, з другого боку, посилити зв'язок різних епох.

Так, у творі діє Дзвінка — Зінка Князівна, що її привіз з Галича батько Марка Проклятого; у другому втіленні вона — Роксолана, дочка священика з Рогатина, що стала дружиною турецького султана Сулеймана II Пишного; у третьому втіленні — дружина Марка Проклятого, вона гине в застінках чека. Важливе визнання поета, що він творить не реальні картини, а експресію душі народу — на основі пережитих подій.

Філософське ядро образу Марка Проклятого полягає в роздвоєнні його натури: одна частина — з обличчям Митуси, співця татарських руїнників, друга — з обличчям Святослава Хороброго, що уособлює державотворче начало, перемагає одначе у внутрішньому змаганні між ними Митусина суть, начало ж Святослава відступає в тінь, як alter ego, і викликає докори сумління за даремні вбивства. Кожне таке вбивство оберталося лихом для його батьківщини (розгортається якийсь конкретний епізод 1917 — 1922 рр.); після одного з них батько викликає з гробу тінь Марка і кидає йому торбу з головами жертв у вигляді тяжких, як гора, макових зерен. Марко двигає цю торбу і ходить по землі без тіні, аж поки його не вбивають діти.

Убитий дух його потрапляє в пекло і провожатий Микола Гоголь (знов аналогія з Дантовим «Пеклом», де провожатим Данте є Вергілій) показує йому вовкулаків — істот з подобою людини, але душею вовків, покараних за зраду рідного народу. З пекла (преісподні) Марко потрапляє до чистилища (прочистеня), де мучаться діячі за гріхи перед народом. Вони мають очиститися кров'ю героїв. В чистилищі Марко зустрічається з Михайликом, легендарним лицарем, оборонцем Києва перед ордою, який колись відніс на списі Золоті Ворота до Цареграда, де стереже їх досі як символ української державності. Справа в тому, що Михайлика він колись убив, але тепер вони стали побратимами, бо Марко в чистилищі перетворився у нову людину й готовий до боротьби за національні ідеали.

Третя частина — «Небо України» — мала представити Марка Проклятого в новому світлі, як людину, що, за словами самого автора, розв'язала загадку буття і може творити вищі духовні цінності. Це може здійснюватися тільки тоді, коли Михайлик знову поставить Золоті Ворота на те місце, де вони колись стояли, тільки тоді, коли автор побачить Україну оновленою... Такого часу дочекати йому не довелося.

Міфологічний пласт драматичної поеми В. Пачовського вигадливо переплетений з історичним: тут діють такі постаті, як Роксолана, Мазепа, Шевченко, Гоголь, Драгоманов, Махно, Юрій Коцюбинський, Хвильовий, Шептицький та ін. З великою силою мовби вихоплено з широкої панорами української дійсності конкретні фрагменти життя України після того, як «звалився руський цар»: битви зі звитягою і поразками, голодом на селі, що наче передвіщують голодомор 1932-1933 років тощо.

За життя письменника його монументальний твір не знаходив розуміння і схвалення української критики. Чи не єдиною людиною, яка оцінила грандіозність його задуму, був відомий український філософ В'ячеслав Липинський. У листі до автора він писав, що за силою відчуття трагедії нашого народу він не знає нічого рівного в українській літературі.

Уже в шістдесяті роки поему Василя Пачовського високо оцінив Василь Барка; назвавши її «монументальним видінням»; в цьому творі, на його думку, «при загальному романтичному тоні, з постійними алегоричними рисунками, зливаються три основні течії: імпресіоністична, часто в символічному ключі; часткові переходи до експресіоністичного образу і до метафори жорсткого реалізму при описах людського нещастя; світоглядові виклади чи формулювання з прозово-риторичними складниками... Він (Пачовський) став провісником великого, в світових вимірах, прийдешнього відродження нашої літератури, як відродження духовного. Тут — невмируща заслуга В. Пачовського, виразника того загальноєвропейського повороту в літературі до християнських цінностей, що означився в кінці XIX — на початку XX століть і, з великими перервами, продовжується в наш час. В. Пачовський міг помилятися в своїх соціальних поглядах чи літературних, але духовна дорога була правдива. Дерево поезії, яке він виростив, дає живлющі плоди»[12].

Серез інших поетичних творів Василя Пачовського варто відзначити його поему «Князь Лаборець» та казку «Золота Гвіздка». Поема «Князь Лаборець» була написана на початку 20-х років, коли письменник жив і працював на Закарпатті й вивчав історію цього краю. Хоча деякі історики вважають Лаборця легендарною постаттю, В. Пачовський дотримувався погляду, що це історична особа і в книжці «Срібна Земля» (1938) змалював панораму подій IX ст., на тлі яких показав князя Лаборця. Червенськими городами володів київський князь Олег, але Лаборець піддався болгарському цареві Симеону, який оголосив себе царем усієї Візантії. Греки мали достатньо сил, щоб виступити проти нього й намовляли орди угрів ударити на Болгарію зі сходу, а Олега попросили пропустити їх через червенські городи, обіцяючи повернути йому землі Лаборця, на що Олег погодився. «Коли угри перейшли Верецький перевал, — пише В. Пачовський, — князь Лаборець на чолі білих хорватів станув до бою проти них над річкою Латорицею, вийшовши з твердині на горі коло Мукачева, де сьогодні стоїть Замок Вартопляка. Угри звичаєм орди вдарили передньою лавою й повтікали в гори, гонені Лаборцем. Утішений Лаборець серед гір святкував уже перемогу та гостив своє військо вином. Воно, як каже народна традиція, весело гостилося й усе позасипляло кам'яним сном. Тоді угри позаймали всі верхи та плаї й окружили табор з усіх боків. Лаборець зірвався зі сну, вдарив у бубни на сонне військо. Серед бою полягло все військо, тільки хоробрий князь Лаборець пробився та втік на захід. Але над річкою Свіржавою упав під ним кінь — його догнали мадяри й повісили на дереві. З часу, відколи то загинув славний князь Лаборець, річка Свіржава зоветься Лаборцем»[13].

Наскільки достовірні зображені в поемі В. Пачовського події —

судити історикам. Одначе відгомін цих подій донесли до нас не тільки народні перекази та легенди. Відомий закарпатський вчений Михайло Лучкай у своїй праці «Історія карпатських русинів...», написаній латинською мовою і виданій в Будапешті 1843 р., наводить такий факт: «Анонім, нотар короля Бели, передає, що вождь слов'ян Лаборець був повішений у цьому комітаті наринувшими угорцями, і річка Лаборець від нього дістала назву»[14].

Втім, для поета головним було не просто відтворити епізод далекого минулого. Кожного, хто читатиме «Князя Лаборця», вразить передусім насичена духовна атмосфера твору: описи народних обрядів, вірування, одне слово, той дух язичництва, яким було пронизано світосприймання наших далеких предків. Поразка і смерть Лаборця пояснюються не тільки різними політичними підступами, а й тим, що він зрадив віру предків, а, отже, втратив золотий перстень, який дав йому Дажбог і з яким він був непереможний...

Образ чарівного перстеня Карпат — це варіант того ж «золотого вінця» чи Граля (вкраденої й десь захованої коштовної чаші) із «Золотих Воріт», символу міцності народного духу, національної єдності.

Та ж ідея пронизує й казку «Золота Гвіздка». Як зазначав сам поет, основою її послужив текст, записаний українським філософом В. Лесевичем у 1894 р. від козака з с. Денисівки на Лубенщині Родіона Чмихала. Сюжет її є варіантом поширеного мотиву про дванадцять братів і сестру, що їх врятувала, відомого з популярної казки братів Гріммів. Але в творі Пачовського власне казковою є лише сюжетна канва. Пафос твору — в уславленні стійкості й самопожертви заради великої ідеї, вірності рідному краєві, що споріднює цю казку з героїчною легендою.

В. Пачовський не обмежувався художньою творчістю, він є автором праць «Українці як нація» (1907), «Історія Підкарпатської Русі» (1921), йому належить перший переклад сучасною українською літературною мовою «Повісті временних літ».

Як стверджують сучасники та й сам автор в автобіографічних нотатках, основними у своїй літературній діяльності він вважав свої національно-патріотичні твори, виходячи з непохитного переконання, що для поневоленого народу храм держави мусить заміняти мистецтво. Критики ж, починаючи від І. Франка, силу його таланту бачили в ліриці, сповненій мінливості настроїв, витонченості поетичної форми, глибокої музикальності, заснованій на національній фольклорній традиції. На цьому грунті постійно існував конфлікт між ним і тодішнім літературним середовищем.

Хто переміг у цьому конфлікті? Для відповіді на це питання найперше треба видати твори письменика, щоб осягнути його творчість у всій повноті. Одне можна сказати певно: Василь Пачовський

— помітне явище української літератури, без його творчості історія нашої літератури буде неповною. Перефразовуючи біблійний вислів про пору розкидати і пору збирати каміння, скажемо, що пора збирати його розсипані перли і розсіяні звізди.

[1] Карманський П. Українська богема.— Львів, 1936.— С. 47.
[2] Бирчак В. Лицар — мрійник // Наші дні.— Львів, 1942, 2 червня.
[3] Франко І. Зібр. творів: у 50 т.— К., 1982.— Т. 33.— С. 176.
[4] Тарнавський О. Поет Василь Пачовський // Пачовський В. Зібр. твори.— Нью-Йорк, 1985.— Т. І.— С. 20.
[5] Степняк М. Поети «Молодої Музи» // Червоний шлях.— 1933.— № І.— С. 189-190.
[6] Там само.— С. 182.
[7] Барка В. Лірик-мислитель // Пачовський В. Зібр. твори.— Т. 2.— С. 14.
[8] Франко І. Зібр творів: У 50 т.— К., 1984.— Т. 41.— С. 159.
[9] Цит за кн. Пачовський В. Зібр. твори.— Т. І.— С. 21.
[10] Пачовський В. Зібр. твори.— Т. 2.— С. 53.
[11] Стороженко О. Марко Проклятий: Повість. Оповідання.— К., 1989.— С. 563.
[12] Барка В. Лірик — мислитель // Пачовський В. Зібр. твори.— Т. 2.— С. 20.
[13] Пачовський В. Срібна земля.— Львів, 1938.— С. 21.
[14] Лучкай М. Історія карпатських русинів в Угорщині церковна і світська // Науковий збірник музею української культури у Свиднику. Випуск 13.— Пряшів, 1988.— С. 124.

ТУГА ЗА ГАРМОНІЄЮ
(Богдан Лепкий)

Поезія Богдана Лепкого — хоч і не в повному обсязі — уже прийшла до читача, осмислення ж її тільки починається. Табу, накладене на його слово, не давало можливості побачити Лепкого і в літературному процесі, і в духовному самоусвідомленні нашого народу.

Лепкий як поет дуже незручний для критиків і літературознавців, бо, бувши приналежним до літературно-мистецької атмосфери початку XX століття і входячи навіть до угруповання «Молода Муза», він ніяк на вкладається у рамки течій, які тоді існували, і доводить дослідників до полярних тверджень і висновків: одні вважають його типовим представником українського передсимволізму початку XX ст., інші не бачать у його творчості нічого спільного з цим напрямом.

Чим пояснити таку розбіжність у поглядах і оцінках? Насамперед, очевидно, тим, що в поезії Лепкого немає акцентування на прийомі. Це особливо помітно, коли порівнювати вірші Б. Лепкого з творами інших «молодомузівців». У Петра Карманського розпачливий відчай («В моїй душі страшна порожня») вживався з уїдливим сарказмом, Василь Пачовський вражав вишуканою музичністю строфи з підкресленими повторами, Сидір Твердохліб пересаджував на український грунт прийоми польської модерни.

Б. Лепкий наголошував, що йому «байдужі всі правила, Майстерні строфи, ритми, рими, Всі поетичні мотовила» («Душа моя, як струна тая...»), бо «поезія всюди є — і в людях, і в природі» («Поезія»). Але не берімо одкровення — навіть коли вони щирі — за критерій підходу чи оцінки поезії Лепкого. Бо як тільки доторкнемося до його слова, побачимо віртуозне володіння цими химерними «ритмом і римою», а також філософічність погляду на людей і природу.

Лепкий, очевидно, підкреслював, що його естетика формувалася під впливом не якоїсь однієї школи, а на основі різних джерел, починаючи з першовитоків. І тут мимоволі згадуються слова Й. В. Гете про те, що хто хоче зрозуміти поета, мусить відвідати його батьківщину.

Батьківщина Богдана Лепкого — Поділля. Поет написав про нього в одному з своїх віршів:

Колисав мою колиску
Вітер рідного Поділля,
І зливав на сонні вії
Степового запах зілля.

(«Заспів»)

А уособлювало це Поділля мальовниче село Крегулець, розташоване між містечками Гусятином і Копичинцями. Тут народився він 9 листопада 1872 року в родині сільського священика Сильвестра Лепкого.

Батько Богдана був людиною освіченою і прогресивною. Він закінчив Львівський університет (класична філологія і теологія), виступав з літературними творами під псевдонімом Марко Мурава, брав участь у виданні часопису «Правда», підготовці підручників для школи. Мав грунтовну філологічну освіту, легко писав по-польськи і по-німецьки (німецькі вірші навіть друкував у журналах). Писав популярні книжечки, був головою «Селянської ради». Пізніше Богдан Лепкий назве батька найбільш суворим своїм критиком. Богдан був першою дитиною в родині Сильвестра і Домни Лепких, які побралися, коли Сильвестр закінчив університет і прийняв сан

священика. Щоправда, якийсь час молоде подружжя мешкало в гірському селі Ялинкуватому на сьогоднішній Івано-Франківщині, але незабаром тесть Сильвестра одержав парохію у м. Бережани і молодий священик зайняв його місце в Крегульці.

Перші роки Богдана були безхмарними, але коли він мав п'ять років, раптом — однієї ночі — померли від дифтерії дві його молодші сестри і брат, що дуже вплинуло на вразливу натуру хлопчика, який сам ледве вижив.

Перші уроки освіти і виховання у ширшому значенні цього слова майбутній письменник здобув у батьківському домі. Швидко — за одну зиму — навчився читати, писати й рахувати. Батько розповідав йому і про пригоди Робінзона Крузо, і про письменників, художників, портрети яких висіли на стінах будинку Глібовицьких, старенька нянька родом з Наддніпрянської України співала чумацьких пісень, а від діда по матері Михайла Глібовицького, який замолоду був знайомий з Маркіяном Шашкевичем, допитливий хлопчина дізнався про давні часи, історичні події на Україні.

Домашній учитель Богдана Дмитро Бахталовський знайомив його не тільки з основами шкільної науки, а й з творами літератури, завдяки чому його учень уже в дитинстві знав напам'ять багато віршів Тараса Шевченка, читав «Марусю» Г. Квітки-Основ'яненка.

Коли Богдана Лепкого віддали шестилітнім хлопцем до бережанської так званої нормальної школи з польською мовою навчання (відразу до другого класу), батьки перебралися з «цивілізованого» Крегульця до глухого Поручина, де, як жартома казали тоді, був кінець світу: далі дороги не було. Переселилися, щоб бути ближче до батьків по матері і сина.

Як напише пізніше біограф Б. Лепкого, тут усе дихало давниною: «поручинські газди» ходили в чоботях на підковах, котрі їм робив місцевий коваль, носили «куртини» з домашнього сукна, брились бритвами, зробленими із старої скошеної коси, жінки вбирались у «димки» (полотно з вибиваними узорами), котрі бив «димкар», який приїздив з міста, вишивали гарні сорочки, мережили їх — словом, було це старосвітське село, котрого ще не торкнулася культура XIX століття. Веснянки, гагілки, обжинки, навіть «вільха» (хоровод у зелену суботу), колядки, щедрівки, множество легенд, повірій, переказів, усе як колись, в дуже, дуже давніх часах»[1].

Між Бережанами та Поручином проходило життя Богдана-гімназиста, місто й село формували його характер і світогляд. Від селян він чув багато легенд та переказів про давні часи. Так, люди оповідали, що стара церква, яка тоді ще стояла на горі, була свідком татарських наскоків, і що під час одного з них у ній сховалися мешканці всього села, але всі загинули в ній від рук ворога. А коло села

Біще, що прилягало до Поручина, збереглися сліди давніх валів, кераміки, наконечники стріл, фундаменти споруд. Все це будило уяву підлітка, навіювало різні історичні асоціації. Перебування у Поручині, знайомство з людьми, їх життям, піснями навіяло йому вірші «На святий вечір», «У великодний тиждень», пісенні ремінісценції з циклу «На позиченій скрипці», про що згодом писав сам письменник, а також сюжети оповідань «Іван Медвідь», «Нездала п'ятка» та ін. Після «нормальної» школи Б. Лепкий вступив до гімназії в Бережанах. Гімназія була польською, з класичним ухилом. Про цей навчальний заклад того часу існують різні, часом взаємно протилежні свідчення. Бережани були провінційним містечком, без залізничного сполучення з великими містами, отже, відірваним від центрів культурного життя. Не дивно, що інспектор із Львова приїздив сюди для перевірки раз у кілька років. Відомий український письменник Михайло Яцків, який навчався тут кілька років пізніше від Б. Лепкого, писав, що сюди посилали втихомирювати неблагонадійних учнів, атмосферу вважав настільки затхлою, що «коли тут чи там з'являлася якась здібніша одиниця, то швидко зачахала в тій пустелі, в заскорузлості дилетантизму»[2]. А в повісті «Огні горять» цей письменник зобразив її в сатиричному плані, назвавши її «ослячим мостом до золотих ковнірів», «пантеоном скастрованих наук».

У Б. Лепкого враження про Бережанську гімназію не такі похмурі. Зенон Кузеля навиває Бережани студентськими Афінами, які спричинилися до літературної кар'єри Лепкого. Він навіть відірваність від більших міст трактує у позитивному плані: «Бережанська гімназія ставала приютом талановитих хлопців, котрі стягались до неї з інших міст, де віяло іншим, більш урядовим духом, і де їм важко було покінчити науку»[3]. Очевидно, кожен з авторів мав свої підстави для таких різних характеристик та оцінок, що визначило ставлення до неї.

В усякому разі Богданові Лепкому і гімназія, і Бережани як осередок культурного життя дали немало. В гімназії були український та польський хори (українським диригував відомий композитор Денис Січинський). Щороку влаштовувалися міцкевичівський, а згодом і шевченківський концерти. Час від часу приїздив сюди мандрівний театр «Руської бесіди», артистів якого Михайло Глібовицький запрошував додому, то Богдан мав змогу познайомитися з Владиславом Плошевським, Іваном Біберовичем, Степаном Яновичем (батьком Леся Курбаса), Марійкою Романовичівною. Він відвідував вистави по стайнях та будах, де змушені були грати артисти, ставлячи популярні тоді «Настасю Чагрівну» В. Ільницького, «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Ой, не ходи, Грицю...» М. Старицького. До того ж у родині Глібовицьких була домашня велика бібліотека, гімназисти обмінювалися книжками між собою.

читали газети «Діло», «Батьківщина», журнали «Мета», «Вечорниці», «Зоря», польську літературу з гімназійної бібліотеки.

Українська мова та література в гімназії спершу не викладалися зовсім, потім вчили їх принагідно принагідні ж учителі, а не фахівці, і лише коли Б. Лепкий був у п'ятому класі, М. Бачинський поставив викладання цього предмета на фаховий рівень. За свідченням сучасників, конфліктів між учнями на національній основі не було, на концерти й театральні вистави ходила і українська і польська молодь. Загострення польсько-українських національних відновин Б. Лепкий пов'язує з появою роману Г. Сенкевича «Вогнем і мечем» про події національно-визвольної війни українського народу під керівництвом Б. Хмельницького, зображені у викривленому світлі, що обурило українських гімназистів.

Відбувається поступове зростання національної самосвідомості українців, які, зокрема, добиваються права на проведення щорічного свята Т. Г. Шевченка.

Серед друзів Богдана Лепкого гімназійних років треба в першу чергу назвати Сильвестра Яричевського, пізніше українського поета, прозаїка і драматурга. На жаль, у радянський час на Україні не вийшло жодного окремого видання цього свого часу досить відомого письменника, натомість видавництво «Критеріон» (Бухарест) у 1977-1978 рр. видало його двотомник, який упорядкувала румунська україністка М. Ласло-Куцюк. Початок літературної творчості обох письменників відноситься до часу їх навчання у Бережанській гімназії, до того ж пов'язаний він з одним випадком. Б. Лепкий та С. Яричевський написали письмову роботу з української мови про зимовий день на селі: Лепкий — прозою, а Яричевський — віршами. Вчитель похвалив їх, це заохотило юнаків до літературної творчості. Власне, то був перший вихід на публіку, бо і Богдан і Сильвестр писали вже й до того, останній, зокрема, мав рукописний зошит з віршами, перекладами та сатиричними творами, частина з яких друкувалася у львівському журналі «Зеркало» та ввійшла до першої його поетичної збірки «Пестрі звуки» (Чернівці, 1904).

Щодо Лепкого, то він почав писати дуже рано. Ще в другому класі гімназії під впливом бабусиних оповідей написав поему про русалок, але сховав її під стріху, де вона пропала. Згодом писав принагідно, на клаптиках паперу, на полях книжок та зошитів, серйозно ж готувався стати художником, з цією метою брав уроки в художника Юліана Панкевича...

Після закриття гімназії Б. Лепкий вступив у Відні до Академії мистецтв, але навчання у ній морального задоволення не принесло, він відчув, що розминувся із своїм справжнім покликанням. Нудно було змальовувати статуї, щоразу натикаючись на зауваження викладача, що контури надто гострі і т. д.

Але стався випадок, який визначив майбутню долю Лепкого, допоміг йому знайти себе.

Якось у поїзді йому довелося їхати в одному купе з Кирилом Студинським, який навчався тоді на філософському факультеті Віденського університету. Це знайомство не тільки зблизило двох у майбутньому видатних діячів української культури, а й спрямувало творчі інтереси Богдана в новому напрямку. Лепкий став відвідувати лекції у Віденському університеті, в тому числі й відомого славіста В. Ягича. Він став учасником студентського товариства «Січ», брав участь в дискусіях на літературні і суспільно-політичні теми, близько зійшовся з майбутнім відомим фольклористом Філаретом Колессою, Михайлом Новицьким та іншими студентами-українцями.

Згодом Б. Лепкий переходить до Львівського університету, де рівень викладання був не такий високий, як у Відні. Українську мову та літературу викладав Омелян Огоновський, який головну увагу приділяв граматиці, а в лекціях з літератури, як зазначав ще І. Франко, який свого часу теж слухав його лекції, виходив не з самостійної вартості того чи іншого твору, а намагався цей твір «вперти в одну або другу з тих схоластичних шухлядок, по яких колись порядковано твори поетичні в шкільних читанках»[4]. Та студентська молодь уже мала ширший погляд на літературу, її завдання. А серед молоді тієї близькими друзями Лепкого були О. Маковей, І. Копач, О. Макарушка. Приятелював Богдан з молодим математиком Климом Глібовицьким, техніком Юрком Тобілевичем (сином І. Карпенка-Карого, який розповідав про український театр, про діячів його М. Заньковецьку, П. Саксаганського, М. Старицького), поетом Миколою Вороним, який перебував тоді у Львові, познайомився зі славетними співаками Соломією Крушельницькою та Олександром Мишугою, композитором Остапом Нижанківським та багатьма іншими діячами літератури і мистецтва.

На ті роки припадає активна літературна діяльніть Б. Лепкого: він пише поезії, оповідання, перекладає, виступає з доповідями на засіданнях студентського товариства «Ватра». З 1895 року його твори починають усе частіше з'являтися на сторінках «Діла», «Буковини» та інших періодичних видань.

Але в тому ж 1895 р. поет захворів від перенапруження, і лікарі порадили йому відпочити.

Поїхав до батьків. Вони жили тепер у селі Жукові, куди перебралися з Поручина в 1891 р., коли Богдан закінчив гімназію. Село це було недалеко від Бережан, всього шість кілометрів. Це був уже не патріархальний закуток, а як на той час передове село, до якого доходили культурні віяння: сюди приїздив театр, виступали сільські хори. Частим гостем у родині Лепких був письменник, автор повістей «Олюнька», «В чужім гнізді», «За сестрою» Андрій Чайковський.

У Жуків Богдан приїздив щороку на «вакації», тут він задумав або написав цілу низку віршів (цикл «Село») та оповідань («Мати», «Кара», «Небіжчик»). У Жукові молодий поет познайомився з Іваном Франком. Ця зустріч залишила глибокий слід в душі поета, і він не раз повертався до неї у своїх спогадах, зокрема до полеміки між батьком і Франком з приводу вірша Корнила Устияновича «Мойсей». Франко не поділяв захоплення цим віршем, вважав його поверховим і сказав: «Побачите, якого я колись напишу». Пізніше вони не раз зустрічалися, Б. Лепкий написав нарис-спогад про Франка, сповнений глибокої поваги до свого великого сучасника і вчителя.

Після закінчення Львівського університету (1895 р.) — знову Бережани, гімназія, де Богдан Лепкий стає вчителем української та німецької мов і літератур. Він швидко здобуває авторитет серед колег (немало з них ще недавно були його вчителями), повагу серед гімназистів блискучими лекціями, врівноваженістю, прагненням внести свіжий струмінь у викладання, познайомити слухачів з новинками літератури. Знайоме культурно-мистецьке середовище, близькість до батьківської оселі — все це створювало сприятливий клімат для творчості. Ціла низка віршів, оповідань, літературно-критичних студій (дослідження про творчість М. Конопніцької) — результат кількарічного бережанського періоду. Спробував письменник своїх сил і в жанрі драматургії, написавши п'єсу «За хлібом», яку поставив театр «Руської бесіди».

І все ж рамки провінційного містечка Бережан, віддаленого і відірваного від центрів культурного життя Галичини, були завузькими для Б. Лепкого, тут не міг розгорнутися на повну силу його талант, не могли реалізуватися його багатогранні літературні зацікавлення. Тому коли на початку 1899 р. у Кракові в Ягеллонському університеті було відкрито лекторат української мови і літератури, викладати ці предмети було запрошено Богдана Лепкого. І от восени 1899 р. він переїжджає сюди з молодою дружиною Олесею, яку хтось із польських письменників, приятелів Богдана, назвав візантійською матір'ю божою. З Краковом відтепер буде зв'язано майже все творче життя письменника

Хоч Краків був наче контрастом тихим Бережанам, та це було те, чого прагнула душа письменника, і він активно поринув у вир громадського і культурного життя тодішнього основного центру польської науки і культури. Молодий український літератор швидко заприязнився з польськими письменниками С. Виспянським, В. Орканом, К. Тетмайєром: цікавився творчістю учасників літературної організації «Молода Польща». Живучи в Кракові, Богдан Лепкий не почував себе відірваним від українського культурного життя. Варто згадати, що у Краківському університеті — одному з найстаріших

у Європі, вже з XIV століття навчалися та й викладали і вихідці з України (згадаймо хоча б Ю. Дрогобича, лекції якого слухав М. Коперник).

В часи Б. Лепкого українська громада була тут доволі чисельною, налічувала, за спогадом О. Луцького, коло 40 осіб. Збиралися вечорами по суботах у читальні «Просвіта», обговорювали новини літератури, співали, танцювали. Незабаром оселя Лепких на Зеленій, 28, стала своєрідною «українською амбасадою» у Кракові. Сюди часто приходили Василь Стефаник, Остап Луцький, Кирило Студинський, Михайло Бойчук, Кирило Трильовський, Михайло Жук, В'ячеслав Липинський та інші відомі громадські діячі, художники, письменники. По дорозі в Італію у Лепких гостював Михайло Коцюбинський, бували у нього письменниця Ольга Кобилянська, фольклорист Федір Вовк...

У середовищі учасників львівської літературної групи «Молода Муза», до якої він теж належав, його називали професором, хоч був він не набагато старшим від Петра Карманського чи Василя Пачовського, а від Михайла Яцківа — всього на рік. Але цьому поважному професорові шматок хліба давався нелегко: крім роботи в університеті, де був на посаді лектора, доводилося викладати в приватних гімназіях, виступати з лекціями на різних курсах. А тут несподівано в 1901 р. помер батько, і треба було допомагати матері, що залишилася ще з чотирма молодшими братами і сестрами. Для літературної роботи залишалися ночі, які Лепкий намагається використати максимально, залишаючись наодинці з собою. Одна за одною виходять книжки його віршів та оповідань. Його твори починають перекладати польською, російською, чеською, німецькою, угорською та сербською мовами.

Та почалася Перша світова війна...

Воєнні події застали родину в курортному селищі Яремча на Гуцульщині. Та швидко тут стало небезпечно: австрійці вишукували «шпигунів» і вішали, російські військові власті, які незабаром прийшли в сусідні села, щукали «мазепинців» і вивозили на схід. В яремчанському готелі залишилися третій том історії української літератури та історична драма «Мотря», які пропали, бо готель незабаром злетів у повітря.

Спершу через Карпати пробрався до Угорщини, де місяць пробув у містечку Шатмарі, а звідси через Пешт добрався з родиною до Відня. Столиця донедавна бундючної Австро-Угорської імперії геть втратила свій колишній шарм, перетворилася на вавілонське стовпотворіння. Звідки тільки не було тут людей! От і Лепкий зустрівся незабаром з приятелями-«молодомузівцями» Петром Карманським та Василем Пачовським, а також з Ф. Колессою, В. Щуратом, О. Кульчицькою, К. Студинським та іншими давніми знайомими. Почали налагоджувати видавничу справу — видавати брошури, календар, народний буквар, збірники пісень...

Та восени 1915 р. Лепкого мобілізовують. Відомого, немолодого вже письменника послали б на фронт, якби друзі не подбали про його призначення для культурно-освітньої роботи в табір серед військовополонених.

Незабаром Лепкий опинився в Німеччині. Умови утримання полонених тут були кращі, ніж в Австрії. Деякий час був у містечку Раштатті, а потім, у 1916 р., перебрався до Вецлара. Одіссея Б. Лепкого тривала до 1925 р., коли поет повертається до Кракова (при сприянні давнього приятеля, відомого письменника Владислава Оркана), де стає професором Ягеллонського університету. В цей час відновлюється і плідна літературна діяльність Богдана Лепкого. Коли в довоєнний період та в роки війни він працював переважно в галузі поезії і малої прози, то тепер письменник віддає перевагу повісті («Під тихий вечір», «Веселка над пустарем»), зокрема історичній («Вадим», «Каяла», «Зірка», «Крутіж»). Саме в роки міжвоєнного двадцятиліття він творив свою знамениту епопею «Мазепа», яку не встиг завершити.

Після окупації Польщі фашистською Німеччиною в 1939 р. становище письменника стало особливо важким: він втратив посаду в Краківському університеті. Помер письменник 21 липня 1941 р., похований у Кракові на Раковецькому цвинтарі.

Одне з провідних місць у великій і різножанровій творчій спадщині Б. Лепкого займає поезія. Вона якнайповніше розкриває особливості людської вдачі письменника, допомагає глибше збагнути всю його творчість. І. Франко на основі вже перших оповідань молодого письменника відзначив, що «індивідуальність Лепкого менш діяльна і політична, ніж в останніх українських новелістів (В. Стефаника, Л. Мартовича, Марка Черемшини, М. Яцківа.— М. І.); він має м'який, вразливий і поетичний характер; однак у його новелах є щасливі моменти, красиві описи і добре висловлений тихий меланхолійний настрій»[5], а згодом відзначив, що «м'якістю колориту й ніжністю почуття виблискують новели й вірші Богдана Лепкого»[6].

Обидва ці висловлювання стосуються ранньої творчості письменника, але ті прикмети, які помітив Франко, залишилися характерними для письменника й пізніше, хоч розширювалася тематика й проблематика його творів, значною мірою змінювався і стиль. Власне найбільше відбилася Франкова характеристика саме на поезії Лепкого, хоч основою для критика була проза. Саме «м'який, вразливий» характер становить серцевину творчості письменника.

Богдана Лепкого не віднесеш ні до поетів гострого соціального бачення, ні до митців концептуального філософського мислення, на-

тура його радше споглядально-рефлективна, звернена всередину ліричного героя. Навіть тоді, коли поет чимось захоплюється, він щонайбільше досягає внутрішнього умиротворення, злагоди зі світом, а найприродніший стан його — туга. Туга — це домінанта поета, яка визначає романтичний тип його почування і мислення, та «перебендівська» натура, що «Заспіває, засміється, А на сльози зверне».

Джерелом цієї туги як мотиву є спогад. Його не треба трактувати спрощено, на рівні одинично особистісного досвіду, спогад може включати в себе момент знання про минуле, знання, що має генетичний характер, знання, в якому особистий досвід ліричного героя невіддільний від колективного досвіду етнічного середовища, а його індивідуальна пам'ять увібрала в себе історичну пам'ять народу, виражену в пісні, думі, переказі, легенді.

Співвідношення між ланками цього обопільного зв'язку поступово змінюється: чим більше зростає мистецький досвід автора, тим особистісно окресленішою і забарвленішою стає поезія, тим органічніше вбирає в себе фольклорні елементи, підпорядковуючи їх природі індивідуального стилю.

Лепкий віддав належне науці, яку здобув від селян, серед яких проходило його дитинство:

Не від шкільних лавок
Я набрався гадок
Про минувшину рідного люду,
А з думок-співанок
Парубків і дівок
В чистім полі, в жнива, серед труду...
Зимова довга ніч
Говорила про Січ,
Осінь смутком мене вповивала,
Весняна ж ясна ніч
Зачаровану річ
Про красу і добро починала.

(«Я учився...»)

«Шкільна лавка» доповнювала «думки-співанки», а не протистояла їм, і це складало основу початкового періоду поетичної творчості Богдана Лепкого. Коло тем, образів, настроїв, ритмомелодика його творів не виходили за рамки почутого і прочитаного, ці твори — начеб відгомін, своєрідна їх варіація у тонкій і вразливій поетовій душі. Ми знаходимо тут вболівання за народ, що асоціюється передусім з селянством — його етичними нормами, його естетикою, що відбилася у фольклорі, пошаною до національних традицій, родинних зв'язків, прагненням правди й справедливості, як

склалося воно в селянській психології. Не будемо критикувати поета за патріархальну обмеженість. Згадаймо, що І. Франко один з головних принципів шевченківської етики вбачав у міцності родинно-патріархальних устоїв, у священності сім'ї. Як показує практика сучасних суспільних відносин, ці ідеали і в наш час не втратили своєї цінності...

Богдан Лепкий на кожному кроці бачить соціальну несправедливість, він з болем пише про «голод — сіл щорічний гість», він бачить разючі контрасти:

Там лан — як полонина,
Там стерні — як щетина,
Там скирти — наче вежі,
А тут лиш межі, межі!
Там збіжжя — гей те злото,
А тут саме болото,
І кров, і поту ріки...
І так навіки-віки!

(«Листками вітер котить»)

В поезії Б. Лепкого не знайдемо революційних гасел, закликів до бою, його громадянська постава була радше споглядальною, аніж діяльною, але, як художник чесний, він вважав своїм громадянським обов'язком розповісти про народинй біль, як про свій біль; бути

...там, де людське горе,
Де вічний біль, і плач гіркий, і стони,
І та розпука чорна, ніби море,
Лишаючи на плесі шум гіркий — прокльони!

(«Коли обгорнуть безталанну душу...»)

То чи можна стверджувати, що соціальні теми були взагалі чужі для творчої натури Б. Лепкого (таку думку висловлювали Є.-Ю. Пеленський, В. Сімович)? Тематичний принцип, здається, взагалі мало підходить для характеристики такого поета, як Лепкий. Ранні твори з селянського життя породжені тим обсягом вражень і спостережень, які давали йому конкретні обставини, а крім цього, традиція української літератури. Село було не просто темою його творчості, а сферою, середовищем, що виробили світогляд, етику й естетику, що їх у принципі поділяв письменник. Так, Богдан Лепкий не дивився на село «через якесь рожеве скло», він бачив селянина пригнобленого соціально і приниженого національно, його боліло, що селянин той гне «свій карк на власнім полю в чуже ярмо» («Я не дивлюся на село...»), але він не закликав рвати пута, щоб звіль-

нитися від цієї рабської покори. Він у нерозривному зв'язку селянина з землею («він первородний, правий син природи»), у його міцних і здорових моральних засадах, доцільності його життя «серед праці, серед поту» для найголовнішого — для хліба, — вбачає здорове ядро народу, запоруку його безсмертя. Минатимуть віки, прошумлять над землею пожежі, «як слід содомського гріха», що обернуть на руїни колись могутні твердині, а сини чорної ріллі знову підуть на світлу дорогу, взявши з собою «не зброю остру, не машини», а сповнене любові серце...

Вірш «Я не дивлюся на село...» датований 1901 роком, коли не можна ще було передбачати ні спопеляючого смерчу Першої та Другої світових воєн, ні тим паче пізніших екологічних катаклізмів зі «звіздою Полин» Чорнобиля, та серце поета сповнювали якісь трагічні передчуття, якась неусвідомлена тривога.

Це була пам'ять колективної підсвідомості патріархального селянина, посилена ідеологією селянської національної державності в християнсько-релігійному варіанті. Пам'ять ще міцно тримає уяву поета в полоні уставлених понять і уявлень, та неусвідомлена, а потім усе більш відчутна тривога, що йде від реальних вражень, пізнання конкретних суспільних обставин, усе більше переважає над патріархальними уявленнями про гармонію традиційного селянського укладу життя.

Б. Лепкий передчуває наближення бурі, яка має зламати старі кордони і старі порядки. В ньому постійно ведуть між собою діалог «голос зневіри» і «голос надії», сформульовані в однойменних віршах, написаних в 1911 році (ці вірші поет читав на шевченківському вечорі в Кракові 1914 р.): перший голос застерігає, що всюди однаково, бо всюди «пани вгору, біднота вділ», і ламання кордонів, і порядків, і держав приведе до руїн і пролитої крові, другий — кличе слухати духа волі, голос сурм...

Ці два голоси звучать мовби супровід до різних тематичних розгалужень і настроєвих мотивів особливо інтенсивного періоду поетичної творчості Лепкого — до 1914 року. Ліричний герой поета не може не бачити важких обставин життя народу, тих пут, якими зв'язані його тіло і його воля. Поет має чуйне серце і вразливу душу, та він вродився не борцем, а співцем, що чутливо реагує на зовнішні обставини:

Життя, мов скрипку музикант,
Строїло все мене, —
Сумний мій спів, товаришу,
Бо все кругом сумне...

Але туга його (хай навіть вона ним самим буде названа зневірою)

і надія — не протилежні поняття, не антитези, раз вони борються між собою в єстві одного митця. Туга — це теж історична пам'ять, бо це туга за волею, за колишньою славою, які повинні відродитися; така туга має оптимістичний, життєствердний характер, вона споріднена з тугою народної пісні й думи, яка не присипляє, а збуджує і гартує волю, прагнення до дії, до чину.

Ліричний герой Б. Лепкого близький багато в чому до того створеного Шевченком перебендівського романтичного типу з його сум'яттям почувань, що йде до людей зі словом веселим, а сум свій гасить на самоті, на степовій могилі, де зверне свій погляд на море та небо, «бо на землі горе...»

Від того горя, «зависті, злоби», «вічного бою за існування» (оповідання «День кінчається») ліричний герой Б. Лепкого шукає порятунку, і знаходить його — чи йому здається, що знаходить, — у світі природи: серед гір, у стихії моря... Він може серед тої стихії бути сам, може на якийсь час втішитись спокоєм чи бодай ілюзією спокою. Звичайно, на настрої пейзажної лірики поета не могли не вплинути й ідеї естетики модернізму і «Молодої Польщі» і «Молодої Музи»: з представниками першої він перебував у тісних взаєминах, до другої належав. Він поривається в гори, щоб «заховатися перед людським горем», прагне бачити тільки скелі та соколів над ними, але десь із підсвідомості виникають образи Довбушевих легінів, що мстили панам за людські кривди («Покину я доли...»); він прагне розумом полетіти «на сонце, на зорі», але думки, як ті морські хвилі, знову повернуться «на землю дрібними дощами» («Даремно»). Скільки знайдемо таких мотивів у «Блудних вогнях» П. Карманського, «Розсипаних перлах» В. Пачовського, «Сумні ідем» С. Чарнецького... Цікаво було б зробити порівняльну характеристику пейзажної лірики цих поетів; мабуть, одним із незаперечних висновків такої характеристики була б щирість переживань у поезії Б. Лепкого, постійна прив'язаність його ліричного героя до людей, що виявляється у найнесподіваніший спосіб, відбивається і на «верхньому» і на підсвідомо-асоціативному рівнях. Як би не силкувалася черниця забути про земне, злитися у молитві з Богом, та зображення на іконі Марії з маленьким Ісусом серед трав і синіх квіток пробуджує в неї непереборну тугу за земним життям — правом материнства («З кадильниць срібних дим снується...»); як би не рвались думки поета ввись, все одно цей космічний антураж переб'ється побутовою деталлю: думки «В голові, як діти в хаті, Вдержатися не хотять» («Наші гори»).

М. Рудницький справедливо відзначив, що в ліриці Б. Лепкого нерозривно поєднані «особистий смуток і смуток — з приводу народної недолі», але навряд чи можна погодитися з його твердженням, що «проживши довгі роки в осередку «Молодої Польщі», з

особистими зв'язками серед модерних польських поетів, він (Лепкий) не прислухався ніколи до теоретичних дискусій на тему нових завдань поезії і не піддався чарові модерної літератури»[7]. Прислуховувався і піддавався, але не настільки, щоб втратити власну індивідуальність і власне розуміння завдань літератури.

Український «Sturm und Drang» (штурм і натиск), як назвав Лепкий естетичну платформу «Молодої Музи», ставив своєю метою прилучитися до нових ідей у світовій літературі, але так, щоб не втратити національної основи мистецтва.

Поезія Богдана Лепкого, без сумніву, належить до тих перших проявів модернізму в українській літературі, які виводили цю літературу на нові естетичні обрії і вводили її у контекст загальноєвропейського літературного розвитку. Але особливість його поезії виявляється у тому, що її модерністичні риси виступають не як опозиція реалізмові, не як протистояння традиції. Вони виростають з цієї традиції і збагачують її новими мотивами, образами, формами. «Ми всі любили нашу пісню народну, нашу літературу й театр (навіть грали в ньому), — писав пізніше письменник у книзі спогадів «Три портрети», — а все ж бачили, що не стільки сонця, що в вікні. Чогось-то нового бажалося, захочувалось печеного леду, як дехто насміхався з нас»[8].

Таким чином, модернізм Богдана Лепкого виростає з традиції, він прагне синтезувати нові підходи й прийоми, утверджені великим досвідом літератури, а передусім побачити в швидкоплинному момент вічності. Історики літератури довели, що у прагненні до універсальності образу-символу поетів-модерністів початку XX ст., що було реакцією на описовість побутового реалізму, представники нових літературних течій спиралися на традицію романтизму. Виразно виявляється орієнтація Богдана Лепкого на великого німецького поета Йоганна Вольфганга Гете.

Лепкий у своїх спогадах називав «Молоду Музу» «Sturm und Drang»: «Це був наш «Sturm und Drang», хоч і виявлений в іншій формі, ніж колись у німців»[9]. Що це не принагідна аналогія — хоч автор спогадів не думав прирівнювати вагу «Молодої Музи» до названої літературної течії в Німеччині, — свідчать вагомі факти. Так, «Молода Муза» — «невговкана й химерна» дівчина — не хотіла ступати слідами Квітчиної Марусі, як молоді німецькі поети 70-х років XVIII ст. не хотіли дотримуватися норм і приписів класицизму. Але коли Лепкий іронізував над всіма «поетичними мотовилами», шукаючи поезію насамперед «в людях і в природі», то він безсумнівно мав перед собою приклад Гете, якого, за словами дослідників, «не надто турбували внутрішні проблеми поезії, техніка вірша»[10], хоч тут і було лукавство, бо поезія Гете — це каталог розмірів і форм і європейської і східної поезії.

Коли Гете виступив у німецькій літературі,його вірші були кваліфіковані як «предметна поезія», в якій об'єкт домінує над творцем і природа розкриває перед ним свою духовність. Характерно, що коли Лепкий у 1916 р. внаслідок війни потрапив у гетевські місця і працював вихователем у таборі м. Вецлара, де було 10 тисяч українців — військовополонених російської армії, він не тільки намагався зафіксувати у віршах і пояснити в примітках кожну деталь, пов'язану з іменем великого поета, а й побачив сліди присутності духу Гете в природі цих місць:

Ще є тота керниця
Між туми, під плотом,
В котрій журчить водиця:
«Шарлотто!»

Як місяць зачарує
Маєву ясну нічку,
Тінь Вертера мандрує
Над річку.

А в хаті, де жив Гете,
В погоду й завірюху,
Підпускані рулети
Наглуго.

Там він листи читає,
Записані інквасом,
З Мефістом розмовляє
І з Фавстом.

(«З-над Ляну»)

Український поет підкреслює одну з основних рис лірики Гете — перехід матеріального в духовне, прагнення виявити «непроминальне» в змінах; передати, як у швидкоплинному «вічність ворушиться» (вірш Гете «Заповіт»). Це прагення близьке самому Лепкому, туга в якого — світла, і цієї просвітленості надає їй те, що плинність конкретного прояву життя, конечність кожної окремої людської екзистенції заперечується нетлінністю й невмируччістю творчості, поезії, краси — духовністю, створеною людиною.

Основним мотивом, пронизливою «нотою» віршів поета про гори, про море, про плин часу, про любов є туга, спектр значень якої надзвичайно широкий і часто сягає високого філософського рівня. Ядро цього настрою має глибинну буттєвісну основу: людина — це атом, «маленька безсила пилина», човен на голубих хвилях безконечного океану, її голос — це шум хвиль по гострому камінню, крик чайки над людським плесом, її майбутнє — це шлях у «невідоме нам

чорне море»; що не день — то «чимраз до неба ближче, Чимраз дальше до землі».

Злиття з природою переростає у поезії Б. Лепкого настанову, здобуває ту безпосередність переживання, що його дає справжнє поетичне натхнення. Сьогодні можемо сказати навіть більше: в цьому злитті прочитується передчуття загрози відриву людини від природи і усвідомлення того, що у вічності природи запорука вічності людини і людства:

Я даю тобі враження
Безконечності, безкраю —
І тому ти так у мене,
Ніби в дзеркало глядиш.
(«Незглубиме синє море»)

Тугу в поезії Б. Лепкого можна визначити як філософську категорію, як концепційну домінанту його лірики, та водночас треба відзначити, що вона набуває щораз більше рис безпосереднього людського переживання.

Лепкого, що волею обставин опинився поза рідним Поділлям, нехай навіть в найосвіченішому культурному середовищі Кракова, постійно тягнуло в рідні сторони. В спогадах оживали милі серцю картини дитинства, святкування Різдва та Великодня (цикл «На свято»), вірші про приїзд до батьків зі школи сповнені зворушливих подробиць, які зігрівали душу в години перевтоми і особливо — у важкі часи воєнного та табірного побуту. У критиці можна було зустріти іронію з приводу цих ностальгійних ноток та сільських сантиментів, однак такі докори можуть іти тільки від ігнорування самої суті лірики поета, яка в спогаді черпає матеріал для творчого настрою, свою живильну силу. Така природа цієї лірики: з початком співу автор уже думає про його кінець, при початку життя хоче побачити його завершення, щоб при завершенні повертатися до початку. Навіть в юнацьких віршах Богдана Лепкого уособлена пора його — осінь, але це не просто осінь і не просто осінній настрій, а радше спроба, прагнення через призму осені подивитися на весну, через призму навіть передбачуваної старості — на молодість. Вірші циклів «Осінь» та «Весна» можна навіть поміняти місцями, і це буде майже не відчутно. Бо тут панує інша послідовність, інша логіка циклічності природних процесів, доцільних, але у цій доцільності й невблаганних, нещадних щодо окремого існування — унікального і неповторного:

Що процвітало навесні,
Гарячим літом спіло,
Шукало прожитку собі —
Те восени у боротьбі

Зі смертію змарніло.
З краси й приман обдертий цвіт
Конає на болоті...
Такий то вже цей божий світ!
(«Останній птах в вирій летить...»)

Гей цвіли сади,
Розцвітилися!
Та куди ж то тії чари
Заховалися?
Розплились вони,
Ніби вітру шум,
Та лишили за собою
Кілька тихих дум.
(«Молоді літа»)

Вірші ці — з циклів «Осінь» і «Весна», але протилежності тут сходяться: їх об'єднує прагнення схопити початок і кінець як єдине ціле, як безперервний процес — від народження до смерті, як замкнуте коло. Не випадково поет перекладав пушкінський «Віз життя» — твір, співзвучний загальній концепції його пейзажно-календраної лірики.

Осінні мелодії Б. Лепкого увінчують його знамениті «Журавлі», твір, який народ узяв до своєї безсмертної пісенної спадщини. Як багато умістилося в кілька строф про осінній відліт журавлів, яка гама переживань, настроїв! І не дивно, що такими журавлями бачили себе галичани, що покидали батьківщину в неясній надії на кращу долю за океаном, і «стрільці січовії», що йшли боронити рідну землю від ворогів, і кожна людина, проводжаючи ключі журавлині в вирій, теж мимоволі прощається з весною і літом, з молодістю, з життям...

У Богдана Лепкого взагалі не знайдемо ліричного захвату, захоплення життям, чи «оскарження» природи за конечність кожної людини. Печаль поезії Б. Лепкого світла, і цю просвітленість надає їй те, що плинність конкретного прояву життя, конечність кожної окремої людини заперечується нетлінністю й невмирущістю творчості, поезії, краси — духовності, створеної людиною. На думку Святослава Гординського, «ця погоня за незнаною красою та віра в неї — одна з цікавіших і найбільш одухотворених рис його (Лепкого) поезії»[11]. Оті «кілька тихих дум», які лишає по собі весна, варті тієї весни, варті прожитого життя, тому поет закликає (і читача і себе):

Неси в душі свою найкращу думу,
Свою сердечну мрію золоту
Шляхом життя, посеред крику й шуму,
У вічності глибоку самоту.
А ідучи, не розсипай проміння,

Не обтрясай небесної роси,
Щоб у момент найбільшого терпіння
Мав ти світило вічної краси.

У подібному ключі розгортається і сюжет його любовної лірики. Спроби деяких критиків зіставляти цикл віршів Лепкого про кохання (об'єднаний автором у розділ «Весною») з ліричною драмою Івана Франка «Зів'яле листя» навряд чи можна вважати успішним. Споріднює їх хіба те, що в обох поетів це любов нещаслива. Та коли у Франка розлука з коханою була насильною, її спричинили соціальні, національні чинники, викликавши великі страждання духовно сильної натури, то в Лепкого неможливість єднання веде не до внутрішнього потрясіння, а до тихого смутку, тієї ж туги, яку навіює відхід весни, до туги, що ріднить любовний мотив з іншими мотивами в творчості поета, а найперше — з пейзажним. Туга веде до умиротвореного спомину, до просвітлення, до ідеалу в його недосяжності.

Таким колом ідей, настроїв окреслюється поезія Б. Лепкого до 1914 року. Події Першої світової війни внесли в неї нові мотиви, наклали нові кольори — червоний (колір крові) і чорний (колір згарищ) — на її палітру. Якщо б визначати найголовнішу зміну в поетичній творчості Б. Лепкого воєнних років, то вона полягала б, мабуть, у тому, що «я» поета, яке було в епіцентрі його лірики, втрачає свою домінуючу роль, розчиняється в колективному «я» народу.

Рефлексійна споглядальність і самозаглибленість змінюється експресією, публіцистичними інтонаціями («Ударте в дзвін...»), тонкий ліризм з переливами душевних станів поступається місцем епічному подиху, панорамній картині (поеми «Буря», цикли «Листи Катрусі», «В лазареті»), в образну тканину творів вплітається фольклорна і біблійна символіка, що визначає кардинальні питання буття чи небуття: червоного коня, ворона, хреста, Голгофи («Вороне чорний...», «Батько і син», «Весна», «1915», «В церкві»), у віршах з'являються історичні асоціації, зокрема ремінісценції «Слова о полку Ігоревім» («Слідами Ігоря»)...

Усі ці якості поезії Б. Лепкого воєнних років у своєму сконцентрованому вигляді виявилися в «Ноктюрні» — своєрідній скорботній поемі, поемі-плачі, побудованій на цифрі дванадцять. Число це в творі євангелічно-трагічне ідеєю жертовності всього народу: дванадцять старців, дванадцять жінок, дванадцять сиріт, дванадцять їздців, дванадцять борців.

Здається, талант Лепкого не піднімався ще до такої висоти у вираженні трагізму народної долі, в поєднанні зображення конкретних сцен, ситуацій з їх смисловою насиченістю, щільністю, переведенням події, факту в узагальнений філософський план.

«Ноктюрн» порівнювали з поемою «Дзяди» («Поминки») А. Міцкевича, зокрема з другою частиною цього твору (В. Сімович). Подібність тут — у моторошності картини, трагізмі життя, з тією, щоправда, різницею, що в А. Міцкевича страхіття подаються через призму фантастики, повір'їв (викликання душ померлих), а в Лепкого вони — наслідок реальності, результат війни.

Драматизм поезії Б. Лепкого періоду війни посилюється тим, що «кривава слава» героїв, січових стрільців, воїнів Української Галицької Армії встелилася могилами на полях Галичини та Поділля, не збулися надії на національне відродження після розпаду Австро-Угорської імперії. Цілий ряд соціально-історичних обставин привели до окупації західноукраїнських земель польськими військами в 1919 р. Б. Лепкий не торкається високих сфер політики, він показав трагедію низів — пожежі, руїни, смерть і головне — крах надій.

Поезія Б. Лепкого, вбираючи в себе елементи народної пісенності, піднімається на високий рівень художнього узагальнення. Автор уміє фольклорний елемент органічно поєднати з мотивами світової класики і цим розширити горизонт зображеної ситуації. Характерний у цьому плані вірш «Наш Міньйон». Гетевський образ омріяної країни, куди кохана кличе свого обранця, в українського поета здобуває риси рідного сплюндрованого краю, обороняти який дівчина хоче йти зі своїм милим.

Чи знаєш край, де кров, як море, ллється,
Куди не глянь — стоїть при гробі гріб.
Дитина, ніби квіт, нім розів'ється,
Змарніє з зимна, голоду, хвороб —
Чи знаєш край цей?
О, туди, туди
Хотіла б я з тобою, милий, йти! ...
Чи знаєш полк? В рушницях куль немає,
Немає хліба, одягу, чобіт.
Та що йому? Він край обороняє
Від ворогів, а ворогом — весь світ.
Чи знаєш полк цей?
О, туди, туди
Хотіла б я з тобою, милий, йти!

Читач бачить, як у сюжетну строфічну схему вірша Гете «Міньйон» вплітається мотив популярної української пісні західного регіону — про те, як дівчина просить «козака-сокола» взяти її з собою «на Вкраїну далеку», де вона готова спати «в степу під вербою», їсти «сухарі з водою», накриватися темною нічкою, аби лише бути з коханим. Б. Лепкий зумів майстерно поєднати ці моти-

ви, надавши їм нової історичної конкретизації і нової естетичної якості. Вірш цей можна розглядати як завершення теми війни в поезії Б. Лепкого і підсумок його творчості періоду 1914–1920 рр.

Взагалі поезія Б. Лепкого дихає атмосферою світової культури: поштовхом до його творів не раз ставали образи, асоціації, пов'язані з малярськими полотнами, театральними виставами тощо. Так, вірш «Остров смерті» є своєрідною інтерпретацією популярної на початку століття однойменної картини швейцарського живописця А. Бекліна, а вірш «Журавлі», що став народною піснею, був написаний, за свідченням самого автора, під враженням від вистави за драмою польського письменника С. Виспянського «Листопадова ніч»[12].

В 20–30-і рр. письменник виступає переважно в жанрі історичної прози. До поезії звертається він зрідка, продовжуючи, передусім, мотиви довоєнної лірики, та час від часу публікує вірші до певних дат, ювілеїв письменників, але ці твори, за деякими винятками, не мають самостійного художнього значення. За цей час вийшла лише одна його збірка — «Сльота» (1926), окремі публікації з'являються на сторінках періодичних видань: «Літературно-науковий вісник», «Світ», «Назустріч», «Дажбог» та ін. Чим більше віддаляються у часі, тим ясніше й виразніше проступають у спогадах дні дитинства і ранньої юності, поля, засіяні пшеницею, туга за коханням. Ось зразок цієї пізньої, просвітленої лірики Лепкого:

Не прошу любові, ані ласки,
Бо любові випрохать не мож —
Будь мені, як королева з казки,
Що заснула серед срібних рож.
Будь мені, як тая біла дама,
Що по замку в тиху північ йде,
Будь мені, неначе скарб Сезама, —
Ключ пропав... Ніхто не віднайде.

Чи було щось нелогічного в тому, що вчорашні адепти «краси» й «мистецтва для мистецтва» стали не тільки глашатаями ідеї державності, а й борцями за неї? Вони робили те, що вважали в певний час найбільш потрібним. В той час, коли Україна не мала держави, державу замінювала їй література. І «молодомузівці» прагнули, щоб література репрезентувала Україну творчістю високої проби.

Які ж риси поетики модернізму відбилися в поезії Лепкого, позначилися на його стилі?

Ті критики, які заперечували зв'язок поезії Лепкого з модернізмом, виходили з того, що вона заснована на засадах традиційного вірша, що в ній переважає сільська тематика, естетика ж модернізму

базується на урбаністичній темі, вільному вірші і — головне — на символі як виході в позареальне, надчуттєве, містичне, на погляді, спрямованому по той бік буття.

Але ж модернізм, зокрема ранній символізм, не зводиться до якогось чіткого показника. Адже ні в «Альбатросі» Шарля Бодлера, ні в «П'яному кораблі» Артюра Рембо, ні в «Пегасі» Михайла Яцківа символи не лежать за межами реальності. Ознакою модернізму в поезії Богдана Лепкого є передовсім те, що М.Степняк ще в 30-ті рр. назвав «естетичною переоцінкою цінностей»[13].

Зокрема це культ осені як щасливої пори замість культу весни. Критик, щоправда, не пов'язує «тоскні осінні настрої» поета «з символічним культом осені», твердить, що Лепкий підходить до осінніх тем як до періоду сільськогосподарських робіт. Такий підхід є явним спрощенням. Осінь у поезії Лепкого — категорія філософська. Осінь — улюблена пора уже ранньої, юнацької лірики поета: з початком співу він уже думає про його завершення, крізь призму осені прагне подивитися на весну, крізь передбачувану старість — на молодість.

Все це зливається у колобіг природи, невблаганний у своїй невідворотності й вищій доцільності, і все ж...

Жде листок останній і з тривоги
Безнастанно на вітці тремтить...
Ах, невже і ти, листочку вбогий,
Й ти також бажаєш вічно жить?
(«Відчинилися небесні шлюзи»)

Принцип зміщення площин, переакцентування пар понять-опозицій бачимо також у трактуванні часово-просторових співвідношень. У Лепкого міняються місцями «тепер — давно», «близько — далеко»: «давно» стає «тепер», а «далеко» — «близько», це прийом явно не реалістичний, явно з арсеналу нової естетики, і навіть тонкий і проникливий Микола Євшан не прийняв «цієї методи», вважаючи, що «відтворювати на підставі споминів те, що стрілось нам на дорозі життя, — не все значить творити»[14].

Теза сумнівна, крок назад від Франкового «Із секретів поетичної творчості», де процес творення — акт повторного переживання. Але й Євшан визнає, що «ця метода» Лепкого має в собі принадність, тиху поезію, хоч, на його думку, не дає розвинутися фантазії.

Нарешті, ще одна риса модернізму, яка виявилася в поетичних творах Лепкого, — естетизація відразливого, потворного. І знову антиномія-протистояння: потворність згладжується у пейзажній ліриці тим, що вона виявляє свій зв'язок з традицією українських романтиків XIX століття:

Прийде ніч, як той крук,
Витягає сто рук,
Запускає сто кігтів у душу,
Сіра днина нудна
Добігає кінця —
Я знов ночі боятися мушу.
(«Дивний сум і туга...»)

Читач відчуває нічний страх, але ця ніч і той страх водночас притягають його, це якийсь солодкий страх. Принцип такої акцентованої витонченості, естетизованої потворності знаходимо і в інших віршах, наприклад, «твар» (лице) сонця «страшна, червона, як опир, Що в гробу серед ночі, Встає і в світ іде на жир і стогне: м'яса хочу!» Але тут потворність теж не просто «квіти зла» як якась універсальна категорія: потворність картини відбиває потворне обличчя війни.

Звідси виникає висновок, що поезія Богдана Лепкого розвивалася в руслі світової і національної традиції, збагачуючи цю традицію здобутками новітніх поетичних шкіл. Вартість цієї традиції, здається, ніким ще не була спростована, і зберігає свою вагу і своє значення й сьогодні. Тому нам близький і дорогий Богдан Лепкий. Дорогий тим, що, як писав Микола Євшан, його поезія — це «голос душі, голос серця. А де будиться той голос, там притихають всякі низькі пристрасті, наші почування очищуються з бруду, входить в душу святковий, небуденний настрій, входить гармонія»[15].

[1] Кузеля З. Богдан Лепкий, біографічний нарис // Золота Липа. Ювілейна збірка творів Богдана Лепкого.— Берлін, 1924.— С. 15-16.
[2] Jackiw M. Aurea medioritas // Z lat szkolnych.— Lwów, 1906.— S. 47.
[3] Кузеля З. Богдан Лепкий... // Золота Липа...— С. 20.
[4] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1986.— Т. 46.— С. 372.
[5] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 33.— С. 16.
[6] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., —1984.— Т. 41.— С. 158.
[7] Рудницький М. Від Мирного до Хвильового.— Львів, 1936.— С. 275.
[8] Лепкий Б. Твори: В 2 т.— К., 1991.— Т. 2.— С. 639.
[9] Там само.
[10] Михайлов Ал. Гете, поэзия, «Фауст» // Гете. Фауст. Лирика.— М., 1986.— С. 6.
[11] Гординський С. В погоні за вічною красою // Ілюстровані вісті.— Краків, 1941.— № 8.— С. 9.
[12] Лепкий Б. Писання, т. І.— Коломия —Лейпціг, 1922.— С. 387.
[13] Степняк М. Поети «Молодої Музи» // Червоний шлях.— 1933.— № 1.— С. 173.
[14] Євшан М. Під прапором мистецтва.— К., 1910.— С. 66.
[15] Там само.— С. 62.

ТВОРЧІСТЬ — ЦЕ СВОБОДА ДУХУ
(Микола Євшан)

Кожний період розвитку літератури має рівень свого теоретичного самоусвідомлення. Особливо періоди «зміни віх», естетичної переорієнтації, коли нове покоління намагається сказати нове слово. В літературному процесі висуваються постаті, які репрезентують ті творчі орієнтири, які несе з собою нова генерація. В українській літературі початку двадцятого століття таким репрезентатором новаторських тенденцій був Микола Євшан. Його статті на сторінках журналів «Українська хата», «Літературно-науковий вісник» стали справжнім каталізатором літературного процесу, внесли в нього дух полеміки, боротьби, того живого темпераменту, без якого неможливий поступ у будь-якій галузі людської діяльності.

Микола Євшан не був академічним ученим, він чи не єдиний в українській літературі «чистий» критик, який обрав для себе цю галузь літературної діяльності і зумів реалізувати в ній свій темперамент, естетичні уподобання та світоглядні принципи. Ворог лозунгового, декларативного патріотизму, він виявив свій патріотизм боротьбою за високий естетичний рівень національного мистецтва, яке б зайняло своє місце в загальноєвропейському культурному процесі, — як літератор, і боротьбою за Україну, її незалежність, — як громадянин і воїн, коли до цього чину покликало життя. Як воїн, на полі бою, і загинув Микола Євшан у 32-літньому віці як поручник українського січового стрілецтва, що пішло на «Вкраїну далеку» виборювати незалежну державу.

А справжнє прізвище його було не легендарно-літописне (євшан-зілля з «Галицько-Волинського літопису»), а прозаїчне — Федюшка, і народився майбутній критик 19 травня 1890 р. в селянській родині невеликого галицького містечка Войнилів теперішнього Калуського району Івано-Франківської області. Оскільки змалку виявив любов до книжки та ще мав слабке здоров'я, батько послухав поради вчителів і віддав його в гімназію в м. Станіслав. Гімназія була першим місцем випробування характеру юнака. Справа в тому, що була вона польською і намагалася сполонізувати своїх учнів. З Миколою це не вдалося, навпаки, в нього зростав щораз більший інтерес до української культури та громадського руху.

Після закінчення гімназії в 1908 р. Микола записується до Львівського університету, де студіює україністику та германістику. Однак завершувати університетську освіту довелося у Відні, бо 1910 р. взяв участь у боротьбі студентської молоді за український університет, за що був позбавлений можливості продовжувати освіту.

Важливу роль у формуванні світогляду Миколи Євшана відіграв видатний український історик, професор Львівського університету Михайло Грушевський. Він звернув увагу на допитливого студента, влаштував його бібліотекарем Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Згодом молодий літератор стає секретарем НТШ, співробітником «Української видавничої спілки», яка під керівництвом М. Грушевського, І. Франка та В. Гнатюка видавала як художню, так і наукову літературу, певний час працює особистим секретарем історика. Від 1907 р. розгортається активна літературно-критична діяльність Євшана, він виступає в журналах «Бжола», «Будучність», «Літературно-науковй вісник», з 1908 р. стає одним з основних авторів журналу «Українська хата». Багато дала поїздка до Києва, де він познайомився з Ганною Барвінок (дружиною Панька Куліша), Лесею Українкою, Михайлом Коцюбинським, Микитою Шаповалом (Сріблянським). Період з 1909 р. до Першої світової війни — найплідніший у творчій біографії критика. Двадцятирічний Євшан стає чи не найголоснішим українським критиком. У 1910 р. він видає у Києві книжку «Під прапором мистецтва», в якій сформульовані його основні естетичні засади та здійснено аналіз твочості молодих західноукраїнських письменників П. Карманського, В. Пачовського, Б. Лепкого, О. Кобилянської, В. Стефаника. Можна з повною відповідальністю стверджувати, що жодне більш-менш помітне явище тогочасного літературного процесу не пройшло повз його увагу, в багатьох статтях, зокрема «Листах з Галичини» для «Української хати», відбита атмосфера літературного життя Львова, дано своє прочитання — переважно нетрадиційне — багатьох сторінок української класики.

Напружену творчу працю перебиває війна. Вона застала Миколу Євшана на Буковині в товаристві українських письменниць Ольги Кобилянської та Стефанії Гнідої (в домі останної). Незабаром був мобілізований до війська. З того часу майже закінчується діяльність Євшана-критика і починається діяльність Євшана-публіциста, громадського діяча, воїна. З Угорщини, куди був відправлений після мобілізації до австрійського війська, друзі допомогли перебратися до Відня, де в той час, особливо після окупації Галичини російськими військами, було коло 10 тисяч утікачів з України. Проте у відносно спокійній австрійській столиці, де була можливість займатися журналістикою та видавничою справою, довго не затримується: його прямій і твердій натурі важко було звикнутися з гнітючою атмосферою, яка панувала там, і він проситься на фронт. В одному з боїв в Італії над рікою Ізанцо був тяжко поранений. Після тривалого лікування в Любліні та Граці повернувся до місця розташування частини, але з огляду на стан здоров'я одержав відпустку й поїхав до батьків дружини (Стефанії Добрянської) в с. Монастирець у Карпатах...

Знову пропозиція залишитися у ВІдні, а Євшан відкидає її, проситься на фронт, і знову — важке поранення.

І тут доля присудила Євшанові стати одним з персонажів драми української історії 20-го століття. Падіння Австро-Угорщини застало його в с. Журавниці коло Перемишля. Події розгорталися з калейдоскопічною швидкістю. «Заки поляки встигли приготовити переворот, Микола Федюшка випередив їх, нав'язав контакт з українськими військовими частинами в Ряшеві, Ярославі й Перемишлі, тайно змовився вночі з старшинами українцями 9 полку, і весь український склад того полку стає під наказ поручника Федюшки. Вранці українці складають присягу на вірність Українській Республіці, Федюшка роззброює поляків 9 полку, арештує польських офіцерів і марширує зі своїм військом на Перемишль, опановує лінію Сяну, стає на західних кордонах України, готовий боронити їх збройною силою... Але Українська національна рада в Перемишлі, наївно надіючись на мирне вирішення польсько-українського конфлікту в союзі народів, починає переговори з поляками і на їх вимогу дає Федюшці наказ розпустити військо додому та звільнити арештованих польських офіцерів»[1]. Це ускладнило становище ЗУНР.

Згодом у некролозі М. Євшана В. Гнатюк справедливо писав, що доля Перемишля і всієї Галичини могла бути іншою, якби Євшан не послухав Національної ради. Ох, скільки цих «якби» було в нашій історії!..

А поки що поручникові Федюшці довелося тікати — спершу до батьків дружини, а потім у Войнилів, де він стає комендантом військової міліції. Та цей пост посідав він недовго, бо незабаром став співробітником часопису «Республіка». Тоді М. Євшана спіткала ще одна небезпека. Він публікує в опозиційних журналах («Нове життя», «Народ») статті з критикою уряду ЗУНР, за що його звинувачують в участі у підготовці державного перевороту й на якийсь час навіть ув'язнюють.

Але незабаром Микола Євшан — голова полкового архіву Начальної команди Української Галицької Армії. Разом з бойовими частинами переходить ріку Збруч. Важкі дороги, хвороби, тисячі жертв... 31 жовтня 1919 р. виголошує промову «Великі роковини України», присвячену річниці проголошення Західноукраїнської Народної Республіки.

«Ми можемо зробити тільки одно: посвятити себе до останку. Для себе життя ми вже не устроїмо. Мусимо думати тільки про життя будучих поколінь... Тепер ми виростаємо на українців!.. Перековуємо себе у справжню націю... Ціле наше життя мусить бути концентроване на одній ідеї — ідеї національного відродження. Одно остається нам до збереження, то наша честь» (промова була згодом надрукована у Відні).

А 23 листопада — «погас Євшан у Вінниці в неділю», як занотував цю сумну подію поет і воїн Микола Матіїв-Мельник у вірші «Паде пожовклий ліст...» Того ж дня Євшана поховали на тифозному цвинтарі у Вінниці.

І, мабуть, далеко не всі з тих, хто слухав останню промову поручника Миколи Федюшки, а тепер ішов за його труною, знали, що ховають одного з найталановитіших українських літераторів, якого часто називали прихильником теорії «мистецтва для мистецтва», ідеологом «чистої краси», не зв'язаної з суспільними потребами.

Чи Микола Євшан своєю смертю заперечив такі характеристики, чи вслід за Миколою Вороним він міг би сказати:

До мене, як горожанина,
Ставляй вимоги — я людина.
А як поет — без перепони
Я ставлю творчості закони;

чи, може, взагалі про нього склалося уявлення перекручене і спотворене?

Питання надто складне, щоб дати на нього пряму однозначну відповідь. Тому відповідь може дати лише його творчість як цілісність, як система поглядів.

Оцінити її можна тільки в контексті процесів, які відбувалися в українській літературі на початку XX ст., зокрема тієї полеміки, що точилася між журналами «Українська хата» та «Киевская старина». Микола Євшан виступив палким оборонцем молодого покоління письменників, які сприймали й намагалися творчо розвивати на українському грунті ті нові художні віяння, що зародилися в західноєвропейських літературах наприкінці XIX ст., і вступив у конфлікт з прихильниками старої школи побутового реалізму, найбільш послідовним захисником якої був Сергій Єфремов. Оскільки М. Євшан брав під захист письменників, що належали до літературного угруповання «Молода Муза» у Львові та київського журналу «Українська хата» і декларували гасла «модернізму», «декадансу», «символізму» (часто без розрізнення цих понять), критика стали називати прихильником теорії «мистецтва для мистецтва», ідеологом «декадансу» тощо. Такий погляд — хоч і без достатнього обгрунтування — надовго й міцно закріпився в українському літературознавстві, зокрема радянського періоду, починаючи від книги А. Ковалівського «З історії української критики» (Харків, 1926). до «Історії української літературної критики» (К., 1988), де Євшана називають не інакше, як представником декадентської, модерністської критики, що відкидає соціальне начало в літературі і захищає безтенденційність.

Сьогодні ми, хвала Богові, дожилися до того, що модернізм не треба вважати крамолою і криміналом, а напрямом (чи стилем), який має такі ж права громадянства, як і інші напрями та течії в літературі. І тому важливо не наліплювати на письменника чи вченого якусь наличку (чи то реаліста чи модерніста), а дослідити його естетичні засади на основі його творчості. Бо хто прочитає статтю Євшана «Суспільний і естетичний елемент у творчості» («Літературно-науковий вісник», 1911, т. 53), той відразу побачить, що прихильником формалізму його аж ніяк не можна назвати, що він лише за те, аби літературний твір був твором художнім, який має самостійне значення, а не є додатком до ідеології, що він (твір) не повинен давати якихось рецептів та вирішення тих чи інших суспільних проблем; критик проти того, щоб поводитися з літературою, як з наймичкою, бо переконаний, що в літературі, в творчості взагалі, виявляється не обов'язок, а свобода духу.

Творчість у розумінні М. Євшана постає як самостійний і повноцінний духовний феномен, як «живий організм, який розвивається на основі тих самих законів, що і все інше на світі... В своїй свободі вона мусить бути ще більше ненарушена, як сам чоловік. Творчість в найширшому смислі стала тою мрією раба, єдиною формою повної свободи його та гармонією з самим собою»[2]. А коли так, то й критика повинна виходити не з апріорних установок, догм і постулатів, яка в художньому творі шукає їх підтвердження. «Критика, — на думку М. Євшана, — це дар увійти в нескінченне число чужих існувань. Вихідною точкою критики мусить бути твір мистецтва, чужа душа, останнім обов'язком критика: вміти читати, розуміти чужу душу, бачити не тільки те, що написане, але й те, що не висказане, що пробивається між стрічками»[3].

Хоча М. Євшан виступав на захист і «молодомузівців» і «хатян», його не можна назвати виразником естетичних принципів цих груп (як, приміром, Остапа Луцького — теоретиком «Молодої Музи»), він активно виступив на сторінках як «Української хати», так і «Літературно-наукового вісника», журналів, чиї позиції далеко не в усьому співпадали. Естетичні погляди М. Євшана були ширшими від рамок якоїсь літературної течії чи групи, не влізали в шухляду ніяких «ізмів».

І все ж критика М. Євшана містить естетичні принципи, які протягом хоч і недовгого, але інтенсивного його творчого шляху викристалізовувалися в доволі чітку систему й проявлялися у підході як до явищ історії української літератури, так і до фактів живого літературного процесу. До того ж кожна стаття та рецензія не залишає жодного сумніву, що цей критик зовсім не був у полоні того явища, яке він досліджував, а радше дійсно прагнув знайти в ньому невисловлене, те, що «пробивається між стрічками», відділити

справжнє від надуманого, фальшивого. Що ж лежить в основі Євшанової естетики?

Олесь Бабій у цитованому вже нарисі про М. Євшана серед учителів українського критика, які найбільше вплинули на формування його естетичних поглядів, називає імена двох французьких теоретиків мистецтва: Іпполіта Тена та Жана-Марі Гюйо. Концепція І. Тена — засновника культурно-історичної школи з її знаменитою тріадою: «раса», «середовище», «момент» — вплинула на розвиток естетичної думки в Європі й зокрема на Україні. На жаль, у нас цей вплив був дещо однобокий, він стимулював розвиток передусім соціологічного підходу до мистецтва, що позначилося зокрема на літературознавчих працях М. Драгоманова, молодого І. Франка і особливо С. Єфремова: із тріади виділялись в основному середовище та момент. Однак теорія Тена не обмежувалася підходом до літератури з точки зору соціології. Справа в тому, що морально-політичні обставини, які відображає література, Тен вважав породженням не так економічних законів, як стану мислення і світовідчуття народу того чи іншого історичного періоду, намагаючись поєднати географічні та біологічні фактори з історичними. Отже, соціологізм Тена має своєрідний характер, оскільки він базується на поєднанні географічного, біологічного та психологічного факторів.

Молодше покоління послідовників І. Тена спиралося на психологічні основи його теорії. Так, І. Франко в статті «Юрій Брандес» писав, що «Тенову доктрину, що кожний чоловік являється витвором осередка (milieu), серед котрого живе і з котрого виходить, Брандес обертає догори ногами; він показує, як великі люди силою свого генія перетворюють осередок, з котрого вийшли, з одержаних вражень і ідей силою вродженого комбінаційного дару і чуття творять зовсім нові образи, могутні імпульси для дальшого історичного розвою»[4].

Сказане Франком про Брандеса значною мірою можна віднести й до Ж.-М. Гюйо. Тут варто виділити кілька моментів. Передусім, тезу про те, що джерелом мистецтва (як і моралі та релігії) є життя. М. Євшан у рецензії на книгу Гюйо «Проблеми сучасної естетики», що вийшла в 1913 р. у Львові в перекладі В. Щурата, писав: «Добре, що маємо в перекладі такого естетика як Гійо, а не сухих німецьких професорів. Тут кожний проблем взятий не як абстракція, а вихоплений з життя, трактований у зв'язку з життям, тому наскрізь живий»[5]. Проте зв'язок літератури з суспільними ідеями (Гюйо написав навіть працю «Мистецтво з точки зору соціології») не треба розуміти прямолінійно, вбачати в автора утилітарний підхід до мистецтва. Гюйо виступав проти теорії школи еволюціоністів, які трактують мистецтво як гру, «естетичну забаву» і цим «стремлять до обниження урівня штуки, вважаючи її єдино за квестію форми, зводячи її до техніки і способу»[6]. Зазначимо, що це не була теорія поезії як гри Й. Гейзінги. Гюйо ставив питання так: коли мистецтво — це гра, а не всяка ж гра є мистецтвом, чим тоді вони різняться між собою?

Відмінність — принципову — між ними він вбачає у тому, що гра ніколи не буває самоціллю (навіть гра ляльками), а завжди спричинена певними практичними потребами: боротьба (лицарські турніри) — змагання за прихильність жінки, танці — вироблення вправності для полювань, війни, і т. д. Мистецтво ж — неутилітарне, «безінтересовне», але саме цією неужитковістю воно сприяє розвиткові життя, бо виробляє почуття невдоволення дійсністю, з якої неможливо вирватися, і тугу за прекрасним, якого неможливо досягти... Еволюція мистецтва — це витончення уяви, яка наче б замінює, «заступає» реальну дійсність. Наївне і природне почуття кохання в «Пісні пісень» переростає в метафізичну тугу й надію в Петрарки, Данте, Шекспіра. Таким чином, «штука — то наче сон людського ідеалу, закріплений в твердій брилі або на полотні, відки не встане і не піде»[7].

Згодом ідеї Гюйо розвинув іспанський теоретик мистецтва Х. Ортега-і-Гассет у праці «Дегуманізація мистецтва». Згідно з його концепцією мистецтво ділиться на зрозуміле, життєподібне, яке можна зіставляти з дійсністю і яке сприймає більшість, і на таке, яке треба сприймати поза таким зіставленням як самодостатню даність — воно доступне небагатьом. Така елітарна творчість витворила елітарну публіку, і в цій диференціації вчений вбачає соціологічний аспект мистецтва.

