

ЮРІЙ
ЩЕПЕХ

ТРЕТЯ
СТОРОЖА



T H E T H I R D V I G I L

LITERATURE — ARTS — IDEOLOGIES

By Yury Šerech

(In Ukrainian)

**Published by V. Symonenko
Ukrainian Independent Publishers
Smoloskyp, Inc.
Baltimore — Toronto, 1991**

ЮРІЙ ШЕРЕХ

ТРЕТЯ СТОРОЖА

ЛІТЕРАТУРА. МИСТЕЦТВО. ІДЕОЛОГІЇ.



**Українське незалежне видавництво
«Смолоскип» ім. В. Симоненка
Балтимор — Торонто
1991**

Бібліотека «Смолоскипа» ч. 60

Серія — СТП, ч. 4

Юрій Шерех

ТРЕТЯ СТОРОЖА

Обкладинка Костя Присяжного

Малюнок на обкладинці Опанаса Заливахи

THE THIRD VIGIL

by Yury Šerech

Cover designed by Kost Prysyzhny

and O. Zalyvakha

Library of Congress Catalog Card Number: 91-60127

ISBN: 0-914834-85-1

Published by V. Symonenko Ukrainian Independent

Publishers Smoloskyp, Inc.

a non-profit organization

SMOLOSKYP, P.O. Box 561, Ellicott City, Md. 21043, U.S.A.

Smoloskyp Trust, P.O. Box 430, Sta. 'E', Toronto, Ont.

M6H 4E3, Canada

Printed by Ukraprint, Inc., P.O. Box 304, Woodstock, Md. 21163

Була ж година третя, і розп'яли його.

Марка, 15, 25

Блаженні слуги ті, котрих, прийшовши пан, знайде їх, пильнуючих: істинно глаголю вам, що підперезеться та й посадовить їх за стіл і, приступивши, послугуватиме їм.

І коли прийде о другій сторожі або о третій сторожі прийде і знайде так, блаженні слуги ті.

Луки, 12, 37-38

ПРО ЗБІРКУ, ПРО АВТОРА. ПЕРЕДМОВА

По мові — передмова. Можна б і без неї.

Т. Шевченко

...старост во која се буди и клика лебедот на младоста.

Славко Јаневски

Мабуть, ніхто й не помітив би. Таж книжки виходять друком, хтось їх навіть купує, хтось навіть читає, але за пару років вони йдуть у непам'ять, і хто б згадав, що там писалося. Хібащо якісь «органи» зацікавляться автором і потребуватимуть «матеріялу» на нього, то й почнуть зіставляти, чи нема там суперечностей, а то й крамоли.

Але ануж! Ануж знайдеться душа щира й пильна й почне зіставляти, що було в давнішій книжці, а що в теперішній. У надії, що є ще такі прискіпливі й дозвільні читачі, припушу, що комусь упаде в око суперечність, — а авторові вона видається кричущою, — між першою моєю збіркою статтів на теми української літератури (й сумежні) й теперішньою. Це бо третя така авторова збірка. Нагадаю. Перша була «Не для дітей», 1964, другою — «Друга черга», 1978. Не скажу, що з самого початку в моїй уяві був задум літературно-критичної трилогії, зокрема «Друга черга» ледве чи становила якісно нову ланку, вона була радше доповненням своєї попередниці. Але третя, пропо-

нована тепер увазі читача справді відбиває дещо нове в думанні й світосприйманні автора.

Та про це пізніше. У цю хвилину мова йде не про взаємини між книжками, а про інформацію в «Не для дітей» про автора, Юрія Шереха. Недвозначно там подано, що Шереха більше нема, що він «скінчився» року 1956. «Друга черга» не перечила цьому. Її статті дотовані часом перед цим роком. Але тепер становище інше. Більшість статтів «Третьої сторожі», як читач помітить, датована вісімдесятими роками, а належать Шерехові! Отже, літературна діяльність з позасвіття? Чи чудо воскресіння?

Нещодавно я бачив фільм швейцарського виробу «Макао, або за морями», режисура Клеменса Кльофенштайна. Більша частина дії відбувається в іншому світі, коли два головні герої вибули з життя. Один так і лишається в позасвітніх сферах, як належить, навки, другий повертається до земного життя. Якби випадок Шереха був тільки анекдотичний, можна було б послатися на швейцарську ініціативу, оголосити смерть Шереха 1956 року за жарт, весело посміхнутися й трактувати Шереха поворотцем з того світу, шибеником, що зірвався з шибениці, недостреленим розстріляним. Гумористичні відтінки в уявних міжсвітніх мандрах Шерехових, звичайно, існують. Але відродження Юрія Шереха не виключає й поважніших причин і обставин.

Він, звісно, ніколи не був справді особою. Він був літератором, а це не обов'язково те саме. 1956 року його існування скінчилося, мусіло скінчитися, бо він зайшов у конфлікт зі своєю читацькою публікою. Показалося, що він опинився в стані війни з нею. А не можна з кимсь воювати і для цього когось писати. Мусів наступити час мовчання. Публіка могла цього не усвідомлювати, але Шерехові це здавалося ясным. Як він це тоді бачив, це була не просто смерть, це було вбивство. «Убивць було багато, — писав він і вилічував: — всі байдужі, всі нечесні, всі невірні, всі інтригани, всі примітиви, всі засліплені, всі глухі...». Це довгий перелік, але всі ці категорії можна

охопити одним словом, і воно є в переліку. Це слово — примітиви. Якщо хочете, — з додатком окреслення — люди злої волі.

З наївністю жовтодзьобого юнака Шерех — а було йому понад сорок — хотів промовляти до сердець і розумів кожного. Але цей *кожний* аж надто часто не хотів або не міг сприйняти сказаного й прочитаного. Шерех побачив себе в становищі Дон-Кіхота чи Народнього Малахія, що зрештою майже те саме. Тільки мала меншість була спроможна сприймати, чи приймаючи його, чи сприйнявши — але такі сприйнявши! — відкидаючи. Бо автор не шукав слухняної отари, він мріяв про тих, хто хоче і може розуміти, кого порушувані проблеми беруть за душу. У своєму гіркому розчаруванні Шерех волів не помічати, що був і такий український читач, що розумів. Хай таких були лічені одиниці, десятки, може навіть якась сотня... Важливо те, що вони були. Але авторові здавалося, що коли його слово не досягло всіх, воно не досягло нікого. Звідси вивок мовчання, ним самим на себе накладений, літературне самогубство, сприйняте чи подане як убивство.

... Роки йшли, біль тамувався, і авторові відкривалося — украй проста істина, давно кожному відома, але кожний мусить її відкривати для себе з власного досвіду, — авторові відкрилося, що конфлікт між літератором і тими, хто його розуміє, з одного боку, а всією, далеко численнішою рештою трапився не вперше. Конфлікт творчої особи (або мислителя) з іншими відбувається, відколи існує людське суспільство. Кожний, хто має нахил і хист до творення власного світу ідей, стилю й поведінки, мусить наткнутися на глухий мур мовчанки, нерозуміння, ворожнечі й нападу. Франко називав несмисленну свою аудиторію ботокудами, Хвильовий — троглодитами. Шерех вибрав слово примітиви. Усім трьом, як і багатьом іншим до них і після них, боліло, вони всі сердилися. Суть явища і суть конфлікту від вибору лайливої назви не міняється.

