М. М. ІЛЬНИЦЬКИЙ

НА ПЕРЕХРЕСТЯХ ВІКУ

Розглядаються основні школи розвитку української поезії 20 – 30-х рр. на західноукраїнських землях та в еміграції, їхня суспільна та естетична орієнтація.

Західноукраїнська та емігрантська поезія міжвоєнного двадцятиріччя – це неосвоєний материк української культури. Ті окремі письменники, які виділялися із загального масиву і протягом десятиліть визначали літературне життя 20 – 30-х рр., 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, яким би яскравим й неповторним воно не було, по-справжньому пізнається лише в загальному контексті літературного і культурного розвитку на тлі епохи. В даній ситуації варто підкреслити саме культурний контекст, оскільки поезія міжвоєнного двадцятиліття, як буває надзвичайно рідко, розвивалася у тісному зв'язку з іншими видами мистецтва, передусім з мистецтвом образотворчим. Не один першокласний поет був першокласним малярем (як, приміром, С. Гординський чи В. Хмелюк) або талановитим скульптором (як О. Лятуринська) чи тонким цінителем і ерудованим теоретиком мистецтва (як Б.-І. Антонич). А в більш широкому плані поезія, як література загалом, образотворче мистецтво, музика, театр виступали компонентами української культури як певної, хоч і неповної (так ні в Західній Україні, ні в еміграції не було українського кіно), цілісності, що була органічною часткою загальноукраїнської культури, а в деякі періоди і в деяких галузях розвивала напрямки, що в умовах радянської дійсності розвиватися не могли.

Ми в даній ситуації свідомо обминаємо творчість поетів марксистської орієнтації. По-перше, вона не є білою плямою, а по-друге, тому, що момент національного в ній свідомо заперечувався доктриною так званого класового підходу, який у традиції брав тільки те, що відповідало ідеологічній догмі, а що суперечило їй – хай навіть у Шевченка чи Франка, – те обрубував, замовчував, фальсифікував.

Із твердження В. Леніна про те, що в кожній національній культурі можуть бути дві національні культури – прогресивна

© *М. М. Ільницький, 1992*

ISBN 0869-2580. Україна: культурна спадщина... 1992. Вип. 1.

й непрогресивна, з тези, продиктованої мотивами політика, а не теоретика мистецтва, зроблено непорушну догму, виходячи з якої кожну культуру неодмінно треба було розділяти, розчленовувати навпіл, і вже кожна культура переставала сприйматися як національний феномен.

Художня творчість і естетична думка на Західній Україні не були примушені сповідувати ці догмати, були вільніші у виборі теми і стилю і цим протистояли теорії і практиці "поменшування митця", хоча в багатьох випадках підпадали під крайність протилежного характеру – підпорядковувались ідеї державницького чину, яка також 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 більше підсилювався в Радянській Україні, так і 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 переважно у Празі та Варшаві, не могла замінити "розстріляного відродження" в Україні, але вона в міру сил і можливостей розвивала ті течії, які були там перервані тиском унітарного, репресивного режиму. Отже, коли головна крона була підрізана, бокова намагалася рости буйніше, коріння віддавало соки тим гілкам, які могли їх засвоювати. До того ж варто звернути увагу й на таку обставину. 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 відчували їх вплив. 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 з часом, все ж не припинялося ніколи, в XX ст. особливо посилилося, здобуло нові імпульси для розвитку.

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 В. Бобинський, О. Бабій, Р. Купчинський, М. Матіїв-Мельник та Ю. Шкрумеляк.

Вільна, незалежна Україна була мрією січових стрільців, за

неї вони боролися і вмирали на фронтах першої світової війни і в боях з вояками польського генерала Галлера, захищаючи Західноукраїнську Народну республіку (ЗУНР), проголошену 1 листопада 1015 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 трагедією, 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 символістичну 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. Карманівський, В. Пачовський, С. Чарнецький, М. Яцків), так і завтрашніх "митусівців".

Хоч "Шляхи" й не становили 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 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", яка 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 П. Тичина, Я. Савченко, Д. Загул.

Таким чином, є підстави говорити про два джерела "Митуси" – "Молоду Музу" та "Музагет". Однак й між цими двома угрупованнями також можна знайти точку дотику. "Молодомузівці" 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 не досліджувалася, загалом була вилучена з літературного процесу з наличкою декадентської і занепадницької. Тим часом 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.

Український поет з діаспори В. Барка в статті про В. Пачовського розвиває думку критика М. Степняка ("Червоний шлях", 1938, № 1), що лірика Пачовського була найближчою українською попередницею феноменального Тичининого "кларнетизму". Він вважає, що В. Пачовський своїм циклом "Український сміх" (літературно-артистичний альманах "Терновий вінок". – К., 1908) на ціле десятиліття де в чому випередив цикл П. Тичини "Замість сонетів і октав".

"Ліричними інтонаціями з частим повтором, – пише В. Барка, – а також разючим сарказмом у малюнках-алегоріях, при значушій лаконічності, ці дві речі: "Український сміх" В. Пачовського і "Замість сонетів і октав" П. Тичини найбільше підходять одна до одної серед усіх інвектив на тему нашого історичного підупаду до стану довгочасної недержавности" [3].

Це, звичайно, лише 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, який відбувався в руслі єдиного потоку української культури із випередженням у тій чи іншій частині. А саме: якщо на початку XX ст. "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".

Зазначимо, що символісти – поруч з футуристами та неокласиками – стояли біля джерел національного відродження у літературі (яке стало "розстріляним відродженням"). Перші

його прояви сягають ще довоєнного часу, коли 1913 р. у Києві виник гурток футуристів на чолі з М. Семенком, а інтенсивно воно 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 з'їжджатися до Києва і об'єднуватися в літературно-мистецькі групи. Тоді окреслились дві основні групи в поезії: символістів на чолі з Я. Савченком (тим самим, який згодом, у 30-ті рр., став прислужником ортодоксальної, вульгарно-соціалістичної доктрини в критиці і взяв на себе місію погромника, хоч і не врятувався цим) і футуристів на чолі з М. 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 у самостійні організації з власними мистецькими програмами й друкованими органами. Обох – а до них можна додати ще й угурпування неокласиків, яке теж склалося у 1917 – 1918 рр. у Києві при журналі "Книгар", – чекав сумний кінець: вони були звинувачені у формалізмі, в консервативному естетстві й безідейності й розпущені на початку 30-х рр., а вчорашні літературні опоненти, неокласик М. Зернов та футурист Г. 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 опрощенству й провінціалізму. А це йшло врозріз із сталінською практикою будівництва унітарної держави й казарменого концтабірного соціалізму; розпачливий заклик М. Рильського "Ні, ні, майбутнє – не казарма" звучав, як голос волаючого в пустелі.

Але це сталося пізніше. 20-ті 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 (1925), 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 ними, без сумніву, стала література, яка розвивалася за Збручем. "Великий рух неокласиків, символістів, футуристів та ін. у наддніпрянській поезії, – писав поет і критик С. 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 різних "ізмів" (зухвалість шукань та збагачення способів вислову)" [5]. Те немовля – західноукраїнська поезія міжвоєнного періоду – 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 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 найближчою "митусівцям", зокрема символістичною поетикою пронизані твори В. Бобинського, О. Бабія, М. Матіїва-Мельника, Р. Купчинського цього періоду, мабуть вичерпує себе на галицькому терені групою "Митуса".