Безперечно, ідеї Тена й особливо Ж. Гюйо були близькі М. Євшанові тим, що в них соціальне проектувалося в психологічну сферу, суспільне трансформувалося в естетичне, а реальне переростало в метафізичне. Звідси зрозуміле негативне ставлення М. Євшана до «реальної школи» М. Добролюбова, для якого «людина як індивідуальність, як самостійна сила в життю громади стратила своє становище. Вона стає тільки колесом машини, якого рух зависимий вповні від руху других коліс»[8]. Для українського критика неприйнятним був підхід до літературного твору як до факту життя, ігнорування естетичної вартості, в чому він солідаризується з оцінкою критики Добролюбова І. Франком в його трактаті «Із секретів поетичної творчості». М. Євшан вважає, що Добролюбов по суті звів літературу до публіцистики, чим заперечив її іманентний, самоцінний характер, як вияв творчого духу митця. Його вирок категоричний: «Хто робить наймичку з літератури, той виключає її з життя, а, властиво кажучи, убиває життя в літературі»[9].

Для Євшана мистецтво — психологічна реальність, яка відноситься до навколишньої дійсності так, як відноситься до неї ідеал,

— заперечує її. Тому між твором мистецтва і дійсністю утворюється не те що дистанція, а справжня безодня. «Вони спиняються неначе на зовсім протилежних полюсах, будують на зовсім інших підвалинах і з іншого матеріалу»[10].

Але оскільки ідеал народжується від невдоволення існуючим станом речей і прагненням до іншого, якого немає, але яке витворює творча уява митця, а такий стан характерний не тільки для окремої людської особистості, а й для цілих народів, особливо ж тих, які перебувають у поневоленому стані, — то тут мистецтво, на думку М. Євшана, може стати фактором зцементування мрії й дійсності, може вплітатися «в колесо життя», може об'єднувати всіх єдиним поривом: «Коли з-поміж нас хтось гукне нараз голосніше і почне говорити про те, чого ми всі бажали би досягнути хоч мрією, коли нашим очам представиться інший світ від звичайного, буденного — ми всі неначе напружуємося, звертаємося в той бік і будимося... В кожному ворушиться та сама мрія, відзивається та сама струна туги...»[11].

Для М. Євшана проблема відношення мистецтва до життя поставала передусім в аспекті відношення його до людської індивідуальності, до людської душі, а в зв'язку з цим — до проблеми виховання «людської одиниці», скерування напряму її діяльності.

Цій проблемі критик присвятив одне з перших грунтовних своїх досліджень — «Проблеми творчості». Стаття цікава для нас зокрема тим, що теоретичні положення, сформульовані в ній, виступають основою конкретних аналізів творчості тогочасних українських письменників, зокрема представників молодшого покоління, що групувалися навколо журналу «Українська хата» та у львівському угрупованні «Молода Муза». У статті цікава передусім спроба визначення соціального підкладу появи модерністичних течій та їх естетичної платформи. Євшан вважає, що нові течії в літературі, які приходять на зміну побутовому реалізмові, мають своїм джерелом голоси «в тайних закутках душі людської, якій приходиться страждати під обухом сучасності»[12]. Не маючи сили витримувати тягару дійсності, митець шукає заспокоєння «поза обрубом життя», в чомусь потаємному, у сфері містики. На його думку, «та містична потреба модерної творчості... це, може, найкращий об'яв декадентизму, розбиття та браку сил в новій творчості»[13].

Ця думка повторюється в багатьох статтях Євшана, і її можна вважати однією з вихідних у підході до явищ тогочасного літературного процесу. Найбільш докладно обгрунтовується вона в статті «Річ про українську літературу 1910 року», що ввійшла до книжки «Куда ми прийшли» (1912).

Залежність сучасної літератури від «вітру й духу життя» критик бачить не так у тому, що письменник розповість про еміграцію

галицьких селян до Бразилії чи чернігівських в Амурський край, відгукнеться на погроми та економічні кризи, а радше в протидежному — в тому, що «дійсні творці, дійсні наші письменники, виходячи від ширших інтересів, від згоди своєї з тенденцією життя суспільного, від бажання жити спільністю інтересів з ширшою громадою, — йшли щораз більше в противному напрямі, поки не опинилися перед проблемою індивідуалізму. Душа опинюється нараз сама серед широкого космосу і говорити може тільки з Богом, бачить неможливість жити широким життєм і єднатися духом з окружаючою громадою. Тут її трагедія. Вона бачить повний образ прози життя, всю безвиглядність втілити свої думки. І починає мріяти»[14].

Отже, самотність водночас і «трагедія» і «мрія». Чи немає тут суперечності? Залежно як подивитись на це. М. Шаповал (Сріблянський), який у принципових питаннях солідаризувався з М. Євшаном, у цей час видав книжку «Самотність», перейняту апофеозом самотності як висоти духу гордих індивідуалістів, які в глибинах душі знаходять утіху, самотність як ознаку сили й здатності не впасти «під обухом» брутальної дійсності, самотність, як внутрішню свободу. А свобода ця найповніше виражається через творчість, яка «мусить бути ще більше ненарушена, як сам чоловік. Бо коли чоловік став рабом — тоді тільки й зродилася в ньому потреба творити нове житє, думка про найбільшу, безмежну й абсолютну свободу. Творчість в найширшому смислі стала тою мрією раба, єдиною формою повної свободи його та гармонією з самим собою»[15].

Оце прагнення до свободи індивідууму стало основою нової естетики, яка прийшла на зміну реалістичному зображенню життя, та тенденційності, програмовості, коли певні думки, гасла поет намагається одягнути в художню форму. Критик не заперечує вартості естетики попереднього періоду, старої школи, але переконаний, що її час уже минув, бо змінилися обставини і змінилася людина. Вона втратила ту гармонійність, коли почувала себе часткою загального і могла пройнятися спільним настроєм, наприклад, при сприйнятті драматичної вистави в театрі. Ця внутрішня переміна людини породила мистецтво, коли «кожний твір штуки має в собі якийсь потаємний наказ, якесь посланництво, якийсь поклик»[16]. Цей наказ, цей поклик несумісний з тенденційністю, з програмою, яку треба формулювати, бо справжнє мистецтво такому формулюванню не піддається, воно має будити сумління кожного. А для того, щоб здійснювати таке завдання, митець повинен мати широку естетичну культуру, щоб українська література могла стати поряд з літературою інших народів, вносити в загальнокультурний розвиток свій вклад.

Однак, на думку М. Євшана, українська література дуже поволі

сприймає нові мистецькі ідеї, в ній не знаходимо однієї з важливих прикмет нормального поступування, яку знаходимо в літературі багатьох народів, а саме — боротьби поколінь, які несуть з собою різні естетичні засади. Цій проблемі критик присвятив гостру й дискусійну статтю «Боротьба генерацій і українська література», пафос якої спрямований проти побутового, народницького реалізму, програмової тенденційності — укладання табулатури для досягнення утилітарних цілей.

Сучасний дослідник української літератури не погодиться з Євшаном, що в ній не було боротьби різних тенденцій, творчої полеміки поколінь: згадаймо неприйняття романтиком П. Кулішем класицистичної бурлескності «Енеїди» І. Котляревського, думки І. Франка про те, як українська поезія поступово вивірялася від наслідування Т. Шевченка, що явно заперечує твердження критика, ніби нам усе дістається в спадщину від батьків і заперечувати щось у тій спадщині — порушення правил національної етики, святотатство... І коли в українській літературі кінця XIX — початку XX століття з'явилося покоління, яке здекларувало власні естетичні принципи, що не узгоджувалися з принципами старої естетики, воно, на думку Євшана, було звинувачене мало не у відступництві і зраді. Але статтю «Боротьба генерацій і українська культура» треба сприймати не як незацікавлене з'ясування істини, а як пристрасний монолог на захист нових тенденцій і відважний виступ на двобій із захисниками старих традицій, чи це був авторитетний М. Сумцов, чи такий же загонистий, як Євшан, тридцятип'ятирічний Сергій Єфремов (нагадаємо, що самому Євшанові було тоді лише двадцять). Прихильників цих традицій він називає збірним поняттям «українофіли» і кидає їм в обличчя такі звинувачення: «Українофіли, отже, вимагають від літератури того, чого вимагається від популярних брошур. Це ясно. По їх думці тільки така література має вартість та цінність, стає корисною для розвою культури. Все інше, в чому немає ніякої хоч би партійної агітації, не тільки зайве, але навіть і шкідливе, елемент розкладовий, декадентизм»[17]. Звичайно ж, основним адресатом цієї інвективи був С. Єфремов, який у своїх статтях «В поисках новой красоты» та «На мертвой точке», надрукованих в журналі «Киевская старина», піддав гострій критиці твори О. Кобилянської, М. Яцківа, Г. Хоткевича саме з народницьких позицій. Статті С. Єфремова викликали заперечення з боку І. Франка, який у статті «Принципи і безпринципність» закинув авторові те, що він приписує літературі функції публіцистики та соціології, а також бере під захист творчість О. Кобилянської та К. Гриневичевої.

Для М. Євшана було не так важливо заперечувати конкретні положення та закиди С. Єфремова (це він робив у багатьох рецензіях,

«листах» та відгуках), як заманіфестувати власні принципи, так би мовити, від протилежного: «Чи тут не укривається ціле невичерпне джерело найогиднішого цинізму та найбільше грубої ординарності? Самі панували десятки літ на своїх патріотичних печах, ховалися від кожного свіжого подуву, як миша перед котом, самі довели настрій життя до найбільшого песимізму, а навіть безнадійності, самі остудили температуру громадського життя до можливих останніх границь, — а ви, молоді літератори, зайди та безбатченки, не смійте сумувати, а маєте, в крайнім разі, бодай удавати, що ви бодрі, бо кожному українцеві треба бути бодрим!»[18].

Слово Євшана на захист «скорбних звуків» було словом на захист молодої генерації письменників, зокрема тих, що групувалися навколо «Молодої Музи» та «Української хати», в творчості яких смуток і туга були одним з найголовніших мотивів. Для критика ці «скорбні звуки» були встократ вартіснішими від холодної патріотичної риторики, бо вони були щирими, були голосом душ авторів, а, отже, були літературою. Так, він не стане докоряти П. Карманському, що його герой «не може повести народу», а «може лиш пильнувати його пенатів», бо «тільки в певному віддаленню, відчуженню від життя уміє поет заховувати себе, свою індивідуальність». В цих настроях виявляється найяскравіше — «його природний своєрідний тон»[19], який викликає відгомін читача.

Для Б. Лепкого таким «природним тоном» є внутрішня рівновага й гармонія, якщо це навіть «тихі трагедії людської душі, що їх переживають герої його оповідань»[20]; Г. Чупринку критик відносить до поетів, які «безоглядно, в один момент викладають всю свою душу» і домінантою його поезії вважає «пережиття самого себе», горіння «аж до білого гарту», що веде в «напрямі фаталізму»[21]; в творчості О. Кобилянської «одкривається нам нова ідеальна сфера, вигляд на нову країну, де дух людський очищується з пороху землі та знаходить собі захист перед бурхливими хвилями життя»[22].

Як бачимо, критик виділяє в літературі внутрішнє, ідеальне начало, голос душі, відчутий за характерами й ситуаціями. Бо якщо в поетичному творі ця душа виявляється безпосередньо, то в прозовому чи драматичному треба шукати ланок опосередкувань між зображенням і вираженням. У новелах В. Стефаника вияв найголовнішого тону його творчості — глибокого внутрішнього трагізму — критик вбачає в ідентифікації автора з об'єктом його творчості, цілковитому злитті з ним[23], а в драматургії Лесі Українки апелювання до різних епох і народів та глибокий психологізм трактує як проекцію життєвого ідеалу, втіленого в «одиниці, наставленій ворожо до загалу»[24].

В такому «виведенні» критиком внутрішньої домінанти митця із його творчості, відчитування його «душі», яка б відповідала його засадам і критеріям художності, при тому, що в статтях та рецензіях

Євшана майже не знаходимо інтересу до «технології», творчого ремесла — отже, в такому виділенні домінанти душі письменника є певна тенденційність, певне підтягування авторів до власних естетичних концепцій. Так само, як сьогодні ми натрапляємо на перетрактування багатьох творів української класики під теорію фрейдизму чи абсурду. Це цілком природно й закономірно, хай навіть самі автори заперечують ту чи іншу інтерпретацію свого твору, як заперечував І. Франко Євшанову інтерпретацію свого «Мойсея»: художній твір часто багатший від того змісту, який свідомо вкладав у нього автор, і нові покоління прочитують його по-своєму...

Микола Євшан належить до критиків пристрасних, полемічно загострених, для яких не існує апріорної істини, установки, під яку треба підганяти літературні факти; істина відкривається в процесі шукання, і сам цей процес вже є для нього істиною творення. Тимто для нього правдиве, мистецьке — те, що органічне, щире, що йде з глибини душі. При характеристиці творчості П. Карманського він назве смуток однією з найкращих форм, в яких проявляється творчий дух, що несе з собою очищення, але різко виступить проти смутку як доктрини творчості, проти універсалізації болю як єдиної вартості («Все життя пустеля — святий лиш людський біль»), бо вбачає в таких закликах прищеплення на свою творчу індивідуальність «зверхньої сторони чужого філософа», конкретніше — Шопенгауера, що породжує фальшиві звуки (ще приклад: «Обмерз мені весь світ, життє і люди»).

Коли читаємо статті Євшана, виникає враження, що для нього в поезії П. Карманського «фальшиві звуки» не тільки ті, які йдуть від наслідування чужих взірців (передусім, бодлерівських «квітів зла» та «спліну»), а що самий безоглядний песимізм, самі розпачі про «страшну порожню» в душі теж критикові не дуже симпатичні, хоч він не заперечує право поета на такі настрої і мотиви. Та невдовзі нотки внутрішнього невдоволення ними виявляються все виразніше. Так, оглядаючи українську літературу за 1910 рік, Євшан з сумом пише про «безвиглядність» її загальної картини, про панування в ній «епохи якогось середньовіччя». Навіть у «Fata morgana» М. Коцюбинського він бачить ознаки втомленості письменника; в драмі Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова» відзначає зміну типу героїні: на місце колишньої гордої Міріам стала сумирна Йоганна, яка з сумом спостерігає віддалення царства божого в людських серцях; навіть юного Рильського життя «відіпхнуло», і він бачить свій ідеал «на білих островах» мрії, а не в житті. Для нас у даному разі не так важливі оцінки — з приводу них можна сперечатися, як хід думки, тенденція. Євшан приймає декаданс, цю «затроєну цвітку» літератури, бо вона виросла на нашому грунті, занечищенім хабазем та гноївкою»[25].

Він приймає декаданс як даність: як заперечення казенного патріотизму і старих шаблонів, як реакцію на «затроєну» атмосферу. Він приймає його водночас як неминучість, бо «свідомо починають декаденти жити своїми тільки галюцинаціями, свідомо видумують щось таке, що могло би дати їм якусь емоцію чуття. Бажаннє образити скрізь, де тільки можна, так званий громадський дух являється як головний метод їх діяльності — це дає їм розривку»[26].

Чи ж може література постійно жити такими мотивами?! Тому коли в літературі з'являється В. Винниченко, що приніс з собою замість смутку й зневіри настрої краси і сили, М. Євшан побачив у ньому не тільки опозицію до тодішньої літературної атмосфери, а й нові перспективи її розвитку. Бо в цій творчості був розмах, було здоров'я, і «з того настрою свідомості одиниці та її свідомої опозиції супроти «деморалізаційних» впливів громадсько-літературної атмосфери і починає виростати новий елемент творчий»[27].

Чи не було якоїсь роздвоєності чи принаймні непослідовності Євшана в такому, з одного боку, виправданні «безідейності», схваленні виходу письменника поза «обруб життя» у сферу «позасвітніх гомонів», захисті його прав на сум, на сумнів, а з другого — наріканнях на те, що поезія молодої генерації українських письменників — «поезія безсилля» (таку назву має одна із статей критика), докорах українським поетам за їх скигління і плачі на власний хрест і нерозуміння «товпи», наголосі на «пасивності душі» ліричного героя? Так, без сумніву, роздвоєність є, але це роздвоєність, яка властива людській душі і є мірилом її глибини і щирості. Навіть у поетичній творчості І. Франка, який є для нас уособленням «духа, що тіло рве до бою», він бачив «присутність того роздвоєння в душі, а влід за тим — трагізму», що є «підстава всякої лірики, правдивий життьовий грунт для розвитку поезії»[28].

І чи не в цьому «роздвоєнні» секрет того, що чи не всі «молодомузівці», вчорашні «адепти чистої краси», стали борцями — хто пером, а хто й крісом — за незалежну українську державу, а сам М. Євшан у цій боротьбі й загинув. Бо в такому розумінні «поняття краси, — цитуємо статтю Євшана про Б. Лепкого, — уживається з поняттям добра і волі»[29]. Це та «роздвоєність» чи суперечність, що зветься діалектикою. Вона виявляється у підході критика до проблеми національного і загальнолюдського. Тут теж нещадна іронія супроти тих, хто називає молодих українських письменників «безштаньками» і «безбатченками», що ганьблять національні святощі, нехтують традиціями, і водночас не менша — супроти спроби С. Твердохліба подати українську поезію польському читачеві не з її природними інтонаціями, а прищепити їй «елегантні жести західно-європейської школи». Так, Євшан обстоював намагання молодої генерації українських письменників вливатися в русло загальноєвропейського

літературного процесу, але так, щоб зберегти своє національне обличчя, і хотів бачити, щоб українська поезія постала перед зарубіжним інакомовним читачем зі своїми інтонаціями та жестами. С. Твердохліб подав полякам антологію української поезії у своїх перекладах, на думку критика, «не зійшовши до одної лінії з найглибшими акордами української поезії, не розуміючи її», він обнюхав тільки свіжість її, її природний запах і чар. Забув про моральне обличчя, її ідейний зміст і патос, її органічну основу, не взяв її такою, як вона дійсно є, сама для себе, а оправив її в чужі рами»[30].

Погляд на літературу як національний феномен найповніше відбився в статтях М. Євшана історико-літературного характеру. Його прочитання багатьох сторінок історії української літератури відмінне від усталених поглядів і мало своїх послідовників у наступні десятиліття.

Ця розбіжність із загальноприйнятою точкою зору починається з погляду на перший твір нової української літератури — «Енеїду» І. Котляревського, яку він вважав українським твором тільки за мовою, за тенденцією ж — просякнутим ідеологією російського великодержавницького патріотизму. Хоч, треба сказати, назагал такий підхід уже мав і свою традицію. Згадується, що Т. Шевченко називав «Енеїду» І. Котляревського «сміховиною на московський кшталт», а П. Куліш «бурлацьким юродством Котляревського». І Куліш, і Євшан бачили в «Енеїді» глум над козаччиною. На думку П. Куліша, це насмішка над українським народом і його мовою одірваного од цього народу інтелігента[31]. М. Євшан керувався державницькими мотивами, для нього козаччина була останнім відблиском української державності, через те глум над козаччиною був зневагою над ідеєю української державності.

Негативною була й оцінка М. Євшана поезії М. Шашкевича, якого він вважав поетом посереднім, «дрібненьким», який тільки повторював те, що вже розвинулося в інших літературах. Це крайньо суб'єктивний і однобокий (як і ставлення до І. Котляревського) підхід; хоч вістря критики Євшана було спрямоване не стільки проти самого Шашкевича, як проти його культу, створюваного клерикальними колами, що набрало свого апогею під час відкриття йому пам'ятника в 1906 р.

Євшан кидає важкий докір галицькому громадянству, що не цінує, не розуміє, не підтримує митців, коли вони живі, а по смерті з того самого каміння, яким його обкидувало, будує їм пам'ятники. Це громадянство відштовхнуло від себе Ю. Федьковича, сковуючи його талант своїми догмами, і знову загнало його в гори, де він застряг у тенетах містики і зневіри. Воно ж створювало нестерпні умови для І. Франка, коли він був сповнений фізичних сил і сили духу, прирекло його на важкий зарібок поденщиною, щоб хворого і знесиленого оголосити українським Мойсеєм. В цих докорах на галицьку суспільність було багато прикрої правди, але хіба можна віднести це все тільки до Галичини, хіба не виявляється тут ширша закономірність сприйняття мистецтва суспільністю.

У прочитанні Євшаном класики та творчості видатних його сучасників є багато думок і спостережень, які згодом були розвинені іншими літературознавцями. Так, Т. Шевченка як поета він відносить до типу «жіночих натур», які горнуться до своїх героїв з величезною любов'ю, але не можуть їх захистити і навіть цю любов висловити. Це «жіноче» начало Шевченкового таланту уже в наш час українські літературознавці із США Г. Грабович та Б. Рубчак доводять до ототожнення поета і його героїнями. Останній, зокрема, пише: «Шевченко часто звертається до сільської дівчини як до свого улюбленого уявного читача, як до уявної коханої чи навіть як до музи. Коли ми, розглядаючи такі риторичні звертання, враховуємо, що сільська дівчина — це напівмаска, то помітимо тотожність між нею і поетом»[32].

Проблема національного роздвоєння М. Гоголя, яку Євшан досліджує в статті «Дві душі Гоголя» («Будуччина», 1909, ч. 1) теж досі хвилює дослідників і їй присвячена ціла низка статей. Цікаво, що Є. Маланюк, який загалом заперечував таке роздвоєнство Гоголя і схильний був бачити в його творчості радше національну «недокровність», що обернулася появою в російській літературі демонічною зловісністю й паталогізмом, вважав, що в ціме зверненні її (російської літератури) з класично-ясного пушкінського шляху, «проявилася ніби історична «страшна помста» України, доконана її геніальним, хоч і скаліченим сином»[33].

М. Євшан вперше обгрунтував думку про болючу еволюцію поезії І. Франка від тем, в яких виявлялися поступові ідеї всієї епохи і тривожилася душа долею майбутніх поколінь, до мотивів глибокого індивідуального характеру. «Ні, дарма поет ховається перед самим собою за шанець гарту та твердості, дарма відхрещується від себе самого та відмежовує себе від плодів свого-таки духа. Рідні діти все-таки будуть почувати свою спільність з батьком... «Зів'яле листя» — найбільше інтимний документ самого поета в епоху найбільше загостреної боротьби з самим собою»[34]. Ідея еволюції Франка, в поезії якого каменярські настрої «Вершин і низин», пройшовши сувору життєву школу («З днів журби», «Зів'яле листя»), в пору «Semper tiro» приходять до філософського спокою, — є основною в статті М. Зерова «Франко-поет». Дослідник, щоправда, робить суттєве уточнення до точки зору свого попередника: він вбачає суть поезії Франка не в тяжінні над нею «фаталізму епохи», як Євшан, а в «перемозі над скорбним і маловірним духом, над життьовими обставинами і добою»[35].

О. Бабій спостеріг одну психологічну рису, властиву критиці М.Євшана, а саме схильність приписувати улюбленим поетам деякі власні принципи та уподобання. Так, М. Євшан малює Лесю Українку «як крайню індивідуалістку, що погорджує товпою, що замикається від маси в царство самотності, хоч відомо, що поетка в своїй психологічній структурі мала чималий смисл до громадського колективного життя...». Втім, зауважує дослідник, ця риса була властива не тільки Євшанові, «другий фанатичний поклонник музи Лесі Українки Дмитро Донцов у своїй студії «Поетка українського рісорджімента» надав поетці всі риси свого характеру, прищепив їй власний світогляд, а в «Украинской жизни» 1913 змалював Лесю Українку як апостолку анархізму»[36].

Що ж, не тільки критики, а й панівні ідеології робили поетів своїми спільниками, але, на щастя, мистецтво має здатність «стріпувати» з себе такі нашарування.

Літературно-критична діяльність Миколи Євшана закінчується 1914 роком, тобто початком Першої світової війни. Відтоді не зустрічаємо його виступів на літературні теми в пресі, за винятком статті, присвяченої аналізу повісті О. Кобилянської «За ситуаціями» («Шляхи».— 1918.— №№ 1-6).

Перед дослідником творчості М. Євшана мимоволі постає питання: чи вичерпав він себе як критик і чи змінилися б його естетичні погляди у зв'язку з новими обставинами життя? Відповісти на нього з певністю неможливо. Можна тільки констатувати, що стаття про повість «За ситуаціями» написана в спокійнішому тоні, аніж переважна більшість попередніх праць. У щоденникових нотатках критика знаходимо такий характерний запис: «Молодечої гарячки я давно позбувся і хоч до рівноваги не дійшов, свою дорогу знаю... Я знаю, де жива, а де мертва струя. Мертвих треба буде чимскорше поховати, аби поганий воздух не затроїв віддиху живим, — а тоді з живими буду шукати «папоротнього цвіту», живої води для української творчої думки, так мені, Боже, поможи, амінь!»[37].

Конкретніше — Євшан виношував ідею дослідження про Михайла Драгоманова, який був для нього «сфінксом, психологічною загадкою», яку так хотілося розгадати, збагнути суперечність його постаті: «Драгоманов заїлий космополіт, а оплювавши всі українські святощі, оплювавши український прапор, агітував ціле життя у всій Європі за Україну»[38].

Не судилося багато чого з'ясувати, багато чого здійснити. Але багато було зроблено. Статті Миколи Євшана — не результат відстоянних і зважених роздумів кабінетного вченого, що лягають в основу академічних історій літератури. Це пульс живої думки, голос людини, що не боїться сказати необачне слово, але твердо переконана в своїй правоті, і в боротьбі за свої переконання готова заплатити

життям. Методології ж змінюються... Спадщина Миколи Євшана, в розумінні якого творчість — це свобода духу, задишається «живою водою» для української літератури.

[1] Бабій О. Микола Євшан (Федюшка). Життя і творчість.— Львів, 1929.— С. 14.

[2] Євшан М. Суспільний і естетичний елемент в творчості // Літературно-науковий вісник (далі ЛНВ).— 1911.— Т. 53.— С. 547.

[3] Там само.

[4] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 31.— С. 382.

[5] Українська хата.— 1913.— № 1.— С. 33.

[6] Гійо М. Проблеми сучасної естетики.— Львів, 1913.— С.4.

[7] Там само.— С. 29.

[8] Євшан М. Добролюбов і його критична школа // Українська хата.— 1911.— № 11/12.— С. 551.

[9] Там само.— С. 563.

[10] Євшан М. Суспільний і артистичний елемент в творчости // ЛНВ.— 1911.— Т. 53.— С. 551.

[11] Там само.— С. 550.

[12] Українська хата.— 1910.— № 1.— С. 24.

[13] Там само.— С. 25.

[14] Євшан М. Куда ми прийшли.— Львів, 1912.— С. 15.

[15] Євшан М. Суспільний і артистичний елемент в творчости // ЛНВ.— 1911.— Т. 53.— С. 548.

[16] Євшан М. Проблеми творчости // Українська хата.— 1910.— № 1.— С. 28.

[17] Євшан М. Боротьба генерацій і українська література // Українська хата.— 1911.— № 1.— С. 37.

[18] Там само.— С. 38.

[19] Євшан М. Під прапором мистецтва.— С. 39.

[20] Євшан М. Поезія Грицька Чупринки // Українська хата.— 1912.— № 12.— С. 639.

[21] Там само.— С. 60.

[22] Євшан М. Під прапором мистецтва.— С. 79.

[23] Там само.— С. 104.

[24] Євшан М. Леся Українка // Українська хата.— 1910.— № 6.— С. 375.

[25] Євшан М. Куда ми прийшли.— С. 37.

[26] Євшан М. Під прапором мистецтва.— С. 19.

[27] Євшан М. Куда ми прийшли.— С. 49.

[28] Євшан М. Поетична творчість Івана Франка // Українська хата.— 1910.— № 7/8.— С. 459.

[29] Євшан М. Під прапором мистецтва.— С. 63.

[30] Євшан М. Дві поезії // Українська хата.— 1910.— № 12.— С. 758.

[31] Куліш П. Обзор української словесности // Основа.— 1861.— Кн. 1.— С. 235.

[32] Рубчак Б. Іронічні «я» в поезії «Кобзаря»: профілі й маски // Слово і час.— 1993.— № 3, —С. 22-23.

[33] Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури.— Нью-Йорк, 1954.— С. 74.

[34] Євшан М. Поетична творчість Івана Франка // Українська хата.— 1910.— № 7/8.— С. 464.

[35] Зеров М. Твори: В 2 т.— К., 1990.— Т. 2.— С. 491.

[36] Бабій О. Микола Євшан (Федюшка)...— С. 34.

[37] Цит. за кн.: Бабій О. Микола Євшан (Федюшка)...— С. 55.

[38] Там само.— С. 54.

ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ 20-30-х рр.

Західноукраїнська поезія міжвоєнного двадцятиріччя — це цілий неосвоєний материк української культури. Ті окремі письменники, які виділялися із загального масиву і протягом цілих десятиліть визначали літературне життя 20-30-х років, не можуть дати уявлення про літературний процес, бо, по-перше, їх творчість не була найвищим художнім досягненням, по-друге, вибір диктувався ідеологічними мотивами і, отже, виділяв тільки одне крило в надзвичайно різнобарвній, мозаїчній картині... Кожне художнє явище, яке б яскраве й неповторне воно не було, по-справжньому пізнається тільки в загальному контексті літературного і культурного розвитку на тлі епохи. В даній ситуації варто підкреслити саме культурний контекст, оскільки поезія міжвоєнного двадцятиліття, як рідко в який інший період, розвивалася у тісному зв'язку з іншими видами мистецтва, передусім з мистецтвом образотворчим. Не один першокласний поет був першокласним малярем (як, приміром, Святослав Гординський чи Володимир Гаврилюк), чи тонким цінителем і ерудованим теоретиком мистецтва (як Богдан-Ігор Антонич)... А в більш широкому плані і поезія, як і література загалом, і образотворче мистецтво, і музика, й театр виступали компонентами української культури як певної, хоч і неповної (бо ні в Західній Україні, ні в еміграції не було українського кіно) цільності, що була органічною часткою загальноукраїнської культури, а в деякі періоди і в деяких галузях розвивали те, що в умовах радянської дійсності під час сталінської деспотії розвиватися не могло.

Ми в даній ситуації свідомо обминаємо творчість поетів прорадянської орієнтації. По-перше, тому що вона не є білою плямою, а по-друге, через те, що момент національного в ній свідомо заперечувався і приглушувався доктриною так званого класового підходу, який із традиції брав тільки те, що підходило під ідеологічну догму, а що суперечило їй — хай навіть у Шевченка чи Франка, — те обрубував, замовчував, фальсифікував.

Із твердження Леніна про те, що в кожній національній культурі можуть бути дві національні культури — прогресивна й непрогресивна, з тези, продиктованої мотивами політика, а не теоретика мистецтва, було зроблено непорушну догму, виходячи з якої кожну культуру неодмінно треба розділяти, розчленовувати надвоє, і вже кожна культура переставала сприйматися як феномен. А крім цього, з літератури виймалося національне — її серцевина, її душа.

Художня творчість і естетична думка на Західній Україні не була примушена сповідувати ці догмати, була вільна у виборі теми і стилю і цим протистояла теорії і практиці «поменшування митця», хоча в багатьох випадках підпадала під крайність протилежного характеру — підпорядковувалась ідеї державницького чину, яка теж обмежувала свободу митця. Одначе в даному разі маємо радше реакцію на унітаризм методу соціалістичного реалізму в УРСР і наступ на національні права як з боку шовінізму, що все посилювався в радянській Україні, так і на політику геноциду польських урядових кіл стосовно українського населення у Галичині.

Тут був тісніший зв'язок з національною традицією в її повному, а не усіченому, звільненому від «непрогресивних елементів» вигляді.

Поезія Західної України та тодішньої еміграції, що зосереджувалася головним чином у Празі та Варшаві, не могла замінити «розстріляного відродження» на Україні, але вона в міру сил і можливостей розвивала ті течії, які були там припинені тиском унітарного, репресивного режиму. Отже, коли головна крона була підрізана, бокова намагалася рости буйніше, коріння віддавало соки гілкам, які могли їх засвоювати. До того ж варто звернути увагу й на те, що коли західноукраїнська поезія розвивала традиції, передусім, свого регіону, то поети-емігранти несли з собою художні традиції Наддніпрянщини і, перебуваючи в тісних контактах з галичанами, впливали на них і зазнавали їх впливу. Відбувався, таким чином, живий кровообіг між роздертим державними кордонами живим тілом України, її народу.

Це почуття єдинокровності й обміну духовними цінностями, яке хоч і пригасало часами, все ж не припинялося ніколи, в двадцятому сторіччі особливо посилилося, здобуло нові імпульси свого розвитку.

Щоб не відбігати в далеку історію, почнемо з літературної групи «Митуса», яка виникла у Львові в 1922 р. і видавала журнал під такою ж назвою. Вона була, либонь, першою літературною групою на західноукраїнських землях у повоєнні роки, до неї увійшли вчорашні січові стрільці Василь Бобинський, Олесь Бабій, Роман Купчинський та Юра Шкрумеляк.

Вільна, незалежна Україна була мрією січових стрільців, за неї вони боролися і вмирали на фронтах Першої світової війни і з вояками польського генерала Галлера, захищаючи Західноукраїнську Народну республіку (ЗУНР), проголошену 1 листопада 1918 р. Прагнення до свободи й незалежності, до створення своєї держави в злуці з усім українським народом було виявом прагнень трудящих мас усієї Галичини.

Ця мрія тоді, на жаль, не здійснилася. Польська окупація Галичини при підтримці Антанти була поразкою, але не капітуляцією. Змінилася лише форма боротьби, змінився вид зброї. «Стилет чи стилос?» — запитував назвою своєї першої збірки поет Євген Маланюк, учорашній сотник армії Української Народної Республіки, а тепер емігрант. Назва групи — «Митуса» — теж символізує нездоланність слова, пісні: літописний Митуса загинув за вироком князя Данила Галицького, але переконань своїх не зрікся, і пісня його залишилася живою, а ім'я пройшло через століття. Слово вчорашніх січових стрільців теж мало продовжити їх боротьбу.

У стильовому плані «митусівці» були послідовниками «молодомузівців» — передовсім в орієнтації на символічну поетику з гіперболізацією ліричного героя та поетизацією страждання. Водночас їх поезія збагатилася новими рисами. Умови Першої світової війни, гіркота поразки в змаганні за українську державність переакцентували «молодомузівський» мотив страждання як культурпесимізму від позачасовості й космічного болю на реальний грунт, конкретні історичні обставини.

Перехідною ланкою між цими літературними групами — довоєнною і повоєнною — можна вважати журнал «Шляхи», який виходив у Львові в 1915-1918 рр. і об'єднував як учорашніх учасників «Молодої Музи» (П. Карманський, В. Пачовський, С. Чарнецький, М. Яцків), так і завтрашніх «митусівців».

Хоч «Шляхи» й не становили собою літературної групи з власною естетичною платформою, вони все ж сприяли формуванню нової програми і становленню нового покоління. Західноукраїнський критик Я. Гординський не без підстав писав пізніше, що «півтора року світової війни змінили українську психіку і... довоєнна література може стати тільки підбудовою для нового життя. Ще 1917 р. «Шляхи» не передчувають, що вже 1914 р. почав український вояк на кривавому боєвому полі творити зовсім новий прозовий стиль, стиль воєнний, що збирався запанувати всевладно в українській літературі, хоч власне 1916 р. появились уривки стрілецької епопеї...»[1].

Група «Митуса» таку платформу вже виробляла, про що свідчить стаття В. Бобинського «Від символізму — на нові шляхи», що друкувалася у перших трьох номерах журналу «Митуса». Власне, естетичні засади цієї групи були чи не найбільш споріднені з програмними принципами київської групи поетів-символістів «Музагет», до якої входили Павло Тичина, Яків Савченко, Дмитро Загул...

Таким чином, є підстави говорити про два джерела «Митуси» — «Молоду Музу» та «Музагет». Одначе й між цими двома угрупуваннями теж можна знайти точку дотику. «Молодомузівці» самі називали себе то модерністами, то символістами. Деякі сучасні дослідники, приміром, український літературознавець із США Б. Рубчак ладен трактувати їх як передсимволістів[2].

На жаль, поезія «Молодої Музи» в стильовому плані в нашому

літературознавстві мало досліджувалася, загалом була вилучена з літературного процесу з наличкою декадентської і занепадницької. Тимчасом М. Рильський у листах до П. Карманського називав його одним із своїх учителів, а про вплив В. Пачовського на раннього П. Тичину свого часу було кілька цікавих досліджень.

Це, звичайно, тільки штрих до формування нових мистецьких явищ, зокрема такого, як український символізм, але штрих важливий у тому плані, що показує розвиток поезії в Галичині і Наддніпрянщині як спільний процес, що відбувався в руслі єдиного потоку української культури із випередженням у тій чи іншій частині. А саме: якщо на початку XX століття «Молода Муза» мала певний вплив на поезію Східної України, то на початку 20-х рр. поезія Галичини здобула імпульс зі сходу, що зокрема позначилося на творчості представників групи «Митуса».

Важливу роль відіграли тут особисті контакти В. Бобинського (1898–1938) з київськими поетами. А сталося це при таких обставинах: у квітні 1920 р. біля м. Бердичева основні частини Української Галицької Армії (УГА), яка прийшла на допомогу гетьману С. Петлюрі, не витримали натиску поляків і здалися їм у полон. Перша ж бригада, в якій служив і В. Бобинський, перейшла на бік радянських військ. Так він опинився в Києві, де, як пізніше зазначав в автобіографії, «познайомився з поетами групи «Музагет», особливо з Д. Загулом та Я. Савченком»[3].

Отож після блукань по фронтах та полонах молоді українські інтелігенти в 1920 р. стали повертатися додому, почало відновлюватися і літературно-мистецьке життя. В. Бобинський разом з групою учорашніх січових стрільців — О. Бабієм, Р. Купчинським, Ю. Шкрумеляком — у 1922 р. проводить у Львові кілька літературних вечорів, на яких публіка знайомилася з творчістю П. Тичини, Я. Савченка. Г. Михайличенка, М. Семенка, а в 1922 р. організовує групу «Митуса», орієнтовану на поетику символізму в основному тодішнього київського варіанту.

Зазначимо, що символісти — поруч з футуристами та неокласиками — стояли біля джерел національного відродження в літературі (яке стало «розстріляним відродженням»). Перші його прояви сягають ще довоєнного часу, коли 1913 р. в Києві виник гурток футуристів на чолі з Михайлем Семенком, а інтенсивно розгорнулося в короткочасний період української національної державності в 1917–1919 рр. Як згадував пізніше учасник цього процесу художник Павло Ковжун, який після поразки УНР перебрався до Львова, з початком лютневої революції 1917 р. літературна і мистецька молодь почала стягуватися до Києва і об'єднуватися в літературно-мистецькі групи. Тоді окреслились дві основні групи в поезії: символістів на чолі з Яковом Савченком, що згодом, у 30-і рр., став виразником

ортодоксальної, вульгарно-соціологічної доктрини в критиці і взяв на себе місію погромництва всього, що від цієї доктрини відходило, хоч і не врятувався цим, і футуристів на чолі з Михайлем Семенком. У 1918 р. виникло товариство «Музагет», в якому об'єдналися і символісти і футуристи. «Група «Музагет», — стверджує П. Ковжун, — була тим джерелом, з якого потекла не одна течійка в молоду українську літературу і сучасні літературні організації»[4].

Пізніше обидва відгалуження «Музагету» перетворилися в окремі організації, з власними мистецькими програмами й власними друкованими органами. Обидва — а до них можна додати ще й угрупування неокласиків, яке теж склалося у 1917–1918 рр. у Києві при журналі «Книгар», — чекав сумний кінець: вони були звинувачені то в формалізмі, то в консервативному естетстві й безідейності й розпущені на початку 30-х рр., а вчорашні опоненти неокласик Микола Зеров та футурист Гео Шкурупій зустрілися в одному концтаборі на Соловках і їх спіткала одна трагічна доля...

З літературним відродженням було покінчено. Бо ж попри відмінність і навіть антагонізм творчих платформ цих груп їх живила ідея української державності на соціалістичних засадах, вони протистояли натиску ідеології на художню творчість, прагнули не втрачати контакту із світовою поезією, протистояли спрощенству й провінціалізму. А це йшло явно врозріз із сталінською практикою будівництва унітарної держави й казарменного концтабірного соціалізму; розпачливий заклик М. Рильського «Ні, ні, майбутнє — не казарма» звучав як голос волаючого в пустелі...

Але це сталося пізніше. Двадцяті ж роки позначені тісними контактами літературних і мистецьких сил по обидва боки Збруча. По той бік кордону — національне відродження, що супроводжувалося активізацією літературних і культурних процесів, по цей бік — утиски: скорочення українських шкіл, закриття українського таємного університету, політика пацифікації (втихомирення) українського населення.

Якщо хоча б частково погодитися із словами тодішнього відомого критика М. Рудницького, що галицька література стала островом Робінзона, який чекає човнів порятунку, то такими човнами, без сумніву, стала література, яка розвивалася за Збручем. «Великий рух неокласиків, символістів, футуристів та ін. у наддніпрянській поезії, — писав поет і критик Святослав Гординський, — не пішов намарне. Наше поетичне немовля давно живе самостійно і... своїм власним національним життям, і поезія пішла посередині, використовуючи досвід класиків (ясність гадки, солідне ремесло, вміння переробляти сировину «натхнення» у хоч трохи культурний вірш) і ріжних «ізмів» (зухвалість шукань та збагачення способів висловлювання)»[5]. Те немовля — західноукраїнська поезія міжвоєнного пе-

ріоду — мусило жити самостійним життям не тільки тому, що стало дорослішати. До цього спричинилися й інші чинники.

У згадуваній уже статті В. Бобинського «Від символізму — на нові шляхи», де дано глибокий і цікавий аналіз символізму, футуризму, динамізму в тодішній молодій українській радянській поезії, явно вчувається переконання, що ці течії себе вичерпують, що — принаймні на галицькому літературному грунті — вони не мають особливої перспективи, і потрібно шукати нових шляхів. Течія символізму, яка була найбільш близькою «митусівцям», зокрема символістською поетикою пронизані твори Василя Бобинського, Олеся Бабія, Миколи Матіїва-Мельника, Романа Купчинського цього періоду, мабуть, вичерпує себе на галицькому терені групою «Митуса».

Почався процес розмежування, продиктований причинами як світоглядного, так і естетичного характеру. В. Бобинський у статті «Літературне життя по цей бік Збруча» так пояснював причини цього розходження: «Згуртування «митусівців», не применшуючи вартості індивідів, як згуртування не мало ніякої життєвої рації. Замало розмаху було в його членів, щоб зробити революцію в мистецтві, забагато різниць у власних поглядах кожного окремого члена на шляхи й завдання митця»[6].

Прискорила розпад «Митуси» й поява у 1922 р. журналу «Літературно-науковий вісник» під редагуванням Д. Донцова. Він тільки взяв назву найпопулярнішого не тільки в Галичині, а й на всій Україні літературно-художнього й наукового часопису кінця XIX — початку XX ст., що його редагували І. Франко, М. Грушевський, В. Гнатюк та інші прогресині діячі української культури. Хоч новий «Літературно-науковий вісник» оголосив себе спадкоємцем свого попередника і декларував вірність його традиціям, спрямування часопису стало зовсім іншим.

Чи не першими, хто рішуче протестував проти цього видання, були представники старшого покоління діячів української культури, які перебували тоді в еміграції у Відні: М. Грушевський, А. Крушельницький, О. Олесь. Правда, цей протест обнародуваний не був, і ми дізнаємося про нього лише з листа В. Гнатюка до А. Крушельницького (Центральний державний історичний архів у Львові, ф.361, спр. 88).

І справді, поява нового «Літературно-наукового вісника» стала мовби тим каталізатором, який прискорив розмежування літературних сил, яке сталося уже в 1923 р.

Для Василя Бобинського «новими шляхами» стала активна участь у виданнях радянофільської орієнтації. Серед інших, до речі, і в журналі «Нові шляхи», що в 1929-1932 рр. виходив у Львові під редакцією Антона Крушельницького. Журнал цей відзначався широтою погляду на літературу й мистецтво, друкував розгорнуті

й прихильні рецензії (особливо І. Крушельницького) на твори О. Бабія, Б. Кравціва та інших поетів протилежних політичних поглядів. Процес національного відродження на Україні, який захопив багатьох галицьких інтелігентів, привів В. Бобинського до співпраці в комуністичному виданні «Культура», згодом він стає редактором двотижневика «Світло», а пізніше журналу «Вікна», до свого переїзду в 1930 р. в УРСР, де через кілька років був репресований і загинув. Василь Бобинський — поет делікатної душевної організації, витончений лірик, вихований на зразках французької школи символістів, прихильник і перекладач Артюра Рембо, очевидно, не усвідомлював до кінця, що ідеологізація мистецтва неодмінно мусить прийти в суперечність з його естетикою. Бо уже в 1923 р. газета «Більшовик» писала в приводу його збірки «Ніч кохання»: «...Інтелігентський індивідуалізм на цвілих дріжджах ніцшеанства, хоробливий естетизм, розпущена еротика, повна відсутність соціальних моментів — ось те, що культивувала буржуазна поезія... Шкода. Краще б мовчала зовсім його муза, аніж має вона отаке писати, як «Ніч кохання» в 1923 р. Тим паче шкода, що Бобинський був свідком великої соціальної боротьби, на власні очі бачив, як українська література з корінням почала вростати в той грунт, що впорали працюючі.

Був — і нічому не навчився. Вернувся до Галичини — і почав тренькати про «храми» й «ночі кохання», тоді, коли вся Галичина брязкає ланцюгами в польських концентраційних лагерях» (Більшовик, 1923, 25 грудня).

Справді, був — і «нічому не навчився». На жаль, не один він. Мовби у відповідь на заклик В. Бобинського шукати «нових шляхів» відомий письменник і громадсько-культурний діяч Антін Крушельницький, який, до слова, був міністром освіти в уряді Української Народної Республіки, став видавати у Львові журнал «Нові шляхи», в якому пропагував досягнення в культурному будівництві на Україні. Згодом він виїхав в УРСР і незабаром там загинули його три сини, зокрема талановитий поет Іван Крушельницький, а потім він сам.

Інші представники стрілецької тематики Л. Лепкий, М. Голубець, Р. Купчинський, О. Бабій після розпаду групи «Митуса» гуртувалися навколо видавництва «Червона калина». Сьогодні відбулося пробудження читацького і широкого громадського інтересу до творчості представників стрілецької поезії і пісні. Інтерес цей викликаний, передусім, явищами суспільно-політичного характеру, зокрема відродженням ідеї національної державності в нових умовах і новими методами. Це інтерес не так до всієї стрілецької епопеї з поезією, прозою, як до пісні, яка жила в пам'яті старших поколінь і передана новим. Як поети, найяскравіші представники цієї школи, без сумніву, Василь Бобинський, Олесь Бабій та Роман Купчинський.

Якщо твори першого виходили кілька разів, востаннє в 1990 р. у доволі повному обсязі, і зайняли певне місце в літературному процесі, правда, поруч з такими в стильовому плані відмінними від нього поетами як Степан Тудор та Олександр Гаврилюк, то два наступні вперше були включені в антологію «Стрілецька Голгофа» (Львів, 1992).

У всіх трьох з цих поетів на початку їх творчого шляху було дещо спільного, зокрема прихильність до символізму, але символізм поезії кожного з них має свої особливості. Якщо В. Бобинський прагнув переплавити в своєму стилі витонченість версифікації європейських поетів з українською фольклорною символікою, передати тонкі порухи підсвідомості, то О. Бабій був радше поетом споглядально-рефлексійного плану, чиї вірші торкаються проблем людської цивілізації, життя і смерті, таємниці буття. А Р. Купчинський любить персоніфікувати природу, чи то психологізуючи пейзаж чи матеріалізуючи через природні явища власний психологічний стан, іноді досягаючи в пейзажі широкого філософського узагальнення, наприклад, у «Спеці»:

Мовчить, терпить земля, немов Христос катований,
Не вдержала: «Жажду!.. Ой вітре любий!..»
А злобний суховій, за бозами захований,
Розправив корч і жаром їй до губи.

На жаль, на повну силу не розкрився ні талант О. Бабія, ні талант Р. Купчинського. Відходячи від короткочасного захоплення символізмом на початку 20-х років, вони не знайшли способу його оновлення і поглиблення, і Бабій збився на багатослів'я й декларативність у віршах кінця 20-30-х рр., а Купчинський майже перестав писати вірші. Лиш коли-не-коли зблисне оригінальний образ у віршах Ю. Шкрумеляка, як, приміром, в «Авлевій жертві», Левко Лепкий лишився автором кількох популярних пісень («Ой видно село...»), а Микола Голубець, автор кількох збірок у стилі «Молодої Музи» і віршів з воєнного часу, став відомий своїми дослідженнями з історії українського мистецтва.

Стрілецька поезія стала не тільки, і, може, не стільки явищем історії української літератури, як фактом пробудження національної свідомості, державницьких змагань народу. Як літературне явище вона є перехідною ланкою між символізмом початку століття і новим поколінням поетів, які виступили на початку 30-х років.

Таке твердження може викликати заперечення, бо молода західноукраїнська поезія 30-х років протиставляла себе попередньому поколінню, а стрілецьку поезію оцінювала доволі стримано. Приміром, Б.-І. Антонич у статті «Поезія по цей бік барикади»,

надрукованій у польському тижневику «Сигнали», писав: «Письменники цієї генерації багато пережили й багато бачили, здобули великий досвід, однак створюється враження, що вони не дали того, чого можна було сподіватися від них. Власне, й вони вже сьогодні вичерпані і, на жаль, передчасно відспівали свою пісню. І не піднеслася вона надто високо. Радше навпаки — результати неспівмірні з зусиллями, талантами, можливостями»[7].

Сьогодні з таким висновком погодяться, певно, далеко не всі, хоч належить він поетові й критикові, чий авторитет дуже високий. І для нас сьогодні важливо збагнути не тільки оцінку, а й — і це головне — її мотиви. Ситуацію прояснює інший талановитий літератор цього покоління — поет, критик, художник — С. Гординський. «Наші повоєнні поети, — пише він, — займались тоді так званою національною тематикою. Стилістично це був символізм, чудовий стиль для оплакування свіжих могил. Були добрі поети, а все ж поезії з тієї доби немає. Може, тому, що це був останній відрух «Молодої Музи», і те, що поети хотіли співати, а не говорити»[8].

Варто звернути увагу на два моменти в цьому висловлюванні. Перше, що поезія ця (символізм) підходила для оплакування свіжих могил. На час, коли писалися ці слова, стрілецькі могили вже заросли травою, але Товариство для збереження стрілецьких могил, яке існувало до 1939 р., дбало, аби вони були збережені, щоб на них стояли хрести й пам'ятники, щоб не забулися ті, хто лежить у цих могилах. Національна тематика не була чужою для нового покоління поетів, але підхід до неї був інший: не оплакувати вчорашнє, яке вже стало історією, а гартувати дух для нового життя, осмислювати, кликати. Тому дозволю собі зацитувати ще одне місце із Антоничевої статті «Поезія по цей бік барикади», в якій поет характеризує основні прикмети покоління «другої генерації»: «Програмною рисою їх є певний юнацький романтизм... Діапазон форм надзвичайно широкий, від тугого сонета й мелодійної строфи до дадаїстичних словесних конструкцій за принципом фонетичної асоціації. Метафора підкреслено сучасна. Ці юнаки 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»[9].

Читаючи це, приходиш до переконання, що справді «немовля» західноукраїнської поезії з початком 30-х років почало жити власним життям. Бо чи зміг би хтось у той час на Україні виступити з подібною платформою? Навряд, бо різко змінилася суспільно-культурна ситуація.

30-ті роки в УРСР — це період тотального переслідування і знищення української національної культури, масових репресій, розстрілів та заслання у табори кращих її діячів. Від недавнього ще

бурхливого життя з дискусіями, боротьбою різних течій і естетичних програм не лишилося й сліду, запанував єдиний, обов'язковий для всіх, нормативний і нівеляторський соціалістичний реалізм. Контакти між літераторами по обидва боки Збруча були перервані: західноукраїнські критики вже тоді відзначали, як негативно позначився на розвитку літератури в Галичині «накинутий розрив із поетами Наддніпрянщини. До 1929 р. галицькі поети багато завдячували тамтим. Спершу виховувалися на віршах Загула й других поменших поетів, потім уже й до Тичини «доросли», значить, могли писати під його впливом. Його, Рильського й інших. В новелі узором для них був Хвильовий.

Від 1929 р., коли зв'язки порвано, поезія ж зазбручанська на приказ Москви помітно понизила свої льоти, галицька пішла своєю стежиною»[10].

У ситуації, яка склалася, західноукраїнська поезія намагалася хоч якоюсь мірою компенсувати втрати, яких зазнала література по той бік Збруча. І вона по спромозі виконувала цю місію, розвиваючи теми, мотиви, форми, які в умовах сталінського режиму були оголошені поза законом, не вкладалися у рамки соцреалістичного одностроїо. Справа полегшувалася тим, що поруч з творчістю поетів галичан розгорталася і набирала все більшого розмаху поетична діяльність емігрантів, які змушені були покинути батьківщину. Деякі з них були бійцями на боці Української Народної Республіки, підростало й молоде покоління — з тих, що поїхали разом з батьками, закінчили вищі школи в Подєбрадах, Празі, Варшаві й активно включилися в національне громадське й культурно-літературне життя численної української громади.

Загальна картина літературного руху в Галичині та еміграції доволі строката, та все ж у сумі фактів простежуються лінії, які становлять певну закономірність процесу. Галицька й емігрантська поезія, де в чому відмінні між собою за тематикою, образністю, мовним колоритом, мають усе ж багато спільного і спорідненого, особливо з творчістю представників «другого покоління», і прямують в єдине русло. Приміром, покоління поетів стрілецької теми, що після розпаду групи «Митуса» гуртувалося навколо видавництва «Червона калина», мало немало спільного з еміграційними поетами, які виступали на сторінках журналу «Нова Україна», що видавався у Празі в 1922–1928 рр., а в журналі «Вісник», що його видавав з 1933 по 1939 р. Д. Донцов, широко друкувалися як галичани, так і вихідці з Наддніпрянщини.

Та все ж створювалися групи, школи, які об'єднували однодумців, прихильників певної стильової течії, деякі з них існували довше, інші були метеликами-одноденками, в усякому разі не було уніфікації ні за політичними переконаннями, ні за стильовими

уподобаннями. Не всі, природно, лишили не те що тривкий, а навіть взагалі помітний слід у літературі, але кожна група, кожен митець прагнув сказати своє слово.

В кінці 1922 р. у Львові оформилася літературна група католицького спрямування «Логос», друкованим органом якої став журнал «Поступ», що почав виходити роком раніше. Ядро її склали Олександр Мох, який виступав у поезії під псевдонімом Орест Петрійчук, Григорій Лужницький (Меріям), Василь Мельник (псевдонім Василь Лімниченко), Степан Семчук, Дмитро Бандрівський, Теофіл Коструба та ін. Твори «логосівців» виходили у видавництві «Добра книжка». Група проголосила своїми програмними положеннями принципи християнської моралі як протидію атеїзмові та матеріалізмові. В стильовому плані вона орієнтувалася на поетику символізму, але власної естетичної платформи не виробила. Критики відзначали в творах учасників цієї групи вплив «молодомузівців» (настрої туги), поєднані з ідеями християнської любові. Смуток — «шлюбний син півночі» — найвірніший друг, який ніколи не зрадить, не покине, і навіть, коли співця «тягар віків приляже», він — «вірний, нерозлучний смуток» — розкаже людям про його болі («Смуток»). Василь Лімниченко (Мельник), автор цитованого вірша, був чи не найплодовитішим серед поетів групи «Логос».

В його збірках «Клонюсь» (1926), «Дзвони дзвонять» (1933) переважають елегійні настрої, поет оспівує каплички в полі, «де вітер шепче казки тополі», вслуховується у гомін вечірніх дзвонів.

Збірка С. Семчука «Воскресіння» (1927) насичена біблійними мотивами, які мають викликати сучасні асоціації (наприклад, «Червоний Вавілон»), а вірші Моха-Петрійчука (збірка «Про це, що я люблю», 1924) одухотворюють природу божественним началом; згодом він перейшов на критику. В його творах християнська символіка набуває національного забарвлення, тут вчувається біль поневоленого народу, надія на його воскресіння:

«Куди не підеш, всюди ніч, і лжепророків повно поміж нами.
У чашу неба ллється світу біль...
Останься, Господи, із нами, бо гасне сонце і надходить ніч!
Ввійди в судно, й напевно ляжуть хвилі:
і море й вітер слухають Тебе.
Останься, Світе тихий, вічна Славо —

Тебе не зможуть ані час, ні смерть!
Лягають тихо сонце й світу справи, на землю
сходить сонний сивий смерк.
І тільки Ти, Розп'ятий, Милосердний, терпиш, конаєш —
Воскресення ждеш...»

(«Молитва»).

Але жодний із названих поетів не досяг глибокого філософського осмислення релігійних мотивів, що його знаходимо, приміром, у збірках Гавриїла Костельника «Пісня Богові» чи Богдана-Ігоря Антонича «Велика гармонія».

Та й сама група «Логос» почала занепадати під кінець 20-х років, а журнал «Поступ» проіснував до 1931 р. Його спадкоємцем став журнал «Дзвони», який здобув широку популярність у Галичині, на його сторінках виступали такі талановиті літератори, як Б.-І. Антонич, Ю. Липа, Катря Гриневичева, Наталена Королева, Улас Самчук та ін.

На межі 20-х — початку 30-х років формуються такі найпомітніші поетичні угруповання (не рахуючи групи літераторів марксистської орієнтації «Горно» з журналом «Вікна», куди входили В. Бобинський, Степан Тудор, О. Гаврилюк та ін.): група, що об'єднувалася навколо журналу «Вісник» в якому друкувалися також поети празького кола, та група двотижневика «Назустріч».

Молодше покоління поетів-галичан вийшло з групи «Листопад», що створилася в 1928 р. (до неї входили Б. Кравців, Є. Пеленський, В. Янів, але швидко розпалася, і частина її учасників примкнула до «Вісника», частина — до двотижневика «Назустріч», а частина об'єдналася навколо журналу «Дажбог» (редактором його спершу був Б.-І. Антонич, а потім Б. Кравців).

Саме «дажбогівців» стосується вже цитована Антоничева характеристика поетів як сповідників «юнацького романтизму», що «вітають у своїх віршах в'язничні келії, барвисті міста і місяць над конюшиною», а діапазон їх фом — від тугого сонета до дадаїстичних конструкцій.

Неважко помітити, що програмні засади групи включають принципи не тільки надто широкі, віддалені, а й взаємно протилежні. Спочатку вони уживаються під одним дахом (як символісти й футуристи свого часу в київському «Музагеті»), але з часом мусять розмежуватися. Бо «співець в'язничних келій» Богдан Кравців надто відрізняється від співця «місяця над конюшиною» Богдана-Ігоря Антонича.

Обидва ці поети були синами священиків, обидва навчалися, хоч і в різний час, у Львівському університеті, обидва жили й працювали в умовах польського окупаційного режиму. Б. Кравців уже зі студентських років став на шлях політичної боротьби і підпорядкував їй літературну й журналістську діяльність. Б.-І. Антонич обрав шлях літератора, не заангажованого політикою. Для нього справою патріотичного служіння народові було творити мистецькі цінності, засновані на загальнолюдських ідеях.

Коли в 1935 р. Б. Кравців перебрав редагування журналу «Дажбог», він зробив його суто політичним органом. Літературно-

мистецьке життя у Львові зосереджується тепер навколо «Вісника», перейменованого в 1933 р. з «Літературно-наукового вісника», та «Назустрічі». Б. Кравців примикає до «Вісника», Б.-І. Антонич — до «Назустрічі». Відбулася поляризація сил, яка віддзеркалювала суспільну ситуацію того часу.

Програма «Вісника» заперечувала автономність естетичного начала в літературі, висуваючи на перше місце ідеологічну заангажованість з ухилом на національну ідею. Орієнтація на національно (націоналістично)-патріотичний пафос значною мірою була спричинена процесами, які відбувалися в УРСР. Політика терору, репресій, масових розстрілів діячів культури викликала в Галичині відповідну протидію, посилювала тенденцію ідеологізації мистецтва, але із, сказати б, зворотним знаком від того, що пропагувалося за Збручем. Культивування національно-державницької ідеї було другою стороною медалі «класового підходу», «класової ненависті» до ворогів соціалізму і т. д. «В нашім журналі.., — наголошував його головний редактор Дмитро Донцов, — не раз і не два зверталося увагу на той волевий чинник, який — один лиш він — зможе здинамізувати нашу психіку в грядучім порахунку з большевизмом»[11]. Доктрина «порахунків» породжувала свою протилежність — цілковите заперечення суспільної ролі літератури. «Інтернаціоналізм і націоналізм в літературі, — писав, приміром, М. Рудницький, — дві доньки тої самої сухітної мами: агітки. Знаємо її бабку — загальнодоступну літературу з національно суспільною тенденцією. Досі наші письменники живуть її спадщиною, як рентієри: ні сліду в них індивідуального зусилля»[12]. Цілком очевидно, як важко було в умовах 30-х років, сповнених політичних пристрастей та ідеологічних протистоянь, виробити платформу, яка визнавала б за мистецтвом самодостатню національну і суспільну вартість.

І все ж у тогочасному мистецькому середовищі виникала протидія утилітарному трактуванню ролі літератури в суспільному житті. Характерним виявом такої протидії поглинання мистецтва ідеологією був виступ Б.-І. Антонича при одержанні літературної премії Товариства письменників і журналістів ім. І. Франка у Львові 31 січня 1935 р. Зіставивши символи віри символізму, сформульовані у відомому вірші Валерія Брюсова «Юноша бледный со взором горящим...» з його закликом творити тільки для вічності і служити мистецтву для нього самого з тогочасними програмами політичної заангажованості мистецтва. Антонич обгрунтував позицію, що завданням митця є «погодити службу сучасному з тривкішими, вищими мистецькими вартощами, зберегти в цій службі свою індивідуальність і незалежність, влити в жили мистецтва бурхливу кров наших днів, але так, щоб воно не перестало бути мистецтвом»[13].

В іншій статті, що є відповіддю на звинувачення поета в незрозу-

мілості й відсутності в його творах ідей, він писав з болем, що «у нас нема критиків, що дійсно відчували би літературу, щоб справді вміли сприймати мистецькі спонуки й відповідно на них реагувати. В історії літератури майже самі бібліографи, списувачі, приміткарі, довботексти або знов дослідники розвитку тих чи інших ідей, в критиці це здебільша інтелектуалісти, розумовці, «світоглядники». Навіть тоді, коли вони застерігаються і кажуть про натхнення, «внутрішню правду», суб'єктивізм тощо, шило вилазить з мішка. Говорять про «вогонь в одежі слова», а насправді думають про думки в одежі слова»[14].

Поглядам поета на літературу, на її роль і місце в житті, мабуть, найбільше відповідала платформа двотижневика «Назустріч» та журналу «Ми», де з середини 30-х років він друкувався найчастіше.

Часопис «Назустріч», який редагували тоді вже широко відомий критик і літературознавець з широкою європейською освітою Михайло Рудницький (1889–1975) та поет, художник і критик Святослав Гординський (1906–1993), був зорієнтований на західні віяння у літературі і мистецтві, широко інформував про новини світової культури, мав тісні зв'язки з діячами української культури, що тимчасово чи постійно жили за кордоном. Так, тут знайдемо інтерв'ю з Володимиром Винниченком з-під Парижа, розповідь про творчість Олександра Архипенка, рецензії на збірки молодих українських поетів, що виходили в Празі, Парижі чи Варшаві.

Не дивно, отже, що журнал мав немало прихильників і авторів. Поезію, зокрема, представляли Роман Завадович, Ярослав Курдидик, Теодор Курпіта, Остап Тарнавський, але найбільше — Б.-І. Антонич, С. Гординський та В. Гаврилюк.

Святослав Гординський висувається на одне з чільних місць у тогочасному галицькому літературно-мистецькому середовищі завдяки різнобічності творчих обдарувань. Поет, критик, маляр — він у кожній з цих галузей досягає значних успіхів; вихованець українського художника Олекси Новаківського й французького — Фернана Леже, він як один з організаторів Асоціації незалежних українських митців (АНУМ) своєю діяльністю сприяє посиленню контактів між українським і загальноєвропейським мистецьким середовищем. Уже перша збірка С. Гординського «Барви і лінії» (1933) засвідчила прихід в українську літературу поета непересічного обдарування. Наступні книги «Буруни» (1936), «Слова на каменях» (1937) та «Вітер над полями» (1938) це враження підтвердили. Вони засвідчили широкий діапазон вражень, які мусять бути емоційно опанованими й підпорядкованими суворій дисципліні строгої поетичної форми.

Малюючи свій автопортрет в однойменному вірші, Святослав Гординський з іронією говорив про різних мазунів, що шкварять

«марсельєзи», хоч і сам не відрікався від «гостроти тематик». Його творче кредо —

Одного лиш боюсь: впадати в трафарет,
Аж надто в нас кому затуплювати пера!
Я хочу, щоб кохав однаково поет
І буревій доби, і квіти, й хмародера,
Та найважніше, щоб, зриваючись у лет,
Мав кришечку бодай фантазії Бодлера —

перегукується з Антоничевим висловлюванням, хоч за творчою манерою поети дуже відрізняються один від одного. Якщо Антонич заглиблений у природу від її «прапервісності» до «сурм останнього дня», коли він увесь у стихії біологічної еротики язичницького світосприймання, переосмисленого і збагаченого сучасним світоглядом, то стиль Гординського — це поєднання досягнень школи українських неокласиків з їх еллінсько-парнаськими мотивами, з романтичною традицією, що бачить поета отим бодлерівським альбатросом, який вільно ширяє в стихії небесного простору, але безпорадний і беззахисний серед людей (до речі, Гординський згодом майстерно переклав «Альбатроса» Бодлера).

Читаючи поему С. Гординського «Сновидів» з її граціозним віршем, легкою самоіронією і ненав'язливою дидактикою, мимоволі згадуєш поезію молодого Максима Рильського...

Б. Рубчак відзначає ще одну рису стилю поета. «Десь посередині між двома протилежними полюсами — «парнасизму» та романтики, — пише він, — знаходимо найближчу Гординському Західну Європу: модерну культуру Франції. У цих творах бачимо дуже артистичне (не так формально, як світоглядово) наставлення поета до реальності. Мистецтво тут стає не тільки естетичною, але також якоюсь мірою й етичною вартістю: досконалий мистецький твір часом перевищує своє завдання — збуджувати естетичні почування читача, і стає своєрідним кумиром або навіть якимсь символом Добра, альфою та омегою існування»[15].

Щодо відбиття «буревію доби», то ця риса обдарування поета виявилася у циклі «Легенди гір» (1939), що був відгуком на події в Закарпатті, коли при згоді Гітлера угорське військо окупувало Закарпатську Україну, що проголосила себе державою, потопило в крові її захисників. Героїчні ноти тут поєднані з тонким ліризмом, а елементи легенди з трагічними мотивами. «Легенди гір» — це мовби квіти на могилу борців за незалежність в одній із віток України, уславлення боротьби, яка тільки тепер здобуває об'єктивне висвітлення істориків.

Чи не саме широка шкала стильової палітри С. Гординського

спричинилася до того, що він у повоєнні роки здійснив низку високохудожніх перекладів із староримської, італійської, французької, англійської, німецької, польської та російської поезії, зокрема — повний переклад французького поета XV ст. Франсуа Війона, переспівав пам'ятку давньоукраїнської літератури «Слово о полку Ігоревім». Натомість приятель С. Гординського й Б.-І. Антонича Володимир Гаврилюк (народився в 1904 р. на Поділлі, зараз живе в Канаді) — теж поет і маляр, який вчився у мистецькій школі О. Новаківського, а пізніше в Академії мистецтв у Кракові, також належав до АНУМ і брав участь у художніх виставках, які ця група організовувала, — чи не найбільш особистісний з них. Його вірші — переважно рефлексії тонко організованої, вразливої мистецької натури митця на тлі урбаністичного пейзажу. Часом це ескізи, миттєві враження, схоплені оком художника, але деталь піднесена до рівня метафори, іноді глобальної і водночас емоційно насиченої, як от у вірші «Осінній медоквіт»:

Як медоквіт, зо стріхи вечір капле.
О, як болить — од росяної краплі,
Що впала і розтанула в огні —
Земля у перестоялім вині.

Такі вірші не вписувалися в напрям «Вісника» і викликали часто осуд з боку критиків цього журналу, але ж коли література, а надто поезія, живе тільки однією проблематикою, хай це буде так званий громадянський мотив у радянській поезії, чи «державницька ідея» у тогочасній галицькій та емігрантській, то це призведе до збіднення обсягу почувань сучасної людини і звуження художньої палітри.

Не випадково негативну реакцію галицької преси викликала поезія Ярослава Цурковського (народився 1905 р. в Тернополі, помер 1995 р. у Львові). Його збірки — «Прозолоть світанку» (1925), «Смолоскипи», «Вогні» (1926), «Моменти й вічність» (1927). Поезія Я. Цурковського близька до футуризму, в ній поєдналися риси урбаністичного конструктивізму 20-х років і символізму початку XX століття з його гіперболізованим «я» («І став я шарпати грозами збілене волосся», «На шпилях гір землю держу, до стіп кріпких стиснувши море»).

Висунута Цурковським теза «цивілізаційного презентивізму» мистецтва перегукується з теорією «конструкції» Михайля Семенка (заключним етапом його відомої тріади «деструкція-екструкція-конструкція»), яка проголошувала функціональність поезії, її злиття з наукою і технікою у суспільному процесі, та концепцією «конструктивного динамізму» Валер'яна Поліщука — трактуванням мистецтва

як конструктивного чинника життя. Але програма Цурковського мала свої акценти. На противагу семенківській формулі, що «Я — то є всі», він стверджує, що «мистецтво має джерело в індивідуальній фантазії», тому «слід бути толерантним для розросту індивідуальності в житті та мистецтві»; важливе також його ствердження національного феномену мистецтва. «Досвід, що велить уважати мистецтво альфою регенерації народу, — говорить він далі у звіті на своєму творчому вечорі у Львові, — як теж життєва гола дійсність, наказує українському творцеві в першу чергу глядіти батьківським оком на власний народ», адже «інтернаціоналізм не перечеркує поняття нації, бо таке перечеркнення — якщо воно було би вправді можливе — видало б засуд смерті на поезію, мистецтво, словом, було б рецептою на дегенерацію»[16].

У твердженнях молодого автора можна знайти непослідовність: підпорядкування творчого процесу динаміці суспільного, чи, радше, технічного прогресу, і водночас збереження права на вияв творчої індивідуальності, творчого духу; проголошення залежності мистецтва від «смислу сучасності» — і визнання найвищим ідеалом «вселюдський принцип»...

Характерно, що й для М. Семенка, та, мабуть, для всього українського авангарду була характерна така непослідовність. «З одного боку, — писав у передмові до недавнього видання «Поезій» М. Семенка Є. Адельгейм, — руйнування романтичної метафори. Грубий прозаїзм образів, намертво, здавалося б, прикріплених до повсякденного, звичайного... З іншого боку — ледь прикрита тією ж іронією мрійливість, раптове відновлення романтичної метафори і руйнування — з її допомогою — повсякденності, буднів, інерції щоденного існування»[17].

Очевидно, з метою епатації висловлено отаке «панібратське» ставлення до поезії: «Я досвіта ручну гранату серця взяв, мов легінь шапку набакир, і кинув з лопотом на ф'якр поезії, де йшов акорд класично мріяних октав... »А можливо, за такою показною зухвалістю ховалося внутрішнє сум'яття і розгубленість. У всякому разі великі надії на поему «Збентежений літак», де зроблена спроба подати прогрес суспільства через технічні атрибути («збентежений літак» — сумління народу, «червоні танки», «веселоярі цепеліни» (дирижаблі) та «безжурні самоходи» — активна революційна дія), на мій погляд, не виправдалися.

Вплив авангардистських течій помітний в творчості Вадима Лесича (1909-1982), що виступав під псевдонімом Ярослав Дригинич, одну з найхарактерніших рис стилю якого С. Гординський вбачав у тому, що «поет однією рукою торкається реальності, а другою — сягає в позареальний світ, бажаючи викликати в читача «роздвоєння свідомості» («Назустріч», 1936, ч. 5). У стильовому плані напрямок

його шукань можна визначити як шлях від символізму до експресіонізму. Риси експресіоністичної поетики знаходимо в поезії І. Крушельницького (цикл «Війна»).

Таким чином, західноукраїнська поезія міжвоєнного двадцятиліття продемонструвала широкий діапазон ідей і типів світовідчування, що виявилися в розмаїтості стильових течій. Продовження в Галичині тих новаторських тенденцій, які бурхливо розвивалися і були раптово обірвані в умовах тоталітарного режиму на Україні, виявляло внутрішню єдність менталітету українського народу, розділеного кордонами різних держав. Тому західноукраїнську поезію 20-30-х років можна назвати калиновим мостом над рікою часу (Б.-І.Антонич), що з'єднує наше «розстріляне» і нове відродження.

[1] Гординський Я. Літературна критика підсовєтської України.— Львів, 1939.— С. 9.

[2] Рубчак Б. Пробний лет // Остап Луцький — молодомузець.— Нью-Йорк, 1968.— С. 18.

[3] Струни: Антологія української поезії.— Берлін, 1922.— С. 283.

[4] Назустріч.— Львів, 1934.— 1 лютого.

[5] Гординський С. Поет «другої генерації» // Назустріч.— 1936, 15 лютого.

[6] Бобинський В. Літературне життя по цей бік Збруча // Бобинський В. Гість із ночі.— К., 1990.— С. 451.

[7] Antonycz B. Poezja po tej stronie barykady // Sygnały.— 1934.— № 4-5.— S. 5.

[8] Гординський Я. Поет «другої генерації» // Назустріч.— 1936, 15 лютого.

[9] Antonycz B. Poezja po tej stronie barykady // Sygnały.— 1934.— № 4-5.— S. 5.

[10] Пеленський Є.-Ю. Сучасне західноукраїнське письменство.— Львів, 1935.— С. 10.

[11] Донцов Д. Агонія більшовизму // Вісник.— 1933.— Т. І.— С. 675-676.

[12] Рудницький М. Європа і ми // Ми.— 1933.— Ч. І.— С. 99.

[13] Антонич Б.-І. Становище поета // Назустріч.— 1935.— Ч. 4.— С. 1.

[14] Антонич Б.-І. Сто червінців божевілля // Діло.— 1935. 15 червня.

[15] Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході.— Нью-Йорк, 1969.— Т. І.— С. 303-304.

[16] Літературні вісті.— 1927, № 3-4.— С. 10.

[17] Адельгейм Є. Михайль Семенко // Семенко М. Поезії.— К., 1985.— С. 25.

ПОЕТ ІЗ СТРІЛЕЦЬКОГО КОША
(Олесь Бабій)

Ім'я Олеся Бабія зв'язане з таким явищем української літератури, як стрілецька поезія. Поняття це доволі широке. Творили стрілецьку поетичну епопею представники різних поколінь, починаючи від Івана Франка. Стрілецька тема присутня і в творчості поетів-«молодомузівців» Петра Карманського, Василя Пачовського, Богдана Лепкого, Степана Чарнецького. Але асоціюється це поняття в уяві читачів та й у нашій літературній традиції з іменами молодих поетів, які брали безпосередню участь у визвольних змаганнях українського народу 1918-1920-х років — Василя Бобинського, Романа Купчинського, Юрія Шкрумеляка, які в 1922 р. об'єдналися в літературну групу «Митуса» і видавали журнал під цією назвою.

Група проіснувала один рік (згодом дороги її учасників розійшлися) і ввійшла в історію української літератури як явище, орієнтоване на поетику символізму. До цієї групи належав і Олесь Бабій. Склалося так, що ім'я цього поета досі залишається найменш відомим нашому читачеві. Бо якщо твори Бобинського після його реабілітації в 1956 р. виходили кількома виданнями, а пісні на слова Р. Купчинського «Зажурились галичанки», «Човник хитається» та інші співали навіть тоді, коли ім'я поета було під забороною, то твори О. Бабія цілком випали з літературного обігу. Тимчасом цей поет філософічністю мислення, новаторством прийомів закроювався на помітне явище в українській поезії 20-30-х років. І хоч Бабій не зміг повністю реалізувати свої потенційні можливості, він був активним учасником літературного процесу на батьківщині, а потім в еміграції протягом півсторіччя і залишив помітний слід в українській літературі.

Народився Олесь Бабій 17 березня 1897 р. в с. Середня теперішнього Калуського району Івано-Франківської області в селянській родині. Коли почалася Перша світова війна, був мобілізований до австрійської армії. Після проголошення Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР) воював у складі Калуського куреня Української Галицької Армії, брав участь у поході на Київ. Після поразки визвольних змагань українського народу опинився в таборі інтернованих у польському місті Каліші, куди потрапили відомі згодом українські поети Ю. Дараган, Є. Маланюк, М. Грива. Але О. Бабію вдалося вирватися з табору й добратися до Львова, де він став одим з організаторів літературної групи «Митуса».

У 1924 р. Олесь Бабій приїздить на навчання до Праги. Закінчує тут Високий педагогічний інститут ім. М.Драгоманова (середню

освіту здобув у Львові в 1917 р.) із вченим ступенем доктора літературознавства.

Повернувшись до Львова, бере активну участь в літературному і громадсько-політичному житті. Польська окупаційна влада за участь у конгресі ОУН засудила його на чотири роки ув'язнення. Після приходу на західноукраїнські землі радянських військ у 1939 р. виїхав до м. Холма, працював учителем гімназії, пізніше жив у Зальцбурзі, а після Другої світової війни — в Мюнхені, звідки згодом перебрався до Чікаго, де помер 2 березня 1975 року.

Поезії належить провідне місце в багатожанровій творчості Олеся Бабія. Він автор дев'яти книг поезії, куди входить філософська та любовна лірика, кілька поем.

Перша збірка поета «Ненависть і любов» (1921) відбиває враження і настрої ще зовсім недавніх походів січових стрільців, гіркоту втрати тих ідеалів, з якими йшли в бій і встеляли трупами простори всієї української землі його побратими. Він співає «осанну болю», «псалом зневіри», неспроможний подолати в собі туги від нездійснених надій, і водночас прагне цей чорний смуток подолати, скласти таку пісню, щоб від її слів упали мури зла і кривди, як упали колись від звуків труб єрихонські стіни.

Ці два почуття, два полярні настрої розривають душу поета, перериваючись вряди-годи якимсь конкретним епізодом бойового шляху січових стрільців («На Київ»), сповненого етузіазму і віри в перемогу, то раптом героїчні інтонації переростають у саркастичні:

Гримить громами барабан:
Пішли ми в тан...
І з брата, з брата лили кров.
Ще вчора раб, сьогодні — пан,
Ще вчора брат, сьогодні — кат.
Замкнув в тюрму сестричку брат.