Але тоді Шерехові було невтямки, що якби всі були творцями культури, не було б культури. Бо культура по-

лягає на відмінності людських рівнів. Можна привчити всіх не гидити публічних туалетів, хоч і це не легко, але не можна всіх привчити творити культуру. Навіть по-справжньому сприймати її.

Різниця між націями (одна з різниць) полягає не в наявності таких протилежностей, а — і тільки — в пропорції між прошарками культурних і відмежованих від творчої культури. Тут зокрема становище народів Східної Європи відмінне від Європи Західної й Центральної. Чимала частина ексцесів революції на Сході Європи впливала не з самої злої волі zdeгенерованих вождів, а й з факту неписьменности населення в буквальному і в поширеному розумінні. Становище України тут, на жаль, — але не завжди з її вини, — не в передових загонах людства; становище творчої одиниці тут — не найлегше в світі. Тут одна з головних причин дезертування далеко не поодиноких одиниць до інших, зокрема сусідніх народів, явище в нас, на горі й лихо, не виняткове.

З примітивами — було б краще знайти менш емоційне слово, але можемо умовно вживати цього — не можна воювати, їх не можна перемогти. Коли хтось за це береться — це марно витрачений час і сили. Єдиний суспільно плідний і корисний вид реакції, — попри все — далі сприяти накопиченню культури, у міру спроможности творити. Франко називав це своїм песім обов'язком. Діяти за засадою «А ти, Марку, грай». Мовчати або тікати — значить активно сприяти бракові культури. Але виступати треба не проти некультурности (картання не приносить користи), а *незалежно* від неї. Суверенно. Твердо, не зважаючи на те, скільки говорення знаходить охочих слухати й сприймати. У міру своїх сил, але безнастанно. Не тим крапля камінь довбає, що сильна, а тим, що часто падає.

Елементарні правди, наївні заяви, — але ці правди треба було — для себе — відкрити. Коли не бояться сентиментальних слів — вистраждати. І виробити імунітет супроти невідповідних, недоречних, безглузких реакцій з-поміж читацької публіки, — а що вже говорити про публіку

не-читацьку! Рівень цих реакцій, як любив колись казати Остап Грицай, «застрашающий» (звісно, польонізм!). Так легко впасти в одчай або лють, у безнадію. Мовляв Шевченко, — все марно, ніщо не проростає в майбутнє:

Малого сліду не покину
На нашій славній Україні.

Відколи Юрій Шерех — на берегах позасвітнього свого безлюдного Макао — виробив погляд про неможливість перемоги над примітивізмом і потребу *не* воювати з ним, а тільки зберігати тривалість діяння в незалежності, його мовчання, його перебування в засвітті стали етапом перейдення. Як пілот у фільмі Кльопфштайна, весь у ранах і ледь живий, він зміг покинути своє Макао й повернутися до життя. Так, отже, можна тепер спростувати твердження вступу до «Не для дітей» і проголосити всім і кожному:

ЮРІЙ ШЕРЕХ ЖИВИЙ! ВІН ЖИВИЙ, ВІН ЩЕ НЕ ВМЕР!*

Звичайно, для абсолютної більшості читачів і не-читачів ця новина зовсім байдужа, і слушно. Частина скаже — шкода. Жменька втішиться. Але для автора це новина, що не кажи, істотна.

Одначе час не стояв. Молодим Шерех вірив у остаточні істини. Він переконано й пристрасно проповідував національно-органічний стиль. Потім він сам воював з таким поглядом. Сьогодні він ладен з Піранделло сказати: «Cosi è (se vi pare)», «Ciascuno a suo modo» (Воно так, якщо вам здається; Кожний по-своєму). Двоє людей не можуть бачити речі однаково. Казав Потебня: «Всяке розуміння є нерозуміння». Навіть коли люди певні, що вони однодумці, вони не однодумці до кінця. Давніше він намагався

* Тут міг би на кону з'явитися привид Михайля Семенка й нагадати своє «П'єро мертвопетлює» й свої друкарські експерименти!

накидати свої погляди. Тепер це видається зухвалістю. Якщо кожна людина — екран, що заломлює все по-своєму, людину можна спонукати мислити, але не можна змусити мислити так, як я. Тому функція нових статтів Шерехових куди скромніша — симулювати думку і додавати свою краплину до резервуару національного або й людського культурного надбання, загального знання.

Може здатися, що це старий, як світ, релятивізм. Так і ні. Це толерантність і визнання, що шлях до істини — завжди недосяжної — йде через багатогранне колективне шукання, а остаточно істина ніколи й нікому не розкривається цілком. Ще раз: співмислити не означає мислити тотожно. Навіть абсолютистичний Ніцше знав: «Творець шукає товаришів, а не трупів, і не черед, і не вірних».

Визнання наявності й неунікненності суб'єктивного елементу в усьому людському визначило відмінну структуру третьої збірки Шерехової супроти перших двох. Там кожна стаття вістила щось як по-своєму завершене ціле. Тепер вони згруповані в цикли відповідно до того, як вони в'яжуться в авторовій свідомості.

І друга особливість цієї збірки, щільно зв'язана з попередньою, — автор може бути присутній у своїй статті не тільки як автор, а і як особа. Затерлася межа між критикою й спогадом, руйнується ілюзія понад- і позаособової абсолютної аналітичності. У цьому є різні градації. В одних статтях елемент спогаду мінімальний, в інших він панує. Але присутній він у всіх. Можливо, в цьому виявляється не лише нова життєва філософія авторова, а й напівінстинктовне бажання зберегти себе, коли організм людини вже передчуває насування свого близького розкладу й розчинення в природі. Що ж, не можна не визнати, що це книжка старої людини, а що має в людині брати гору — молоді пориви «Геца фон-Берліхінгена» чи стареча злагода «Західно-східного дивану» — це питання, на яке не може бути жадної загально-обов'язкової відповіді.

Зрештою, в сумарному баянсі української еміграційної літературної критики «старечий» підхід — явище виняткове

і вже хоч би тому може бути бажане на тлі рішучої переваги «молодечого» патосу заперечення інших і самозвеличення навіть у — біографічно беручи — немолодих уже авторів, які з максимальною пристрасною, газардом і безапеляційністю ладні всю свою діяльність присвятити викиданню «авторитетів» за борт корабля сучасності — від Шевченка до Чижевського або Лукаша. (Тоді, як біографічно наймолодші — парадоксально — виявляють подивугідне прийняття естаблішментових вартостей, чим заслуговують на доброзичливе поплескування по плечі від найобмеженіших естаблішментників!).

Ті статті, включені до збірки, що друкувалися в періодичних та інших виданнях, загалом не влягали змінам при передруку. Тільки в одному випадку зроблено дрібні зміни з уваги на пізніше опубліковану рецензію. А деінде, щоб поставити давно написане в ближчий зв'язок із днем сьогоднішнім, додано «постскрипtum 1989». Статті, що друкувалися двічі в різних варіантах, подані тут у зведеному тексті.⁴ За їхнім змістом і тоном мали б увійти до збірки також статті про Василя Стуса і про В. Домонтовича. Але це свіжі появи, і читач може їх легко знайти в відповідних виданнях і самотужки поставити їх у контекст даної збірки. До того ж статтю про Стуса треба було б доповнити фактами й тлумаченнями, що їх подав Леонід Плющ.