Почався процес розмежування, продиктований причинами як світоглядного, так і естетичного характеру. Для В. Бобинського "новими шляхами" стала участь у виданнях радянофільської орієнтації. Очевидно, процес національного відродження в Україні призвів його до співпраці в комуністичному виданні "Культура", згодом він стає редактором двотижневика "Світло", а пізніше журналу "Вікна", до свого переїзду в 1930 р. в УСРР, де через кілька років був репресований і загинув. В. Бобинський – поет делікатної душевної організації, витончений лірик, вихований на зразках французької школи символістів, прихильник і перекладач А. 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 з приводу його збірки "Ніч кохання": "... інтелігентський індивідуалізм на цвілих дріжджах ніцшеанства, хоробливий естетизм, розпусна 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 груд.).

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 речі був міністром освіти в уряді Української Народної Республіки, почав видавати у Львові журнал "Нові шляхи", в якому пропагував досягнення в культурному будівництві в Україні. Згодом він виїхав в УСРР, а незабаром там загинули його сини, зокрема талановитий поет І. Крушельницький, а потім і він сам.

Інші представники стрілецької тематики Л. Лепкий, М. Голубець, Р. Купчинський, О. Бабій після розпаду групи "Митуса" гуртувалися навколо видавництва "Червона калина". Сьогодні відчувається 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. Найяскравішими представниками цієї школи поетів, без сумніву, є В. Бобинський, О. Бабій та Р. Купчинський. Якщо твори першого двічі виходили – хай у далеко не повному обсязі – окремим виданням і зайняли певне місце в літературному процесі, правда, поруч з такими в стильовому плані відмінними від нього поетами, як С. Тудор та О. Гаврилюк, то два наступні не були включені в жодну радянську антологію і залишаються досі невідомими широкому колу читачів.

У всіх трьох чимало 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 українського фольклорною символікою, передати тонкі порухи підсвідомості, то О. Бабій був радше поетом споглядально-рефлективного плану, чиї вірші торкаються проблем людської цивілізації, життя і смерті, таємниці буття ("Йде Прамати істніння від джерел незбагнутих і розносить нам вина у розбитому збанку"); в його

творах зустрічається точна і несподівана метафора ("Світ містерій в серцях наших творить ніч безока і любов сліпа", "Місто горем задавлене, як Лаокоон"). 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, ні талант О. Бабія, ні талант Р. Купчинського на повну силу не розкрився. Відходячи від короткочасного захоплення символізмом на початку 20-х рр., вони не знайшли способу його оновлення і поглиблення, і Бабій збивався на багатослів'я й декларативність у віршах кінця 20 – 30-х рр., а Купчинський майже перестав писати вірші. Лише інколи зблисне оригінальний образ у віршах Ю. Шкрумеляка, як, приміром, в "Авлевій жертві"; Л. Лепкий лишився автором кількох популярних пісень ("Ой видно село ..."), а М. 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, можливо, не стільки фактом історії української літератури, як фактором 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 рр.

Таке твердження може викликати заперечення, бо молода західноукраїнська поезія 30-х рр. 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 велкий 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" [6].

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 у вже цитованій статті, – 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".

У цій характеристиці варто звернути увагу на два моменти. Перше, що поезія ця (символізм) підходила для оплакування свіжих могил. На час, коли писалися ці слова, стрілецькі могили вже поросли 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, що вже стало історією, а гартувати дух для нового життя, осмислювати, кликати. Тому дозволю собі процитувати 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" [7].

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

30-ті рр. в УСРР – 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" [8].

У ситуації, яка склалася, західноукраїнська поезія намагалася хоч якоюсь мірою компенсувати втрати, яких зазнала література по той бік Збруча. І вона, як уже зазначалося, по спромозі виконувала цю місію, розвиваючи теми, мотиви, форми, які в умовах сталінського режиму були оголошені поза законом, не вкладалися у рамки соцреалістичного однострою. 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 молодше покоління – з тих, що поїхали разом з батьками, закінчили вищі школи в Подебрадах, 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 поступово, особливо творчістю представників "другого покоління", прямують в єдине спільне русло. Приміром, покоління поетів стрілецької теми мало багато 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 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 прагнули сказати своє слово.

Так, група католицького спрямування "Логос", виникнувши в кінці 1928 р., в 1930 вже припинила існування разом із своїм літературним органом – журналом "Поступ". Її чільний представник О. Петрійчук (Микола Мох) видав лише збірку віршів "Про те, що люблю", а потім перейшов – як то часто буває –

на критику; а найбільш плодовитий В. Лімниченко так і не вийшов за рівень поверхово-споглядальних віршів про гомін вечірніх дзвонів, оспівування капличок у полі, "де вітер шепче казки тополі", у світ глибших філософських ідей, як це зробили, наприклад, Г. Костельник у книжці релігійних поезій "Пісня Богові" та Б.-І. Антонич у "Великій гармонії".

На межі 20-х – початку 30-х рр. формуються такі найголовніші поетичні угруповання (не враховуючи групи літераторів марксистської радянофільської орієнтації "Горно" з журналом "Вікна", куди входили В. Бобинський, Степан Тудор, О. Гаврилюк та ін.); група, що об'єднувалася навколо журналу "Вісник" у Львові, тижневика "Назустріч" – у Львові, група "Танк" у Варшаві. Щоправда, чітко розмежувати ці групи неможливо, бо це не були організації зі своїми програмами, реєстрованою кількістю членів; крім того, представники різних груп виступали в різних журналах, приміром, знаменита "вісниківська квадрига" (Євген Маланюк, Леонід Мосеноз, Олена Теліга, Олег Ольжич) відноситься одночасно і до групи "Танк", і, отже, до "вісниківців".

Молодше покоління поетів-галичан, частина з яких примкнула до "Вісника", а частина до тижневика "Назустріч", вийшло з групи "Листопад", що створилася у 1929 р., але швидко розпалася, і частина її учасників об'єдналася навколо журналу "Дажбог" (редактором його спершу був Б.-І. Антонич, а потім Б. Кравців, який перетворив його на суто політичний орган).

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

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

Ранні вірші Б. Кравціва, зібрані в збірці "Дорога" (1929), справді пронизані духом молодечого романтизму, в них домінує спрага доріг і пригод; на них позначилися впливи О. Влизька та Ю. Яновського. Вірші ж про "в'язничні келії" ("Сонети і строфи", 1930) – то вже інша, націлена стильова домінанта: ощадність образу, стриманість емоцій, дисципліна слова, в чому відчувається школа Франкових "Тюремних сонетів" та

досвід київських неокласиків. Критика називала цей стиль природним для поета, і ця природність ішла, найперше, від суголосності переконання і теми; ота, кажучи Франковими словами, "щирість тону і щирість переконань" не давала поетові впасти в афектацію, ставати на котурни чи сягати заобрійних далечин і висот. Його політичні пристрасті потамовані даром художнього спостереження і тонкої ліричної настроєвості митця, який через "вітражі грат" вміє побачити березневі пуп'янки і брості ранньої весни, що напоює "любашною жагою" всю природу. А попри те це лірика політична за внутрішньою стійкістю духу, переконаністю, що приносить внутрішню рівновагу й не породжує, попри весь драматизм ситуацій, сумнівів та роздвоєнства, і визначає, нарешті, не тільки творчу, а й життєву дорогу – людини обов'язку, діяча, борця.