(«Ворог іде»)

Біль поета набирає космічних масштабів, світ стає усесвітнім хаосом, його герой вбирає в себе дисонанси світу, контрасти історії, чесноти й злочинності, поєднує начало боже й сатанинське, вічну покуту й вічний гріх. Але вірші такого, сказати б, універсального філософського плану важкі своїми синтаксичними конструкціями і, головне, перенасичені абстрактними поняттями й нагадують радше трактати, аніж ліричні твори. Щоправда, авторові іноді вдається виламатися з такої фразеології і наповнити вірш людськими пристрастями, зокрема завдяки іронії та гротеску. Таким є, наприклад, вірш «Благословення ворогів», в якому висловлюється дяка ворогам «За смуток тюрм, За брязк кайдан, За кров із ран, За той хрестами

вкритий лан», бо тільки в боротьбі з таким ворогом гартується воля і може стати народом учорашній раб.

Наступні збірки «Поезії» (1923), «За щастя оманою», «Перехрестя» (оидві вийшли в 1930 р.) розвивають мотиви першої. «Поезії» представляють філософську концептуальну лінію творчості поета, яка тут сягає найбільшого піднесення. О. Бабій, здається, відійшов від соціальної теми творів, навіяних враженнями недавніх славних, хоч і трагічних походів, і заглибився в таємниці першооснов існування всього живого, життя і смерті, перед якими рівні царі, жебраки і всі створіння природи. Тепер він уже не шукає слів голосних, як єрихонські труби, а скоріше рад би усамітнитися, приходячи до переконання, що «Слова — полова, а зерно є — мовчання» («Слова»). Не думаю, що ремінісценція з І. Франка (вислів «слова — полова» взято із вступу до його «Лісової ідилії», адресованого М. Вороному), є полемікою з ним, а «зерном є — мовчання» — солідаризацією з Ф. Тютчевим («Silentium»), це скоріше вияв естетики символізму початку XX ст., який кликав відпочити від контрастів реального життя в глибини містичного неба, щоб «передати симфонію засвітну».

Вірші «Перехрестя» переповнені такими символами-натяками:

Тихше... Тихше... ніч за нас говорить.
Ми вже все сказали мовчки, мовчки.
Світ містерій в серцях наших творить
Ніч безока і німа Любов.

Ніжно... Ніжно... Пригорнися ближче
До моєї груди без тривоги.
Чуєш? В серці заповіти пише
Янгол білий з зоряних чертог.

(«Ноктюрн»)

Нікому не говори про своє кохання, розвиває далі цей мотив поет, бо в реальному, навколишньому житті люди поклоняються лише момоні, а високі почуття зневажають, «на любов плюють всі без вагання», тому навіть рідний брат скине з престола твій скарб, зруйнує «чар твоєї казки», отже, найкращий спосіб не втратити цього скарбу, цієї ілюзії — тримати його собі, берегти в таємниці:

Защебечи юрбі один мотив прощальний
І линь у вирій, в сонишні світи.
Там на остров, де буду я — і ти.
І знай: любов цвіте лиш в царстві тайни.

(«Тайна»)

Родовід цих мотивів явно йде від символізму «молодомузівців» на рівні передусім вихідних принципів — заперечення побутової описовості, розуміння краси як мистецької самодостатності, хоча при цьому поети ніколи не зрікалися ідеї громадського служіння своєму народові. Така поезія апелює не до раціонального сприйняття, а до інтуїції, є сугестивною, що посилюється підкресленою музичністю чи живописною пластичністю палітри. Цим принципам, які були намічені в програмних положеннях «Молодої Музи», здається, цілком відповідають такі твори О. Бабія, як «Ноктюрн» чи «Тайна». Тим більше, що, приміром, образ острова в «Тайні» явно споріднений з островом самотності й смерті у віршах Б. Лепкого і П. Карманського, написаних під впливом картини швейцарського маляра Арнольда Бекліна «Остров мертвих». Але якщо у вірші Б. Лепкого «Острів смерті» явно звучить мотив прощання з життям («Одинокий паром доїжджає до брам»), то в О. Бабія ніде не перейдена грань, де «мотив прощальний», відліт «у вирій» можна було б потрактувати однозначно, таємниця острова залишається нерозкритою.

Втім, чи не найнадійнішим ключем до розкриття таємниць поета, причин його мовчання і самоти є сама ж поезія. Ні, це не суто естетична установка, це своєрідна реакція на події, що недавно прокотилися рідною землею, розбивши надії й ілюзії і залишивши на душі глибокі рани. Хочеться побути сам на сам з собою, сам на сам з Самотою.

«Я побудував собі вежу Вавілон.
Моя душа говорить до всіх і вся — незрозумілою мовою.
Де для других джерело втіхи, для мене озеро смутку.
Що для братів цвіт папороти —
для мене суєтне перекатиполе.

Коли чиїсь захланні руки згортали скарби навіть на побоєвищах, я голодний і обдертий стояв задивлений в Молочний Шлях, питаючи: Хто є Бог?

Коли брати мої не щадили для своїх мрій вселюдських жертв і моря крови — я сумував над трупом цвітки, роздавленої колесом гармат...

Я ще не сказав тобі ні слова.
Мовчать мої уста і ти навіть не знаєш,
для кого писало перо ті слова...

Але я вірю, я знаю, я прочуваю, що у дальшу таємну мандрівку я полину не сам.

Зі мною полине заблуканий аероліт — Ти».
(«Імпровізація»)

На підставі цитованих творів виразно бачимо, що символи поета мають своїм джерелом враження, навіяні реальними подіями, і переростають, скажімо, «заповіти« символізму В. Брюсова: любити тільки себе і поклонятися тільки мистецтву. Інші вірші збірки «Поезії» написані наче всупереч її основним «символам віри». Так, вірш «Поезія буденщини» можна сприймати як пародію на символістську поетику: знижений тон, підкреслена націленість на побутову деталь і не тільки відсутність таємничості, а підкреслена пародійованість авангардиського:

Як любо, як добре і яка то втіха
Почати буденні, пусті розговори,
І слухать наївнії слова із уст твоїх,
Неначе пити нектар солодкий із амфор...
Дивитись, як жваво твої пальчики білі
Біжать по клавішах, мов малесенькі миші,
І чекати, коли ти закінчиш свій кадриль
І шепнеш: — Встидайся. Ти, хлопче, вже спиш?..
Так будем шукати поезії будня,
Ловити в дрібницях предвічне, таємне,
Зовсім не бажати надхмарних облуд
І тішитись тим, що на стежці знайдем.

Ніяк не можна сказати, що цей вірш не має відношення до попередніх: він наче опозиція до засад символізму, утвердження того, що «вічне», «таємне», яке є основою поетики цієї школи, не існує окремо, само по собі, воно криється у звичайних життєвих ситуаціях, у буднях.

Збірка «Поезії» дає підставу стверджувати, що О. Бабій радше пробував різні естетичні підходи, аніж був прихильником однієї якоїсь поетичної школи чи доктрини. І ця двоякість, опозиційність, ця полярність поглядів є не недоліком, а радше достоїнством, позитивною рисою ранньої творчості поета, дає відчуття перспективи при сприйнятті простору, як два ока людини, бо з одним — світ стає плоским, одноплощинним, і відчуття дистанції втрачається.

Уже сучасна поетові критика з приводу циклу «Прамати» відзначала, що «в поета, як у праматері, серце раз прибране терням, то знову п'яне від напою», і ця «двійність настроїв, чергування кривавого серця з п'яним напоєм — ця душа поета стає миродайною для назви циклу» і що «в його поезії є щось, що або відтручує або притягає і що доказує, що це справжній поет, творча індивідуальність, хоч іще суцільно не оформлена»[1]. А на думку упорядників антології «Координати» (1969) «з усього Бабієвого раннього доробку... філософсько-рефлексійна лірика технічно найслабша, хоч тематично найцікавіша»[2].

Яким же шляхом пішов далі поет? Збірка «За щастя оманою» (1930) дає на це питання лише опосередковану відповідь, бо вірші, які ввійшли до неї, були написані в різний час. Але все ж формована ця книжка за певним принципом. До збірки ввійшли й твори, що друкувалися ще 1922 р. на сторінках журналу «Митуса», зокрема вірш «В годину туги». Чи випадково назва його перегукується з назвами збірок «молодомузівця» С. Чарнецького «В годину сумерку», «В годину задуми», «Сумні ідем»? За настроєм вірші споріднені, та й відгомін одних подій відлунює в них — жах війни, страждання народу, крах надій на омріяну волю і особисте щастя людини. Лише коли в С.Чарнецького туга завжди має конкретне джерело, настрій викликаний певною життєвою подією, ситуацією, то в О. Бабія бачимо тільки внутрішній стан. Цитований уже І. Коломійців писав, що «коли автор у попередніх своїх збірках намагався свій фантом сконкретизувати... так у цій збірці він торкає тему, яка вже сама по собі не допускає матеріалізації, залишаючись естетичною, серпанковою — оманою»[3].

Втім, такий спосіб не можна вважати від'ємною рисою поезії. Надто коли автор добивається художнього ефекту — впливу на читача. У вірші «В годину туги» настрій «матеріалізується» через розгорнуту паралель, сюжет будується тут на, сказати б, переносному елементі метафори: душа поета — мов лан, прибитий бурею, і далі вже про душу ані слова, далі — тільки про лан, але скільки ритмічної грації, які тонкі звукові повтори — настроєві переходи в строфах:

Ударив град, ударив грім —
Прибив пшеницю хмаролім.
І колос гордий злотогрив
Намул залив...
А хтось усміхнений прибіг
З розстай-доріг
На переліг у тан.
Весняним леготом
Майнув —
І сколихнув
Поза селом
Прибитий лан...
А як прийде чар-ніченька,
То сльози ллє пшениченька,
Як вітер йде з житами в тан,
То плаче лан, пшеничний лан:
На шовках скошених покос
Краплини рос...

Омана щастя супроводжує героя О. Бабія у любові, оскільки він не може повністю розкритися коханій і не сподівається знайти в неї відповідь на свої почуття. У збірці найкращі вірші цього плану ті, в яких душевне сум'яття є не просто відбиттям стану душі, а має філософську основу, спирається на ідеї й мотиви світової класики. Такими є зокрема «Мефістофель», «Ізольда», «Сліпець». Знову ідея двох протилежних начал у всьому, навіть у коханій, в душі якої є херувими, але є й Мефістофель, який глузуватиме з почуттів, висловлених у строфах, а тому герой поета прирікає себе на мовчання.

Але в такім роздвоєнстві сама суть поезії, і символізм О. Бабія веде свій родовід від романтизму XIX століття. Хіба не спадкоємцем Перебенді виступає в Бабія поет, який у віршах показує ясну дорогу, а сам стоїть на розпутті або іде «шляхом сліпого пілігріма», вчить любити життя, а сам стиха проклинає його; в поетичній уяві будує замки, а сам блукає бездомним Агасфером — вічним жидом, отже, є одночасно «царем і жебраком», тому й зветься: «він поет!» («Він поет!»).

Цей мотив у різних варіантах повторюється у багатьох творах поета. Так, на противагу тичининському кларнетизму, музичній гармонії, що виражає «начало всіх начал», О. Бабій висуває поряд з ідеєю Праматері ідею пориву, руху, які мають організовувати хаос, творити гармонію («Він»):

І не кларнети і не Пан,
Якого світ, як батька, слуха;
Не кров, що рине з божих ран
На невидимі руки Духа.

А тільки порив, тільки рух,
Що йде безмежними світами
І гонить космоси, мов слуг,
Із волі крутими бичами.

А тільки зов, що кличе всіх
Сповнити волю надпророчу,
Що крізь Добро і через Гріх
Гримить одвічне: жити хочу!..

Нестримна воля всебуття,
Всесильне величне хотіння,
З якого виросло життя,
Як овоч з ярого насіння.

Через символіку, яка стосується, здавалося б, універсальних, а тому далеких від повсякденності, філософських питань проглядають

актуальні суспільно-політичні проблеми того часу. Зокрема, у виділенні таких категорій, як порив, як воля відчувається вплив концепцій одного з ідеологів українського націоналістичного руху, редактора журналу «Літературно-науковий вісник» (з 1933 р.— »Вісник») Дмитра Донцова. Згідно з його концепцією, вся історія української літератури — це шукання краси і гармонії і брак сили та енергії, що спричинилося значною мірою до того, що українська нація протягом багатьох віків була бездержавною. Відгомін донцовських поглядів знаходимо, зокрема, в збірці Бабія «Перехрестя». Від «омани» щастя, світової туги, чорного смутку голос поета поступово перетворюється в «юний сміх», «тривожний зов», стояння «на варті», і такі мотиви звучать усе виразніше від вірша до вірша, доходячи іноді, як в оцьому «Уривку з поеми», до прямих політичних гасел:

Сповнилося. Вже знайдено дорогу
І манівцями більше не іти:
Нам шлях ясний в борні за перемогу
Показують могили і хрести.

Не вільно нам іти в святиню другу
І зраджувать всенародних богів.
Не вільно дати Кремлеві в наругу
Вчорашню славу козаків, стрільців.

Буть проклятий, хто може позабути
Несмертний гріх синів царя Петра,
Простити ім Базар, криваві Крути.
І всі могили братні вздовж Дніпра.

Іде, гряде великая година
І кожний Савл хай станеться Павлом,
Клич «Нація і Україна!»
Хай пролетить над містом і селом!

Що ця тенденція не була випадковістю, свідчить стаття поета «Ідеологічні основи сучасної західноукраїнської літератури».

Марксизм як світогляд не може гарантувати митцеві свободи самовираження, стверджував О. Бабій, оскільки він є світоглядом раціоналістичним і позитивістським, і «тільки націоналізм, опертий на світогляд волюнтаризму, може дати свободу душі одиниці та народу, свободу мистецтву, філософії, релігії»[4].

Цю тезу автор аргументує, зокрема, таким фактом: січове стрілецтво, яке складалося з свідомої частини українського суспільства Галичини (селянства, робітництва, інтелігенції) витворило таке мистецьке явище, як стрілецька пісня, яка стала народною, в той час, як більшовицьке військо такої пісні не витворило, і галицькі поети, які залишилися на Україні Наддніпрянській, переробляють стрілецькі пісні, змінюючи слова «січової стрільці» на «червоної стрільці».

Сам по собі цей факт цікавий, але власне як факт, який потребує соціально-історичного пояснення, а не як теоретичний аргумент. У плані ж теоретичному О. Бабій протиставляє марксизмові націоналізм як антипода, зводячи їх на одну й ту ж площину. «Компромісу між націоналізмом і марксизмом бути не може, — пише він, — як між вогнем і водою. Національний ідеал побідить лише тоді, як протиставить себе комунізмові різко, виразно, як на місце марксівської руїни всіх цінностей поставить виразну систему своїх цінностей культурних, етичних, естетичних, мистецьких, коли всі ділянки нашого життя охопить виразним ідеалом «Patria»[5]. І — остаточний висновок, квінтесенція статті: «Націю оформить остаточно тільки література, для якої ідеологія — націоналізм»[6].

Отже, йдеться не про заперечення зверхності ідеології над літературою, протиставляється одна ідеологічна доктрина іншій. Література, згідно з таким поглядом, мусить бути підпорядкованою ідеології і не може бути суспільною, національною вартістю своєю мистецькою сутністю, своєю естетичною самодостатністю. Такої точки зору дотримувався не тільки Олесь Бабій, її поділяли, її обґрунтовували й інші тогочасні письменники націоналістичної орієнтації — Юрій Липа, Олена Теліга, Леонід Мосендз та інші. З приводу таких тверджень Михайло Рудницький в одній із своїх статей писав: «У противагу комуністичній літературі розробляють у Галичині та на еміграції націоналістичний месіанізм. Інтернаціоналізм і націоналізм у літературі — дві доньки тої самої сухітичної мами: агітки»[7].

Погляд М. Рудницького, певна річ, теж не можна визнати беззастережно: літературі не чужа національно-суспільна тенденція, але вона не обов'язкова і не повинна тяжіти над автором. Б.-І. Антонич, наприклад, намагався влити «живу кров» тодішніх днів у свої вірші, але так, щоб вони «не перестали бути поезією», щоб не перетворилися на рупор якоїсь політичної групи, а в творах названих щойно Ю. Липи, О. Теліги, Л.Мосендза художник усе ж перемагав ідеолога, політика.

Як же співвідноситься творча практика з теоретичними настановами в поезії самого О. Бабія? Вона в багатьох випадках переростає ідеологічну доктрину, та все ж помітно, що внутрішня свобода, рефлексійність філософського мислення поета знизилися, поступаючись місцем патріотичним гаслам та публіцистичним інвективам.

Краще із створеного поетом у тридцяті роки ввійшло до його книжки «Пожнив'я» (1937). Символіка цієї назви прозора — це криваве пожнив'я по визвольних боях, символіка, яка йде від «Слова о полку Ігоревім», де на кривавому пожнив'ї битви Ігоревих полків з половцями снопи стелять головами, віють душу од тіла...

Поет не апелює до універсальних категорій про першооснови світу, праматір існування, історизм осягнення світу спрямовується тут у дещо інше русло — русло моральних принципів, суспільної орієнтації, лінії поведінки тощо.

О. Бабій назвав збірку «книгою поем», хоч поемами в жанровому відношенні можна назвати не всі твори. Власне їх можна поділити на два типи: твори концептуального чи, радше, трактатного типу і твори, присвячені конкретним подіям, переважно боротьби за українську державність, трагедії України, що опинилася під більшовицькою окупацією.

Найбільш характерні зразки поем першого типу — «Світ і людина» та «Степ». У першому з них автор намагається проникнути до джерел духовності людства, тут перша задума первісного мислителя і мудреця і над тим, хто «сотворив луги зі зелами, Хто землю, зорі сотворив», і над таємницею життя і смерті, і над призначенням людини («Де ціль дороги? Де Бог і храм?», «Пощо живемо і навіщо?»).

Чи не найсильніше звучить у поемі мотив, який можна б назвати протофаустівським: спрага пошуку істини, сумніву в незмінності моральних понять і орієнтирів і водночас у кардинальності цих змін:

Батьки іще далеко від могили,
В синів, дочок нові боги й скрижалі;
Життя пливе, як потік, далі й далі,
А час летить, мов дикий птах стокрилий...

Незмінною — лиш вічна переміна,
Нема мети — лиш маємо дорогу.
Престол новий усе новому богу
Будують знов новітні покоління.

Нічого все ж нового в хвилях зміни;
Старинних драм ми лиш нові актори:
Все біль життя і все одвічне горе,
Що йде услід за всім живим — як тіни...

О скільки літ слова Христа між нами,
А й досі ти справляєш суд, Пилате;
Хоч зерно сій, кукіль будеш збирати,
І сам Ісус здобув наш світ — мечами.

Учителі! Чи можна світ навчити?
Ось Будда був, Христос, Конфуцій давно,
А світ — знов бій Ормузда з Ариманом,
Без зла, борні й святий не зміг прожити.

Учителі, світ з ваших правд глузує:
Де був Христос — являвся інквізитор.
Людство сліпе, як буря, грім і вітер:
Ти ставиш храм? Навіщо? Хтось зруйнує!

Хто ж має розімкнути це зачароване коло, збагнути цю таємницю? Автор кидає рятувальний круг своєму героєві, звертаючи його увагу не на те, як поширювали і утверджували науку Христа інквізитори, а на суть самої ідеї цієї науки, яка виявляється в любові і прощенні.

Позитивне начало не звучить у поемі з такою художньою переконливістю і силою, як сумнів, і справа тут, певне, не в мірі обдарування поета. Мабуть, «доба жорстока, як вовчиця» (О. Ольжич) накладала свою печать на спосіб мислення і почування поета, і загальні принципи гуманізму, і зокрема християнської моралі, ішли врозріз з усім тим, що творилося навколо в світі — і на Заході, і на Сході. Й ідея слова поступається місцем ідеї діла; коли над землею пролетіла буря, чин стає тим, чим у мирний час був псалом.

Чи не є тут усе-таки внутрішня суперечність між ідеєю самовдосконалення й ідеєю чину, і якщо є, то як її подолати? Згадаймо індійську поему «Бгагавадгіта» (пісню мудрості): коли верховний бог Крішна посилає вождя однієї з ворогуючих сторін Арджуну на битву з супротивником, той відмовляється ставати до бою, бо у ворожому війську його родичі, батьки і сини, яких він не хоче вбивати; Крішна переконує його, що є два шляхи виконання свого призначення й осягнення вищого ступеню вдосконалення — шлях споглядання і шлях дії, і спонукує полководця діяти відповідно з призначенням його касти. Звичайно, для українського поета головним були не теорії східної філософії (хоч він, судячи навіть з поеми «Світ і людина», цікавився ними, а в одного з представників «празької школи» української поезії — Галі Мазуренко — є вірш про епізод розмови Крішни з Арджуною), а суспільна ситуація того часу.

Тому не випадково, що ідея чину в збірці «Пожнив'я», як і в тодішніх творах О. Ольжича («Нащо слова? Ми діло несемо»), О. Теліги, Л. Мосендза, Ю. Липи, є домінуючою, провідною, а його історіософська поема «Степ» концептуально перегукується із збіркою Є. Маланюка «Земна Мадонна». Мотив втрати войовничості Степовою Елладою, перемоги в ній жіночого еллінського естетичного «первня» над римсько-варязьким чоловічим (Є. Маланюк) О. Бабій

доповнює ідеологічним мотивом — прагненням «степу» ніколи не вступати у боротьбу, культивувати лиш любов, пісні, квіти і мрії, а перед небезпекою тікати в глиб степу. Результат — рабство, підлеглість сусідові.Звідси — моральний урок: єдиним сторожем спокою може бути меч, єдиним гарантом волі — держава.

Другий тип творів, які входять до збірки «Пожнив'я», складають поеми і вірші, в яких розкриваються конкретні епізоди боротьби за українську державу 1918 — 1920 рр. Уже назви розкривають їх тематику: «Базар», «На Маківці», «Під Крутами», «Отаман Петлюра». Вони мають переважно описовий характер, і художньої оригінальності, не кажучи вже про осягнення якогось філософського узагальнення, у них не знаходимо. Не йде ні в яке порівняння, скажімо, вірш О. Бабія «Під Крутами» з віршем О. Стефановича «Крути», або О. Лятуринської «Дума про скривавлену сорочку» з її тонкою психологізацією, де чути відгомін народних голосінь, і епічного подиху козацьких дум. Серед творів,адресованих поетам (О. Телізі, Г. Чупринці, Д. Фальківському), виділяється поема «Лицар Сам», присвячена «пам'яті Грицька Чупринки, розстріляного большевиками за участь у повстанні», виділяється, власне, двома ідеями: протиставленням вольового, активного начала раціональному, розумовому

(Вся премудрість книг — омана,
Всі мудрці усіх часів,
То лиш крамарі, що в пана
Продають крамничку слів.
Я пізнав, що й немовлята
Стільки знають, що мудрець.
Світ — то тайна тайн заклята,
Філософія — гра слівець)

і трактуванням селянства як основи нації, бо в його праці і вища міра доцільності життя, і вкоріненість у землю, яка може переносити всілякі бурі й потрясіння на відміну від «перекотипольної суті» жителя міста, особливо ж книжника-інтелігента. Усвідомлення цієї істини й веде героя поеми О. Бабія до того, що він «по безпутніх днях зневіри» віднаходить свою віру і свій шлях, рве струни на своїй лірі і поринає в стихію дії, зустрічаючи перед розстрілом під муром тюрми свою смерть кличем «Хай живе націоналізм!» Навіть при переосмисленні образу така модернізація не має достатнього опертя, бо формування націоналізму як суспільно-політичної течії належить іншому, пізнішому часові. Характерно, що назву поеми О.Бабій узяв у Грицька Чупринки («Лицар-Сам»), але трактування головного героя у нього цілком відмінне, якщо не протилежне. «Лицар-Сам» Чупринки — індивідуаліст, для якого мало важить суд юрби, він

без вагання й докорів сумління тікає з поля бою, де його військо зазнало поразки, його не діймає те, що навіть батьки вважають його зрадником. Для нього існують інші цінності, він плекає «небесну мрію», заради якої блукає по світі, «немов новітній Агасфер».

Чи можна вбачати в цьому образі Чупринки риси самого автора? Очевидно, що так, йому як і героєві поеми «Лицар-Сам», не чужий був «чад фантазій та химер», він був не проти епатувати публіку, і саме йому належать оті «дзеньки-бреньки», які кочують зі статті в статтю на означення беззмістовності поезії. Але ж на світі трапляються дивні парадокси. Автор не менш широко цитованих слів: «То є штука — я не пхаю Тут ідей, настроєм маю Нагу душу розбудить» Василь Пачовський став одним із найпослідовніших співців української державності, а поет, який плекав свого духа в «самоті, в чарівній висоті» і не відмовлявся від «дзеньків-бреньків» (на противагу деяким співцям, що голосними словами виспівують протилежні гасла) — Грицько Чупринка загинув у 1921 році за вироком ЧК за участь в антибільшовицькому повстанні.

Герой Чупринки — романтичний Лицар-Сам. Герой О. Бабія — радше агітатор. Це зміщення акценту відбивало еволюцію й самого О. Бабія. Справді, «поет. який колись писав: «А я з ніким і проти нікого. Я тільки з собою і проти себе», гостро змінив свій поетичний світогляд. Постать романтичного поета-мислителя, що вдивлявся в джерела буття, зникла, а замість неї появилася постать поета-патріота... На жаль, вони далеко не дорівнюють його раннім творам»[8].

Збірка «Пожнив'я» пройшла непоміченою в літературній пресі. Більший резонанс викликала поема «Гуцульський курінь» (1927), яку Д. Донцов назвав «замітною появою на тлі нашої літературної сучасности», жовтоблакитною «війнонькою» в поезії як Gegenstung (антипод) до червоної «війноньки» Сосюри»[9].

Поема вирізняється серед інших творів стрілецької тематики, передусім, діапазоном охоплення подій, психологічних характеристик, емоційних тональностей, стильових підходів. Це розповідь — спокійна й схвильована, поважна й сповнена гумору, урочиста й тривожна — про бойовий шлях гуцульського куреня в легіоні січових стрільців під час боротьби українського народу за свою державність у 1917 — 1920-х роках. З 300 бійців додому повернулося 30.

Поет починає оповідь показною авторською безсторонністю, яка тільки фіксує подію:

На Заході війна згасає блиском ватри,
На Сході палахтить червоний лютий гнів.
А до гуцульських сіл прийшли військові карти,
Шоб легені ішли обороняти Львів.

Але чимдалі цей епічний тон здобуває стильове окреслення, яке міняється в залежності від ситуації. Відхід хлопців супроводять пісенні інтонації про «щасливу мандрівоньку», материнська сльоза, що «пливе, пливе слідами», контрастуючи з безжурним настроєм юнаків, які виступають у похід «у драних гачах, ходаках, у постолах», з іржавими австрійськими крісами в руках, та ще тінь Довбуша... Хлопці йдуть радо, бо коли билися за чужих, то чому не боротися за своїх, за Україну. Радість першої перемоги передається коломийковими мажорними інтонаціями, аж до легковажності:

Б'ють гуцули воріженьків крісами, шаблями,
А старі діди ціпами, баби коцюбами...

В описі поразки в битві звучать уже інтонації «Слова о полку Ігоревім»:

І бились тиждень, бились другий,
А на третій у неділю
Закрякала над військом галка:
«Над Бугом Калка, друга Калка!»

Градація настрою завершується голосінням:

О моє військо хоробреє,
Моє лицарство превірнеє,
Та чому мене ти покидаєш?
Та в неволі чужинецькій полишаєш?

Це апелювання автора до фольклорної свідомості українського народу надає картинам воєнних буднів, не раз розгорнутих розлого, історичної перспективи, державотворчої місії невеликого загону гуцульських легінів, які пішли воювати за самостійну соборну Україну. Тому не випадкові тут звертання і до старих язичницьких богів про допомогу, і скарга до Господа, за що він прирік український народ на такі страждання, на те, що він гине «під колесом історії».

А скільки добродушних кепкувань над Петром, в якому, як і в Юркові Голубі з повісті «Перші стежі», вгадуються риси самого автора, що не знає й хвилини відпочинку і намагається все зафіксувати для історії...

Авторові можна дорікнути за стильовий різнобій, за деякі пересади «публіцистичної патріотики», але для сьогоднішнього читача поема О. Бабія «Гуцульський курінь», як і його повість «Перші стежі», — унікальний людський документ визвольних

змагань українського населення західного регіону України, який передає не так зовнішні обставини, як психологію, настрої людей, що здійснили цей легендарний подвиг.

Олесь Бабій відомий і як прозаїк, автор повістей «Дві сестри», «Останні», «Перші стежі», збірки оповідань «Гнів», літературознавчих праць про М. Шашкевича, Ю. Федьковича, О. Ольжича, Б.-І. Антонича, М. Євшана (Федюшку) та ін.

На жаль, нічого не можемо сказати про творчість О. Бабія у повоєнний період, коли він жив в еміграції. Книжка його поезій «Світ і людина» (1947) та поема «Повстанці» (1956) нам невідомі. Гадаємо однак, що чогось принципового вони все ж не вносять у його поезію. Олесь Бабій ввійшов в українську літературу і утвердився в ній як поет стрілецької теми, як представник течії символізму. У пам'яті багатьох поколінь галичан, незважаючи на заборони, жила стрілецька пісня. Поезія ж цього періоду у повному її обсязі була вилучена з історії літератури. Цю прогалину настав час заповнити, щоб література нашого народу нарешті постала як цілісність, де кожне ім'я є ланкою нерозривного процесу.

[1] Коломийців І. Лірики останнього десятиліття (1919-1929) //Нові шляхи.— 1929.— Ч. 1.— С. 308, 310.

[2] Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході.— Нью-Йорк, 1969.— Т. І.— С. 234.

[3] Коломийців І. (Рец. на зб. О. Бабія «За щастя оманою») //Нові шляхи.— 1929.— Ч. 8.— С. 389.

[4] Бабій О. Ідеологічні основи західноукраїнської літератури (Марксизм і націоналізм) //Літературно-науковий вісник.— 1929.— Ч. 7/8.— С. 809.

[5] Там само.— С. 810.

[6] Там само.— С. 814.

[7] Рудницький М. Європа і ми // Ми.— 1933.— Ч. І.— С. 99.

[8] Координати.— С. 234.

[9] Devius (Донцов Д.) (Рец. на кн.: Бабій О. Гуцульський курінь) // ЛНВ.— 1927.— Ч. 5.— С. 91.

ПІД РІДНИМИ І ЧУЖИМИ ЗОРЯМИ
(Богдан Кравців)

Коли знайомишся з життям і творами українського поета Богдана Кравціва, створюється враження, що вони зіткані з антиномій, внутрішніх несумісностей. Публіцистичні мотиви його віршів і водночас — культ краси з канонічною строгістю поетичних форм, поклик доріг, далеких морських мандрів і водночас — закоріненість у рідну землю, її традиції, нарешті, невтомна громадська діяльність

і водночас — постійне прагнення до самозосередження кабінетного вченого...

Одначе чи ці різні іпостасі одієї і тієї ж особи — неодмінно антиподи і одна з них має конче перемогти? А може, тут складніший взаємозв'язок: історія і міф, діалектика й метафізика? Гегель у своїй «Естетиці» цитує давнього поета:

На гордовитих човнах юнак відпливає у море,
Утле суденце своє править до пристані дід.

Море, в яке спрямував свого човна Кравців, було бурхливим. Воно зберігало сліди недавнього шторму — боротьби українського народу за свою державність, яка закінчилася поразкою, і передчуттям нових штормів — до них готувалася революційно настроєна молодь 30-х років. Богдан Кравців — один з чільних представників міжвоєнного покоління, що в умовах жорстокого протистояння тоталітарних держав, які лещатами стиснули Україну, болісно шукало порятунку для свого народу. А потім, після нової світової завірюхи, багато з них змушені були на кораблях — не на тих романтичних з напнутими вітрилами, а прозаїчних — пливти у вигнання, а не до «островів світлих», щоб потім повернутися додому... спогадом.

Богдан Кравців є не тільки представником, а й виразником цього покоління. Декотрі з його ровесників і соратників дожили до часу, коли змогли відвідати рідний край — уже незалежну Україну як гості, а ті, що не дожили, — вертаються своєю творчістю.

Так повертається і Богдан Кравців, родом з села Лоп'янки, теперішнього Рожнятівського району Івано-Франківської області, де він народився 5 травня 1904 року. Його батько Микола Кравців був священиком, а дід Теодор — селянином: досить типовий для західноукраїнського краю родовід, і чи не єдиний шлях через священичий сан здобути освіту. Можливо, й син би пішов за інших обставин слідами батька. Він закінчив філію Академічної гімназії у Львові. Далі — шлях до університету. Але університет у Львові після окупації Галичини Польщею став польським, українська молодь його ігнорувала, вона ще з початку XX століття, за Австро-Угорщини, боролася за університет український. У цій боротьбі загинув студент Адам Коцко, багато студентів, серед них поет Петро Карманський, були ув'язнені.

Цісар уже готовий був задовольнити вимоги української громадськості, але на перешкоді стала війна. А після поразки Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР) й окупації Галичини Польщею ситуація докорінно змінилася.

У 1921 р. у Львові був створений уже таємний український університет, на філософський факультет якого й записався у

1923 р. Богдан Кравців. Коли у 1925 р. польська окупаційна влада закрила університет, багато студентів переїздить на навчання до Праги, Варшави, Берліна. Богдан залишається у Львові, продовжує навчання у польському університеті. Та це не було примиренням із ситуацією, яка склалася.

Він стає одним з керівників українського націоналістичного руху, очолює сектор молоді в ОУН, редагує низку політичних та літературних видань («Юнацтво», «Український голос»). Голос його звучить на вічах та інших масових маніфестаціях: 1 листопада 1928 р., в десяті роковини утворення ЗУНР, він виступив на вічу з протестом проти окупації Польщею Західної України, восени 1929 р.— на вічу, на якому було складено протест проти арештів представників української інтелігенції, звинувачених у приналежності до сфабрикованої в кабінетах ЧК підпільної організації СВУ.

У ці ж роки розгортається і поетична діяльність Богдана Кравціва: 1929 р. виходить його поетична збірка «Дорога», через рік — «Промені».

Збірки ці, особливо «Дорога», викликали захоплені відгуки читачів, особливо молоді: «Се та поезія, якою горить кожний пластун і кожна пластунка (одні свідомо, другі ні), яка в'яже невидимими нитками їх в одну когорту; се гімн життю, що пружить м'язи, сталить зір, сильніше каже битись серцеві, коли хвилює кров і зливається в один ритм віддихів»[1]. Бачити у віршах Кравціва тільки поетизацію пластунського руху було б явним збідненням і спрощенням, одначе з такого захопленого відгуку видно, що Кравців виступив виразником настроїв та ідеалів свого покоління. Тому, коли читаєш ці відгуки сьогодні, не тільки проймаєшся настроєм молодечої бадьорості, але й задумуєшся, чим викликаний цей ентузіазм, чи не криється за літературним фактом, хоч і примітним, якась нова літературна тенденція.

У чому ж тут справа? Коли окинемо поглядом шляхи розвитку української поезії в Галичині протягом перших двох десятиріч двадцятого століття, побачимо, що в ній явно домінували мінорні ноти: спершу культурпесимізм «молодомузівців», відтак тужна пісенна поезія «митусівців». У стильовому плані це був своєрідний симбіоз «молодомузівської» естетики (мотив хаосу в О. Бабія) й символізму київського «Музагету» на чолі з Тичиною. Літературна група «Логос» католицької орієнтації, що гуртувалася навколо журналу «Поступ», не мала широкого резонансу серед читацької громадськості хоч би через брак цікавих талантів; навіть чільні представники цієї групи В.Лімниченко та О.Петрійчук не виходили за рамки загальних ідей і стертих образів.

Тим часом покоління, що формувалося в час, коли відлунали залпи визвольних боїв, не бажало жити спогадами, тугою за не-

здійсненими ідеалами і шукало нової опори.

Сам Б. Кравців згодом у статті «Слово до молодих», відзначаючи, що старші галицькі письменники «списують спогади з недавнього минулого», висловлював сподівання на прихід у літературу нових свіжих сил. Необхідність появи цих сил він пов'язував з тим, що, по-перше, «сьогоднішня молодь не задоволена сучасною літературною продукцією. Що вона шукає в неї відповіді на всі настирливі питання й справи життя і не знаходить їх», а по-друге, з тим, що сучасна молодь «переживає багато, куди більше за своїх батьків. Річевіше і поважніше за старше покоління вона дивиться на життя. Куди більше проблем ставить воно перед нею»[2].

Ці риси узагальненого портрета поетичного покоління наче уособлені в образі ліричного героя «Дороги» Кравціва. Звичайно, утвердження нових громадських ідеалів та художніх принципів молодої генерації проходило в складній атмосфері різних суспільно-політичних течій та естетичних шукань. «Літературно-науковий вісник» утверджував ідеї націоналізму; голоси поетів з України несли пафос нового відродження української літератури (що стало невдовзі «розстріляним відродженням») з боротьбою різних шкіл і течій — символізму, футуризму, неокласики тощо; у Празі зростала когорта молодих поетів «Празької школи» на чолі з Є. Маланюком та радянофільського «Жовтневого кола», орієнтованого на модернізм.

Богдан Кравців як митець не міг розвиватися поза загальною атмосферою свого часу. На перших збірках його («Дорога», «Промені») чи не найпомітніша печать М. Рильського та П. Тичини. Власне, вплив Тичини був, мабуть, ранішим, хоч вірші, на яких він позначився, надруковані в другій за часом виходу книжці. Збірки Тичини «Соняшні кларнети», «Плуг», «Замість сонетів і октав» — вони разом вийшли у Львові в 1922 р. у видавництві А. Крушельницького «Нові Шляхи» — захопили літературну молодь новими не баченими досі можливостями українського слова, витонченою інструментовкою. Магія поезії Тичини взяла в свій полон Б. Кравціва — і обернулася наслідуванням. Почитаймо хоча б «Христос родився»:

Йшли дуки із почотом —
(нова зоря сходила!)
Несли із України
і золото й кадило.

І кликав шлях в чужину
і вісті невгомонні:
там десь царя знайдемо
і зложимо поклони!

А по снігу Дитятко
у сяйві діадему...
Кудою Ти, Месіє?!
Таж ми до Вифлеєму,

і відразу пригадуються рядки Тичининої «Скорбної матері»:

Проходила по полю —
Зелене зеленіє...
Назустріч учні сина:
Возрадуйся, Маріє!

Возрадуйся, Маріє:
Шукаємо Ісуса.
Скажи, як нам простіше
Пройти до Емауса?

Ідіте на Вкраїну,
Заходьте в кожну хату —
Ачей вам там покажуть
Хоч тінь його розп'яту.

І ситуація, й інтонації схожі, але немає того драматизму, що в Тичини, того впливу на читача.

«У геніальних поетів важко, а то й неможливо вчитися; їх можна лише наслідувати, — пише з цього приводу український поет і літературознавець із США О. Тарнавський, — тож і не дивно, що Максим Рильський став ближчий для нього (Кравціва), ніж Тичина... Кравців відчув споріднення з Рильським, його притягала до Рильського і та зрівноважена, спокійна і перш за все упорядкована сценарія поетичного світу Рильського, бо й у нього — хоч він і романтичний з природи — переважала зрівноваженість, бажання тривалого спокою для контенпляції»[3]. Одне слово, якщо Тичину Кравців міг тільки наслідувати, то в Рильського міг учитися, бо коли в Тичини його вразила новизна поетичного вислову і музичний «ключ» сприйняття світу, то за Рильським стояла передусім світова класична традиція.

Вплив Рильського на молодого Кравціва глибший і тривкіший, бо випливає із більшої внутрішньої спорідненості обох поетів як типів митців, орієнтованих на творче ремесло, а не на натхнення (до імені Рильського сюди можна долучити й І. Франка, М. Зерова), хоч чистих типів у природі не існує, а стилізація не завжди — вторинність, відблиск чужого світла. Бо якщо «Різдво» Кравціва є відлун-

ням «Скорбної матері» Тичини, то в «Ратаї» тичининські інтонації вже створюють додатковий художній ефект.

У збірці «Дорога» є зразок блискучої стилізації — під народну колядку з притаманними їй повторами, стилізації як прийому:

Тим, що в дорозі, місяцю ясен,
ой, що в дорозі в ніч оцю темну,
в далекім полі одним одніські,
як біла далеч, і біле небо,–

тим, що в дорозі збилися з путі,
по бездоріжжі в заметах блудять,
і перед ними ніщо не світить,
лиш вовчі очі і біла хуга,–

тим, що в дорозі мають за друга
і за кохання тільки багаття,
в якім згоряють, як шлях, бездомні,
їх сміле серце й одважні думи,–

всім тим в дорозі, місяцю ясен,
дай же багато золота-срібла,
світлого сяйва, хай воно душі
і бездоріжжя й шляхи освітить,–

то ізрадіють ті, що в дорозі,
ой, що в дорозі зимної ночі,
то ізрадіють, місяцю ясен,
поки їм зійде світлеє сонце!

(«Тим, що в дорозі...»)

Тут стилізація не є наслідуванням, а радше відштовхуванням від певного зразка для розширення теми. Рядок з народної колядки «Ой забарився місяць у крузі», взятий як епіграф, вказує на поширений мотив колядок парубкові в дорозі, але він розростається у мотив охорони всіх мандрівників, а в плані загальної концепції збірки — тієї дороги, на яку стало молоде покоління і на якій благословляє його поет. Власне елемент обрядового дійства вивищує ситуацію, піднімає її з суто побутового плану в буттєвісний, екзистенційний.

Фольклорний струмінь посилив і збагатив символічний характер дороги і супутнього з ним образу-символу, уже радше алегоричного плану — корабля, що прийшов ще з античних часів («на гордовитих човнах юнак відпливає у море...»). Образ корабля в «Дорозі» Б.

Рубчак трактує як «засіб віддалювання свідомості від звичного» і вбачає у ньому глибший, середньовічний, майже літургійний зміст: «На непевному, бурхливому морі корабель — це знак спасіння людської гідності та людської величі в обличчі сліпих, немислячих загроз»[4].

Куди ж пливуть ті таємничі кораблі, що обернулися в залізні з паперових човнів дитинства? Відповідь дають назви віршів: «Незнаному навстріч», «До островів світлих». Тут спадуть на гадку «білі острови» юнацьких віршів Рильського та «небесно-синій» обрій його пізнішої «Синьої далечіні». Герой обох поетів відпливає у незнане, але воно для кожного з них було різне. Якщо юний Рильський споряджав «човен із мрій» і «весла із пісень» на острови хмарин, де «зорі... воля... самота», а пізніше відпливав «від дорогого пріч» «в каламутну даль» невідомого (слова ці взяті з вірша «Ми відпливали...», написаного в 1920 р.), тобто від того, що несли з собою червоні полчища більшовицьких армій, то «незнане» Богдана Кравціва було зв'язане з «золотими вогнями» на «світлих островах», з романтикою боротьби, прагненням піднести «золотий, буйний стяг» на вітрилах.

Відзначимо ще один аспект, що відрізняє Б. Кравціва від М. Рильського навіть у трактуванні одних і тих же мотивів. Рильський, хоч і не міг цілковито бути поза впливом популярного в той час символізму і назвав свою тривогу «нічним, містичним, сірим птахом» («О моя тривого...»), сприймає світ переважно крізь призму куль-тури, через апелювання до «вічних»образів світової літератури (Навсікая, Афродіта, Діана, Лореляй), що уособлюють невмирущість краси й людяності.

Натомість у Б. Кравціва той же романтичний ідеал корениться у національному грунті. Хоча в нього трапляються деякі образи з арсеналу «молодомузівців» (гори і скелі та екзотичні краї як порятунок від буднів життя) і навіть бодлерівський «сплін» («Дорога»), все ж відчувається, що це, як одяг чужого крою, в якому тісно й незручно, і поета тягне до традицій і обрядів рідного народу, початки яких ховаються ще в поганській давнині. Про цю тягу переконливо свідчить цикл поезій у прозі в збірці «Дорога» — про весняні вогнища в священних гаях за збереження роду, ватри купальські й осінні. Поет ті давні легенди хоче наповнити новим змістом, новими ідеями романтичного пориву; з тих давніх легенд має народитися «казка нових ще не пройдених доріг, казка днів, що прийдуть, дужі й залізні («На верхів'я»).

Поет підкреслював у минулому ті прикмети, які хотів бачити в сучасниках. У нього, як у представників празької групи українських поетів Ю. Дарагана, О. Стефановича, О. Лятуринської, первісне слов'янське поганське начало вростає в привнесене пізніше

християнське, коли дажбоже стає архістратижим... І Б. Рубчак має підстави твердити, що Б. Кравців «поєднує святого Юрія з Ярилом, поганським богом весни, снаги, запліднення», бо у нього «святий Юрій розганяє темні сили, як колись Ярило розганяв холодне мариво Марени»[5]. У віршах справді змієборчий мотив весни пов'язаний з календарним циклом філософії наших предків, яка вводила людину у вічний колообіг природи:

Лицарю білий, що борешся з силами ночі,
й ранком звитяжно метаєш на небо диск сонця,
й пітьму в долинах розводиш з надхмарних вершин
гомоном смілого бою і блисками стріл, —
сили залізної дай молодим нашим тілам,
радости й ритму змаганню і вправі твердій,
золота кучерям нашим і бронзи обличчям,
щоб і сильні ми були і одважні, як — ти!

(«У свято Юрія»)

Одначе життя постійно відривало Кравціва від його творчих зацікавлень, і тим «незнаним», навстріч якому рвалося серце «у білих вітрилах», були не «острови світлі», а «гранчасті шпуги грат» тюрм, куди його посадили в 1930 р., присудивши три роки за політичну діяльність. Ці тюремні роки принесли збірку «Сонети і строфи», яка вийшла в 1933 р.

Поет начеб передчував цей арешт. У вірші «Сонце і чорні смуги» звучить виразне передчуття жорстокого невідомого: від сонця, що мережить на спинах золоті квадрати, «відбиваються в серці й навколо чорними смугами грати».

Тюремна тематика відбилася у сонетах. Чому автор обрав для своїх тюремних віршів цю поетичну форму, здогадатися неважко: в уяві постали «Тюремні сонети» І. Франка (до речі, Б. Кравців сидів у тій самій тюрмі, де свого часу відбував ув'язнення І. Франко). Молодий поет уже першими рядками другого сонета апелює до свого вчителя, кількома штрихами змальовуючи картину в'язниці:

Замок загримав, змовк — і серце зразу
забилося до чорних грат і криці
в холодній мороком цвілим темниці,
де стіни криють крик, і брид й образу.

(«Замок загримав...»)

У Франка:

Се дім плачу, і смутку, і зітхання,
Гніздо грижі, і зопсуття, і муки!

Хто тут ввійшов, зціпи і зуби й руки,
Спини думки, і речі, і бажання.

(«Се дім плачу, і смутку, і зітхання...»)

Та вже ці строфи виявляють і відмінність у зображенні тюрми між учителем і учнем. Для Франка конкретна в'язниця, в якій він опинився, є мовби уособленням ширшої тюрми, універсальної біблійної «юдолі печалі», а в двох наступних рядках — апеляція до дантівського: хто йде сюди, покинь усі бажання!

У зв'язку з цим відзначимо явну упередженість одного з перших рецензентів збірки «Сонети і строфи» І. Дубицького, який побачив у ній забагато ерудиції автора, перевантаженість ремінісценціями та образами, «які читачеві здаються знаними, маючи враження, що він їх уже стрічав десь в інших авторів»[6]. Як приклад він наводить рядок: «Думка одна в мізку, наче цвях», виводячи його з Бажанового «А в мозок вгруз дум цвях» («Протигаз»). А чому б не з Шевченкової «Марини»: «Неначе цвяшок, в серце вбитий, Оцю Марину я ношу?» У Франкових «Тюремних сонетах» ремінісценцій далеко більше, та й хто сказав, що ремінісценції — недолік поезії, якщо вони активно функціонують у творі!

Тюремний сонетарій Б. Кравціва має виразну свою домінанту. Подібність в описі тюрми до Франкової картини є радше точкою відштовхування для власного цілком оригінального внутрішнього сюжету. Тюрма — це передусім антитеза волі як щось не тільки антигуманне, а й протиприродне. Колу календарного циклу, у злагоді з яким життя людини сповнене внутрішнього сенсу, тут протистоїть інше, тюремне коло:

Червоних мурів цямрини чотири —
і в глибі двору в'язнів чорне коло
повзе, снується кроком в'ялим, кволо —
і йдуть горою і дощі і шквирі, —

(«Червоних мурів...»)

що є мовби спотвореним уламком справжнього життя, як той крайчик мурів, через які тільки зранку до вікон на якусь мить загляне сонце. «Нетрі мороку», «мряка рання» в цьому сонеті різко контрастують з віршами про святого Юрія, насиченими животворною еротикою природи.

Втім, є еротика і в тюремних сонетах та строфах Кравціва: крізь «вітражі грат» до тюремної камери проривається дух березневих пуп'янків ранньої весни, що напоюють «любашною жагою» всю природу і навіюють в'язням «нечисті сни та мисліі» («Гранчасті шпуги грат...»). Але знову ж дистанція скла тюремних вікон заломлює і спотворює сприйняття природи, яке постає пошматованим:

То часом в померках темничних
під вікнами навшпиньки стану
і бачу сонця плат на мурі
і клапоть зелені каштану.

Із обширів, залитих сонцем,
з гаїв зеленого розмаю,
із мого вільного багатства —
ті клапті — все, усе, що маю.

(«То часом...»)

Загалом світ поза камерою постає тут в очищеному, ідеалізованому світлі, в якомусь таємничому священнодійстві, що пробивається у тюремні мури, несучи з собою нові надії («За муром...», «Гуляють зайчики...»).

Тюрма не виступає в Б. Кравціва перевіркою на «невгнутість» його героя, на те, щоб, як твердив цитований уже І.Дубицький, «надати собі поставу сильної людини та уявити собі докладно, як саме повинна вона тримати себе в тюрмі»[7]. Радше навпаки: вона звільнила його від потреби будь-якої пози і посилила прагнення глибшого самоаналізу, яке на волі серед безлічі справ було неможливим. У тюремних сонетах Кравціва немає якихось ідеологічних чи політичних імперативів, а виступає радше ідея християнського прощення через очищення:

Я ж бачу: ось Христос їде по наві
і до злодюги, вбивці, заведії
схиляється із добрим словом: брате!

І руки всепрощаючі ласкаві
кладе на пристрасні уста, на вії,
на людське серце порване, щербате.

(«Вітражі грат...»)

Збірка «Сонети і строфи» — книга зрілого майстра; ощадність образу, стриманість емоцій засвідчили творче засвоєння Франкових традицій та досвіду українських неокласиків, що повертало поета поволі з далеких мандрів і екзотичних країв до рідного грунту.

Є. Маланюк у рецензії на «Сонети і строфи», віддавши перевагу сонетам, радив придивитися до «техніки» Кравціва — «досконалості сонету, інструментації його рядка, стислості рими, ощадності слова», відзначивши серед іншого й те, «які обрії, спеціально в Галичині, розкриває язикове багатство збірки, вже не кажучи про інтонаційне напняття, про одухотворену енергію його мови»[8].

Вийшовши з тюрми, Б. Кравців знову поринає у вир громадської та літературної праці. В 1934 р. він стає головним редактором тижневика «Вісті», в 1935 — редактором літературного журналу «Дажбог», а після його заборони польською цензурою засновує часопис «Обрії», в 1936 — «Голос нації». Крім цього, в 1935-1939 рр. багато часу й енергії забирає праця в Головному відділі Товариства «Просвіта». Діяльність ця не могла залишитися непоміченою для польських властей: в 1934 р. він знову був заарештований і на цей раз ув'язнений у концентраційному таборі Береза Картузька.

Вірші цього періоду життя поета склали його збірку «Остання осінь», видану 1940 року в Берліні, куди Кравців, за власним визнанням, змушений був податися як політичний втікач. Отже, книжка ця відбиває чи не найбільш напружені й насичені політичною боротьбою роки життя Кравціва. І — логічно було б сподіватися, що поезії книги будуть насичені грозовою атмосферою цієї боротьби. Пригадаймо слова Олени Теліги з її статті «До проблеми стилю»: «Наша неспокійна бурхлива доба повинна була створити свій стиль, не подібний до стилю минулого століття, відмінний від нього в усьому. Стиль, що лишив би своє тавро і на щоденному житті... Доба, що зродила цей стиль, є безперечно найбурхливішою, а тим самим — найбільш переходовою. Її невпинний рух змушує людей, які хочуть іти з нею в ногу, не до статичного думання-міркування, лише до динамічно загостреної думки-рішення»[9].

Бурхлива доба, її потреби — принаймні розуміння цих потреб — справді змусили підпорядкувати свій талант рішенню, дії. Творчість цього періоду самої Олени Теліги, Євгена Маланюка, Олега Ольжича, Юрія Липи та й Богдана Кравціва є передусім поезією державного чину. Одначе справа не така проста, як видається на перший погляд. Доктрина все-таки давила на талант. І якщо в Теліги ми не знайдемо слідів внутрішнього конфлікту борця й митця, то в інших цей конфлікт у той чи інший спосіб виявився. Душевне «роздвоєння» між приманою «прозорої радості творчого спокою» і покликом «екстази атентату» переживав Олег Ольжич, хоч і віддав перевагу — ціною життя — другому. В Юрія Липи знаходимо явну розбіжність між його «аскетичними» теоретичними вимогами щодо завдань літератури і власною поезією,позначеною тяжінням до експерименту, пародійності, гротеску («Ярмарок»). В творчості Євгена Маланюка періоду другої — повоєнної — еміграції посилюються філософські мотиви; трибунність, публіцистичні інтонації поступається місцем самозаглибленості. Одначе ця нова якість не прийшла за першою, а перемогла у двобої, як зазначають упорядники антології «Координати», «романтичного янусового роздвоєння», бо й незламно трибунний поет, до кінця відданий ідеалові, як людина усвідомлює «свою розгубленість перед величчю всесвіту»[10].

Подібний конфлікт у творчості Б. Кравціва відомий критик, автор книги «Розстріляне відродження», Ю.Лавріненко окреслив уже назвою своєї статті про поета: «Між Каменою і бойовою стійкою» («Сучасність», 1967.—Ч. 5).

Цю «драму роздвоєння» (вислів Ю. Лавріненка), її пік і спостерігаємо в збірці «Остання осінь». Кравців 1939 р., на початку Другої світової війни, переїхав до Німеччини, брав участь у політичному житті, навіть їздив до Риму, щоб запобігти розколу між бандерівцями і мельниківцями, був редактором періодичних видань для українців («Голос», «Вісті», «На шахті», «Українець»).

Збірка «Остання осінь» складалася з розділів «Дожинки», «Слова і образи» та «Остання осінь». Так, конфліктність, роздвоєння тут, безперечно, є, але ж хіба сама людина не є клубком суперечностей, хіба не всі вони гніздяться у ній самій. Тому, видається, «Остання осінь» є найповнішою концентрацією тих різних іпостасей поета, одні з яких згодом приглушувалися, а інші знаходили свій дальший розвиток.

Найбільше піднесення і завершальний етап знаходить тут волюнтаристська «нота» (в поняття волюнтаризму вкладали тоді перевагу вольового начала, а не самовільність рішень, як було прийнято в радянській інтерпретації цього слова). Прикладом може бути вірш цього плану «1 Листопада», популярний у Галичині в 30-і роки:

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 нашій крові.

Цикл «Остання осінь» не весь складається з таких закличних інтонацій. У ньому переважають подані через біографію ліричного героя дитячі спогади про радість короткочасного, хоч і такого тривожного, періоду української державності в західній і східній частинах України, свята злуки, загальнонародного піднесення і готовності до жертв, пам'яті про могили бійців, що загинули в

боротьбі за волю, віра в те, що народ воскресне... «Твердий ямб» «суворих строф» цих віршів (згадаймо Маланюкове «залізних імператор строф») «руйнує» відстань між образом і предметом, і цей ямб стає мовби ритмом нового визвольного походу.

Одначе слову мало прикладної функції, навіть «поривати серця покликом вольних боїв» («Слово»). Слово поета прагне вмістити і «тривожний грім», і «барви веселки», і багрянець «малинових уст», і «біль дівочих грудей, спраглих люби й повноти». Кожен з циклів збірки має свою домінанту — в словнику, ритмі, навіть у фонетиці. Якщо «Остання осінь» — це «твердого ямбу молоток», то в «Словах і образах» впадає у вічі звукопис з підкресленням ядра цілого лексичного гнізда:

Провесінь — яр молода — уродливо яриться,
жевріє соняшним жаром, ярує, жахтить —
рястом рясним заряснiє, заграє яриця
слів моїх ярих, як стебла прозяблі, простих.

(«Провесінь»)

Звичайно ж, постійне «яр» у багатьох словах вжито не тільки для підкреслення звукового ефекту, який тут здається не дуже й потрібний, а радше для акценту на «ярі», тобто весні (в Галичині у багатьох місцевостях слово «весна» взагалі не вживається), що йде від Ярила. Звідси тягнеться нитка від Юрія (Ярила) до природи як вищої міри доцільності людського життя. Тому не випадковий, мабуть, у Кравціва образ розтратного «мантачення» днів («Вино»), запозичений в Б.-І. Антонича («мантачив безтурботно час»), заглиблення не тільки в стихію «природи», а й «природної» людини.

При такому підході домінує не образ, домінує обряд, бо образ є втраченням реального змісту обрядового дійства, а слово — його поверненням чи збереженням, воно виступає знаком, сигналом реальної дії, мольфарства, від заклинання якого в бурю розходяться хмари.

Заглиблення в фольклорну традицію, в джерела народного світосприйняття і світовідчування, проходячи мовби супровідною мелодією через творчість Б. Кравціва від самого її початку, поряд з тичининською музичністю та дисципліною сонетно-олександрійського вірша неокласиків, особливо посилилося і зміцніло у збірці «Глосарій», написаній уже після війни.

Але між ними була книжка поезій «Під чужими зорями», і не просто книжка, а мовби перехідна ланка між двома основними періодами творчості поета — тим, що відбувався на батьківщині, та еміграційним. І тут помічаємо зовні парадоксальну, але психологічно глибоко закономірну ситуацію. На рідній землі поет споряджав

романтичні кораблі в далеке плавання до «островів світлих»,в чужі далекі країни. А опинившись на чужині (після війни до 1949 р. Богдан Кравців проживав у Західній Німеччині в м. Авсбург, де редагував журнал пластової молоді «На сліді»), відчув терпкий запах літописного євшану й захворів тугою за батьківщиною. Ця туга знаходила духовну реалізацію у всій творчості поета повоєнного, еміграційного періоду.

«Під чужими зорями» — мовби пропускний пункт цих взаємно протилежних маршрутів. Тепер не «сади японські», не «шовкове кімоно» і не «балада карнавалу» з казковими принцами будять його уяву, а «Чумаки» (поема М. Рильського.— М. І.), а дитячі спогади про Свят-вечір і коляду, надії юності та гірке усвідомлення себе блудним сином рідної землі... Виникає цілком закономірне для поета питання: «З яких же слів мережати, плести Тобі пісні мої сьогодні, Ладо?» («З далеких доріг») і — теж закономірна — відповідь на нього, щоправда, уже в наступній збірці «Зимозелень» (1951):

З урочищ і гаїв, із рідного привілля —
в чужину ідучи — узяв я жменю зілля,
і горсточку пісень, і жмут цілющих слів.
В дорожній клунок вклав і чаром перевив:
любисток і чебрець, шалвії трішки й рути
про вроки і дання, від пристріту й отрути,
а надто ще листків гіркого полину.
Та стерлося все те у сумішку одну —
і нині гірчавить на серці безустану...
Зберіг окремо я лиш пучечку євшану:
щоб, нюхавши його, колись мої сини,
знайшли додому шлях, далекий та ясний.

(«З урочищ і гаїв...»)

Призначаючи цей євшан для синів та дочки (вінок сонетів «Дзвенислава», 1962), поет беріг його передусім для себе, бо хто знає, чи запахне синам, які дихали зіллям чужих земель, степовий полин далекої землі раннього дитинства, яку вони ледве чи й пам'ятають...

Та головне, зрештою, не в цьому. Головне в тому, що поет знайшов дорогу додому і знайшов слова, з яких скласти пісню Ладі. Йдеться про книжку сонетів «Глосарій», яка вийшла в 1974 р., але була підготовлена до друку ще в 1949 р. Повна назва збірки така: «Глосарій або тлумачний словник таємних, призабутих і не завжди зрозумілих слів». Зайве, мабуть, застерігати, що перед нами своєрідна етимологія — не холодне філологічне проникнення у корінь слова та його пряме значення, а, скажемо словами Б.-І. Антонича, «у дно, у суть, у корінь речі, в лоно». Це поетична інтерпретація,

яка часто саме слово залишає нерозкритим, не з'ясованим, зате з'ясовує якусь важливу для людини (для себе передусім) істину на матеріалах давніх слов'янських міфів, повір'їв, забобонів та елементів обрядового дійства. Якщо «Мій ізмарагд» І. Франка, сюжети якого почерпнуті з різних східних і західних джерел, мають притчевий, морально-дидактичний характер, то в «Глосарії» на повчальність немає навіть натяку. Та, власне, й «тлумачення» тут дуже відносне, бо багато понять як були, так і залишаються загадковими, а вірші Кравціва цю загадковість їх не розтлумачать, а тільки посилять, спонукуючи до власних інтерпретацій. Та відмінність між Франковим «Ізмарагдом» і «Глосарієм» Кравціва не тільки в цьому. «Глосарій» увесь занурений в національну стихію, в якій — чи то історичний факт, чи повір'я, чи ритуал — відкривають такі аспекти, які «кореспондуються» з сучасним, скидаючи з себе символічну оболонку, щоб через призму колишніх понять і уявлень поглянути на сучасне. Ось уже перший вірш — «Арго»: застереження Язонові не посилати синів Еллади до Колхіди-України по золоте руно, бо дороги назад не буде — їх «обмарять ночі солов'їні, Данням любовним зможуть гожі жони», а коли і вдасться аргонавтові повернутися до рідних берегів, то він замість золотого руна привезе зраду: «Вродлива бранка вб'є дітей, дружину», а самого ж «розчавить власний корабель». А якого внутрішнього драматизму сповнений сонет «Відьма»: за вміння «наводити й відводити уроки», «старому й молодому любовної прибавити мороки» її чекає одна плата: порве, роздягнену, юрба, або живу ще «розірве кіньми...» і плата буде по-своєму справедлива, бо одному відведені уроки — наведені іншому, одному стишений біль — «зла судома» для іншого... Ця драма перевірена встократ багатовіковим досвідом історії, суперечливістю людського поступу: Зевс наказав прикувати Прометея, що вкрав у богів і дав людям вогонь, до скелі, мовби передбачаючи, що цей вогонь обернеться колись смертоносним атомним грибом над Хіросімою і Нагасакі. Знехтувана моральна засторога, зникло табу, яке було накладене релігією чи досвідом — і спокусливий овоч із заказаного дерева знання виявився не менш гірким, як і в далекі часи, хіба що за спокусу сьогодні чекає ще важка розплата. А втім, чи один правдошукач був спалений в нагороду за добро, яке він прагнув зробити для людей, а декому то ще й ближні у кострище дров підкидали, як Яну Гусові... То ж у чиїх руках істина — «відьми» чи тих, хто посилає її на смерть?!

Попри всю неідеологічність і недидактичність тону збірка «Глосарій» містить міцне ядро морального плану: людина сильна своїм з'язком з родиною, з родом, а рід так само закорінений у рідній землі, як дерево. В Україні не збереглася традиція пам'ятати своїх предків до дванадцятого чи дев'ятого коліна, але фольклорна пам'ять

заховала релікти тотемності, що трансформувалися у складну систему міфологічних метаморфоз, коли не тільки дівчина чи жінка може перетворитися у тополю чи вербу, але можливий і зворотній процес. Чи не на такі сліди генетичної пам'яті розраховує Б. Кравців у сонеті «Верба», коли пише:

Йшла Ганна красна, розсипала в полі,
по всім подолі злото споквола,
вінки і вильця з рясоти вила,
з ряси ясної, що несла в приполі.

Зрясила небо й розвилась, розквітла,
вросла у землю, як верба, корінням
і розпустила, розвела з висот,

мов Даждь-бог ясен — буйні стріли світла,
мов Рід великий — нові покоління,
по всьому світу вітквіток сімсот.

Виникає градація рівнів: родина, рід, народ. І коли, як зауважує Б. Рубчак, «рід заламається, бо зогнив його корінь, коли на його зараженому дереві виростають недобрі овочі зради, тоді розгніваний бог подвір'я розмете двір, а членів роду порозганяє по світу, пошле на скитальщину. І так в сонеті «Домовик» читаємо:

Ізводжу внівець чини їх і твори,
на двори їхні накликаю злидні
і сміттям, покиддю мету по світі»[11].

Міфологічний мотив трансформується в конкретно-історичний, а відтак — в особистісний. Замикається коло: мандри «незнаному навстріч» змінюється поверненням додому, в стихію національної традиції.

«Глосарій» скомпонований за абетковим принципом, що створює враження тематичної непослідовності. Але коли поет і критик Богдан Бойчук перетасував вірші, він виявив у збірці кілька тісно переплетених тематичних циклів: цикл «історичної перспективи», пов'язаний символічними образами, що перекидають місток від давнини до сучасності, як, приміром, плач «словополківської» (вживаємо епітет О. Стефановича) Ярославни до новітньої, що чекає мужа з битви за волю України («Пісня»); цикл «кохання — весілля-роду» та «демонології — повір'я — ритуалу», тісно пов'язані і переплетені між собою, що творять мовби «прості кола»[12].

Збірка «Глосарій» привертає увагу ще з одного погляду. Свого

часу Ю. Лавріненко зауважував, що Б. Кравців, поетичною школою для якого були спершу П. Тичина, а потім М. Рильський і М. Зеров, не зумів досягти синтезу «тичининського музикального своїм стилем і трагедійного своїм змістом «золотогомонного» необарокко з дисципліною школи неокласиків», він «барокков стихію майже загубив, глибин української трагедії не схопив, а класичні сонети й олександрини Рильського та Зерова переніс на свій поетичний матеріал дещо схематично чи й механічно»[13]. Ця стаття, опублікована в 1967 р., писалася в 1964-му, до 60-річчя поета. На той час збірка «Глосарій» видана ще не була, а окремі вірші з неї, які друкувалися у збірках «Кораблі» (1948) та «Зимозелень» (1951), не могли дати уявлення про цілісність. «Глосарій» власне і є переконливим зразком синтезу неокласичної школи, яка виявляється у суворій дисципліні сонета, з глибинами національної, переважно фольклорної символіки, що сягає міфологічного світосприйняття. Це той приклад, коли давній міф, втрачаючи первісний зв'язок між образом і значенням, стає не просто метафорою, а будівельним матеріалом нової художньої моделі. При чому ми маємо не гібрид, а органічний сплав, де складові елементи втрачають відносну самостійність і здобувають нову інтегративну художню якість. Структурно вірш може триматися на ланках трансформації-метаморфози (верба-дівчина-мати-рід), на розширенні семантичного поля кореня слова («райгород-вирій-рай), скріпленого звукописом, або переході від одного значення до другого («зелен-зілля-прозелень-зеленець-зеленкуватий-зазелень-зелений-призелень-зелінка»), де «серія простягається від плюса до мінуса, від органічно-наївного «зелен» до мідно-труйного «зелінка»[14].

Вірші «Глосарію», постійно зберігаючи строгий контур сонетної форми, порушують узаконений принцип образотворення: в них переважає введення символу в історичний контекст («Арго», «Котора», «Гуляйполе»), або ж символізація ідеї через історичний чи міфологічний сюжет («Медея», Орда» та ін.). Зацитуємо останній з названих сонетів — «Орду»:

Привабить їх, пригонить поклик зради
чи кров гаряча українських бранок —
і, грянувши в розквітлий сонцем ранок,
вони запалять селища і гради,

і плюндруватимуть комори, клади,
і гвалтувати будуть полонянок,
і, кожен кут спустошивши й застянок,
хильцем тікати, як вовки, злораді.

Віками так триватиме. Та потім
урозтіч піде забрідь безголова,
розплине в нетрях степової ночі.

І тільки часом батогом достотнім
шмагне тебе клятьби чужої слово,
ножем уріжуть хижі, косі очі.

Збірка «Глосарій» є найвищим творчим досягненням Кравціва-поета. Перше видання цієї книжки супроводить післяслово: «Автор задумав видати ці сонети з окремими поясненнями-довідками до кожного з них, але ж, працюючи в газетних, журнальних та енциклопедичних млинах, не встиг цього зробити»[15]. Такі довідки були б корисні для дослідження творчої біографії поета, з'ясування того, як кристалізувався задум того чи іншого вірша. Але, може, краще, що Кравців не написав таких пояснень,бо він не звів ці твори до єдиного — авторського трактування і залишив читачам і дослідникам можливість багатьох інтерпретацій. Мати авторські витлумачення видатних творів — це щось подібне до того, що знати, хто написав «Слово о полку Ігоревім».

Вірші, написані після «Глосарія», вже не підносилися до художньої висоти цієї збірки, хоч і продовжували її мотиви, особливо мотив втраченої батьківщини, повернення до неї спогадом. Занурившись у журналістську та видавничу роботу: в 1950-53 р. був редактором щоденника «Америка» в Філадельфії, від 1955 по 1973 рік — заступником редактора газети «Свобода» в Джерсі Сіті, а з 1970 року до кінця життя (помер Б. Кравців 21 листопада 1976 р.) головним редактором журналу «Сучасність». Багато часу й енергії забирала участь у підготовці «Енциклопедії Українознавства» українською та англійською мовами. Б. Кравців підготував і видав антології «Обірвані струни» (1955), «Поети чумацького шляху» (1962), «Шістдесят поетів шістдесятих років» (1966), був редактором XI-XIII томів повного видання творів Т. Шевченка (1959-63), історичної поеми М. Бажана «Сліпці» (1969) — до речі, нашому читачеві невідомої, збірника «Іван Франко про соціалізм і марксизм» (1968), книги документів і матеріалів «Вивід прав України» (1964).

Звичайно, що при такому навантаженні для поезії часу майже не залишилося.

У збірках «Дзвенислава» (1962), «Квітопліт» (1974) та стансах, написаних у 1972-74 рр., які Б. Бойчук включив до першого тому «Зібраних творів» поета, впізнаємо давнього Кравціва — не зануреного в глибини народного світовідчуття, де індивідуальна свідомість ліричного героя розчинена в колективній історичній свідомості народу, а митця, чия особистісна пам'ять сягає своїх витоків і повертається до них.

Мотив повернення владно озвався у стансах, писаних у 1972-74 роках. Уявна дорога в рідні краї з ластівками відновлювали в пам'яті подробиці дитинства і юності, які спалахували, як спалахує

часом шматок скла, коли на нього під певним кутом падає сонячний промінь. Туга, «банність» за «раєм рідним» і є тим промінцем, від якого можуть запалати навіть тюремні вікна. А що вже казати про спогади дитинства:

Знеобач пригади у мізку тенькнуть.
Заб'ється думка крильцями, як птах.
Виводить знов мелодію простеньку
Сільське хлоп'я на дримбі ув устах.

Виходим знов на загородню стежку,
Із хати — на зарінки й сіножать.
І вслід за нами в просторінь безмежну
хлоп'ячі дні із батіжком біжать.

(«Дитинство»)

Окремої уваги заслуговує перекладацька діяльність Б. Кравціва, яка мала не принагідний характер, а була тісно зв'язана з його оригінальною творчістю. У роки тюремного ув'язнення в 1930-33-х рр. Кравців здійснив поетичний переклад «Пісні пісень» Біблії, який видав у 1934 р., протягом багатьох років працював він над перекладами творів австрійського поета Е.-М. Рільке, що вийшли в 1947 р. під назвою «Речі й образи». Переклад «Пісні пісень» здобув прихильну оцінку. Зокрема, Є. Маланюк вбачав успіх перекладача у тому, що він орієнтувався на гуцульський фольклор, зумів поєднати «барвисто-коломийковий світ карпатських вівчарів, в своїй первісно чистій зв'язаності з ще незрадженою природою, з тамтим безповоротно-далеким, опаленим жагучим біблійним сонцем Ліванських гір»[16].

О. Тарнавський у цитованій уже статті «Поетичний шлях Богдана Кравціва» («Сучасність», 1977.— Ч. II.) зосереджує увагу на відгомоні Рільке в оригінальній поезії українського поета. Досвід Кравціва в інтерпретації одного з найоригінальніших майстрів поетичного слова двадцятого століття викликає особливий інтерес, бо в цій галузі кожен по-своєму плідно працювали такі майстри, як Микола Бажан і Василь Стус.

Богдану Кравціву вдалося сказати в українській поезії своє слово і він заслуговує на своє місце в історії нашої літератури. Він повертався на свою батьківщину спогадом, а сьогодні повертається своєю творчістю. «Чи чуєш, Юрку?» — питаємо його сьогодні словами його віршів. «Чую, друже» — лунає у відповідь з кожного рядка. Бо повертається він не блудним, як сам з гіркотою писав, а вірним сином своєї землі.

[1] М. Л. (Рец. на зб.: Б. Кравціва «Дорога») // Літературно-науковий вісник.— 1929.— Ч. 6.— С. 568.

[2] Кравців Б. Слово до молодих // Дажбог.— 1934.— Ч. 7.— С. 90.

[3] Тарнавський О. Поетичний шлях Богдана Кравціва // Сучасність.— 1977.— Ч. II.— С. 22.

[4] Рубчак Б. В колі Хорса // Сучасність.— 1975.— Ч. I.— С. 28.

[5] Там само.— С. 29,

[6] Дубицький І. (Рец. на зб. Б. Кравціва «Сонети і строфи») // Ми.— 1934. Кн. 2.— С. 196-197.

[7] Там само.— С. 196.

[8] Маланюк Є. (Рец. на зб. «Сонети і строфи») // Вісник.— 1934.— Ч. I.— С. 72.

[9] Теліга О. Збірник.— Детройт —Нью-Йорк —Париж. 1977.— С. 88.

[10] Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході.— Нью-Йорк, 1969.— Т. I.— С. 36.

[11] Рубчак Б. В колі Хорса // Сучасність.— 1975.— Ч. I.— С. 45.

[12] Бойчук Б. Думки про «Глосарій» Богдана Кравціва // Сучасність.— 1976.— Ч. I.— С. 9-12.

[13] Лавріненко Ю. Між Каменою і бойовою стійкою // Сучасність.— 1967.— Ч. 5.— С. 34.

[14] Рубчак Б. В колі Хорса // Сучасність.— 1975.— Ч. I.— С. 37.

[15] Цит. за ст.: Тарнавський О. Поетичний шлях Богдана Кравціва // Сучасність.— 1977.— Ч. II.— С. 34.

[16] Вісник.— 1935, —Ч. 12.— С. 931.

ЧЕТВЕРТИЙ ПЕРСТЕНЬ
(Богдан-Ігор Антонич)

Майже тридцять років тому Дмитро Павличко в передмові до книги поезій Богдана-Ігоря Антонича «Пісня про незнищенність матерії», процитувавши його рядки: «Антонич був хрущем і жив колись на вишнях, на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко», з гіркотою сказав: «Так мало тепер знають про нього, що хочеться починати майже неймовірним твердженням: Антонич був поетом і жив колись у Львові...»[1].

З часу, коли були написані ці слова, книги творів Антонича виходили словацькою, польською, англійською мовами (не рахуючи українських видань у Чехословаччині і США), про його творчість з'явилася низка статей та досліджень різними мовами. А вдома, на батьківщині, в застійні роки ім'я поета вряди-годи згадувалося у пресі, та й то нерідко з негативною характеристикою: мовляв, творчість Антонича відволікає наших молодих від громадянської тематики.

Як-то часто спекулювалося поняттям «громадянськість» і навіть

підмінялось його справжнє значення — говорити про наболіле — вимогою холодної декларативності і лозунговості.

Сьогодні, коли в соціології, філософії, соціальній психології утверджується ідея взаємодії природи і суспільства, тієї енергії людського розуму і людської етики, які мають бути оборонним щитом природного середовища, повинні сприяти його розумному використанню і збереженню, хіба може поезія, яка проголосила єдність людини з природою, з біосом, закони якого «однакові для всіх», поезія, яка вписала людину у вічний колообіг усього живого, яка утверджувала «розумне» в природі і «природне» в людині як гарант їх виживання, — хіба така поезія може вважатися не громадянською?! Та і чи громадянську тематику треба вважати неодмінною ознакою поезії?!

Можна сміливо стверджувати, що Богдан-Ігор Антонич, спираючись на уроки своїх учителів Уолта Уїтмена, Гете, Рабіндраната Тагора, Павла Тичини, зумів створити свою цілісну концепцію «євангелії природи», яка наклала незглибимий карб на українську поезію і продовжує активно впливати на неї. Особливо виразно відчувається цей вплив у творчості молодих поетів, що сприйняли слово «юного лемка» як живу спадщину літератури.

Але в чому таємниця і сила притягальності Антоничевого слова, що знайшло вже такий широкий відгомін у світі, зокрема в слов'янстві? Послухаємось поради Гете і подамося уявно на батьківщину поета — в Лемківщину. «Проти розуму вірю, — писав поет, — що місяць, який світить над моїм рідним селом в Горлицькому повіті, є інший від місяця з-над Парижа. Рима, Варшави чи Москви... Вірю в землю батьківську і в її поезію».

Та поки рідна Лемківщина відкрилася Антоничеві як батьківщина духовна, як невичерпне джерело поетичних образів, вона була для нього батьківщиною у найпрямішому значенні цього слова — місцем, де він народився, де минало його дитинство.

Лемківщина, лемки... Сьогодні в енциклопедичних словниках читаємо, що лемки — це етнічна група українців і що межі етнографічного району чітко не простежується. Але не так давно ще вони простежувалися доволі виразно. Лемки споконвіку жили по схилах Східних Бескидів, у Карпатах — між річками Сяном і Попрадом та на захід від Ужа. Сусідство з поляками та словаками наклало певний відбиток на звичаї і мову цієї споконвічної гілки українського народу, яка зберегла риси язичницького світовідчуття, виробила яскраве і самобутнє мистецтво. Після Другої світової війни у зв'язку з «обміном територіями» СРСР і ПНР більшість лемків із Польщі пересилилась у Львівську, Тернопільську та Миколаївську області, а ті, що залишились у Польщі, були насильно переселені на західні землі... Культура лемків як цілісність перестала розвиватися,

оскільки втратила ті фактори, які можуть бути запорукою такого розвитку, насамперед зв'язок зі споконвічними місцями проживання. Лемківщина сьогодні докірливо дивиться на нас віконцями шпилястих церков з архітектурних альбомів, витонченими орнаментами вишивок і писанок та поетичним реквіємом святим Варварам та Миколаям, що догнивали в лопухах, якщо не потрапили в якусь музейну збірку, реквіємом, проспіваним поетами, зокрема відомим польським — Єжи Гарасимовичем...

Але коли народився Антонич (5 жовтня 1909 року), Лемківщина була ще конкретною реальністю — історичною, етнічною, культурною. Його рідне село — Новиця Горлицького повіту, його батько — сільський священик Василь Кіт, що змінив прізвище незадовго до народження єдиного сина — чи то через неблагозвучність, хоча подібних прізвищ багато, чи для солідності — на Антонич.