На закінчення коротка заувага про назву збірника. Вона збігається з назвою збірки віршів раннього Брюсова «*Tertia vigilia*» (1900). Але це випадковий збіг. Автор даної збірки статтів не претендував ні на позитивні асоціації зі збіркою поезій російського символіста, ні на полеміку з нею. Концепція третьої сторожі в Брюсова зовсім відмінна, за винятком почасти одного катрена в поезії «Возвращение»:

И ныне я на третьей страже,
Восток означился, горя,
И заливает нити пряжи
Кровавым отблеском заря!

Концепція назви нашої збірки статтів базується цілковито на римському часоподілі і на її вживанні в Євангелії, про що говорить і епіграф до книги.

Юрій Шерех

Нью-Йорк
22 січня 1989

НАВКОЛО ШЕВЧЕНКА

ІНШИЙ РОМАНТИК, ІНШИЙ РОМАНТИЗМ

1. ПОЛЕМІКА ДВОХ РОМАНТИКІВ?

У першій половині XIX сторіччя українська література не мала своєї періодики, ані видавництв, і нові твори друковано головне по альманахах, що час від часу видавалися то там, то сям. Твори до альманахів потрапляли випадково, здебільшого через особисті знайомства; одні друкувалися одразу після написання, інші з запізненням на роки або й десятки років. Відтворити в цих умовах літературний процес важко.

Так постали концепції історії української літератури цього періоду, в яких елементи змагання між різними стилями й напрямками зникли. В одних концепціях українська література розглядалася як випадковий віддзеркалення російського літературного процесу, в інших — західного. Перший напрям іде, як відомо, від Миколи Петрова, зародки другого можна знайти в Миколи Дашкевича. Народницька історія літератури зосередилася на внутрішній динаміці, але це була історія без історизму: всі письменники любили народ, кожний попередній письменник готував наступного, наступний виростав з попереднього (Сергій Єфремов). Ця настанова фактично сприйнята в радянській історіографії української літератури, тільки що виключено з неї тих письменників, що вважаються за реакційних. Заслугою Миколи Зерова, Агапія Шамрая і Дмитра

Чижевського є намагання відійти від цих схем і побачити минуле українського письменства як рух, як внутрішньо-суперечний процес. Але в реконструкції минулих конфліктів залишається ще багато зробити.

Шевченків «Кобзар» 1840 року відкривався поезією «Думи мої, думи». Вісім років пізніше, 1848 р., в альманасі «Южный русский сборник» Амвросій Метлинський опублікував збірку поезій Михайла Петренка «Думи і співи», що охоплювала майже всі перед тим друковані твори поета (в «Снопі» 1841 року і «Молодику» 1842 року), з додатком перед тим не оприлюднених. Цикл відкривався поезією «Думи мої, думи». Це звичайно не могла бути випадковість. Було це наслідування Шевченка чи виклик?

Автор найновішої статті про Петренка і редактор першого повного видання його поезій Г. Нудьга не бачить у цьому проблеми. Він збуває питання двома словами: Петренків вірш для нього — «наслідування Шевченка».¹ У цьому Нудьга не оригінальний, хоч його попередники висловлювалися трохи обережніше. У колективній історії української літератури 1955 р. О. Засенко в супроводі Є. Кирилюка і П. Приходька писали, теж без дальшої дискусії: «Поезією Шевченка підказаний вірш „Думи мої“».² Іде цей погляд, коли не помиляюся, від Омеляна Огоновського, що закидав Петренкові невміння дорівнятися Шевченкові, виходячи, очевидно, з припущення, що Петренко писав усі свої твори після Шевченка, хотів бути подібним до останнього і, отже, коли різнився, то через свою неспроможність бути другим Шевченком.³

¹ Г. А. Нудьга, «Два поети-романтики». У книзі: Віктор Забіла, Михайло Петренко, *Поезії*. Київ, 1960, ст. 205 Примітка до поезії).

² Академія Наук УкРСР, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. *Історія української літератури*, I. Київ, 1955, ст. 192.

³ О. Огоновський. *Історія літератури руської*, ч. II. Львів, 1889, ст. 578.

Хронологія написання поезій Петренкових нам невідома. Перші з них побачили світ 1841 року, себто після появи «Кобзаря». Але при тогочасних темпах готування і друкування альманахів далеко правдоподібнішим здається, що принаймні ті поезії Петренка, що з'явилися в «Снопі», були написані ще в тридцятих роках. До такої думки схилявся, здається, і Микола Плевако, судячи з його не досить виразного висловлення і місця, приділеного Петренкові в Плеваковій хрестоматії.⁴ Коли 1848 року дійшло до поновного, доповненого видання поезій Петренкових, після років, що були наповнені відгомонам Шевченкової збірки і інших його творів, харківський поет мусив зайняти свою позицію: або капітулювати перед Шевченком або боронити своєрідність своєї поезії і обстоювати її право на існування. Узнявши перші рядки з поезії-маніфесту Шевченка, Петренко спрямував свій вірш протилежно.

Шевченко починає з констатування невідкличної наявності своїх трагічних дум, показує, як вони постали — вони виростили з туги за українською дівчиною, за краєвидом України («степи та могили, що на Україні»), за минулим вільної колись козацької країни («там родилась, гарцювала козацькая воля») і з усвідомлення трагічного стану України тепер («виросла могила, А над нею орел чорний Сторожем літає»), — і, посилаючи свої думи на Україну:

Там найдете шире серце
І слово ласкаве,
Там найдете ширу правду,
А ще, може, й славу...

просить Україну прийняти й привітати його думи.

Нічого з цих мотивів у Петренка нема. Його вірш починається констатацією, що думи покинули поета, його муза відлетіла від нього:

⁴ М. Плевако. *Хрестоматія нової української літератури*. 1. Харків, 1926, ст. 335.

Думи мої, думи мої,
Де ви подівались,
Нащо мене покинули,
Чому одцурались?

Після широких варіацій на тему, де ж можуть перебувати думи, себто його поезія, його надхнення — чи в морі, чи за морем, чи по скелям, по бескидам, чи з панамі вельможними (випад проти Шевченка?), ми довідуємося, що це була тільки остання втрата з низки втрат, що їх зазнав поет. Після короткої згадки про втрату коханої він переходить до ствердження, що —

Покинула мене доля,
Покинули люди.

Шевченко самотній, бо він на чужині, Петренко — бо це *condition humaine*. Тому Петренкова поезія кінчається не висловом надії, а розпачливим запитанням-констатацією:

Нащо ж мене покинули
Думи мої, думи!

У Шевченка — концепція поета, що підпорядковує свої думки і свою творчість своїй країні. Крізь особисту лірику проходить і вибивається на поверхню національно-історична романтика. Цьому Петренко протиставить концепцію суб'єктивної і тим самим загальнолюдської лірики. Вступний вірш його стверджує те, що є патосом усієї його відомої нам творчості: не колектив, а я, моя душа, мої переживання, які є водночас переживання універсальної людини, мій світ, що є світом універсальної людини; не драма національної субстанції в конкретних історичних обставинах, а трагедія внутрішнього конфлікту, закладеного в самій істоті людської душі.