В Антонича інше. В його першій збірці "Привітання життя" (1931) теж чимало віршів і про дороги, і про "бронзові м'язи", та це радше літературні мотиви, аніж духовна спрага поетового ліричного героя. Антоничева стихія – це занурення у глибини природи, в прапервісність світу, відчуття себе, свого духовного "я" ланкою в безкінечному кільці метаморфоз, що так яскраво виявилося у "Трьох перстенях" (1934), "Книзі Лева" (1936), "Зеленій євангелії" (1938). Його "осонценість", "окрилість", "оспіваність" ховають за зовнішньою оболонкою життєлюбства й оптимізму глибокий драматизм буттєвісного, онтологічного плану: за сонцем тут неодмінно виглядає холодне, мертве світло місяця, перстень молодості й пісні неодмінно замикає перстень як передумови і гаранта "вічної молодості". Публіцистичні вірші Антонича, які він писав час від часу ("Ніч на площі Юра", "Кличу", "Ранок юнаків"), при професійному рівні, все ж поступаються його "язичницьким", ширше – філософським творам, і поет це розумів і йшов за покликом свого таланту.

Здавалося б, різниця двох означених типів поетів не така вже велика і важлива, це просто відмінність двох творчих індивідуальностей, але за цією відмінністю стоять і естетичні засади і лінії поведінки.

Коли в 1935 р. Б. Кравців перебрав редагування журналу "Дажбог", він зробив його суто політичним органом. Літературно-мистецьке життя у Львові зосередилося 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.

У 1929 р. було проголошено створення літературно-мистець-

кої групи "Танк", до якої мали ввійти поети, які жили у Варшаві (Є. Маланюк, Ю. Липа, Н. Лівицька-Холодна), пражани О. Стефанович, М. Чирський. Група мала видавати журнал під такою ж назвою.

Про діяльність цієї групи не маємо відомостей, окрім маленького збірника "Статті про "Танк" (Варшава, 1929). Сама назва групи вже розкривала його напрям, хоч у редакційному вступі було проголошено "дати волю кожному творцеві". Збірник містив тільки дві статті: Є. Маланюка "Група "Танк" та Ю. Липи "Лист до літераторів". Є. Маланюк відзначив великі досягнення "в Києві й почасти в Харкові в царині мистецькій і зокрема літератури", вбачаючи в них той засів, що його дала "наша боротьба за незалежність", а Ю. Липа окреслив програму групи, яка має полягати в "синтезі героїзму, господарності й волі", утвердженні "державницької літератури" і запереченні творів на зразок "Єсеніних, Андрєєвих, Пильняків, Поліщуків ...". Отже, воля кожного була обмежена.

Положення, сформульовані Ю. Липою, згодом були розвинуті у "Віснику" Д. Донцова, активними авторами якого стали Маланюк та Липа.

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, протилежним знаком від того, що пропагувалося за Збручем. Культивування національно-державницької ідеї було зворотною стороною медалі "класового підходу", "класової ненависті" до ворогів соціалізму і т. д. "В нашім журналі..., – наголошував його головний редактор Д. 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"[9]. Цілком очевидно, як важко було в умовах 30-х рр., сповнених політичних пристрастей та ідеологічних протистоянь, протиставити цій доктрині 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. Опонентами "Вісника" були львівський тижневик "Назустріч" та журнал "Ми", що виходив у Варшаві. 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 В. Брюсова "Юноша бледний со взором горящим...", з цього закликом творити тільки для вічності і служити мистецтву для нього самого з тогочасними програмами політичної заангажованості мистецтва, Антонич обгрунтував свою позицію. Завданням митця, сказав він, 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" [10]. Антонич підкреслював, що ця служба має випливати з органічної потреби таланту і вірності світові, з якого вийшов поет, а не з накинутої згори програми, і закінчив виступ такою категоричною заявою: "Я не мандолініст ніякого гурта. Не вистукую верблів на барабані дерев'яного патосу. Знаю добре, що криця й бунтарство, контурни й сурми наших поетів – це здебільша векселі без покриття" [11]. В іншій статті, що є відповіддю на звинувачення поета в незрозумілості й відсутності в його творах ідей, він писав з болем, що "у нас майже 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 здебільше 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" [12].

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

Часопис "Назустріч", який редагували тоді вже широко відомий критик і літературознавець з широкою європейською освітою М. Рудницький та поет, художник і критик С. Гординський, був зорієнтований на західні впливи у літературі і мистецтві, широко інформував про новини світової культури, мав тісні контакти з діячами української культури, що тимчасово перебували чи постійно жили за кордоном. Так, знайдемо тут інтерв'ю з В. Винниченком з-під Парижа, розповідь про творчість О. Архипенка, рецензії на збірки молодих українських поетів, що виходили в Парижі чи Варшаві. Не дивно, отже, що журнал

мав чимало прихильників і авторів. Поезію, зокрема, представляли Р. Завадович, Я. Курдидик, Т. Курпіта, О. Тарнавський, але найбільше – Б.-І. Антонич, С. Гординський та В. Гаврилюк.

Малюючи свій автопортрет в однойменному вірші, С. Гординський з іронією говорив про "рідних 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 весь у стихії біологічної еротики язичницького світосприймання, переосмисленного і збагаченого сучасним світоглядом, то стиль Гординського – це поєднання досягнень школи українських неокласиків, їх еллінсько-парнаських мотивів 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 переклав "Альбатроса" Бодлера).

Читаючи поему С. Гординського "Сновидів"з її граціозним віршем переданою легкою самоіронією і ненав'язливою дидактикою, мимоволі згадуєш поезію молодого М. Рильського.

Натомість В. Гаврилюк – поет підкреслено особистісний, його вірші – рефлексії тонко організованої, вразливої 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 перестоянім 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, це призводить до збіднення обсягу почувань людини і звуження художньої палітри. Пригадаймо застереження М. Вороного,

звернене до І. Франка, що "коли постійно битись, то серце може озлобитись". Серце героя тогочасної поезії, особливо деяких емігрантських поетів, було закуте в панцир і непіддатливе для любовного трунку Лади.

Що ж являла собою емігрантська поезія, чи можна говорити про неї, як про щось цілісне? У критиці існує термін "празька школа української поезії", вжитий вперше уже після другої світової війни критиком В. Державіним, що у воєнні роки перебрався на Захід.

Термін цей значною мірою умовний, і ставлення до нього неоднозначне. Приміром, Є. Маланюк взагалі заперечував існування якоїсь "празької школи, а Н. Лівицька-Холодна якщо й погоджувалася визнавати таку групу, то виключала з неї тих, хто жив у Варшаві, а отже, себе, а також Є. Маланюка, О. Телігу та Ю. Липу.

Та все ж термін цей закріпився, і до "празької школи" відносять поетів "першої еміграції", чия творчість хоч якийсь час була пов'язана з Прагою, а це, волею історичних обставин, переважна більшість людей, які після поразки Української Народної Республіки змушені були виїхати за межі батьківщини. До "празької школи", звичайно, не включають, скажімо, О. Олеся, який постійно жив у Чехословаччині, чи М. Вороного, що був там кілька разів після революції, – це представники іншої генерації, хоч вони і брали участь у літературному житті української громади. Йдеться про поетів, чия творчість починалася в еміграції. Це були люди різної політичної орієнтації, естетичних уподобань.

Твори поетів-емігрантів не видавалися, і вони не могли мати жодного впливу на українську поезію у межах України. Тільки останнім часом на сторінках літературних часописів нашої країни стали спорадично з'являтися публікації творів декого з них. Варто згадати при цій нагоді блискуче написані есе про Є. Маланюка, О. Ольжича та ін., українїста з Братислави М. Неврлога; згодом до цієї справи підключилися Л. Череватенко, І. Дзюба, Т. Салига, Ю. Ковалів. Але чи не випадково найбільший осередок української поезії 20 – 30-х рр. зветься саме "празькою школою", хоч чимало представників її згодом з Праги і Чехословаччини взагалі виїхали, як у повоєнні часи група поетів української поезії – "нью-йоркською", хоч представники її живуть у різних країнах світу?