Любов до віршів прищепила хлопчикові вихователька-пестунка, яка знала безліч пісень, казок, віршів. Гірська природа, звичаї селян, все те, що оточувало Богдана з дитинства, сприяло розвитку його чутливої художньої натури.

Далі була польська гімназія в містечку Сяноку, де всього дві години на тиждень відводилося українській мові (для українців, певна річ), яку викладали Володимир Чайковський, а потім Лев Гец — пізніше відомий український художник.

Богдан — цей сором'язливий, невисокий на зріст, білявий хлопчина з коротко («їжачком») стриженим волоссям, неговіркий — уже в гімназії прочитав усіх тодішніх лауреатів Нобелівської премії в польському перекладі, багато творів української та польської класики, зібрав власну бібліотеку. Чи не найточніший і найдостовірніший портрет Антонича-гімназиста знаходимо в одному з віршів самого поета, написаних пізніше:

Під абажуром з бібулки зеленої полумінь маяв
в нафтовій лампі малій, буцім хотів би втекти.
Хлопець, похилений в захваті, німо над книжкою Мая
мріє про безкрай землі, про невідкриті світи.

Саме до цього часу належать і перший вірш, і «дівчина перша» — теж, мабуть, із мрії...

З 1928 року Антонич — студент Львівського університету; він вивчає славістику під керівництвом професора Г. Гертнера, стає улюбленим його учнем. Богдана мали послати за державний кошт у Болгарію для поглибленого вивчення слов'янських мов, але, як то часто буває у подібних випадках, поїхав хтось інший, менш обдарований, але син впливовіших батьків.

До того ж треба сказати, що Львівський університет у той час був польським навчальним закладом. Боротьба за український університет на початку століття захлинулася у крові. Польські окупаційні власті, анексувавши Галичину після Першої світової війни, закрили український підпільний університет, який діяв кілька літ на початку 20-х років. Отож не дивно, що в часи Антонича в університеті не було україністики. І все ж студенти відділу слов'янської філології створили поза університетом гурток україністів, де читалися реферати, обговорювалися новини художньої літератури, виносилися на суд товаришів власні проби пера.

Як і раніше, Антонич скромний, задуманий, малоговіркий, радше тип ученого, аніж поета. Ірина Вільде, яка вчилася в університеті в той же час, пізніше згадувала: «Антонич, будучи вже в університеті, говорив якось дуже... «дивно» по-українськи, так, що ми, дівчата, навіть подекуди (несписані дороги твої, доле!) бокували зразу від нього, вважаючи його за поляка, що робиться «приємним» до нас, українок»[2].

Ні, Антонич «приємним» спеціально не робився, а дивною мову його робив рідний лемківський діалект, одна з найвіддаленіших віток української мови. Всі, хто б не писав про Антонича-студента,неодмінно згадують його лемківську говірку як частину Лемківщини, що генами ввійшла в його творчість і влила свіжу кров в українську поезію. Але треба сказати й про те, що Антонич так опанував українську літературну мову, що в знанні її перевершив друзів-галичан і за віршами багато хто вважав його за наддніпрянця, а потім із здивуванням питав: «Як, ви — лемко?!». Такі знання принесла, звісно, наполеглива праця. Матеріали антоничівського архіву зберігають «методу» його роботи над вивченням мови: виписки з творів тогочасних українських письменників, слова, наголоси. Природа щедро обдарувала Антонича не лише талантом поета, а й хистом філолога: він знав польську й німецьку, перекладав з англійської і чеської, в його статтях знаходимо цитування з російської, французької...

Диплом магістра філософії (магістерський диплом датований 24 травня 1934 року) не відчинив перед Антоничем дверей ні для дальших студій, ні для державної посади (українцеві в умовах окупаційного режиму Польщі одержати її було майже неможливо), і для нього почалася важка доля літератора і журналіста, що мусить заробляти на хліб пером. Він друкує в газетах і журналах вірші, статті про літературу і мистецтво, якийсь час редагує молодіжний журнал «Дажбог».

Втім, Антонич закінчив університет уже досить відомим, особливо серед молоді, поетом. У 1931 році вийшла перша збірка його віршів «Привітання життя». Згодом виходять ще дві книги: «Три перстені» (1934) та «Книга Лева» (1936).

Смерть настигла поета в пору злету його поетичного таланту. Антонич захворів (апендицит), після операції, коли почав уже одужувати, дістав запалення легенів, і серце, слабе зроду, не витримало. Це сталося 6 липня 1937 року. Похмурого дня, коли «крізь хмари продерлося золоте проміння сонця на заході, прощалося із тим, що у своїй душі ціле життя носив те сонце, немов та що ним осяяна ціла його така ясна творчість»[3], читачі і прихильники попрощалися з поетом, який уже встиг завоювати широку популярність. Уже по смерті Антонича вийшли його книги «Зелена євангелія» та «Ротації» (1938).

Отже, якихось сім-вісім років тривало активне творче життя поета, але за цей короткий час він пройшов період, рівний десятиліттям, бо образи, мотиви, ідеї Антонича і сьогодні продовжують надихати нові й нові покоління митців.

Першу збірку Антонича «Привітання життя» прийнято вважати учнівською. Але учнівська вона хіба в тому розумінні, що poeta semper tiro (поет — завжди учень). В ній видно школу вітчизняної і європейської класики, помітні сліди модерністських течій — від львівської «Молодої Музи» початку нашого століття та української радянської поезії 20-х років. Це був учень, який засвоював уроки, щоб іти далі. Якщо «молодомузівці» кликали свого читача відпочити від різких дисонансів реальної дійсності на «сонячних левадах забуття», то Антонич уславляв бронзові м'язи спортсменів-змагунів, «бадьорих, бронзових богів». Свого часу критика знаходила в циклі «Бронзові м'язи» співзвучність з поетичною збіркою польського поета Казимира Вежинського «Олімпійські лаври». Справді, в обох поетів немало спільного, перш за все пафос еллінізму, уславлення радісного племені спартанок і спартанців (К. Вежинський), бога з античної статуї (Б.-І.Антонич). Та коли для польського поета спорт був мовби одним із втілень динамізму епохи, і людина мислиться майже космічно, то в автора «Бронзових м'язів» герої прагнуть радше до еллінської гармонії здорового духу в здоровому тілі. Проте це був не казенний оптимізм, навіть у віршах спортивного циклу бачимо погляд поета-філософа, якому відкрита і драма подвигу. Його переможець, приймаючи і підносячи до уст кубок перемоги над поверженим суперником, раптом відчуває «у нім полин».

У творах поета звучить невдоволення похмурою дійсністю і прагнення втекти від неї. Люди — наче зерна в колоску, і чи не краще полетіти за вітром, аніж бути розмеленим сірими жорнами буднів. Але куди утікати? В тім-то й річ, що швидко усвідомлюєш: «можна від землі втекти лиш іноді — та тут на ній». А може, за далекі моря? Морська тематика не випадково з'являється в творчості Антонича. В його «Баладі про тінь капітана», «Пісні мандрівника» відчувається відгомін популярного в той час українського поета Олекси

Влизька. Але якщо балади Влизька пронизує пафос революційного пориву, романтика подвигу, то в Антонича, як і в інших західноукраїнських молодих поетів того часу, більшість яких, до речі, зроду моря й не бачила, це була, за словами самого поета, «втеча від своєї дійсності в казку» («Література безробітної інтелігенції»).

Так, поет співає гімн життю, молодості, красі, та водночас прагне притлумити в собі відчуття туги за нездійсненним, недосяжним, тому проспіваний той гімн не раз «мовчанням уст». Що тут — тютчевська неможливість «сердцу высказать себя», страх відкрити незахищену душу світові, який не зрозуміє або ж не прийме її, усвідомлення незглибимості творчого ремесла, безмежності й безконечності слова, яке ніколи нікому не осягти до його глибин? А може, все це разом і ще щось невідоме нам, над чим билася допитлива й бентежна поетова уява.

Поезія Б.-І. Антонича виростала на грунті світової класики, молодий поет розвивав мотиви, утверджені традицією, перевіряючи і збагачуючи їх досвідом власної душі. Про один з таких мотивів у творчості українського поета зробив доповідь на IX Міжнародному з'їзді славістів (Київ, 1983) хорватський учений А. Флакер, назвавши її: «Від «Воза життя» до «Великої подорожі». Антонич на стильовій межі». В Антоничевій «Великій подорожі» дослідник бачить розвиток мотиву життя-подорожі, починаючи від пушкінського «Воза життя» («Телега жизни») до творів сучасних українському поетові представників різних слов'янських літератур (А. Бєлий, С. Косовел, Ю. Чехович, М. Крлежа та інші)[4]. Кожна епоха надає символу дороги як життя нового значення. Сьогодні така подорож у поезії — уже модель не одного, індивідуального людського життя, як в Антонича, а всього людства («і людство на нічліг уміщувалось в купейному ковчегові», — читаємо в поемі сучасного грузинського поета О. Чіладзе).

Дослідник перекидає легку кладку між збіркою «Привітання життя», звідки взята для аналізу «Велика подорож», і наступними книгами, де різноманітність тематики поступається місцем кільком наскрізним темам, а експериментування словом — простоті і легкості звучання. І все ж між «Привітанням життя» і наступною збіркою «Три перстені» існує тісний внутрішній зв'язок, який підкреслює сам автор, поставивши епіграфом до першого вірша нової книги рядки з першої: «Я — все п'яний дітвак із сонцем у кишені», «Я — закоханий в житті поганин».

Так, це було сходження до природи, але природи оживленої, трансформованої в дусі язичницького світовідчуття, фольклорної символіки. Що становить домінанту «Трьох перстенів»? При всіх зусиллях згрупувати вірші за темами ми не прийдемо до якогось задовільного результату. Який нескінченний замкнутий у собі

перстень, такий нескінченний і замкнутий у собі світ поета: образи повторюються, але щоразу знайомий уже образ виступає у новій комбінації, створюючи картину язичницької повнокровності світу, буяння живлющих соків землі. Поет бачить свого ліричного героя у весняному шаленстві, в кільці метаморфоз природи. На це варто звернути увагу й з огляду на те, що подібні мотиви є антитезою, запереченням книги «Велика гармонія», вірші якої друкувалися на сторінках католицького журналу «Дзвони» (окремим виданням збірка з якихось причин не вийшла). «Велику гармонію» не назвеш книгою суто релігійного характеру, це радше спрага душі до морального вдосконалення, до гармонії зі світом і собою, шукання душевної рівноваги.

Критик «Дзвонів» (1935, № 1) висловив невдоволення захопленням молодого поета мотивами «старослов'янщини», тим, що в його поезіях, як іронічно зреагував на ці закиди сам поет, «слов'янський чорт».

Суперечка ця мала, власне, не стільки ідеологічний, як світоглядно-філософський характер. Мова йшла не просто про слов'янського чорта, мова йшла про кардинальні питання буття, місце людини в природі:

Червоні клени й клени срібні,
над кленами весна і вітер.
Дочасності красо незглибна,
невже ж тобою не п'яніти?

(«Автопортрет»)

Мов папороть, перед очима
стає прапервісність твоя.
Ти ще рослина, ти ще камінь,
тебе обкручує змія.

(«Змія»)

Поет, сприймаючи свого ліричного героя у кільці метаморфоз природи, шукає своєї «дочасності», своєї «прапервісності». У цих пошуках він спирається на фольклорну традицію рідної Лемківщини, де збереглися релікти язичницького світовідчуття, прагне синтезувати її з новітніми досягненнями європейської поезії,з поетичною мовою сучасної йому епохи. Антонич намагається мовби відродити в поетичній символіці пісні, тій символіці, що перетворилася уже в елемент образності, метафорики, її первісний філософський зміст і збагатити його новим значенням. Одержуючи нагороду Товариства письменників і журналістів Львова за збірку «Три перстені», Антонич говорив: «Не шукаю фікційного Окциденту з

львівської кварні, але несмілий підхожу до традиції моєї землі. Це не значить, щоб я національний стиль розумів як щось скам'яніле й невідсвіжувальне. Тут тобі хвала, сивобородий міністре республіки поетів, Волте Вітмене, що навчив ти мене молитися стеблинам трави. В корчмі «Під Романтичним Місяцем», п'ючи палючу і похмільну горілку мистецтва, разом з тобою звеличую найтайніше й найдивніше явище: факт життя, факт існування»[5]. Українському поетові була близькою уїтменівська ідея вічної трасформації матерії, яка перегукувалася з давньоіндійською філософією, пройнятою мотивами метаморфоз природи, перевтілень усього живого. Ліричний герой поета вдивляється у відблиск світів,

що, кинуті у тьму, горять
самітні, горді, золоті,
немов знаків санскритський ряд,
які прадавнім сном дзвенять
і перешіптують із дна,
загубленого в морок дня,
слова старої ворожби
в ім'я землі, в ім'я вогню.

(«Елегія про перстень ночі»)

Не оминув Антонич ще одного співця вічних перетворень — слова визнання і вдячності висловлює він перському поетові і філософові середньовіччя Омару Хайяму, який «в чарці холодив розпечені уста» і співав про берегову траву, що була колись косою красуні, чи ручку жбана — колись руку, обвиту навколо шиї коханого...

Та як би ми не шукали подібностей і перегуків, мусимо визнати, що поезія Б.-І. Антонича закорінена передусім у рідному національному грунті, сповнена ароматом гір і долин, серед яких він виростав. Уроки великих учителів поєдналися і переплелися з уроками фольклору, в якому збереглося так багато дохристиянських міфологічних уявлень, де діє оживлена природа і людина — невіддільна від неї, частка її. Світ фольклорних уявлень і символів стає джерелом натхнення поета. «Поганська Лада з прадавніх лісів, з кичер і недей варить у глиняному дзбані черлене зілля поезії, — писав він у журналі «Дажбог», який редагував.— У хвалу Ладі підпалюємо ялівець строф. Звеличуємо оленя, гірський потік і вітальний праінстинкт природи» («Дажбог».— 1934.— Ч. 7).

Антонич знав сучасне йому лемківське село, пришите до лісу, немов латка, село, де «як символ злиднів, виростає голодне зілля — лобода», як безкрає і вічне небо, «відвічна лемківська нужда», де постійні супутники людей, що живуть під «знаком серпа», —

нужда і злидні та молитва Христу, «щоб допоміг дістати гроші на хліб, на сіль і на сивуху».

Але Антонич знав не тільки це. Він глибоко знав і відчував душу народу. Знав, що їй органічно властиве почуття прекрасного, знав, що кожен куток селянського житла, кожна найбуденніша і найужитковіша річ, помимо свого суто практичного призначення, є ще й твором мистецтва. Творчі вогні, що спали в скрипці на стіні чи не кожної другої селянської хати, той «співний корінь» та «яворові краплі», те немудре чаклунське зілля з п'янливим воском і насінням — усе втілює предковічні уявлення і пережитки, які з насміхом відкинула цивілізація, Але вони, чари ці, діють, як діяли з давніх давен.

На глибину символіки в інтер'єрі селянської хати свого часу звертав увагу Сергій Єсенін. У трактаті «Ключі Марії» він писав, що коли б ми зуміли розшифрувати, з чого складається селянське житло, то сприйняли б і полюбили «світ цієї хатини зі всіма півнями на віконницях, кониками на дахах (на початку статті цитуються рядки М. Клюєва: «На кровле конек есть знак молчаливый, что наш путь далек».— М. І.) і голубками на князьках не простою любов'ю ока і чуттєвим сприйняттям красивого, а полюбили б і пізнали б найправдивішою стежиною мудрості, на якій кожен крок словесного образу робиться так само, як вузлова зав'язь самої природи», а обожнювання сил природи «є не що інше, як творча орієнтація наших предків у царстві космічних тайн»[6].

Неповторний чар «Трьох перстенів» у тому, що тут у нових семантичних сполуках постали народнопісенні символи й образи, які сягають далеких язичницьких часів, міфологічних вірувань наших предків. Наведу один з типових віршів книги — «Село»:

Корови моляться до сонця,
що полум'яним сходить маком.
Струнка тополя тонша й тонша,
мов дерево ставало б птахом.

Від воза місяць відпрягають.
Широке, конопляне небо.
Обвіяна далінь безкрая,
і в сивім димі лісу гребінь.

З гір яворове листя лине.
Кужіль, і півень, і колиска.
Вливається день до долини,
мов свіже молоко до миски.

Читач відразу зверне увагу, що картина ранку, намальована поетом, відбиває характер психології селянина. А також на те, чим займаються ці селяни. Для них, очевидно, основним заняттям не є рільництво. Справді, в краю «вівса і ялівцю» символом не міг би стати плуг, як, приміром, у поезії Павла Тичини. Зате тут дуже виразні інші символічні «позначки»: «конопляне небо», «кужіль», «лісу гребінь». А звідси й інші символічні образи — веретено, сокира, природні для поета — сина лемківського краю.

Нарешті, ще один пласт вірша, який лежить, сказати б, на самому споді, вимагає вже проникнення в історію, в передумови психології людей. Рядок «Корови моляться до сонця» може бути сприйнятий як поетична фігура. Проте лише на перший погляд. Насправді ж поняття «моління корови» жило в свідомості людей ще з тих давніх передхристиянських часів, коли воно сприймалося як молитва-жертва. О. Потебня, посилаючись на наукове повідомлення М. Халанського, описав обряд «моління корови», що перейшов від язичництва до християнства і зберігся у багатьох селах: на святий вечір, «за обідом, перед тим, як подавати кутю, на стіл кладуть сіно, на нього ставлять кутю, в яку встромляють дві билинки: одна — пастух, друга — теля. Запалюють перед іконою свічку і моляться, щоб корови брикали»[7].

В образі тополі, що, все тоншаючи до вершка, мовби перетворюється у птаха, теж можна виявити глибше символічне значення. Наші предки бачили в дереві не тільки рослину. Воно було, як скаже пізніше поет у вірші «Ars poetica», «дерево життя, дерево безсмертя» («вічне, непорушне дерево, на гілках якого ростуть плоди дум і образів» — за С. Єсеніним). Через дерево і птаха людина наче спілкувалася з сонцем, вони переносили на небо земні форми життя. За підтвердженням знову звернемося до О. Потебні, а саме до його зауваження про те, що людина «переносить на небо земну обстановку, а потім, коли вона змінена, освітлена і звеличена, приписує їй, у її земному вигляді, риси, здобуті нею на небі. Тут встановлюється ідеальний зв'язок світобудови. Треба було знати ліс і поле, дерево зі струмком під ним і птахами, що гніздяться на ньому, і т. д.; потрібно було полювати, пасти стада, красти їх в інших і захищати свої, пити молоко і п'янкі напої, воювати кам'яною і металевою зброєю, мати певні форми шлюбу, суду та ін., щоб усе це перенести на небо; без цього перенесення неможливо було угледіти в зеленому дереві, птахові, в кам'яному молоті, в нареченому і нареченій тих властивостей, які їм приписують вірування народів»[8].

Чи не стає тепер зрозумілішим і порівняння дня з молоком, яке випливає не лише із зорового враження чи навіть селянського сприйняття, а й із загальної концепції язичницького світовідчуття природи.

Антоничеві персоніфікації часто нагадують загадки (ще старогрецький філософ Арістотель спостеріг, що загадка — це, в принципі, добре побудована метафора), приказки, образи колядок та щедрівок і обрядових пісень; порівняймо для прикладу: «вливається день до долини, мов свіже молоко до миски» з загадкою: «Понад цілим двором стоїть чашка з молоком». У поета ранок може шугнути з води, мов циганя, сонце скочити з трави сполоханим лошам, а місяць — відчинити брами ночі...

Антонич признавався, що йому «горять, як ватра, забобони віків минулих», але, використовуючи образи фольклорної символіки, він робив їх будівельним матеріалом своїх метафор, елементами власної поетичної концепції світу. Насичена метафорика українського поета, за принципом побудови образу дещо схожа з єсенінською, дала підставу деяким дослідникам зарахувати його до імажиністів і навіть оголосити єдиним представником цієї літературної течії в українській поезії. «...Еруптивна й невгомонна сила щедрої образності «Трьох перстенів» і становить основну рису його тодішнього поетичного стилю. Тільки їй і можемо завдячувати, що в українській модерні був заступлений також імажинізм», — писав М. Неврлі[9].

І все ж зараховувати Антонича до імажинізму, на мою думку, немає достатніх підстав, передусім через те, що імажинізм проголошує примат образу, поглинання образом ідеї. Естетичне поняття мовби накладається на філософське. Сам Антонич був проти «засування» митця в шухляду будь-якої течії, наклеювання на нього етикетки якоїсь школи, оскільки, за його переконанням, мистецтво творять не школи, а індивідуальності, і митець — не застигла скульптура, а живе, рухоме явище. Антонич, мабуть, міг би сказати про себе словами П. Тичини: «Ні до якої школи не можу себе зарахувати. В мене є символізм і імпресіонізм, і навіть футуризм та в деякій мірі імажинізм»[10]. Уява поета все частіше виривае обриси предметів і явищ з їх реального і природного оточення і все вигадливіше комбінує їх, порушуючи зв'язок, що вже закріпився у нашій свідомості. Але, пройнявшись настроєм віршів, помічаємо точність граней стику предметів і явищ, що складають основу образу. При багатстві й різноманітності образних сполук вихідних елементів щедрої метафорики не так уже й багато.

Чи не найчастіше виступає у «Трьох перстенях»образ сонця, «прабога всіх релігій», якому поет «за сто червінців божевілля» продає і власне життя. Сонце тут скрізь і в усьому, та, однак, майже не зустрічається воно в непереосмисленому, прямому значенні. Поет малює життя природи, шал весни, справжню весільну оргію соків землі — і сонце стає весільним короваєм; сонце постає в багатстві іпостасей: «сонце ходить у крисані»,«дівчата заплітають у волосся сонця гребінь», сонце запрягають до селянського воза, ранок везе сонце, наче золотий сніп, а сам поет так зблизився з ним, що ходить з «сонцем на плечах» або й «у кишені»...

І природа, і людина як частина цієї природи виявляють у віршах Антонича свою розсміяність і співучість: «ріка сміється дном співучим», «співає день, співають клени», співають двері, скриня, майдан, сміється сніг, ріка і навіть змія в руках хлопчини.

І все ж було б спрощенням сприймати світ поета, його «трьох перстенів ясне каміння» у площині тільки «розсміяності» і «співучості». Сам автор так визначає тріаду домінант, об'єднаних образом персня: перстень пісні («Елегія про перстень пісні»), перстень молодості («Елегія про перстень молодості») та перстень ночі («Елегія про перстень ночі»). Всі ці три поняття перебувають у глибокому взаємозв'язку, тісній злютованості, що становить внутрішню єдність.

Почнемо з персня пісні. Як ми вже бачили, в поета співає природа, співає, кажучи по-вченому, кожна деталь інтер'єра сільської хати:

Крилата скрипка на стіні,
червоний дзбан, квітчаста скриня.
У скрині творчі сплять вогні,
роса музична срібна й синя.
(«Три перстені»)

Але чому «Елегія про перстень пісні» закінчується таким трагічним акордом:

На дверях дому знак зловісний,
на дверях дому — перстень пісні?

Чому струна, яка мала дзвеніти «весні шаленій і любові», раптом перетворюється у знак, що віщує недобре? Отже, пісня поєднана з якоюсь таємницею? Дещо прояснює ситуацію «Елегія про перстень молодості», де пісня зв'язана з молодістю, але не як з віковим рубежем, а як зі станом душі, можливо, навіть з етичним станом («Ось, краще бережи твоєї молодості перстень. Отих хвилин, коли ще світ, мов серце, був широкий...»). Така молодість і така пісня лишаються навіть тоді, коли треба йти «за зовом ночі — аж попіл сну засипле очі». Пісня постає тут не тільки як привілей молодості й вічний її супутник — вони разом можуть подолати нездоланність часу, а й як «зов ночі», де панує «місяць — мідний птах, таємна рожа неба, лампа поетів і сновид...» Ота таємнича троянда — уже щілина в нову реальність, вона веде поета в срібних снах стежиною мрії і солодкого страху над безоднею космосу в «дім за третьою зорею».

Таким чином, сприйняття останньої ланки тріади — персня ночі — вже підготовлено. В «Елегії про перстень ночі» ця тріада

здобуває смислове завершення. Тут ніч уже явно із зодіакального світу, вона протиставлена дню, сонцю, усьому живому, тут

...місяць мертвий, місяць синій
відчиняє п'ять брам ночі.

Поет як особистість, як людина зникає, з'являється його двійник — втілення ідеї поета; зникає і конкретний час:

Годинник б'є, дві рожі, свічка
і маска — смерті чи кохання?
І завжди ніч і ніч відвічна
і перша й тисячна й остання.

Триптих Антонича викликає в пам'яті збірку «Циганський романсеро» іспанського поета, сучасника Антонича — Ф. Гарсіа Лорки, зокрема «Романс про місяць», де місяць теж — вісник долі, знак смерті. Аналізуючи варіанти українського перекладу цього романсу, критик М. Новикова зауважує, що місяць «здавна стоїть в ряду сакральних символів. Про це свідчить також фольклор у найдавніших своїх образах і сюжетах. Місяць — сонце «іншого» світу. Тутешній світ — денний, «той» світ — нічний; тутешній світ — світ живих, тамтешній — мертвих; «цей» світ — звичайний, людський, «інший» світ — зачарований, повний чудес... Українські народні замовляння (жанр із числа найстаріших, що передавалися від покоління до покоління якнайточніше) зображують «місяць» прочанином, який іде з царства мертвих. Лікарем недуг. Чаклуном, здатним наслати любовні чари або відігнати лиху намову...»[11]

І.Драч тонкою інтуїцією митця спостеріг: «Щось споріднює Лорку та Антонича, і більше, ніж з будь-яким з українських поетів. Що? Можливо, велика доза чисто поганського трунку, який їхню поетичну кров гонить так шалено і скорботно. Лорка кориниться в андалузійському орієнталізмі, Антонич — в лемківському поганстві, обидва — надто близькі до своїх прапервнів життя — іспанець і українець, андалузець і лемко, щоб бути буквально схожими»[12].

У цій характеристиці хочеться особливо підкреслити (крім закоріненості в язичництво) «скорботність» «поетичної крові» обох художників. Як відомо, читачі захоплено зустріли «Циганський романсеро», але сприйняли не так, як цього бажав автор: читачі й критика не зрозуміли внутрішнього трагізму цієї книги, схованого за «циганським» антуражем, що дало підставу поетові назвати трактування його збірки фальшивим. Щось подібне сталося і з книгою Антонича «Три перстені», яка була названа — такий погляд переважає досі — найбільш сонячною із всіх його книг. Антонич,

на відміну від Лорки, не обурювався і не спростовував критиків. І все ж сьогодні знаходимо цікаві спроби поглибленого підходу в трактуванні антоничівської символіки. Канадський літературознавець О. Ільницький до триєдиного світу «Трьох перстенів» (світ пісні, світ молодості і світ ночі) долучає мотив, який має об'єднувати ці три світи: мотив спокуси (випробування) словом, мистецтвом. «Згадаймо, — пише він, — що в цьому поетичному циклі часто фігурує біблійний образ поета, який, наче юнак, зриває слова з дерева:

Виходжу в сад, слова зриваю,
дерев натхненних щедру дань.
(«Елегія про перстень пісні»)

Це образ, що об'єднує три світи поезії Антонича. Невинність (молодість) міститься в плодах знання (слово, мистецтво) і в переживанні задоволення і страждання, смерті:

...і словом просто в серце тну,
аж присне кров, мов крик одчаю,
з нестями й щастя умираю»[13].

І все ж у зв'язку між молодістю, словом (піснею, мистецтвом) і смертю не можна вбачати однолінійну логічну послідовність. У ньому закладена багатоваріантність розвитку ліричного сюжету. Хай «молодість високолетна зірве холодний овоч смерті» («Наш перстень»), та «пісня вільна, спіла, жива, нестримна, горда, сміла» залишиться жити, коли серце її творця «спочине... під крилатим кленом» («Елегія про перстень молодості»). Нехай творець вмирає вночі «словом», але вранці він відроджується для нового слова, як відроджується природа з кожною новою весною. Молодість народжує пісню, а пісня — гарант вічної молодості, молодості по смерті.

Молодість завжди пов'язана з подивом і прагненням розгадати таємниці буття, таємниці природи. Сонце, скаже пізніше поет у вірші «Шість строф містики», «очам, що хочуть все пізнати, світ подвоїть. Подвоїть і потроїть і встокроть помножить, аж зрозумію: не мені речей схопити у клітку слова». Таким «встокроть помноженим» постає світ «Трьох перстенів». У ньому панує «окрема дійсність», «мистецька дійсність... в собі замкнена,окрема, із своєрідними законами»[14], але ця дійсність запозичує свою мову в мови природи, в реальної, першої дійсності, яку вона трансформує, одуховнює. «Срібні букви» книги ночі поета зв'язані не з «холодним овочем смерті», а зі станом натхнення митця, спроектованим на природу і розкритим через діалог з нею.

У «Трьох перстенях» не порушується «рівновага» голосу приро-

ди і голосу поета, тому не тільки читачі, не втаємничені в тонкощі поетичного ремесла, а й досвідчені критики не грішать проти істини, сприймаючи цю книгу поета як гімн молодості, весні, сонцю, як не грішать ті, хто сприймає лірику Гафіза чи Румі як вірші про кохання, іноді й не підозріваючи про складну суфійську символіку, закладену авторами в ці вірші.

Світ поета не однолінійний, він існує в різних вимірах. Кожний з них має відносно самостійний характер, і водночас усі вони взаємозв'язані: багатство й краса світу, відкриті зовнішньому сприйняттю, проектуються на сприйняття внутрішнє, глибинне; істини, що відкрилися внутрішньому зорові, можуть бути висловлені тільки мовою природи.

Взаємини матеріального і духовного в «Трьох перстенях», мабуть, найближче стоять до пантеїзму, де природа мислить, пантеїзму в сковородинському розумінні, при якому духовне начало розвинене в самій природі як імпульс її саморуху і саморозвитку.

Дальший розвиток Антонича як поета йшов двома основними напрямками, що виразно відбилося в його поетичних збірках «Книга Лева» та «Зелена євангелія». Обидві ці книги діляться на «глави» та «ліричні інтермеццо»: ліричні інтермеццо продовжують і розвивають мотиви природи, глави виділяють в окрему лінію притчево-міфологічне начало. Здається, що двоїння «очам, що хочуть все пізнати», відбилося на самій структурі книжок: поет вишикував цикли як ворожі табори — один проти одного. Причому спершу між главами й інтермеццо пролягає велика відстань, але поступово розрив скорочується майже до невпізнання, здійснюється синтез уже на новому рівні, відбувається злиття світу природи і внутрішнього поетового «я».

Лірична естафета «Трьох перстенів» проходила далі, але «карусель краси» потроху сповільнювалася, захоплення поступалося місцем задумливості. Показово, наприклад, що так часто згадуваний у «Трьох перстенях» образ веретена тепер зникає, натомість з'являється інший наскрізний символічний образ — теслі:

Співай, сокиро, теслі безум,
розтісуй пісню знову!
Углиб, до дна співуче лезо
встромляю в корінь слова.

У «Книзі Лева» поет орієнтує читача на сприйняття своєї поезії як підкреслено символічної уже назвою збірки. Як зазначали дослідники творчості поета, Лев — п'ятий знак зодіака, що символізує силу сонця, очисну сутність вогню; в алхімії Лев — знак «філософського каменя» та золота; в геральдиці — втілення мужності, влади,

а також ранку; в психології — небезпека, де свідомість може бути подолана стихійною підсвідомістю...[15] Дослідники творчості Антонича знаходять ще й інші символічні знаки Лева. Але, очевидно, не можна пройти мимо чи не найголовнішого: Лев — знак, а також герб Львова, міста, де жив і творив поет. У віршах збірки дійсно можна знайти майже кожен з означених символів: вогонь, сонце, ранок, золото і сузір'я Лева — «цей знак монархів, воїнів, пророків» — як символ вічності («Знак Лева»).

Але міфологізм «Книги Лева» та «Зеленої євангелії» — далеко ширшого плану і масштабу. В одному з віршів сказано: «Ці вірші - формули екстази», в іншому говориться про «містичну єдність з світом» і т. д. Отже, міфологічний характер цих книг треба, очевидно, розуміти в тому плані, що реальне тут зливається з ірреальним, свідоме з підсвідомим, коли раптове внутрішнє осяяння, осягнення чогось важливого не потребує перевірки, обгрунтування, перехід реального в сферу духовного здійснюється то на основі біблійної міфології, то за логікою фольклорної символіки, то шляхом одуховнення світу природи, вміння слухати музику землі й небесних сфер.

У «Першій главі» «Книги Лева» переважають біблійні мотиви. Проте тут не стилізація певних релігійних понять, не осанна Богові і навіть не самопокута, як це було у «Великій гармонії», а цілий спектр підходів до людської сутності: етичний, космологічний, онтологічний, які переплітаються і взаємодіють між собою.

З вірою людині не страшно навіть у ямі з левами («Даниїл у ямі левів»); від привітного слова чужоземця тепліє душа жінки, що пішла по воду до криниці, — навіть криниця дзвенить, як щербата ліра, а струмені води стають наче струни, і душа жінки, сповнена щоденних турбот і клопотів, стає чистою, як польова квітка («Самаритянка біля криниці»).

Поет одухотворює природу біблійною символікою, вводячи її в русло моральних принципів, орієнтирів поведінки. Характерний з цього погляду диптих «Скарга терну» і «Терен співає», побудований за принципом тези й антитези;

Щоночі скаржиться рослинним болем терен,
що мусив він колись чоло Христа колоти.
(«Скарга терену»)

...Проте не ви: цвітучі, славлені, рослин вельможі,
а я — покірний терен, покруч дерева приземний,
нелюблений, погорджуваний, сірий і буденний,
зазнав найвищої із ласк — чоло вінчати Боже.
(«Терен співає»)

Але не тільки філософсько-етичні мотиви звучать у віршах Антонича, створених на біблійній основі. Кит, у череві якого врятувався пророк Йона, стає для поета також своєрідною «машиною часу», завдяки якій «Земля в орбіті завертається назад у молодість свою, в примарний сон праречі» («Балада про пророка Йону»). «Сон праречі» — це той первісний стан землі, коли вона перебувала «в прадавньому хаосі землі й води всуміш», народжуючи в темному царстві океанічних глибин безліч істот, які, «тіл соромлячись страшних, мерзких і чорних», мстили природі за гріх, за те, що вона «зродила їх таких потворних». Створюючи це «темне царство», цю «зеленочорну батьківщину восьминогів», поет спирався на фольклорну космологію (згадаймо колядку: «Коли не було з нащада світа, тогди не було ні неба, ні землі, а но лем було синєє море...»), також на наукові поняття («життя колиска перша тут»), однак найвищий сенс циклу полягав у тому, щоб, з одного боку, утвердити єдність усього живого і проголосити потворні морські істоти «братами з дна вод», а з другого, знайти для втілення «праречі» відповідне «праслово», суть речей «схопити в клітку слова» («Шість строф містики»).

Як же витлумачувати такий спосіб осягнення світу і людини? М.Неврлі з цього погляду пише: «Перша глава» третьої збірки поета є трохи для нашого матеріалістичного світосприйняття несприятлива. Не тому, що в ній переспівує поет деякі біблійні сюжети. В ній ще помітний його ідеалістичний світогляд, залишки містики, його хитання між «богом і природою»[16]. Такий погляд сьогодні потребує перегляду.

Відсутність межі між природним і надприродним є однією з ознак міфа, який дає можливість побачити, сприймати, усвідомлювати реальніть поза часом і простором як цілісність, нерозчленовану даність і знайти в ній істини й цінності, що мають «абсолютний» характер. Таке осягнення можливе, звичайно ж, шляхом натхнення, прозріння, екстазу. Звідси характер космізму Антонича, відмінний від мотивів «В космічному оркестрі» Павла Тичини, де космос виступає втіленням соціальної гармонії, але споріднений з космічним баченням У. Уїтмена, Е. Верхарна, Р. Тагора чи, скажімо, литовського художника М. Чурльоніса з його полотнами, побудованими за принципом музичних сонат, де панує стихія первісного хаосу, з якої поступово виступають обриси праобразів майбутнього материка чи то скель, чи веж... Картини Чюрльоніса явно споріднені з антоничівськими видіннями «нащада світа»:

Блакиті дзвін шорсткий з духоти омліває
і кров повітря — світло ллється із розщілин.
Що вічний сон оман сплітає з плям мозаїк,
те п'ю й, п'ючи, ще більше прагну серцем цілим.

(«Пісня про дочасне світло»)

Питаєш, як оці зродились вірші — міти,
як муза мітотворна діє своїм впливом:
руїни царств червоних куряться до світла,
неземний царгород — Чар-город над заливом.

Тече дванадцять рік крізь солов'їне місто,
в тонку пастушу флейту дме вітрів дозорець,
музики білий мур і стріл крилаті вісті,
достойний лев, слаба людина й вірні зорі.

(«Чаргород, або як народжуються міти»)

У творчості Б.-І.Антонича, в його концепції світу відбувалася еволюція, але здійснювалася вона, не руйнуючи загального плану, сутність якого полягала в прагненні охопити весь цикл космічної світобудови від початку, «прапервісного мороку природи» в «Книзі Лева», до заходу, до кінця, загибелі в «Зеленій євангелії» та «Ротаціях», через «присутність» у всіх цих грандіозних процесах авторського «я» поета, його біологічної і духовної сутності, підпорядкованої цьому циклові. Тут бачимо ще одне замкнене коло: первісний хаос темних вод і «дочасного світла» мовби перетікає у хаос кінця світу, апокаліпсису, хаос міста, яке, за словами самого поета, «майже царина природи... майже біологізоване»[17].

Живуть під містом, наче у казках, кити, дельфіни і тритони
в густій і чорній, мов смола, воді, в страшних пивницях сто,
примарні папороті, грифи і затоплені комети й дзвони.

— О пущо з каменю, коли тебе змете новий потоп?

(«Сурми останнього дня»)

Це замикання початку і кінця, «праречі» і «останнього дня» творить своєрідний «четвертий перстень» поезії Антонича, об'єднаний присутністю його ліричного героя у минулому і майбутньому, отже, моментом трансцендентності.

Установка поета в епіграфі до «Зеленої євангелії» — «Із всіх явищ найдивніше явище існування» засвідчує рух поета до визнання закономірності природніх процесів: «як зір загаслих іскри осявають очі», «так родяться релігії й суспільний лад» («Епічний вечір»).

Уславлення «буйноти життя» відразу помітили критики із клерикальних кіл. Один з них писав у журналі «Дзвони» (1938. № 4-

ного опоєння життя і здебільша дискретної еротики. Майже нема в цілій збірці виразу загальніших ідей, що виходили б поза рамки філософії життя як біологічного факту...»

Біологізм Антонича був плідним як поетична концепція, що утверджує єдність світу, космосу, підпорядкованого законам природного саморозвитку: народження, розквіту, згасання і смерті, включення людини (себе) в це «мудре коло життя», де «за смерть сильніше лиш кохання» («Золотоморе»). «Пісня про незнищенність матерії» не була дисгармонійним акордом у музиці космічних сфер поета, вона виражала напрямок його шукань, бо ж мотив цієї пісні розгалужувався, здобував нові відтінки:

Лисиці, леви, ластівки і люди,
зеленої зорі черва і листя
матерії законам піддані незмінним,
як небо понад нами синє і сріблисте!
(«До істот з зеленої зорі»)

Мотиви антоничівського біосу особливо яскраво виявилися в його «ліричних інтермеццо», які в «Книзі Лева» та «Зеленій євангелії» продовжують лінію «Трьох перстенів». Тут теж розкоші природи, теж лемківський пейзаж, але якщо раніше можна було відчути дистанцію між ліричним героєм і зображеною картиною, сказати б, незлитністю у системі суб'єктно-об'єктних відношень, то тепер ланки зв'язку втрачаються, зникають, і «я» поета цілком розчиняється, зростається зі світом рослин, тварин, усієї багатоманітності життя. Тепер уже не знайдеш, що ранок скочить, як лоша, а день вливається, мов у миску молоко, тепер

Нас двоє — два кошлаті й сплетені кущі,
і усміх наш — метелик ніжний і крилатий.
Проколені думки, мов бджоли на дощі,
тріпочуться, на гостре терня міцно вп'яті.

Пісні, мов ягоди, омають щодня
той сад, де ми ростем, обнявшись тісно листям.
Углиб, аж до коріння все отут сповня
рослинний бог кохання, первісний і чистий.
(«Сад»)

Тотожність з природою американський дослідник творчості Антонича Б. Рубчак характеризує як сходження з «порожнечі неба», до «низу», «землі». Причому такий підхід Б. Рубчак вважає характерним не тільки для українського поета, він будує своє дослідження

на зіставленні Антонича з російським поетом В. Хлєбниковим та польським Є. Гарасимовичем. «Такий тип поезії, — читаємо в статті Б. Рубчака, — повертає мистецтво з холодних олімпійських висот (для Гарасимовича) назад до життя, — коли мова стає втіленням доособистісного існування матеріального суб'єкта, а тільки він здатен відгукуватися на повільні зміни в природі, коли світ перебуває в постійному стані оновлення. Таким чином, усі поети переконані, що поезія — це не витвір митця як умілого майстра, а те, що митець знаходить у глибинах природи. Хлєбников твердить, що позичив свої мелодії у співу води:

У шума вод беру напевы,
Напевы слова и раскаты.

Антонич радить:

Навчися лісової мови
із книги лисів та сарнят!
Виходить місяць до діброви
писать елегії на пнях

І далі: «Відвертаючись від книжної науки, всі три поети водночас тягнуться до Книги Природи. І всі троє творять із цієї затертої середньовічної метафори дивовижні образи, хоча вкладають у них зовсім інший смисл, аніж середньовічні книжники. У Хлєбникова знаходимо:

Весны пословицы и скороговорки
По книгам зимним поползли.

Навіть пора дня стає книжковою:

В книге полдня, сейчас
Ласточка пела цивить!

Особливо часто образи Книги Природи зустрічаються в Антонича. Його ластівки, наприклад, пишуть не опівдні, а вранці:

Ось ластівки в книжках пташиних
записують початок дня.

У наступному уривку з Гарасимовича бачимо образ книжок осіннього листя, пов'язаний з поетовим панслов'янським світоглядом...

Під ногами вітер гортає старі книги,
писані червоною палицею кирилиці»[18].

Здавалося б, подібні мотиви мали б відривати уяву поета від української поетичної традиції, розчинити її в якихось позанаціональних формах, образах, асоціаціях. Однак він зумів наповнити ідею животворних соків природи символікою українського фольклору і класики. Характерний зразок — «Яворова повість»:

Мав дяк в селі найкращу доню,
дівчину явір покохав.
Почула плід у свому лоні
по ночі, п'яній від гріха.

Дізнавшись, дяк умер з неслави,
мов ніч похмурий був і гнівний.
Кущем, як мати, кучерявим
росте син явора й дяківни.

Д. Павличко, аналізуючи цей вірш, який у заголовку має сюжетне визначення повісті, а підзаголовку «малої балади», справедливо підкреслює, що суть його не в описі гріха дівчини з «явором», а в пізнанні «суті гріха як живородної душі вічності», тобто торжества тих самих сил біосу, закони якого «однакові для всіх»[19]. Але який поетичний чар здобула ця ідея, оперта на фольклорний образ!

В такому ж плані загальної поетичної концепції (людина і одухотворена природа) розкривається місце поета в літературній традиції свого народу:

Антонич був хрущем і жив колись на вишнях,
на вишнях тих, що їх оспівував Шевченко.
Моя країно зоряна, біблійна й пишна,
квітчаста батьківщино вишні й соловейка!

Де вечори з євангелії, де світанки,
де небо сонцем привалило білі села,
цвітуть натхненні вишні кучеряво й п'янко,
як за Шевченка, знову поять пісню хмелем.
(«Вишні»)

Образ поета — хруща на шевченківській вишні, який сьогодні став мовби візитною карткою Антонича, його геральдичним знаком і багато разів уже повторений у присвячених йому статтях та віршах, свого часу не був сприйнятий читачами й критикою, і самому

авторові довелося його розтлумачувати. Це пояснення має для нас сьогодні ширше значення, оскільки вводить читача в саму суть поетичної концепції Антонича, так би мовити, з перших рук. «Антонич така сама частина природи, — читаємо у відповіді поета на докори критики, — як трава, вільхи, зозулі, лисиці тощо, частина органічно зв'язана з загальним біологічним ростом... Образ з славним уже хрущем до деякої міри має джерело в подібному відношенні до природи. Але його зміст таки інший. Вірш «Вишні», що в ньому виступає цей образ, висловлює зв'язок з традицією нашої національної поезії, а зокрема з шевченківською традицією. У цій традиції поет почуває себе одним дрібним тоном (малим хрущем), але зате врослим у неї глибоко й органічно, начеб сягав корінням ще шевченківських часів»[20].

Зазначимо, що образ Шевченка виступає у поезії Антонича не тільки через «зрощення» ліричного героя автора зі світом природи, її метаморфоз. Антонич бачить у Шевченкові втілення народного гніву і надії, він для поета — «вогонь, людина, буря», печать слів якого «пропекла до дна нам душі» («Країна благовіщення», «Шевченко»).

Світ поезії Антонича різнобарвний і повнозвучний, особливо в його пейзажах. У них вражає не тільки багатство несподіваних живописних і музичних асоціацій (згадаймо хоча б присутність естетичного начала в природі та побутових реаліях збірки «Три перстені»), а й певний принцип організації сюжету, художнього сприйняття крізь призму музики.

Музичний ключ вірша «Концерт» мовби відчиняє для нас двері в концертну залу природи. Твір побудований за принципом розгортання жанру симфонії, де в увертюрі «горлянки соловейків плещуть, мов гобої», далі «у зозуль прамові прадавній корінь «ку» у горде соло лине», пізніше вступають у гру все нові й нові «інструменти», ведуть нові теми, які, переплітаючись між собою, досягають під кінець справжнього апогею:

Тоді найвищий тон бере в оркестрі ранок,
коли в таріль землі тарелем сонця гримне.

Можна з повною підставою стверджувати, що Б.-І. Антонич розвивав сольні партії тополиних арф і флейтових мелодій свого попередника — П. Тичини, який проспівав «зелений гімн» природі. Та водночас музичне сприйняття автора «Концерту» має свої точки опори: музика ця, з одного боку, виражає язичницьки-еротичний шал природи, а з другого, є способом пізнання найсокровеннішого, бо «для розуму зачинені, невидні двері відчинить звук, мов ключ чуття несхибний». Ці рядки хочеться виділити, оскільки вони, як

часто буває в Антонича, є образною формулою його теоретичних установок, які ширше обґрунтовувалися в коментарях та статтях. Так, поет зізнався, що поштовхом у творчості для нього може стати не обов'язково якась конкретна настанова, попередній задум, бо, за його переконанням, «лірика буває тоді найбезпосередніша й найсвіжіша, коли народжується в коротких, емоційно сильно насичених проблисках. Якийсь один образ, один вислів, якийсь ритмічний уривок, зачутий припадково фрагмент мелодії, неозначений, незмінний перелив настрою — все це може стати засновком вірша. Що поет хотів у ньому сказати? Зайво й питати. А проте такий вірш має свій глузд, може мати навіть свою так звану глибоку думку. Вона виблисла тут, наче припадкова, наче заблукана, легка й яскрава, тому свіжіша, що несподівана. Смуга тіні від крил перелітної птахи». Антонич признався, що найкраща пора писати для нього — ранній ранок, коли він перебуває у напівсонному стані. «Тоді уява викликує образи небагато ріжні від сонних мрій, тоді маю дослівно враження, мовби хтось мені у сні нашіптував якісь дивні слова. Буджуся вже цілком, одягаюсь і записую якнайскоріше зложені в цей спосіб поезії. Так повсталі вірші здебільша не потребують згодом майже ніяких поправок і змін»[21].

Антонич був людиною інтелектуального складу розуму, схильною до теоретичного мислення, за спогадами сучасників, скоріше тип ученого, аніж поета; статті «Національне мистецтво», «Монументальний реалізм», «Криза сучасної літератури», «Література безробітної інтелігенції» та інші свідчать про глибину думки автора, аналітичний підхід до художніх явищ. І водночас Антонич — спонтанний лірик, поет виразно виявленого «підсвідомого», «сомнамбулічного» типу. Загадка двох іпостасей особистості Антонича була помічена його сучасниками. Художник В. Ласовський, приятель поета, після його смерті написав статтю «Два обличчя Антонича».

«Подвоєною» постає перед нами не тільки постать Антонича як психологічний феномен, а й його поезія. Якщо книга «Три перстені» та більшість ліричних інтермеццо «Книги Лева» й «Зеленої євангелії» репрезентують автора як поета ліричних настроїв, емоційних станів, де дійсно передані враження, спалахи настрою, миттєві осяяння, то в главах переважає начало інтелектуальне, що вимагає відбору, компонування, зрівноваженого співвідношення частин і цілого, відбувається, кажучи словами І. Франка, «гармонія... еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обмірковування»[22].

Бо ж не міг поет розраховувати на безпосереднє сприйняття, коли творив свої епічні поезії, предметом яких були океанічні глибини, картини первісної природи, далекі екзотичні країни чи притчеві біблійні сюжети. Так, у «Слові про чорний полк» бачимо

прагнення передати спосіб світосприйняття абіссинців, що стали жертвою італійського фашизму в 30-ті роки:

Дракони, що бензину п'ють, на птахів схожі і на носорогів,
дракони, що плюють зміїну слину — оливо й вогонь зернистий,
являються, немов із місяця печер вернувшись, й їм під ноги *мітла комети*, куряви здіймаючи, мете людей, мов листя.

До того ж паралельність розвитку тематичних пластів вимагала й відповідності ритмомелодики. Віршам, де б'є через край ліричний настрій, властивий короткий енергійний ритм, переважно 4–5-стопний ямб чи хорей:

Весна, неначе каруселъ,
на каруселі білі коні...
(«Зелена євангелія»)

Закрутився світ безкраїй,
зелень на землі й на небі...
(«Зельман»)

У віршах же, розрахованих на інтелектуальне сприйняття, переважає 7–9-стопний ямб.

Живу коротку мить. Чи довше житиму, не знаю,
тож вчусь в рослин сп'яніння, зросту і буяння соків.
Мабуть, мій дім не тут,
Мабуть, аж за зорею.
Поки
я тут, інстинктом чую це: співаю — тож існую.
(«Дім за зорею»)

Декартівська теза «Я мислю — отже, існую» переведена в «поетичне» русло, розрахована на ерудицію читача.

Якому способу поетичного творення Антонича віддати перевагу? Питання, мабуть, неправомірне: і в першому, і в другому виражені різні грані його поетичної індивідуальності, невіддільні одна від одної. Творча уява, посилена «сонними візіями», поєднувалася у поета з інтелектуальною напругою, роботою допитливої мислі. Антонич, здається, сам пробував визначити природу свого таланту і природу мистецтва взагалі. Спадають на думку його слова про те, що природу речей може схопити лише захват. Але пізніше він наче уточнює цю формулу, стверджуючи, що захоплення невідривне від мислі. І на зміну тезі, що вірші його — «формули екстази», приходить інша: «А те, що звуть мистецтвом, творить шал і розум» («Концерт»).

Антонич поставив ці два слова поруч не просто як теоретичні поняття. До злиття двох начал привела його передусім логіка власної творчості. Так, уже в «Зеленій євангелії» деякі вірші з «глав» можна було б перемістити в «ліричне інтермеццо» і навпаки. В останній збірці поета «Ротації» знаходимо вже органічний синтез двох начал — емоційного та раціоналістичного, мовби перетин паралельних ліній.

«Ротації» — книга про місто. В плані тематичному її можна вважати продовженням першої збірки поета «Привітання життя», у плані розвитку філософських мотивів — продовженням «Книги Лева». Але якщо потвор океанських глибин первісної природи поет називав «братами з дна вод», то потворам рукотворного міста він пророкує кінець, загибель. «Біологізм» міста (визначення, як пам'ятаємо, самого автора) постає як своєрідна антитеза справжньої природи, як її заперечення, відрив від першої веде другу (місто) в безодню, до апокаліпсису («Кінець світу», «Сурми останнього дня», «Міста і музи», «Балада про блакитну смерть»).

В «Ротаціях» найбільш виразно прозвучали соціальні мотиви поезії Антонича. Приглянувшись ближче до того, що викликало осуд в сучасному поетові місті, переконуємося, що це передусім дух гендлярства і продажності. Всю збірку пронизує образ грошей, він переростає в суцільну розгорнуту метафору. Всесилля грошей веде за собою розтління душ, моральне переродження особистості, втрату людської подоби. «За двадцять сотиків купити щастя можна», — така солодка омана чатує на кожному кроці. Людська доля тут дійсно «в дзьобику кривім папуги колишеться шматком дешевого паперу». Тут слова коханців, «мов гроші, пристрастю потерті», і все місто «котиться в провалля під лопіт крил та мегафонів».

Збірка «Ротації» несла з собою не тільки нові тематичні пласти, а й нові риси поетики. Сам автор називав її «якимсь надреалістичним натуралізмом». Це визначення найближче стоїть до сюрреалізму. Як згодом згадував друг поета художник В. Ласовський, на Антонича сильно вплинуло знайомство з полотнами сюрреалістів Де Кіріко та М. Андрієнка, для яких була характерна монументальна статичність та скульптурність зображення. Він теж прагне створити картину, яка має передати відчуття відрази. Ліричний сюжет будується за іншим принципом, ніж у попередніх збірках, де переважає поступовий розвиток теми на основі одного образу чи метафори. Тут уже маємо не гармонію, а дисгармонію, контраст. Суперечності, що роздирають місто, передані через нагромадження, зіткнення віддалених асоціацій.

Як віко скриню, ніч прикрила муравлисько міста,
в долинах забуття ростуть гіркі мигдалі сну.

На голови міщан злітають зорі, наче листя,
у скорчах болю і багатства людський вир заснув.
(«Концерт з Меркурія»)

Поет умер, поставивши крапку на запереченні. Чи мало бути це заперечення його останнім словом взагалі? Гадаю, що ні. Мрія про високе, туга за ним явно звучать поміж рядків, породжуючи образи крилатих авт, телефонних трубок, що співають голосами птахів, будинків, які сплять сном втомлених звірят...

Остання книга Антонича закінчується питаннями, зверненнями до самого себе:

Хто ж потребує слів твоїх?
Чи той, що важить хліб і сіль,
чи той, що відсотки рахує,
чи той, що у безсонну ніч
бунтарські зазиви друкує,
чи той, кого гарячка палить
і з голоду запеклий вже,
чи той, що чорні тюрми валить,
чи той, що тюрми береже?
(«Закінчуючи»)

Богдан-Ігор Антонич прожив тільки двадцять вісім... Передчуваючи власну смерть, він вибрав для себе дім за «третьою зорею», відійшов, щоб довести незнищенність поезії.

[1] Павличко Д. Пісня про незнищенність матерії // Антонич Б.-І. Пісня про незнищенність матерії.— К., 1967.— С.7.

[2] Макогон Д. (Ірина Вільде). Образи й порівняння в поезії Богдана-Ігоря Антонича // Світ молоді.— 1935.— Ч.5.— С.13.

[3] Похорон Богдана Антонича // Діло.— 1937.— 10 липня.

[4] Международный съезд славистов. Резюме докладов и письменных сообщений (Киев, сентябрь, 1983).— М., 1983.— С.257.

[5] Назустріч.— 1935.— 15 лютого.

[6] Есенин С. Собр. соч.: В 5 т.— М., 1967.— Т.4.— С.187,189.

[7] Потебня А. Объяснения малорусских и сродных песен. II. Колядки и щедровки.— Варшава, 1887.— С.159.

[8] Потебня А. Объяснения малорусских и сродных песен.— Варшава, 1883.— С.226.

[9] Нервлі М. Поет із серцем у руках // Антонич Б.-І. Перстені молодості.— Пряшів, 1966.— С.12.

[10] Тичина П. Із щоденникових записів.— К., 1981.— С.43.

[11] Новикова М. Прекрасен наш союз.— К., 1986.— С. 67-68.

[12] Драч І. Духовний меч.— К., 1983.— С.270.

[13] Ільницький О. Медитація смерті // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича.— Львів, 1989.— С.290.

[14] Антонич Б. Національне мистецтво // Карби.— 1933. С.4.

[15] Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході.— Нью-Йорк, 1969.— Т.1.— С.322-323.

[16] Нервлі М. Поет із серцем у руках // Антонич Б.-І. Перстені молодості.— С.23-24.

[17] Назустріч.— 1935.— 1 серпня.

[18] Рубчак Б. Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти // Весни розспіваної князь.— С.252-254.

[19] Павличко Д. Пісня про незнищенність матерії // Антонич Б.-І. Пісня про незнищенність матерії.— С.33.

[20] Назустріч.— 1935.— 1 серпня.

[21] Там само.

[22] Франко І. Зібр. творів: У 50 т.— К., 1981.— Т.31.— С.65.

ВЕСНЯНА ПІСНЯ В ЧОРНОМУ ОРЕОЛІ
(Іван Крушельницький)

Життя Івана Крушельницького було коротким, доля його була трагічною. Як і доля великої родини Крушельницьких, що дала українській національній культурі багатьох діячів у різних галузях мистецтва, літератури, громадського життя. Як доля тих представників західноукраїнської інтелігенції, які повірили в можливість будівництва української державності на засадах соціалізму, в складі Радянського Союзу, і вирішили взяти участь у цьому будівництві й поплатилися головами за свої ілюзії... Як, нарешті, доля більшості діячів українського національного відродження, що ввійшло в нашу історію під назвою «розстріляного відродження».

Іван Крушельницький був учасником цього відродження, був часткою жертовного покоління.

Водночас його творчість — літературна і мистецька, — яка найінтенсивніше розвивалася в час, коли поет жив і працював у Галичині, є часткою літературного процесу на західноукраїнських землях 20-х — початку 30-х років, процесу, який має свої специфічні риси, зокрема позначений тісними контактами із загальнослов'янською, загальноєвропейською культурною атмосферою, течіями і школами, які розвивалися там.

Панорама літературно-мистецького життя в Західній Україні 20-30-х років нашого століття окреслюється сьогодні щораз виразніше й об'ємніше, коли повертаються до нас імена і твори письменників, які належали до різних літературних організацій та угруповань, мали різні політичні орієнтації та естетичні уподобання.

У живому літературному процесі ніколи не можна провести чіткої демаркаційної лінії між різними течіями й тенденціями, в ньому завжди відбувається взаємодія, і спроби розмежувати літературу за ідеологічним принципом штучні, вони спотворюють загальну картину.

Коли політичні пристрасті відходять у минуле і стають об'єктом дослідження істориків, поезія залишається живою, і естетичну вартість зберігають твори і В. Бобинського, і Б. Кравціва, і Б.-І. Антонича, й І. Крушельницького, хоч політичні погляди їх були різні.

Іван Крушельницький цілком вписується в коло названих авторів, хоч на нього після реабілітації (посмертної) встигли наліпити класову етикетку, вкласти в рамки, в які він одначе ніяк не вкладається ні обставинами життя, ні еволюцією, ні самим складом творчої натури, яку постійно «скеровували» в ідеологічне русло.

Іван Крушельницький народився 12 листопада 1905 р. в м. Коломиї сьогоднішньої Івано-Франківщини в родині відомого письменника і культурно-освітнього діяча Антона Володиславовича Крушельницького. Рід Крушельницьких давній, сягає XIV століття і пов'язаний з місцями на західноукраїнських землях, які викликають глибокі історичні асоціації. 1395 р. польський князь Володислав Ягайло подарував своїм «вірним слугам» Іванові та Дем'янові «село в Тустанській волості Крушельницю»[1]. Від назви села пішло прізвище (попереднє — «Чулевич» — перейшло у придомок). Хто міг би передбачити, що далекий нащадок цього розгалуженого роду (до однієї з його гілок належить і славетна співачка Соломія Крушельницька), дочка Івана Крушельницького, Лариса, знову стане причетною до Тустані — кам'яного укріплення давньої Русі — уже як дослідник-археолог.

Батько Івана Крушельницького після закінчення Львівського університету працював учителем гімназії в містечках Галичини — Станіславі, Коломиї, Городенці, був у близьких стосунках з Василем Стефаником, Лесем Мартовичем, Ольгою Кобилянською, Наталею Кобринською. Атмосфера сім'ї мала вплив на формування поглядів та інтересів його дітей, яких було п'ятеро — Володимира, Іван, Богдан, Тарас і Остап. Коли почалася Перша світова війна і російські війська підійшли до Городенки, родина на якийсь час перебралася до Відня, але незабаром повернулася додому. В 1918 р. Антін Крушельницький став міністром освіти Української Народної Республіки, разом з родиною був посланий до Праги та Відня з педагогічною місією: підготувати до друку шкільні підручники та закупити навчальні прилади. У Відні ближче знайомиться з Олександром Олесем, Михайлом Грушевським, Володимиром Винниченком. Відтоді починає звертати свій погляд на УРСР, де в соціалістичній формі відроджується українське державне життя, розвивається культура, а також встановлює контакти з радянськими письменниками.

Іван Крушельницький завершив у Відні середню освіту, навчався деякий час у Віденському університеті, потім перевівся до Карлового університету в Празі, який закінчив у 1926 році (батько з родиною у 1925 р. повернувся до Галичини).

Перебування у Відні багато дало майбутньому письменникові: він знайомився з новими течіями в західноєвропейській літературі, театрі, образотворчому мистецтві. Так, у Відні, крім навчання в університеті, він — як вільний слухач — відвідує Академію мистецтв, театральну школу. Він, здається, ще й не визначився остаточно, ким хоче стати: письменником, графіком, мистецьким критиком... Усе манило появою нових шкіл: кубізм, експресіонізм, сюрреалізм. В літературі працюють поети світової слави Райнер Марія Рільке, перейнятий слов'янською релігійною духовністю, та Гуго фон Гофмансталь, з яким у молодого, сповненого ентузіазму юнака встановилися дружні контакти: Іван спершу познайомився з сином поета, а через нього уже ввійшов у коло його сім'ї. Розмови з відомим поетом, переклади його віршів українською мовою, аналіз особливостей його поетики — все це було, як видно із його нарису «З розмов із Гофмансталем», надрукованого в 1929 році у журналі «Нові шляхи», доброю школою поетичного ремесла.

У 1927 році, після закінчення Карлового університету, Іван Крушельницький одружується з випускницею Віденської музичної академії, піаністкою Галею Левицькою. Подружжя оселяється в м. Стрию, де Іван стає вчителем рисунку в приватній українській гімназії, а Галя працює в музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові.

Талановита піаністка, наділена, за свідченням сучасників, сценічним артистизмом, високоосвічена (знала вісім мов), Галя Левицька вносила живий струмінь в атмосферу культурного життя галицького містечка. Крім цього, вона, вже перебравшись до Стрия, ще їздила до Відня давати концерти, виступала зі статтями на музичні теми у львівській періодиці.

А треба сказати, що літературно-мистецька періодика не була ще розведена, як це, на жаль, сталося пізніше, по політичних таборах. Так, у «Літературно-науковому віснику» друкувалися тоді і П. Карманський, і В. Пачовський, і Ю. Шкрумеляк, і Б. Кравців, і І. Крушельницький — поети різних ідеологічних орієнтацій. Розмежування прийшло пізніше, під впливом радше зовнішніх чинників, аніж внутрішніх процесів.

Молодий учитель Стрийської гімназії організував там театральну школу, де намагався втілювати нові ідеї розвитку сценічного мистецтва, які склалися в нього під впливом течій, що розвивалися тоді в Європі. Зокрема, він обгрунтовував принцип театрального дійства як цілісного ансамблю, що дає простір для самовияву актора і режисера, діє динамікою слова і жесту, «поєднує пливкі акварелі

сценічного пейзажу із собою... лучить зарівно так будівлі, як і їх частини, зв'язує дрібниці в одно велике, з одиниць творить масив»[2].

Театрові молодий митець віддавав багато енергії — читав лекції, вів репетиції. Невеликі галицькі міста були тоді осередком культури — у Стрию, як і в Коломиї, Самборі, видавалися газети, журнали, книжки (І. Крушельницький у 1929 р. видав тут другу свою збірку «Юний спокій», перша — «Весняна пісня» — вийшла 1924 р. у Відні), все ж у рамках провінційного мітечка затісно було для різносторонньо обдарованих натур молодого подружжя Крушельницьких, і в 1929 р., коли батько заснував у Львові журнал «Нові шляхи» та видавництво під тією ж назвою, Іван перебирається до Львова. Період 1929 — 1932 рр., тобто до виїзду на Радянську Україну, — найплідніший у творчості письменника. Саме в ці роки створено основне з його поетичного та драматичного доробку, написана більшість літературно-критичних та мистецтвознавчих статей. Літературна творчість стає відтепер основним заняттям Івана Крушельницького. Він — один з чільних працівників «Нових шляхів», його точка зору визначає позицію часопису.

Треба сказати, що журнал «Нові шляхи», декларуючи свою радянофільську позицію, не був ідеологічно зашореним вузькопартійним часописом і зумів згуртувати навколо себе широке коло демократично настроєної творчої інтелігенції.

Тут можемо знайти цікаві огляди розвитку української поезії в Галичині повоєнного періоду, рецензії на нові книжкові видання. Так, І. Крушельницький привітав появу першої збірки Богдана Кравціва «Дорога», відзначаючи, зокрема, що молодий автор «пересичений світлом, барвами яркими, живими, соковитими, співом і ритмом шуму та вітру, виводить у своїх поезіях делікатну, гармонійну мережу своїх переживань»[3], високо оцінює нові видання лірики Спиридона Черкасенка, драми Олександра Олеся «Казка старого млина» та «Про що тирса шелестіла».

На сторінках «Нових шляхів» друкувалися твори письменників різної орієнтації: Богдана Лепкого і Катрі Гриневичевої, Юрія Косача і Юліяна Опільського, Василя Гренджі-Донського і Степана Масляка, Спиридона Черкасенка й Авеніра Коломийця, Осипа Турянського й Ярослава Кондри, Василя Бобинського й Антона Павлюка... Тут друкували історичні, літературознавчі та мистецтвознавчі розвідки Іларіон Свєнціцький, Михайло Рудницький, Святослав Гординський, Іван Крип'якевич, Степан Щурат.

І. Крушельницький був не тільки чільним співробітником «Нових шляхів», його енергії вистачало й на багато інших справ. Так, він стає одним з організаторів об'єднання митців лівої орієнтації ЗУМО, редагує «Альманах лівого мистецтва», в якому викладає свій погляд на характер та завдання мистецтва.

Цікавою з цього погляду є його стаття «Розуміння мистецтва». Коли автор пише, що «немає національного мистецтва по своєму змісті, бо як таке йде воно проти ліквідації нерівності націй і проти здійснення їх рівноправності, підсилюючи антагонізми між ними, хоч би в обсягу мистецтва, — немає інтернаціонального мистецтва, коли є національний нігілізм»[4], то ми бачимо, як бореться в ньому завчений уже з книжок радянських теоретиків мистецтва «класовий» підхід з його національним нігілізмом із переконанням українського патріота, який не міг відмовити мистецтву його національної проблематики, не міг допустити національного нігілізму.

Майже в той час, коли була написана стаття «Розуміння мистецтва», із своїм розумінням функції і завдань мистецтва виступив відомий поет Б.-І. Антонич, назвавши свою статтю «Національне мистецтво». Антонич вбачає національний характер мистецтва не в тематиці або наслідуванні фольклорних чи інших формальних прийомів. «Мистецтво само про себе є суспільною вартістю, а нація це, очевидно, суспільство; отже, мистецтво саме про себе є також національною вартістю. Мистець є тоді національним, коли признає свою приналежність до даної нації та відчуває співзвучність своєї психіки із збірною психікою свого народу»[5].

В авторів порушені різні аспекти проблеми національного, але все ж помітно, що в І. Крушельницького соціологічний підхід вже підточує живу душу художника, що уроки соцреалістичної естетики, яка народжувалася за Збручем, починають переважати над уроками недавнього ще Відня. Такого поняття як «національна вартість» у новій для поета естетиці не було.

Гортаючи сьогодні підшивку «Нових шляхів», неважко помітити, як журнал поступово відходив від тих загальнодемократичних засад, з якими розпочинав своє існування, переходив на позиції прорадянської ідеології, внаслідок чого від нього відійшла частина вчорашніх прихильників і авторів. Прикро, що саме на сторінках «Нових шляхів» було піддано різкій і несправедливій критиці перші книги історичного полотна Богдана Лепкого «Мазепа». Ця критика почалася рецензією історичного повістяра Юліяна Опільського «Втеча перед дійсністю» («Нові шляхи», 1929, ч. 7) і завершилася статтею Володимира Державина «Історична белетристика Богдана Лепкого» («Нові шляхи», 1930 ч. 10-11), яка пізніше була передрукована в журналі «Критика» (1936, № 5), значним чином завдяки якій ім'я Б. Лепкого на довгі роки було викреслено з літератури. І вже зовсім дивним видається те, як міг такий тонкий лірик і проникливий критик, як І. Крушельницький, написати, що вірші Є. Маланюка як з боку змісту, так і форми «слабі і маловдатні» («Нові шляхи», 1930, ч.11). Щоправда, стаття написана у співавторстві з С. Щуратом, але І. Крушельницький, який працював у журналі, мусив або поділяти такий погляд, або писати під тиском обставин. Якщо правильне останнє, то обставини ці мали радше політичний, аніж естетичний характер. Є. Маланюк друкувався на сторінках «Літературно-наукового вісника», редактором якого був Д. Донцов, журналу, який займав різку антирадянську позицію, отже, був опозиційним супроти «Нових шляхів», які в Радянській Україні вбачали єдину надію для збереження української культури і розвитку української державності. Донедавна в нашому літературознавстві писали про те, що І. Крушельницький тісно примикав до літературної організації «Горно» і цілком солідаризувався з позицією її друкованого органу — журналу «Вікна», де час від часу друкувалися його твори. Насправді часопис, у якому головну скрипку грав І. Крушельницький, не був таким ортодоксальним, як «Вікна», і часом у них доходило до гострих суперечок. Так, коли у квітні 1931 року в «Нових шляхах» з'явилася стаття І. Крушельницького «Джерела творчості Ярослава Галана», в якій він показав вплив на ранню творчість драматурга західноєвропейських письменників-модерністів щодо конструювання сюжетів та ліплення характерів, то Галан не був у захопленні від такого аналізу і написав відповідь зовсім не в толерантному дусі, про що свідчить її назва — «Відповідь поплентачеві» («Вінка», 1931 р.— Ч. 7-8.), а що вже пізніші дослідники творчості «полум'яного публіциста», то вони назвали розгляд Галанових п'єс «злобним пасквілем» та компрометацією його імені.

Цей штрих показовий щодо причин дальшої долі родини Крушельницьких. На кого вони мали опертись у своїй громадській і літературній діяльності?

Польська окупаційна влада у Галичині розгортала усе більший наступ на українські громадські організації, культурні товариства, пресу. Від закриття таємного українського університету в 1925 р., масового скорочення українських шкіл влада перейшла до масових каральних акцій, сумнозвісної пацифікації у містах і селах Західної України, від якої страждали тисячі робітників, селян, інтелігентів. Для родини Крушельницьких становище ускладнювалося її радянофільською орієнтацією, оскільки сталінський режим набував усе виразнішого репресивного характеру. Іван Крушельницький, як і його батько і брати, опиняється мовби між молотом і ковадлом. З одного боку, постійні утиски цензури, обшуки, арешти польської політичної поліції — дефензиви (що знайшло відображення у багатьох творах поета, зокрема «Баладі про багряну купіль, шовковий мотузок, чорний пістоль і усмішку життя», «На послуханні», «Залізна корова») створили нестерпні умови для життя і літературної творчості, а з другого — від журналів «Нові шляхи» та «Критика», видавництва «Нові шляхи» відвернулося багато учорашніх прихильників і авторів. Причини були різні — від небажання опинитися під

підозрою влади і втратити роботу до розходження в політичних поглядах, головно в ставленні до Радянського Союзу, політика якого ставала вже явно репресивною й імперською, про що свідчив процес над сфабрикованою енкаведистами організацією Спілка Визволення України (СВУ).

Лариса Іванівна Крушельницька у своїх спогадах «Рубали ліс...», розмірковуючи над тим, «чому ми виїхали?», виділяє кілька головних причин. Найперше, захоплення діда, яке передалося й синові Іванові, «українським Ренесансом першого пореволюційного десятиліття». Адже А. Крушельницький листувався з М. Скрипником, М. Хвильовим, М. Семенком та багатьма іншими письменниками, громадськими і культурними діячами, був добре обізнаний з культурними процесами на Україні.

Крім цього, «Антонові Крушельницькому не давали здійснювати задумане задовго до переходу на радянофільські позиції. Кампанія дрібних безпідставних звинувачень шлейфом тягнулася за ним (і не лише за ним) усе життя...

Найпершою причиною цькування дідуня було зміновіховство, йому закидали непослідовність позиції. Але тут немає відступництва: дідо Антін усе життя поклав на культурно-освітню діяльність, і коли виникла перша ж можливість відродити українську культуру, дати її масам спраглого люду, то він, не вагаючись, став до однієї лави з визначними вченими і митцями. Психологічно це тим більше зрозуміло, бо з багатьма з них були близькі стосунки з раніших часів, як от з М. Грушевським чи академіком В. Вернадським, який, до речі, організував у Києві Академію наук за тих же обставин і в тому ж часі, коли дідуньо був міністром освіти»[6].

Нарешті, Л. Крушельницька наводить приклади переслідування людей, що друкувалися в «Нових шляхах», і зменшення внаслідок цього його автури. Так, у фонді Крушельницьких, який зберігається у Центральному державному історичному архіві України у Львові, є цікаві листи молодих тоді талановитих поетів Юрія Косача та Авеніра Коломийця до Івана Крушельницького. Листи сповнені почуття взаємної симпатії і творчої солідарності. Твори обох поетів друкувалися на сторінках «Нових шляхів», а А. Коломиєць був частим гостем у родині Крушельницьких.

І ось лист від 15 жовтня 1929 р.: «Немилосердний антагонізм проти мене і Косача з боку варшавської української колонії поставив перед нами, а спеціально переді мною, дилему: або вчитися, перебуваючи у Варшаві, і тоді офіційно зірвати з вами, або... працювати в «НШ» і зріктися можливості перебування на терені Варшавського університету. Українські кола Варшави оголосили мені повний бойкот і моральний і матеріальний...»

Ю. Косач — до І. Крушельницького 25 жовтня 1929 р.: «Передбачається великий скандал на загальних зборах Студентської Громади, де має бути поставлена справа про виключення мене й Коломийця із Громади».

А. Коломиєць — до І. Крушельницького 11 листопада 1929 р.: «Сталося так, що дальша співпраця з «НШ» стає для нас неможливою, просто згубною... Косач просить звернути його «Романтику», я прохаю звернути мою «Автобіографію»[7].

Обидва адресати (а таких було ще немало) просять друкувати їх твори в журналі і навіть книжки у видавництві під псевдонімами, але редакторам більше залежало на тому, щоб під творами стояли справжні імена, а не псевдоніми...

Цілком зрозуміло, що в такій ситуації І. Крушельницькому працювати було важко. Але при тверезому, зваженому погляді можна будо передбачати, що чекає в Радяському Союзі після інспірованого суду над СВУ. Адже західноукраїнські академіки К. Студинський, М. Возняк, Ф. Колесса та В. Щурат перестали одержувати зарплату від радянського уряду. Зловісний привид «ворога народу» вже бродив по Україні, більше того, почався жахливий голодомор 1932-1933 рр.

Крушельницькі не могли про це не знати. Але Антін Володиславович не хотів вірити, а його слово було вирішальним. Він повірив радянському консулові Радченкові, який і сам незабаром став жертвою культу... Першим — у вересні 1932 р.— виїхали до Харкова І. Крушельницький разом з сестрою Володимирою. Іван влаштовується науковим співробітником Українського науково-дослідного Інституту матеріальної культури, працює над дослідженням західноукраїнського мистецтва, перекладає, виступає на сторінках періодики зі статтями на теми літератури і мистецтва, знайомить театри зі своїми драмами, їздить по Україні.

Листи до рідних були підбадьорливими, сповненими надій. Але треба зважати, що написати правду про побачене було неможливо, щоб не наразитися на небезпеку...

Через кілька місяців переїхала решта родини Крушельницьких до Харкова (у Львові залишилася лише дружина Івана — Галя, зв'язана концертними контрактами, а також через хворобу). Мешкали у відомому будинку письменників «Слово» на вулиці Чернишевського, у квартирі зі спільною кухнею, де не було де розставити привезених меблів і навіть розпакувати валіз. Однак, незважаючи на побутові труднощі, працювали.

І. Крушельницький мав окрему квартиру. Багато працюючи, він часто хворів.

5 листопада 1932 р. були заарештовані Антін та Іван Крушельницькі, через тиждень — Іванові брати Тарас і Остап, а також сестра Володимира. Ніхто з них не повернувся.

З 13-го по 15-те грудня 1934 р. у Києві виїзна сесія воєнної колегії Верховного суду СРСР під головуванням Ульріха, в складі членів колегії Ричкова та Горячева засудила до страти двадцять вісім українських письменників, звинуваченими їх в організації підготовки терористичних актів проти радянської влади. Як зазначалося в опублікованому повідомленні, «суд установив, що більшість звинувачених прибула в СРСР через Польщу, а частина — через Румунію із завданням здійснити на території УРСР ряд терористичних актів. При затриманні в більшості звинувачених вилучені револьвери й ручні гранати... Вироки виконано»[8].

Серед розстріляних були: Кость Буревій, Григорій Косинка, Іван і Тарас Крушельницькі, Олекса Влизько, Дмитро Фальківський... Втім, є свідчення, що присуду не чекали, а розстріляли за день чи два перед вироком у підвалі Жовтневого палацу в Києві... Івану Крушельницькому було всього двадцять дев'ять років.

Інші члени родини Крушельницьких — Антін, Богдан, Остап, Володимира, що виїхали в УРСР (крім матері Івана, яка померла в 1935 р. у Харкові і могила якої знищена, як і могили інших українських діячів на Харківському цвинтарі), були заслані на Соловки й загинули, очевидно, в 1937 р. За переказами, найдовше жив Антін Крушельницький, але він після трагедії, яка сталася з його родиною і винуватцем якої він себе почував, став блудити розумом...

Творчість І. Крушельницького почала повертатися до читачів після реабілітації родини Крушельницьких в середині 50-х років. 1964 р. була видана книжка його вибраних творів «Пісня про руки», до якої ввійшли вірші з різних збірок, поеми «З-над прірви» та «Поема про різьбяра», а також драми «На скелях» та «Мури і межі».

Як уже зазначалося, І. Крушельницький був усебічно обдарованою особистістю: поет, драматург, графік, мистецтвознавець, критик. Але найбільше талант його розкрився в поезії. Сьогодні потребує перегляду підхід до його поезії. Справді, він, на відміну, наприклад, від В.-І. Антонича, який оголосив, що не хоче бути мандоліністом жодної політичної партії, бо переконаний, що мистецтво своєю художньою вартістю є національним надбанням, свідомо притлумлював свою душу, віддаючи данину класовим мотивам. Але віра в соціальну перебудову суспільства на засадах соціалізму виявилася дорого оплаченою оманою. Творчість поета, чуйного до нових художніх форм, не втратила своєї вартості.