Змагання було нерівне. Голос Шевченкової творчості, що, кажучи словами Панька Куліша, був для сучасників

«воістину гуком воскресної труби архангела»,⁵ заглушив несміливий ліричний тон Петренкової поезії. Українська людина XIX сторіччя борсалася в тенетах проблем сьогоднішнього дня і рідко підносилася до Сквородинської універсальності. Але в історичній перспективі важить, що стати епігоном чи підспівувачем Петренка не хотів. Здається, дехто з сучасників Петренка розумів особливе місце поета в тогочасній літературній ситуації. Метлинський, сам поет і сам романтик, ще перед виходом у світ «Снопа», зневажливо пишучи, що Корсун туди «набрав малоросійської всячини», застерігав: «Але тут же являється і поет істинний, не нам рівня.., Петренко».⁶ *Поет* в добу романтизму, звичайно, не професія, а покликання, не анкетна відомість, а філософське поняття. Микола Костомаров, другий поет-романтик, різко засудивши твори «Снопа» за «цілковиту відсутність смаку» виключив з цієї характеристики Петренка (і Писаревського Степана).⁷ Це розуміння було втрачене, особливо від часу Петрова, що вбачав у поезії Петренка тільки епігонське наслідування Козлова й Лермонтова,⁸ аж поки не дійшло до важкого присуду, винесеного вже хворим Іваном Франком: «Вірші Михайла Петренка мають дуже малу поетичну, а ще меншу язикову вартість».⁹

⁵ П. Куліш, «Історичне оповідання». *Твори*, VI. Львів, 1910, ст. 377.

⁶ А. Шамрай, ред. *Харківська школа романтиків*, II. Харків, 1930, ст. 138.

⁷ Там же, III. Харків, 1930, ст. 332.

⁸ Н. Петров. *Очерки истории украинской литературы XIX столетия*. Київ, 1884, ст. 163. Ті ж думки він повторив і в статті про Петренка в *Русском биографическом словаре*, 1902.

⁹ І. Франко. *Нарис історії української літератури*. Львів, 1912, ст. 96.

2. РОМАНТИКИ І ЗАГАЛЬНИКИ

Ця характеристика, дана Франком, приводить нас до питання, яка була справді «язикова вартість» поезій Петренка. І тут знову порівняння його «Дум» з Шевченковими виявляється повчальним. Між двома одноіменними поезіями є виразні лексичні збіги. У обох поетів рясно репрезентовані *сльози, доля, світ, море*. В обох образ дівчини поданий метонімією *чорних брів*. Легко помітити, що ці елементи властиві й народній пісні. Але далі починається між двома поезіями виразна розбіжність, яка робить Петренків вірш викликом не тільки в загально-літературному, а і в стилістичному пляні. Шевченків вірш раз-у-раз удається до конкретного словника, чи то в змалюванні краєвиду (*вишневий сад, режуть пороги*) або історичної минувшини (*козацька громада з булавами, бунчуками*), чи то, і це особливо типово — в тропайчному оформленні викладу своїх переживань:

Нехай думка, як той *ворон*,

Літає та *кряче*,

А серденько *соловейком*

Щебече та *плаче*...

.....

Поки *попи* не засиплють

Чужим піском очі

і т. д. Годі навіть уявити собі подібний словник у Петренка. Його лексика винятково загальна, часто абстрактна, і переходить в конкретність надзвичайно рідкі, радше не переходить, а зриває. Це стосується не тільки до його «Дум», де нема жадного конкретного чи побутового деталю, а й усіх його творів. Ось він змальовує весну (поезія «Весна»):

Весна, весна, година мила,

Як гарно ти, як пишно ти

Долини, гори звеселила,

Скрізь-скрізь розкинула квіти,

Усе кругом зазеленіло!

Замість картини весни — як підказувала б назва поезії — чуємо вираз відчуття поетового: *мила, гарно, пишно, звеселила!* Але і того конкретного, що є, занадто багато як на нього, і Петренко поспішає перейти безпосередньо до свого душевного стану. «Чого ж очам моїм не мило?» — запитує він, і далі вже нема ані згадки про весну. Або візьмим його «Слов'янськ», опис рідного міста, найконкретнішу з його ліричних поезій. Читач уже в перших рядках довідується, що в поета «забилось серденько в грудях», а «очі плавають в сльозах», що місто видається поетові *гарним і пишним*, але як же мало (власне нічого!) дістає читач, щоб п о б а ч и т и місто.¹⁰

Поет часто звертається до природи, шукаючи в ній प्रतिставлення людському світові. Він згадує *небо — блакитне, ясне, далеке, ласкаве, привітне, — сонце, місяць, зорі, туман, вітер, хмари, грім; поле, ниву, ріллю, садки, діброву, гори, море*, — але все це радше символи чогось далекого, нелюдського, ніж конкретні зорові образи. Ми не знаємо, які дерева ростуть у цих садках і дібровах, які птахи співають. Речі об'єктивного світу — тільки знаки, збудники настрою. Майже ніколи родові поняття не заступлені видовими. А якщо і трапляється видове, то і воно взяте як знак, не з безпосереднього враження, а з пісенної традиції. Так з-поміж птахів зустрічаємо *бистрокрилого орла, сокола, голуба* або *голубку*, з-поміж рослин — *дуб і калину*, те, що освячене тисячоразовим використанням у пісенному фольклорі і цілком дематеріалізоване.

Зате там, де змальовується настрій, душевний стан, чуттєва оцінка — там поет багатий на терміни й вислови. У нього розвинена лексика на означення почуттів *суму, смутку, жалю, горя, журби*, але йому не вистачає цієї лексики,

¹⁰ При відсутності текстуальних збігів поезія ця нагадує «Петербургскую сторону» В. Бенедиктова темою, настроєм і драстично малою кількістю конкретно-описових деталей. Прототипом поезій цього типу були Байронові твори типу «Elegy on Newstead Abbey» або «To an Oak at Newstead».

і він удається до русизмів і слов'янізмів, як от *тоска, печаль, скорб, кручина* (останнє слово фігурувало в тогочасній українській поезії, наприклад, ще в Афанасьєва-Чужбинського).

І епітет Петренків насамперед емоційний. *Чужий, гіркий, марний, лютий, темний, злий, сумний, тяжкий, журливий, безумний, понурий, нудний, сумний, жалісливий* — ці епітети поет залюбки прикладає до себе і до довкілля. Цьому похмурому світові протиставляються *тихий сон, свята радість, чудесні, гарні, святі, милі* пісні (себто поезія!), при чому все ясне й радісне — *далеке*. Порівняння теж не конкретизують явище, а нагнітають почуття. Поет порівнює своє горе з змією, з безмежним морем, всеоблягаючим туманом, пісні слов'янської дівчини — з муками пекла й радостями раю. Зорі він порівнює з очима любимої, а її очі... з зорями. Через те, що слова в'яжуться одне з одним емоційним тонутом, члени порівняння легко обмінюються місцями. Батьківщина Петренка — «мов квіт в невідомий долині».

Основа поезії Петренка — музичний рух почуття, а не мальовничість структурного світу. Музичність, властива його поезії, не підкреслена зовнішніми засобами. Рими його, поскільки це не дієслівні рими, здебільша приблизні асонанси типу *очима — сиротина, кудрі — будні, готова — доля, світ — Дніпр*. Але уважний погляд викриває, що в поезіях Петренка мало не кожний рядок має непомітні, не випнуті, але все ж важливі загальним ефектом свого діяння звукові повтори, напр., *далеко од родини, схиливши голову на горах засипав, один живу поміж чужими* і т. п. У цьому принципі музичної організації свого вірша Петренко виступає поетом однієї школи з Шевченком і може його попередником.¹¹ Але в Шевченка це один з аспектів його майстерности, а в Петренка це її суть.