Чехословаччина була тією країною, яка чи не найгостинніше прийняла і найприхильніше поставилася до людей, що змушені були з політичних переконань покинути рідну землю. До цього спричинилися українські симпатії тодішнього прези-

дента країни Т. Масарика, який доклав багато зусиль, щоб українські емігранти могли здобути тут освіту рідною мовою. Так, уже 1922 р. недалеко від Праги, у Подебрадах, була заснована Українська господарська академія, куди відразу ж поступило 300 студентів; трохи згодом у Празі відкрилися Вищий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, Вільний український університет, Українська мистецька студія. Крім цього, багато молоді навчалося у Карловому університеті, Чеській вищій промисловій школі і т. д. Отже, майже весь цвіт наукової і творчої інтелігенції зосередився у Празі та Подебрадах.

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 Україну, не відчували відірваності від літературного процесу на батьківщині. На сторінках журналу "Нова Україна" (виходив у 1922 – 1928 рр.) друкувалися О. Олесь. В. Винниченко, М. Вороний. Статі та рецензії публікували в ньому Д. Чижевський, Л. Білецький, М. Шаповал (Сріблянський). Журнал не тільки інформував про літературне життя в Україні, а й вміщував твори радянських письменників – В. Підмогильного, Г. Косинки, Т. Осмачки та ін. Щоправда, в Радянській Україні вже тоді починалося "полювання на відьом" – за ці публікації письменників почали звинувачувати в симпатіях до петлюрівщини, називати їх підголосками куркулів. Красномовним є "Лист в "Червоний шлях" Косинки, Підмогильного, Осьмачки (1923, № 4/5. – С. 289 – 290), в якому автори писали: "Умови нашого літературного життя змусили нас туди податися. Умови – це надмірна підозра, цькування й систематична відмова друкувати наші твори. Ця підозра кожний відблиск життя повертала на конфронтацію, кожне слово, сказане не в романтичному дусі, мала на доказ бандитизму, всякий глибокий підхід до людської душі проголошувала містикою і за цим сипались на нас обвинувачення... Їхні закиди найменше видаються нам проявами пролетарської думки. Вони міщани, що прикривали свою міщанську дріб'язковість революційною фразою".

Таку відповідь у 1923 р. ще можна було надрукувати на сторінках радянського журналу. Ситуація різко змінилася в кінці 20 – на початку 30-х рр.

А поки що письменники радянофільської орієнтації групи "Жовтневе коло", керівником якої був Антін Павлюк (у 1932 р.

він виїхав у Радянську Україну, і відтоді про нього не було жодних відомостей у пресі) і до якої входили В. Хмелюк, С. Масляк та ін. Вони встановлюють контакти з представниками чеського авангарду, що теж мали ліві симпатії. Крім цього, Прагу відвідали українські радянські письменники П. Тичина, І. Микитенко, В. Поліщук, сюди систематично надходили радянські журнали, отже, тут був досить високий рівень поінформованості про розвиток української культури на рідних землях.

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 між поезією галичан і емігрантів-наддніпрянців існує 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 лише в Галичині, а й в усій Україні. Поезія емігрантів відчула й передала втрату не тільки сподіваних ідеалів, а й рідної землі, батьківщини, що покликало 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 пластів. Чужина – прихильною чи ворожою вона 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 чимало спільних рис, притаманних саме "пражанам". Це, на думку українського літературознавця із США Б. Рубчака, такі ознаки стилю: згущена алітерація, паралелізми фраз, підкреслено приблизне або надто повне римування, гра анафорами і загалом "той дуже своєрідний, саме пражанський експресіонізм, що йому подібного (незважаючи на подібність окремих рис) не знаходимо ніде в українській поезії" [13].

Перший поет, в якого виразно окреслився цей комплекс ідей і почувань, – Юрій Дараган. Син українця-інженера з Херсонщини і грузинки, він по матері успадкував тип обличчя, а по батькові – коріння українського роду з його генетичною пам'яттю. Дараган прожив мало – тридцять два роки. В таборах інтернованих, куди він потрапив після поразки військ УНР, захворів на туберкульоз, який звів його в могилу в 1926 р. Поетеса О. 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 "Сагай-

дак" (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 десятирічний термін її найняття. Навіть кущ, буйний і здичавілий, посаджений невідомо чиєю рукою, викорчували і насадили інші квіти... Не лишилось ані сліду" [14].

Але залишилося щось далеко більше: поезія, яка "містить у собі всі елементи, які згодом розвиватиме решта поетів еміграції: яскравий історизм, варяги, дикий степ, сонячний Дажбог, настрої вигнанця" [15].

Ю. Дараган не розгортає перед читачем конкретних сюжетів з минулого (крім, хіба що, поеми "Мазепа" – одного, до речі, із найслабших його творів), 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 Щипюрні 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")

козацьким "спомином" ("Зійшло козацьке сонце – місяць...") тощо. Та в усіх цих видобутих з глибин історичної чи доісторичної пам'яті асоціаціях домінує боротьба: явища природи набувають ознак лицарів у бойових обладунках, вони сповнені "радощами нової борні": місяць "в литах 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 у Празі, чи десь у херсонських степах, де червоно-білі кольори мали не історичне, а зовсім інше, конкретне забарвлення, є натяком на події, в яких він брав участь і сам.

Якщо пристати на думку про те, що поезія Ю. Дарагана міс-

тить 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 образну домінанту і певний комплекс художніх засобів.

Можна стверджувати, що якщо мотив язичництва, започаткований Дараганом, розвивали, наприклад, такі майстри "празької школи", як О. Лятуринська й О. Стефанович, то власне історіософію – Є. Маланюк та О. Ольжич.

О. Лятуринська назвала свою першу збірку "Княжа емаль", і ця назва найкраще, найточніше передає характер її світосприймання і спосіб його реалізації. Поетеса вся занурена в княжу епоху, в пущі і нетрі її рідного волинського краю, де "зуб, ратище, копито, пазур" постійно чатують на людину, де "муж ішов на силу вражу", де "гучні, меткі на гони, Перуна стріли, коні", але – "упали вежі, впали стіни, і зрівняно вали". Оця язичницько-ранньохристиянська атмосфера є не архаїкою, а способом спресувати історію і зберегти її в собі. Спресованість, згущеність диктує "емалеву" лаконічність вислову (нагадаймо, що Лятуринська була талановитим скульптором), де немає ні розлогої метафори, ні навіть емоційно забарвленого епітета, а вірш стиснений, як пружина або туго натягнутий лук. А смисловий простір поезії Лятуринської створює те, що за кожною деталлю вгадуються ниті зв'язки особистості зі світом пущ, 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: "обряд робить людину частиною світу, і так стає можливою перспектива –

Сім зірок, одне весельце,
А між ними місяць..."[16].

Історична реалія в її вірші стає мовби ключем до розшифрування смислових кодів, ланкою зв'язку споріднених явищ, що об'єднують віддалені між собою епохи:

Підводилися руки вгору,
Сухі уста переривали:
"За тих, що згинули від мору...
За тих, які в боях упали".
("Підводилися руки вгору...")

День догоряв так світозарно!
Душа просила корабля.
Десь біля голосила Карна,
Тужила Жля.
("Жилились стязі, пнулись вгору...")

Це не історія, це щось більше: гіркі уроки минулого не раз повторювалися, додаючи роботи Карні і Жлі – цим символам плачу і скорботи за полеглими на полях битв за свої, а частіше чужі інтереси, та померлими від стихійного, а частіше створеного штучно голодомору. Можливо, що викликав з історичної пам'яті цих Карну і Жлю створений новітнім, сталінським нашестям голод 1933 р., од якого здригалось не тільки серце, а й сама земля.