Перша збірка І. Крушельницького «Весняна пісня» вийшла у Відні в 1924 р. На жаль, у львівських книгозбірнях цієї книжки немає, тому при характеристиці її пошлюся на коротку «сильветку» поета, вміщену у виданій у США антології української поезії «Координати» (1969), що належить, ймовірно, літературознавцеві і поетові Богдану Рубчакові: «Перші твори дев'ятнадцятилітнього поета,

зібрані в досить великій, на 127 сторінок, збірці «Весняна пісня», приваблюють своєю філігранністю та легкістю. На відміну від багатьох молодих поетів, які починають з тяжких філософських тем, аби вилити на папір усе те, що вони мають сказати про своє відношення до всесвіту, Крушельницький у своїй першій збірці приходить до читача безжурним юнаком. Він розповідає про кохання і природу, про нюанси найделікатніших почуттів і переживань, і тільки врядигоди бачимо у збірці тіні дуже, зрештою, позованої меланхолії чи трагедії або сліди дуже елегантного декадансу. Саме нюанси є головною прикметою збірки... Елегантність, недоговореність, легкість мережива, акварельність — це найпомітніші риси його перших творів»[9]. Навіть ті кілька віршів, які включили упорядники до антології «Координати», підтверджують таку характеристику. До сказаного можна додати, що оця «легкість мережива» та акварельність ідуть, з одного боку, від молодості поета, його відкриття світу, а з другого — від багатогранності його творчих зацікавлень. Живописні та музичні асоціації витворюють у нього оригінальні метафори, в яких вчуваються інтонації молодого П. Тичини, от хоча б у таких рядках:

Золоточорні хмари
Висять в німім безкраї...
Кличуть од піль фанфари...
Сині вітри палають...
Пахне село у квітах...
Серпанок мряки, суму
Котиться білим житом,
Гонить бліду задуму...
Жовто-рожеві ниви
Втонули в невідоме...—
Віються срібні зливи...
Небо там гарфи ломить.

Друга збірка поета — «Юний спокій» (1929) — наче виростає з першої, зберігаючи чар молодості і легкість вислову, але вже як відгомін перейденого, що не повернеться. На місце враження приходить задума, на місце фрагменту — цілісність задуму, на місце легкої, неконтрольованої імпровізації — концептуальна ясність, рівновага частини і цілого. При такому підході потрібна була орієнтація на певну естетичну систему. Вірші книжки «Юний спокій» мають виразні ознаки поетики символізму, напряму, чи не найбільш поширеного в українській поезії 20-х років, зокрема, вони споріднені з поезією представників групи «Митуса».

Але символізм І. Крушельницького не був повторенням «митусівців», бо, по-перше, змінилися історичні обставини, а по-друге,

не могли минути безслідно уроки Гуго фон Гофмансталя з орієнтацією на легкість вірша, на настроєвість. У символізмі західноукраїнського варіанту домінував «молодомузівський» «культурпесимізм» («В моїй душі страшна порожня» П. Карманського), а в «митусівців» — песимізм історичний, який ішов від втрати сподіваних ідеалів здобути українську державність. Можливо, саме через це група «Митуса» швидко розпалася. Найталановитіші представники «Митуси» — Василь Бобинський та Олесь Бабій — розійшлися у протилежні боки: перший од символізму перейшов на «нові шляхи» (одна з найцікавіших його статей так і звалася «Від символізму — на нові шляхи», отож образний збіг назви статті В. Бобинського і назва журналу Крушельницького має змістове навантаження), другий деякий час лишався вірним давнім ідеалам, а потім став писати слабеньку віршовану публіцистику.

Молодий І. Крушельницький, видається мені, уважно приглядався до творчості своїх старших колег. Причому між В. Бобинським та І. Крушельницьким помітна спорідненість у способі образотворення, ритмомелодики, звукової оркестровки. Читача справді бере в полон та легкість вірша, яка передає прихід весни: передає з ритмічними повторами, натяками, звуковими переливами:

Незнатно, звільна прохолонув,
Незнатно — вечір. Вечір... мрич...
Незнатно зорі із хитону
Посипла ніч, посипла ніч,
Посипла, сипле... Сонголосо,
Сонливо, стиха йде весна,
Іде, як мавка, легко, босо
І вихилясом — де сосна
Стоїть самітня, там весна та
Спинилась на ніч, стала, спить, —
В тоненьких шатах пребагата
Весна там сонно шелестить.
Весна там сонно, сонголосо,
Весна там сонно засипля,
Весна там стиха, звивши косу, —
Весна, і вечір, і земля...

(«Квітневий полон»)

З О. Бабієм І. Крушельницького єднає тяжіння до глобальних космічних категорій. Одначе в цій космічності відчувається як момент взаємопритягання, так і взаємовідштовхування, опозиції. Для О. Бабія молодість була «зрадливою коханкою життя», «вакханкою», він благословив чорний крилатий смуток, проклятий жаль

(«Осанна»), він поєднував у людині шимпанзе і Бога, вічну покуту й вічний гріх, невинність дів і бруд повій («Я хаос»). І. Крушельницький не поєднував у людині протилежностей, антиномій, для нього «дух великого кохання» — то була домінуюча сила буття, де навіть мадонна смутку не може погасити багаття снаги як запоруки вічності духовного начала людини («Мадонна смутку»), оскільки «у кожному із нас живе великий дух».

Пісню поетів молодого покоління уже не міг живити чорний смуток, проклятий жаль і п'яний напій — вона надихалася кличем доріг, молодечим ентузіазмом. І таку пісню почали разом і І. Крушельницький, і Б.-І. Антонич, і Б. Кравців. Почали разом, привітали один одного — і розійшлися різними дорогами.

У збірці «Бурі і вікна» (1930) стрижневими є цикли «Сонети серця» та «Балада про багряну купіль, шовковий мотузок, чорний пістоль і усмішку життя», стрижневими в тому сенсі, що в них найповніше виявилась зрілість таланту І. Крушельницького як поета. В наших літературознавців уже виробилася звичка цикл любовних віршів того чи іншого поета, в якому розкрилася драма серця ліричного героя,прикладати до «Зів'ялого листя» І. Франка, називати варіантом цієї збірки. Так писали про цикл В. Щурата «З пісень любові» (і писав, власне, Антін Крушельницький), про збірку П. Карманського «З теки самовбивці», цикл Б. Лепкого «Весною» (а в наш час — про цикл «Пахощі хвої» Д. Павличка). Не обійшла така аналогія і «Сонети серця» І. Крушельницького. Справді, «лірична драма» І. Франка «Зів'яле листя» була могутнім стимулом для послідовників великого поета, але при порівнянні виходять переважно з теми. Тимчасом якби взяти навіть наведений ряд, можна було б виявити суттєві риси творчої особистості кожного з авторів, а також деякі ширші закономірності в розвитку стилів української поезії. Так, у «Зів'ялому листі» драма ліричного героя розгортається на широкому тлі, побутові обставини переплетені з душевними порухами. В «Сонетах серця» І. Крушельницького зовнішніх обставин майже нема, тут розвиток ліричного сюжету відбувається через призму душі, і коли трапляється якась деталь із «зовнішнього світу», то вона радше знак опластичнення (як казав І. Франко) душевного стану:

Вже піт жаху проїв блакитні очі.
Дві ями вже стоять на місці їх.
До уст прилип чудацький, дикий сміх,
Упали руки молоді, робочі!

Смішний вже спів, дурні — слова пророчі!
Шляхи утікли від очей сліпих.

Людей стрічаю я глухих, німих,
Вже серце мре і жити більш не хоче.

У серці пустка. Темножовтий жар...
З отруйних, із любовних опіїв —
Як в час чуми, покопано цвинтар,

Порито серце. В ньому без боїв
Лягло чимало велетнів-кентаврів
Без чести, слави, без пісень і лаврів.

Отож, цвинтар під час чуми (від «бенкет під час чуми») — це цвинтар у душі, і після такої проекції художньої деталі в психологічну площину починаєш інакше сприймати образи, які могли бути вжиті не метафорично, наприклад, «піт кривавий заливає очі». Це був той шлях, який згодом відроджувався, бо хіба, скажімо, рядки «Розпука била крилами без стриму об дно криниці чорної душі» не можна вважати попередником Драчевого «І душа моя повна сліз по самісінькі очі»?!

Сюжет «Сонетів серця» має внутрішній характер, і розвивається він не від надії до розчарування, як у переважної більшості інших поетів, а навпаки. Такий самий принцип і в «Притчі про правдиве життя», що є певною, більш розгорнутою варіацією «Сонетів серця», але цьому творові шкодить розтягненість і багатослівність, він не має сконденсованості ліричного почуття, яке бачимо в циклі сонетів.

Натомість «Балада про багряну купіль, шовковий мотузок, чорний пістоль і усмішку життя» демонструє появу нового стильового струменю в поезії І. Крушельницького, пов'язаного з гротеском, елементами натуралізму, що згодом далі розвивалося в таких творах, як «На послуханні», «Залізна корова», циклі «Війна». Вони сповнені гарячою атмосферою народної боротьби проти польської окупації Західної України, їх героєм є революціонер, який мріє про соціальну рівність, сповнений почуттям солідарності людей праці. В цих творах виразно відбилася комуністична орієнтація автора, як донедавна писали, класовий підхід. Однак в них немає тих ідеологічних пересад, політичних лозунгів, якими перетикана, наприклад, поема О. Гаврилюка «Львів». Ризикну висловити припущення, що в недалекому майбутньому буде написане дослідження про українську тюремну поезію 20-30-х років, де поруч з такими творами, як «На послуханні» І. Крушельницького чи «Тюремна колисанка» В. Бобинського фігуруватимуть тюремні сонети Б. Кравціва та навіть «Голово ти моя нелегальна...» О. Гаврилюка.

У «Баладі про багряну купіль...» головне — перемогти себе. Духовне вивищення над жахливими обставинами, долання страху, кристалізація особистості подані через такі малозначні деталі, на які, здавалося б, людина скоріше всього не зверне за нормальних обставин жодної уваги. Ну, хоча б оцей ключ у шафі, що зачепив героя, коли він уже зібрався зводити рахунки з життям. Той

... ключ од шафи, що стримів в замку,
Тебе отямив; вдаривши в ребро, —
Ти став спокійний в темному кутку,
За стіл стрибнувши ж, схопив ти перо
І став писати мук своїх завіт,
У божевіллі плакав, як П'єро.

Навіть зацитований короткий уривок містить багатий матеріал для аналізу. Передусім, точність психологічного штриха: в такій межевій ситуації вибору між життям і смертю часто дуже допомагає ота соломинка, за яку хапається потопаючий. Одначе поет зумів за цією начебто випадковою деталлю побачити щось далеко більше. Ключ, що вдарив у ребро, викликав в уяві ліричного героя (та й читача) асоціацію з гаком у відомій народній думі, за який зачепили Байду. Байда переміг, мусить перемогти і герой «Балади про багряну купіль...» Ще одна важлива деталь суто психологічного характеру: персонаж твору (чи сам поет) «почав писати мук своїх завіт...», отже, через мистецтво відбувається процес естетизації переживання, відбувається звільнення від страху, відбувається мімезіс. Нарешті, останнє відкриття для героя уже за межами зацитованого уривку: «... Ти не Вертер, ти не слабодух...», що вводить конкретний сюжет твору в широку культурну ситуацію.

Якщо «Балада про багряну купіль...» вводить читача у підсвідомі спонуки вчинків героя, то цикл «Війна» створений за зовсім іншим принципом: тут бачимо «естетизацію» потворного, не тому, звісно, що авторові захотілося вдатися до такого прийому, а тому, що естетичне випливало з реального.

Згущена метафоричність віршів «Війни» зовні контрастує з пісенною лірикою поетів — січових стрільців, в яких домінують патріотичні пориви, пісенний ліризм. Одначе в циклі І. Крушельницького начеб друга сторона того самого явища. До того ж ці твори перестають видаватися такими несподіваними, коли опубліковано повісті «Поза межами болю» О. Турянського та «Горлиця» М. Яцківа, які були недоступні сучасному читачеві.

Цикл «Війна» складається з низки епізодів, прямо не зв'язаних між собою якоюсь сюжетною лінією. Перед нами «масовка», де епізоди змінюються один за одним за вказівками режисера якоїсь сатанинської вистави, що зветься «війна», в театрі абсурду, кожен епізод передає характерну сторону жорстоких воєнних буднів,

починаючи від силуваного рекрутства, яке має традицію в українському фольклорі, до масової загибелі тисяч людей від отруйного газу — модерного «досягнення» сучасної цивілізації. Поет передає жахи війни засобами гротеску, сюрреалістичної образності. Ось один з характерних епізодів циклу — «Рана»:

Розвіяв вітер хмарку від шрапнелі,
Як сиву голову дозрілої кульбаби.
І жовтим підплигом-суском ковзької жаби
Упав заліза злім у шви шинелі.

Як пес, рвонув сукна шматок на блузі,
Лизнув, мов язиком корова — пар полови,
Вкусив на грудях м'яз і вирізав у крові
Хвилясту скибу, мов леміш при плузі.

І слина бульknула, мов піна п'яна,
Над чорним джерелом, як мед, густої нафти, —
І в тугі взори, в чорні шви і чорні гафти
Нашилася німа, глибока рана.

Відповідність між темою і стилем притаманна не тільки циклу «Війна», виразно виявилася ця риса і в творах з тюремного життя, написаних на основі власного досвіду. Особливо показовий у цьому плані вірш «Залізна корова». Твір вражає своєю алогічністю, деструктивним елементом. Справді, що таке залізна корова? Виявляється, це плід виснаженої, доведеної до божевілля допитами та побоями уяви в'язня. Залізна корова — це ніч, сповнена жахів і кошмарних видінь. У неї, цієї корови, морда — «то жуйка кривава», а хропіння — «то двісті рамен... Удари, й електрика, й лава... Під черевом — порваний член...»

Таким чином, образна деструкція, де рвуться логічні зв'язки між поняттями, реальним значенням слів, має психологічну мотивацію. І читач проймається відчуттям жаху, коли уже й витвір звихненої уяви героя — залізна корова — розпадається далі і до його камери входить — «дванадцять перістих курок...»-дванадцять псевдоапостолів світу неправди й зла.

Іван Крушельницький писав про тюрму польську, про те, що йому самому довелося зазнати в ній. Але всі ці жахи маліють перед тим, що творилося в радянських тюрмах і таборах. Про це поет не розповів, бо був розстріляний. І за нього та за тисячі таких самих, як він, розповів Іван Багряний в романі «Сад Гетсиманський». Життя само дописало страшні кошмари «залізної корови» — збожеволів у таборі батько поета...

В такому приблизно річищі розвивалася поезія І. Крушельницького — від світлих настроїв юнацької лірики зі зміною радості й смутку до тугої насиченої образності творів пізнішого періоду, що відбиває брутальність реального світу. Це, сказати б, процес саморуху й саморозвитку таланту за внутрішніми спонуками. Були одначе й спонуки зовнішні, які впливали на нього і позначилися на його творчості не завжди позитивним чином.

Найсуворішим критиком поезії І. Крушельницького був його батько. Критик фаховий, вдумливий, не без естетичного чуття, про що свідчить хоч би його стаття про поезію В. Щурата, — «Поет-містик», він усе-таки був прихильником соціологічного підходу до літератури і стримував сина від захоплення різними модерністичними школами і течіями, до яких той проявляв постійний інтерес. Поради вивчати життя народу звучать у листах батька до молодого поета, а коли Іван переселився до Львова і особливо в час праці в журналах «Нові шляхи», «Критика», вплив батька на сина був, очевидно, ще більший. Вивчати життя народу, звичайно, потрібно кожному поетові і в нагадуванні про це немає нічого поганого. Але справа в тому, що за подібними тезами — ми добре пам'ятаємо їх ще зі шкільних підручників — ховалася орієнтація на описовість та ілюстраторство, подані під таким кутом зору, щоб вони мали ідеологічний підтекст.

На низці поетичних творів І. Крушельницького негативно позначилася класово-ідеологічна установка автора. Він або впадає в надривний тон і багатослівність («Хор передміських дітей», «Пісня про руки»), або ж створює ситуації, позначені штучністю, надсадністю, що зокрема виявилося в поемах «З-над прірви», «Поема про різьбяра». У першому з цих творів ідеться про те, як юнак, аби нагодувати виснажених і голодних діда й бабу, силою відібрав хліб у прохожого, проливши його кров, а мати, яка сповідувала заповіді християнства: не укради і не убий, — благословляє його на нові вбивства, на терор заради «соціальної справедливості» і «щасливого майбутнього». Він пішов, бо «мре із голоду село», і мати

Не плакала, очей не жмурила...
Вже сина бачила, як в бої б'є,
Як виростає, проростає в світ,
Сто рук провівши, глянувши в сто віч,
Стоусто визовом жбурнувши в ніч
Могутній клич, іде, летить, палить...
Не плакала, очей не жмурила,
Дивилась радісно... Щаслива мати...

Важко повірити, щоб у такій ситуації почувалася щасливою

мати. Насамперед, у традиціях матерів в історії нашого народу було посилати синів на захист батьківщини, а не на підпал багатшого сусіда. «Хіба не мре із голоду село?» — запитує автор словами сусіда. Так, мерло, але... Згодом на Україні радянській поетові довелося бачити далеко більші масштаби голоду, але він змушений був писати, як щаслива «робітниця повертається з заводу» і як, наче «куделя струн», іде виплавка чавуну...

Що ж, система неправди і зла могла примусити поета славити себе, але не могла зробити цей спів щирим, не могла з віршів витиснути поезію. Така вже справедливість чи то природи чи вищого провидіння...

Поезія була лише одною з граней щедрого таланту І. Крушельницького, хоч і займає центральне місце в його творчості. Він виявив себе талановитим графіком, мистецтвознавцем, критиком, перекладачем. Одначе після поезії чи не найбільше уваги присвятив він драматургії. У Львові були надруковані п'єси «Спір за мадонну Сільвію» (1930) та «Мури і вежі» (1932). В 1932 р. на конкурсі НКО до 15-річчя революції в Росії була удостоєна другої премії його п'єса «На скелях (Каверна № 16)», яку, за свідченням автора, мав ставити у «Березолі» Лесь Курбас, написав він також п'єси «Бурі над Заходом», «Біле і червоне». Одначе з першої була опублікована лише перша дія, решта або пропали або залишилися в архівах НКВС. Можливо, драматургія була тим жанром, у якому б новими гранями засвітився талант Івана Крушельницького. Але про це можна тільки гадати.

Поезія — це та галузь літератури, в якій І. Крушельницький найповніше реалізував свої творчі можливості. Він постає в ній митцем, закоханим в усю багатобарвність і повнозвучність світу, чутливим до нових художніх форм, щирим у своїх настроях і проникливим ліриком, митцем, який щиро прагнув словом і пензлем збагачувати рідну культуру.

Іван Крушельницький впав у числі перших двадцяти восьми жертв сталінського геноциду, і на його, як і їх могилі, могли б бути викарбувані слова Богдана-Ігоря Антонича з присвяченого їм вірша «Слово про розстріляних»:

Це правда:
кров з каміння може змити дощ,
червона місяця хустина може стерти,
але найменння ваші
багряніш від рож
горять у пам'яті на плитах незатертих.
Змагались ви уперто й мріяли й жили,
кохалися в суворості, як ми у гулях,

і ваші очі
сяли вічністю,
коли
у серці, мов зоря, застряла біла куля.

[1] Крушельницька Л. Рубали ліс... Спогади галичанки // Дзвін.— 1990.— № 3.— С. 122.

[2] Крушельницький І. Актор і його костюм.— Львів, 1930.— С. 5.

[3] Крушельницький І. «Дорога» Б. Кравціва // Нові шляхи. 1929.— Ч. 4.— С. 401.

[4] Крушельницький І. Розуміння мистецтва // Альманах лівого мистецтва.— Львів, 1931.— С. 3.

[5] Антонич Б.-І. Національне мистецтво // Карби.— Львів, 1933.— С. 4.

[6] Крушельницька Л. Рубали ліс...— С. 131, 132.

[7] ЦДІА АН України у Львові, ф. 361, оп. 1, од. зб. 126.

[8] Правда.— 1934, 18 декабря.

[9] Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході. Нью-Йорк, 1969.— Т. І.— С. 291.

ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ

Двадцяте століття породило в духовному житті українства такий феномен, як еміграційна література, що волею обставин не раз виступала літературою, альтернативною до материкової. Процес творення цієї літератури почався з 20-х років і був породжений конкретною історичною ситуацією.

Надії на відродження української державності внаслідок Першої світової війни були потоплені в крові Крут, Зимового походу, Базару. Тисячі воїнів армії Української Народної Республіки перейшли кордони новостворених на руїнах учорашньої Австро-Угорської імперії молодих держав, щоб не стати жертвою більшовицької розправи. В еміграцію виїхали державні діячі, вчені, письменники. В таборах Німеччини, Австрії, Польщі, Чехословаччини опинилося багато молодих людей, які ще вчора зі зброєю в руках боронили українську державу, а сьогодні сотнями вмирали від голоду, холоду, хвороб.

Але навіть в умовах табірного життя не згасав вогонь духовного життя: організовувалися школи, літературно-мистецькі осередки, виходили газети, літературні журнали (переважно рукописні чи розмножувані на склографі) і навіть підручники.

Чи не найгостинніше прийняла і найприхильніше поставилася до людей, що змушені були з політичних переконань покинути рідну землю, Чехословаччина. Цьому особливо сприяли українські симпатії тодішнього президента країни Томаша Масарика, який доклав багато зусиль, щоб українські емігранти могли здобувати тут освіту рідною мовою. Так, у 1921 р. сюди був переведений з Відня щойно створений там Український вільний університет. 1922 р. недалеко від Праги, у Подєбрадах, була заснована Українська господарська академія, куди відразу ж поступило 300 студентів, трохи згодом у Празі відкрилися Вищий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, Українська мистецька студія. Крім цього, багато молоді навчалося у Карловому університеті, чеській Високий промисловій школі та інших навчальних закладах. Отже, майже весь цвіт української наукової і творчої інтелігенції зосередився у Празі та Подєбрадах.

Налагоджувалося громадсько-культурне та літературно-мистецьке життя, яке координували Український громадський комітет, Академічна громада, Українська село-спілка, Товариство українського пластичного мистецтва, Український громадсько-видавничий фонд; діяли видавництва «Дніпрові пороги», «Обрій-Sirius», «Київ», «Пробоєм», «Наступ». При цьому люди, які молодими покинули рідну землю, не відчували відірваності від літературного процесу на

батьківщині. На сторінках журналів «Веселка» (почав виходити ще в таборі у Каліші) та «Нова Україна» (виходив у 1922-1928 роках) з художніми творами виступали О. Олесь, В. Винниченко, М. Вороний, зі статтями та рецензіями — Дмитро Чижевський, Леонід Білецький, Микита Шаповал (Сріблянський), Павло Зайцев та ін. Журнал «Нова Україна» не тільки інформував про літературне життя в Україні, а й вміщував твори радянських письменників — Валер'яна Підмогильного, Григорія Косинки, Тодося Осьмачки та ін. Щоправда, на радянській Україні вже тоді починалося «полювання на відьом» — за ці публікації письменників почали звинувачувати в симпатії до петлюрівщини, називати їх підголосками куркулів. Красномовним свідченням цього є «Лист до редакції» в журналі «Червоний шлях» Г. Косинки, В. Підмогильного, Т. Осьмачки (1923, № 4/5. с. 289-290), в якому вони писали: «Умови нашого літературного життя змусили нас туди (до закордонних періодичних видань.— М. І.) податися. А умови ці — надмірна підозра, цькування й систематична відмова видрукувати наші твори. Ця підозра кожний відбиток життя повертала на контрреволюцію, кожне слово, сказане не в романтичному духові, мала за доказ бандитизму, всякий глибший підхід до людської душі проголошувала містикою і за цим сипалися на нас обвинувачення... Їхні закиди найменше видаються нам проявами пролетарської думки. Вони обвинувачують іменем пролетаріату, а насправді вони міщани, що прикрили свою міщанську дріб'язковість революційною фразою»[1]. Таку відповідь у 1923 р. ще можна було надрукувати на сторінках радянського журналу. Ситуація різко змінилася в кінці 20 — на початку 30-х років.

А поки що... Поки що письменники радянофільської орієнтації групи «Жовтневе коло», керівником якої був Антін Павлюк (у 1932 р. він виїхав на Радянську Україну, був репресований і помер 1960 р. в Астрахані), встановлює контакти з представниками чеського авангарду, що теж мали ліві симпатії. Крім цього, у Празі бували українські радянські письменники П. Тичина, І. Микитенко, В. Поліщук, зустрічалися зі своїми колегами по перу, сюди систематично приходили радянські журнали, отже, тут був досить високий рівень поінформованості про розвиток української культури на рідних землях.

В такій суспільній та культурно-мистецькій атмосфері і сформувалося літературне явище, яке здобуло назву «празької школи». До неї не включають таких поетів, як Олександр Олесь, який після переїзду з Відня постійно жив у Празі, чи Микола Вороний, що прожив там кілька років після революції в Росії. Хоч вони й брали активну участь у культурному житті української громади в Чехословаччині, але як митці сформувалися в іншу епоху й імена їх пов'язані з літературним процесом на Україні початку XX ст.

«Празьку школу» репрезентують поети, чия творчість почалася в еміграції, переважно в Празі та Подєбрадах, хоч деякі з них пізніше виїхали з Чехословаччини: Євген Маланюк, Наталя Лівицька-Холодна й Олена Теліга до Варшави, Василь Хмелюк — до Парижа, Олекса Стефанович, Оксана Лятуринська, Галя Мазуренко та Олег Ольжич залишались тут до Другої світової війни...

До «празької школи» відносять і «вісниківців». Термін «празька школа» умовний — у тому розумінні, що це не була група, об'єднана організаційно, яка б мала свій статут, чи принаймні чітку ідеологічну та естетичну платформу. Тому ставлення до цього терміну було неоднозначне. Приміром, Є. Маланюк взагалі заперечував існування якоїсь «празької школи».

Останніми роками в українському літературознавстві діаспори ця проблема ставиться на ширшому теоретичному ґрунті. Так, Ю. Шевельов торкається неї, аналізуючи творчість одного з найяскравіших представників української еміграційної поезії — Оксани Лятуринської. Він вважає, що «пражан» об'єднує не спорідненість стилістики, бо, приміром, Юрій Липа писав не так, як Олена Теліга, а Теліга була відмінна від Олекси Стефановича чи Євгена Маланюка. Дослідник не вважає ознакою стильової подібності відразу до побутово-народницьких традицій та прагнення до витонченості вірша: «неокласичного» в Олега Ольжича, бароккового — в Юрія Липи, стилізованого в дусі фольклору — в Оксани Лятуринської. «Не стилістика, отже, об'єднує «пражан» у цілість, — пише Ю. Шевельов, — спільного треба шукати в рисах світогляду, віри, ідеології. Спільним була віра в існування окремішної української «національної духовости», як це назвала Лятуринська в своїй статті про Олену Телігу, і, кажучи знов її словами, «воля до осягнення» цієї національної духовости. І віра в те, що знайдення національної духовости приведе до «осягнення своєї самостійної державности», яка «конче має випливати» з новознайденої духовости. Шукано своєї неповторної духової традиції в історії, у фольклорі. В історії княжої доби — в Ольжича й Лятуринської, козачо-бароккової — в Юрія Липи, в своєрідній панепохальній історіософії — в Маланюка. До цієї гердерівсько-романтичної, а почасти й гегеліянської культурно-літературної ідеології додавалася. на неї нашаровувалася типова для міжвоєнної Європи вже політична ідеологія сильної, «невгнутої» людини, аристократа, державника, войовника, лицаря, архітекта недосяжно високих надщоденних веж, майстра двосічного меча.

Усе це в'язалося з українською дійсністю більше як протиставлення, як виклик, як заперечення сучасного в ім'я минулого і майбутнього. Але й образ минулого й майбутнього чималою мірою був виплодом волі й уяви, керованої волею»[2].

Представник молодшого (порівняно з Ю. Шевельовим) покоління українських літературознавців у США Б. Рубчак не схильний так різко відмежовувати ідеологічні принципи від стильових. Він виходить із засади, що спорідненість проблематики вела за собою й певні стильові відповідники, тому не погоджується з Ю. Шевельовим, що «пражан» об'єднує лише ідеологія, а не стилістика. Відмінності відносить до периферійних полів їх творчості, у центрі ж бачить точки перетину і навіть «мандрівні засоби», викликані тематичними збігами. Спільними для представників «празької школи» є, на думку Б. Рубчака, такі прийоми: «згущена алітерація, метричні модуляції (особливо лейми), почуттєво-риторичні повторювання слів, паралелізм фраз, підкреслено приблизне або ж надто повне римування, гра анафорами — це тільки кілька прикладів «мандрівних» формальних засобів. Такі засоби, звичайно, знайдемо і в інших, далеко не «пражанських» поетів, як, наприклад, у Бажана. Та йдеться... про їх частоту і, головніше, про їх групування, про їх конфігурації чи сузір'я. Тут не місце розгортати цю тему, хоч давно пора окреслити той дуже своєрідний, саме «пражанський», експресіонізм, що йому подібного (незважаючи на подібність окремих рис) не знаходимо ніде в українській поезії»[3].

І перша, і друга точки зору не можуть бути прийняті беззастережно. Передусім, між поетами, що їх відносять до «празької школи», були суттєві розбіжності ідеологічного характеру. Вони особливо виразно стали виявлятися після того, як у Варшаві в 1929 р. була створена літературно-мистецька група «Танк», до якої ввійшли поети Є. Маланюк, Ю. Липа, Н. Лівицька-Холодна, критик П. Зайцев, маляр П. Холодний (Молодший), які жили в польській столиці, а також пражани О. Стефанович, О. Лятуринська, Л. Мосендз та ін. Того ж 1929 р. у Варшаві вийшов невеликий збірник «Статті про «Танк», що містив два матеріали: «Група «Танк» Є. Маланюка та «Лист до літераторів» Ю. Липи; останній, зокрема, окреслив програму групи,яка полягала в утвердженні «державницької літератури».

Група з якихось причин проіснувала недовго. Але незабаром починає виходити журнал (квартальник) «Ми», навколо якого об'єднуються вчорашні «танківці». Виникло по суті нове угрупування, до якого приєдналися О. Теліга та критик А. Крижанівський. Однак незабаром Є. Маланюк, О. Теліга та Л. Мосендз відійшли від групи «Ми» і приєдналися до журналу «Вісник», очолюваного Д. Донцовим.

Між журналами «Ми» та «Вісник» спалахує гостра полеміка, яка має ідеологічний характер, хоч і базується переважно на літературних творах (зокрема, з приводу збірки Є. Маланюка «Земна Мадонна»). Учасники групи «Ми» відрізнялися від «вісниківців», передусім, тим, що «свідомо намагалися поєднати злободенно-політичні мотиви із загальнолюдськими і не абсолютизувати вузь-

коідеологічну функцію художньої літератури»[4]. Цілком природно, що представники різної ідеологічної орієнтації (попри спільність державницької ідеї) по-різному ставляться до поняття «празька школа», яке має об'єднати їх.

І все ж термін прижився. То, можливо, спорідненість виявляється у стилі?

І справді, коли шукати стильової домінанти в творчості представників «празької школи», то її можна виявити не тільки на вищих «поверхах» стилю, передусім, у своєрідному симбіозі символістичного та неокласичного стильових начал. Це поєднання відзначав і Б. Рубчак, пишучи свого часу про поезію О. Ольжича: «Чисто романтичні теми, насичені глибокою символічністю, Ольжич сковує в рамки своєрідної класичної форми», і далі він аргументує цю тезу конкретним аналізом: «Тисячоліття окутують щоденні жести людей у серпанок таємничих значень, а то й містичности. Навіть звичайна рінь, у високомайстерному вірші «Рінь», натякає на великі таємниці: вона ж була свідком вічности. Як для кожного символіста (а Ольжич — насамперед символіст), ці таємниці розкриваються на мить і знову зникають. Ловити важливі моменти, коли звичайні речі, явища та жести відкривають своє найглибше єство — це й є велика частина символістичного священнодіяння»[5].

О. Лятуринська у «Післяслові» до своєї поеми «Єроним» теж підкреслювала, що в своїй концепції стиль може бути символічний і при реалістичних образах[6]. Підтвердженням цього є поезія майже всіх представників «празької школи», починаючи від Ю. Дарагана та М. Гриви і закінчуючи М. Чирським (виняток становлять хіба що О. Теліга та І. Наріжна). Співвідношення неокласичних і символістських начал може виявлятися в різних пропорціях: приміром, у циклі О. Стефановича «З античних мотивів» переважає орієнтація на неокласичність, вірші ж, надихані давньослов'янськими мотивами (наприклад, про Дива), мають виразні ознаки символізму.

Твори поетів-емігрантів у нас не видавалися і не могли мати помітного впливу на поезію материкової України. Тільки останнім часом на сторінках літературних часописів стали час від часу з'являтися публікації творів декого з них — Є. Маланюка, О. Ольжича, О. Лятуринської, Л. Мосендза... Багато зусиль для популяризації їх творчості доклав, зокрема, україніст із Братіслави Микола Неврлий. До цієї справи підключилися Л. Череватенко, І. Дзюба, Т. Салига, Ю. Ковалів...

Поети-емігранти, будучи або безпосередніми учасниками боротьби за Українську Народну Республіку або дітьми її діячів, несли з собою ідею української державності, і це споріднювало їх творчість з творами представників стрілецької поезії в Галичині. Але є між поезією галичан і емігрантів-наддніпрянців є помітна різниця.

Стрілецька поезія була орієнтована на масове сприйняття і творила своєрідну стрілецьку пісенну епопею визвольних змагань (не випадково традиція цієї поезії стала в наш час чинником духовного відродження народу не тільки в Галичині, а й на всій Україні). Поезія емігрантів відчула й передала втрату не тільки сподіваних ідеалів, а й рідної землі, батьківщини, що викликало в ній історичні мотиви в своєрідному аспекті — оживлення історії в собі, присутність в єстві ліричного героя далекого і близького минулого через зміщення часових та просторових площин. Чужина — прихильною чи ворожою вона б не була — породжувала в поетів комплекс біженця, якого постійно супроводжує «хрест доріг», що його кожному треба нести на свою Голгофу. Попри всю відмінність кожного з представників «празької групи» є все ж немало спільних рис, притаманних саме «пражанам».

Перший поет, в якого виразно окреслився комплекс ідей і почувань, характерний для «пражан», — Юрій Дараган (1894-1926). Син українця-інженера з Херсонщини і грузинки, він від матері успадкував тип обличчя, а по батькові — коріння українського роду. Дараган прожив мало, тридцять два роки. В таборах інтернованих, куди він потрапив після поразки військ УНР, захворів на туберкульоз, який звів його в могилу. Поетеса Оксана Лятуринська, яка була закохана в його поезію, але ніколи не бачила поета, написала зворушливий спогад, пов'язаний з ним: одна з її подруг мала збірочку Дарагана «Сагайдак» (єдину, яку він встиг видати за рік до смерті) з дарчим написом «Милій панночці з фіалками». Потім ця панночка «рік річно в роковини смерті ходила на його могилу в Ольшанах, щоб на неї покласти пригорщі свіжих фіалок. Її наступниця одного разу не знайшла могили: рів зрівняли, бо минув лесятирічний термін її найняття... Навіть кущ рож, буйний і здичавілий, посаджений невідомо чиєю рукою, викорчували і насадили інші квіти... Не лишилось ані сліду»[7].

Але залишилося далеко більше: поезія, яка «містить у собі всі елементи, які згодом розвиватиме решта поетів еміграції: яскравий історизм, варяги, дикий степ, сонячний Дажбог, настрої вигнанця»[8].

Ю. Дараган не розгортає перед читачем конкретних сюжетів з минулого (крім поеми «Мазепа»), не створює картини битв наших предків з ворогами. В нього сама природа просякнута духом язичницьких уявлень давніх русичів («Дажбог лякає білі коні...»), гострота переживання посилюється літописною ремінісценцією —

Бисть тишина — в Шипюрні у шпиталі,
Бисть тишина та тіні-козаки,
Що від сухот мовчазними вмирали...
Бисть тишина безмежної тоски...

— Хто це зробив? — пригадуєш, не знаєш.
— Чи Гуня, чи Павлюк, чи Гордієнко Кость? —
Стояв облуплений трагічний «Каліш»,
Ридав Nord West і — нічегоже бисть!
(«З літопису днів біжучих»)

Та в усіх видобутих поетом із глибин історичної чи доісторичної пам'яті асоціаціях домінує боротьба: явища природи набувають ознак лицарів у бойових обладунках, вони сповнені «радощами нової борні»: місяць «в латах легких і ясних, як жар», а вечір, мов переможений воїн, «одкинув свій червоний щит». Характерний вірш «В Празі»: поет стоїть на старому Карловому мості, але снить «забутим краєм», і в уяві його картина, де

Мечі гриміли у танку,
І шал борні червоно-білих
Гукав і плакав, як дикун,

і вже важко сказати, чи та борня «червоно-білих» точилася колись тут, біля старого мосту в Празі, а чи десь у херсонських степах, де червоно-білі кольори мали не історичне, а зовсім інше, сучасне забарвлення, є натяком на події, в яких він брав участь і сам. Риси як людського, так і творчого обличчя Ю. Дарагана добре передав його приятель і колега по перу Є. Маланюк у присвяченому йому вірші:

Смаглявість від того вогню,
Грузинські очі, сухість вилиць,
Слова, що цокались і бились,
Продзьобуючи вихід дню.
Раз — орлій клекіт, раз — стріла,
Раз — вірна куля. І ніколи
Не змусив хам короткочолий
Схилити гордого чола.

Якщо пристати на думку про те, що поезія Ю. Дарагана містить усі елементи, які пізніше розвивали інші поети еміграції, власне «празької школи», то треба додати, що кожен з цих поетів знаходив свій мотив, який став у його творчості домінуючим і був доведений до поетичної концепції, яка має свою образну домінанту і певний комплекс художніх засобів.

Можна стверджувати, що якщо мотив язичництва, започаткований Дараганом, розвивали Оксана Лятуринська й Олекса Стефанович, то власне історіософію — Євген Маланюк та Олег Ольжич.

Лятуринська вся занурена в княжу епоху, в пущі і нетрі її рідного волинського краю. Смисловий простір її поезії створив те, що за кожною деталлю вгадуються ниті зв'язку особистості з оживленою природою, з великим світом, що простягся перед очима і заліг у душі, в пам'яті. За спостереженням Ю. Шевельова, поезію О. Лятуринської пронизує традиційна обрядовість, завдяки якій здійснюється живий зв'язок особистості не тільки з людським гуртом, а й із всесвітом[9].

Зануреність у світ язичництва, «сонцепоклонництва», доповнена античною гармонією душі й тіла, — одна з найхарактерніших прикмет поезії ще одного талановитого волинянина — Олекси Стефановича, поезія якого заселена таємничими істотами волинських пущ і хащів. Ця первісна казковість поєднується у нього то з майже неокласичною прозорістю еротичних сонетів «З античних мотивів», то з апокаліптичними передчуттями...

Якщо в поезії О. Лятуринської та О. Стефановича елементи слов'янської символіки вростають в історіософський контекст, то в Наталі Лівицької-Холодної (нар. 1902р.) вони виявляються в еротичному плані через витончену, внутрішньо складну, але зовні дуже прозору образну структуру. В її віршах не знайдемо ні традиційних персонажів слов'янської міфології, ні героїки походів княжої дружини, ні насичення пейзажу язичницькою символікою. Лірична героїня Лівицької-Холодної відчуває в собі темний голос крові і уявляє себе то «поганкою з монгольських степів», то бранкою татарина, вона володіє відьомським хистом любовного привороту, що несе з собою смерть, вона мовби посестра гоголівської сотниківни. Одначе грань між реальними людськими переживаннями і художньою містифікацією настільки тонка, що відкривається не кожному навіть досвідченому оку. Тим-то збірка «Вогонь і попіл», де ці мотиви втілилися, викликала дуже неоднозначну оцінку.

Як митець Н. Лівицька-Холодна не піддавалася спокусі прямолінійної політичної риторики, прагнула зберегти право на творчу й людську індивідуальність, право на повноту емоцій з погляду жінки. Це не завжди знаходило прихильність і розуміння у той складний, до краю заідеологізований час.

Тож не дивно, що тільки значно пізніше збірка «Вогонь і попіл» була оцінена як неординарне явище, що виникло на перехресті літературних впливів і взаємозв'язків. Б. Рубчак у статті «Серце надвоє роздерте» — передмові до книги вибраного поетеси «Поезії старі й нові» — підходить до еротизму лірики Н. Лівицької-Холодної як до явища, породженого літературною традицією, явища, в якому перехрещуються національне джерело і впливи європейської поезії. Він окреслює його як маску «вампа», що бере свій початок у міфології, готиці та барокко й продовжується в декадансі. Це, на думку

дослідника, тип, в якому відбилася традиція українського фольклору (гуцульська нявка, що висмоктує кров із своєї жертви в любовному шалі), традиція козацької культури і раннього Гоголя з його сотниківною у «Вії», «це пані поезії середньовічного ренесансу... яка стає з об'єкта суб'єктом і тому демонізується: вона усвідомлює свою психічну силу і не вагається застосувати її в змаганні, що ним завжди мусить бути пристрасно насичене кохання»[10].

Для такого висновку є поважні підстави: справді «поганка з монгольських степів» перетворюється в «сотниківну в червонім намисті» («На розквітлі грона акацій...»):

Поцілую — і до скону
будеш прагнуть уст моїх,
і затроїть кров червону,
кров юначу п'яний гріх.
(«Чорний колір — колір зради...»)

Збірка «Сім літер» цілком інша за темою і за тональністю. Назва прочитується як «Україна», основний мотив — емігрантська доля, трагедія степового перекотиполя на бруках європейських міст. Мотив «Mal du Pays» — туги за батьківщиною — сповнений глибокого болю, іноді тут вловлюється «без надії сподіваюсь», але частіше це прощання з рідною землею назавжди; «чорний льох чужини», здається, вже ніколи не розвіє свого мороку. Батьківщина стає вже спомином, казкою, але казкову ідилію порушує голос реальності — через кордони доноситься «зойк голодного села».

Але крізь інтонації ностальгії в поезії Н. Лівицької-Холодної прориває віра в те, що здійсняться «нездійснені сни Мазепи» і здобудуть волю «серця відважні і міцні». У віршах Н. Лівицької-Холодної помітні сліди прихованої полеміки з іншими представниками емігрантської поезії — Є. Маланюком, Ю. Липою, Л. Мосендзом. Ця полеміка породжена не браком національно-патріотичних почуттів поетеси, а обстоюванням права залишатися жінкою, просто людиною, обстоюванням права не тільки на високий злет, а й на сумнів, на увесь спектр настроїв і переживань, надто в такий складний і тривожний для батьківщини час, надто в таких складних і важких умовах еміграційного життя.

Є. Маланюк, О. Ольжич, Л. Мосендз та Олена Теліга становили крило емігрантської поезії, яке гуртувалося навколо журналу «Вісник» і здобуло назву «вісниківської квадриги». На їх творчості певною мірою позначився вплив ідеології головного редактора цього журналу Д. Донцова з його абсолютизацією волі і «героїчного чину». Творчість поетів-«вісниківців» позначена впливом доктрини «державницької літератури», хоч і не вміщується в її рамки: кожний з

названих митців має своє коло тем і мотивів, свою образність та інтонацію, які до того ж не залишалися незмінними. І все ж у творчості «вісниківців» логічно-ораторське начало домінувало над зображально-мелодичним, «метафора чину» — над «метафорою споглядання», герой цієї поезії був радше закований у панцир дружинника, ніж напоєний любовним трунком Лади. Звідси ставлення до жінки, зокрема образ жінки-українки, а в широкому плані — України.

Цей комплекс проблем чи не найповніше й найсвоєрідніше відбився у творах міжвоєнного періоду Євгена Маланюка — найяскравішого представника емігрантської поезії, одного з найталановитіших українських поетів двадцятого століття.

Виходець із козацько-чумацького роду, з Херсонщини, поет протягом усього творчого життя «під чужим небом» проніс теплі спогади про річку Синюху, «свист херсонського простору», «євангелію піль»... Можливо, цей образ послужив прообразом пізнішої антоничівської «зеленої євангелії»...

Свого часу в журналі «Нова Україна» (1925, № 2/3) з'являлась стаття М. Мухина «Вітер з Харкова», в якій степовий вітер Євгена Маланюка з його першої збірки «Стилет і стилос» порівнювався із «Вітром з України» (1924) Павла Тичини. Пафосу змін під регіт «чортового вітру», «проклятого вітру» Тичини тут протиставляється історизм Маланюкового підходу, його національний акцент:

Ще кличе половецьким свистом
Степів жорстока широчінь,
Де кров текла вогнем барвистим,
Вогнисто брязкали мечі
Всіх згуб земних страсні принади,
Страшна краса отсих степів...
Та дзвін козацької балади
Під степового вітру спів.

Центральною темою, яка пронизує творчість Є. Маланюка, є тема втрати державності України після поразки Української Народної Республіки. Вона, тема ця, розкривається через різні сюжетні лінії, наскрізні мотиви. Маланюк причину трагедії України вбачає у переродженні психології нації, втраті тих рис, які вона явила в княжу добу та період козацтва. Ця ідея переродженої нації уособлюється у символічних образах Земної Мадонни та Степової Еллади. З одного боку, це «Мадонна диких Піль», Марія, яка має народити нового Месію, а з другого — Анти-Марія, «відьма сотниківна мертва й гарна, що чорним ядом серце напува», воскресаючи ночами. Поет прагне для неї «купелі хресної», «вогненної зливи», що повинні її

загартувати й очистити від гріхів і наруг над тілом і душею.

Кожен із представників «вісниківської» групи попри спільність загальної установки виступає митцем із власним неповторним обличчям. Спільним було те, що, як писала О. Теліга в статті «До проблеми стилю», «є в стилі нашого життя і нашого мистецтва щось від буряної ночі, з диким гуркотом грому, з блискавицями, що нагло обсвітлюють все довкола, ясніше, як день, як сірий день стилю минулого віку, коли крізь павутиння туману тяжко було доглянути сонце, що так відчувається за темрявою сьогоднішної ночі...

Доба, що зродила цей стиль, є безперечно найбурхливішою, а тим самим — найбільш переходовою. Її невпинний рух змушує людей, які хочуть іти з нею в ногу, не до статичного думання — міркування, лише до динамічної загостреної думки — рішення»[11]. Сама поетеса теж, здавалося б, цілком підпорядкована цьому стилеві. Її вірші сповнені передчуттям «канонади грізного грому», і вона сама готова стати в лави воїнів, коли «простори проріже перша сурма», головний нерв її творчості — спрага дії, чину: «Знову тіло — напнутий лук, гостра радість стрілою вгору».

Водночас поезія Олени Теліги (1907-1942) — поезія жіноча у всьому — у спонтанності почувань, граційності, не чужій легкого кокетства. У власних вчинках вона прагнула бути героїнею власних віршів, «своїм життям до себе дорівнятись» (Леся Українка). Публіцистичність поетеси носить сліди її особистості — тут переважає сила внутрішнього чуття. Поетеса наче не дбає про те, як скомпонувати твір, щоб у ньому не було стертого образу чи банального епітета, бо ця емоційна енергія переплавить уже повторене і видасть, витворить з нього нове, неповторне.

Якщо світ настроїв і переживань О. Теліги, його насичена духовно-емоційна енергія не потребували для себе якихось незвичних тематичних пластів, а базувалися переважно на звичній, побутовій повсякденності, то в Олега Ольжича бачимо протилежне: його теми лежать у далекому минулому, він освоює облоги різних епох, починаючи від передісторії людства. Археолог за фахом, він із предмета своїх наукових зацікавлень «вилущує» поетичні ідеї, здатні зв'язати, за висловом із «Слова о полку Ігоревім», «оба поли времені» — минуле й сучасне.

Історіософські поезії О. Ольжича, зібрані в основному у збірках «Рінь» (1935) та посмертній «Підзамча» (1946), пронизує мотив обов'язку, вірності громаді.

Творчість О. Ольжича дає нам зразки історіософської поезії, в якій видно прагнення емоційно освоїти й актуалізувати наукові дослідження. У подібному напрямі розвивалася і творчість ще одного «пражанина» — вихідця з Могилева-Подільського, колишнього воїна УНР Леоніда Мосендза (1897-1948). Правда, джерелом його

поетичних асоціацій були, як називаємо їх, позитивні науки — фізика, хімія, математика, з якими він був зв'язаний як учений (праці його друкувалися у наукових журналах, винаходи впроваджувалися у виробництво). Прагнення зробити науковий чи технічний термін будівельним матеріалом метафори, побачити в суто науковій проблемі людинознавчий аспект тематично споріднює його поезію з циклом «В космічному оркестрі» П. Тичини, «Числом» М. Бажана. З другого боку, строфи на зразок

Спіраль стихій на скрайніх межах неба,
прудкий в орбітнім небі електрон...
Від сяйв зеніту до глибин Ереба
один у Необхідності закон.
Його пізнать від альфи до омеги.
йому віддать напруженість турбот.
Від точки охопити аж до Веги
матерії незупинимий льот, —

(«Той сам закон...»)

прокладають місток до «наукової» поезії 60-х років. Треба визнати, що пошуки в цій тематиці не принесли помітних здобутків авторові, логічність мислення ученого тяжіє над його образними побудовами.

Серед поетичних творів Л. Мосендза — критики переважно ставили його поезію нижче від прози — виділяється вінок сонетів «Юнацька весна», присвячений «Праматері Роду», в якому дисципліна сонетної строфи підкреслює логіку внутрішнього сюжету, що втілює ідею незалежності духу на дорозі важких змагань до омріяної цілі.

Тяжіння до «строгого контура» сонета, прагнення емоційно наситити філософську думку навіть у її прямому формулюванні було, мабуть, однією з причин зближення Л. Мосендза з Юрієм Кленом (1891-1947), який у 1931 р. перебрався на Захід і включився в літературне життя української еміграції. Вони обидва створили збірку сатиричних поезій «Дияболічні параболи» під спільним псевдонімом Порфирій Горотак.

Як поет Юрій Клен сформувався у 20-ті роки в атмосфері інтенсивних творчих пошуків української поезії. Він належав до групи неокласиків, і згодом, коли ця група не з волі її членів припинила своє існування (більшість її учасників було репресовано), продовжував її традиції в нових умовах. Таким чином, творчість Юрія Клена одним крилом сягала літературного процесу на Україні, а другим — в еміграції і стала ланкою живого зв'язку між ними.

Тематика поетичних творів Юрія Клена періоду 30-х рр. пере-

важно культурологічна. Для поета важливим було вловити неперехідне, нетлінне в плині історії у проминальному, чи то були мандри Одіссея, чи кохання Антонія і Клеопатри, чи героїзм Жанни д'Арк...

Протилежністю до стилю Юрія Клена та Леоніда Мосендза з їх чіткою підпорядкованістю уяви дисципліні думки є розкована, химерна гра уяви Галі Мазуренко (нар. 1901 р.). Якщо в ранніх віршах поетеси переважає безпосередність ліричного переживання, настрій або роздум, викликаний враженням чи то від картини природи чи від твору мистецтва, то з часом усе більше посилюється філософське начало її лірики — заглиблення у духовні основи людства. Драматично і водночас дуже особистісно прозвучав цей мотив уже в вірші «Христос»:

Тільки... кожен раз, коли із гордим окриком
Люте щось прокинеться в тобі,
Затремтить Христос. Рукою мокрою
Кров зітре він на своїм чолі.

Це — Христос у кожному з нас. Він може бути не Христом, він може бути, приміром, Буддою, але неодмінно має в собі те містичне начало, що пов'язує нашу душу зі світовою душею, світовим сумлінням, «святим вогнем». У пошуках універсального, трансцендентного уява поетеси перебродить, наче ріку вічності, різні релігії, культури, цивілізації. У сюжетах на українські, китайські, індійські теми звучить ідея невмирущості духовного начала, «переселення душ» чи то у формі українського фольклорного символу (образ зозулі) чи символіки індуїзму...

Поезія Миколи Чирського (1903–1942) є цікавим зразком поєднання несумісностей — тихого смутку й героїчного чину, «чернечої слухняності» й безоглядного протесту проти обмежень волі й прагнень людини. Чи ці внутрішні протистояння викликані боротьбою між покликанням таланту й усвідомленням обов'язку (як в Олега Ольжича), чи є органічною властивістю таланту — сказати важко, та й поет не встиг повністю розкритися, але безсумнівним є філософське забарвлення його лірики, до того ж доповнене як оригінальною метафорикою, так і вишуканим звукописом:

Краса свій шлях іще прооре
В пустелі смерти й вічности.
І легше камінь командора,
Ніж погляд віч її нести..

(«Дон Хуан»)

Уже з цих коротких характеристик видно, що поети української еміграції представляють доволі широкий спектр творчих пошуків, що кожен з її представників — індивідуальність із власним творчим обличчям.

Творчість поетів-емігрантів розкривалася в основному в руслі поетичної традиції початку двадцятого століття та під впливом молодої української радянської поезії. Зовнішні впливи були загалом не дуже помітні і дещо запізнілі (Бодлер, Рембо, Рільке). Хоч емігрантська поезія творилася в інонаціональному середовищі, вона зберігала свою автономність і в формі, і в змісті, і впливи на неї, скажімо, чеського поетизму чи польського скамандризму були дуже незначні, навіть менші, ніж на галицьку.

Розвитку авангардистських течій не сприяли обставини суспільного життя. Так, талановитий поет, прозаїк і літературний критик Ю. Липа (1900–1944) в книзі «Бій за українську літературу» (1935) писав, що прагнення до самодостатньої краси, незалежної від сюжету, від ідеї веде до самознищення мистецтва, перетворення його в блискучий кошмар. Липа твердив навіть, що хоч «важким ударом для творчості письменників є касарняний режим совітщини, але треба ствердити, що й не меншим лихом було б для українців розповсюдження такого типу «найвільнішого письменника», розпрституйованого проти якихось обов'язків...»[12].

Ідеолог і поет, мабуть, боролися між собою в особі Ю. Липи, поезія якого так охарактеризована в антології «Координати»: «Багато витончених поетичних засобів складається на винятковий характер цієї поезії. У Липи цілком оригінальний поетичний словник, дивна «очуднена» синтаксса, густий звукопис і здебільшого тяжка, гранчаста ритміка. З української мови він робить власну, «липівську» мову, а поетичне справилля вживає по-своєму, по-новому. Це аж ніяк не значить, що він поет-новатор у звичайному значенні цього слова. Навпаки, проти крайньої експериментації в поезії він часто виступав. Але, навіть коли хотів бути прозорим і безпосередньо-дидактичним, він завжди був перш за все мистцем, і то цілком оригінальним»[13]. Відзначимо зокрема, вміння поета оригінально поєднати фольклорну символіку із сміховим елементом шкільної драми (поема «Ярмарок»).

Поширення авангардистських тенденцій в поезії наражалося ще на один опір — прихильників старих, узвичаєних правил і трафаретів. Не випадково, мабуть, адепти новаторства були переважно людьми лівої орієнтації: руйнування старих естетичних норм узгоджувалося з руйнуванням старого світу, на руїнах якого мав бути вибудований новий. Однак це виявилося ілюзією.

Підтвердженням цього може служити поезія Антона Павлюка, в якій знайдемо «багату скалю настроїв, почавши від найбільше

революційних, скінчивши на наймінорніших; побіч пшеничних піль, пейзажів сільської природи, чимало місця зайняло в Павлюковій творчості місто зі задимленою блакиттю, з невиносимим гудінням фабрик, з недолею робітника; крізь нічний спокій розіспаних дільниць пролітають крики розбавлених панків, крізь дзвінкий сміх щасливої коханки стилетним блиском пробивається глухий плач покривдженої проститутки»[14].

Якщо в стилі А. Павлюка критика вбачала прикмети символізму та експресіонізму, то у віршах Василя Хмелюка — відгуки футуризму[15]. Поезія в його творчому житті була епізодичним захопленням: Хмелюк відомий передусім як художник, близький до експресіонізму. Але три збірки поезій, які він видав у Празі («Гін», 1926; «Осіннє сонце», 1928; «1926, 1928, 1923», 1928) засвідчили його неабиякі творчі можливості. Хмелюк був чутливим до нових віянь у поезії: у нього знаходять впливи французького сюрреалізму, американського імажизму, чеського поетизму, що не розчиняє його в цих захопленнях чужим. Стиль його формується на симбіозі протилежностей: гротескна метафора може поєднуватися з довірливим ліризмом, сміливі експериментування з легкістю фрази, природністю вислову. В його поетичній творчості можна простежити певну еволюцію — від грубуватого гумору та самоіронії, що дещо нагадує мертвопетлювання семенківського П'єро, Хмелюк приходить до стилю, в якому футуристичні ознаки явно еволюціонізують в напрямі сюрреалізму. Сюрреалістичний у нього безконтрольний автоматизм письма, різке розчеплення усталених смислових зв'язків, сновійні дивогляди, іноді на грані кошмару, подані водночас у пародійному плані, приміром:

Коли прйде до мене
моя тітка?
Це я так сказав,
для сміху?
Коли нарешті піду спати —
оце речево:
вже друга година ночі,
вже вертаються до могил
мертві.
(«Коли прийде до мене...»)

Цікаві експериментування зустрічаємо у творчості багатьох інших поетів. Так, у позії О. Стефановича і Ю. Липи виразно бачимо тяжіння до бароккової метафорики.

Можна з цілковитою підставою стверджувати, що досягнення поетів української еміграції озвалися згодом, на початку 60-х років, у творчості молодих поетів Нью-йоркської групи (Віра Вовк, Богдан Рубчак, Емма Андієвська, Юрій Тарнавський, Богдан Бойчук, Патриція Килина), які водночас формувалися під впливом європейської та американської поезії.

Початок творчості емігрантських поетів обпалений вогнем боїв, у яких схрестилися непримиренні ідеології, інтереси. Боротьба за українську державність зазнала поразки і на сході і на заході України і, здавалося, залишилася хіба що тужливими стрілецькими піснями, які заборонено було співати, та рядками огненних віршів, автори яких були невідомі читачеві на Україні. Здавалося, той вогонь уже погас назавжди, а жар перетворився у попіл. Але в тому попелі тліли іскри живого чуття, іскри надій, і з нього відроджується сьогодні птах фенікс, ім'я якому нова суверенна Україна, до неї повертається її цілісна, неподільна культура, її поезія, творена на всіх континентах.

[1] Червоний шлях.— 1923.— № 3/4.— С. 289-290.
[2] Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська О. Зібр. твори.— Торонто, 1983.— С. 60.
[3] Рубчак Б. Серце, надвоє роздерте // Лівицька-Холодна Н. Поезії старі й нові.— Нью-Йорк, 1985.— С. 25-26.
[4] Пахаренко В. «Долетить до Дніпра луна...» // Слово і час.— 1992.— № 6.— С. 22.
[5] Координати: Антологія сучасної української позії на Заході.— Нью-Йорк, 1969.— Т.1.— С. 161-162.
[6] Лятуринська О. Зібр. твори.— С. 322.
[7] Там само.— С. 535-536.
[8] Antonycz B. Poezja po tej stronie barykady // Sygnały.— 1934.— № 4/5.— S. 5.
[9] Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська О. Зібр. твори.— С. 18.
[10] Рубчак Б. Серце, надвоє роздерте // Лівицька-Холодна Н. Поезії старі і нові.— С. 19.
[11] Теліга О. Збірник.— Детройт; Нью-Йорк; Париж, 1977.— С. 88.
[12] Липа Ю. Бій за українську літературу.— Варшава, 1935.— С. 342.
[13] Координати.— Нью-Йорк, 1969.— Т.1.— С. 89.
[14] Щурат С., Крушельницький І. Лірика на манівцях емігрантщини // Нові шляхи.— 1930. № 7/8.— С. 112.
[15] Там само.— С. 113.

СТЕПОВЕ ПРОКЛЯТТЯ УКРАЇНИ
(Євген Маланюк)

Український літературознавець із США Юрій Шерех (Шевельов) з приводу однієї із збірок Євгена Маланюка писав, що марно полемізувати з історіософією поета, бо публіцистика ніколи не переможе поезії. «Можна приставати або не приставати на Маланюкову концепцію України і її степового прокляття, — зауважував він, — але тільки поет — сам Маланюк чи інший — може подолати цю концепцію. Тим часом у нас нема поета з не менш виразною, але іншою історіософською концепцією, і це одна з причин, чому Маланюк мусить бути прийнятий»[1].

Сказано це було з приводу повоєнної збірки поета «Влада» (1951), яка хоч і містила низку творів, написаних давніше, все ж засвідчила зміщення акцентів від тих мотивів, які домінували в його поезії в 20-30-і роки. Але критик починає від того Маланюка, який саме в ці десятиріччя утвердився в літературі й свідомості своїх читачів, — з його історіософії і вживає для її характеристики містку образну формулу В'ячеслава Липинського — степове прокляття України.

Не будемо зараз обговорювати, чи схоплює вона саму суть Маланюкової концепції України і чи охоплює її повноту, згадавши Шерехове застереження, що з поетом може змагатися тільки поет. Але виберемо для розгляду два аспекти, які окреслює Ю. Шерех: відношення концепції історії України Є. Маланюка до погляду на історію України інших українських поетів, ставлення до історіософії Є. Маланюка, її прийняття чи неприйняття.

Концепція Є. Маланюка має свої чіткі образні домінанти: Степова Еллада і Земна Мадонна. Звичайно ж, поетичну метафору неможливо вичерпати описовою понятійною характеристикою, вона завжди має в собі щось таке, що не вміщується в рамки логічної операції, передусім, вона об'єднує протилежності. Крім цього, в образній формулі закодовані не лише певні понятійні значення, реалізації, оцінки, натяки. Вона, крім горизонтальних, має ще й вертикальні параметри, оскільки за спиною метафори видніється символіка, яка часто має велику поетичну історію.

Зрозуміти історіософію поета без культурних напластувань, без традиції неможливо. І, нарешті, в поезії будь-яка концептуальність, який би глобальний характер вона не мала і які б часові та просторові обшири не охоплювала, невіддільна від автора, його особистої долі.

Проклята і водночас оспівана Маланюком Степова Еллада — не тільки символ, а й реальна земля — його батьківщина. Майже у всіх біографіях поета зазначено, що він походить з козацько-чумацького

роду. А сам поет уточнював: «Родина була не зовсім звичайна, хоч, може, й типова для степового півдня. В лінії батька були чумаки, осілі запорожці, хоч засновники роду, найбільш правдоподібно, прийшли з Покуття. Дід замолоду ще чумакував, мав виразну поставу гуцула... Мати була дочкою чорногорця Якова Стоянова, військовика із сербських осадчих, що їх спроваджувала Катерина II для консо-лідації земель був(ших) Вольностей Запорозьких (Новоросія) поруч німців і болгар... Так, в нашому старому, мурованому з степового каменю, домі жилося «на дві хати» — дідову й батькову. В першій хаті панував дух віків, старовинного побуту, тисячолітніх звичаїв і обрядів та свідомого, що так скажу, «україноцентризму»... В другій хаті панувала атмосфера, приблизно кажучи, «українського інтелігента», теж «свідомого», тобто неспокушеного ані далеким Петербургом, ані навіть близькою Одесою»[2].

«Дух віків» і атмосфера «українського інтелігента» уживалися під одним дахом провінційного містечка Новоархангельська коло річки Синюхи на Херсонщині. Вони передавалися малому Жені (народився Є. Маланюк 20 січня 1897 р.) з раннього дитинства як від розповідей діда Василя, який чумакував замолоду і уособлював собою живу історію краю, так і від батька — сільського інтелігента-самоука, що «дописував» у численних часописах та ставив п'єси в самодіяльному театрі. Степи, по яких шолом-алейхемські візники хвицяли батогами сухоребрих шкап, що возили халабуди, — ті степи пам'ятали тупіт козацьких коней. Безмежжя степових просторів, серед якого ріс «внук кремезного чумака, січовика блідий праправнук», теж накладали свій відбиток на формування характеру. Недарма ж «вольний вітер Херсонщини» незабаром так порозкидав синів степу по різних політичних таборах — від борців за незалежність України до махновської анархістської вольниці... Та це згодом. А поки що було реальне училище в м. Єлисаветграді, пересічному містечку півдня України, до того ж зрусифікованому. Не поспішайте з висновками, застерігає нас близький прятель поета Олександр Семененко, який у ті ж роки навчався там у класичній гімназії: «Це тут Ніщинський, учитель духовного училища, вперше поставив свої «Вечорниці», і тоді в хорі співало багато юнкерів Єлисаветградського юнкерського училища, серед них і син Вартоломія Шевченка, приятеля Тарасового. Тут секретар повітової поліції Іван Тобілевич виріс на драматурга Карпенка-Карого. Тут виросли Кропивницький, Саксаганський, Садовський. Тут скінчив гімназію Винниченко...»[3]

Трохи пізніше в цьому училищі навчався майбутній видатний український письменник Юрій Яновський. Є. Маланюк був переконаний, що роман Яновського «Чотири шаблі», гостро критикований на Україні, був написаний на основі розповідей генерала Юрія Тютюнника, командира 4-ї Київської дивізійної армії УНР.

Це припущення Є. Маланюка мало реальні підстави й зафіксоване в радянських джерелах. Так, Іван Ле у своїх спогадах про Ю. Яновського, з яким він навчався свого часу в Київському політехнічному інституті, пише: «В Одесі з Юрієм на кінофабриці працював і, здається, жив якийсь час у кімнаті один сценарист а чи просто співробітник відділу і, як то мовиться, бувалий чоловік, умів розповісти та й мав про що. А саме ж Яновський, як відомо, мав хворобливу пристрасть слухати цікаві розповіді... Тож не дивно, що той співробітник найбільше догодив Яновському своїми майстерними розповідями. Ось про це й похвалився мені Юрій... як і про задум написати твір «Чотири шаблі»[3а].

Навчання у Політехнічному інституті в Петербурзі, куди Євген поступив у 1914 р. одразу після закінчення реального училища, було коротким: війна мобілізувала всіх. Євген поступає у військову школу в Києві, де здобуває чин молодшого офіцера. В 1916-1917 роках — на фронті. Восени 1917 р. поручик Євген Маланюк, начальник кулеметної сотні 2-го Туркестанського полку, одержав наказ прибути в штаб дивізії. Полковник Є. Мешковський, нащадок запорожців, радить їхати до Києва. Так офіцер російської армії стає борцем за незалежну українську державу. Матеріалів про цей період життя поета, про його «палку», «грозову», «гарматну» і «шрапнельну» юність маємо дуже мало. Відомо, що він був ад'ютантом Головнокомандуючого дієвою армією УНР в останній період боротьби за незалежну Україну генерала Василя Тютюнника, про якого збирався написати нарис...

Відсутність фактів породжує легенди. Ось одна з них, розказана професором Дж. Кіршбавмом, Маланюковим знайомим ще з 30-х років. За цією версією, почутою начеб з вуст поета, брати його загинули на війні, а йому випав важкий обов'язок сповістити про їх загибель батька, який не витримав цієї звістки й помер на руках[4]. Історія ця явно романтизована (за достовірність її не ручається і сам автор спогаду), бо батько Є. Маланюка Филимон помер у 1917 р., а брат Сергій — у 1922-му.

Згідно з версією дочки Євгенового брата Сергія — Євгенії, батько помер від звістки про те, що скинули царя, а сини Євген і Сергій опинилися по різних боках барикади: Євген став офіцером армії УНР, а Сергій — одним з організаторів радянської влади в Новоархангельську. І ось восени 1920 р. у двір батьківської хати «зайшов в офіцерській формі, у чорних окулярах Євген, запитав маму (Євгенову мачуху, бо рідна його мати померла 1913 р.— М. І.) про Сергія, де він. Мама відповіла. Євген попросив, щоб вона повідомила Сергія, аби утікав. Мама послала сусіда, і батько, перепливши Синюху, заховався в кукурудзі і пересидів там три дні»[5]. Від холодної купелі він тяжко захворів і через рік помер, дочекавшись ще дочки, яку на честь брата назвав Євгенією. Що в цьому родинному переказі правда, а що домисел, перевірити неможливо. М. Неврлий у передмові до книги вибраних поезій Є. Маланюка «Земна Мадонна» (Пряшів, 1991), пише, що Сергій помер від голоду в 1922 р. Та навіть якщо розказана Євгенією історія «скорегована» або й вигадана, вона має свою логіку і свій сенс і може бути сприйнята як своєрідний коментар до роману Ю. Яновського «Вершники»: революція дійсно різала по живому тілу родини, а не могла усе ж попри політичні розходження розірвати пуповини роду...

Але грозова юність, битва за українську незалежну державу закінчилася «великим исходом» — рідна земля назавжди залишилася «за шеломянем» і почалася нелегка доля емігранта-перекотиполя: табори інтернованих у Польщі, Чехословаччині, Варшава, після Другої світової війни — еміграція у США (Нью-Йорк), аж до смерті 16 лютого 1968 р.

А водночас — становлення таланту й формування світогляду. Після таборів у Шип'юрні (згадуються пронизливо-розпачні рядки Ю. Дарагана «Бисть тишина в Шип'юрні у шпиталі...») і Каліші — Господарська академія в м. Подєбрадах, недалеко від Праги, в якій здобув фах інженера, знайомство з кращими представниками української наукової і творчої інтелігенції в еміграції (Василь Біднов, Євген Чикаленко, Леонід Мосендз, Олена Теліга, Улас Самчук), одруження з Зоєю Равич (яке виявилося короткочасним), виїзд у 1929 р. до Варшави, і там плідна літературна праця аж до 1944 р., до нової еміграції.

Поетична історіософія найбільш повно розкрилася у книгах, написаних у міжвоєнному двадцятилітті («Стилет і стилос», 1924, «Земля й залізо», 1930, «Земна Мадонна», 1934, «Перстень Полікрата», 1939). На неї склалися ряд факторів як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру.

Для поета, який із зброєю в руках захищав Українську Народну Республіку, поразка України в так званій громадянській війні (бо яка ж вона була громадянська, коли на молоду країну посунуло військо, формоване на чужій землі, яке несло з собою терор, репресії, ненависть до всього українського, нищення національної культури), була й особистою трагедією. Поневіряння в емігрантських таборах, бруки чужих міст, посилюючи тугу за втраченою батьківщиною, загострюючи відчуття утрати, водночас посилювали її образ, оживлювали її в широкій історичній перспективі, а не тільки як територіальне, політичне чи етнокультурне поняття.

Маланюк мимоволі ставив перед собою важкі й болючі питання: чому Україна зазнала поразки, чи це просто випадок історії, коли доля не усміхнулася її народові, а чи історична закономірність, яка випливає з якихось особливостей національного характеру, з якоїсь ущербності народу, а коли так, то в чому ж та ущербність полягає?

«Ми розв'язували, — напише він згодом, — загадки, ряд загадок, які поставила перед нами історія... як це сталося, що ми, ідейно вже непереможні, тепер переможені й безсилі? На ці й подібні питання ми відповіді не одержували від наших військових начальників (що самі собі ставили подібні питання), ані навіть від тих політиків цивілів, зазвичай міністрів, які вряди-годи відвідували нас у таборах. Залишалося шукати відповідей самостійно, самотужки. Бібліотек властиво майже не було. Отже, треба було починати з самих себе, з роздумувань у пущі, з лірики... І лірика заговорила перша»[6]. У пошуках відповіді на ці питання Маланюк не міг пройти мимо поглядів ідеолога українського націоналізму Дмитра Донцова, який в 1922 р. став головним редактором журналу «Літературно-науковий вісник» (з 1933 р.— «Вісник»). Є. Маланюк згодом у статті «Дмитро Донцов» сам розповів про той вплив, який справили на нього як праці Д. Донцова, так і редагований ним «Літературно-науковий вісник»: «Ми задихалися в світику, щільно обмеженім границями огієнко-винниченківщини. А ось несподівано опиняється серед нас перше число відновленого «Літературно-наукового вісника». Ім'я редактора д-р Д. Донцов — ми вже чули, але тільки ім'я, бо ми просто не встигли були прочитати його перші речі. Але від того першого числа ЛНВ вже дихнуло на нас першим передчуттям можливої відповіді. Це вже було щось якби прорив облоги, якби вихід у широкий світ, якби відзискання вільного духу — після довгого спаралізування. Так таборовий період нашого існування несподівано і вже навіки розколовся на дві частини: до ЛНВ (отже, Д. Донцова) і після ЛНВ»[7].

Донцов бездержавність української нації протягом багатьох століть пояснював не так історичними обставинами, як рисами характеру українського народу, якому бракувало державотворчого вольового начала, що особливо виявлялося в переломні часи, коли, здавалося, історія давала шанс на здобуття незалежності, але він не був використаний.

Так, у статті «Криза нашої літератури», відзначаючи дві сторони духовного обличчя кожної нації як, з одного боку, красу й гармонію, а з другого — енергію і силу, Д. Донцов твердив, що в українській літературі, за винятком хіба Тараса Шевченка і Лесі Українки, переважають співці краси, що «ціла плеяда наших письменників і поетів, класиків, нових і наймолодших служать тільки одному богові — богові «чистої краси». Коли кинемо оком на шлях, перейдений нашою літературою, що побачимо в нім? Який загальний домінуючий тон? — Погідну тишу, непорушну красу золотого українського півдня і срібної української ночі, незакаламучений спокій багатого, терпеливого і лінивого краю, примітивну ідилію щасливих гречкосіїв (Нечуй-Левицький), закрашену легким, незлобним гумором (Маковей, Гребінка), або знов маланхолійний сум, угинання під тягарем життя (М. Вовчок, Г. Барвінок), сентиментальний стоїцизм, що наділяв мрійливими пестощами добро, як і зло, без різниці; для якого — мати була ненькою, батько — батеньком, вороги — воріженьками і навіть війна — війнонькою»[8]. Далі в цьому переліку знайдемо імена П. Куліша, І. Франка, М. Старицького, М. Вороного, О. Олеся, Б. Лепкого, П. Тичини, М. Хвильового, М. Семенка, М. Івченка...

А коли так, то українська література є хворою і її треба лікувати. А видужати вона може «лише поворотом до великих споминів нації, коли вона не терпіла, а творила, жила не квилінням, а волею і чином... Трупів не воскресити! Калік не підвести... Але молодша генерація, що живе споминами боротьби, не неволі, повинна (в згоді з генієм пробудженої нації) ломити нові стежки в пралісі нашої духовости»[9].

Такими жерцями культу енергії, носіями «трагічного оптимізму», здатними відродити традиції державницького чину української історії, передусім періодів князівської Русі, гетьманщини й України XVII ст., Донцов вважав літераторів, що гуртувалися навколо редагованого ним журналу «Вісник». Серед них на першому місці він ставив Є. Маланюка, в поезії якого бачив протидію безплідному скиглінню, голос чину і помсти, що віщує заграву завтрашнього дня.

Читаючи сьогодні статті Д. Донцова, помічаєш, що вони в чомусь співзвучні зі статтями ортодоксальних радянських теоретиків літератури, це мовби другий бік медалі класовості й теорії соціалістичного реалізму, аж до «двох культур» в кожній національній культурі — тільки з іншим ідеологічним забарвленням. Не випадково Донцов часто цитує радянських критиків, солідаризуючись з їх пафосом, спрямованим проти «епікурейства» неокласиків чи естетики модерністичного «розкладу». І нічого дивного в таких співпаданнях нема: тоталітаризм радянської системи з його гаслами класової непримиренності, з одного боку, з запереченням будь-яких моральних критеріїв і загальнолюдських духовних цінностей, з другого, породили відповідну реакцію — породили ідеологію войовничого націоналізму з культом «вовчої» жорстокості і кривавої помсти.

Те, що Євген Маланюк зазнав впливу донцовської ідеології, сумніву не викликає, цей вплив відзначають усі дослідники поета. Але все-таки, які його межі, якщо публіцистика не може перемогти поета? І. Дзюба вбачає певний вплив донцовського імморалізму та ідеологічного догматизму в Маланюкових мотивах «героїчного чину», абсолютизації волі.

І справді, Д. Донцов підкреслював, що «Вісник» звертає увагу передусім «на той чинник, який — лише один він — зможе здина-

мізувати нашу психіку в грядучім порахунку з большевизмом» і «лише програма спільного чину в'яже громаду (і націю) в окрему цілість». Але критик справедливо застерігає від проведення прямих аналогій між поезією Маланюка та ідеологією Д. Донцова, бо «навіть за всієї близькості до Донцова він був набагато ширший за нього і зберігав суверенність поетичного бачення світу... до того ж його світовідчуття мало й інші виміри, крім національно-політичного: історіософський, релігійний, космопсихологічний, інтимний»[10]. Мабуть, цю суверенність поетичного бачення мав на увазі й сам Маланюк, коли ще на початку своєї творчої діяльності з приводу спільності й відмінності між ним і Донцовим писав: «Донцов ставить вимоги до літератури яко політик і з точки погляду політика, ми ж, літературна молодь еміграції, ставимося до неї з точки погляду мистецтва яко мистці»[11]. Тут нема протиставлення поглядів, чіткого розрізнення специфіки політики і літератури, їх завдань, їх функцій. Звичайно, нам на думку можуть прийти такі ще зовсім недавно «крилаті» фрази: з ким ви, майстри культури? прирівняти перо до багнета тощо. Зрештою, близька до них і маланюківська формула стилета і стилоса, що стала назвою першої виданої поетом збірки. Але все ж «точка погляду мистецтва» виявилась кінець-кінцем сильнішою, що позначилося згодом і на особистих стосунках між українським поетом та ідеологом українського націоналізму.

У книжці вибраних творів Є. Маланюка, виданій недавно у Пряшеві, яку впорядкував відомий україніст Микола Неврлий, вміщено спогад українського поета з Нью-Йорка Леоніда Лимана, в якому є цікавий штрих і до цієї проблеми. А саме — що схвалення поетом у 20-30-ті роки того, що писав Донцов, після Другої світової війни почало змінюватися під впливом подій, які відбувалися на Україні в час хрущовської відлиги: «Маланюк радів, що Україна піднімає голову, безмежно радів появі нових письменників, радів оживленню Рильського та інших. Донцов, навпаки, стояв на тому, що все нове на Україні — це обман, чорна справа, змова і хитрість Москви, передових українських письменників називав лакеями режиму і тому подібно. Маланюк не міг з цим погоджуватись»[13].

Це свідчення про розбіжність поглядів чи навіть розрив між Маланюком і Донцовим підтверджується й іншими фактами. Так, у статті «Над свіжою могилою Максима Рильського» Маланюк писав, що коли у творчості цього поета «трапляються «Пісні про Сталіна», оди до Ілліча, похвали для Маяковського й навіть одна посвята Молотову (!), то їх автор прекрасно знав, що то все — то така ж сама данина, як пиття кумису в ханському наметі XIII ст., і знав також, що для нащадків то будуть лише літературні курйози, хоч і досить шибеничного стилю»[14].