Розуміється, Петренкові допомагала тут народна пісня,

¹¹ Дмитро Чижевський. *Історія української літератури від початків до доби реалізму*. Нью-Йорк, 1956, ст. 427, 431.

що теж далека від точних рим, але в своїх найкращих зразках виявляє ту ж приховану музичність і теж часто використовує образи природи як символи душевного стану. Але Петренко підходить до народної пісні вільно і ставить її на службу своїм завданням, вносить у неї своє світосприймання, переборюючи об'єктивність народної пісні. Варт з цього погляду порівняти поезію Петренка «Минулися мої ходи» з народною піснею, що починається так само:

Народна пісня:

Минулися мої ходи через огороди;
Козаченьку, моє серце, любитися годі!
Ой як годі любитися, то й годі ходити,
Нехай же нас перестануть вороги судити.
Судять же нас воріженьки, судять же нас люди,
Що з нашого женихання нічого не буде,
Що з нашого женихання ні слави, ні вжитку, —
Карим очам спання нема, а ніжкам спочинку.
Карі очі не сплять ночі, що нічка маленька,
Білі ніжки не спочивають, доріжка далека.
Високії огороди, капуста не родить —
За лихими ворогами мій милий не ходить.
Поливайте капустицю, то буде родити,
Забере чорт ворогів, то буде ходити.¹²

Поезія Петренка:

Минулися мої ходи через огороди,
Минулися мої лази через перелази.
Лихо мені, горе мені, молодій дівчині;
Чорні брови козацькії завдали кручини.
Другим щастя і кохання, а я тільки плачу,
Сльозам, горю, тоскованню і кінця не бачу.
.....

¹² *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским, V. СПб, 1874, ст. 147.*

Світ і море кінець має, а де ж кінець горю?
Чи під вінцем, чи в могилі, чи в буйному морю!
Гірко мені, світ темніє. Горе кличе в море;
Побіжу я, кинусь в буйне, доле моя, доле!
Ропа гірка в буйнім морі, а сльози ще гірші;
Лучше в морі загинути, чим плакати більше!

Петренко використав окремі образи пісні, пісенні формули цієї і інших пісень, ритміку пісні, саму тему дівчини, покинутої милим. Але він відкинув усі конкретні деталі (женихання, злі люди тощо, не кажучи вже про... капусту), а головне — взагальнив тему, поглибив її універсальне звучання, забарвив її песимістично. Народна пісня кінчається надією на краще, і це зрозуміло, коли причина зла — лихі люди. Вірш Петренка кінчається бажанням смерті, мотивом самогубства, і це теж зрозуміле, коли причина лиха закладена в самій марності молодих років, а може й життя взагалі.

Всупереч традиційному твердженню, що походить від Петрова і переходить із книжки в книжку й із статті в статтю, Петренкове «Як в сумерки вечірній дзвін» не переспіває «Вечерний звон» І. Козлова, а його «Дивлюся на небо» — «Молитву» Лермонтова. У Козлова, як і в «Those evening bells» Т. Мура, звук дзвону викликає думки про неповоротність молодості й приреченість усього живого смерті, а в Петренка — спогади про перше кохання й зраду невірної. Поезія Петренка різниться концепцією, образами, навіть формою строфи: у Мура три катрени з парними римами, у Козлова три секстини з парними римами, у Петренка — п'ять катренів з перехресними римами.

Але є подібність у загальній дикції з лірикою Козлова, ранньою лірикою Лермонтова, а ще більше Бенедіктова: уникання конкретного, використання передусім родових понять, а не видових. Опис весни з Козлова («Элегия», 1830):

Везде кругом дремала тишина,
Мне веяла душистая весна;
Едва журчал ленивый ручеек,

И на цветах улегся мотылек;
Хор нежный птиц, вечерний пламень дня
И запах трав лелеяли меня,

опис озера в Бенедіктова («Озеро»):

Я помню приволье широких дубрав;
Я помню край дикий. Там, в годы забав,
Ребяческой резвости полный,
Я видел: синела, шумела вода, —
Далеко, далеко, не знаю куда,
Катились все волны да волны,

опис дівчини в Козлова («Графине Завадовской, урожденной Влодек», 1832):

Твоя красою блещет младость;
Ты на любовь сердцам дана,
Светла, пленительна, как радость,
И, как задумчивость, нежна —

дуже близькі до Петренка абстрактністю образу (жаден маляр-реаліст не спромігся б відтворити ці пейзажі, цей портрет за описами поетів), використанням слів, що позначають родові поняття (птахи, метелики, ліси, хвилі, краса — взагалі), емоційністю порівняння й епітета і — постійною проєкцією всього на настрої і душу поета. Про що б ці поети не писали, вони пишуть про себе, і є в них тільки один герой — їхнє я. Відмінність Петренка — передусім у живих зв'язках з фолкльором, але ці зв'язки не були зовсім чужі ані Козлову, ані Бенедіктову.¹³

Романтика загальників не почалася одначе ні Козловим, ні Бенедіктовим. Може найпоспідовнішим і найяскравішим її представником був Лямартін. Є в його «Меди-

¹³ Пор., наприклад, у Козлова «Песня» (Солнце красное, 1838) або в Бенедіктова такі рядки, як «Грусть-тоска меня погубит, доля злая мне дана» і т. д. («Жалоба дня»).

таціях», виданих уперше, як відомо, 1820 року, дві поезії під характеристичними назвами «Les fleurs» і «Les oiseaux». Поет іншої школи почав би говорити про специфічні гатунки птахів і квітів, характеризувати їх у всій їхній неповторності. Нічого подібного нема в Лямартіна. Жадного видового поняття в цих поезіях, він говорить про птахів взагалі, про квіти взагалі, — і тільки для того, щоб перейти до власних переживань і думок, себто до себе. Ця настанова з граничною виразністю репрезентована в «L'isolement», тій медитації, якою відкривається книга:

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
 Vains objets dont pour moi le charme est envolé?
 Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
 Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé!

Скільки речей тут названо, не конкретизуючи, і як виразно підкреслено залежність усього сприймання від того, що є в душі поетовій!

Таку ж перевагу загальних (родових) окреслень спостерігаємо в ліриці Байрона. Ось кілька прикладів з його «Darkness»:

The bright sun was extinguish'd and the *stars*
 Did wander darkling in the eternal space

 ... the wild *birds* shriek'd,
 And, terrified, did flutter on the ground,
 And flap their useless wings; the wildest *brutes*
 Came tame and tremulous

 The *rivers, lakes, and ocean* all stood still...