"Гусла" О. Лятуринської мовби продовжують пісні тих гуслярів, що співали і про "золочені щити", і про "червоне поле бою", і про Карну та Жлю... А далі язичницькі символи зрощуються з християнськими ("Василечки і чорнобривці за Миколою святим", "Щитом Господнім заслони, мечем Архистратига!"), кольорами національної історичної символіки ("синьосині сподом, верхом золоті, все йдуть хресним ходом, мов корогви ті").

Читача вразило в поезії О. Лятуринської органічне поєднання мужності й ніжності, за словами відомого літературознавця того часу П. Зайцева, "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" [17].

Палітра поетеси розширюється, що відбивають назви книг та їх розділів: печерні рисунки, княжа емаль, волинська майоліка, а відтак, уже в пізніші часи, – веселка.

Зануреність у світ язичництва, "сонцепоклонництва", доповнена античним здоров'ям душі й тіла, – одна з найхарактерніших прикмет поезії ще одного талановитого волинянина – О. Стефановича. Його поезія заселена таємничими істотами волинських пущ і хащів; ця первісна казковість поєднується то з майже неокласичною прозорістю еротичних сонетів "З античного", то з апокаліптичними передчуттями. Причому спостерігаємо дивовижні переплетіння тем і мотивів: володар підземного царства Див перетворюється в уособлення космічної сили зла, ворожого підступу. Формула С. Гординського "поетикальна несучасність" (з рецензії на його збірку "Stefanos") перегукується з тезою сучасного дослідника творчості поета І. Фізера із США про те, що "потік поетичної свідомості Стефановича, як би сказав Бергсон, пливе назад, а не вперед, пливе у світ зберігаючої пам'яті" наче "всупереч загальноприйнятому поглядові, що лірична творчість – це, буцімто, теперішній час, епічна – минулий, а драматична – майбутній".

Можливо, ця зверненість у минуле, в спомин, так підкреслюється дослідниками через те, що вона в Стефановича перева-

но не доповнювалася ні публіцистичними інвективами, ні асоціативними містками, ні вольовими інтонаціями [18]. Все ж момент часової протяжності, повчальності минулого для сучасного тут усе-таки виявляється натяком, якимсь горизонтом, що лежить поза образом. Адже пам'ять зав'язує свій вузлик не на випадковому, а на чомусь прикметному, повчальному, до якого потім буде повертатися, як до того Перуна, якого наказали кинути в Дніпро і відштовхувати від берегів доти, доки не відпливе за пороги. Але він і досі видибає, і досі

Пливе, прадавньої снаги,
Грози праперві сної повен.
І часто-густо його човен
У наші стука береги.

('Перун')

О. Стефанович задивлений і заслуханий у світ, і в цій спразі схопити багатство його звуків і барв він "зупиняє" час, прагнучи вивести з часткових проявів життя природи, її станів, часто персоніфікованих (осінь – то господиня, то вдова, то княгиня), якийсь абсолютний стан чи то майже світової туги, чи чистоти, чи офіри.

Віршам поета не раз шкодить прямолінійність, "логічність" висновків: "І в далечінь, крізь золоте осіннє, у золоте осіннє розкривається" ("Коли земля, як давні "тріє царіє"); "Може зламатись – тіло, але ніколи – дух" ("Просто. Не йти праворуч..."), але зате це компенсує витончена звукова оркестровка рядка, яка дає настроєвий ключ до сприйняття вірша: чи то елегійний ("Небеса в воді – в синім неводі..."), чи драматичний ("Дзвонять серця ваші вічні, ваші квітневі, травневі серця, квіти, посічені в січні...").

Якщо в поезії О. Лятуринської та О. Стефановича елементи слов'янської символіки вростають в історіософський контекст, то в Н. Лівицької-Холодної 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 реальним людським переживанням 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. Наприклад, поет і критик Л. Мосендз не сприйняв поетичної умовності, "маски" героїчні, і його вирок був не те що суворий, а нещадний: "... з цього безрадісного ясира плоскості і виходить душа такою маленькою, з обтятими крилами

В серпні порожньо, тьмяно, глухо
По пожежі нічних екстаз,
І душа моя, мов старчиха,
І думки мої не крилаті.

Жорсткий самосуд, але справедливий... Лиш чи треба в тридцятих роках двадцятого віку цю збірку видавати? Кликати на той пропащий шлях! Не "старчихи", але "крилаті" по нім простуватимуть" [19]. Які знайомі інтонації! Хто тільки не кликав поезію на поміч і хто тільки не відбирав у неї право залишатися собою! Не дивно, що така поезія "в тридцятих роках двадцятого століття" не могла бути сприйнятою ні по той, ні по цей бік Збруча. Та й чи лише в тридцятих...

Тільки значно пізніше збірка "Вогонь і попіл" була оцінена як неординарне художнє 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 п'явка, 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" [20].

Для такого впливу є поважні підстави: справді "поганка монгольських степів" перевтілюється в сотниківну в червонім намисті" ("На розквітлі грона акацій..."):

Поцілуй – 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, туга за рідною землею. Вже деякі тодішні критики, приміром С. Гординський, вважали, незважаючи на пафос багатьох віршів, цю збірку слабшою. І це справді так. Там, де авторка вдається до патетичних інтонацій, її голос звучить якось знеособлено, не зігрітий теплом внутрішнього переживання. Натомість мотив "Mai Du Rays" – 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". Поетеса бачить "малоросійський сон під співи жаб і солов'їв", але цей "божевільний спокій" рідної землі мусить збудити відважні і міцні серця.

У віршах Н. Лівицької-Холодної дослідники знаходять сліди прихованої полеміки з іншими представниками "празької школи" – Є. Маланюком, Ю. Липою, О. Ольжичем. 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. І треба визнати, що полеміка ця мала не суто особистий, а принциповий характер, і була викликана обставинами суспільно-ідеологічного характеру, що втягли в свою орбіту культуру і літературу.

Є. Маланюк, Ю. Липа, О. Ольжич, а також Л. Мосендз та О. Теліга становили "вісниківське" крило "празької групи", що здобуло назву "вісниківської квадриги". На їх творчості певною мірою позначився вплив ідеології головного редактора цього журналу Д. Донцова з його культивуванням вождізму, імморалізму, культу волі і "героїчного чину" як протидії сталінізму, але водночас і модифікації тоталітарних ідеологій XX ст.

Творчість поетів-"вісниківців" позначена впливом доктрини "державницької літератури", хоч і не вкладається 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 радше закований у панцир дружинника, ніж напоєний любовним трун-

ком Лади. Звідси ставлення до жінки, зокрема образ жінки-українки, а в ширшому плані – України.

Цей комплекс проблем чи не найповніше й найсвоєрідніше відбився у творах міжвоєнного періоду Є. Маланюка – найяскравішого представника емігрантської поезії, одного з найталановитіших українських поетів XX ст.