Платформа журналу «Вісник», який редагував й ідеологічний

напрямок якого визначав Д. Донцов, мала вплив не тільки на Маланюка. «Вісниківська квадрига» поетів, яку складали, крім Маланюка, Л. Мосендз, Олена Теліга й О. Ольжич і до якої щільно примикав Ю. Клен, визначала потенціал журналу. Творчості цих поетів притаманні певні спільні риси, які випливають із донцовської ідеологічної платформи. Це було молоде покоління, яке біль поразки Української Народної Республіки, нездійснене бажання народу на свою державу і злигодні табірного життя емігрантів, цей хресний хід на нову Голгофу виливало не тужливою піснею, як старше покоління (О. Олесь, С. Черкасенко, М. Вороний), не реквіємом над свіжими могилами, як галицькі поети — вчорашні січові стрільці (Р. Купчинський, О. Бабій, М. Матіїв-Мельник), а гартувало дух стійкості й непокори, заперечувало дух споглядання й роздуму й культивувало ідею дії, чину. В «добу жорстоку, як вовчиця» (О. Ольжич), не можна піддаватися розслабленню.

Із цієї настанови на крицевість характеру випливали й спільні ознаки естетичної орієнтації — суворий вірш, що не допускав як неокласичного замилування красою, так і орієнтації на модерністичну поетику, неприхильне ставлення до різних «ізмів». І якщо Маланюк вважав захоплення такими «ізмами» «сектантством», «штундами», які становлять загрозу для мистецтва передусім тим, що відштовхують від нього «завжди полохливий загал» і що призводить мистецтво до глибокої кризи, то він усе ж ще ладен був визнавати деяку користь від існування різних «шкіл», бо «вони завжди підводили баланс минулому, удосконалювали техніку, поглиблювали або поширювали нові землі (Уальд, Сезан, Марінетті)»[15]. Ю. Липа у книзі «Бій за українську літературу» (Варшава, 1935) висловлювався категоричніше, вважаючи, що керуватися гаслом «мистецтво для мистецтва» означає для поета бути цирковим клоуном, перетворити мистецтво в «блискучий кошмар».

Тому не дивно, що прихильники такої орієнтації, хоч не раз і визнавали право поета на замилування природою, але над розкішшю прапервісної природи, глибоким стихійним відчуттям єдності з нею в поезії Б.-І. Антонича віддавали перевагу «волевому спротиву» врочистосуворих інтонацій Є. Маланюка[16].

Є. Маланюк називав себе «залізних імператор строф», що веде вірші, мов когорти.

І все ж кожний з поетів-емігрантів (навіть «вісниківського» кола), попри наявність спільних для всієї емігрантської поезії мотивів (варяги, степ, княжа та козацька доба, втрата рідної землі) утверджував власну історіософську концепцію України, яка здобувала свою образну домінанту. Якщо для Ю. Дарагана це була героїка княжої доби, де навіть явища природи сповнені шалу битви («Мов князь ранений — день схилився на захід») і характер поезії визначає сама

назва єдиної виданої збірки — «Сагайдак», а Ю. Липа на чільне місце ставив войовничість характеру, як національний феномен, уособлений, приміром, в образі св. Юрія; якщо О. Ольжич ідею державотворчого чину передав через віддалені історичні та доісторичні алюзії, а О. Теліга — через фіксацію напливів почуття, то Є. Маланюк концепцію України розкриває через наскрізні образи-символи, що проходять через багато його віршів: Степової Еллади і Земної Мадонни.

М. Неврлий у передмові до книги вибраного Є. Маланюка визначає концепцію України в творчості найбільшого поета української еміграції як недекларований патріотизм, як вияв любові до батьківщини через таврування і прокляття її пороків, виводячи таке відношення з виявів патріотизму Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, М. Хвильового, та найбільше, мабуть, П. Куліша, який кинув в обличчя свого народу: «Народе без пуття, без честі і поваги...» Маланюкове ж прокляття найповніше розкрилося не через прямі інвективи (хоч і їх у поета немало), а через символічні образи, оскільки за ними криється велика історична традиція, виразно відчитується конкретна суспільна ситуація і розкриваються риси особистої долі і характеру автора.

Обидва образи — Степова Еллада і Земна Мадонна — настільки зв'язані між собою, що, по суті, переходять один в одного або взаємозамінюються. Це, з одного боку, персоніфікація рідної країни в жіночому образі, а з другого — проекція персонажа на Україну в широкому історико-філософському плані. Другий аспект цих образів-символів — в їх амбівалентності, зосередженні в них взаємно протилежних начал: «Степова Еллада» — «Чорна Еллада», «Земна Мадонна» — «Антимарія», «Беатріче» — «Кармен», «повія» — «жона»...

Повний спектр семантичних значень цих символів складався в поезії Є. Маланюка поступово, спершу за окремими натяками важко було вгадати, що вони є елементами цілісної і послідовної концепції, і, може, це й викликало негативні відгуки деяких критиків на вірші поета, в яких вони побачили зневагу до української жінки, поганьблення національних святощів. Одначе треба відразу сказати, що вже в перших натяках бачимо зав'язь тих антиномій, боротьби тез і антитез, які згодом особливо розкрилися у збірці «Земна Мадонна» (1934).

Так, вірш «Псалми степу», який датується 1923 роком (він уміщений в збірці «Гербарій», яка хоч і вийшла в 1926 р., після «Стилета і стилоса» (1924), але мала бути першою книжкою поета), уже містить стрижень образу України як степової бранки, заарканеної і гвалтованої у наметах половецьких і татарських ханів та пізніших царів. В ставленні до цієї скривавленої і скутої бранки,

вродливої і водночас безсилої, в автора борються почуття зневаги, огиди з почуттям співчуття («Бачу, бачу твою Голготу і звідсіль, з моїх мертвих меж») і каяття:

Прости, прости за богохульні вірші,
Прости тверді, зневажливі слова!
Гіркий наш вік, а ми ще, може, гірші,
Гіркі й пісні глуха душа співа...

Прости, що я не син, не син Тобі ще,
Бо й Ти — не мати, бранко степова!
З Твоїх степів летять птахи зловіщі,
А я творю зневажливі слова.

Різні іпостасі цього наскрізного жіночого образу передають під певним кутом зору драму історії України від скіфо-сарматських часів до сучасності. Поет не окреслює якоїсь хронологічної послідовності навіть у найзагальніших рисах, натяк на події, назви міст чи річок, деталі побуту, міфологічні образи тощо не мають тут конкретного значення, а виступають мовби знаки історичної протяжності України як єдиного цілого. Через те ознаки різних часів «перетасовані» між собою і творять цілісність за законами асоціації ідей: географічні назви, які вже не значаться на географічній карті, події з античної давнини, язичницькі боги, що вже поступилися місцем єдиному Богові, — все збереглося в генах ліричного героя Є. Маланюка і переплелося з ознаками нових часів, новими поняттями й реаліями. Із таких різнопланових нашарувань виникають не раз оригінальні метафоричні сполуки, як-от «Синьоокий стрибожий вітер, Мов комонна стать козака» («З «Варягів»). Люди давно вже забули Стрибога — бога вітрів наших предків-язичників, а козаки коней не називали «комонями», як автор «Слова о полку Ігоревім» чи літописці, але таке сусідство лексичних нашарувань різних часів цілком природне в загальному контексті авторського бачення України в її історичній проекції. Цей принцип образотворення бачимо в багатьох віршах, приміром, у «Варязькій баладі»: «Мов на бандурі велетенській грає Співучим вітром припонтійський степ», «Сарматських уст отруйний п'яний мед Ти віддала татарину в знемозі» тощо.

Подібний прийом зустрічається при окресленні «персонажів» Маланюкової поезії 20-30-х років — Степової Еллади та її уособлення в образі української жінки. Окреслення цих образів через взаємну протилежність кожного з них (Степова Еллада — Чорна Еллада, Мадонна — Антимарія) здійснюється через цілу низку ознак-характеристик. Поет видобуває з глибин історії та народної фантазії постаті, які втілюють ту чи іншу сторону двоєдиності цього образу,

передусім, ознаку психологічного переродження, яку можна було б назвати комплексом «роксоланства». Тут виникає українська іпостась «вічного жида» — Марко Проклятий, що за злочин батьковбивства мусить двигати торбу з гріхами, і не знає смерті, бо його не приймає ні пекло, ні земля («Ні, не вмреш ти Марком Проклятим» — «Відвіку покарано степом...»), і образ смертоносного невидющого Вія з віями до п'ят («Щоб віки, віки по бездорожжю нести Вієм невидючий гнів» — «Українські візантійські очі...»), а відтак і пов'язаної з цим образом гоголівської сотниківни:

А може, й не Еллада Степова,
Лиш відьма-сотниківна мертва й гарна,
Що чорним ядом серце напува
І опівночі воскресає марно.

Цей образ гоголівського персонажа в Маланюка асоціюється з самим письменником, який постійно у полі його зору — уже дослідника, а не поета — як втілення роздвоєнства національної психології з його трагічними наслідками.

Є. Маланюк здійснює своєрідний розтин історії України через призму гріха, вчиненого його героїнею з «вишнями сарматських уст» і вродливим тілом, що його гвалтували від половецьких і монгольських ханів до царів. Це — «попівна Роксолана, байстрюча мати яничар», «Пріська гетьмана Петра» («Діва-Обида»), Шевченкова Катерина («З «Чорної Еллади»). Найбільша небезпека і шкідливість цього комплексу Роксолани власне не так у ній самій, як у наслідках її гріха, в тому, що вона — «байстрюча мати яничар», летить «страшна й розхристана на шабаш, Своїх дітей байстрючу пити кров» («Варязька балада»). Поет переважно наголошує на національно-психологічному, а не національно-етичному аспекті, на «байстрючості» яничарського штибу, тобто на відступництві, на корозії національного духу.

Антитезою цієї Роксолани, Пріськи, Антимарії виступає в поезії Є. Маланюка образ «Степової Мадонни», «польової Беатріче» («Беатріче»), земної жони, що весталкою вартує жертовник («З «Людського»). Але щоб стати такою, вона повинна пройти очищення, мусить стати Юдіф, аби здолати свого гвалтівника, навіть якби довелося вцілувати в нього отруту. Тільки пройшовши «хресну купіль», «вогненосну зливу», вона очиститься від відьомської скверни і пануватиме «над білим безмежжям одітої снігом землі». Саме до такої Мадонни звертається поет у «Молитві»:

Припонтійським степам породи степового Месію,
Мадонно диких піль!

Таким двоєдиним виступає у поета й образ Степової Еллади. З одного боку, це «скитська Еллада», «Еллада степова», «античноясна», що успадкувала також «державну бронзу» Візантії, а з другого, він проклинає «сарматських Афродіт», кирпатих Аполлонів за те, що «скитсько-еллінська краса» переважила «державну бронзу» і цим занапастила Степову Елладу, зробила її здобиччю захланних сусідів:

Куди ж поділа, Степова Елладо,
Варязьку сталь і візантійську мідь?
(«Варязька балада»)

Втрата державності призвела до переродження психології нації, втрати тієї еллінської краси і сили, які були притаманні Україні княжої пори:

Українські візантійські очі —
Як я знаю цей нещирий зір!
В сонних рухах роблено-дівочих
Ще прадавнє, вроджене: ясир.

Тільки там пекли буяння, врода,
Запашний, як квіти степу, чар, —
Тут — тавро калічного народа,
Втіха ката й мати яничар.
(«Українські візантійські очі...»)

Все це призвело до того, що сучасні сарматські Афродіти й Аполлони звиклися зі становищем «таврованого» народу і стали «напіврусини, напівпеченіги» («Псалми степу»). Ідеалом для поета стає не «лагода Еллади й миломовність», а «короткий меч і смертоносний спис», що символізують оружну міць римських войовничих колон. Оцей, намічений у вірші «З «Поліття» пунктир, здобуває нові відгалуження варязько-римської орієнтації поета. Причому варязьке начало виступає як формотворче, що надає стихійним силам окресленості й порядку, римське — як державотворче.

Втім, історіософська концепція Є. Маланюка, що здобула своє втілення у поетичних символах, була прокоментована поетом у статті «Буряне поліття (1917-1927)», опублікованій 1927 р. на сторінках «Літературно-наукового вісника». Автор виділяє у ній два первні української психіки: еллінсько-скіфський та варязький. Період Київської Русі, згідно з цим поглядом, позначений «конструктивним впливом *варязтва*», бо «не можна собі уявити, щоб київські поляни могли породити державну форму без варязького «кесарєва січен-

ня»[18]. Пізніше, на думку автора, варязькі «конструктивні впливи» розчинилися у «руському морі», що породило «на тлі хуторянсько-елліністичну (пасивну, жіночу, замріяну) суть і брак мужеських, державнотворчих, *римських* первнів в її психіці»[19], і призвело до того, що Україна не спромоглася на більше, як у силу свого геополітичного положення бути плацдармом для боротьби ворожих сил між Заходом і Сходом. Тому пасивна вдача українця, «його нехіть до мужескості й меча, доведена до духової розпусти»[20], мусить переродитися, мусить відродитися особистість як основа державотворчого чинника.

Еллінська Україна нагадувала Маланюкові крилату Ніке, античну статую богині перемоги із Самофракії, що до нас дійшла у пориві вперед, але... без голови.

Еллінський період в історії України закінчився, вважав поет, після нього мусить постати новий — римський. І треба починати його спочатку, від — скажемо так — нового Енея. А народить його не хто інший, як та сама «сарматська Афродіта», що пройшла вогненну купіль страшних світових завірюх і катаклізмів:

Ще сяє день. Ще високо блакить.
Далеко ще до вечора, єдина.
Мої обійми сильні і палкі,
І прийде час — ти подаруєш сина.

Я знаю — гуркотить лиха година,
Грядуть заліза й пурпуру роки.
Він буде воїн. Ждуть його — полки.
Ночами — чвал, а в спеку — люта днина.

Та пам'ятай, що ще ударить грім,
Що з тишею душа не помирилась,
І руки ці зламають марний стилос,
Щоб знов творити розпочатий Рим.

(«Ще сяє день...»)

Саме римський орел мав допомогти стерти з тіла і душі народу «каторжних предків тавро» («З «Варязької весни»). І тому хоча співає «Еллада скитская в крові», буревій уже ридає «про власний Рим» («Посланіє»). Звідси й віра, що «виросте залізним дубом Рим з міцного лона скитської Еллади» («Прозріння»).

Всі ці ідеї згодом, уже в період другої еміграції, Є. Маланюк спокійно викладе в «Нарисах з історії нашої культури» (Нью-Йорк, 1954), де лінію нашої релігійної свідомості виводить з «антропоцентричної релігійности Еллади», підкреслюючи при цьому, що грецький

«підклад нашої культури» не сприяв утвердженню державності і державотворче начало на Україну принесли Візантія та варяги. Прихильник «норманської теорії», він полемізував з М. Грушевським, переконуючи читача, що саме нормани вдихнули в мирних орачів мілітарно-державотворчий дух.

Різкі ж публіцистичні інвективи, слова прокляття і зневаги на адресу своїх земляків були в поезії 30-х років своєрідною епатацією публіки, що мало викликати, з одного боку, почуття протесту, а з другого, духовної мобілізації до спротиву тоталітарній більшовицькій ідеології на Україні та захисту державницьких ідеалів, особливо в середовищі української еміграції після поразки Української Народної Республіки. Одним з гальм на шляху духовного відродження української нації Є. Маланюк вважав комплекс малоросійства, що проник у всі сфери суспільного організму. Цей «український тип малороса» він характеризує формулою Миколи Хвильового: «симбіоз Акакія Акакійовича з Держимордою». У сфері культури це виявилося в самопародіюванні і самовисміюванні героїчних сторінок минулого, коли герої «Трої» козацько-руської травестувалися в героїв «перелицьованої» «Енеїди», а козацька «Іліада» в ліпшому випадку — в гоголівського «Тараса Бульбу», в гіршім — в понуропатологічну «жабомишодраківку Іванів Івановичів з Іванами Никифоровичами»[21].

І такий стереотип витворився не тільки, сказати б, у власних очах, але й в очах чужинця, якому, звиклому до такої «репрезентаційної постаті», ті очі раптом лізуть на лоба, побачивши «Молодий театр» Курбаса, «Камену» Зерова чи «Абетку» Нарбута! Що ж дивного, коли чужинецькі вуха, навиклі до «Гоп, куме, не журись», тетеріють на звук мелодії Леонтовича чи другої симфонії Ревуцького!» [22].

Автор називає «малоросійства» шлях шляхом ренегатства, самовбиства. Отож не дивно, що реакція на поезію Є. Маланюка, особливо на збірку «Земна Мадонна», була неоднозначною. І передусім тому, що символіка книг багатьма була прочитана прямолінійно й витлумачена тенденційно.

В таборі ідеологічних противників поета це була зручна нагода звинуватити його в глумлінні над своєю батьківщиною, чим вони й скористалися. О. Гаврилюк згодом у статті «Пальці на горлі» писав, що «мерзотним лейтмотивом його віршів є неприхована ненависть до батьківщини за те, що виплюнула його як клас. «Ти повія!» — в істеричній злобі викрикує цей пігмей на Україну. Повернутися назад, відомстити народові — це його задушевна мрія. Його вірші викликають огиду»[23].

Різко негативно поставився до поезії Є. Маланюка і журнал радянофільської орієнтації «Нові шляхи», який редагував А. Кру-

шельницький. У статті С. Щурата та І. Крушельницького «Лірика на манівцях емігрантщини» (1930, ч. 7/8) та ж фразеологія, що і в Гаврилюка.

Але характерно, що Маланюкова концепція України — Степової Еллади та Земної Мадонни — викликала негативну оцінку не тільки по той бік ідеологічної барикади. Навіть у середовищі поетових соратників виявився доволі широкий спектр оцінок, висловлених у найрізноманітніший спосіб. Так, поетеса Олена Теліга у статті «Якими нас прагнете?», не заглиблюючись в історіософську концепцію поета, негативно поставилася до образу української жінки в поезіях Маланюка, де найчастіше вона, жінка, — рабиня: «безсила, безвладна і німа», що прагне лише «сонних пестощів», байдуже чиїх, плодить дітей, «мов дурних курчат» — теж байдуже чиїх, і сонно підтримує — байдуже чию — ватру»[24]. Теліга ображена тим, що на трон, який належить українській жінці — адже стільки в нашій національній історії зразків жіночої вірності, гордості й вільнолюбства! — він запрошує скандинавку. Вражене жіноче честолюбство продиктувало їй контрнаступ: чи не таке «відношення часом штовхає її (українську жінку) шукати чогось більш вартісного в чужинця?»[25].

Наталя Лівицька-Холодна створила мовби антипод бранки Євгена Маланюка. Героїня її збірки «Вогонь і попіл» (1934) сама почуває себе «поганкою монгольських степів» чи бранкою татарина ба навіть посестрою гоголівської сотниківни, отже, наділена всіма тими атрибутами, які викликають зневагу Маланюка. Вона навіть готова вцілувати в свою жертву смертельний любовний трунок, але не з почуття національної помсти, а радше з пристрасті чи ревнощів: вона жінка. Такий поворот мотиву «Земної Мадонни» був своєрідною полемікою Лівицької-Холодної з Маланюком, хоч прямого апелювання до нього не знаходимо ніде. Можливо, саме через це збірка «Вогонь і попіл» — книжка суто любовної, еротичної лірики викликала негативну реакцію Л. Мосендза: «З цього безрадісного ясира» плоскості і виходить душа такою маленькою...»[26]

Але, мабуть, найсерйознішими опонентами історіософського змісту символів Степової Еллади та Земної Мадонни Маланюка виступили Ю. Липа та С. Доленга. Ю. Липа, власне, не виносить жодних вироків поетові, він тільки констатує, але ця констатація сповнена почуттям внутрішньої тривоги, викликаної тривогою поета... А «та тривога історіософії Маланюка заступає навіть такі його сильні мотиви, як привіт близькій могутності нації. Бо з такої яскравої могутності він, шалений птах із кривавими очима, шугає вниз — у Вальпургієву ніч хаосу, в дисгармонію степових буревіїв, в дикий полин повстань і зрад»[27]. Ця тривога тим більше непокоїть критика, що він відчитує в ній симптоми настрою, поширеного в літературі, і знаходить відповідники Степової Еллади Є. Маланюка

в образах осліпленого дитяти, що йому треба вмити очі (В. Пачовський), гнівного велетня, що не має голови (М. Чернявський). Але коли Ю. Липа шукає причин такої історіософської тривоги Є. Маланюка, вбачаючи її в «упадку козацької культури», в тому, що «рицарські одваги і богатирські діяння предків сарматоруських плащем ліности увидіх покритиї» (С. Величко), то С. Доленга називає Є. Маланюка «поетом тьми й хаосу».

Для дослідника творчості Маланюка й сьогодні цікаво було б розглянути аргументи критика, що призвели його до такого категоричного висновку, але дуже швидко він наштовхнеться на непослідовність, яка викличе підозру, що тут не обійшлося без впливу якихось групових чи особистих пристрастей. Бо на початку статті автор дає високу оцінку талантові поета і першим його збіркам «Стилет і стилос», «Гербарій» та «Земля й залізо», в яких він вбачає протиставлення сльозливо-сентиментальній «стрілецько-козацькій» романтиці в час, який вимагає дії, чину, але тон різко змінюється, коли мова переходить на «Земну Мадонну».

Але ж образи і символи, які становлять стрижень цієї збірки, з'явилися раніше, були в попередніх книжках (до слова, на матеріалі «Землі й заліза» львівський критик Є.-Ю. Пеленський сформулював основні риси історіософії Маланюка, які були поглиблені в «Земній Мадонні»), отже, розвиток цих ідей мав свою внутрішню логіку, що не могло пройти мимо уваги критика, але було просто зігнороване.

В оцінці ж самої книжки критик виходить із двох основних аргументів. По-перше, «зплебейщення і опльовування України». Закид не оригінальний, але доповнений новим штрихом: такі настої ідуть врозріз з «новими ритмами» молодого покоління української поезії, сповненої оптимізму. Діють тут не стільки докази, як образно-публіцистичні оздоби: «Загнаним вовком приплентався він в наші яскраві часи з часів тривоги і буревіїв. В нього осмалена шерсть, тіло ціле в ранах, він скавулить і зализує гнойні язви, блискає на всі сторони переляканими очима і виє нерозумно й несамовито на «ніч з кривавим місяцем» на «дикий вітер, на чорний степ»[28].

Другий аргумент серйозніший: Маланюк виріс на російській культурі, його поезія несе з собою характер суто російського світовідчуття, зокрема російського месіанізму, що йде від Блока, Єсеніна, Клюєва, отже, він чужий на українському полі.

Те, що Є. Маланюк зазнав впливу російської поезії, особливо О. Блока, сумніву не викликає, це відзначали майже всі рецензенти його перших книжок. При чому вплив цей охоплює різні рівні його поезії — від образів-метафор до образів-символів. М. Зеров, рецензуючи збірку «Стилет і стилос», наводив навіть зразки «незаметеного сліду, незамаскованої ремінісценції» з О. Блока.

В Є. Маланюка:

Жовтень, лицарю багрянородний,
Ніс весну на лезі золотім...

В О. Блока:

Тебе, несущему из сечи
На острие меча весну.[29]

Далеко більше впливів на рівні непрямих перегуків, спорідненостей, передусім у тій метафоричності, яка, зрощуючи події різних епох, робить їх знаками батьківщини як чогось цілого, позачасового і навіть позапросторового. Символи Степової Еллади і Земної Мадонни формувалися в Маланюка не без впливу блоківського образу Росії — персоніфікованої в жіночому образі: чаклунки й циганки і водночас — долі й провідної зірки, повії й жони, Беатріче і Кармен («Вірші про прекрасну даму» та драматична поема «Пісня Долі»). Але не можна жіночий образ, який містить у собі єдність протилежних начал і уособлює батьківщину, вважати відкриттям О. Блока. Загалом же цей образ, як зауважив Ю. Клен у відповіді на статтю С. Доленги «Поет тьми і хаосу», дуже давній, «його в безконечних варіаціях і повторюваннях знаходимо... ще в Біблії», де «навіть устами пророків плямувалося «святе ім'я батьківщини»[30]. Автор наводить виписки з Єзикіїля та інших пророків і завершує словами Бога до блудниць: «Чистою водою я вас оббризкаю, щоб стали чистими», які співзвучні саме з Маланюковою ідеєю очисної купелі — «вогненосної зливи», «купелі хресної», «снігової купелі»[31].

Нас сьогодні менше цікавлять політичні мотиви чи партійно-групові пристрасті, що спричинилися до різкої критики С. Доленгою (між журналами «Ми» та «Вісником» часто велися перепалки з різних приводів) «Земної Мадонни». Важливі аргументи, які висували дискутанти в обгрунтуванні своїх позицій. Те, що Є. Маланюк формувався під значним впливом російської поезії (переважно творчості поетів-символістів) не є жодним криміналом і аж ніяк не свідчить, що він «не українець», бо під цим впливом були і М. Рильський, і П. Тичина, і Є. Плужник і багато інших.

Для нас важливі — попри впливи — національні джерела поетичної історіософії Є. Маланюка. Начеб попереджуючи дискусію, яка згодом відбулася, названий уже Є.-Ю. Пеленський коротко торкнувся цього питання ще до появи «Земної Мадонни». Він писав, що «цього рода мистецькі концепції мають у нас свою давню історію. Про Рим на Україні, що був нещастям для орд, є згадка в літописі. На цій основі написав І. Франко одну із своїх половецьких саг —

на жаль, мало кому відому поему «Кончакова слава». Аналогію між Грецією і Україною вже проводив Костомарів. Деякі історіософічні думки цього роду подибуємо у П. Тичини. Та все ж це маловажні дрібниці в порівнянні до цього, що дає від себе Маланюк»[32].

Почнемо з «історіософічних думок цього рода» П. Тичини, переконані, що вони, як і інші джерела поетичної концепції Є. Маланюка, далеко не «маловажні дрібниці» навіть у порівнянні з тим, що створив він. Тичина був для Маланюка, за його власним визнанням, чимсь як перша любов. І незважаючи на різку зміну в ставленні до нього потім, той ранній Тичина залишився для Маланюка дорогим. Критик із надзвичайно гострим слухом М. Зеров знаходив не тільки «відгуки» Тичининого «На майдані...» в інтонаціях Маланюка,

(Пролопотів в туман,
притискаючи палко...
І знову: тьма.
І знову: Калка).

а й замилуваність молодшого поета староруською традицією («На межі двох епох, старороського золота повен, зазвучав сонценосно твій сонячний оркестр...»)[33].

А що ж вважав важливим для себе в Тичині сам Маланюк? Наведемо уривок з його статті про поета, датованої 1922 роком: «І чи не знаменательне його народження в муках визвольних катастроф?

Бо його весна — Україна — виросла в його творчості в трагічну постать Жінки-Матері, синтез Рідної Матері-України і Божої-Мадонни.

І коли у росіянина Олександра Блока славнозвісна його «Прекрасна Дама» — «Незнайомка» є жіноча первинність Жінки-Діви («Снежная Дева»), Дами лицарського серця, Королівни Турніру — персоніфікації Росії в образі Діви, — то в Павла Тичини — Мадонна-Божа Мати («Скорбна мати», «Моя Мадонна») є персоніфікацією України в образі Жінки-Матері зі всією трагедією материнства... Від Матері взагалі через Матір-Україну до Божої Матері — ось його творча путь в Дамаск»[34]. І ще одна цитата — з рецензії на збірку Тичини «В космічному оркестрі»: «Московські культуртрегери на Вкраїні можуть пишатися з одної перемоги: вони перемогли — ні! не Тичину, а виснажену холодом і туберкульозом людину, що має це прізвище. Та ми віримо, що ця «перемога» їх є перемогою пірровою. Можна згвалтувати тіло нації, але не дух її»[35].

Якби це не було сказано Маланюком про Тичину, то можна б подумати, що сказано про самого Маланюка, принаймні про другу іпостась його жіночого образу як уособлення України. А ще можна

передбачати, що в уяві поета формувалася його історіософська концепція, і він «приміряв» її до тичининського образу Скорбної Матері.

На такий здогад наштовхують деталі, які в іншому випадку здавалися б випадковими збігами, а в даній ситуації набувають додаткового аргументу. Наприклад, слова про «муки визвольних катастроф» щодо Тичини. Бо ж коли в «Написі на книзі віршів» читаємо про власні вірші, що він їх веде, як «когорти в обличчя творчих катастроф», які «металом — morituri (мертвих) — Сурмлять майбутньому салют», то бачимо підкреслення подібності музи обох поетів. Зважмо, що то радянське літературознавство штучно приписало збірку Тичини «Плуг» до більшовицької революції. Насправді це була книга про нашу, про національну революцію, в якій Україна прагнула воздвигнути свого Мойсея, свого месію, але... «не витримала муки». Варто ще раз, неупереджено, прочитати хоча б цикл «Мадонно моя» — і в образі «гріховної», «нагої» діви проступляють риси пізнішої Маланюкової Земної Мадонни...

Вчитаймося ще раз в механічно завчені колись тичининські рядки:

...Жона відважна, діва гріховна
гряде до нас.
Нагая — без одежі, без прикрас —
Чарує, мов та рожа повна.

(«Мадонно моя... I»)

...А справжня муза неомузена
там десь на фронті в ніч суху
лежить запльована, залузана
на українському шляху.

(«Один в любов...»)

...Не з каменю, не з мармору —
з простого заліза.—
Ніжна, відважна,
а де ж твій хітон?

(«Мадонно моя... IV»)

Так, справді, можна згвалтувати тіло, але не дух нації. І Маланюк, мабуть, міг би повторити за Тичиною, що не може відмовитися від своєї Мадонни — розпростертої і запльованої, — як Петро відмовився від Христа. Не міг відмовитися Маланюк і від Тичини, хоч як не пробував це зробити і віршами і прозою. Часто цитовані сьогодні слова «Від кларнета твого — пофарбована дудка зосталась» (вони мають і свій прозовий варіант: «Колись потужна симфонічність — виродилася в розбиту сухітну скрипочку з самотньою струною»[36]) зрівноважуються словами постійного захоплення ранньою творчістю поета, чия муза була «запльована, залузана на українському шляху»...

Є. Маланюк був би неможливий без П. Тичини, цнотливу, хоч розтерзану Мадонну якого з українського шляху кривавих боїв революції він повів безконечними шляхами історії, втілюючи її в образах різних постатей минулого чи персонажів народної фантазії: Роксолани, сотниківни та ін.

Втім, образ України-бранки знаходимо і в творах інших українських радянських поетів, хоч він і не здобув такої концептуальної завершеності, як у Маланюка чи навіть у Тичини. Діапазон цього образу широкий — від естетизації моторошних сцен гвалтувань українських дівчат ордами завойовників у вірші М. Бажана «Кров полонянок» (1927) («Зарошено тіла вкраїнських ясних бранок, і рот розтерзано, і проросте на ранок в дівочих черевах їдкий монгольський плід») до стану України в оточенні захланних сусідів у віршах Гео Шкурупія із збірки «Барабан» (К., 1923):

Україна
Соборна,
обкрадена
і згвалтована
— багато імен у неї
і справжні всі.

А це не могло призвести до деформації психології нації:

Направо Польща,
наліво Москва,
а просто — шибениця.
Заблудилася
серед трьох сосен
українська душа.

А хіба ж не тою любов'ю-ненавистю пройняті сторінки поеми В. Сосюри «Мазепа»! Акцент бранки, коханки в чужому шатрі, гаремі чи палаці, акцент роксоланства в поезії Маланюка споріднений з поетичною концепцією України Василя Пачовського. Сьогодні важко сказати, чи мала творчість колишнього «молодомузівця» безпосередній вплив на представника молодої генерації української поезії, але що Маланюк був обізнаний з творчістю Пачовського, сумніву не підлягає, адже друкувалися вони в одних і тих же виданнях, зокрема журналі «Літературно-науковий вісник».

Центральною в творчості В. Пачовського була проблема пошуків

Грааля, украденого золотого вінця держави, повернення Золотих Воріт, віднесених колись до Цареграду, до Києва, на місце, де вони стояли. Розпочата вже в першому великому творі поета «Сон української ночі» (1902), ця тема знайшла свій найповніший вияв у незакінченій поетичній епопеї, «містичному епосі» «Золоті Ворота», над якою поет працював протягом усього життя і генезу якої сформував так: «Над усіма українцями тяжить прокляття бездержавності, почуття вини і гріха за розвал своєї держави, який жде відкуплення через жертви героїв. Над усіма тяжить первородний гріх нашої нації, що завалила свою державу за татарських часів татарськими людьми»[37].

Одначе перед тим, як викристалізуватися в цілісну художню структуру й здобути концепційну завершеність в рамках широкого полотна, задум В. Пачовського апробувався на вужчих площинах — у формі наповнених символікою ліричних імпресій. І тут знаходимо близькі перегуки, майже співпадання в обох поетів. Йдеться про цикл «Розгублені звізди» В. Пачовського і «Земну Мадонну» Є. Маланюка.

Цикл Пачовського з'явився друком у львівському журналі «Світ» протягом 1928–1929 рр., збірка Маланюка вийшла в 1934 р., хоч вірші, які склали її, друкувалися в періодиці й раніше. У циклі «Розгублені звізди» знайдемо чи не всі основні мотиви, розгорнуті в «Земній Мадонні»: мотив гріховної зради:

Що за слід ти полишиш в орбіті?
Кров твоя безплодна в верховітті
За великий гріх,
Що з ненависті до свого пана
Все пригнешся до якогось хана
Під чужий батіг,

(«Україно, рине кров червона...»)

мотив яничарства:

З українських дарів
Ростить яничарів
В обіймах змія,
Для рідного краю
Пропав лотос раю —
Царівна моя!

(«Ой кілько по світу...»)

Десь читаєш в листі, співанім піснями,
Що я проклинаю кість твою і кров,

Що, як Богуславка, вирекласа мами,
Змінюючи мову, віру і любов!

(«Ой прости прокляття...»)

мотив очищення:

З пекла перейдем до неба
Крізь чистилище, де треба
Йти через огонь!

(«Склав тобі я зорю слави...»)

і, нарешті, мотив прощення:

Ой прости прокляття, кинуте у вічі
Тобі перед світом за великий гріх, —
Я у сні увидів тебе, Беатріче,
Як ти вийшла з пекла білая, як сніг!

(«Ой прости прокляття....»)

І все ж, при всіх збігах зазначених мотивів, проблема державності України в Пачовського має ширшу історико-філософську проекцію, в Маланюка — більшу політичну загостреність. Про це свідчить хоча б те, як функціонують у художніх текстах історичні постаті та персонажі народної міфології, що зустрічаються в обох поетів: Вій, Марко Проклятий, Роксолана (Богуславка), Мазепа, Гоголь та ін. В Є. Маланюка це знаки певних моральних категорій чи політичної орієнтації, у В. Пачовського — суспільно-філософських ідей, які в різну епоху здобувають нові втілення.

Так, хронологічний період, охоплений у «Золотих Воротах», обмежується 1917–1922 рр., але у них, за переконанням автора, спресувалося 600 років нашої національної бездержавності. І В. Пачовський вирішив побудувати свій твір у такий спосіб, що відтворювані події виступають новим конкретно-історичним втіленням того, що не раз уже повторювалося і буде повторюватися, доки народ не звільниться від закляття бездержавності. Відповідно до цього задуму головний принцип сюжетотворення у поемі — метаморфози.

В обох письменників знаходимо несподівані точки зближення на концептуальному рівні. Підійдемо не від тези, а від образу. У «Золотих Воротах» діє Вій, відомий нам з творів М. Гоголя. Він виступає як втілення сатанинських смертоносних сил, що відродилися в більшовизмі (Червоний Вій). Отже, письменник трактує більшовизм не як привнесене в Росію явище, а як перевтілення російської самодержавницької ідеології, як зміну її прапора з біло-синьо-червоного на червоний (можливий, як бачимо сьогодні, і зворотній процес), що

в принципі не міняє суті. бо ж хіба не ця ідея звучить в образній формулі Маланюка, що «Ім'я Ленін вже обертається в Петро», і ширше розгорнута у вірші «Посланіє»:

Русь-Рим, христолюбиве військо,
Синод, нагайка, Петербург
Та хижий свист сибірських пург.
А втім, масштаб розширивсь значно, —
З «асвабаждєія славян»
Наш Смердяков вже мріє смачно
Про «пролєтарії всєх стран...»
Злучили Маркса з Соловйовим,
Леонтьєвим переплели...

Думку про перевтілення самодержавного російського імперіалізму в імперіалізм під комуністичиними гаслами висловлювали й російські мислителі. Так, відомий релігійний філософ М. Бердяєв у книзі «Джерела і зміст російського комунізму» писав, що в міфі про пролетаріат відродився міф про російський народ, а в пролетарському месіанізмі — міф про російський месіанізм. Ленін, на думку цього вченого, був тією особою, в якій «риси російського інтелігента-сектанта вживалися з рисами російських людей, які збирали російську державу. Він поєднував у собі риси Чернишевського, Нечаєва, Ткачова, Желябова з рисами великих князів московських, Петра Великого й російських державних діячів деспотичного типу... Він поєднував у собі крайній максималізм революційної ідеї, тоталітарного революційного світосприймання з гнучкістю й опортунізмом у засобах боротьби, в практичній політиці»[38]. Читач легко впізнає відзначені автором прикмети в постатях і пізніших діячів Радянського Союзу (чи Росії) аж до М. Горбачова та Б. Єльцина.

Перевдягання російського самодержавного імперіалізму в комуністичні шати Є. Маланюк особливо виразно бачив у галузі культури. Він писав, що гасла інтернаціоналізації діють стосовно «України, Грузії, Азербайджану, але не для Москви і «нашей родіни в целом» і відзначав різкий поворот офіційної ідеології з класового на національний грунт, що продемонстрував перший з'їзд письменників Радянського Союзу, проголосивши «повторєніе вєлікой русской літєратури»[39].

Маланюк вважав, що з українських письменників, хто найкраще зрозумів сутність неоімперіалістичної політики Москви, цей «хижацький інстинкт Москви», і не тільки зрозумів, а й вступив з ним у політичну боротьбу в сфері літератури, був Микола Хвильовий. Його останній памфлет «Україна чи Малоросія?», за життя письменника не опублікований, ставить кардинальне питання: «бути

нам провінцією чи країною, колонією чи метрополією, нацією чи племенем», ставить «на такій ідейній височині, де починається вже філософія нашої культури і політики»[40]. Автор «Земної Мадонни» цілком солідаризується з лозунгом Хвильового «Геть від Москви!», лозунгом, який виявляється актуальним і досі, оскільки й досі не змінилася психологія російського великодержавника, прихильника «єдіной і нєдєлімой», «тысячелетнего государства».

Історіософська концепція поезії Є. Маланюка завершується в основному його творами міжвоєнного періоду. Період другої еміграції, коли поет жив у Нью-Йорку, позначений новими рисами: в його поезії посилюється особистісне начало, загальнолюдські мотиви, коли людина стає перед лицем вічності... «Залізних імператор строф», що шикував когорти своїх віршів, стає лагіднішим у слові, його вірш стає то як сповідь, то як співрозмова, то як роздум.

Задумуючись над феноменом цієї зміни в Є. Маланюка та Наталі Лівицької-Холодної, український літературознавець із США Богдан Рубчак пише: «Що так сильно вплинуло на дозрілий, осінній стиль цих поетів, даруючи їм не так другу, як справжню першу молодість? Накинений новим становищем глибокий гуманізм? Пізнє відкриття справжнього «я»? На це питання, мабуть, немає і не буде відповіді. Але кожному читачеві видно, що в цих двох випадках з віком з поетової особистости падолистом опадають позолочені кільця кільчуги, яка досі боронила. Беззборонна особистість поетова, отже, й беззборонна поетова мова, питає і сумує. Народжується своєрідна покора перед життям і, що головніше, перед невблаганною смертю. Зникає бездушна, бо керована неавтентичними абсолютами, жорстокість конкістадора, зникає заслонена «чистотою» кровожадність лицаря. Залишається розчарування, огірчення, але — і це найголовніше — ніжність і любов. І почуття тепер не мусить виправдуватися, не мусить себе соромитися»[41].

Є. Маланюк ствердив це своїми глибокими і пронизливими віршами останніх років — настроями «серпня душі»:

Ave, Caesar, сліпучий серпне,
Августійший владарю літ!
Солодощ 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,
Він в ній розчиняється і заникає,
І видивом легким вливається в світ.

Ave, Caesar,застиг на троні,
Ти — вже статуя, мармур, міт,
І тільки сонце грає в короні,
І тільки блакитно посріблені скроні,
Спалені вітром літ.

Але змінюватися — не означає зректися себе вчорашнього. Є. Маланюк протягом усього життя лишався вірний своїм переконанням, що особливо виявилося в його публіцистичних та літературно-критичних статтях, зібраних у двох томах його «Книги спостережень». Ці праці, як, зрештою, й поезія Маланюка нашому широкому читачеві в повному обсязі невідомі — тільки окремі статті друкувалися на сторінках журналів. Сподіваємося, ситуація докорінно зміниться. Євген Маланюк із найвидатнішого поета української еміграції стає видатним українським поетом двадцятого століття, його поетична історіософія — не тільки крик зболеного серця, а й той гарт, очисний вогонь, через який проходить наш народ на нелегкому шляху до своєї державності й духовної повноцінності.

[1] Цит. за кн.: Маланюк Є. Земна Мадонна.— Пряшів, 1991.— С. 415.
[2] Керч. О. Спроба біографії з поетових слів // Євген Маланюк: В 15-річчя з дня смерті.— Філадельфія, 1983.— С. 7.
[3] Семененко О. Там, де була юність... // Євген Маланюк. В 15-річчя з дня смерти.— С. 16.
За. Ле Іван. На зорі юності // Лист у вічність. Спогади про Юрія Яновського.— К., 1980. _ С. 111-112.
[4] Кіршбавм Дж. М. Євген Маланюк, яким я його знав // Євген Маланюк. В 15-річчя з дня смерти.— С. 39.
[5] Куценко Л. Співець Степової Еллади // Дзвін.— 1991.— № 7.— С. 141.
[6] Цит. за ст.: Романенчук Б. Євген Маланюк —«Кривавих шляхів апостол» // Євген Маланюк. В 15-річчя з дня смерти.— С. 57.
[7] Маланюк Є. Книга спостережень.— Торонто, 1966.— Кн. 2.— С. 275.
[8] Донцов Д. Дві літератури нашої доби.— Торонто, 1958. — Репринтне перевидання: Львів, 1991.— С. 48.
[9] Там само.— С. 68.
[10] Донцов Д. Агонія большевизму // Вісник.— 1933.— Т. 3.— С. 675-676, 690.
[11]Дзюба І. Поезія вигнання // Прапор.— 1990.— №. І.— С. 134.
[12] Маланюк Є. Про динамізм // Веселка.— Прага, 1923.— Ч. 11, 12.— С. 45.
[13] Лиман Л. Про щирого друга // Маланюк Є. Земна Мадонна.— С. 385.
[14] Маланюк Є. Земна Мадонна.— С. 329.
[15] Маланюк Є. Думки про мистецтво // Веселка.— 1933.— Ч. 7, 8.— С. 45.

[16] Див.: Віконська Д. За силу й перемогу.— Львів, 1938.— С. 82, 83.
[17] Теліга О. Збірник.— Детройт; Нью-Йорк; Париж, 1977.— С. 88.
[18] Маланюк Є. Буряне поліття (1917-1927) // Літературно-науковий вісник.— 1927.— Ч. 4.— С. 320.
[19] Там само.
[20] Там само.— С. 322.
[21] Маланюк Є. Шевченко і його доба // Вісник.— 1936.— Т. 3.— С. 192.
[22] Маланюк Є. Promemoria // Вісник.— 1935.— Т. 4.— С. 889.
[23] Гаврилюк О. Пісня з Березі.— К., 1970.— С. 235.
[24] Теліга О. Збірник.— С. 67.
[25] Там само.— С. 68.
[26] Мосендз Л.(Рецензія на зб. Н. Лівицької-Холодної «Вогонь і попіл») // Вісник.— 1935.— Т. І.— С. 690.
[27] Липа Ю. Бій за українську літературу.— Варшава, 1935.— С. 46.
[28] Доленга С. Поет тьми і хаосу. // Ми.— Варшава, 1935.— Кн. 4.— С. 123.
[29] Зеров М. (Рец. на зб. «Стилет і стилос») // Життя і революція.— 1925.— № 6.— С. 132.
[30] Клен Ю. Слово живе й мертве // Вісник.— 1936.— Т. 4.— С. 832.
[31] Там само.— С. 832.
[32] Пеленський Є.-Ю. Євген Маланюк // Дажбог.— 1933.— Ч. 4.— С. 74.
[33] Зеров М. (Рецензія на зб. «Стилет і стилос») // Життя і революція.— 1925.— № 6.— С. 132.
[34] Маланюк Є. Павло Тичина // Веселка.— 1922.— Ч. 4.— С. 24-25.
[35] Маланюк Є. В космічному оркестрі // Веселка.— 1922.— Ч. 5.— С. 31.
[36] Маланюк Є. Вітер з Харкова // Нова Україна.— 1925.— Ч. 2, 3.— С. 64.
[37] Пачовський В. Зібр. твори.— Філадельфія; Нью-Йорк; Торонто, 1985.— Т. 2.— С. 53.
[38] Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма.— Париж, 1955.— С. 95.
[39] Маланюк Є. Совітські літературні справи // Вісник.— 1935.— Т. І.— С. 28-29.
[40] Маланюк Є. Земна Мадонна.— С. 321.
[41] Рубчак Б. Серце, надвоє роздерте // Лівицька-Холодна Н. Поезії, старі й нові.— Нью-Йорк, 1986.— С. 38-39.

STEPHANOS* ОЛЕКСИ СТЕФАНОВИЧА

Одна із знайомих Олекси Стефановича у своєму спогаді про нього розповідає про такий випадок: якось вона прочитала в журналі його вірші, які їй дуже сподобалися, і вона переказала через когось із спільних знайомих, що хотіла б познайомитися з автором. І ось

на другий день уранці поет прибіг, переляканий, став благати, щоб вона не відчиняла дверей і не дивилась на нього, мовляв, знайомитись можна і через зачинені двері... А через щілину подав вірша, в якому було «обгрунтовано» мотиви такого знайомства на відстані:

Коли гай на обрії квітне,
То здається очам,
Що розкішне царство блакитне
Розгортається там.
А наближ його володіння —
Десь подінеться синь...
Далечінь тому лише синя,
Що вона далечінь[1].

Згодом критики назвуть цей твір одним із шедеврів лірики Стефановича, але зараз він цікавий для нас як штрих до характеристики особи поета. В ньому було щось від самітника, який на людський гурт любив дивитися здаля, щось сковородинського: він постійно оберігав свою свободу. І коли вже набігло на гадку порівняння з Григорієм Сковородою, то в поведінці Стефановича справді знайдемо немало спільного з поведінкою славетного українського філософа. Почати з того, що, здобувши докторський диплом у Карловому університеті в Празі, він — при матеріальній скруті — відмовився від посади викладача гімназії, і скромно заробляв, доглядаючи розумово недорозвиненого хлопчика в одній родині. Він і не одружився, щоб не втратити внутрішньої свободи, і мав від того свою радість: «О, як добре мені, що оден, і як легко мені, що голоден...» Світ, здається, не зловив Стефановича в свої сіті, та заплатив він за це дорогою ціною — цілковитим — крім хіба поетичної творчості — самозреченням... Уже хоча б те, що упорядникам антології, куди мали ввійти і його вірші, він наказував замість біографічної довідки подати лише дату свого народження, та й ту неправильно — 1900 рік. Отож відомості про його життя скупі й уривчасті, фрагментарні.

Народився Олекса Коронатович Стефанович 5 жовтня 1899 р. в с. Милятин Острозького повіту на Волині (сьогодні Рівненська обл.). Автор однієї з перших статей про поета писав, що «хоч Острiг, який його виховав, давно вже ніби не пишається славними в історії України стародавніми школами, що від віків уже лежать в руїнах, проте якісь могутні відблиски з давньоминулого XVI століття, доби розквіту Острозької Академії, ще опромінюють острозькі околиці»[2].

Відблиски острозьких околиць були справді могутні (опромінювали вони не тільки добу розквіту Острозької академії, а й давніші, староруські часи із залишками язичницького світовідчування) і

тривалі, бо хоч поет майже все своє життя провів у великих містах — до Другої світової війни в Празі, а після неї — в Буфалло (США), та творчість його живилася світом природи, в ній постійно озивалася стихія рідних волинських пущ, сповнених таємничості й заселених фантастичними істотами...

А починав іти Олекса слідами свого батька-священика: закінчив духовну семінарію в Житомирі (1919 р.).

У 1922 р. емігрує до Чехословаччини, навчається на філософському факультеті Карлового університету та відвідує літературно-мистецькі курси в Українському вільному університеті (докторська дисертація «А. Метлинський як поет» захищена в 1932 р.).

Зміни в самотнє і зовні одноманітне, але сповнене духовного напруження, життя внесла війна: в 1944 р. перед вступом у Прагу радянських військ, які багатьох українських інтелігентів депортували й репресували, О. Стефанович перебрався до Німеччини, а від 1949 й до смерті (помер 4 січня 1970 р.) жив в американському місті Буфалло. Повоєнні роки були важкими для поета подвійно: він був майже цілковито відірваний від українського громадсько-культурного середовища і в нього розвинулася важка психічна недуга — манія переслідування, що посилило підозріливість і самотність: йому здавалося, що його хоче вбити Євген Маланюк.

Український поет із США Богдан Бойчук, який відвідав поета за кілька років до його смерті, розповідаючи про хворобу О. Стефановича, намагається пояснити її появу. «Комплекс цей, — пише він у спогаді про цю зустріч, — мабуть, витворювався у Стефановича роками, бо ж усім поетам Празької Групи доводилося жити в тіні популярности Маланюка. І потреба амбітного... поета вийти з тіні на сонце перетворилася з ходом років на комплекс. Ще в Німеччині Стефанович відмовився прийняти Маланюка і читати йому вірші, бо підозрівав, що Маланюк бере в нього мотиви з «Кінцесвітнього»[3]. Чи та, чи інша була причина психічної хвороби Стефановича, а наслідки її — драматичні: він ніде не друкував своїх віршів і відмовився від добірки в антології «Координати» (чого упорядники не виконали).

Отакі зовнішні обставини життя Олекси Стефановича, такий його «гай», коли наблизитися до нього. А на обрії — на обрії його поезія, і вона справді — синя далечінь (випадково, а може, закономірно: при незначному перефразуванні вийшла назва однієї з ранніх збірок Максима Рильського). За життя поет видав дві збіри: «Поезії» (Прага, 1927) та «Stephanos I» (Прага, 1938), ще дві — «Stephanos II» та «Кінцесвітнє», упорядковані автором, залишилися в рукописі. Вже після смерті поета, у 1975 р., у Торонто вийшов том його «Зібраних творів», дбайливо упорядкований і прокоментований українським поетом і критиком із США Богданом Бойчуком зі вступною статтею літературознавця Івана Фізера.

Свого часу Юрій Клен (О. Бургардт) твердив, що Стефанович взагалі «йде добре утореною дорогою Рильського, і під цим оглядом поезія його носить ціхи (риси) неокласичного мистецтва»[4]. Але неокласичність Стефановича — то лише одна з ознак його стильового обличчя, та й то про неї можна говорити лише умовно, бо, приміром, сонети «З античних мотивів», хоч вони, «можливо, були задумані як данина українському неокласицизмові — переростають подібні сонети наших неокласиків своєю повнокровною «атавістичною» еротикою. Вона тематично і настроєво, мабуть, ставить їх набагато ближче до класичних першоджерел, ніж до української неокласичної традиції»[5].

Ми справді не знайдемо ні в М. Рильського, ні в М. Драй-Хмари, ні в М. Зерова такого проникнення у світ антропоморфізованої давньогрецької міфології, сповненої еротизму як могутньої сили самооновлення природи, її животворної сили, як у сонетах О. Стефановича «Сатир і німфа», «Золотий дощ», «Дракон і Прозерпіна». Читач легко знайде першоджерела сонетів, скажімо, «Аполлон і Дафна» —

«Постій, постій!» А Дафна утіка...
Уже і так втомилась, бистрогонна,
А тут іще — кришталька перепона —
Назустріч їй метнулася ріка...

І удалась до матері донька:
«О захисти від брану Аполлона!
Єдина ти у мене оборона...»
І вчула це Латона недрімка.

У дивний стром обернутая чудом,
Красуня в синь плеснула ізумрудом...
Спинився бог, що ніся, мов кентавр...

«Верни себе! Люблю тебе надміру!»
І нахилив пишноту свою лавр:
«Нарви собі на кучері і ліру» —

це явний переспів епізоду з поеми римського поета Овідія «Метаморфози» (перша книга, вірші 452-567).

Одначе неокласичне в античних творах Стефановича лише тема та сонета «контур строгий», важливіше ж тут — мотив не так античного, як ширше — язичницького еротичного світовідчуття. Тим-то теми для таких віршів поет черпав в стихії не лише упорядкованої греко-римської міфології, а й «темного», не естетизованого ще слов'янського поганства. Бо хіба, приміром, у вірші «Лісун» поет

розробляє не ту саму тему, що в «Драконі й Прозерпіні» — тільки що там крилатий вогнедишний змій грецької міфології, а в «Лісуні» — персонаж української народної фантастики, що виник, може, в уяві жителів безмежних боліт Волині. Він міг бути смішним і безпорадним, як, приміром, у вірші Галі Мазуренко «Ніч»:

Лісунець хапа косиці
місяця сріблясті,
б'є мохнатенькі копитці
так, що може впасти,

але у Стефановича цей «оброслий обр копиторогий» — слов'янський варіант сатира — постає зовсім інакшим:

Заманить поночі в гущави,
В найглибшу глушу лісову,
Не зоглядишся, коли зчавить,
Зімне і кине на траву...

Персонажі слов'янської язичницької міфології виступають у поета функціональним елементом цілісної естетики, що охоплює коло тем та ідей, а також визначає важливі прикмети стилю, який можна назвати своєрідним симбіозом неокласики й символізму, принаймні в його українському «музагетівському» (П. Тичина, Я. Савченко, Д. Загул) та «митусівському» (В. Бобинський, О. Бабій) варіантах. При чому цей стиль у поезії О. Стефановича протягом усього його творчого щляху не мінявся, а вдосконалювався, набував — часто рафінованої — витонченості, а широка тематика його віршів переплетена, як коренева система, що утруднює можливість вичленовувати ту чи іншу групу тем для окремого розгляду. Тут радше окреслюються внутрішні сюжети, повернення до тих чи інших образів і символів, яке (повернення) щоразу поглиблює їх і від якогось локального значення, обмеженого певними історичними рамками, доводить до універсального, загальнолюдського, буттєвісного звучання.

Цей процес розширення смислового поля образу особливо виразно простежується на трактуванні поетом персонажа слов'янської міфології Дива, що згадується у «Слові о полку Ігоревім». У 1925 р. на сторінках журналу «Нова Україна» (ч. 4/6) був опублікований вірш «З давнього-давнього» з епіграфом зі «Слова» «Див кличеть вверху древа». Твір цей увійшов до першої збірки поета «Поезії» (1927), потім уже під назвою «Див кличеть» був перенесений до наступної збірки «Stephanos 1» (1938) і, нарешті, при остаточній авторській систематизації творчого доробку включений до збірки

«Кінцесвітнє», яка за життя поета не виходила. Уже таке виділення цього вірша свідчить, що автор надавав йому якогось особливого значення і виділяв серед інших творів. «Див кличеть» — це постійне передчуття небезпеки і тривоги, що супроводжувало Україну впродовж усієї її історії. Але сама ситуація — своєрідна поетична варіація епізодів, зображених у «Слові»: віщування нещастя «чорнокрилатого Дива», що в лісових нетрях сидить «вверху древа», і поразка Ігоревого війська. Автор прямо не виходить за рамки історичного епізоду, але якщо порівнювати вірш «Див кличеть», приміром, з віршами «Слідами Ігоря» Б. Лепкого чи переспівами мотивів «Сло-ва» О. Олесем, то відмінність відразу впадає у вічі: у творі О. Стефановича є «ридання-крик» Дива і його перехід у «рипіння» степових шляхів, «крик» возів, «ячання» лебединого хору, «сичання» стріл і «стогін» степів. Градація цієї звукової гами посилюється гамою кольористичною, тривожний крик «спливає криками на захід, Риданнями — у кров...» і «никнуть трави під вагою червоної роси». При такому перенесенні акценту на звукову й кольористичну палітру непотрібний уже опис самої битви, бо, по-перше, в свідомості читача він викликає асоціації зі «Словом», переспівом Т. Шевченка «З передсвіта до вечора», а по-друге, такий опис зруйнував би ту мову натяків, яка посилює відчуття тривоги невідомістю. Лише кінець вірша повертає нас до конкретної історичної ситуації, яка розширює свої межі:

Глибоко з воями світ — Ігор
У темен степ зайшов —
І хилить половецький вихор
Князівську хоругов...

Душа із тіла — наче пташка —
Й працює Птахолов...
Вода в Каялі — тяжка-тяжка,
Вода в Каялі — кров.

Каяла тут не просто ріка, де зазнали поразки воїни-русичі, вона (відсутня на теперішніх географічних картах) сама стала такою ж загадкою, таким же віщуном нещастя, як чорнокрилатий Див «вверху древа».

У 1937 р. О. Стефанович повертається до цього образу («Див»). Перші строфи майже повторюють попередній вірш (Див знову «вверху древа», в глухому лісі), але є відмінність — незначна, здавалося б, деталь, епітет: «чорнокрилатий Див» вірша «Див кличеть» стає тепер «людиноликим птахом». Якщо поетові навіть удалося уточнити вигляд цього персонажа давньоукраїнської міфології (він міг

бути з чорними крилами і людським обличчям), то вже підкреслення «людиноликості» має принципове значення; відчуття тривоги розширюється, універсалізується, Див стає міфологемою, яка виходить за рамки конкретної історичної епохи, коли Див може трактуватися як елемент світосприйняття людини цієї епохи. І, дійсно, у вірші «Див кличеть» межі події чітко окреслені походом Ігоря, хоч відгомін крику Дива пішов по всій Русі («здрижали Сурож і Посулля, і в тьмі Тьмуторокань»). У вірші ж «Див» крик віщого птахи розлягається уже не тільки в просторі, а й у часі. Віщунський крик Дива супроводжував всю історію України (він давав знати, хто б не сунув на нашу землю — «чи половчани, чи хозари, москва чи татарва») й не припинився досі —

І зараз кличеть «вверху древа»
І клектами сплива
Туди, у кров, де впала днева
Відтята голова.

Звернімо увагу на дату написання твору: 1937 рік. Деталі-символи — голод, сарана навали, братня брань та ін. — були навіяні тодішньою ситуацією в Україні, звідки долітали вістки і про страхітливий голод 1933 р., і про обезголовлення української нації масовим винищенням творчої інтелігенції в 1937 році. Поет включає все це в безкінечний мартиролог жертв України, як це по-своєму робили і Є. Маланюк, і К. Лівицька-Холодна, і чи не найбільш споріднена з О. Стефановичем стилістикою О. Лятуринська, яка обрала вісунами трагічної долі свого народу інших персонажів того ж таки «Слова о полку Ігоревім» — Карну і Жлю.

Але коли в названих авторів образи-символи України переважно виходять усе-таки на пряме значення, а то й поєднанні з публіцистикою, то в Стефановича той же Див не переступає за межі своєї символічності, а втягує в свою зону, символізує інші явища природи: «Вітри розгорнули крила і крикнули чорним Дивом» («Возстала і лик закрила...»). Найголовніше ж, здається, те, що через цей міфологічний образ можемо простежити градацію рівнів від конкретної ситуації, через багатовікову долю України і до всього людства. Останнє бачимо в двострофовому вірші «Спинилось на людині око отнє...», що закінчується рядками:

Чи, може, замість ангельської сурми
І Див уже покличе світовий?

Отже, Див уже стає віщуном лихої долі не тільки одної битви, не тільки одного народу, а й усього людства. І знову ж вірш: був

написаний у 1948 р., коли тільки-но замовкли гармати Другої світової війни (разом з вибухами атомних бомб над Хіросімою та Нагасакі) і людство опинилося перед загрозою нового «затемнення голготнього...» А з другого боку, мотив Дива вплітається в «кінцесвітні» мотиви — хаосу, космічної катастрофи, апокаліпсису, який намічався уже в ранніх творах О. Стефановича.

Та яких позасвітніх образів не сягала б уява поета і які жахливі видива не викликала б, все ж вона, по-перше, в той чи інший спосіб поверталася до рідної землі, а по-друге, не давала усе ж злу остаточно перемогти добро, а лишала поле для наступних поєдинків, а, може, й для вічного противенства. І не випадково, мабуть, останній вірш з цим постійним персонажем драматичного сюжету лірики Стефановича «Світанок» закінчується такими строфами:

Дажбоже неба й землі,
Вседобра в тебе десниця' —
Та тільки звідки та птиця,
Ті дивні клики у млі?

Благословляєш на світ,
На сході смуга рожева —
Нащо ж той глас «вверхи древа»,
Той темний клекіт із віт?

Казкові вимисли це?
Уся батьківщина — казка,
Больова, люба і жаска,
Вогонь — у серце й лице!

В поезії Олекси Стефановича можна простежувати розвиток і інших наскрізних мотивів, до яких він повертається час від часу, збагачуючи їх новими гранями. Передусім, це історична доля України, уособлена в образі Іллі Муромця. Образ цей знову ж таки має свій сюжет, свій внутрішній розвиток, який в даному випадку поступово зміщується з постаті самого Іллі Муромця до того каменя на роздоріжжю, перед яким він став. Нагадаємо ту билинну ситуацію — засторогу: підеш управо — залишишся цілий, але втратиш коня (а що таке витязь без коня?!), підеш уліво — кінь буде цілий, але без вершника, підеш просто — чекає смерть у пущах і нетрях, до того ж для страху там лежить ще кінська голова. У вірші «Ілля Муромець на роздоріжжі» (1924) поет залишає свого героя у роздумах на роздоріжжі:

І замислив чоло лицар:
«Як же мені буть?

У яку ж це закуриться
Задуднити путь?

Напутив же проводир цей!...
...Тихий, тихий степ.
Лиш чутно, як диха тирса,
Як трава росте.

Пізніше зустрічаємо в поета те ж «середхрестя» доріг і той же злощасний камінь із засторогою («Вправоруч — погроза, ще тяжча погроза — вліворуч, а просто — пропасти, покласти себе і коня», але перед цим перехрестям — засторогою опиняється не один Ілля Муромець, перед ним опиняється вся Україна. Мова про вірш «Хрест», що датується 1929 роком. Сама ситуація пов'язана з билинним епосом, але зміст її здобуває ширше історіософське звучання. З'являється новий смисловий акцент — хрест доріг, який посилює епіграф — рядки попереднього вірша самого Стефановича: «Хрест степи собі на перса із доріг кладуть». Рядки ці самі по собі є одним із найсильніших образів всієї емігрантської поезії 20-30-х років, глобальною метафорою, що символізує хресну дорогу України на всіх крутих поворотах історії, дорогу на Голгофу страждання і смерті. І хоча поет закликав свого героя-лицаря вивернути той камінь, вирвати його з землі та розрубати, розкавалкувати хрест цього лиховісного роздоріжжя, хоч він спроваджував його йти впрост, бо лиш просту дорогу обирає лицар, хоч він вдається до публіцистичних інтонацій («Просто. Не йти праворуч, Ані ліворуч — ні... Може зламатись — тіло, Але ніколи — дух»), та ці інтонації, що з'явилися, очевидно, під впливом «волюнтаристських» (як тоді писали) мотивів поетів — «вісниківців», звучали в О. Стефановича якось неприродно й силувано. Його творчій натурі було притаманне драматичне сприйняття світу, що теж випливало з характеру доби, в яку йому довелося жити. Не дивно, отже, що образ степового «перехрестя» в його поезії перегукується з образами Скорбної Матері П. Тичини, Степової Еллади Є. Маланюка, України на розпутті Г. Шкурупія.

Україна постає в поезії Стефановича переважно в узагальненому плані, де якесь узагальнююче символічне начало спресовує епохи — чи то буде образ мазепинської чайки-небоги, що діток своїх вивела при битій дорозі («Там дзвонять на вежах...»), чи біблійний образ Гетсиманії (з однойменного вірша) — землі, від якої сам Бог не хотів відвернути лиха.

Чи не тому темами небагатьох творів поета про конкретні події далекого чи недавнього минулого є трагічні епізоди боротьби України за свою державність. Навіть вірш «Богдана стрічають», що завершується мажорним акордом — вітанням киян гетьмана Богдана

Хмельницького, який після блискучих перемог над поляками тріумфально в'їхав до Києва в 1648 р., викликає почуття не піднесення, а радше щемного болю. Може, тому, що своїми образами («соняшне злато», «білі зграї голубів») він виразно перегукується з «Золотим гомоном» П. Тичини. А після «золотого гомону» київських дзвонів і сердець киян були Крути, був Базар...

Крути «крикнули кров'ю», і той крик озвався голосами учасників походу загонів Української Армії на окуповану більшовиками Україну, походу, що захлинувся під «льодом» річки Звіздаль біля станції Базар на Житомирщині («До «Базару»), а згодом поривом галицької молоді, що в роки Другої світової війни в чужих мундирах хотіла обернути зброю проти всіх зайд на нашу землю. Але, як і в час походу Ігоря, — «кличе віщий Див... Не Дивізія вже — лиш решти...» («До «Бродів»).

Драматичним типом обдарування продиктована увага поета до постатей митців трагічної долі — від Шевченка до Ольжича, який приснився поетові в день своєї мученицької смерті... Мабуть, трагізм світобачення породив цикл Стефановича «Голод», написаний у 1923 р., але з передбаченням страхіть, аж до голодомору та канібальства, що сталися рівно через десять років. Якимсь страшним передчуттям звучать рядки «Голоду II», що набувають космічних масштабів:

Над обрієм черева чорних хмар
Розпухли, набрякли кручами.
... Скомандував Голод хмарам: «Удар!» —
І рушили важко юрмами.

Можна погодитися з думкою Б. Рубчака, що «у пізніших творах (Стефановича) бачимо синтезу історіософських мотивів та роздумів над одвічним стражданням українського народу — з релігійним світовідчуттям поетовим. Але чисто українські проблеми часом втрачають тут свою специфіку і стають абстрактними символами всесвітньої кривди і насильства. Свої релігійні почування поет переносить у сферу містичну, в апокаліптичну країну «Одкриття» Іоанна Богослова, де зло і добро переображаються в космічні (майже магічні) картини та символи»[6].

Можливо, тому поет частіше темою віршів обирав драматичні епізоди історії України, де конкретний факт зв'язаний з якоюсь ширшою, філософською проблемою, або ж філософська проблема проектується на історичну ситуацію і виникає силове поле, яке об'єднує в єдине ціле розгалуження кілька тем, здавалося б, віддалених одна від одної. Таким синтезуючим акордом, де сходяться образи Дива і хреста, є вірш «Над світом кличе чорний Див...», написаний повоєнного 1949 р.:

Над світом кличе чорний Див...
Із верходревного у лісі
На світового він розрісся
І велетенський віщий зів
У людську темряву розкрив.

Над світом — клекоти погроз,
Над споночілим — крила Дива...
... Лиш Той, кого зродила Діва,
Зі згубних вирятує гроз, —
Лиш Той, ім'я чиє — Христос!

Коли ж між нами Він возста,
Коли свою ми душу двигнем?
Коли воскреслого воздвигнем,
А не надхрестного Христа?
Коли здіймем Його з хреста?!

Тут те ж передчуття тривоги, уособленої в образі Дива, що ми вже бачили й раніше, — від «верходревного», локального до «світового», що сягає космічних масштабів. Друга світова війна з її заключним акордом — спопеляючим атомним вогнем над японськими містами, страшні руїни на величезних просторах Європи й Азії — все це мовби унаочнювало, матеріалізувало здійснення біблійних пророцтв «кари і згуби» в судний день за моральне падіння людей («сонце забули» і «серце забили»). Відплатою за це стає загроза нових Содоми й Гоморри, погуба потопу, хаос, що вже «ширяє крилами — вздовж і вшир» і роззявляє «пащеки прірв».

«Кінцесвітні» настрої поета розкриваються переважно через персоніфіковані космічні явища, керовані караючою вищою силою:

На півнеба незрима рука
Розпростерла зловісну завісу.
(«Подивися туди, подивись...»)

Яким же все-таки буде майбутнє, що чекає в ньому людство: віщування Дива про світову загладу чи архангельська сурма справедливого суду й порятунку? Гнів Бога чи знищення вогнем архистратига та списом Юрія сатанинського начала в людині? Хто врятує людство? Повернемося знову до цитованого вірша «Над світом кличе чорний Див...»: крила Дива може подолати лише той, «кого зродила Діва», тобто Христос, але тільки при тій умові, якщо людина очиститься, «двигне» свою душу, коли вона воздвигне «воскреслого», а не «надхрестного» Христа.

Які схожі між собою за звучанням слова «воскреслий» і «надхрестний» і який спалах думки викресався від зіткнення цих звуково споріднених і змістово протилежних слів!

Подібний художній ефект дає сусідство Дива і Діви, понять теж полярних за значенням і близьких за звучанням. На звуковому зближенні тут тримається контраст не просто понять, а принципів світосприйняття і світорозуміння. В даному конкретному випадку зіставлення-протиставлення Дива і Діви веде нас до ширшої проблеми, що виразно виявилася в поезії Стефановича: співвідношення чи, може, навіть симбіозу язичницького і християнського начал в українській ментальності.

Образи слов'янських богів, як загалом мотиви дохристиянської України, її міфології, звучали в творчості й інших представників «празької школи» української поезії, особливо в рано померлого Дарагана та його послідовниці Оксани Лятуринської. Вони були викликані, передусім, оживленням у пам'яті, в психології емігранта образу України в усій її цілісності: разом з особистими враженнями, які вкривалися блакитним серпанком віддаленості й історичної пам'яті від найдавніших часів. Одначе якщо в Дарагана язичницькі мотиви були оживленням дружинного лицарства князівської доби з Дажбоговим обличчям на щиті, а в Лятуринської — фрагментом портрета давньої Волині, своєрідною естетизованою картиною (емаллю, майолікою) суворої давнини, то в Стефановича переважає аспект психологічний та морально-етичний. Його цікавить передусім, що в нас самих збереглося од тих давніх богів, з якими наші предки йшли в походи й сіяли жито, і чи той новий бог, якого хтось «чужий і нахабний» спровадив на нашу землю, остаточно витіснив з душі нащадків пам'ять про давнього, первісного.

Стефанович, зокрема, не раз звертався до образу Перуна. Особливо глибокий і зворушливий вірш «Перун», в якому описано, як топили бога в любій його ріці — Дніпрі, і час від часу блискало його «срібне чоло» і горів «злотний вус». Так і досі пливе він у широті берегів, немов у човні, і ночами видибує на берег, так і досі:

Пливе, прадавньої снаги,
Грози праперві́сної повен.
І часто-густо його човен
У наші стука береги.

Український народ зумів зберегти себе, не переродитися у чужоземних впливах завдяки тому, що трансплантація християнських інститутів, як, зрештою, і світських адміністративних структур у давній Русі змогла прищепитися на новому грунті і завдяки тому, що нова релігійна ідеологія зазнала на цьому грунті значної трансформації, що обидві ці релігії зрослися в єдине ціле. У віршах О. Стефановича язичницьке і християнське начало віри наших предків ніколи не постають як антиподи. Приміром, у його постаті Юрія з харалужним списом у десниці, що разить ворожу силу, явно проглядає щось од того Перуна, що не потонув у Дніпрових водах і стукає в його береги і в серця сучасників. Зокрема, воно стукало в серце поета й археолога, дослідника наших старожитностей Олега Ольжича, що віддав своє життя боротьбі за українську державу:

Великий, старороуський ще Господь
Провадив українську його лодь —
І твердла і росла його потуга
(«Ольжич»)

Ця ж думка варіюється в іншому вірші про поета і революціонера: хоч і загинув він, та все ж «дажбоже перемогло, побідило архистратиже» («Нам не знать, як загашено кров...»). Дажбоже й архистратиже поставлено поруч, як явища одного плану.

Особливо ж виразно виявляється цей релігійний дуалізм у віршах Стефановича про його рідну Волинь.

Вона постає у його віршах як земля предків, що прийнявши атрибути нової віри, залишилися вірними давньому «закону і покону», глибоко в душі заховавши образи старих богів, або «мирячи» їх з новими святими. Вчора люди молилися у Пирогощої, а завтра ставлять жертовник Перунові, вночі стрибали через купальські вогні, а вранці смиренно ступають під голоси церковних дзвонів... Для них «Пречиста така сама, Як найдавніша із богинь» («Портрет»), і в цьому внутрішньому консерватизмі — запорука самозбереження, духовного опору невідомому, аж поки це невідоме не проросте на старому конарі. Пречиста мусила злитися з «найдавнішою богинею», бо в основі обох їх лежало материнське начало; згадаймо, що Мокош — одна з найголовніших богинь у слов'янському язичницькому пантеоні, богиня плодючості й води, покровителька жіночої долі, на честь якої проводилися свята на рубежі літа й зими, поступово трасформувалася в св. Парасеву П'ятницю[7].

Звичайно ж, Стефанович не мав на меті творити слов'янський варіант Овідієвих «Метаморфоз», для нього важливо було передати момент історизму в найбуденніших проявах життя, найглибших порухах душі. Іноді в нього трапляються блискучі знахідки, що видають видатний талант, як «словополківські ковилі» в тому ж «Портреті»: печать історії лягла і на саму природу, епітет цей «світиться» в образному контексті, як хіба що Тичинине «очима чесними, христовоскресними».

Подих древлянської землі викликає в уяві поета не лише «слово-

полківські ковилі», що асоціюються в уяві читача з бойовими походами русичів, їх звитягами й поразками, а й «глибоке заглушшя» нетрів і безконечних боліт, де навіть «час зімкнув свої повіки», і де люди не усвідомлюють, в яку епоху вони живуть і до якого народу належать:

Зо всіх сторін — темнозелений мрок...
«Вкраїнці ви?» — «Ми, паночку, тутешні...»
Чи знайдете, державні дні прийдешні,
Цей межи пущ загублений куток?
(«Велика-Глуша»)

Подібне тривожне питання звучить і в сонеті «Волинь»:

Як увірвать годину цю млосну,
Як закричать в цій важкій тишині,
Щоб раптом все прокинулося зо сну?

Поворот думки логічно цілком переконливий, та ловиш себе на тому, що він чомусь не викликає емоційного спалаху, і сильніше враження залишають «затримані» води, затримані вози і застигла «розтоплена синь», аніж авторське бажання усе це зрушити з місця, розбудити зі сну... Бо настрої, подібні до тих, що звучать у щойно процитованих віршах Стефановича, в інших поетів сприймаються по-іншому. Ось для прикладу вірш «Волинь» іншої представниці «празької групи» — Н. Лівицької-Холодної:

О Україно, треба бурі знов,
Щоб вітер злий твій сон розвіяв,
Бо й досі спиш малоросійським сном
Під співи жаб і соловіїв.

Вірш цей міг бути навіть навіяний «Волинськими сонетами» Стефановича, але яка різна їх тональність. Твір Лівицької-Холодної енергійними інтонаціями і образними нюансами ближчий радше до тогочасних мотивів Є. Маланюка, зокрема, комплексу малоросійства як суспільного явища.

«Глушина» в сонетах Стефановича є не стільки характеристикою реального стану Волині, як відтворенням її образу на основі давніх вражень і споминів, тим більше, що основні акценти сонетів — пригальмування, а то й зупинення часу — характерні й для інших творів поета без їх, скажемо так, територіальної локалізації. І. Фізер у передмові до книги зібраного О. Стефановича називає цей прийом наданням минулому сучасності. Він пише, що поезія цього митця

«йде всупереч загальноприйнятому поглядові, що лірична творчість — це буцімто теперішій час, епічна — минулий, а драматична — майбутній. За таким визначенням предметне нашарування поезій Стефановича мусило б бути епічним. Так однак не є. Потік поетичної свідомості Стефановича, як би сказав Бергсон, пливе назад, а не вперед, пливе у світ зберігаючої пам'яті. Тут, мабуть, краще б сказати, слідом за феноменологами, що предметний світ Стефановича, без різниці на його жанрову зрізничкованість, навмисно усьогоднений. Його поетична візія виповнена постатями українського минулого, предметами української історії. В цьому сенсі більшість його поезій — це спомини та пам'ять, творчо перетворені в поетичні образи»[8].

Спостереження І. Фізера про «часову статичність» як засіб для посилення атрутивності, тобто підкреслення певних прикмет зображуваного, особливо підтверджують його вірші про природу, переважно літньої та — найчастіше — осінньої пори. Кожна з цих пір має свою кольористичну домінанту: літо — золоту, осінь — срібну. Якщо, приміром, у П. Тичини ріка — «мов золото-поколото» — своїм музичним «горінням-тремтінням» підкреслювала рух, то в О. Стефановича золота пора літа, що приходить на зміну зеленій порі весни, знаменує «важковажність» і непорушність. Ось короткий вірш без назви — майже аналогія «Волині»:

Зупинилося літо
На століття, здається, цілі —
Не тече, не колише, не плине
Полудневе розплавлене злото.
Як білозем дівочого лона,
Зомліла зелена земля.

Як у «Портреті» «словополківські ковилі» розширювали семантичне поле зображеної картини, так і тут надзвичайно сильний завдяки несподіваному неологізму («білозем дівочого лона») образ переключає картину літньої пори на нові смислові регістри.

Та все ж найулюбленішою порою року для Олекси Стефановича є осінь. У віршах осіннього циклу уже бачимо не артистично проведений паралелізм між людиною і природою, — осінь тут персоніфікована: вона — господиня, що весело виконує всі сільські роботи: білить хату, підводячи синькою аж до неба, відчиняє блакитні вікна для птахів («Побілила вдова Осінь свою хату...» та ін.), відтак стає княгинею, що бенкетує од дарів природи («Осіннє»).

Повнокровність і соковитість осені з «грудами груш, винограду гронами», винами «міцними, як смоли», від яких «дзвонить гуслами» голова, просто таки приголомшує читача, що мовби фізично

присутній за святковим столом, де і «пугарів — досить» і можна пити «рогами бичими», і є місце для всіх за столами, і «солодкоросні губи у дівчат»... Цей бенкет осінньої природи, ця рубенсівська опуклість особливо вражає, коли згадаєш тихе визнання у теж, здається, тихій пейзажній картині: «О, як добре мені, що оден, І як легко мені, що голоден...» Звучить у темі осені й еротичний мотив: «Щироспілу під вікном рябину заціловує до крови хтось...» («В ганку, наче вибухли із бутлів вина...»), і просвітлена туга одльоту і німотного прощання («Бабине літо літає на вітрі»).