Романтизм ішов до видової, конкретної лексики через тематику історичну і екзотичну. Досить порівняти «Жидівські мелодії» Байрона з його «англійською» лірикою, типу згадуваних вище ньюстедських поезій. У Франції через два роки після перших «Медитацій» Лямартіна вийшла перша

книга «Од і баляд» Гюго, яка започатковувала цей другий романтизм, романтизм конкретного і об'єктивного. В російській літературі цей злам стався в Лермонтова в поезії його останніх років. Два струмені романтизму — загальниковий і суб'єктивний, з одного боку, предметово-конкретний і посередньо вже, через цю конкретність суб'єктивний, з другого, в українській поезії сорокових років дев'ятнадцятого сторіччя були репрезентовані Петренком і Шевченком. Можна думати, що це мав на думці Шамрай, коли він характеризував місце Петренка в розвитку української поезії: «Невеличка його літературна продукція цікава для нас тим, що він чи не перший з харківських поетів перейшов від балядних і пісенних форм до рефлексивної, психологічної лірики, що так розвинулась у романтичних традиціях інших літератур у зв'язку з байронівською традицією. Таким чином Петренко ніби виявляє нову фазу в розвитку української романтики, перейшовши від епічних народних форм до романсу, елегії, медитації та ін.»¹⁴

Але в конкретних обставинах українського літературного життя струмись романтизму, репрезентований Петренком, мав інший характер, ніж на Заході чи в Росії. На Заході «загальниковий» романтизм був нормальним переходом від «загальникового» самою своєю суттю клясицизму до романтизму (як «конкретний» романтизм був нормальним переходом до натуралізму-реалізму). На Україні, де, як показав Чижевський, клясицизм розвинувся без вищих жанрів,¹⁵ «загальниковий» романтизм не продовжував клясицизм, а заперечував його, і то далеко рішучіше, ніж на Заході. Адже «низькі» клясичні жанри якраз плекали, а надто на Україні, найконкретніший словник. З цього погляду відстань між Петренком і Котляревським — велетенська і не може йти в жадне порівняння з відстанню між, скажімо, Лямартином і Шеньє. Зеров відзначив як одну з

¹⁴ *Харківська школа романтиків*, I, ст. 14.

¹⁵ Чижевський, ст. 371.

особливостей українського літературного процесу хронічне відставання розвитку нових стилів у часі і співіснування в часі ж таки старих і нових, здавалося б, несполучних стилів.¹⁶ Цю думку можна продовжити. Бувало й так, що новий стиль діставав місію виконати те, чого через недорозвиненість його попередник не зміг виконати. Український романтизм і зокрема романтизм «загальниковий» надолужував в історичній перспективі те, що в інших літературах виконував класицизм своїми «високими» жанрами. Принциповість і послідовність Петренка в цій «загальниковості» роблять це особливо виразним. У переборенні «котляревщини» Петренко був послідовнішим, ніж Шевченко. У створенні «чистої» дикції української поезії, не обтяженої реаліями побуту й подробицями щоденности, Петренко посів своє, окреме місце в історії літератури. В цьому велике принципове значення цього, зрештою, малого поета. Лексика і епітети його можуть нам видаватися мало оригінальними. Для свого часу вони були революційні. Прийшов, щоб ще раз згадати слова Метлинського, по е т.

Інша справа, що в обставинах загальмованого, сплутаного і з'явленого українського літературного процесу-не-процесу першої половини ХІХ сторіччя поезія Петренка обмежилася на жменьці віршів, не діждалася жадного книжкового видання, продовжувачів не знайшла і фактично жадного місця не посіла. Сьогоднішній історик української літератури повинен виконувати працю археолога, та ще й археолога, що відкопує не колишні міста, а макети міст, що ніколи не були збудовані.

Львів, 1944
(«Orbis scriptus», збірник на пошану Дм. Чижевського, Мюнхен, 1966)

¹⁶ Микола Зеров. *Нове українське письменство*. Мюнхен, 1960, ст. 32, 38.

Тексти взято з таких видань: Петренка — з видання Г. Нудьги (Див. примітку 1); Шевченка — з Тарас Шевченко, *Поезії в двох томах*, I. Київ, 1955; Козлова — з И. И. Козлов, *Полное собрание стихотворений*, ред. И. Гликман, Ленінград, 1960; Бенедіктова — з *Стихотворения* В. Бенедиктова, СПб, 1856; Лямартіна — з A. de Lamartine, *Premières et nouvelles méditations poétiques*, Париж, 1855; Байрона — з *The Poetical Works of Lord Byron*, London, 1961 (Oxford University Press).

КУЛІШЕВІ ЛИСТИ І КУЛІШ У ЛИСТАХ

Поетика епістолярного жанру не опрацьована. Історії листування на Україні ще не написано. У загальній формі можемо собі уявити, що кожний лист виникає із співгри двох особистостей, автора і адресата. У загальній формі знаємо, що стиль листів якомусь мусить бути зв'язаний з літературними стилями доби. Але як конкретно це відбувається, зовсім не вивчено. На практиці, коли йдеться про листування літераторів, його використовують звичайно як матеріал для побудови біографії даного письменника на рівні з документами, щоденниками, спогадами, але без уваги до специфіки епістолярних писань.

У першій половині 19 сторіччя листування українською мовою тільки вбивалося в колодочки. Після чудом збережених любовних листів Мазепи до Мотрі Кочубеївни, поетичних і інтимних, традиція приватного листування рідною мовою занепадає. Навіть найзапекліші протиросійські діячі листуються по-французьки, по-російськи, латиною. Від Котляревського українських листів не збереглося (правда, не збереглося від нього суто приватного листування взагалі. Не знаємо, чи писав він такі листи українською мовою).¹

¹ Якщо покластися на свідчення Т. Шевченка в його повісті «Близнець». Котляревський радо писав листи приватного характеру українською мовою (Тарас Шевченко. Повне зібрання творів у шести томах, Київ, 1963, том 4, ст. 62).

Левко Боровиковський навіть листи до діячів українського пера писав по-російськи. Серед листів Квітчиних (як вони репрезентовані в його шеститомовій збірці творів радянського видання) тільки листи до Шевченка писані по-українськи, 4 з загального числа 91. Правда, маємо від Квітки «Листи до любезних земляків» (1839), але це літературна стилізація, а не справжні послання від людини до людини.

Тільки з появою Шевченка становище міняється. 60% його листів писані по-українськи, 7% двомовні. Коли зважити, що 13% його листів писані до росіян, що не знали української мови, а 7% до поляків, де російська мова була мовою спілкування (Шевченко не писав по-польськи), то на пайку листів з «добровільно» вибраною російською мовою припадає лише 13% — справжня революція супроти його попередників.² Але в Марка Вовчка поділ радше нагадує передшевченківські часи; з її листів 13% припадає на українські (писані до чоловіка, Опанаса Марковича, до В. Доманицького і кілька випадкових), а решта — російські з кількома французькими. Правда, як відомо, Марко Вовчок була російсько-польського походження і після короткого періоду активності в українській літературі фактично перейшла до російської.

Для Куліша така статистика не можлива, бо важливі частини його листування втрачені (наприклад, можемо тільки здогадуватися, що у випадку двох його позашлюбних «романів», з Марком Вовчком і Параскою Глібовою, листування провадилося по-російськи) або не опубліковані. Якщо прийняти, що пропорція українського і російського в збережених і опублікованих листах відповідає загальному образowi, то приблизно мали б ми (за підрахунком Юрія Луцького) 43% українськомовного матеріалу. Відсоток цей, звичайно, піднісся б, якби виключити російських адресатів, де Куліш не мав вибору, якою мовою писати.

² Знаємо, що від деяких своїх кореспондентів Шевченко просто вимагав, щоб вони не писали до нього, за його висловом, «черствою кацапською мовою».