Центральною темою, яка пронизує творчість Є. Маланюка, є тема втрати державності України після поразки Української Народної Республіки. Вона розкривається через різні сюжетні лінії, наскрізні мотиви поета; мабуть, тільки В. Пачовський, з попередників, протягом усього творчого життя так послідовно розробляв її. Якщо в Пачовського Україна втратила державність за "первородний гріх нашої нації, що завалила свою державу за татарських часів татарськими людьми", і зможе повернути її, лише спокутувавши його ("Золоті Ворота"), то Маланюк причину трагедії вбачає у переродженні психології нації, втраті тих рис, які вона явила в княжу добу та період козацтва. Ця ідея переродженої нації уособлюється в 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, що протягом віків зазнала ця жінка з вишнями сарматських уст. Не раз гнана у ясир, вона була "втіха ката й мати яничар", "повія ханів і царів". Вона може врятувати себе лише відчайдушним поривом, мусить стати Юдіф'ю, аби здолати свого гвалтівника, вцілувавши в нього свою отруту. Тільки пройшовши через таку "снігову купіль", вона може очиститися від відьомської скверни і стати Мадонною.

Такий же двоєдиний у поета й образ Степової Еллади. Здається, що вона споріднена із справжньою Елладою, уявляється поетові спадкоємницею її гуманістичних традицій; але така аналогія змінюється сприйняттям Риму як ідеалу майбутньої державності ("Наш неминучий Рим").

Критика вже тоді відзначила спорідненість образу маланюківської Земної Мадонни з блоківською прекрасною дамою, невидимкою. Ю. Клен писав у рецензії на збірку "Земна Мадонна": "Так само колись для Блока його "незнайомка" приймала риси мадонни, повії, жони, Русі; та сама многоликість, яка в іпостасях своїх стверджує цілковитий паралелізм образів обох поетів; ті самі татарсько-скитські мотиви, та сама есхатологічна тема у "Візії", що своїми образами ("обагриться небосхил

криваво, розчахнеться зимна висóчінь") через Блока сягає аж до Вол. Соловйова" [21].

Є цілковиті підстави твердити, що тип жінки-"вампа" в поезії Н. Лівицької-Холодної був значною мірою інспірований образом Земної Мадонни, на що вказує й пряме апелювання поетеси до відьми-сотниківни, що виступає у вірші Маланюка. Перенесення рис маланюківської анти-героїні на себе, свою ліричну героїню може сприйматися як своєрідна полеміка з поетом.

Поетеса О. Теліга теж вступила у полеміку з Маланюком – прямо. В статті "Якими нас прагнете?", надрукованій у "Віснику", вона писала, що в сучасній літературі образ жінки зводиться до двох типів: жінки-рабині і жінки-"вампа", але, незважаючи на таку зовнішню протилежність, обидва типи зводяться до одного, а саме: що жінка "з'являється лише джерелом хвилевої насолоди й увигіднення життя в найпримітивнішому розумінні того слова. І рабиня і "вамп" виключають пошану до жінки" [22]. Більша половина статті базується саме на "Земній Мадонні" Маланюка, і основний пафос заперечення у тому, що автор запрошує на трон, який належить українці, скандинавську Ладу як носія вірності, гордості, волелюбності. Вражене жіноче самолюбство продиктувало й такі рядки: чи не таке "відношення часом штовхає її (українську жінку) шукати чогось більш вартіснішого в чужинця?" [23].

О. Теліга на заглиблюється у цій статті в історіософську концепцію Є. Маланюка, вона бере, сказати б, верхній пласт, пряме значення образів, але й це мало свій сенс, бо маланюківська Анти-Марія вже породила Анти-Марію Л. Мосендза (О. Гаврилюк не проминув нагоди, щоб звинуватити поета в "неприхованій ненависті до батьківщини за те, що виплюнула його як клас" [24]).

Одначе образи Земної Мадонни і Степової Еллади в їх амбівалентній роздвоєності мали витискувати, вичавлювати з психології рабське, "ясирське" начало, м'якотілість і гартувати волю, сталити дух. Втрата Україною державності породила в поета прагнення творити державність духовну як передумову держави політичної. Цій меті підпорядкована вся його творчість. "Стилет чи стилос?" – таку назву мала перша збірка поета, і в ній основні лінії його творчості: єдність дії, чину і краси мистецтва (згадаймо пізніші формули: "сталь і ніжність" П. Тичини, "пелюстки і леза" Д. Павличка). Ці дві іпостасі одного явища можуть заходити в конфлікт між собою, можуть "краяти" серце навпіл, але одне часто корегує друге: Маланюк ніколи не дозволяє собі розслабленості у поезії. Мелодика його

вірша не розспівна, а чітка, сувора, карбована, та водночас його ліричний герой – натура тонка і вразлива на всі прояви людського чуття: йому знайоме переживання часоплину, він здатний, хоч і без сентиментальної розчуленості, замилуватися красою пейзажу, передати почуття самотності та ностальгії.

Я докладніше зупинився на поезії Є. Маланюка не тільки тому, що він – одна з найвидатніших постатей української літератури XX ст. (на яку так несправедливо начеплено багато догматичних ярликів), а й тому, що його творчість, наклавши відбиток на всю українську емігрантську поезію 20 – 30-х рр., значною мірою відбиває її ідейно-естетичну атмосферу. Ця поезія засвідчує, що державотворчий пафос, який був основою цієї поезії, її кредом, у кращих її представників не заглушив щирості, безпосередності, справжності і суверенності, впевненості що доктрина не вбила мистецтва.

Кожен із представників "вісниківської" групи, попри спільність загальної установки, виступає митцем із власним неповторним творчим обличчям. Спільним було те, що, як писала О. Теліга в статті "До проблеми стилю", "є в стилі нашого життя і нашого мистецтва щось від буремної ночі, з диким гуркотом грому, з блискавицями, що нагло обсвітлюють все довкола, ясніше, як день, як сірий день минулого віку, коли крізь павутиння туману важко було доглянути сонце, що так відчувається за темрявою сьогоднішньої ночі.

Така ніч зі сліпучими блискавицями, із загравою ранку на обрії, не раз ясніше від самого дня, є найвиразнішим символом нашої доби, її правдивим стилем, що його створила вона сама і ті митці, які справді її відчули.

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" [25]. Сама поетеса теж, здавалося б, цілком підпорядкована цьому стилеві. Її вірші сповнені передчуття "канонади грізного грому", і вона сама готова стати до лав воїнів, коли "простори проріже перша сурма", головний нерв її творчості – спрага дії, чину: "Знову тіло – напнутий лук, гостра радість стрілою вгору".

О. Телігу не раз порівнювали з Лесею Українкою. Підставою для такого порівняння була мужність. Кажуть, що Лесі не імпонували слова І. Франка про неї: чи не поодинокий мужчина на всю сьогочасну соборну Україну, слова, здавалося б, найвищої похвали: бо вона була жінкою.

Не будемо підтверджувати чи спростовувати аналогій, зіс-

тавлень, але варто сказати: поезія О. Теліги – поезія жіноча у всьому: у спонтанності почувань, граційності, не чужій легкого кокетства, перевазі емоційного начала над ефектом прийому затриманням ока на таких деталях, по яких чоловічий погляд ковзнув би мимо ("... хтось у невідомій вірі ... Пильнує квіти у порожнім домі, і сум кімнат самітнім кроком мірить", – "Вірність"). Навіть публіцистичність носить сліди її особистості – тут переважає сила внутрішнього чуття, поетеса наче не стурбована тим, як скомпонувати твір, щоб у ньому не було стертого образу чи банального епітету, бо ця емоційна енергія абсорбує, переплавить повторне і видасть, витворить з нього нове, неповторне.

Якщо світ настроїв і переживань О. Теліги, його насичена духовно-емоційна енергія не потребували для себе якихось незвичайних тематичних пластів, базувалися переважно на звичній, побутовій повсякденності, то в О. Ольжича спостерігаємо 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, що здатні зв'язати, за висловом із "Слова о полку Ігоревім", "оба поли времені" – минуле й сучасне.