У віршах про природу найповніше розкрилася особистість Олекси Стефановича: делікатність, світ дитячих споминів, який залишався джерелом його поетичної творчості поряд з книжною стихією, а не атмосферою великих міст, у яких йому доводилося жити майже все свідоме життя. Цікаво, що коли в Ю. Дарагана природа насичена атмосферою битв давньоруської дружини чи язичницьких божеств («Як князь ранений — день схилився на захід»), то в Стефановича — атмосферою селянського побуту: «Як півень червоний на сідалі, Моститься сонце на заході спати», «Хати біліше сорочок дівочих», «Оселі третіми озвались півнями», «Це повітря — вино з льоднику, Що було закорковано роки», «А місяць став і світить, як найнявся»...

Але як і в багатьох інших темах, лагідний настрій пейзажної картини може завершитися загадковим акордом, як от у вірші «Весна»:

На свята у нас ні одного
Не минув її привіт.
І білів терновий цвіт
Серед столу Великоднього.

Штрих, який знову нагадує, що Стефанович — поет трагічного світовідчуття, для розкриття таланту якого близька поетика символізму: цвіт терну, який вінчав Христове чоло і долю його народу.

На тлі урбаністичної тематики та модерної манери письма з ускладненою метафорою та аритмічним диханням строфи сучасників поета вражала, як висловився С. Гординський, «її, до деякої міри, поетикальна несучасність»[9], зокрема орієнтація на архаїзацію українського слова і взагалі потяг до старовини, хоч, власне, ні перше, ні друге не було таким уже й винятковим і виявлялося в поезії «пражан» Ю. Дарагана, О. Лятуринської, Ю. Липи. Мовознавець І. Огієнко (згодом митрополит Іларіон) зробив класифікацію новотворів, складених слів та коротких форм у творах Стефановича на основі збірки поета «Stephanos I», відзначивши велике чуття духу мови в його поезіях і те, що мовне новаторство здійснюється у нього за принципами українського словотвору («Рідна мова».— 1939.— Ч. 7/8).

Незвичним і справді винятковим є в поезії О. Стефановича мистецтво звукопису та алітерації, яке автор навмисне підкреслює і яке водночас не є самоціллю, а несе на собі емоційне та семантичне навантаження. Читач відразу відчує наспівність звукових повторів («Свіжеє сіно, ясла кленові, ясна дитина») різдв'яного вірша, уперту пружність «Лежить, упершись у перса» («Хрест»), наступ ворожого війська: «Коли степами од злоступання Стогнати й стугоніть» («Див»). Подібних прикладів можна навести безліч, та ще й нагадати при цьому, що філігранне шліфування рядків, доведення їх до рафінованої витонченості, де не знайдеш ні зайвого слова, ні неточного епітета. Але й цього всього було мало для О. Стефановича. Він на звукових збігах, як ми бачили у вірші «Над світом кличе чорний Див...», будує смислові образи-антитези («Коли воскреслого воздвигнем, А не надхрестного Христа»).

Вражає і метафорика Стефановича, в якій виразно простежується перехідна ланка від поетики українського символізму до образності шістдесятників, зокрема, вміння опластичнити абстрактні поняття, наукові терміни тощо і навіть емоційно зігріти їх. Приміром, його образ «Душа мольбою підплива», відзначений Б. Рубчаком як зразок поєднання віддалених понять в цілісному образі, — явний попередник Драчевого «І душа моя повна сліз по самісінькі очі».

І словотворення, і образотворення поета вимагає грунтовного дослідження. Поезія Олекси Стефановича — справді Stephanos, справді вінок в українській літературі, квіти на якому не тьмяніють від часу.

* Вінок (грецьк.)

[1] Антонович-Рудницька М. Уривки із споминів «Про поета, що не вмер увесь // Стефанович О. Зібр. твори.— Торонто, 1975.— С. 256-257.

[2] Читач (М. Мухин). Олекса Стефанович // Самостійна думка.— Чернівці.— 1935.— Ч. 5/6.— С. 338.

[3] Бойчук Б. Одна згадка упорядника цієї книжки // Стефанович О. Зібр. твори.— С. 261.

[4] Бургардт О. (Рец. не зб. О. Стефановича «Stephanos I» // Вісник.— 1939.— Ч. 7/8.— С. 593.

[5] (Рубчак Б.) // Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході.— Нью-Йорк. 1969.— Т. І.— С. 62.

[6] Там само.— С. 65.

[7] Див.: Рибаков Б. Язычество древних славян.— М., 1981.— С. 388-392.

[8] Фізер І. Вступна стаття // Стефанович О. Зібрані твори.— С. 7-8.

[9] Гординський С. / Рец. на. зб.»Stephanos I» // Ми.— 1939.— Ч. 4.— С. 105.

«СЛОВАМ — СУВОРІСТЬ І ГЛИБІНЬ»
(Оксана Лятуринська)

Ті, хто писав про Оксану Лятуринську — чи поети, а чи критики, — намагалися знайти образну формулу для характеристики її творчої особистості. Наведемо кілька з них. Євген Маланюк (який високо цінував творчість Лятуринської) намалював такий її портрет:

Аж пуща зашумить волинська,
Й над оксамит і златоглав
В сап'янцях легких Лятуринська
Виходить годувати пав.

Ворожить про весну колишню,
Любов вціловує в слова
І випускає — сокіл-пісню
З гаптованого рукава.

Поет Олекса Стефанович назвав її «князівною, що обходить шатра». Ну, це поети, то й визначення їх поетичні, напрошується думка. Але ось характеристика літературознавця/Павла Зайцева: в її поезії є «щось від якоїсь особливої «амазонської» ніжності — ніжності жінки-войовниці, коли вона відкладає стріли й лук і віддається пестощам мрій, ще не стративши напруження м'язів»[1].

Спільність цих характеристик не тільки в їх образності, а й у підкресленні головної риси поезії О. Лятуринської: поєднанні мужності й жіночості. При чому це поєднання здобувало свою переконливість у тому, що здійснювалося на тій ділянці національної історії, яка давала багатий матеріал для вираження мотивів лицарської звитяги і жіночої вірності, — на княжому періоді. Не можна сказати, що і ця тематика і ці мотиви були новими для поезії, принаймні того емігрантського празького середовища, в якому жила й працювала Оксана Лятуринська. Ні, тема давньої Русі, поганського світосприйняття, лицарства виявилася уже в творчості Юрія Дарагана, згодом була розвинута в поезії Олекси Стефановича та О. Ольжича, свій аспект здобула у віршах Євгена Маланюка і Юрія Липи.

У кожного з названих поетів — свої мотиви, свої концепційні опори, своя історіософія, свої образи. Стильова манера О. Лятуринської формувалася під безпосереднім впливом Ю. Дарагана, розвиваючи і збагачуючи його княжо-дружинницькі мотиви, напоєні чаром естетизованого язичництва, тематикою та конкретними реаліями вона найближча до О. Стефановича. Це й зрозуміло: обоє родом

з Волині, і враження дитинства та й сама атмосфера цієї давньої древлянської землі, де затрималося так багато архаїчного в побуті і психології людей, їх світовідчуванні, не могли не накласти свій відбиток на творчість поетеси. Згодом, уже після Другої світової війни, коли Оксана Лятуринська жила в Міннеаполісі і віршів уже не писала, а виступала з дослідженнями про міфологічні основи колядок, символіку українських писанок, великодні кострища, вона не раз зверталася до своїх спогадів про повір'я, ритуали та звичаї, що їх спостерігала в місцях, де проходило її дитинство. Вона називала пізніше дитячі роки найщасливішою порою свого життя, хоча були вони, мабуть, далеко не безхмарними. Наймолодша в багатодітній сім'ї Михайла і Ганни Лятуринських, де крім неї було ще семеро дітей, вона виростала, як переважно діти на селі, без особливого догляду батьків, зате в тісному спілкуванні з природою і сільським середовищем... В родині зберігалися спогади про батьків родовід, що мав французьке коріння: якийсь ля Тур залишився на Волині після відступу французьких військ з Росії в 1812 році. Власне, нічого французького на час, коли народилася Оксана (1 лютого 1902 р.), вже не залишилося, нащадки наполеонівського солдата українізувалися.

В Оксани вже змалку виявилися неабиякі здібності: в шестирічному віці вона малює портрет сестри, а у восьмирічному пише перший вірш — «В Альпах», в школі її називають вундеркіндом. Тож і не дивно, що після закінчення школи її послали до Кам'янецької гімназії. На цей час припадає національне самоусвідомлення Оксани Лятуринської, що видно хоча б із зацікавлення історією Волині, відбите в її віршах. Ось уривок із одного з них — «З Острозького архіву»:

Ось коридор із входом до архівів,
Ідеш управо, просто або вліво,
Портрети чорних стін — князі Острозькі,
Вид гордих воєвод, панів, вельмож'в...
Рукописи береш із-під тяжких заслон,
По-перше Біблію, що вийшла друком,
Листи численні світської науки —
Один за одним зжовклий з часом аркуш,
Якого князь діткнувся, та єпархи —
Це Костянтин, Никифор та Лукаріс —
Горнеш, а колом діють древні чари.

Гімназії в Кам'янці Оксана не закінчила. Сталася низка непередбачених подій, що круто змінили її життя. У 1919 р. помирає мати, що викликає недобрі передчуття, які невдовзі справдилися. Батько

силоміць віддає 17 річну Оксану заміж, і вона тікає від нелюбого чоловіка (не прийнявши навіть його прізвища, хоч офіційно з ним і не розлучалася). Доки нелегально добралася до Німеччини, а згодом до Чехословаччини, ледь не загинула: виїхала крадькома, без грошей... Що ж усе-таки було тим основним поштовхом, що спонукав її залишати рідний край, родину? Галина Лащенко, близька подруга поетеси, що написала про неї спогади, пояснює цей крок так: «...Вона мусила йти, бо відчула, що її кличе якийсь голос — мабуть, це було призначення. «Мені прийшлось підсвідомо іти до того, тяжко і химерно», — пише вона в листі до мене. Бачимо тут прояв непереможної волі, яка вперто йшла до своєї мети. Її гнала у світ жадоба знання. І була ця туга така міцна, що дала їй силу розлучитися з рідними»[2].

Чи справді Оксана інтуїтивно відчула єдину можливість реалізувати своє обдарування, що відважилася на такий одчайдушний крок? В усякому разі, якби вона залишилася вдома, її освіта, мабуть, зупинилася б на п'яти класах гімназії, а поетичний хист і потяг до малярства та скульптури залишився б як гіркий докір долі.

Добравшись на початку 20-х років до Чехословаччини, О. Лятуринська опинилася в середовищі української еміграції, яка почала організовувати громадське та літературно-мистецьке життя.

Насамперед, треба було завершити середню освіту, і Оксана складає екзамени в українській реальній гімназії у Празі. Записується до Карлового університету, де вивчає літературу, філософію, історію мистецтва, навчаючись водночас у чеській Вищій мистецько-промисловій школі та відвідуючи Українську мистецьку студію.

У Вищій мистецько-промисловій школі О. Лятуринська вчилася у проф. Дворжака, по-своєму трансформувала його нарочито «грубий» монументальний стиль, надаючи йому витонченості в дусі української художньої традиції. У професорів Української мистецької студії О. Мако та К. Стахівського вона вчилася рисунку та скульптури, особливо вподобавши жанр звіриної скульптури, майстром якого був Стахівський. Різьби молодої скульпторки вже тоді виділялися серед чеських і українських студентів, часто експонувалися на мистецьких виставках, а ще частіше вона дарувала фігурки різних птахів та звірів своїм приятелям. Про успіхи О. Лятуринської в галузі скульптури свідчить те, що Українська гімназія у Ржевницях замовила їй велике погруддя Т. Шевченка, в якому скульптор, за свідченням сучасників, відступила від традиційного трактування великого українського поета як «селянського поета» в кожусі і баранячій шапці і створила образ поета-філософа.

На жаль, сталося так, що більшість скульптур і малярських творів О. Лятуринської загинули. Ні організатори виставок, ні видавці, на замовлення яких вона робила ілюстрації, не подбали про

їх збереження. Втрата велика, бо зроблено було багато: портрети видатних діячів української історії, культури, літератури, скульптурні портрети та композиції. Останнього удару завдали її творам бомбардування Праги радянськими літаками в 1944–45 роках. Тоді пропали і її скульптури і був остаточно втрачений слух, уже до того дуже пошкоджений раніше перенесеною хворобою. Починалася друга еміграція, і все доводилося починати спочатку: спершу в Ашафенбурзі (Німеччина), а потім у Міннеаполісі (США), де прожила до кінця життя (померла поетеса 13 червня 1970 р.).

Але якщо доля мистецької спадщини О. Лятуринської була трагічною, то для поетичної творчості вона склалася щасливіше. У вислові «рукописи не горять» є якийсь символічний сенс.

Вірші О. Лятуринської, переважно під псевдонімом «Оксана Печеніг», вряди-годи з'являлися в українській періодиці 30-х років, а збірки «Гусла» (Прага, 1938) та «Княжа емаль» (Прага, 1941) висунули її у перший ряд українських поетів еміграційного кола так званої «празької школи».

Назви збірок О. Лятуринської — «Гусла» та «Княжа емаль» — дуже точно передають поєднання у творчості поетеси пісенного і пластичного начал. «Гусла» — це мовби дружинний спів Боянової спадкоємниці, «Княжа емаль» — скупа й точна деталь, яка поступово еволюціонує від штриха видряпаного на стіні печери рисунка первісного художника до волинської майоліки, а згодом — до повного спектру кольорів веселки.

І перша, і друга книжка тематично замикаються на періоді княжої доби, одначе не на її історіографічному, а на історіософському, а радше духовно-світоглядному аспекті. Це вписує поезію О. Лятуринської в загальний контекст «празької школи» української поезії,в якій давньоруська тематика, починаючи вже від Ю. Дарагана, займала важливе місце, як нагадування читачеві, що втратив не тільки ідеали, за які боровся у військах УНР, а саму батьківщину, про часи державницької могутності України, а, отже, вселяння надії, що державність ця буде відроджена і треба бути готовим до боротьби за неї.

І «Гусла», і «Княжу емаль» (додамо сюди й «Веселку») пронизує ідея вірності своєрідному кодексу воїна дружинника в дусі суворих законів раннього середньовіччя: «За око — враже око, Оселя — за оселю»; коли вбитий друг, найголовнішим почуттям стає почуття відплати («І любкою — помститись туга»).

Це мораль захисника рідної землі, чиї руки вміють міцно і звично затискати «залізо зброї», а серце не знає вагання перед лицем ворога; воїна, який любить оп'яніння бою і для якого найстрашніше — ганьба «на щиті», почуття страху чи жалю до ворога. Він цілковито підпорядкований кодексу лицарської честі, яка наказує: убий.

Він готовий повсякчас і навіть бажає сам зазнати такої смерті в чесному — за тим кодексом — бою. Водночас це не мораль завойовника, готового йти в чужі землі по здобич, не мораль найманця, а мораль патріота, який «оливо руки» і «ока гостроту» спрямовує на захист рідної землі, «за землю Руськую» і для якого найвища з нагород:

Тризуба знак, яко клейнод,
і прапор жовто-синій.
(«І зрине кінь у височінь...»)

Найголовніша молитва воїна-дружинника — а «молитви бійців недовгі» — молитва про перемогу рідної корогви «з мечем Михайла». Для цієї перемоги — повне напруження всіх фізичних і духовних сил, а почуття заспокоєння пов'язане уже з вічним спочинком на цій же рідній землі. Сам тон, сам ритм раптово міняється, коли йдеться про цей спочинок (а наводимо вірш повністю):

Мир над місцем сим!
Буду тут лежати,
поруч — побратим.
На почесні чати
стане тирса й кінь.
Буде звід зоріти,
гіркнути полинь,
синітимуть квіти.
(«Мир над місцем сим!..»)

Твір цей перегукується своїм настроєм з віршем Олега Ольжича «Поважна мова врочистих вітрин...» із його збірки «Рінь» (1935):

Поважна мова врочистих вітрин.
Уривчасті передвіку аннали.
«Ми жали хліб. Ми вигадали млин.
Ми знали мідь. Ми завжди воювали».
«Мене забито в чесному бою.
Поховано дбайливою сім'єю».
Як не стояти так, як я стою
В просторій залі мудрого музею?

Так виразно ввижається мені
Палючими безсонними ночами:
«Я жив колись в простому курені
Над озером з ясними берегами».

Щоправда, вірш О. Ольжича складніший за архітектонікою: тут маємо перегук голосів автора і викликаних його уявою персонажів — експонатів «врочистих вітрин», відділених дистанцією в тисячі років. Одначе внутрішній зір поета долає цю відстань, почуваючи себе — живим — в тих далеких епохах, які тепер стали експонатами музейних вітрин. Ольжич — археолог за фахом — виводить з передісторії людства і проводить упродовж епох ідею недекларованого героїзму, ідею, якій присвятив і своє, сповнене подвижництва життя і за яку — не на барикаді в час душевного пориву й раптового спалаху, а в тюремній камері-одиночці віддав його...

Час у вірші О. Ольжича рухається від сучасного до минулого, як спогад, в О. Лятуринської, де сюжет розгортається у формі не полілогу, а монологу, час рухається від сучасного до майбутнього — як передбачення. Це випливає з творчої манери обох авторів. Ліричний герой О. Ольжича, як сучасна людина, майже завжди через якесь віконце заглядає в різні епохи — найдавнішу, античну, середньовічну, виділяючи той нерв, той стрижень, який ці епохи пов'язує між собою. О. Лятуринська цілком переселяється в конкретне історичне минуле — Україну княжих часів, психологічно й естетично вживається в ньому і мовби наново відновлює те, що, як сказала сучасна поетеса, через війну, грабунки та пожежі було втрачене... Недарма Є. Маланюк у передмові до тризбірки «Княжа емаль» («Княжа емаль», «Гусла», «Веселка») писав, що коли б «Ольга чи Ярославна писали вірші, то ті вірші й були б поезіями Оксани Лятуринської»[3]. Йдеться не про стилізацію, яка завжди видає себе з головою, а про стиль, про вживання в епоху, при якому дистанція між автором і зображеним підкреслює зв'язок часів: і те, що перейшло в гени наступних поколінь, і те, що було втрачене на шляхах історії. Отже, це одночасно і погляд на минуле з сучасного, і погляд на сучасне з глибини віків зі знанням чи «прозиранням» майбутнього.

Протяжність часів можна передати не тільки через подію, а й через символічну образну деталь, що асоціюється з тією чи іншою епохою. Так, рядки вірша

Якби бажать мені,
якби волить мені —
плисти б лебедею
по морю синьому,
об землю вдаритись
та соколицею
попід оболоки,
погнатись хвилею,
розбитись бурею
і понад берегом
заскиглить чайкою —

звичайно ж будуть асоціюватися з «Плачем Ярославни» зі «Слова о полку Ігоревім» та водночас викличуть в уяві й Мазепову пісню про чайку-небогу, що належить уже іншій епосі. Є. Маланюк, вражений органічністю цього синтезуючого начала поезії О. Лятуринської, гармонійністю образу, барви та «композиційного кола», писав, що «ця досконалість, ця стилева завершеність аж наче насторожують. Справді, досконалість стилю поетки стоїть на самім краю тієї небезпеки, що зветься стилізацією. Один крок, і живе трьохвимірне життя її поезії може обернутися в плоску досконалість трьохвимірної графіки, в закам'янілий безрух мертвої краси.

Але авторка вміє вдержатись на цій строгій границі, і її поетичні емалі переливаються, пульсують і шумують вічним життям справжнього мистецтва»[4].

Втриматися на тій строгій межі, де виникає загроза стилізації, допомогли їй надзвичайна, гранична строгість слова, що зближує стиль автора «Гусел» та «Княжої емалі» зі стилем автора збірки «Рінь» (1935) — Олега Ольжича, при тій, щоправда, різниці, що «камінний», за висловом О. Стефановича, вірш Ольжича не мав ні образно-символічної. ні інтонаційної прив'язаності до якихось чи то фольклорних, чи літературних джерел, як це було в поезії Лятуринської, орієнтованої на поетику замовлянь, «Слово о полку Ігоревім» та композиційну будову емалевої мініатюри. І це закономірно. Тематика О. Ольжича охоплювала надто великі часові і просторові виміри, щоб мати якусь регіональну стильову домінанту. Тематика О. Лятуринської навпаки хронологічно обмежена переважно добою княжої Русі, а регіонально — Волинню. То вже інша річ, що смислове поле розширює ці рамки, це властивість кожного справжнього мистецтва. «Княжа емаль» більш розімкнута в часі, оскільки більш відкрита в історичну перспективу фольклорна символіка, на якій базується образність цієї збірки.

«Гусла» — книжка більш цілісна та в стильовому плані більш, сказати б, одностильна. Це справді дружинна пісня, «сокіл-пісня», за точним визначенням Є. Маланюка, але проспівана жінкою, тому в ній так багато нюансів, недоступних співцям-боянам.

Читача вразить у віршах поетеси багато ремінісценцій, іноді цитатних, зі «Слова о полку Ігоревім» та інших історичних джерел — уже з першого вірша:

В Задніпровське поле
вийти б Святогором,
пошукати чести,
а князеві слави.

(«Заспівай, бояне...»)

«Лисиці брешуть на щити», «Іти на Дін чи не іти Шоломом зачерпнуть води», «За землю руськую, За рани Ігореві» — все це хрестоматійне не просто повторене, вжите для орнаменту, а виступає як елемент історичного тла, як опора, фундамент, на якому розгортається оригінальна поетична конструкція. Ну хоча б:

Нам любо жити в Переяславі.
Сюди іде із Греків овоч
і грона виноградних лоз,
із Угор — збруя і комоні
і срібло — з Чех;
із Руси — куни, біль і соболь,
меди і отроки дружинні.

Нам любо жити в Переяславі.
Сягати любо златоглав,
багрець і цісарське оплічя.

О. любо нам крізь млу сторіч
велику чатувати звагу!
Ось шлях стовпований на Схід
і стопи Олександра.

Критики, які аналізували цей вірш, захоплювалися в ньому ощадністю засобів, тим, що авторка не нагородила, наприклад, південних овочів пишними епітетами[5]. Це так, але не забуваймо, що половина цього твору — віршований переказ слів князя Святослава з «Повісті временних літ»: «Хочу жити я в Переяславі на Дунаї, бо то є середовища землі моєї. Адже там усі добра сходяться: із Греків — паволоки, золото, вино й овочі різні, а з Чехів і з Угрів — серебро й коні, із Русі ж хутро, і віск, і мед, і челядь»[6]. Поетеса намагалася зберегти лапідарність літописного стилю, де фіксація переважає над характеристикою. Та як тільки «цитатна» частина вірша закінчилася, відразу вступили в права інші правила — правила поезії. «Крізь млу сторіч» виворожується не образ князя (у вірші навіть ім'я його не згадується), а звага, цебто рішучість, сміливість, яка панувала в княжі часи нашої історії, і співвідноситься авторкою — так само ощадно, без епітетного декоруму, — зі стопами Олександра Македонського.

Впадає у вічі, що ощадна на слово О. Лятуринська знаходить надзвичайно точні й місткі метафори, які психологізують епоху:

Щит ясний — сонце, очі — став,
а побіч нього — ратна слава.

(«Важкі киреї, золоті...»)

А день відтрублював сурмою
і золотив щити.
(«Хилились стязі, пнулись вгору...»)

Пейзаж, переданий крізь призму сприйняття воїна-дружинника, войовника чи охоронця своєї землі, у «празькій школі» української поезії був започаткований Ю. Дараганом («Княжич — місяць вийшов на стежину...», «Як князь ранений — день схилився на захід...», «Дажбог лякає білі коні...»). О. Лятуринська, як відомо, була закохана в поезію Ю. Дарагана і, без сумніву, зазнала його впливу. Але вона пішла далі від свого попередника. Бо коли в автора збірки «Сагайдак» маємо сповнений історичними асоціаціями — княжих та козацьких часів — пейзаж, то в О. Лятуринської історична чи язичницька атрибутика є тільки одним з компонентів переважно драматичного ліричного сюжету, що передає драму історії. В Ю. Дарагана діють «світлі» боги: Сварог, Дажбог, Перун, що допомагають воїнам заслонити «червоними щитами» Русь від половецького степу, боги — покровителі русичів і дружинного воїнства, в Лятуринської ж поруч з ними діють і інші божества — вісники лиха, нещасть, що наче прозирають товщу віків і голосять над майбутнім України. І, характерно, що серед них переважають жіночі постаті. Наведемо один із творів такого плану:

Хилились стязі, пнулись вгору
і хвилювали, як ковиль.
Усе зловісніш і суворіш
темніли черню корогви.

Світ хижим птахом, звіром кидавсь,
стріл гнало чорно, яко тьми,
а обіч страшно йшла
Обида і дотикалася крильми.

Було червоне поле бою,
лягали ратію брати.
А день відтрублював сурмою
і золотив щити.

День догоряв так світозарно!
Душа просила корабля.
Десь біля голосила Карна,
тужила Жля.
(«Хилились стязі, пнулись вгору...»)

Вірш цей сприймається як варіант опису битви русичів з половцями зі «Слова о полку Ігоревім», в якому воїни Ігоря зазнали поразки, опису, в якому бачимо не саму битву, не її перебіг, а тільки результат — «червоне поле бою». Обида, Карна, Жля — ці персонажі «Слова» уособлюють жіночу тугу за полеглими синами, чоловіками, братами. Поетеса тонко й економно передає колорит епохи, злегка архаїзуючи мову («стязі», «яко тьми», «ратію») та об'єктивізуючи настрій реаліями того ж таки «Слова» з підкресленою алітерацією: «І хвилювали, як ковиль» (згадаймо знамениті Стефановичеві «словополківські ковилі»). Але ці божества слов'янського язичницького пантеону виражають жіночу тугу всієї наступної української історії, бо їм не раз доводилось голосити над полеглими у битвах за волю. О. Лятуринська концентрувала протяжність сприйняття в історично конкретних деталях, що в читача викликають власні, близькі йому асоціації. Так само прив'язаний у неї до конкретної ситуації Див, що в «Слові о полку Ігоревім» птахом сидить «вверху древа» і віщує поразку Ігоревого війська:

Ану ж не буде вороття?
Назад підкови не слідять.
Багрянці стигнуть. Страшно краєм.
І Див кричить, коня лякає.
(«Недобреє віщує Див...»)

У творі дуже промовиста зорова, «живописна» деталь, що в різних варіантах постає двічі («лише в один кінець сліди», «назад підкови не слідять»), і авторка ніде не виходить за рамки окресленої події, хоч крик Дива — чоловічої іпостасі Діви-Обиди з лебединими крилами — цю подію переростає і відлунює читачеві в нових епохах, викликаючи в кожного свої асоціації.

В О. Лятуринської був зовсім інший підхід, аніж у її старших колег Є. Маланюка та О. Стефановича, в поезії яких теж натрапляємо на ці образи. Втім, якщо в Є. Маланюка («Діва-Обида») він міг бути певною мірою випадковим, бо виступає одним з образних уособлень Степової Мадонни — символу поганьбленої і знівеченої України, дорогої і водночас проклятої за те, що стала матір'ю яничар, красуні, чиї «воронії брови загнулись в татарські шаблі», то в О. Стефановича Див — один з наскрізних образів, що в різні часи раптово виникав у його поезії. Характерно, що і Є. Маланюк і О. Стефанович ці образи-символи з рамок історичної ситуації, з якою вони пов'язані (похід князя Ігоря на половців та поразка в битві з ними) виводять на ширші плацдарми, де «Псами виють — епохи. На вітровім безкраю сурмою вітер історії» (Є. Маланюк), чи в майбутній апокаліпсис, де «може, замість ангельської сурми і Див уже покличе світовий» (О. Стефанович).

У Лятуринської теж знайдемо мотиви апокаліпсису, але це буде пізніше, тепер же вона концентрує історичну протяжність в одній точці, в одному образі, образ у неї — як стиснута пружина, готова в будь-яку мить розпрямитися, поєднуючи між собою різні часові площини. Це загалом — одна з прикмет її стилю, в якому масштабність погляду мовби втиснена в композиційне коло емалевої мініатюри, замкненої в собі і водночас спроектованої у безмежність, де за підкресленою безсторонністю манери оповіді нуртує потужний емоційний струмінь — мужності і водночас невтишимої туги, висловленої голосами Діви-Обиди, Карни, Жлі, а відтак збірним голосом жінки-жалібниці з обрядового пісенного репертуару... Така об'єктивізація особистісного здійснюється включенням ліричного «я» героїні в естетичний кодекс часу й самореалізацію його через канон, етикет, ритуал. Готові поетичні формули дружинного співу чи фольклорної пісенності («мечі харалужні», «синє море», «чисте поле» чи цитати зі «Слова») є опорними точками достовірності картини чи ситуації для читацького сприйняття, від яких воно має відштовхуватися для осягнення повноти авторського задуму. При чому в збірках і циклах бачимо надійність і історико-світоглядну — так скажемо — достовірність цих опор, що базується на доброму фаховому знанні історії, етнографії, міфології та фольклору, і особливий дар досягти рівноваги між об'єктом і способом зображення, мовби перенесенням себе в ту чи іншу епоху і природним відчуттям себе в ній.

Так, збірка «Княжа еамль» починається циклом «Печерні рисунки». Чи не так мав видряпувати на стіні печери первісний художник?

Зуб, ратище, копито, пазур.
Тут муж ішов на силу вражу.
Сурмив тут мамут. тут відмідь
Печерний вів кошлатий слід.
Кружляв тут яструб в яснім небі,
По озеру плив чорний лебідь.

Ощадність вислову, що межує з аскетизмом. Контур, лінія, жодної барви, а при цьому — ціла етнографічна мікростудія, подана через призму естетизованого сприйняття. Це, сказати б, зовнішні ознаки. А внутрішні, духовні?

Устами славлена
стріла стужавлена.
Хвалена, хвалена,
в отруті калена!

Стріла окрилена,
стріла доцілена.
Кров'ю гартована
стріла значкована.

Знову «кодекс» поведінки, де кожен крок був регламентований системою засторог, дозволеного і забороненого. Стріла, звичайно ж, гартована в отруті, але воїн чи мисливець не стане з нею супроти ворожого племені чи того ж мамута або ведмедя, якщо не буде над нею здійснено замовляння. Хто читав працю англійського дослідника первісних народів Д. Фрейзера «Золота гілка», в якій, до речі, наводиться й український матеріал, той переконається, що «славлення устами», замовляння, «значкування» — справа далеко не другорядна, а така ж важлива, як у пізніші цивілізовані християнські часи — освячення хати чи вінчання, а може, й більше. Первісна Волинь у віршах О. Лятуринської не сповнена такої загадкової таємничості, такого передчуття космічних катастроф, як у поезії її земляка О. Стефановича, що ми бачили при зіставленні віршів про Дива в обох поетів.

Ця давня первісна Волинь була близька поетесі своєю суворою справедливістю і гідністю давніх предків. Так, їх оселі-логовища були в хащах і темних скелях, вони були вдягнуті в білчачі шкури, їх зброєю були луки, пращі, дрючки та каміння, але вони були господарями своєї долі і зневага чекала того, хто слов'янського Дажбога міняв на варязького Одіна...

Ця давня передісторична пора «печерних рисунків» переростає у героїку «княжої емалі», щоб перейти в тугу «волинської майоліки», коли стинав час «могутність ікол» і під навалами ляхів, угрів, татар

Упали вежі, впали стіни
І зрівняно вали. Руїни.
(«Стинає час могутність ікол...»)

Втрата тої давньої Волині розкривається як трагедія історична і як особиста драма. Ці два мотиви переплітаються як дві мелодії в музичному творі. Спершу особистий біль ще ховається за сповненою якогось начеб підсвідомого, приховуваного щему.Чимдалі показна відстороненість і безособовість усе більше поступається місцем безпосередньому вияву почуттів — переважно через пейзаж, через короткочасний спалах осені. Героїня О. Лятуринської прощається з рідним краєм, і гострота втрати батьківщини оживляє в її уяві не тільки руїни замків і веж, а й уражений пейзаж, де «келихи джерел надпиті, і дзеркало озер розбите», а виночерпій-смуток «склянки

тернового зачерпить, гіркого боднями відточить», і з душі вирівається розпачливе:

Хто вип'є з келиха мойого?
Заступить втрату дорогого?
О хто мені розраду дасть?..
(«Я знаю певно: дня одного...»)

Нарешті, у вірші «Філігран» вже цілком панує особистий мотив: героїня дошукується джерел свого роду й своєї духовної генеалогії. У рисах обличчя своєї прапрабаби на портреті вона не тільки впізнає власні риси, особливості натури (кров, яку дістала в спадок), а й «переселяється» у ту давню епоху, коли жила прапрабаба й сама живе її «життям прадавнім». Відбувається нове «повернення» у минуле: зводяться наново зруйновані палаци, і тепер уже в цих палацах — вона, й «на пальці — перстень королеви». Зустрічаємо в «Княжій емалі» вірш типу рицарської куртуазної лірики — рідкісний зразок поезії такого плану — «Із саду тихо залами пройду...»: несподіваний поцілунок тепліє на руці, але кінський тупіт затихає за мурами замку... Можливо, це була туга самої поетеси за коханням, якого їй не довелося зазнати в житті, а може, це ще штрих вростання її ліричної героїні в її улюблені героїчні княжі часи. Так, вона справді наче міняла точку спостереження: то з погляду сучасного дивитися на минуле, то начеб минулим оцінювати сучасне. Але в цій зміні кута зору залишалася щілина, що дає можливість відчути дистанцію: струни гусел співають пісню герям, але славу їм шумить дуб у нав'ї — на сонячних левадах того світу, куди за вірою наших предків переселяється душа померлих чи полеглих.

Ю. Шевельов не випадково одним з основних почуттів, що пронизує людину в поезії О. Лятуринської, називає почуття рокованості. «Чи думала вона, що вже не бути дням, а тільки ночам? Що вимре її рід? Що як би не зноситися соколом чи орлом, а таки доведеться бути розбитим бурею й скиглити чайкою? Чи її постава була поставою опору з обов'язку, поставою неминучості загибелі? Чи колорит її світу був зловіщий і тонус життя — самозречення й аскетизм? З-поза історичної людини визирає й прозирає сучасна, щоб не сказати — програмова»[1].

Та дуже важливо, що наскрізне прозирання крізь товщу віків не виступає в неї якимсь віщуванням слов'янської Кассандри. Емоційний світ ліричної героїні О. Лятуринської, особливо в «Гуслах» та «Веселці», опертий на стихію народної свідомості, як вона складалася поколіннями, вбираючи в себе нашарування нових і нових епох. Тому корабель, на якому поїхав милий, вже включає в собі можливість бути розбитим бурею, а, отже, велику ймовірність

оплакувати милого, й для такого оплакування вже вироблений ритуал; вже проводи — теж оплакування, як і колискова синові, якому покладуть «точеную кулю, шаблю ще й козацьку».

Саме оці ритуальні символи пронизують історичний простір спільним мотивом, який одна епоха передавала іншій, попереднє покоління — наступному: верталися з вирію журавлі, та не завжди верталися сини й кохані, часто залишаючись у далеких і чужих краях похованими «без учти і без тризни», і «Не провести коня, переломивши зброю, Не вкласти мідний гріш на перевіз душі!» («В свій край вертаються й лелеки...»). Не треба доводити, що автор мала на увазі в однаковій мірі як давніх русичів, так і своїх сучасників, які виборювали українську державу, а потім помирали в таборах на чужих землях.

Втім, перед читачем розгортається розгалужена й регламентована система ритуальних актів, оперта на фольклорну традицію. Прощання дівчини з милим асоціюється з відльотом журавлів. Можливо, за аналогією з цим відльотом він відпливає на кораблі. Починається чекання, теж позначене пісенною стереотипністю («білі вітрила», «синє море») і засторогами-табу, які не можна порушувати, щоб не накликати біди:

Ось троянда рожевіє.
Ту зірвать ніхто не сміє,
бо призначена комусь,
а кому? — сказать боюсь,
щоб на зле хтось не зарік,
щоб не плакать, як торік.
(«На моїх грядках барвінок...»)

Чекання теж сповнене ритуальності. Що не робить — чи пряде, чи білить полотно, психологічний стан об'єктивізується, розкриваючи в дії якийсь потаємний знак, якийсь натяк: веретено вирівається з рук і креслить нитками лук, а море краде перстень...

Тут же еротичні мотиви, передані через фольклорні символи (загублені ключі, весільний перевіз), тому делікатні й сповнені натяків, як ось цей:

Горе, горе, горе, горе!
Перстень впав у синє море.
Хто дістане персня мого
понад злото дорогого,
понад перли, над коралі?
Карі очі цілували,
персня серце вибирало,

подивляла заздрість стало,
бо ж то персню не був рівен
жаден з перстенів царівен.

(«Горе, горе, горе, горе!..»)

І, нарешті, гіркота випитого повного келиху полинних сліз, навіть не витертих рукавом, а лише «заломи брів тонких, як нитка» («Впала ясна зірка...»).

Завершене коло історії з трагічним фіналом розгортається паралельно з колом життя героїні поетеси, і цей трагізм, цей «безмір горя» увесь лягає на її душу, що вона не годна його нести і звертається до Бога за синів України заслонити їх Господнім щитом і мечем Архистратига.

Та згодом у поезії О. Лятуринської розгортається ще одне коло — коло літнього і зимового сонцевороту, що стає лейтмотивом збірки «Веселка», яка вийшла вже в 1955 р. і становить з «Гуслами» та «Княжою емаллю» єдине ціле. «Веселка» знаменувала кола духовного відродження героїні О. Лятуринської.

Цікаво зокрема, що тут домінує не християнське начало, як у «Гуслах», а язичницьке, поганське, але діють не вісники тривоги (Див) та туги й голосіння над загиблими (Діва-Обида, Карна, Жля), як у «Княжій емалі», а світлі — Дажбог, Святовид, Ярило. Співвіднесення циклу людського життя з обрядовим циклом філософського календаря слов'янської хліборобської культури з його повторюваністю звільняє героїню О. Лятуринської від почуття безвихідності, приреченості, тієї рокованості, про яку говорив Ю. Шевельов. Людина щоразу відроджується в природі, відроджуються покоління, підвладна цьому циклу повторюваності й історія. В О. Лятуринської немає творів, в яких би концентровано виражалась її історіософія, як, приміром, бачимо це у вірші Олега Ольжича «Був же вік золотий...», де трагічний момент залізного віку української історії виступає як передумова нового золотого віку...

Авторка «Веселки» орієнтувалася на інше джерело, але в обох поетів є виразні точки дотику.

О. Лятуринська спирається на язичницькі, а не християнські світоглядні засади в першу чергу, очевидно, через те, що поганське світосприймання пронизує увесь цикл обрядового дійства українців. Саме ця обрядовість становить внутрішню серцевину збірки «Веселка», базуючись на «вітальності» природи, а не на моральних засадах християнства. Християнство було трансплантоване на слов'янський ґрунт і приживалося на ньому в міру того, як воно трансформувалося під впливом давнішої світоглядної свідомості, вносячи в неї принципи християнської моралі і даючи цим синтезованим поняттям християнські назви.

У віршах «Веселки» легко простежується процес видозміни язичницьких богів у християнських святих, які зберігають колишні функції. Почитаймо хоча б рядки вірша «На Юрія»:

Спалахнули полями жар-птиці,
підпалили крилом ковилу.
Ой, та то ж не жар-птиці — грімниці:
їде Юрій, пускає стрілу.

За стрілою пускає він другу,
спорожняє тугий сагайдак.
Сарною мчиться по лугу,
утікає зима в байрак.

Де спис Юрія Змієборця, яким він має проткнути змія? Це, звісно ж, Ярило — вісник весни, що несе з собою першу зелень і перший грім. Бо ж характеристика самого Ярила — мовби легка стилістична редакція сказаного про Юрія:

Від стріл його і самопала
було таки чи не учора,
як сарною зима тікала,
все прислухаючись край бору.

(«Ярило»)

З'являється і проміжна ланка цього перевтілення — Юрай зі сватами, як вісник весільної ночі, як спогад про древлянську землю. Великдень — день воскресіння Христового — спершу був днем Дажбога, який мав освятити весняною водою яйце-райце — символ вічного життя («Великдень»), а Зелений четвер — Перуновим днем («На четвер зелений») і навіть хрест — це магічний знак зі складених при дверях лопати й коцюби («В полі виросла пшениця...»).

У віршах О. Лятуринської переважає погляд на світ з точки зору християнства, в її рядках не раз вплетена релігійна символіка («Сад пахкий, мов Божий келих, наче церква, тихий сад», «Василечки й чорнобривці за Миколою святим»), згодом ці мотиви знайшли свій дальший розвиток у збірці «Туга», але глибинне відчуття поетеси було тісно зв'язане з давніми уявленнями й відчуттями предків, що збереглися в звичаях і обрядах. Можна, мабуть, сказати, що помолившись Богові за християнським звичаєм, поетеса (чи її героїня) креслила на обличчі «знак пресвітлий сонцебога».

Від «Княжої емалі» до «Веселки» простежується зміна стильових ознак поезії О. Лятуринської. На місце ощадного аж до аскетичності контура «Печерних рисунків» приходить усе розмаїття барв

весни і літа, замість живописного — емалевого — скупого мазка — багатство пісенної ритмомелодики, а фіксація назв змінюється щедрістю епітетів та здрібнілих іменників; до того всього ще долучається недомовленість фольклорних символів, які можуть викликати неоднозначну інтерпретацію, як ось у цій двострофовій мініатюрі:

Сім зірок, одне весельце,
а між ними місяць.
Ой скажи, скажи, джерельце,
та не помилися:

Є моя між ними? Котра?
Хай це буде щасна,
З неба ясного нескотна,
злетна, незагасна!

(«Сім зірок, одне весельце...»)

Поетична трилогія із збірок «Княжа емаль», «Гусла» та «Веселка» становить найціннішу й найдовершенішу частину творчого доробку Оксани Лятуринської.

У поезіях періоду другої еміграції, що склали збірки «Туга», «Бедрик», «Ягілка» та «Чар-зілля» (дві останні вийшли вже після смерті авторки), такої цілісності й гармонійності, яка була характерна для попередніх книжок, поетесі вже не вдалося досягти. «Туга» стоїть найближче до «Веселки» як за тематикою, так і за особливостями стилю. Щоправда, Ю. Шевельов вбачає у ній певну опозицію, контраст до попередньої збірки, що підкреслюється вже самими назвами: «Веселка» — «явище об'єктивного світу, хай ілюзорне, а етимологічний зв'язок із словом «веселий» цілком наочний. «Туга» натомість веде нас до внутрішнього світу авторки і до далеко не веселого настрою. Слово це, що стало назвою збірки, повторюється десятки разів у тексті поодиноких поезій. Воно — справжній ключ до цілості, але не в однозначності, а в усій повноті своєї тематики»[8].

Контрастність між збірками все ж умовна, бо вона могла виявлятися і в межах однієї збірки, наприклад, у колах «Веселки»: перше коло — літній сонцезворот пробудження і росту природи, зимовий — сонцезворот смерті; певна опозиційність помітна і в циклах «Гусел»: героїчні інтонації вояцької відваги і — туга дівчини, яка чекає судженого з походу.

Цей принцип тези й антитези від «Веселки» до «Туги» ще більше підкреслює єдність поетичного світу Лятуринської, хоч вона тепер дивиться на світ мовби з іншої точки зору, з іншої перспективи, ніж раніше. Приміром, Дажбог, Перун вже не блищать на

щитах, не освячують мечів. Ці образи й реалії виступають радше як елементи обрядового дійства, як відлуння давнини, як сумовитий спогад про власне дитинство, близьких друзів з празького кола, згасання надій і сподівань на відродження рідного краю, його колишньої могутності й сили, бо ж тужить сама Україна:

Сплю ворогом злим приспана царівна.
Я сплю в старім дідівстві срібляному.
Мої двори на три замки замкнено;
від них загублено ключі;
з листами голуб не злетить,
і нитку не дотягне прядка.

Я тишею, безсмертям хвора.
Навколо світить ніч прозора,
і в небі місяць,
що білить мармуром обличчя,
стоїть без сходу, без заходу.
Літа я сплю, подолана царівна.
Хто прийде, збудить хто, міцний і владний?
Хто, хто життя внесе у царство це завмерле?

(«Зачарована царівна»)

В збірці «Туга» бере початок новий тематичний пласт поезії О. Лятуринської — про рослини і квіти, які склали також основу збірок «Ягілка» та «Чар-зілля». У кожній з цих збірок квіти виконують свою «місію»: у «Тузі» вони пов'язані переважно з традицією україн-ської обрядовості (гіацинт — перша весняна квітка, що сходить, аби перед Великоднем не була «без квітів плащаничка»; петрів батіг супроводить померлого на цвинтар, «щоб тошно не було комусь Кудись іти самітно в далеч»; волошки йдуть хресним ходом, як корогви, а каштан світить, немов панікадило); в «Ягілці» домінує календарний принцип (від підсніжників до пізньоцвіту), в «Чар-зіллі» підкреслені лікувальні властивості квітів і трав (одолян, тобто валер'яна, дурман тощо, поєднані образом св. Пантелеймона — опікуна лікарів). Є ще в поетеси збірка для дітей «Бедрик», написана, за спогадами сучасників, у 1942 р., а видана в 1956-му, — світ дитинства, створений на основі ідеалізованих дитячих споминів, населений персонажами дитячих ігор серед волинської природи, домашніх тварин і звірів, квітів і рослин.

Ця ідеалізація особливо виділяється на тлі прозорих мініатюр збірки «Материнки», в якій світ дитячих вражень не зглажено від контрастів життя, зокрема, поруч з лагідністю матері показано жорстокість батька, і ті перші прояви несправедливості і зла, що так ранять дитячу душу.

У збірках О. Лятуринської повоєнного періоду вже не така опанованість словом, композиційна довершеність, як у творах міжвоєнного часу, ритміка часто насичена пісенними повторами, елементами гри, скоромовок тощо, приміром:

Краплиночки дибуль-дибуль!
А козельці кивуль-кивуль!
На стеблочках гойдаються,
до сонечка всміхаються.
(«Козельці»)

Але й тут трапляються цікаві знахідки, як приміром, у вірші «Хутору «Ліс», де «кожен третій рядок починається, як схлипом, першим складом слова, що з'явиться в рядку далі»[9], посилюючи почуття туги від безповоротної втрати рідної сторони:

Вже...ой, вже любитки зоряно
не цвітуть в вікно.
Сте... ой, стежечки заорано
вже давним давно!

Як бачимо, Оксана Лятуринська тяжіла до тематичного впорядкування своєї поезії. Навіть поетичні переклади (з Габріелі Містраль, Лариси Геніюш, Максима Богдановича, Павла Яворова, Генрі Лонгфелло) настільки припасовані до настроїв її власної лірики, що не сприймаються в її збірках як чужорідне тіло.

Водночас у поетичній спадщині Лятуринської є оригінальні твори, які мовби виламуються з рамок циклів і здобувають самостійне звучання. Серед таких творів виділимо два — «Думу про скривавлену сорочку» та поему «Єроним», включену до книжки «Чар-зілля».

«Дума про скривавлену сорочку» присвячена пам'яті трьохсот школярів та студентів, які в січні 1918 р. загинули у бою під станцією Крути біля Ніжина, захищаючи Київ від окупації більшовицькими військами Росії. Трагедія Крутів знайшла сильне відлуння в українській поезії, згадаймо вірші «Пам'яті тридцяти» П. Тичини, «Крути» О. Стефановича, «Крутянську пісню» Б.-І. Антонича. Жанрове означення — дума — відбиває як стилістику, так і ритмомелодику твору: це пісня-плач над могилою героїв, яка волає до помсти: «В синову сорочку вбрався грізний месник, Той, що меч відточить, з ворогами схрестить...» Звороти, характерні для думи, зокрема, повтори, дієслівні рими, доповнюються рисами, що беруть початок від «Слова о полку Ігоревім» (звертання до вітру, китайки), що надає розповіді про конкретний історичний епізод широкого історичного звучання.

Другий твір, який заслуговує на окрему розмову, — поема «Єроним», рідкісний поетичний документ, який вводить читача в тяжку й гнітючу атмосферу української еміграції після Другої світової війни в Німеччині. З одного боку, цих людей виловлювали радянські вивідники, різні звернення агітували повертатися на «родіну» (що обіцяло Казахстан та Колиму), а з другого, їх чекала невідомість, і все це не могло не позначитися на моральному стані людей.

Нещадністю аналізу ситуації поема «Єроним» дещо нагадує збірку П. Карманського «Al fresco» про українську еміграцію у Відні після Першої світової війни, але коли в Карманського більше сатири й сарказму, то в Лятуринської більше болю. Болю внутрішнього, але виявленого не суб'єктивно, а об'єктивізованого в образі монаха літописця Єронима (340-420рр. н.е.), який повинен дати «трудних днів літопис», у якому мають бути закарбовані «діла без злоби», хоч дух і «смутиться... зіло». Ім'я літописця, можливо, умовне (в перекладі це слово означає «священнонайменований»), а може, авторка мала на думці й св. Єронима, що після активної участі в релігійній боротьбі в Константинополі та Римі жив ченцем у Вифлеємі, людини непогамованого темпераменту й гострого на язик у богословських суперечках. Деякі місця поеми викликають у пам'яті послання І. Вишенського з нещадністю його характеристик

(Там відьмаки з відьмами ув асисті
блюзнірять, додаючи трупних зіль
до вкраденого потай із сакристій,
і дим, і чад іде звідтіль).

Крім цього, на підмогу викликаються Данте, Гойя, Гюго, бо тільки їхнє перо й пензель здатні відтворити те пекло, ті містерії й химороді, що панують навколо у світі, який «звихнувся», і люди «духом хворі», тут, здається, безсиле слово Нестора, Бояна чи Митуси. Те, що болить Єрониму, боліло й Лятуринській:

Женуть людей вельможці на поталу.
Йдемо за дріт і до кривих присяг,
і, щоб уникнути знущання шалу,
ховаємо отчизни ім'я й стяг.

І — не краща перспектива на майбутнє.

...Незрозумілі ні для кого в світі,
ми розпорошимось, як той пісок.
І нашими не будуть наші діти,
згубивши батьківщини образок.

Навіть апокаліптичні мотиви «Єронима»

(Не буде тами для спокуси
терпіння Божого, І гнів
содомою всю землю струсить...)

природні саме в устах ченця, перегукуються з поезіями, написаними в цей період від першої особи:

Зупиняться планети, западеться світ
у проглибінь бездонну страшної чорно-ночі,
і по землі тут залишиться міт,
як і по тямці про Добро, про Божий почин?
(«З візій»)

Мотиви ці, зрештою, були характерні не тільки для О. Лятуринської, вони зустрічаються в українській поезії ще в 30-і роки («Кінець світу», «Сурми останнього дня» Б.-І. Антонича). Суто філософський характер таких візій наповнила реальним змістом картина Другої світової війни з її хіросімським епілогом.

І все ж Лятуринська вважала доцільним підкреслити у «Післяслові» до поеми, що «Судний день Єроним подає не як реальність, а як символ»[10]. Це ключ до розуміння поеми, який часткове історичне явище підносить до рівня загальнолюдської трагедії і надії на загальнолюдське спасіння, воскресіння, очищення від зла і скверни посланцем Божої правди.

Поему «Єроним» можна вважати завершальним акордом поетичної творчості Оксани Лятуринської, а образ Єронима поставити поряд з такими героями філософських поем української поезії, як Ян Гус Т. Шевченка, Вишенський І. Франка, Сковорода П. Тичини, Галілей Є. Плужника...

Постать Оксани Лятуринської напрочуд цільна. Вона була вірна тим ідеалам, що її друзі й соратники: Ю. Дараган, Є. Маланюк, О. Ольжич, О. Стефанович, О. Теліга. Це був ідеал вільної України, відродженої з попелу світових катастроф. Світ її поезії підпорядкований цим ідеалам, але як мистецьке явище він переростає і свій час. Стиль О. Лятуринської зазнав еволюції, але основні принципи її естетики залишилися незмінні: сувора ощадність слова і щирість почуття, глибина осягнення історії і сучасності свого народу.

Її поетичні емалі не тьмяніють на картині української поезії двадцятого століття, мініатюри набувають ознак ліричного епосу.

[1] Зайцев П. (Рец. на зб. «Гусла») // Ми.— 1939. Ч. 4.— С. 109.

[2] Лащенко Г. Оксана Лятуринська // Лятуринська О. Зібр. твори.— Торонто, 1983.— С. 765.

[3] Маланюк Є. Передмова // Лятуринська О. Зібр. твори.— С. 75.

[4] Маланюк Є. (Рец. на зб. «Гусла») // Вісник.— 1939.— Кн. 4.— С. 314.

[5] Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська О. Зібр. твори.— С. 14.

[6] Літопис Руський. За Іпатським списком переклав Леонід Махновець.— К., 1989.— С. 39.

[7] Шевельов Ю. Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // Лятуринська О. Зібр. твори.— С. 13.

[8] Там само.— С. 26.

[9] Там само.— С. 27.

[10] Лятуринська О. Зібр. твори.— С. 322.

«ОДВАГА. НЕПОХИТНІСТЬ. ЧИСТОТА.»
(Олег Ольжич)

Ім'я Олег Ольжич — щось більше, ніж літературний псевдонім. Це радше одна з іпостасей щедро обдарованої природою особистості, що найповніше проявила себе у трьох галузях: літературі, науці, політичній діяльності, і відповідно кожна з цих іпостасей має своє ім'я: Ольжич, Кандиба, Кардаш. Одне з них — Кандиба — родинне, батьківське (хоч, власне, батько ввійшов у літературу теж під прибраним іменем — Олександр Олесь), Ольжич — літературне, Кардаш — підпільне...

Наша розмова — про Олега Ольжича, про поета. Та справа в тім, що людська особистість, в яких би віддалених сферах діяльності вона себе не шукала і не виявляла, залишається єдиною, і кожна з цих сфер якоюсь мірою вбирає в себе інші, поєднує їх.

Принаймні в поезії Олега Ольжича постійно присутній погляд історика, археолога, що прагне «просвітити» товщу століть і тисячоліть, шукаючи духовних витоків усього людства і власного роду-племені, як і дух революціонера, що своє життя присвячує єдиній меті — служінню своїй Батьківщині, своєму народові і кожен свій вчинок підпорядковує цій меті, незважаючи на небезпеки. А що довелося йому жити в добу жорстоку, коли з одного боку тоталітаризм сталінського режиму все тісніше стискав зашморг на шиї України, виморюючи її народ голодом та гулагами, а з другого гітлерівський фашизм готував їй долю життєвого простору для німецької нації, то небезпека для того, хто ставав супроти цих страшних сил, була смертельна. Життям заплатив за свій вибір і Олег: він був замучений фашистами в таборі Заксенгаузен під кінець Другої світової війни. У тридцятисемирічному віці, в розквіті таланту. І з печаттю мовчання на устах на суді неправих...

Але в кожній із галузей, в яких працював Олег Кандиба-Ольжич, він зумів сказати своє слово, всюди зумів накласти печать своєї неповторної індивідуальності, у всьому залишити свій слід. А тепер нам треба віднаходити сліди його короткого життя, з гіркотою усвідомлюючи безневинну провину перед його світлою пам'яттю, бо багато тих слідів став засипати пісок часу, бо відійшло з життя більшість його сучасників і соратників. Вони свій громадянський і людський обов'язок сповнили, залишивши спогади про Ольжича, завдяки яким він постає перед нами не тільки як поет і політичний діяч, а й як людина. А головне — поетичні збірки Ольжича, публікації його віршів і статей у журналах та збірниках, документи, знайдені в архівах вузів та наукових установ, листи, які люди зберегли навіть у вирі війни та важких умовах еміграційних блукань. Сліди стають усе виразнішими...

Особливо багато цікавого матеріалу знайдемо в журналі «Український історик» (1985, ч. 1/4), який більшу частину цього номера присвятив життю, науковій та суспільно-політичній діяльності Олега Кандиби. На публікації цього журналу будемо постійно спиратися при висвітленні основних моментів життя і наукової та літературної діяльності О. Ольжича (Кандиби).

Почнемо зі скупих рядків «Curriculum vitae» — автобіографії, писаної для деканату філософського факультету Карлового університету в Празі: «Я народився 8. VII. 1907 в м. Житомирі на Україні. Середньошкільне навчання я проходив у Пущі-Водиці біля Києва і на матуральних курсах Українського Громадського Комітету в Празі, де я 11. XI. 1924 р. закінчив навчання. В зимовому і літньому семестрах 1924/25 я вступив як надзвичайний слухач на філософічний факультет Карлового університету. Після складання додаткової матури з латини 29. VI. 1926 і зарахування надзвичайних студій як правильних, звичайних студій відвідував я як звичайний слухач лекції головно з передісторичної археології та історії мистецтва і був членом семінарів проф. д-рів: Стоцького, Нідерле, Високого, Матейчека і Фаустека. Я подав праці у проф. Стоцького: «Перегляд поглядів на мальовану неолітичну кераміку», «Розкопки в Галичині 1928 р.», «Галицька мальована кераміка», у Фаустека: «Погляди Грушевського на початки людської громади». Студії на філосо-фічному факультеті я закінчив в літньому семестрі 1928/29 р.»[1].

В охоплених автором хронологічних рамках умістилася ціла історична епоха, позначена крахом Російської самодержавної імперії і створенням більшовицької імперії, поразкою визвольної боротьби українського народу за свою державну незалежність; появою в сусідніх державах тисяч українських емігрантів і ламанням тисяч людських доль... Серед них і доля визначного українського поета Олександра Олеся (Олександра Івановича Кандиби) та його родини.

Олег народився того року, коли вийшла перша поетична збірка його батька «З журбою радість обнялась», яка здобула велику популярність, а авторові принесла визнання. Цей випадковий збіг дат є символічним, оскільки знаменує собою продовження поетичної традиції. Однак сталися обидві події за обставин радше прозаїчних: О. Олесь на видання першої збірки змушений був позичити 300 карбованців, літературної праці знайти не вдалося, і він з жовтня 1909 р. протягом десяти років працював на київській міській різниці лікарем-ветеринаром. Батько працював у Києві, а Олег з матір'ю Вірою Антонівною жив недалеко від Києва у Пущі-Водиці.

Зі спогадів дружини Олега Ольжича Катерини (пізніше Лазор), дочки відомого українського літературознавця в еміграції Л. Білецького, дізнаємося, що, за розповідями батьків, Олег уже змалку виявив неабиякі здібності: в два роки почав читати, а в п'ять написав цілу п'єсу на три дії. У школі виявив хист до малювання та ліпки, що згодилося йому як археологові. Коли батько за дорученням уряду Української Народної Республіки виїхав у 1919 р. за кордон з дипломатичною місією, Олег з матір'ю залишилися в Пущі-Водиці. Олег ходив до школи, старанно вчився. Коли наставали скрутні часи і доводилося на речі вимінювати харчі, не раз у сніг і хуртовину ніс додому торбину з картоплею чи мукою. Власні дитячі враження про радянську дійсність, мабуть, теж були одним з чинників, що згодом привели його в табір націоналістів.

У 1923 р. виїжджають до батька: спершу — в Берлін, а звідти — до Чехословаччини: деякий час жили в Празі, а потім на постійно оселилися в селі Горні Черношіце недалеко від чеської столиці, яке стало осередком політичного та культурного життя української еміграції. Серед мешканців цього села — такі визначні українські громадські та культурні діячі, як Спиридон Черкасенко, Микола Садовський, Микита Шаповал та багато інших.

Здобувши на матуральних курсах Українського Громадського Комітету середню освіту, Олег Кандиба записався на студії в Карлів університет (філософський факультет), в Український високий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова (літературно-історичний відділ) та Український вільний університет (УВУ). Чому він вибрав аж три вищі школи, кожна з яких сама собою мала високий авторитет? До того ж до Карлового університету він записався надзвичайним, тобто вільним слухачем, тим часом як міг стати звичайним слухачем Української господарської академії у Подєбрадах біля Праги чи будь-якій чеській вищій школі технічного профілю, де перший рік навчання був безкоштовний, оскільки гімназійну матуру він склав з відзнакою.

Однією з причин навчання Олега Кандиби в Українському педагогічному інституті ім. М. Драгоманова могло бути те, що в

цьому навчальному закладі він міг скласти екзамен з латинської мови для вступу в УВУ та Карлів університет (цього екзамену не складали на матуральних курсах). Цей екзамен він успішно склав у 1926 р., після чого став звичайним (повноцінним) студентом філософського факультету Карлового університету.

І все ж чи не найважливішою причиною навчання і в українських вищих школах було прагнення охопити якнайбільше ділянок українознавства, зокрема, досліджувати давню історію українського та інших слов'янських народів. Особливо цікавила Олега археологія. А в Українському педагогічному інституті автотитетний учений у цій галузі, професор Вадим Щербаківський, за свідченням сучасників, рекомендував молодого Кандибу професорам Карлового університету.

Хоча перелічених в автобіографії праць Ольжича відшукати не вдалося, уже самі їх назви засвідчують основний напрямок наукових зацікавлень студента, а саме те, що вони безпосередньо пов'язані з Україною. Виконані як семінарські роботи в чеських професорів, вони були результатом польових досліджень на території Галичини, здійснених з відомим українським археологом Ярославом Пастернаком. Одночасне навчання в Карловому університеті та УВУ допомагало молодому вченому поєднувати сучасну методику наукової роботи чеської школи з поглибленим вивченням історії України, історії українського мистецтва та археології, що їх в УВУ викладали Дмитро Дорошенко, Дмитро Антонович та Вадим Щербаківський. Тим-то археологічні праці Олега Кандиби були безпосередньо пов'язані з його українознавчими зацікавленнями. Так, матеріали проведених ним розкопок у селах Козачизна, Ланівці, Голігради, Добряни, Золотому Більчу та інших місцевостях галицького Поділля, за словами Я. Пастернака, «опрокидують колишні теорії В. Городцова та В. Щербаківського про короткоголовість трипільських племен і сперте на цьому мильне твердження про їхній прихід на Україну з Ірану через Малу Азію»[2], стверджуючи ідею трипільської культури як доісторичної доби України.

18 жовтня 1930 р. Олегові Кандибі було присвоєно ступінь доктора наук за працю, присвячену неолітичній мальованій кераміці в Галичині, яка дістала високу оцінку провідних чеських спеціалістів у галузі археології. Перед молодим ученим відкрилося поле наукової діяльності. Він стає співробітником Народного музею в Празі, асистентом в Археологічному семінарі УВУ, співпрацює з музеєм Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, який очолював Я. Пастернак. Молодий асистент кафедри археології УВУ (а докторський ступінь О. Кандиба одержав у 23 роки) дбав про те, щоб робота семінару велася на рівні тогочасної світової науки.

30-і рр. були найпліднішим періодом у науковій, педагогічній та літературній діяльності Олега Ольжича-Кандиби. Він активно

співпрацює з Українським вільним університетом та Гарвадським університетом, у складі експедиції якого зокрема проводить розкопки на Балканах. У 1936 р. учений відвідує США, де виступає з лекціями, стає ініціатором створення Українського наукового інституту Америки, який видав збірник наукових праць (Прага, 1939). О. Ольжич-Кандиба бере участь у багатьох міжнародних конференціях, його праці друкуються в наукових збірниках українською, чеською, німецькою та англійською мовами.

У 30-ті роки приходить визнання до Ольжича-поета. Його перша збірка «Рінь», яка вийшла 1935 р. у Львові, позначена не тільки поетичною зрілістю, а своєрідністю таланту, викликала багато відгуків у пресі. Виступає він з літературно-критичними статтями та рецензіями переважно на сторінках журналів «Самостійна думка» (деякий час був фактичним редактором цього журналу) та «Студентський вісник», зокрема, пише про творчість Василя Мисика, Дмитра Фальківського, Євгена Маланюка, Юрія Липи, читає реферати на теми: «Войовнича неокласика», «Голод і сучасна українська література», укладає антологію давньої української літератури до часів І. Котляревського «Золоте слово».

Але під кінець 30-х років у житті Олега Кандиби-Ольжича стався докорінний перелом. Літературна і наукова діяльність відходять на другий план, літературний псевдонім Ольжич заслонює підпільна кличка — Кардаш. «Десь від середини 30-х років Ольжич переживав душевне роздвоєння, — згадувала пізніше його близька знайома Марина Антонович-Рудницька. — З одного боку, його манила «ясність дум», «стіл просторий і розкрита книга» та «прозора радість творчого спокою», а з другого закликала і пронизувала «лезами сурем невблаганна екстаза атентату»... І він вирішив, що в обличчі неминучого катаклізму, в якім виникнуть можливості для творення держави, треба покинути затишок кабінету, щоб іти «в рядах веселих тридцять років жданого походу», а як доведеться, то «в шинелі сірій вмерти від гранати»[3].

Цей рішучий поворот у долі Олега Ольжича стався у 1937 році. Він став першим референтом створеної полковником Є. Коновальцем Культурної референтури Проводу українських націоналістів. Талановитий учений і літератор цілком присвятив себе політичній та виховній роботі в українському національному русі. Йому стали в пригоді широкі знання з української історії, літератури, етнографії та фольклору й тісні зв'язки з українською науковою і творчою інтелігенцією еміграції, Західної України, Закарпаття та Буковини.

О. Ольжич вирішив насамперед сформулювати ідейно-теоретичні основи діяльності референтури і зробив це в нарисі «В авангарді боротьби», який був опублікований у збірнику «В авангарді» (Париж, 1938) та низці статей на сторінках періодики.

Особлива роль відводилася вихованню на героїчних традиціях княжої та гетьманської доби історії України, вихованні на традиціях українського фольклору, який трактувався не в суто етнографічному аспекті, а як джерело й основа національної культури.

Думки Ольжича перегукуються з твердженнями Д. Донцова, Є. Маланюка, Ю. Липи, Л. Мосендза та інших літераторів і публіцистів того часу, які вбачали в більшовицькій ідеології відродження великодержавницького російського месіанства на комуністичних засадах. На перше місце в літературі вони ставили ідею чину, а не шукання форми.

Визнання психологічної «окремості» України не означало проте її піднесення над іншими народами. Воно означало визнання свободи кожного народу й кожної людини («свобода народам, гідність людини!») на противагу ідеї «цивілізаційної» місії одного народу над іншим чи вищості і нижчості раси. А звідси — орієнтація на власні сили в боротьбі за державність, а не на зовнішні фактори: «Нарід, який вірить, що якась сумежна країна або імперія збудує йому державу, ніколи не зможе стати на власні ноги і буде завжди паралітиком, а його політичні групи будуть задніми колесами для чужих агентур»[4].

Сьогодні, коли докорінно змінилося обличчя світу і в ньому домінують загальнолюдські цінності, не обходячи стороною й Україну, що на засадах демократії і гуманізму утверджує свою державну незалежність, в підході до політичних та культурних течій минулих десятиліть треба виходити не з ідеологічної призми, а з принципу історизму. І йдеться не про те, щоб поділяти ті чи інші положення представників покоління 30-х рр. і його політичні орієнтації, а про те, щоб зрозуміти причини їх появи і мету, якій вони мали служити. Стиснуті з одного боку доктриною більшовизму, а з другого — фашизму, вони мусили протиставити їм ідеологію активної протидії, і такою стала національна ідея. Втім, головним для Ольжича була не розробка ідеологічної платформи, а жива, безпосередня культурно-виховна робота серед людей, особливо серед молоді. Він згуртував навколо себе значні літературно-мистецькі сили. Деякі з активістів культурної референтури були членами ОУН (О. Теліга, І.Ірлявський, М. Чирський), інші до цієї організації формально не належали, але брали активну участь у культурній роботі (Улас Самчук, Оксана Лятуринська, Роберт Лісовський, Михайло Мухин та ін.). Секція митців, письменників та журналістів влаштовувала літературно-мистецькі реферати, культурно-наукове видавництво видало кілька книг, у Празі був організований театр «Аполло — мілітанс», влаштовувалися вечори, присвячені датам національної історії та діячам української культури.

Як згадує М. Антонович-Рудницька, «Олег був головним організатором всяких урочистих святкувань, академій, літературних вечорів, вистав, інсценізацій тощо. Обов'язково відзначалося Листопадове свято, Самостійність і Соборність, Крути, Шевченкове свято, а також різні актуальні події. Олег звичайно планував програми з відповідним репертуаром, запрошував виконавців і дбав про вдержання належного настрою та рівня імпрези. Ніколи на урочистих нагодах не танцювали гопака, ані співали «Ой, джигуне, джигуне...» чи подібних пісень»[5].

Осінь 1941 — травень 1944 рр.— період роботи О. Ольжича в підпіллі. Він — керівник Центрального керівництва ОУН та Українського націоналістичного руху, в 1942-1943 рр.— перший заступник голови Проводу українських націоналістів (ПУН).

Після нападу гітлерівської Німеччини на Радянський Союз Ольжич разом з багатьма досвідченими підпільниками услід за німецькими військами пробирається на Україну. Дослідження його підпільної діяльності в роки війни — справа істориків. Як відзначає Я. Шумейда, «є джерельні матеріали для вивчення праці того «польового коменданта в уніформі археолога» під час гітлерівських намагань колонізувати Україну... За періодом розгалуженої суспільно-громадської праці, що включала українізацію (на Закарпатті в кінці 30-х р.— М. І.), прийшов період батога у формі партизанського руху на Волині і на Наддніпрянщині, а тоді від половини 1943 року до його ув'язнення — період замкнення перспектив для окупанта на «українську дошку рятунку». Цей останній період продовжувався до кінця війни в Європі. Всі періоди праці та боротьби спрямовані були проти колонізаційного плану А. Гітлера для України і на прогнання німецьких окупантів з України»[6].

Підпільна робота вимагала виняткової обережності: на кожному кроці чатувала смертельна небезпека. На початку лютого 1942 р. гестапо заарештувало в Києві поетесу Олену Телігу та поета Івана Ірлявського (Рошка), які разом з Ольжичем поїхали на Україну організовувати тут літературно-мистецьке життя (створення спілки письменників, поява журналу «Літаври»). Вони не хотіли йти на співпрацю з окупантами і були розстріляні в Бабиному Яру разом з тисячами киян. Ольжич у ті дні був у Києві. Як згадував пізніше О. Жданович, його товариш по підпіллю, Олег важко переживав загибель соратників, він сказав тоді: «Карти кинені раз назавжди. Відкривається ще один фронт нашої боротьби»[7].

У спогадах багатьох письменників і соратників Ольжича змальовано епізоди, як гестапо буквально по слідах гналося за невловимим «комендантом підпілля» і як Олегові вдавалося щоразу уникнути небезпеки. Наведемо один із таких епізодів зі спогадів письменниці Докії Гуменної. Вона розповідає про те, як, приїхавши з Києва до Львова пізньої осені 1943 року, з допомогою київського знайомого

Андрія Шекерика поїхала на Гуцульщину і кілька днів гостювала в Жаб'ю у підлісничого. Одного разу Шекерик привіз до лісничівки цілу компанію гостей, серед яких був і Олег Ольжич. Товариство вирішило зробити прогулянку до Ворохти.

«Ми йшли за саньми, — згадує Докія Гуменна, — й говорили про все, що тільки можна було придумати, оминаючи, правда, поточну політику. Я — тому, що не розумілася, хоч «третім вухом» десь-колись ще в Києві чула, що Ольжич займає високі позиції серед націоналістів, але які — до мене не дійшло. Та ми мали про що говорити і без того. Вчора я зробила висновок, що цей Ольжич — етнограф. А сьогодні почала розуміти, що він — археолог... Ольжич виявив свою глибоку й широку обізнаність у археологічній літературі різних епох. А я попадала у все більший захват! Ольжич був такий скромний, що навіть не натякнув про свою монографію «Шипинці» (німецькою мовою), яка увійшла в залізний фонд дослідів Трипілля...

А вдосвіта, ще темно, були вже ми на станції Ворохта, узяли квитка до Львова. З нами їхав і лісничий. Був тут і Ольжич, але якось засекречено, мав увесь час насунуту на ніс кепку, тримався в стороні, не виявляв ніякого бажання «бути з нами знайомим».

І так же гарно прогулялася я, придбавши яскравий спогад про Карпати на все життя. Ані в голову мені не стукнуло, ані вві сні не приснилося, що то була не прогулянка, а гра із смертю для декого. Звідки було мені знати, що цей археолог і етнограф — політичний діяч великого калібру, що він — у підпіллі, у небезпеці, втікає від пазурів гестапо, а воно женеться по його слідах? «Прогулянка» — то був тільки маскувальний маневр»[8].

І все ж 25 травня 1944 р. гестапо вистежило й заарештувало Олега Ольжича у Львові. Він був відправлений до Берліна, а звідси його перевезли до концтабору Заксенгаузен і помістили в «целленбау» — барак особливої ізоляції, де було багато політв'язнів з різних країн, зокрема польський генерал Бор-Ровецький, люблінський єпископ Гораль, польський капітан, колишній ад'ютант Пілсудського Кунцевич, колишній міністр закордонних справ Франції Рібо, колишній міністр оборони Латвії Дамбітіс, ад'ютант Рудольфа Гесса Лютер, син сестри Молотова Гриша...

Там 10 червня 1944 р. й помер Олег Кандиба-Ольжич, не витримавши катувань. Про обставини його смерті написано багато, але майже всі автори спиралися на свідчення польського капітана Кунцевича, який сидів у сусідній камері і встановив з Олегом зв'язок. Ось ця розповідь, записана згодом іншим в'язнем цього табору Томою Лапичаком, який на той час був переведений в інше місце: «Ольжича брали кожного дня на переслухання. Приводили тільки на ніч або на обід. Переслухання тяглось вже кілька днів від часу, коли його туди привезли. Останню ніч (з 9 на 10 червня 1944) його на келії зовсім не було. Щойно на другий день перед полуднем він (Кунцевич) почув на коридорі під його дверима і коло сусідньої келії, в якій жив Ольжич, якийсь рух. Цей рух нагадував йому, начеб вели якогось ослабленого, і він, постогнуючи, посувався вперед. З шепотів людей він не міг нічого зрозуміти. По хвилині на коридорі затихло; люди, від яких походили ці шелести, ввійшли до келії. Він почув клацання залізними ланцюгами. Це буле келія, в якій сиділи спеціального рода в'язні, стало закуті, що він сам одного разу мав нагоду ствердити, глипнувши в цю келію, де побачив тяжкий ланцюг... Ланц був короткий і дозволяв в'язневі зробити кілька кроків, не допускаючи його ні до дверей, ні до стіни, ні до вікна. Він припускав, що Ольжич мусив бути так само закутий, бо часто чув він брязкіт кайдан. По хвилині можна було почути, що люди, які ввійшли в келію, вийшли і келію зачинили... Після обіду, десь коло год. першої, він почув знову хід кількох людей, скрегіт засуви Ольжичевої келії і вхід людей до неї. За хвилину на коридорі постало коротке шамотання, що нагадувало, неначе б когось виносили. Він мав враження, що Ольжича з келії забрали на ношах. В першій хвилині був переконаний, що, може, захворів, і віднесли його до лічниці. Вечором довідався від Пецке (одного з каліфакторів), що Ольжич не живе»[9].

Ту ж версію зі слів того ж Кунцевича подає й інший в'язень Заксенгаузену В. Стахів, доповнюючи її новими штрихами. Так, 7 червня до «целленбау» прибули високі гестапівські чини: оберштурбанфюрер Вольф, гауптштурмфюрер Шульце, прибалтійський німець Вірзінг, які відзначалися особливою жорстокістю. Від їх рук загинув Олег Ольжич: організм не витримав катувань. Наостанок кати пустили чутку, нібито в'язень повісився в камері. Однак в'язні, обізнані з камерами, в одній з яких сидів Олег, рішуче заперечують це: ланцюг, яким приковували в'язня, був короткий... Та головне — не такою була вдача Ольжича, щоб самому зводити рахунки з життям. Серед в'язнів ніхто версії гестапівців не повірив. В'язні різних національностей висловили співчуття українцям, а польський єпископ Гораль відправив по ньому панахиду.

Так закінчилося життя цієї одержимої людини, однаково беззавітно відданої науці, літературі, боротьбі, життя, трагічну розв'язку якого передчував він сам і висловлював це передчуття у розмовах з друзями і в поезіях.

Поезія Олега Ольжича нерозривно зв'язана і з його науковими зацікавленнями і з політичною боротьбою, яким би на перший погляд дивним не здалося таке поєднання. Надто, якщо зважити, що предметом наукових досліджень були передісторичні епохи, хоча б та ж трипільська культура, яка була нашою далекою прародичкою. Власне, поезію Олега Ольжича за зовнішніми — тематичними

ознаками теж можна поділити на «археологічну», творчими імпульсами для якої йому служили наукові заняття, і публіцистичну, надихану атмосферою підпільної роботи. До першого типу належать збірки «Рінь» (1935) та «Підзамча» (1946) з рафінованим віршем, де переважає мова символів, де образ, як пущена далеким пращуром точно націлена стріла, до другого — збірка «Вежі» (1940), в якій переважає прямий текст, натяк замінює плакат, роздумдію.

Та коли глибше вчитатися у твори, легко помітити той внутрішній нерв, ту серцевину, яка в'яже в єдине ціле різні тематичні розгалуження і стильові ознаки. Цим нервом, цією серцевиною є особистість автора, сповнена спраги мислі і дії, тієї активності, що пориває духовно всю істоту, а часто розриває її на частини, але це частини єдиного організму. І те, що автор чи його ліричний герой перевтілюється в персонажа якогось первісного племені і мова ведеться від імені його персонажа (хоч такий принцип — не у всіх віршах), стосовно поезії Ольжича має дуже важливе значення. Це один із тих містків, що ведуть нас від художнього тексту у сферу психології творення. М. Антонович-Рудницька на основі багатьох особистих спостережень стверджує, що «стимулом до майже всіх його віршів була якась конкретна подія, пригода, особисте переживання чи враження з чогось, як, напр., з мистецького твору, книжки, театральної вистави і т. д. Силою своєї поетичної уяви, фантазії та інвенції він переносив тему вірша у сфери археології, антропології, геології та в прерізні історичні періоди. Сприяли йому в тому його дуже широкі зацікавлення і знання у всіх тих наукових дисциплінах, але початкову інспірацію таки майже завжди можна прослідити»[10]. Авторка розповідає, зокрема, як поет на основі вражень з нічної прогулянки із Ржевниць до Черношиць описав грабіжницький напад одного з африканських племен на інше у вірші «Нічний напад». Стимулом для написання іншого вірша, дія якого відбувається у кам'яній добі, була поява в Празі нового студента, який полонив багато дівочих сердець, в тому числі й панночки, яка подобалася Олегові. У спогаді описано багато випадків, коли побачене стало поштовхом для написаня вірша, зокрема, появи «Акваріуму», присвяченого авторці цього спогаду. Наведемо цей твір за текстом збірки «Рінь»:

На хмурих сходах зупинись на мить
Заглянути у казку баговинну,
Он промінь впав з-посеред верховіть
І засвітив його шматком бурштину.

На листя ти задивишся бліде,
На черепашку равлика прозору,

І в цю хвилину дівчина пройде
З школярським ранцем сходами нагору.

І ти вже знаєш: проминуть роки,
І ти ховатимеш, немов коштовність,
Води бурштин і одягу кратки,
Однаково прекрасну невимовність.

Дівчина «з школярським ранцем» була Ляля Антонович, яка їздила з ним на прогулянку до Берліна, де вони відвідали й знаменитий берлінський акваріум.