Впадає в око, що є кілька адресатів, до яких Куліш писав уперемішку обома мовами, часом українською, часом російською, без видимої причини, а подеколи були це й двомовні листи, з частиною однією, а другою частиною — другою мовою. Серед таких адресатів можна назвати його дружину Ганну Барвінок, що сама була українською письменницею, Івана Хильчевського, керівника його друкарні Данила Каменецького. Були в нього (як і в Шевченка) листи, що мали частину українську, а частину російську. Тільки в поодиноких випадках можна бачити виразно, чому обрано російську мову. У період тульського заслання, 1847-1850 і до смерті Миколи I, коли Куліш був під поліційним наглядом і переляканий, він писав майже виключно російською мовою (за винятком кількох листів до Осипа Бодяньського). «Роман» з Лесею Милорадовичівною, що відбувався весь у листах українською мовою (і що становлять справжню перлину епістолярного жанру), закінчився листом Куліша про розрив, укладеним по-російськи. Російська мова тут ніби здвинула мур між кореспондентами, поклатя край інтимності українськомовного обміну листами.

Стилістично беручи, листування українською мовою 19 ст. зроджувалося (як і літературно-оповідна проза взагалі) з імітації селянського — чи краще «мужицького» — стилізованого монологу-оповіді чи діалогу — в його літературно-перебільшеному вияві. Риси цієї оповіді «під мужичка», чи сказати б, *à la moujik*, добре вивчені в зв'язку з прозою Квітки-Основ'яненка, чи Гулака-Артемовського, чи Євгена Гребінки, цілком стосуються і до епістолярного жанру під пером, наприклад, Квітки або Якова Кухаренка. До таких рис належать діялогізація, надмір вульгаризмів або димінутивів, тупцювання на тому самому слові, синтакса сурядности й перелічення, уникання чужих слів через описові або неточні власномовні відповідники (у Квітки в листі до Шевченка, 1841: «не у тую хату надписав» — не на ту адресу; «будуть усякі народи» — кляси суспільства) або ж через народну фонетику або й народну етимологію,

оперування суто місцевими фактами як загальновідомими (у Квітки в листі до Шевченка, 1841: «чую, що Ви лучче малюєте, чим Борисівський іконописець»), надмір вигуків, прислів'їв, самоперебивань тощо. Усе це разом створює образ-маску дурникуватого і просторікуватого провінціяла-оповідача. Стиль цей діє кумулятивно, короткі зразки не покажуть його досить виразно, але ось усе таки два, перший з Квітки (1841), другий з Якова Кухаренка (1856), опис кримської війни:

«Ануге, кажу, хлопці, дівчата! мотнітеся швиденько зиськайте плахту, дівочу сорочку з ляховками, стрічки, ленти, давайте усього... Бігають мої, повисолоплювавши язики, а я взяв та й занедужав гарненько, лежати не лежав, а так світом нудив».

«Пранці, британці та турки поганці заходились воювати з нашим білим царем. Та й до чорта їх нашевкалось паровими байдаками в Чорне море, а потім в Азовське! Сусіди наші (нехай своєму родові сняться) погані черкеси тоже заграли в біса, пробій: хоть калавур кричи, ніколи і носа втерти».

У парафразі неутральною мовою ці уривки можна було б віддати так:

Я наказав слугам негайно знайти плахту, сорочку з ляховками і стрічки. Вони швидко бігали, а я удав хворого, хоч і не лежав.

І відповідно:

Французи, британці й турки оголосили війну російському цареві. Багато їх прибуло пароплавами до Чорного і Озівського морів. Наші сусіди черкеси теж активізувалися і змусили нас до бойових дій.³

Шевченко переборює цей «мужицький» стиль і відходить від нього, тільки тут і там зберігаючи поодинокі елементи його — у новій функції дружнього жарту. Тільки

³ Г. Квітка-Основ'яненко, Твори, том 6, Київ, 1957, ст. 622; Є. Кирилюк (ред.), Листи до Т. Шевченка 1840-1861, Київ, 1962, ст. 93.

в листах до людей старшого покоління концентрація цих елементів стає подеколи густішою, як от у листі до Максимовича (1858):

«Так що ж, така нісенітниця в голові ходить, неначе, крий Боже, з похмілля. Завдав він мені свято. Так учистив, що аж пальці знать».

Листам Марка Вовчка цей стиль зовсім чужий. Вона пише вирівняною інтелігентською домашньою мовою, може, більше в російській епістолярній традиції, ніж в українській, як у своїх російських листах, так і в українських. Стилізація цим листам чужа.

У листуванні Куліша, відколи ми його знаємо (не треба забувати, що найраніші відомі нам українськомовні листи Куліша походять з часу, коли йому вже було 25 років), стилізація простацької оповіді ніколи не була організуючим принципом. Тут нема нічого дивного, коли згадаємо загальне різко негативне ставлення Куліша до Котляревського й котляревщини, виразно висловлене 1858-1860 року в «Погляді на українську словесність» («реготом над «Енеїдою» мало-мало не згубили сами земляки свого ж новонародженого слова») і зформульоване, в листах, також у записці до Тарновського (1856), де Куліш застерігає, щоб не «удрати таких троянців, що всяке одцурається», і в листі до Кониського (1860). У листах молодого Куліша можна знайти тільки малі вкраплення «котляревщини» в поодиноких реченнях або виразах, як от: «Багацько в їх було приказок, що буцім так собі витрибенька, а розмізкуй лиш, до чого воно йде, так ой, ой, ой!» (1844); «швендяючи по Україні» (1847); «не втраплю, щоб іще не писнуть» (1856); «Сим ти нам догодиш краще од короваю, далєбі!» (1857); «Берлін закандзюбивсь на Петербург» (1858). Приблизний підрахунок показує, що було 15 випадків такого вживання — зникама кількість на увесь корпус української кореспонденції Кулішевої. При цьому, мабуть, не випадково, що більшість випадків припадає на листи Куліша до Шевченка. Стосунки між двома поетами були, як відомо, трудні. Куліш не міг не цінити поезію Шевченка, але мало

не все разило його і в писанні і в поведінці Шевченка, захоплення перепліскувалося в відразу, любов у ненависть. То Куліш писав Шевченкові на ти, то на ви, і «котляревізми» мали спеціальну функцію удавання товариськості й приязні. Після 1858 року навіть розсіяні елементи «котляревщини» (яка в суті речі в листах була також і «квітківщиною») зовсім зникають з кореспонденції Куліша.

Переборення «котляревщини» в Куліша йшло паралельно в його прозі і в його листуванні. Воно давалося йому розмірно легко при його нехоті до плебейськості і нахилі до аристократизму. Ранні «етнографічні» твори Куліша на зразок «Цигана» (1841) уже 1844 року були перекреслені демонстративно аристократичною «Орисею». Але відхід від простацько-оповідної стилізації не означав у листуванні Кулішовому нівеляції чи то в змісті, чи то в стилі. Порівняно з листами Шевченка або Марка Вовчка Кулішеві листи виглядають цілком відмінно. Не помилимося, сказавши, що вони не мають паралелі в українській епістолярній прозі.

Якщо спробувати розкласти Шевченкові листи на тематичні елементи, то головними з них будуть опис поетових настроїв, деталі щоденного життя, творчі пляни, відгуки на прочитані книжки, літературні і мистецькі новини, рідше новини про спільних знайомих — міркування про свою долю і, нарешті, спогади зі свого минулого. З листів Шевченка можна висувати його погляди в багатьох справах, елементи його світогляду, але він звичайно не викладає їх розгорнено, вони виявляються побічно або в доборі цінувальних слів. Цілком чужий листам Шевченка стиль повчання. Коли, як виняток, він впадає в тон порадника, він сам себе перериває, як от у листі до Броніслава Залеського (російськомовному): «Женись, а иначе идиллия будет вяла, суха и однообразна; а впрочем ты не Улисс, а я не Мен-тор» (1857; подібно в листі 1853 року).