Історіософські поезії О. Ольжича, зібрані в основному у збірниках "Рінь" (1935) та посмертній "Підзамча" (1946), пронизує мотив обов'язку, вірності громаді – чи то роду, племені, народу, – що її він має обороняти, і спокійно приймає смерть у бою, знаючи, що його буде "поховано дбайливою сім'єю, і що йому вважатиметься рідний курінь "над озером з ясними берегами" ("Поважна мова врочистих вітрин"). Перед читачем ціла панорама "реконструйованих" епізодів різних часів і народів (антів, слов'ян, греків), складність стосунків людей і племен, обряди і вірування наших і не наших предків, зміна віків – золотого, бронзового, залізного, яка, проте, не змінила людського серця, неспокійного і жалібного, і вічні загадки переходять від покоління до покоління, як, приміром, таємниця оцього зірваного зі стовпа якогось африканського племені і пробитого негритянського божка:

О брате! Наших чарів і казок
Не виявити тут нам до могили.
У мене теж у черепі гвіздок,
Я також бог, великий і безсилий...

("Негритянський божок")

Універсальні закони еволюції людства здобувають суспільну й моральну конкретизацію і навіть якесь суб'єктивно-особистісне забарвлення, попри всю аскетичну ощадність образу,

стриманість тону, що ніде не переходить у розслабленість, багатослів'я, декоративні надмірності епітетів та метафор.

З цієї проблематики відокремлюється поема "Городок 1932", присвячена конкретній події того часу, та цикл "Незнаному воякові" зі збірки "Вежі" (1940). Поема відтворює напад бойовиків націоналістично-революційного підпілля на пошту в галицькому містечку Городку в 1932 р., які вбили там польського шовініста. Керівників цієї акції Біласа й Данилишина було схоплено й повішено. Поема Ольжича, поруч з віршами О. Теліги "Відповідь" та "Засудженим", була даниною пам'яті цим юнакам.

Загалом же 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" – Л. Мосендза. Правда, джерелом його поетичних асоціацій були, як називаємо їх, позитивні науки – фізика, хімія, математика, з якими він був зв'язаний як учений. Прагнення зробити науковий чи технічний термін будівельним матеріалом метафори, побачити в суто науквій проблемі людинознавчий аспект тематично споріднює його поезію з "космічним оркестром" 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
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 – радше всього, неусвідомлений – до "наукової" поезії 60-х рр. 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.

Чітка форма сонета чи не найбільш відповідає характерові поетичного обдарування Л. Мосендза, чи не найприродніша для нього; в інших жанрах, зокрема в жанрі балади ("Балада про побратима"), яка дозволяє більшу розкованість вислову,

поет виявив себе слабше. Очевидно, внутрішня спорідненість з неокласиками зблизила його в середині 40-х рр. з одним із них – Юрієм Кленом (О. Бургардтом), з яким вони спільно написали й видали в 1947 р. збірку "Діаболічні параболи" під псевдонімом Порфирія Горатака.

На відміну від стилю Мосендза, з його чіткою підпорядкованістю уяви думці, є розкована, вражи – химерна неконтрольованість у віршах Галі Мазуренко, де часто зблискує раптовий настрій, оживає деталь чи випадкове спостереження, вплітаючись у внутрішній ліричний сюжет. Низка творів поетеси написана на основі переказів та легенд різних народів Сходу (китайських, індійських та ін.), в яких міститься якась моральнофілософська сентенція.

Уже з цих коротких характеристик видно, що поети "празької школи" представляють доволі широкий спектр творчих пошуків, що кожен з її предствників – індивідуальність із власним творчим обличчям.

Творчість і галичан, і емігрантів розвивалася в основному в руслі поетичної традиції початку XX ст. та під впливом молодої української радянської поезії. Зовнішні впливи були загалом не дуже помітні і дещо запізнілі (Бодлер, Рембо, Рільке). Хоч, приміром, емігрантська поезія творилася в інонаціональному середовищі, вона зберігала свою автономність і в формі, і в змісті, і впливи на неї, скажімо, чеського естетизму чи польського скамандризму були дуже незначні, навіть менші, ніж на галицьку.

Розвитку авангардистських течій не сприяли обставини суспільного життя. Літературі, поезії і тепер доводилося брати на плечі ношу просвітництва, доводилося, як трохи раніше висловився один з найталановитіших поетів-модерністів М. Яцків, "гартувати епічну сталь на агітаційний молот і популярний джаган", щоб "гатити мури політичної неволі" [26]. Заради цього "агітаційного молота і популярного джагана" вона змушена була оминати нові течії, які з'являлися й поширювалися в європейських літературах. Ця тенденція супроводжувала українську поезію від початку цього століття, то послаблюючись (20-ті рр.), то посилюючись.

Платформа донцовського "Вісника" не тільки не сприяла розвитку авангардистських течій, а й ставилася до них з неприхованою ворожістю. Така точка зору була доволі поширеною, мала багато прихильників. Так, талановитий поет, прозаїк і літературний критик Ю. Липа в книзі "Бій за українську літературу" (1935) писав, що прагнення до самодостатньої краси, незалежної від сюжету, від ідеї, на його думку, веде до само-

знищення 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", розпроституйованого браком яких-небудь обов'язків..." [27].

Отже, позасоціальність, естетизм за мірою небезпеки поставлені на рівень "касарняного режиму...". Одначе навіть творчість поетів, які підтримували таку точку зору чи й проголошували її, переростає цю доктрину, несе на собі печатку мистецької суверенності.

Ідеолог і поет, мабуть, боролися між собою і 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, "очуднена" синтакса, густий звукопис і здебільшого тяжка, гранчаста ритміка. З української мови він робить власну "липівську" мову, а поетичне справілля 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 митцем, і то цілком оригінальним" [28]. Відзначено, зокрема, вміння поета оригінально поєднати фольклорну символіку із сміховим елементом шкільної драми (поема "Ярмарок").

Поширення авангардистських тенденцій в поезії наражалося також на опір з боку міщанського середовища, прихильників старих, узвичаєних правил і трафаретів. Не випадково, мабуть, що 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 тривало недовго.

Так, різко негативну реакцію галицької преси викликала поява збірок львівського поэта Я. Цурковського "Прозолоть світанку" (1925), "Смолоскипи", "Вогні" (1926), "Моменти й вічність" (1927). Поезія Я. Цурковського – близька до футуризму, в ній поєдналися риси урбаністичного конструктивізму 20-х рр. і символізму початку XX ст. з його гіперболізованим "я" ("І став я шарпати гровами збілене волосся", "На шпилях гір землю держу, до стін кріпких стиснувши море").

Висунута Цурковським теза "цивілізаційного презентивізму" перегукується з теорією "конструкції" М. 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, трактування 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,– говорив він на 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 справді можливе – видало б засуд смерті на поезію, мистецтво, словом, було б рецептою на дегенерацію" [29].

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 "вселюдського принципу"...

Характерно, що й для М. Семенка та, мабуть, для всього українського авангардизму була характерна така непослідовність. "З одного боку, – писав у передмові до недавнього видання "Поезій" М. Семенка Є. Адельгейм, – руйнування поетичної метафори. Грубий прозаїзм образів, намертво, здавалося б, прикріплених до повсякденного, звичайного. З іншого – ледь прикрита тією ж іронією мрійливість, раптове відновлення романтичної метафори і руйнування – з її допомогою – повсякденності, буднів, інерції щоденного існування" [30].

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 здійснена спроба подати прогрес суспільства через технічні атрибути ("Збентежений літак" – сумління народу, "червоні таки", "веселоярі цепеліни" – дирижаблі та "безжурні самоходи" – активна революційна дія), на мій погляд, не виправдалися.