Але ця дівчина перестає бути реальністю, з зовнішнього оточення вона переходить у створений уявою світ, де, немов у шматку бурштину, застигли і час і простір. Вірш «Акваріум» може служити ключем для з'ясування творчої манери автора, його способів художньої трансформації життєвого враження.

Український літературознавець із США Б. Рубчак майтерним аналізом вірша «Диліжанс» показав уміння поета випадкову сцену з потоку вулиці, погляд, жест піднести до рівня «прекрасної невимовності», метафізичності.

Наведемо цю характеристику: «...В прекрасному двострофовому вірші «Диліжанс» такий навіки схоплений момент — це вже чистий, майже абстрагований жест. Наявна незрозумілість цього вірша полягає не в тому, що він сповнений складних універсальних символів, а в тому, що він створений з миті, яка для поета має особливі асоціативні значення. Ситуація викладена в першій строфі: хтось кудись їде, хтось із кимсь прощається, чиясь груба рука (візника? нелюбого супутника?) закриває дверцята диліжансу, і чиїсь жіночі пальці розв'язують під підборіддям стрічки капелюшка, щоб було вигідніше в далекій дорозі. Цей дрібний момент сповнює ліричного героя («ти» дає поетові бажану безособовість, «дистансування», і тому Ольжич часто вживає цієї форми найменника) якимось тривожним почуттям, що він готовий «взяти і піти, і ніколи не вернуть, повіки». Немилосердний розпач, спричинений якимось буденним явищем і висловлений дуже просто...»[11].

Ускладненість символів, що мають «особливі асоціативні значення» для поета, не раз доходить до крайньої межі, за якою відкриваються якісь інші виміри, солодкий жах «кінцевості», екзистенційної межі; весь сенс у тому, що випадковість жесту, поруху виражає закономірність, невідворотність:

Хтось метнув неминучу стрілу.
Захиталось струнке оперіння.
І, негаданий креслячи лук,
Під ногами тікає каміння.

Заступило веселкою зір.
Чисті барви на диво веселі.
Замість неба, і міста, і гір
Небувалі пливуть акварелі.

Ти, що мечеш всі стріли, — Один,
Тільки ласка — стріла твоя злотна.
Замість жаху бездонних глибин
Дай узріти барвисті полотна!

При сприйнятті таких віршів складність полягає в тому, щоб знайти код для подолання «відстані» між зовнішнім світом і світом художнього твору, щоб «заглянути у казку». Сам автор часто в той чи інший спосіб показує читачеві те віконце, крізь яке він заглядає з того світу, що серед нас, до того, що в ньому, що викликало в його уяві «казку баговинну», «прекрасну невимовність». Чи це буде «шматок бурштину» в «Акваріумі», чи «сині скелі» («Вечір. Я дивлюсь на сині скелі...»), чи «мова врочистих вітрин» у музеї («Поважна мова врочистих вітрин...»), чи щось інше, все є тією криницею, через яку герої казок проникають у підземне царство, де вже діють закони тільки того царства. Поет використовує спосіб, який у сучасній естетиці називають або принципом реле, коли лише деякий запас авторських вражень включений в образну тканину твору, але в цій новій художній матерії він посилюється вже читацькими враженнями, як електричний струм у релейній лінії, або ж принципом перевернеої лійки, де художній текст виступає мовби вузький отвір, крізь який знову ж таки сконцентрований в образі досвід поета трансформується в нові асоціації на основі вражень читача.

Це цілком реальні сцени й ситуації, зразки своєрідної реконструкції сцен прадавніх епох та античного світу. Чи поет розповідає про те, як полохливі дівчата ховаються від воїнів, когорта яких прийшла в їхнє село («Новобранець»), чи як воїни пестять сп'янілих бранок («Готи»), чи воїни ідуть у передчутті нових земель і нових небезпек («Галли»), він вміє заглянути в настрої цих людей, показати їх побут, їх світовідчуття. Ці стародавні люди вже були людьми, і їх турботи та радощі вже були подібні до наших, коли воїни в колі друзів оповідали сміховинок і жартували, вдягаючись у козячі шкури під заздрісний галас малих братів. Їхні тіла були розмальовані бойовими знаками, людина ще не створила богів, а оживляла реальну, не антропоморфізовану, природу («Перекинувся в небі місяць. Духи вже третину його з'їли»).

Як відзначав Ю. Бойко у статті «Олег Ольжич як поет», первісна людина вабила Ольжича тому, що «в ній він бачить багато біологічної вітальности («Скільки сонця!»). Як археолог, історіософ і поет

він констатує есенсію життя: труд, винахідництво, війна — це вічний хід історії («Поважна мова...»)... Щоб вистраждать українську майбутність, треба пройти широкими кроками духу всі глибинні епохи людства, напитися в них цілющої води і з того творити казкову радість українського відродження... Міти, що століттями опановували свідомість, — це психічна реальність. Той, хто плазує в поросі реальності, той може й не розуміти, що той світ десь на порозі казки, бо й казка — твориво людського духу, бо й вона випромінює на почуття і на дію... Там, де міти вже зникли, то зникли вони з поверхні свідомості, а щось істотне в підсвідомости лишили, всесвітньолюдське й те, де накльовується як національне початкове... Ольжич творить поетичні намистини, а не разок тісно зв'язаного намиста. Говорячи натяками, він робить читача співавтором своєї поезії»[12].

І сучасників і пізніших дослідників творчості поета вражали скупість його поетичного вислову, яка ховає в собі великий заряд потамованої емоційної й інтелектуальної напруги. Начеб випадково схоплений жест, момент потоку вулиці чи застиглої картини природи ховає в собі натяк на те, що лежить за тими вирваними з якогось широкого контексту митями, станами, натяками. Ці риси поетового стилю виявлені у вірші «Рінь», який відкриває однойменну збірку. Процитуємо його повністю:

Де шлях у жовті врізується стіни,
І урвище над закрутом стремить,
Наш погляд неуважливий на мить
Затримує жорсткий прошарок ріни.

Вона суха і сіра. Але вії
Примкнеш перед камінням у піску —
І раптом чуєш силу вод рвучку
Та різкість вітру, що над ними віяв.

Здається, не можна було б знайти більш звичного, буденного, аніж обшліфовані тисячоліттями прибережні камінці. Та водночас це наче уламок клинописної таблички, з якої так хочеться, але неможливо відчитати якийсь конкретний зміст, як неможливо зрозуміти скоромовку струмка. Але «примкнені вії» дають можливість відчути могутню силу руху. «Сила вод» і «різкість вітру» — це символи могутньої неспинності ходи історії. Поєднання «камінности», твердості з енергією дії витворює модель, характерну для поезії Олега Ольжича.

Рецензенти збірки «Рінь» вловлювали різні рівні поетичного світу Олега Ольжича. Так, С. Гординський, називаючи автора «Ріні»

поетом «української Спарти», відзначав, що «його спосіб вислову — стиль — майже латинської зв'язності», «фактично стиль (як кажуть німці, правильне виелімінування всього несуттєвого...)». одначе цими зовнішніми ознаками критик обмежував обсяг поезії Ольжича, вважаючи, що «якихось проблем поет собі свідомо ніколи не кладе — йому вистачає те, що Аполлінер, один з перших героїчних поетів нашої доби, назвав «оспівуванням усіх спроможностей себе самого», своєї духовності»[13]. Можливо, С. Гординський мав на увазі те, що в збірці не було віршів про конкретні події того часу, або ж прямої публіцистики. Натомість Є. Маланюк, який теж відгукнувся на збірку Ольжича, відзначивши скупість її «на голос, на мелос, на ліричне тепло й мелодійну чуйність», застеріг від того, щоб брати ці якості як її справжню сутність; він бачить «під твердим «княжим» панцирем Ольжичевого слова ліричний жар справжнього чуття», але найголовнішою рисою творчості поета вважає його уміння, кажучи словами «Слова о полку Ігоревім», «зв'язати оба поли времені»[14].

Від характеристики Ольжича як поета суворої стриманості інтелекту (І. Коровицький) критика прийшла до осягнення суті його «аскетичної афористичності». Автор передмови до його віршів в антології «Координати» Б. Рубчак непоказні миті із щоденного життя в творчості поета трактує як заперечення цієї щоденності, як «небезпечні кроки людини над безоднею екзистенціального, одчайдушного, неможливого вчинку, який гостро протиставлений щоденності»[15].

На перший погляд видається дивним говорити про прагнення до рішучої дії, вчинку, чину (як тоді переважно писали) на підставі віршів, в яких постає не рух, динаміка, а «заморожена мить», відчитування буйної зелені та душних злив у грудці антрациту чи золотавих днів у краплині бурштину («Геологія»). Та річ у тім, що в такій антиномії — сутність поетичного таланту Ольжича і всієї його натури. Між двома іпостасями цієї натури — спрагою інтелекту і спрагою дії — велася безнастанна боротьба, а місток між ними був хиткий і ненадійний: щось мусило взяти гору. Зрештою, поет сам розкрив перед читачем стан цього «роздвоєння» у вірші «Межа», який не ввійшов до жодної з поетичних збірок, які він сам готував:

По рівній грані двох світів ідеш,
Що, наче скло, невидима і гостра.
І тягне, рве глибинами безмеж
Одкрите серце ненаситний простір.

Ступи ліворуч: легкий буде спад,
Повільні луки, мляві серпантини.
Від інтелекту через хліб назад
До жаху і безсилості клітини.

А вправо ступиш — прірва і провал,
І знову сплеск. І в клекотінні виру —
Лише твій шал щитом проти навал.
Одвага ж, коли ти запрагнув. Віра.

Ольжич ступив управо, і поезія його теж ступила управо — в клекотіння виру. але підготовка до цього вибору була здійснена раніше. Це особливо помітно, коли розглядати творчість поета не тільки під кутом зору осюжетнення певних психологічних станів автора, а й розгортання наскрізних мотивів, які охоплюють його історіософію.

Чи не найповніше історіософія Олега Ольжича виражена в його вірші «Був же вік золотий...», епіграфом до якого взято рядок з поеми «Метаморфози» Овідія: «Tertia post illam successit aenea proles» («Третя доба — мідяна — за срібною хутко настала...» (переклад Миколи Зерова).

Ольжич бере Овідіїв поділ розвитку людської цивілізації на золотий, срібний, мідяний віки (додаючи до них і залізний), але на відміну від римського поета, який дав розлогу характеристику золотого віку, а наступні подав скупіше, чинить навпаки — лише окреслює золотий, наступні — срібний та мідний — описує конкретніше й розлогіше.

Золотий вік для нього — мовби відправна точка і водночас натяк на те, що наші знання про нього скупі і він є радше легендою, аніж достовірністю:

Був же вік золотий, свіжі, проткані сонцем діброви,
Мед приручених бджіл, золотавість сп'янілого тіла,
Янтареві зіниці сарни, що не бачила крови,
І на вітах восковість плодів соковитих і спілих.

Порівняймо тепер ці рядки з описом золотого віку в «Метаморфозах» Овідія (подаємо в перекладі Миколи Зерова):

Перше поріддя було золоте: без бича і спонуки,
З власної волі воно Правоту шанувало і Чесність.
Кари і страху не знало. Погрозливе слово закону
Ще не читалось на мідній таблиці, і люд не страшився
Вирок почути судді, без суду й опіки безпечний.
Сосни з гірських верховин ще не сходили в діл на потоки,
Щоби легким кораблем незнані одвідати землі:
Жодні надмор'я чужі не манили щасливого люду.
Мури, глибокі рови не були ще для міст поясами;
Проста сурма і покручений ріг не співали до бою;

Меч і шолом не служили нікому. Без зброї, без війська
Мирні народи жили в непорушнім і любім дозвіллі.

Зрозуміло, що така ідеалізація (як спомин про прекрасний сон) золотого віку не вдовольняла сучасного поета, як його далекого попередника не вдовольняли наступні доби, та й завдання поети ставили перед собою різні: «Метаморфози» Овідія — це зведені в певну систему й художню цілісність міфи, легенди, обряди стародавнього Риму, твір Олега Ольжича — твір концепційного характеру, і природно, що український поет тільки відштовхнувся від класичного шедевра. Для нього золотий, срібний та мідний (бронзовий) віки цивілізації — образна форма, в яку вкладені зовсім нові, сучасні поетові історіософські ідеї.

У творі О. Ольжича маємо своєрідну поетичну інтерпретацію теорії циклічності культур, розробленої в праці німецького філософа Освальда Шпенглера «Присмерк Європи» (Der Untergang des Abendlandes), яка здобула широку популярність у Європі і значною мірою позначилась на теорії «азіатського ренесансу» Миколи Хвильового.

За концепцією О. Шпенглера, культура виражає колективну душу народу і підпорядкована життєвому циклу (народження, дозрівання, згасання і смерть). Шпенглерівську ідею «присмерку Європи» сприйняв український письменник Микола Хвильовий. «Кожний народ переживає дитинство, культурний етап і цивілізаційний, — писав він у памфлеті «Україна чи Малоросія?».— В цьому у нас нема розходжень. Цивілізаційний етап і на наш погляд є останній акорд всякої культури і початок її кінця». Розходження виявляються в тому, що коли для німецького мислителя «історичні типи культур замкнено в самовольні рамці, як-от «фаустівські»,що «йдуть під знаком своєї судьби», тобто кожен тип світової культури чи відродження замкнений у собі і, завершивши свій природний цикл, зникає, то, на думку Хвильового, хоч «кожний з цих типів не подібний до другого, але це не абсолютно, оскільки всюди вривається момент природного спадкоємства»[16]. Звідси — ідея «азіатського ренесансу». Згідно з цією концепцією, як резюмує відомий український літературознавець із США, редактор п'ятитомного видання творів М. Хвильового в Канаді Г. Костюк, «в майбутніх подіях світу, в добу четвертого відродження (першим Хвильовий вважав азіатську культуру Єгипту, Індії, Китаю, другим — греко-римську античного періоду і третім — європейську.— М. І.) й його азіатського ренесансу в мистецтві Україна гратиме одну з провідних ролей. Україна лежить на межі між Заходом і Сходом, між Азією і Європою, належить до так званих євразійський держав. Історично навіть склалося так, що періодично Україна, з одного боку, мала економічні й культурні контакти з Заходом. Його ментальність їй не чужа. З другого, також цілі століття Україна, як і азійські народи, була довгі віки поневоленою і не мала змоги вкладувати весь нагромаджений творчий людський матеріал, як вільний єдиний державний організм. Тільки четверте відродження людства створить умови, при яких Україна вийде на світову арену й виявить всі свої нагромаджені віками творчі сили»[17].

Ця концепція, положення якої розроблені в статтях-памфлетах «Камо грядеши?», «Думки проти течії», «Україна чи Малоросія?», сприймається не як стрункa наукова теорія, а радше як романтичний візіонізм; автор уже готовий був бачити «прекрасне сонце відродження», що починає новий період «бурі і натиску», перебираючи естафету античності й ренесансу й несучи її далі. Концепція «азіатського ренесансу», базованого на «психологічній Європі», мала широкий громадський резонанс і, хоч приправлена марксистською фразеологією, була визнана небезпечною для комуністичного режиму, бо орієнтувалася на національну ідею. Тому критика «малоросійщини» в творах Хвильового знаходила відгомін у кращих представників еміграційної літератури, передусім Є. Маланюка та О. Ольжича.

Важко сказати, чи концепція «четвертого ренесансу» людства і ролі в ньому України, яку обгрунтував М. Хвильовий, мала безпосередній вплив на вірш О. Ольжича «Був же вік золотий...», чи цей твір є суто власною інтерпретацією шпенглерівської теорії циклічноті розвитку культур. Бо те, що Ольжич пильно стежив за розвитком літератури, сумніву не підлягає.

Спонукою для обох письменників були роздуми про роль і місце України в майбутньому соціокультурному й геополітичному процесі, була духовна мобілізація читача для боротьби за її відродження. О. Ольжич передчував наближення подиху «всесвітнього вітру», коли світ буде — «в крові, весь наскрізь» і «небеса вкриє сталь воронена блискуча» — символ залізного віку, заключний акорд циклу європейської культури. Реалії доби вписувалися в Овідієву символіку й шпенглерівську теорію. З цієї всесвітньої катастрофи має відродитися новий золотий вік, але він прийде ціною жертв і самопосвяти, до яких треба бути постійно готовим. Ідея цієї готовності пронизує цілу низку віршів поета. Яку б епоху вони не відображали, всюди відчувається «страшна вагітність, що несе плоди, які аж правнукам узріти» («Пройшли пурпурні фінікійські дні...»), солодке передчуття бою, яке не знає «вагань і квилінь» («Воно зросло з шукання і розпуки...»), новий «Персеполіс у димі і огні... там, в «майбутній злотній далині» («Знаходить сонце. Кане тишина...») і т. д.

Історичні ситуації в поезіях Ольжича є різними формами вияву недекларованого героїзму, що виступає в поета як «історична конечність», в якій «закладені всі елементи стрибка в інший культурно-

цивілізаційний цикл»[18]. Звідси, очевидно, такий спокійно-урочистий тон завершення розповіді про драму людського поступу у вірші «Був же вік золотий...»:

Є незмінна земля, і усе на ній зміна невпинна.
Золоте на світанні, за дня вітряного — сріблясте.
І застигле залізо — вночі, у холодних туманах.

Міцно куте з металів ще путо ніхто не роздер це.
Дня, і місяця, й року чотири пори, а на глобі —
В дужих карбах людське неспокійне і жадібне серце.
І для нього судився довічний почвірній колобіг.

Для О. Ольжича довершення «довічного... колобігу» було не кінцем культури, а початком її нового циклу, який почнеться, коли небо вкриє «сталь нової доби, що завершує коло одвічне...». Акцентування на «вороненій сталі» має підтекст, викликаний конкретними суспільними обставинами: в поета залізний вік асоціюється з красою подвигу, потребою героїчного вчинку для нового відродження.

На що ж спертися в цій боротьбі, задля чого здійснювати подвиг? Поет визначає такі основні координати: національність і героїчність.

Утвердження пріоритету національності над «збанкротованою комуністичною духовністю» і «банкротством ліберальної духовности» Заходу випливало з трактування політичної ситуації, яка склалася в Європі міжвоєнного періоду. «Радянська Україна? — питав у статті Два світовідчування».— Чи треба сумніватися, що силоміць накинута ідеологія і штучно витворені настрої в догідний час обернуться там у свою протилежність. Вона мусить піднести наші гасла силою самої діалектики національного дозрівання. Противенство українського духовного життя і нашої поезії та життя і мистецтва європейського є безсумнівне. У нас ідеалізм і певність посідання найвищих правд, а поруч з цим матеріалізм Європи і мертве шукання за формою. Тут — войовничість, там — пацифістичні страхи і т. д. і т. д. Україна становить тепер в Європі окрему психологічну область. Тому треба поставити під знак запитаня конечність нашої культурної орієнтації на сучасну Європу»[19].

В цьому виявляється відмінність позиції О. Ольжича від позиції М. Хвильового з його орієнтацією на «психологічну Європу», установкою на «західництво». Одначе ця відмінність стане не такою разючою, якщо зважимо, що концепція М. Хвильового мала радше стратегічний характер, концепція ж О. Ольжича випливала з політичної ситуації, яка склалася на той час, у переддень Другої світової війни, в Європі.

Можна сказати, що обидва прогнози значною мірою ствердилися. Ми сьогодні є свідками синтезу західної і східної культур, про який писав Хвильовий, і Україна як незалежна держава має перспективу зайняти в цій новій культурі, в цьому новому відродженні достойне місце.

З другого боку, Ольжич прозірливо передбачав, що силоміць накинена Україні (та й не тільки їй) комуністична ідеологія обернеться у свою протилежність і «мусить піднести наші гасла силою самої діалектики національного дозрівання». Ми живемо в час, коли перша частина цієї тези — крах комуністичної ідеології — вже здійснилася, а друга — процес національного самоусвідомлення українського народу і пробудження його до державного життя — почав здійснюватися.

І ще одна характерна деталь: змінність циклів історичного колообігу у вірші Ольжича «Був же вік золотий...» «накладається» на «людське неспокійне і жадібне серце», яке при різних обставинах зберігає свою суверенність, якісь сталі й незмінні прикмети. Власне, риси цієї стабільності серця простежує поет на широкому плацдармі різних історичних епох, починаючи від початків людської цивілізації до сучасності. Точно знайденим штрихом поет уміє зв'язати оті, відзначені Є. Маланюком, «оба поли времені», перекинути місток між людиною доісторичного племені й сучасною людиною, зокрема розумінням обов'язку охоронця того племені й обов'язку сучасника перед своїм народом. Поет наче чує голос виставленого у вітрині історичного музею експонату: «Мене забито в чесному бою, Поховано дбайливою сім'єю». А потім нові візії:

Я жив колись в простому курені
Над озером з ясними берегами.

(«Археологія»)

Чий це голос: того ж експонату у вітрині музею чи ліричного героя, який хотів би заглянути в своє далеке минуле? Дарма дошукуватися, бо й сам автор не міг би дати чіткої й однозначної відповіді. Принаймні в збірці «Рінь» останні два цитовані рядки взято в лапки, а в журнальній публікації на сторінках «Вісника» (1933, т. 2) вони були без лапок. Подібний прийом уже в більш відкритій формі зустрічаємо у вірші «Негритянський божок» — історії про те, як європейські пришельці зірвали в селищі африканців їх могутнього, а тепер безпорадного бога і повісили на гвіздок на стіні, — історії, що закінчується рядками:

О брате! Наших чарів і казок
Не виявити тут нам до могили.

У мене теж у черепі гвіздок,
Я також бог, великий і безсилий...

Коли читаєш такі вірші, створюється враження, що атрибутикою давніх часів, доісторичними, античними та середньовічними епохами поет об'єктивізує власні настрої і переживання, мовби перевіряючи їх уроками історії, досвідом минулого. Ця риса поезії Ольжича була помічена вже сучасною йому критикою. Так, критик І. Дубицький в рецензії на збірку «Рінь» підкреслював, що наукові інтереси Ольжича вплинули на формування його філософського світогляду й поетичного світосприйняття. Що «це звідціль береться ця схильність поета розглядати все з якоїсь віддаленої точки зору, з погляду якогось історичного релятивізму, ця внутрішня потреба об'єктивізувати пекучі проблеми сучасної української дійсності, вбираючи їх в одежу античних сюжетів, і звідціль і ця туга за давніми героїчними часами, за легендарними часами варварів та їхніх суворих лицарських чеснот. Є в цьому якась своєрідна романтика — не чужа, зрештою, і іншим народам, — якої психологічну потребу ми можемо сьогодні особливо гостро відчути. Але навіть крізь найбільш активістичні, бойові поезії цієї збірки проривається інколи метафізичний неспокій автора, неспокій, що випливає з його духової постави до всесвіту і який накладає на всі поезії печать якоїсь незбагненної глибини і величі»[20].

Недарма герой поезій Ольжича нагадував Ю. Кленові мандрівника, який подається в далекі нетрі історичного минулого, щоб принести коштовну перлину. «Недарма ж на нього з грубої книжки в твердих палітурках пливе «симфонія п'янка одвічного натхненного закону», недаремне ж такі метафори: «крізь сірий мармур часу проступає» і ця екзотика: «шкур гарячі плями», табор між чагарниками, серце плямисто-вогняне, як шкіра леопарда, що жене кров, мов стадо кіз (Пісня пісень?), далека Японія, Німеччина, де XVI століття і «соняшна тривога» барокко уживаються поруч з «ясно-панцирною» сучасністю...»[21]. А вживаються вони завдяки наскрізному мотиву — відваги й самопожертви як добровільно накладеного на себе обов'язку. Згодом в українській поезії цей мотив найсильніше озветься в голосі Василя Стуса, який свою хресну дорогу сприйняв як призначення долі і яку він не проклинає, а благословить, щасливий тим, що саме йому випали найтяжчі випробування заради визволення батьківщини.

Та ж ідея призначення-самопожертви у збірках О. Ольжича «Рінь» та «Підзамча» (книжка видана в 1946 р., вже по смерті поета) виражена не так прямо, як у Стуса, а радше безособово, через зовні безсторонні, епічні картини та ситуації, але з виразним внутрішнім підтекстом кожної з них — від усвідомлення того захисника племені

з «табору над чагарниками», що його долоні не ослабнуть при наближенні ворога, до впевненості сучасного борця загинути за ідею. Ціла шеренга історичних персонажів — від безіменних до зафіксованих народною пам'яттю та писаною історією (Сервій Туллій, Ганнібал, Данило Галицький) — стає підтвердженням універсального закону сутності життя і людини, яке поет сформулював так:

Крізь мряку, що чола вкрила,
Крізь гори легкі паперу
Дух радісні пружить крила,
Випростує горді пера.

І, як у віках, вкритих пилом,
Стають до старого двобою
Твоє уродливе тіло,
Твоя незборена воля.

Мотори гудуть над землею,
Наосліп смертельні окови.
Та буде завжди твоєю
Безсмертна мить постанови.

Змагання пориву і страху
Не вмре у століттях далеких,
Щоб плакала Андромаха
І вже вирушав Гектор.

(«Ясне мерехтіння кіна»)

Збірка «Підзамча» доводить стильові прикмети поезії О. Ольжича, базовані на прозорій класичній ясності образів і водночас непроясненій символічності, до рафінованої витонченості. Щоправда, кам'яна суворість віршів «Ріні» (поет О. Стефанович у статті про поета виділив «камінність» як одну з домінант збірки) тут дещо зм'якшується і тепліє. Український літературознавець із Братіслави М. Неврлий справедливо зауважує, що у віршах «Підзамча» відчувається «гармонія думки й почуття, урівноваженість настрою, замилування не тільки до класичних тем і художніх засобів, але й до класичного спокою»[22]. Вірші «Алебастер», «Шакунтала», «Голландський образ», «Яблуня на горі», «Порцеляна», «Диліжанс», «Муки св. Катерини», «Сонна Венус», «Пороша» написані протягом двох днів (25 і 26 січня 1941 р.), відкривають нову якість поетичного таланту Ольжича: глибоку потребу рівноваги духу, внутрішнього спокою, замислення над вічними цінностями, які дарують нам кожна мить життя, твори мистецтва. Привертає увагу й те, що в збірці

«Підзамча» є кілька творів на теми історичного минулого України і загалом виразніше, аніж раніше, проступають національні реалії — не нарочито, а через натяки, деталі, колорит. Підзамча — передмістя Львова, в якому з давніх давен проживали ремісники — «ткачі, кушнірі, ковалі», і сам доторк до рідної землі інтимізував лірику поета, надав їй теплоти й зворушливості. І набрякла галузка вишні, що вночі стукає у вікно (хоч поета в умовах строгої конспірації, певне, насторожував кожен стук) («Підзамча»), і глибока блакить, у якій, здається, тане й зникає людина («Яблуня на горі») — таке відчуття може виникнути тільки на рідній землі, серед своїх людей. Та й сама вишнева галузка була чимсь більшим, ніж несподіваний вістун весни, — вона мимоволі асоціюється з Шевченковим «садком вишневим коло хати», з Антоничевою «країною вишні й соловейка», на якій він сам був хрущем...Чимдалі — тим образи, навіяні світовою класикою, мовби переселяються на Україну. Алебастрова коринтянка, вирізьблена невідомим майстом давньої Еллади, наче повторюється в живій дівчині, «І світло, що на голову сплива, Крізь білий мармур цери проступає» («Алебастер»).

Щоб зрозуміти вірш «Шакунтала», не обов'язково знати п'єсу з цією назвою індійського драматурга IV–V ст. Калідаси про дівчину-пустельницю, зваблену царем, а потім покинуту, аж поки голос з неба не примушує його одружитися з нею. Бо у вірші Ольжича немає й натяку на сюжетні перипетії, зв'язані з постаттю цієї героїні. Є найбуденніші прояви людського життя, селянського побуту: смагляві дівочі ноги залишають у дорожньому поросі дрібні сліди, слухняні бики тягнуть додому двоколісну гарбу, сонце опускається потойбіч дороги. Але в тому найбуденнішому прочитується незглибима мудрість, таємниця кохання, що вічно вабить і не дає себе пізнати до кінця. Щоб збагнути таємницю Шакунтали, треба було прочитати не сюжет п'єси, треба було пройти з нею через очисний вогонь страждання від пристрасті до висоти духу.

Втім, пристрасті, якщо мати на увазі еротику, в поезії Олега Ольжича майже не знаходимо, навіть у ритуально-символізованій формі, як у віршах О. Лятуринської. І це не від аскетизму поета, Ольжич у всьому вірний собі: в його віршах не любов, а загадка любові, натяк, який можна витлумачувати по-різному, але який манитиме своєю незбагненністю і глибиною, як очі Шакунтали. Прочитаймо «Алебастер», «Порцеляну», «Порошу» — у кожному з них еротичний натяк апелює не до безпосереднього чуття, а до його відлуння через призму мистецтва. Так, чекання коханого в «Голландському образі» пов'язане з картиною Рембрандта, а дівоча туга в «Порцеляні» не так з дійсним переживанням, як із зображенням на порцеляні в стилі рококо. Така «естетизована еротика» (Ю. Бойко) може сприйматися не тільки як асоціація, викликана спогляданням

мистецького твору, «сюжет» тут відкритий і прямому сприйняттю і може викликати безпосереднє емоційне переживання. Якщо до створення «Порцеляни» послужили суто естетичні імпульси, то автор дав можливість читачеві розгорнути асоціації в площину історичну, пов'язану з епізодами перебування в XVII ст. українських козаків у Франції, і тугою за батьківщиною, переданою через фольклорну деталь вишиваної хустини:

У похмурому Дюнкерку
Він сідає до стола.
І мережану хустину
З рукава переклада.

Один тільки вірш «Пороша» не має, здається, побічних нашарувань:

Русява дівчина у хустці,
І повні глечики усі,
Та ми зустрінемось у пустці,
В полях на Дарницькій шосі.

Стежки завіяло наново,
І гусне зовсім сиза мла,
І тільки лиця калиново
Тобі рум'янцем поняла.

Ходімо так. А я тепер би
Ішов куди б там не було.

.....

Ой, там за скиртами, повз верби,
Я знаю простий шлях в село.

Яка прозора недомовленість. Справді, від чого калинові рум'янці на лиці таємничої дівчини з повними глечиками — від морозу чи, може, від хвилювання? І яка безпосередність недомовленості у визнанні: «А я тепер би Ішов куди б там не було». Поет послідовний і вірний принципові, висловленому в «Сонній Венус»: «... Почування, що в тобі росте Не будеш здатний ти назвать ніколи», але ж це визначає своєрідність його поезії. Через те у віршах Ольжича важко відділити особистісне хвилювання від переживання, викликаного твором мистецтва чи якоюсь історичною подією. Так, читаючи у вірші «Муки св. Катерини» звернення ліричного героя до мучителя перекласти на нього її страждання:

Ти, що сієш тьму і зло між люди,
Кров невинну, праведну ллючи,
Шли удвоє всі твої облуди
До мойого ложа уночі.

Хай гарцюють по кутах кривляки,
Кров і піт спиваючи мені.
Щоб пустили тільки посіпаки
Катерину Діву на стіні.

Мимоволі пов'язуєш цей вірш з настроями поета після загибелі поетеси Олени Теліги в Бабиному Яру в 1942 році. Але ж під віршем стоїть дата 21 січня 1941 р. Втім, це неспівпадання тільки підтверджує істину: справжня поезія володіє даром передбачення. Поет передчував неминучість жертв у тій боротьбі, якій присвятив своє життя і до якої мобілізував своїх сучасників. А хіба не пророчим виявився підзаголовок вірша І. Драча «Марія з України...»: «Від Освенціма до Чорнобильської АЕС» — автор такого апокаліптичного змісту свідомо в нього не вкладав...

Ольжичеві чужа будь-яка прямолінійність чи ілюстративність. Найвище піднесення ховає в нього краплю гіркоти, постать, історична подія розкриваються в творах з несподіваного боку. Це особливо помітно у віршах української історичної тематики, зокрема в «Триптиху» («Данило», «Р. Б. 1669», «Зимовий похід»).

Так, Данило Галицький показаний в момент своєї державної величі, своєї «огненної слави», яка йде вже не за князем, а попереду князя. Але увага поета зупиняється не на знаках цієї маєстатичності, і приготування до походу просто фіксуються як щось само собою зрозуміле, майже ритуальне. Увага зупиняється на внутрішньому слухові, на передчутті князя:

До дна Каялу виллято далеку,
Та Див вже знову у верхах дерев.
І, вітрячи незнану небезпеку,
Навколо грізно кидається Лев.

Полярні символи у цьому вірші стоять проти себе як дві сили: зловісне віщування «словополківського» Дива і охорона Лева, вони мовби спроектовані в далеку історію, поєдинок між ними не завершений для поета.

1668 рік теж акумулює в собі драму України: цього року Петро Дорошенко стає гетьманом як Лівобережної, так і Правобережної України й виношує плани відновлення незалежності України. Але цей його найвищий тріумф стає початком його поразки, бо самозвані конкуренти при підтримці опікунів — Польщі і Москви — знову розшматовують живе тіло його батьківщини. І — навпаки: поразка Зимового походу військ УНР під командуванням генерала Ю. Тютюнника в 1921 р. обертається перемогою духу, бо

Тепер вже піде у весняну даль
На все твій шлях неугнуто і прямо.

Саме так «неугнуто і прямо» пішов шлях самого Олега Ольжича, який свій колосальний інтелектуальний і духовний потенціал підпорядковував (добровільно, за внутрішнім вибором) короткому слову наказу.

Виконанню цього «палючо-огненного наказу» присвячена збірка Ольжича «Вежі» (Прага, 1940), яка складається з поеми «Городок 1932" та циклу «Незнаному воякові». За зовнішніми ознаками, як було вже відзначено, ці твори контрастують з віршами «Ріні» й «Підзамчі»: замість скупого малюнка, ощадної, але промовистої деталі — мова гасла, заклику. Але твори другої збірки споріднює із віршами першої і третьої відчуття межової лінії, мужність на краю безодні. «Городок 1932» та «Незнаному воякові» це мовби перенесення проблем обов'язку, поклику з інтелектуальної сфери в сферу емоції, волі.

В «Городку 1932» такий підхід продиктований самою ситуацією. Сюжетною основою твору став напад бойової української військової організації (УВО) Організації українських націоналістів на пошту в м. Городку на Львівщині, щоб здобути для організації гроші. Акція була здійснена, але кількох членів групи — Василя Біласа, Дмитра Данилишина, Юрка Березинського — схопила поліція за допомогою введених в оману селян. Суд засудив Біласа та Данилишина до страти, і вони були повішені, вирок смерті Березинському було замінено на довічне тюремне ув'язнення. Суд над юнаками мав значний резонанс серед українського населення, оскільки їх вчинок сприймався як помста за криваву пацифікацію (утихомирення) польським урядом українського населення на початку 30-х років. Про городоцьку операцію писав не тільки Ольжич, вірші Біласу й Данилишину присвятила й Олена Теліга.

Втім, у поемі «Городок 1932» здійснена націоналістичними бойовиками акція виступає лише приводом, відправною точкою, яка давала зразок екзистенціальної ситуації — грані між життям і смертю, в якій часто опинялися герої «Ріні», але то були змодельовані ситуації, а тут само життя дало яскравий приклад. І ще, мабуть, поведінка юнаків була не тільки мобілізуючим моментом, а й приміряннням себе до подібної ситуації, яка може, мусить статися, що згодом дійсно сталося. І ще одне — якщо вірші «Ріні» та «Підзам-

ча» розраховані на публіку елітарну, обізнану з історією та мистецтвом, якій щось промовляють імена історичних діячів та літературних персонажів, то «Городок» адресується і читачеві, не втаємниченому в складних філософських матеріях. Тому тут —

Слова, що прості і суворі,
Як величність того Різдва,
Що нас у горінні, не в горі,
Порвало і ще порива.

Товаришу любий мій, брате,
Хіба упокорить нас це?
Хто вмів справедливо карати,
Той дивиться смерті в лице!

Для тих, що нікчемні і кволі,
Заквилять про зламаний цвіт, —
Неугнутість нашої волі
І нашої віри граніт!

Цикл «Незнаному воякові» пов'язаний з «Городком» і темою і прямотою політичної дидактики. Сюжет розгортається тут уже не навколо якоїсь однієї події, а відображає процес становлення підпільника-революціонера, гартування його характеру. М. Неврлий у цитованій уже статті про Ольжича вбачає у поемі «явний натяк на традиційне культурницьке просвітянство, яке часто помпезно відзначало різні роковини, але ігнорувало голод і холод українського робітника й селянина. Згадаймо, що це просвітництво засуджував свого часу, очевидно, за іншого клімату й за інших умов, Микола Хвильовий»[23]. М. Хвильовий засуджував скоріше національне угодництво, шароварну малоросійщину, аніж «традиційне культурницьке просвітянство», яке немало зробило для пробудження національної самосвідомості українського народу. В О. Ольжича бачимо дещо інше. Тут вплив скоріше Д. Донцова, який, заперечуючи традицію культурників і прихильників європейського демократизму, орієнтував молодь на силу й енергію. Цього впливу зазнав не лише Ольжич, а й уся «вісниківська квадрига» (Є. Маланюк, Л. Мосендз, О. Ольжич, О. Теліга). Олена Теліга в статті «Сила через радість» в донцовському дусі протиставляла сувору психіку свого покоління розслабленій психіці дев'ятнадцятого століття, перенесеній у століття двадцяте. Вона протиставляла «анемічних комбінаторів-культурників» драгоманівців і «дрібненьких еротоманів» винниченківців суворому поколінню сучасників, яке не знає «вагання і квилінь» і найбільш яскравим представником якого в сучасній поезії вважає

Олега Ольжича. «Постаті Ольжича, — пише вона, — не зрікаються насолод життя зі страху, що ці насолоди перешкодять їм у боротьбі. Вони певні своєї сили і віри в свою мету. Завдяки їм завжди потраплять відірватися від «найхмільнішого келиха» до змагання, яке на них чекає. Яка ж мусила бути любов до батьківщини у тих, що уникали всіх радощів, боячися, що завдяки їм забудуть про свою мету. І чи ж не бачимо ми тепер сотки прикладів, коли сучасні герої кидають найдорожчі речі — любов, родину, творчість — навіть не з почуття обов'язку, а з почуття покликання, для формування свого світогляду, яке є такою ж складовою частиною життя, як і його насолоди»[24].

Сам Ольжич — один з таких прикладів. Він сам теж був «ювілянтом культури». Ми вже наводили свідчення М. Антонович-Рудницької про те, що він був організатором багатьох ювілеїв та історичних дат. Чи не є це полеміка про шляхи боротьби (твір датований 1935 роком), можливо, й внутрішня боротьба в самому собі, коли «радість творчого спокою» була розтята «лезами сурем», підготовка до миті, коли «Архангельська срібноголоса труба» затремтить «крізь простори і душі»?!.

«Нащо слова? Ми діло несемо», сказав поет, і діло, чин стає головним змістом життя його героя:

Твоє поготів'я пекуче... Та враз —
Записка: нагальна розмова.
Товариш нервово говорить: наказ.
На шосту годину до Львова.

Робоче убрання. Лиця не голи.
Усе докладніше — на стрічі.
Ніхто бо не знає години, коли
І де його справа покличе.

Нагадаймо: це писалося в «мирному» 1935 році, зображена ситуація — моральна мобілізація поетового героя до такого наказу і до такої справи. І, певно, якби такої мобілізації не було, не було б і такого сильного, такого широкого й організованого партизанського руху в роки війни та у повоєнні роки.

Як би склалася творча доля Олега Ольжича, якби він не загинув у концтаборі? Скоріше всього могли бути два варіанти: або він залишився б у підпіллі УПА і загибель була б трохи відстрочена (як у Ю. Липи), або ж перебрався б на Захід і продовжив би наукову і творчу діяльність, як Є. Маланюк, Б. Кравців та інші митці, що стали емігрантами.

Але про це марно гадати: все сталося так, як сталося, як могло статися, як було передбачено самим поетом.

Сучасник і близький приятель Олега Ольжича Олекса Стефанович розповів у своїх спогадах, що Олег приснився йому, мабуть, у хвилину своєї смерті, і він згодом написав про це вірш:

В дверях у сні з'явився,
Тихо став на порозі.
(Так Дараган колись
В час упокою в Бозі).

Знаю, звідкіль ідеш,
Вдержати мушу, затримать, —
Кинувся... Де ти, де ж? —
Тільки ніч за дверима.

В серці той вираз твій,
Образ той тугосвітній...
Брате по духу мій,
Брате мій кінецьсвітній!..

І пояснював останній рядок: «Кінцевість була для Ольжича «незрівнянним вином». Кінець — чимсь величним, високим («велич кінця», «як велично, що нам не дано...», «найвищий вінок»)[25].

Такий кінець і такий вінок дістається обраним...

Олег Ольжич став сьогодні легендою. Настав час, щоб повернути цій легенді реальну основу, щоб він постав перед нами як поет, учений, революціонер, нарешті, як людина.

[1] Цит. за статтею.: Винар Л. Наукова діяльність д-ра Олега Кандиби // Український історик.— Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1985.— Ч. 1/4.— С. 55.

[2] Пастернак Я. Олег Кандиба, археолог-дослідник // Український історик.— 1969.— Ч. 1/4.— С. 7.

[3] Антонович-Рудницька М. Із споминів про Ольжича // Український історик.— 1985. Ч. 1/4.— С. 109.

[4] Цит. за статтею.: Шумейда Я. Чому загинув д-р Олег Ольжич у концентраційному таборі? // Український історик.— 1985.— Ч. 1/4.— С. 88.

[5] Антонович-Рудницька М. Із споминів про Ольжича // Український історик.— 1985.— Ч. 1/4.— С. 109.

[6] Шумейда Я. Чому загинув д-р Олег Ольжич у концентраційному таборі? // Український історик.— 1985.— Ч. 1/4.— С. 89.

[7] Жданович О. На зов Києва // Теліга О. Збірник.— Детройт; Нью-Йорк; Париж, 1977.— С. 204.

[8] Гуменна Д. Несподівані зустрічі // Український історик.— 1985.— Ч 1/4.— С. 114-115.

[9] Лапичак Т. Як загинув Олег Кандиба-Ольжич // Український історик.— 1985. Ч. 1/4.— С. 120.

[10] Антонович-Рудницька М. Із споминів про Ольжича // Український історик.— 1985.— Ч. 1/4.— С. 103.

[11] Рубчак Б. Олег Ольжич // Координати. Нью-Йорк, 1969.— Т. І.— С. 162.

[12] Бойко. Ю. Вибрані праці.— К., 1992.— С. 293, 294.

[13] Гординський С. Поети другої генерації // Назустріч.— 1936.— 15 лютого.

[14] Маланюк Є. (Рец. на зб. «Рінь») // Вісник.— 1935.— Т. 14.— С.929.

[15] Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході.— Т. І.— С. 163.

[16] Хвильовий М. Твори: У 2 т.— К., 1990.— Т. 2.— С. 610-611.

[17] Костюк Г. Неопалима купина (Роздуми редактора п'ятитомника М. Хвильового) // Слово.— 1990.— Зб. 12.— С. 143.

[18] Бойко. Ю. Вибрані праці.— С. 289. 1986.— Ч. 1/2.— С. 67.

[19] Кандиба О. Два світовідчуття // Студентський вісник.— 1931.— Ч. 8/10.— С. 14.

[20] Дубицький І. Рец. на зб. «Рінь» // Ми.— 1935.— Ч. 5.— С. 130.

[21] Клен Ю. Ще раз про сіре, жовте і про «Вісникову» квадригу // Вісник.— 1935.— Ч. 6.— С. 424.

[22] Неврлий М. На ясність дум // Україна.— 1989.— Ч. 29.— С. 9.

[23] Там само.

[24] Теліга О. Збірник.— Детройт; Нью-Йорк; Париж, 1977.— С. 98.

[25] Стефанович О. Зібр. твори.— Торонто, 1975.— С. 250.

НЕ ЗРІКАТИСЯ СВОЄЇ ДУШІ
(Юрій Липа)

Юрій Липа — одна з чільних постатей української культури і суспільної думки міжвоєнного двадцятиліття — повертається сьогодні до нас фрагментами, мовби розділяючись на кілька особистостей, діяльність яких реалізувалася у сферах, доволі віддалених між собою: художня творчість, історіософія, медицина.

Кожна з цих галузей вимагає людини цілковито, вимагає повної самопосвяти, і поєднання в особі Юрія Липи письменника (поезія, проза, літературна критика), лікаря та філософа історії можна було б вважати винятковим явищем на тлі того часу та тогочасного середовища. Але це радше правило, аніж виняток. Олег Ольжич — трохи молодший сучасник Ю. Липи — теж поет, публіцист, громадський діяч і учений-археолог; Є. Маланюк — поет, культуролог і інженер. Приклади, може, не такі показові, можна було б продовжити.

Чим пояснити цей феномен політичного, літературного та наукового життя української еміграції 20-30-х років?

Євген Маланюк у статті «Спізнене покоління» стверджував, що більшість українських поетів еміграційного кола другого покоління не були поетами за покликанням, не були «вродженими» поетами. І до таких «невроджених» потрапили не тільки, скажімо, Максим Грива чи Микола Чирський, поетична творчість яких поступалася іншим видам діяльності, а й першорядні імена — названі нами Олег Ольжич та Юрій Липа, а також Оксана Лятуринська, Леонід Мосендз. Є. Маланюк ладен був зробити виняток хіба що для Юрія Дарагана та Олекси Стефановича, ну а про себе, який закінчив Господарську академію в Подєбрадах, із зрозумілих причин не згадує.

Стаття Є. Маланюка «Спізнене покоління» була написана не по свіжих слідах, а з дистанції часу (1958 рік). Позиція автора здається непереконливою: як можна таких яскравих митців слова, що залишили тривкий слід у літературі, вважати не «вродженими» поетами, поетами не за покликанням, крім цього, хіба не може поет за покликанням бути наділений ще якимось талантом? Та справа не в тім, що Є. Маланюк хотів відмовити комусь у справжності таланту. Його твердження можна також вважати тезою, що має не методологічний характер, а стосується психології художньої творчості.

Втім, щодо психології, то вона засвідчує закладену в обдарованій особистості потенційну здатність до різних типів діяльності, прагнення реалізувати ті грані закладених можливостей, в яких є або найбільша потреба, або для яких складаються сприятливі умови. Уже на наших очах, протягом кількох останніх років, відбулося «перевтілення» не одного з талановитих поетів і прозаїків у громадських і політичних діячів настільки, що музи або замовкли, або ж озиваються кволенькими голосами. Наскільки така трансформація корисна для майбутнього нації, покаже історія, але ситуація — політична, психологічна — часто диктує спосіб реалізації творчого обдарування, спосіб самовияву особистості.

Юрій Липа намагався реалізувати всі свої творчі задатки, спрямовуючи їх в одне русло — служіння національній ідеї. Протягом усього життя він був вірний цій постанові, і коли в той чи інший період переважав той чи інший характер його діяльності, то це диктувалося найбільшою доцільністю цієї діяльності.

Син українського письменника, лікаря та громадського діяча Івана Липи (народився Юрій Липа 1900 р. в м. Одесі), він успадкував від батька не тільки суспільні та національні ідеали, а й пішов його слідом, вступивши на медичний факультет Познанського університету. До того були місто Кам'янець-Подільський та містечко Винники під Львовом, куди довелося виїхати після поразки Української Народної Республіки. Після закінчення університету та курсу військових лікарів у Варшаві працював лікарем у польській столиці,

брав активну участь у громадському та культурному житті української еміграції. Крім поетичних збірок «Світлість» (1925), «Суворість» (1931) та «Вірую» (1938), видав три книжки новел під однаковою назвою «Нотатник» (дві в 1936, одну — в 1937 рр.), історичний роман «Козаки в Московії» (1934), праці «Бій за українську літературу» (1935), «Українська доба» (1936), «Призначення України» (1938), «Чорноморська доктрина» (1940), низку праць на медичні теми. А коли настала можливість реальної дії, повернувся на Західну Україну і взяв участь у діях УПА як лікар, де й загинув у серпні 1944 від рук енкаведистів.

Отже, письменник, лікар, публіцист... Але ж усе це різні сторони однієї й тієї ж діяльності, реалізація «чину». Візьмімо найнеполітичнішу сферу діяльності — працю про лікарські рослини «Ліки під ногами». Ось як вона починається: «Це було в 1919 році. Невеличка українська армія, оточена в Кам'янці на Поділлі з усіх боків більшовиками і поляками, не мала нізвідки помочі. День і ніч відбивалися від ворога частини Директорії, обороняючи свою тимчасову столицю. Надія була, що окремі повстання по цілій Україні сполучаться в одно загальне, і тоді вдасться наново здобути обидві столиці України. Треба було б тільки видержати.

Не вистачало харчів, обмаль було амуніції, але з тим ще таксяк давали собі раду бійці. Найгірше було з ліками. Не було чим лікувати хворих і ранених. Не було чим гальмувати кровотечі, обнижувати гарячку, гоїти запалені кишки і рани»[1]. То ж чи тільки про лікарські рослини книга «Ліки під ногами»? Таким чином, у твердженні Є. Маланюка про «невроджених» поетів другого покоління української еміграції прочитується думка: поетами робили обдарованих молодих українських емігрантів обставини, які склалися після поразки визвольних змагань українського народу в 1917–1920-х рр.

Що чекає Україну, затиснуту в лещатах сусідів-хижаків, коли на східних материкових землях надія на відродження державності на соціалістичних засадах не здійснилася, «українізація» була потоплена в крові, а на західних, окупованих Польщею, почалися «пацифікація» та «ревіндикація»? Все це — цілком закономірно — викликало одвічне гемлетівське питання «бути чи не бути?», що особливо посилювалося умовами еміграції. На зміну недавньому піднесенню й ентузіазму («ми ж горді лицарі непереможного духа», злиті в «непереможні когорти») приходило почуття розгубленості, розчарування і зневіри тих, що пройшли «облуплений трагічний Каліш» та інші подібні табори, почуття «безмежної тоски» (Ю. Дараган). «Прихід політичної дозрілості, — писав Є. Маланюк, — в розпачливо-таборових умовинах роззброєного війська і спричинив своєрідну «психічну травму», яка повела наше покоління в науку

(Подєбради), в мистецтво, а нашу групу завела в літературу (переважно в поезію)»[2].

Настроям розгубленості й розчарування треба було протиставити тверезий аналіз ситуації: чому боротьба за українську державу зазнала поразки і які шляхи можуть привести до відродження України. Виникла необхідність формування політичних та історіософських концепцій, на основі яких можна було б виробляти конкретну програму дій. У процес ідейного державотворення активно включилася й література, зокрема поезія, яка виробляла свою історіософію. Поетичне слово було підпорядковане конкретній меті, ідеї, програмі, чинові:

Ім'я сучасного — ми,
ім'я будучини — чин,
Хто спинився — той служить тьмі,
Хто в поході — звитяжить він,
Він підлетить, як орел,
Він зіллє все,
Що з глибоких джерел
День нам несе.

(«Щоденний бій»)

Передусім в поезії емігрантів виникає образ втраченої України в широкій історичній ретроспекції.

Хоч цей образ в кожного з поетів має свої акценти, спільним для всіх є віра в те, що втрата — не назавжди, що «це тільки мить і проба» (Ю. Липа) і що виноградник — цей біблійний символ батьківшини — буде відновлений. На готовність до такої віднови і була спрямована творча енергія еміграції. Свій шлях вони сприйняли як призначення долі і ступили на нього. Власне призначення усвідомлювалося як невіддільне від призначення України.

В творчості Ю. Липи мотив особистого призначення розгорнувся в наскрізний мотив його лірики, мотив призначення України — в історіософську концепцію, хай і виглядає вона радше романтичною візією, аніж науковою теорією.

Виникає спокуса розглядати поезію Ю. Липи як своєрідний еквівалент його теоретичних положень, хоч образний світ не накладається на логіку аргументів, бо — крім внутрішньої специфіки поезії і науки — кожна з них входить у свою традицію. Тут можна говорити не так про накладання, як про співвіднесення, взаємодоповнення. Це виразно видно при зіставленні вірша «Призначення» з працею «Призначення України». У вірші мовиться про призначення особистості:

Коли прийшла пора і ти дозрів
У муках днів, у боротьбі з собою,
Як образ берегів в імлі, на морі —
В одній хвилині з'явиться тобі
Твоє призначення і зміст.

То лиш приходить раз, але назавжди.
Не стерти образу цього тобі,
Ти не втечеш, дивись вперед — і знай:
Одно тобі зосталось тільки: жити ним,
І сповнитися ним, воно — від Бога.
Як же не вчув призначення свого, —
Ти ще не жив і ще не вартий вмерти, —

в науковій праці — про призначення історичне. Вірш і трактат виходять із основної спільної засади: самопізнання, самоусвідомлення, саморішення, чин.

Передусім, для Юрія Липи було неприйнятним судити про свій народ за якимись апріорними підходами, в яких не враховано власної природи. Це положення є одним з вихідних в історіософській концепції Ю. Липи, яка має історичний, соціокультурний та психологічний аспекти. Усвідомлення самоцінності нації дає можливість пізнавати свою душу зсередини, розрізняти «себе» й «іншого», «своє» й «чуже».

В концепції Ю. Липи явно відчувається відгомін вчення Г. Сковороди про самопізнання — чи це стосується особистості, чи народу (якщо ти українець — будь ним, якщо німець — »німечествуй», француз — «французуй», татарин — «татарствуй», бо добре все те, що на своєму місці, що природне й не перемішане з чужим).

Ю. Липа наголошує на одному з найголовніших, на його думку, аспектів самопізнання: не вбачати в своїй відмінності від інших свою нижчевартість, не оцінювати себе з позицій іншого і за його критеріями, а залишатися собою:

Глянь, приходить француз, той, що має
сто мислей на мить...
Ось германець, лунатик у знаках і маршах...
Ось і ти став і дивишся гнівно. Пізнай їх.
Кожен з них є собою, а ти — українець.

(«Народи»)

Так, пізнай їх, пізнай і полюби, бо любити ближнього заповів Господь. Але хай ця любов до інших не веде до відречення від себе, від своїх. Пам'ятай:

...Серед людей я маю ще рідню:
В минулому й сучасному пізнаю
Відразу їх...

(«Люблю я всіх людей...»)

«Свідомість роду» в концепції Ю. Липи — одна з найбільших цінностей раси. Це генетична пам'ять, здатна через десятиліття і навіть століття відродити традиції національної структури господарського, адміністративного, політичного, військового характеру, які через певні зовнішні причини припинили своє існування. Ю. Липа наводить цілу низку таких відновлень, а в уяві тодішніх — та й сьогоднішніх читачів — живими були товариства «Січ», що породили таке явище, як січове стрілецтво.

Тільки неповторність власної природи, власної духовності, власної традиції є запорукою її самозбереження, відтворення і дальшої перспективи нації.

Просто дивись в лице усьому, що довкола;
Все, що є рідне, то — рідне, вороже — ворожим зостане...
Будь тим, чим єси, — це є заповідь вища від неба,
А потім, як можеш, будь тим, чим ти є, —
будь ще ліпшим.

(«Простовіч»)

Акцентування на внутрішній природі нації, як найбільшому гаранті її існування, було викликане важливими причинами. Питання, чому Україна — одна з наймогутніших країн Європи раннього середньовіччя — втратила свою незалежність і протягом багатьох століть була бездержавною нацією, у 20-30-ті рр. особливо гостро стояло перед українською інтелігенцією, для якої поразка національної революції 1917-1920-х рр. була й особистою трагедією. В чому причина трагічного становища, в якому опинилася Україна: в несприятливому збігові обставин, а чи, може, в зміні менталітету нації, в її переродженні, втраті державницького начала? Звичайно, аналізувався перебіг подій бурхливої революційної доби, помилки і прорахунки політиків, державних діячів, особливості геополітичної ситуації.

Але історики, філософи, письменники прагнули поставити події останніх років у ширший історичний контекст, визначити глибші закономірності історії України протягом принаймні шести останніх століть бездержавності.

Згадувалися зокрема слова німецького філософа XVIII ст. Й.-Г. Гердера, який називав Україну новою Елладою і пророкував їй — на підставі родючої землі, лагідної вдачі та музичного хисту її народу — велике майбутнє.

Однак еллінське начало в психології українців трактувалося тепер у дещо іншому аспекті. Є. Маланюк, виділяючи два основні складники української нації — еллінський (естетичний) та варязький (державотворчий), вважав еллінство руйнівним фактором, завдяки якому Україна (Степова Еллада) стала здобиччю войовничих сусідів.

Маланюківська критика еллінської пасивності виразно перегукувалася з боротьбою М.Хвильового проти шароварного малоросійського етнографізму, дотикаючись з ідеологією донцовського волюнтаризму, базованою на протиставленні аристократа-войовника — носія кращих рис нації — з «сидюком»-хліборобом. Отже, в названих точках переважало критичне начало, автори на перше місце ставили ті риси, які треба було подолати, яких треба було позбутися, щоб формувати націю, яка має пройти через вогонь самоочищення, щоб бути здатною творити державу.

Юрій Липа виходив з того, що з самої негації не може народитися позитивний результат. Він був перконаний, що ідеї «пораженства» підточують кореневу систему нації, ведуть до відходу від історичних традицій. «Ніяка ідея не викликала понуріших наслідків, ніякий ворожий похід проти України та її земель не дав таких спустошень, як ідея обниження українства, підложжя пораженства»[3].

Початок цієї філософії протесту проти самих себе Ю. Липа виводив від Г. Сковороди, вбачаючи в його закликах до «природного спрощення», втечі від світу до природи — втечу «від природи» — від природи людської особистості, бо «світ», суспільне життя — це теж природа людини. Певна річ, сучасний дослідник може вичитувати в ідеях Сковороди інший філософський сенс, зокрема небезпеки відриву людини від природи у зв'язку з прискореним розвитком технічної цивілізації. Ю. Липа бере до уваги свій аспект проблеми і формулює точку зору на неї. Для нього великою небезпекою є «пораженство відповідальних осіб, тих, що репрезентують націю, народ, расу, — інтелектуалістів і вождів, що стоять на чолі»[4].

Ю. Липа виділяє різні типи цих антидержавницьких тенденцій, що сприяли занепаду державницьких змагань, серед них — ідея М. Костомарова про нездатність українців до державницького будівництва, чи твердження А. Метлинського про вмирання української нації і трактування записів фольклору як некрологів. У поглядах П. Куліша Ю. Липа вбачав зречення державності на користь північного сусіда і сублімацію національної енергії у сферу мистецтва, краси. Згадаймо з цього приводу вірш Куліша «До рідного народу», з якого так часто цитувалася перша строфа, але рідко коли цитувалися наступні:

Народе без пуття, без честі і поваги,
Без правди у завітах предків диких,
Ти, що постав з безумної одваги
Гірких п'яниць і розбишак великих!

Єдиний скарб у тебе — рідна мова,
Заклятий для сусідського хижацтва:
Вона твого життя міцна основа,
Певніша над усі скарби й багатства.

Се голос луччих предків з домовини,
Тих душ святих, що марно погибали
У злигоднях Великої Руїни,
Котру старці своїм тріумфом звали.

На відміну від кулішівської ідеї «нев'янучої краси» М. Драгоманов, на думку Ю. Липи, висуває як органічну для українського етносу ідею соціальної справедливості. Всі ці теорії, хоч і не заперечували самобутність українців, вважали їх народом слабшим від сусідів і, отже, цілком виправданою політичну залежність від них. Логічно вони вели до невизнання перспективності національного руху й національного самоствердження.

Ідеї національного «пораженства», їх деструктивний характер, привели Ю. Липу до потреби сформулювати власну теорію походження української нації і становлення української державності, їх основних джерел і складників та перспектив розвитку. Ю. Липа оперував переважно терміном не «нація», вважаючи його поняттям порівняно новим і радше політичним, а «раса», зважаючи на його більшу історичну протяжність, але він визначав расу не за антропологічними, а за психологічними і — ширше — духовними ознаками, закріпленими в історичній традиції. Завдяки цьому раса завжди відкрита для проникнення «чужих» елементів; вбираючи їх, вона збагачує власні потенційні можливості. Водночас у процесі історичного розвитку раса виробляє такі необхідні для повноцінного функціонування і самозбереження якості, як цілість та єдність, що виявляють її здатність до відпорності, самозбереження і наступу. В «Призначенні України» наводяться факти, як у 1917–1923 роках українські селяни виганяли зі своїх сіл перевезених туди чужинців, сприймаючи їх як ворожу супроти себе силу. У вірші «Зайди» ідея самозахисту раси передана через конкретну ситуацію: село зустрічало непроханих гостей начебто поклоном, гоже всміхалася молодиця, але за цими зовнішніми ознаками таїлися зовсім інші почуття, які відчували й «гості»:

Весела, чиста хата,
Здавалося, причаїлась і ждала.
І ждали теж вони... куль?.. гасла?..
чи кинджала?..
...І сонце їм світило, мов крізь грати...

У неприйнятті насланих чужинців Ю. Липа вбачає реакцію стихійного, «самохітного» самозахисту раси, прагнення зберігати національну ідентичність. Ідеї Ю. Липи про єдність та цілість нації мали протистояти «пораженським» теоріям в українській суспільно-політичній думці, зокрема заперечення державотворчих здібностей українців. Автор «Призначення України» обгрунтував власний погляд на процес формування української раси (нації) та її основні складники. Українська раса, згідно з поглядом Ю. Липи, сформувалася на основі таких складників: трипільського (хліборобський), еллінського (світоглядно-естетичний) та готського (адміністративно-мілітарний); варязьку, іранську, кавказьку та єврейську домішки він вважав незначними. Класифікація Липи явно протистояла Маланюковій. Відмінність їх не в кількості і не в характері інгредієнтів, а в їх функціональності. Бо коли в Є. Маланюка еллінський (естетичний) та варязько-римський (мілітарний) складники виступають як антиподи й антагоністи, то в Ю. Липи основні складники творять «гармонію різних прикмет». На цій підставі Ю. Липа критикував твердження про шкідливість «малоросіянізму» як деструктивні, що породжують руйнівну дію всередині раси — чи то буде протиставлення варязтва і еллінізму в Є. Маланюка чи аристократичної і селянської каст у Д. Донцова. Тільки наявність і взаємозв'язок усіх елементів творить повноту і цілість нації, протиставлення роз'їдає її. Зокрема, високо ставив Ю. Липа українське селянство, вважаючи його одним з найголовніших елементів національного організму й найважливіших державотворчих чинників. Він писав, що «в сучасних українців границі еліти й селянства не є дуже виразні» й солідаризувався зі словами митрополита А. Шептицького, сказаними в розмові з його батьком Іваном Липою: «В Німеччині та і багатьох інших народів, селяни — дійсно нижча верства, що є надолі в порівнянні з іншими верствами населення. У нас, українців, це не є якась аналогія до класу «дурних Міхелів»: ані школа, ані адміністрація, ані військо не довершили ніякої селекції, вибору кращих, здібніших одиниць. Найрізніших і часто найздібніших людей має в собі українське селянство»[5].

Селяни для Ю. Липи — гарант стабільності нації (раси), їх відносний консерватизм має в собі більше позитивного, аніж негативного, оскільки він характеризує здатність удосконалювати, не руйнуючи; тверда «поганська» віра селян є гарантом самозбереження й тривкості:

Село, село... З піснею і прокльонами,
І тяжкоплинним ревом волів;
Ніякими законами, ніякими легіонами
Ще ніхто села не одолів...
...Довкола їх сонця і зрости тисячі симфоній,
Довкола них історії тривога, —
Вони ж не бачуть того,
Обходячи свої обори, лічучи свої патлаті коні...

...Коли ж надійде день Страшного Суду
І велику огняну стіну утворять херувими,
І архангели, трублячи в труби, —
Встануть селяни, як тучі, і заповнять рівнини,
І промовить кожен із дивним спокоєм:
— Господи, був я і злодієм, і героєм, —
Я ж бо ріжним голосам внемлю,
Але дав ти мені, Боже, землю,
То не пустив я нікого,
І не віддав нікому
Аж до блиску і грому
Страшного Суду Твойого!

(«Селяни»)

Д. Донцов у книзі «Дух нашої давнини» критикував «самозакоханого гніздюка» Ю. Липи, вважаючи його, цього «гніздюка», джерелом анархізму в українстві на противагу своєму, донцовському ідеалу «войовника» як запоруки державницького порядку й дисципліни. «Ідеал патріотизму його (Ю. Липи) не ідеал Ігоревих воїнів, ні Вишенських, цих «воєнників» у рясі в стилю Саванаролі, лиш хатка, рідний закуток (хутір Куліша). Його формула українського патріотизму — це «згода в сімействі, мир і тишина», яка була, може, на місці в світі Наталок Полтавок... Ю. Липа хоче цю тишину зробити формулою цілого нашого не лиш простонародного, а загальнонаціонального життя»[6].

Ю. Липа, в свою чергу, називав сміховинними закиди в перебільшенні ролі родини. Шевченківське «сім'я вечеря коло хати, а мати хоче научати» він вважав основою не тільки народного побуту, а й моралі, підвалиною української «суспільної збірності». На його думку, «саме з тої занадто великої войовничості й зроджувалася часто небезпека для козаччини, аж вкінці знищила Козацьку державу»[7].

Звідси випливало й трактування ролі жінки в українському суспільному житті і ставлення до неї. На відміну від Маланюкового «прокляття», кинутого в книзі «Земна Мадонна» у вічі українській жінці, яку він називав Антимарією, «відьмою-сотниківною», «повією ханів і царів», Ю. Липа вбачав в українській жінці гарант «державницького дому», що грунтується на пошані жіночої гідності. Любов у Ю. Липи досягає рівня молитовного екстазу, що переростає в божественне, містичне почуття і осяяння.

Неповторність громадського укладу життя зі схильністю до утворення асоціативних груп та військової організації, культ родини, звичаєвість, в якій закріпився кодекс поведінки вдома і в громаді, — саме в цих питомих прикметах виявляється українська раса, як острів серед сусідів. Для Ю. Липи, коли він писав «Призначення України», не існувало поняття Європи як «духовної цінности», не існувало «європейської гідности», оскільки недавній ще європейський демократичний світогляд з ідеями парламентаризму змінився іншим світоглядом. Англія уявляється Ю. Липі в образі гігантського корабля, зверненого не до Європи, а до колоній; Рим повернутий до «колонізаційного терену в Абісинії»; Берлін зі своєю фашистською ідеологією «вищості» німецької культури трактує не-німців, зокрема слов'ян та балтійців, як «вроджених слуг», а велетенський концентраційний табір московського імперіалізму відгородився від решти світу не тільки кордонами, а й духовно...

На кого може спертися Україна в цій ситуації? Вона може розраховувати тільки на себе саму, на власні сили. Звідси заклики поета не сподіватися на допомогу східних чи західних сусідів, а простувати своїм шляхом:

Вперед, Україно! В Тебе тяжкі стопи,
Пожари хат димлять з-під них:
Ні Росії, ні Європі
Не зрозуміти синів Твоїх!

(«Вперед, Україно!..»)

Звідси — його пророчі візії:

Знак цей рунічний завис над народом
міцним, важкостопим,
Всупереч Азії жаху і всупереч зручній Європі.

Горнами чорних воль розпаляється знак цей,
І все страшніший, величний, огненний, палючий
Сходить над краєм, як дивна планета. Навкруг
Юрби сусідів дрижать. Найстрашніше для них:
чи він стопить,
Чи перетопить в землі цій руду на метал?
І от поволі зростають міста, як хотіння, як гордість,
Поволі тужавіють села, з містами поєднані міццю,
Тяжке багатство і послух вбирають цей край.
Ось він зіпнявся у ритмі. Ось ідуть, і я чую їх кроки.

(«Знак цей рунічний...»)

Читач легко побачить, що деякі думки цього вірша не втратили актуальності й досі, зокрема очікування, чи перетопить Україна «руду на метал», тобто чи перетворить в реальність потенційні можливості і яке місце посяде на геополітичній карті Європи і світу. Одначе вірш був продиктований передусім ситуацією 30-х років (тоді ж писалася й праця «Призначення України»), і трактування Ю. Липою України, як — за словами О. Ольжича (О. Кандиби) — «окремої психологічної області» в Європі, було ідеологічним протистоянням політиці тотальної русифікації, здійснюваної послідовно й жорстоко більшовизмом під гаслом «інтернаціоналізму», з одного боку, і опором (тоді ще теж тільки ідеологічним, духовним) «маршовій колоні» фашизму, що вже формувалася в центрі Європи, з другого. Майбутні десятиліття підтвердили прозорливість передбачення автора «Призначення України», що перекидання етнічних мас в Радянському Союзі є способом переходу від формули «совітські народи» до формули «совітський народ». Масштаби й наслідки цього «перекидання» виявляються сьогодні. Жорстокі експерименти більшовизму над народами не могли пройти безслідно. Вони призводили до деформації особистості, збіднювали потенціал нації, забираючи від неї її творчі сили. Ю. Липа усвідомлював небезпеку духовного знекровлення народу, загрозу корозії душі. Його увагу не випадково привернув вірш німецького поета кінця XVIII — початку XIX ст. Фрідріха Гердерліна «Скарга німця», який він переклав по-українськи:

Святе народів серце, Батьківщино,
Всетерпелива прадідівська земле,
Ти скрізь непризнана, хоч із глибин Твоїх
Все, що найкраще, мають чужоземці.

Вони збирають мислі, жнива духу Твого,
Охочі рвати кетяги винові,
Щоб потім висміять Тебе, що Ти є нефоремна,
Що, тремтячи в корінні, дико в'ється.

Країно генія, що — вищий і поважний,
Любови земле, я є Твій тепер,
Хоч часто гнівався, ридаючи, що Ти
Сама душі зрікаєшся своєї.

Зречення самого себе, знеособлення, втрата національної самосвідомості, на думку Ю. Липи, небезпечніші, ніж ворожі навали. Те, що в книзі «Призначення України» було означено терміном «пораженство», в поезії знайшло своє вираження у формі алегорії — топтання винограднika:

Побачив видиво я. Всі на чорних конях
Безжалісні їздці один за одним гнали
І, наче в помсті, тратували стиглий сад.

І страх мене вгорнув. Вони ж топтали жнива
С в о й о г о краю й крови, і були свої це
З тавром скаженості, і страху, і зневіри.

О, хай би не діждати ще раз того стиду,
О, хай би не діждати ще раз тої ганьби,
Як діло знищення не від чужинців бачить!

(«Виноградник»)

Для поета збереження і захист «найбільш беззахисного — душі» є передумовою збереження і захисту нації і держави. Поразка, навіть не одна — це, як ми вже цитували з вірша «Виноградник», — «тільки мить і проба». Але це не просто «проба», а «випробування» — один з наскрізних філософських мотивів поезії Юрія Липи, джерелом якого є біблійна, зокрема євангельська символіка, яка в українській літературі Західної України та української еміграції 20-30-х років набула національного змісту. Образ виноградника у вірші Ю. Липи — євангельський. Бог — виноградар, люди, народи — парості виноградної лози; кожну «гілку, яка не приносить плоду, відрізує він. А кожну, яка вроджує плід, він очищує, аби більше плоду давала (Євангеліє од Йоана, стих 15). Бог створював світ не тільки як вічний рай, а насамперд як терпіння та іспит, тільки через іспит людина (народ) прийде до щастя, правди, краси[8].

Поезія актуалізувала мотив іспиту, перевівши його із сфери моральної в русло суспільно-політичної проблематики. Суть іспиту зводилася до того, що програна битва — ще не поразка, а випробування, гарт для нових битв. Поет Олесь Бабій благословляв ворогів «за смуток тюрем, за брязк кайдан, за кров із ран», за те, що вони кували «в душах наших гарт» («Благословення ворогів»). В цьому ж руслі розвивається й ліричний сюжет збірки Ю. Липи «Вірую» (1938), що є своєрідним відгалуженням і розвитком ідей «Призначення України». Український народ виведений на роздоріжжя, щоб віднайти «правдиву путь», пізнавши Божої «ласки чорні дні» («В покорі просять покоління...»). В цьому оксиморoні («ласки чорні дні») й виражена орієнтація на гарт, на випробування, на сувору школу, через яку мусить пройти народ, щоб досягти жаданої свободи. Поет просить наслати на нього «тюрми і голод, нещастя, убивства й пожари», бо тільки таке «бичування» може ствердити серця і спонукати їх «наново почати» те, що закінчилося невдачею, і тільки тоді «господар» (Бог) відновить виноградну лозу, бо «віру живить діло» й «ім'я будучини — чин».

Релігійні мотиви виступають не як окрема тема поезії Ю. Липи, а як спосіб його світосприйняття, що через естетичний аспект утверджує ту ж історичну протяжність української раси, дешифрує генетичний код національного характеру.

Поезія Юрія Липи розвиває й доповнює язичницькі мотиви Юрія Дарагана, лицарську етику княжо-дружинної доби Оксани Лятуринської, тривожне провісництво Олекси Стефановича духом і світоглядом козацької доби, утверджуючи в українській літературі безперервність історико-культурного процесу. Автор аскетично-стриманих віршів збірки «Суворість» і написаної в манері гротескної інтермедії доби козацького барокко поеми «Ярмарок» прагнув відродити втрачену пізніше повноту української культури, наявність у ній широкого спектру філософських мотивів та стильових ресурсів.

У віршах Ю. Липи немало символів поезії бароккової доби, зокрема таких, що характеризують короткочасність людського життя, швидкоплинність часу: час — вовк, який тікає безкраїм полем; людина в житті — мов корабель у буремному морі; протиставлення земної метушні вищому блаженству по смерті; боротьба темних і світлих сил («Монах і смерть», «Диявол», «Біси і ловець», «Питання»). До бароккової традиції дослідники (Б. Рубчак) відносять у поезії Ю. Липи «уособлення таких абстрактів як смерть, любов, гарні й погані вчинки», «середньовічні мотиви життєвої нитки «від колиски до гробової дошки», характерні для барокко конструкції із звертанням у другій особі однини («ти»), архаїчність лексики, химерність синтаксису, насиченість алітераціями тощо[9].

Барокковість поезії Ю. Липи підкреслив і Є. Маланюк, відзначивши, що вона «міцно насичена і с т о р и з м о м — і то не тематикою чи навіть словництвом, — поезія Юрія Липи вичаровувала нам самий дух історизму, самий дух героїчних діб нашої історії. І звідсіля її незвичайний тон»[10]. Одна з найбільших заслуг поета, на думку Є. Маланюка, полягала в тому, що «Липа одночасно доконав величезної ваги відкриття цілої епохи в історичнім процесі, а саме епохи нашого пізнього середньовіччя. Тому-то саме Липі-поетові судилося започаткувати і в значній мірі перепровадити справу історичної к о м а с а ц і ї (збирання) сучасної літературної мови. Цей процес мав їй надати повноти і довершеності вже не фрагментарної «мови», а лише заінтегрованого тисячолітнім триванням історично-повного і національно вивершеного я з и к а»[11].

Відновлення повноти образу України і через таку призму як стиль і мова зміцнювало усвідомлення духовної батьківщини, уславленої в століттях не тільки мечем, а й мислю, не тільки військовою звитягою, а й культурою. І цілком справедливо зазначали упорядники антології «Координати», що в своїй поезії Юрій Липа прагнув досягти того ж, що і в своїх історіософських працях: «Йшлося йому

про виховання духовного аристократа, людини незламної волі й твердого характеру, українця, який був би свідомий могутніх можливостей свого народу, чи, як часто висловлювався Липа в прозі, своєї раси»[12].

В сучасного читача, мабуть, виникне питання: а як же з такими цінностями, як гуманізм, демократія, права особи, виробленими європейською і світовою цивілізацією? Ю. Липа, ставлячи в центр уваги проблему «призначення України» і власного призначення, не міг спертися на ці універсальні цінності, бо вони були потоптані в тодішній Європі. Сьогодні ситуація змінилася: у світі перемагають інші пріорітети. І все ж залишається відкритим питання: чи демократія і права людини є гарантом безпеки нації, держави, чи національна держава є гарантом демократії і прав людини? І чи можемо сказати, що Європа і Росія зрозуміли синів України, а чи гіркий докір Ю. Липи залишається справедливим і досі, коли Україна — уже як держава — знову не роздоріжжі, знову проходить іспит? Залишається вірити: Бог (справедливість) є і «він лозу відновить».

[1] Липа Ю. Ліки під ногами.— Дрогобич, 1990.— С. 3.
[2] Маланюк Є. Книга спостережень.— Торонто, 1962.— С. 174.
[3] Липа Ю. Призначення України.— Львів, 1992.— С. 170.
[4] Там само.— С. 172.
[5] Там само.— С. 177.
[6] Донцов Д. Дух нашої давнини.— Дрогобич, 1991.— С. 86-87.
[7] Липа Ю. Призначення України.— С. 191.
[8] Див.: Костельник Г. Казка про світ // Дзвони.— 1931.— Ч. І.— С. 11.
[9] Див.: Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході.— Нью-Йорк, 1969.— Т. І.— С. 93.
[10] Маланюк Є. Книга спостережень.— С. 228.
[11] Там само.— С. 223.
[12] Координати. Т. І.— С. 92.

ЗМІСТ

Від автора 3

«МОЛОДА МУЗА» І УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРНІЗМ 5

ЕПОС БОЛЮ
(Петро Карманський) 25
ПОЕТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ
(Василь Пачовський) 43
ТУГА ЗА ГАРМОНІЄЮ
(Богдан Лепкий) 61
ТВОРЧІСТЬ — ЦЕ СВОБОДА ДУХУ
(Микола Євшан) 83

ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ 20-30-х рр. 101

ПОЕТ ІЗ СТРІЛЕЦЬКОГО КОША
(Олесь Бабій) 119
ПІД РІДНИМИ І ЧУЖИМИ ЗОРЯМИ
(Богдан Кравців) 133
ЧЕТВЕРТИЙ ПЕРСТЕНЬ
(Богдан Ігор-Антонич) 152
ВЕСНЯНА ПІСНЯ В ЧОРНОМУ ОРЕОЛІ
(Іван Крушельницький) 178

ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ
МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ 196

СТЕПОВЕ ПРОКЛЯТТЯ УКРАЇНИ
(Євген Маланюк) 212
STEPHANOS ОЛЕКСИ СТЕФАНОВИЧА 237
«СЛОВАМ — СУВОРІСТЬ І ГЛИБІНЬ»
(Оксана Лятуринська) 254
«ОДВАГА. НЕПОХИТНІСТЬ. ЧИСТОТА.»
(Олег Ольжич) 275
НЕ ЗРІКАТИСЯ СВОЄЇ ДУШІ
(Юрій Липа) 303

Наукове видання

Ільницький Микола Миколайович
Від "Молодої Музи" до "Празької школи"

Комп'ютерний набір — Галина Мельник
Верстка — Зіновій Матчак
Технічне редагування — Юрій Бабік
Обкладинка — Василь Сава

Підписано до друку з готових діапозитивів.
Формат 84x108/32. Фіз. друк. арк. 10.
Ум. друк. арк. 16,8. Обл. друк. арк. 22,18.
Папір книжково-журнальний.
Зам. *1186*

290008, м. Львів, вул. Винниченка, 24
Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича
НАН України

290007, м. Львів, вул. Огієнка, 18-а
Львівський обласний науково-методичний інститут освіти

Друк — Жовківська книжкова друкарня
292310, м. Жовква, Львівська обл., вул. Василіанська, 8