Серед поетів празького еміграційного кола виразні риси фу-

туризму простежуються у поезії В. Хмелюка. Від грубуватого гумору та самоіронії, що дещо нагадує мертвопетлювання семенківського П'юро, 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 гарні кошмару та водночас подані в пародійному плані, приміром:

Коли прийде 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...')

Але чи найяскравішим виявом сюрреалізму в українській поезії по західний бік Збруча є незакінчена збірка Б.-І. Антонича "Ротації" (1938). Сам автор в інтерв'ю часописові "Назустріч" (1935, ч. 15) назвав цей стиль "надреалістичним натуралізмом" міської теми. "Ротації" – суцільна метафора антиприроди, апокаліпсису, "місто само в собі, місто – суть, місто – майже царина природи, місто – майже біологізоване...". Уже з цієї короткої самохарактеристики окреслюється Антоничівський варіант сюрреалізму: тут немає й натяку на бретонівський "автоматизм" письма, навпаки, домінує наскрізна концептуальність задуму. Скульптурна монументальність образів, що творять фантастичні пейзажі, які нагадують чи то якість нагромадження ранніх геологічних епох, чи то хаос зруйнованих внаслідок апокаліптичної катастрофи гігантських міст, споріднює сюрреалістичні візії Антонича з сюрреалізмом у живописі, зокрема з творами Д. Кіріко та М. Андрієнка, творчістю яких поет цікавився.

Нарешті, в західноукраїнській поезії 30-х рр. є ще один поет, творчість якого розвивалася в руслі західноєвропейських літературних течій. Маю на увазі Вадима Лесича, який виступив тоді під псевдонімом Ярослав Дригинич. Уже перший вдумливий рецензент його збірки "Різьблю віддаль" (1935) Я. Гординський одну з характерних ознак його стилю вбачав у тому, що "поет одною рукою торкається реальності, а другою сягає в позареальний, так би мовити, метафізичний світ", бажаючи викликати в читача "роздвоєння свідомості" (Назустріч. – 1936. – Ч. 5).

Але, виростаючи на поетиці Рембо і Рільке, поет зумів запо-

зичені прийоми оживити національною міфологічною символікою – заклинання місяця, квіт папороті тощо. На жаль, у Львові вдалося знайти лише одну збірку поета "Різьблю віддаль" (з одинадцяти, які він видав), тому уявлення про його творчість неповне.

Помітні елементи виявилися і в творчості багатьох інших поетів. Так, у поезії О. Стефановича виразно бачимо тяжіння до бароккової метафорики, віршах В. Бобинського – підсвідомого "психологічного пейзажу" з зорями "електричних тотемів", у творчості І. Крушельницького помітна еволюція від символізму ранніх творів до експресіонізму пізніших, приміром у циклі "Війна":

Розвіяв вітер хмарку від шрапнелі,
Як сиву голову дозрілої кульбаби,
І жовтим підпливом суском ковзької жаби
Упав заліза злім у шви шинелі.

Як пес, рванув 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 булькнула, мов піна п'яна
Над чорним джерелом, як мед густої нафти,
І в тугі взори, в чорні шви і чорні гафти
Нашилася ніби глибока рана.

("Рана").

Проблема авангардизму в західноукраїнській та емігрантській поезії 20 – 30-х рр. потребує окремого дослідження, але для цього потрібне якнайкраще видання художніх текстів.

Можна з цілковитою підставою стверджувати, що досягнення представників і стрілецької поезії, і "празької школи", і групи "Назустріч" та інших груп озвалися згодом, на початку 60-х рр. у творчості молодих поетів нью-йоркської групи (В. Вовк, Б. Рубчак, Е. Андієвська, Ю. Тарнавський, Б. Бойчук, П. Килина), які водночас формувалися під впливом європейської та американської поезії.

У свою чергу, творчість поетів-шістдесятників в Радянській Україні – І. Драча, М. Вінграновського, П. Мовчана, В. Голобородька – розвивалася у руслі традиції української поезії 20-х рр. Творчість шістдесятників деякими прикметними рисами споріднена з творчістю представників нью-йоркської групи. Таким чином, знову відбулося зближення двох гілок української поезії, яке поступово зміцнюється і розширюється, засвідчуючи, що кожна гілка її є кроною спільного дерева української національної культури.

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 *Барка Б.* Лірик-мислитель // *Пачовський В.* Зібр. твори. – Філадельфія; Нью-Йорк; Торонто, 1985. Т. 2. – С. 14.
4 Назустріч. – Львів, 1934. – 1 лют.
5 *Гординський С.* Поет "другої генерації" // Назустріч. – 1936. – 15 лют.
6 *Antonycz B.* Poezja po tej stronie barykady // Sygnały. – 1934. – № 4/5. – S. 5.
7 *Antonycz B.* Po tej stronie barykady // Ibid – S. 5.
8 *Пеленський Є.-Ю.* Сучасне західноукраїнське письменство: огляд за 1930 – 1935 рр. – Львів, 1935. – С. 10.
9 *Донцов Д.* Агонія більшовизму // Вісник. – 1933. – Т. 1. – С. 675 – 676.
10 *Антонич Б.-І.* Становище поета // Назустріч. – 1935. – Ч. 4. – С. 1.
11 Там же.
12 *Антонич Б.-І.* Сто червінців божевілля // Діло. – 1935. – 15 червня.
13 *Рубчак Б.* Серце надвое роздерте // *Лівицька-Холодна Н.* Поезії старі й нові. – Нью-Йорк, 1986. – С. 25 – 26.
14 *Лятуринська О.* Зібр. твори. – Торонто, 1983. – С. 535 – 536.
15 *Antonycz B.* Poezja po tej strony barykady // Sygnały. – 1934. – № 4 / 5. – S. 5.
16 *Шевельов Ю.* Над купкою попелу, що була Оксаною Лятуринською // *Лятуринська О.* Зібр. твори. – С. 18.
17 *Зацев П.* /Рецензія на зб. "Тусла" // ММ. – 1939. – № 4. – С. 109.
18 *Фізер І.* Вступна стаття // Стефанович О. Зібр. твори. – Торонто, 1975. – С. 7.
19 *Мосендз Л.* /Рецензія на зб. "Вогонь і попіл" // Вісник. – 1935. – Т. 1, кн. 3. – С. 690.
20 *Рубчак Б.* Серце надвое роздерте // *Лівицька-Холодна Н.* Поезії старі і нові. – Нью-Йорк, 1986. – С. 19.
21 Вісник. – 1935. – Т. 1, кн. 3. – С. 231.
22 *Теліга О.* Збірник. – Детройт; Нью-Йорк; Париж, 1977. – С. 65.
23 Там же. – С. 68.
24 *Гаврилюк О.* Пісня з Верези. – К., 1970. – С. 235.
25 *Теліга О.* Збірник. – С. 88.
26 *М. Яцків.* Лист до редакції "Громадського голосу" // Громад. голос. – 1913. – № 3. – С. 5.
27 *Липа Ю.* Бій за українську літературу. – Варшава, 1935. – С. 50.
28 Координати. – Нью-Йорк, 1969. – С. 89.
29 Літературні вісті. – 1927, № 3 / 4. – С. 10.
30 *Адельгейм Є.* Михайль Семенко // *Семенко М.* Поезії. – К., 1985. – С. 25.

Надійшла до редакції 15.02.1991 р.

Focussing on poetry written by Ukrainians under Polish rule and in emigration during the 1920s and 1930s, the author examines the impact of their political background on aesthetic tendencies.