Тематичні компоненти в українськомовних листах Марка Вовчка ще вужчі: родинні новини, новини про спільних знайомих, літературні новини, грошові справи, погода, де-

талі домашнього й літературного побуту, як виняток — враження з подорожі і фольклорні матеріали.

Звісно, і в листах Куліша є обговорення родинних і літературних новин, є враження з подорожей, але пише про це Куліш скупо, часто — ніби між іншим, піпорядковано. Чимало згадок про грошові справи, — адже, організатор української літератури й журналістики, Куліш не тільки писав, а був видавцем, якийсь час власником друкарні і мусів дбати за здобування коштів. Але центральними тематичними компонентами в кореспонденції Кулішевій було інше: його творчі пляни, а далі — загальна концепція української літератури й культури, загальна концепція української історії, місце української нації супроти росія і супроти поляків, взаємини підросійської України з Галичиною й Буковиною і виховання української людини. В усьому цьому Куліш не тільки аналітик, а і провідця, організатор, прокладач шляху. Звідси, з одного боку, проблемність його листів, вихід в абстрактну мову, з другого, безнастанна поза повчання. Навіть у інтимних листах аж надто часто Куліш проєктує особисте на національне, він не просто пише до людини, він її, перед її, сказати б, очима, розтинає анатомічним скальпелем, як лікар, вказує, що робити, а чого не робити. Він пропонує, він застерігає, він кличе, радить, наказує, вимагає, втручається, картає, загрожує. Як ветхозавітний пророк, він один знає правду, путь спасіння й майбутнє. Але він також і вчитель, що дає своїм адресатам конкретні настанови, навіть конкретні завдання, що зробити, яку книгу прочитати і як її читати.

Поміж його сучасниками на Україні листи Куліша унікальні своїм темпераментом, своєю філософією і своїм стилем. Нема сумніву, що Куліш палко і пристрасно вірив у свої погляди. Але, як, мабуть, кожного пророка, вчителя і лікаря, його також захоплювала можливість (здебільша уявна) маніпулювати людьми. У своїй російськомовній повісті «Яков Яковлевич», якоюсь мірою побудованій на спогадах дитинства, Куліш пише про себе в школярському віці: «Я воодушевлялся собственною своею речью. Вообра-

жение мое играло, как мотылек в лучах солнца. Я приходил в волнение, как чародей, объявляющий убогим людям блестящую будущность. Но это не мешало мне следить за впечатлениями, какие мой рассказ производил на Якова Яковлевича». Якщо Куліш був таким у дитинстві, він лишився таким на все життя. Аналітичність не перешкоджала широті патосу, щирість і напруга патосу не виключали аналітичності.

Темперамент і думка Кулішеві, природно, не вкладалися ні в стилізовану псевдо-мужицьку оповідь листів Квітки чи Кухаренка, ні в щоденну побутову балачку листів Марка Вовчка. Вони вимагали нового *високого* стилю. Його головним засобом стали церковнослов'янізми (так само, як у поезії, в критичній, науковій, а почасти й художній прозі Куліша). Можна було б скласти цілий словник церковнослов'янізмів, ужитих у листах. Ось кілька їх, щоб дати загальну уяву, але далеко не вичерпуючи списку: благий, благодатний, блаженний, вия, вовіки, восхвалити, во спасение, глаголати, глас, Господь сил, гражданин, жизнь, збагачати, істочники воднії, нужда, оглашати, празник, рождати, сиріч, сияти, скудельний сосуд, совіт, сонм, стезя, сторицею, трепетати, труждатися, чаяти, юноша і багато інших.

Легко помітити, що всі ці слова вживаються також, з різним ступенем активності, в російській мові, загальній або поетичній. Не влягає сумніву, що Куліш був глибоко і інтимно знайомий з церковнослов'янською мовою в її російському варіанті. До 90 цитат у його листах походять з церковнослов'янської Біблії або богослужбових текстів. Я налічив у листах 22 пасажі біблійного походження, не раз цитовані по кілька разів, а справді їх є далеко більше. Одначе, так само безсумнівно, що важливим джерелом того, що Куліш уважав за церковнослов'янізми, була російська літературна, зокрема поетична мова, і дуже часто він не відрізняв слова церковнослов'янські від слів, витворених вже на російському ґрунті, хоч і з церковнослов'янських елементів. Сюди належать такі слова, як: всеобщий,

доблесний, внутренній (бит), живописець, олицетворити, писатель, повсякденний, руководство, самосознание, словесность, сочувствие, творчество, художественний та інші.

Це широко відчиняло браму позичанням з російської мови взагалі.⁴ Цього Куліш був цілком свідомий. Позичання з російської мови обґрунтовувалося у нього спеціальною теорією, яка була в повній гармонії з його історичною концепцією. Не раз висловлена в його статтях пізнього періоду (як от «Зазивний лист до української інтелігенції», 1882), теорія ця чи не найповніше відбилася в Кулішевих листах. Уже 1857 року в листі до Галагана порушено ці проблеми: «Ми збагатили московську річ словами, котрих при їх темноті науковій у москалів не було. Тепер треба взяти своє назад з лихвою, не вважаючи на те, що хозяйствував на нашому добрі Пушкін і інші». Того ж року Куліш писав до Милорадовичівни: «Наша мова із простонародньої ступила вже вгору і забирає в себе слова і форми із Святого письма, а також із обоїх словесностей, котрі од нас збагатились: московської і польської». Куліш уже тоді усвідомлював, що йшлося тут про

⁴ Осібно слід поставити ті русизми в Куліша, що відтворюють реалії тогочасного імперського життя, зокрема бюрократичну практику, такі як розписання, об'явлення, доповнення, розрішити (в значенні «дозволити»), надзор, откупщик тощо. Як і імперсько-побутові слова (типу кофе, скучно, цілковий, на отшибі), вони не відбивають загальних поглядів письменника на склад української мови. Окрему групу становлять, нарешті, слова, позичені з російської мови або спільні з нею, що не були прийняті до літературної мови, але широко вживаються в селянській мові Лівобережжя. Куліш не цурався таких слів, як годок, лучче, зумлятися, напечатати, нельзя, любезний, случай, стоїть тощо. Часто він використовував їх як синоніми поруч слів, відмінних від російських і нормальних у новітній літературній мові, напр., «Грондський іще не весь *перетлумачений*, та ще і Костомара не *переглядів*, чи так *переведені* технічні слова» (1847), або: «Коли *надрукусте*, то 20 екземплярів *отпечатайте* для... Білозерсько-го» (1847).

таку радикальну перебудову літературної мови, що межувала з її творенням. Ми, пише він до Галагана, «сотворили б свій язик не згірше од чехів і сербів», а треба було для цього «виробить форми змужичалої нашої речі на послугу мислі всечоловічій» (1857). А в старі роки Куліш рішуче заперечує впливи польські. «Лучче, — пише він у листі до Пулюя (1871), — вдатися у церковщину, ніж у лядську мову». 1892 року він підбудовує свій підхід загальною концепцією Київської Русі в найширших її кордонах як втвору українського («Мое он патріотство починається з Олега й Святослава, захоплює кляземщину й московщину з новгородчиною»), зрікається всіх польських впливів, ширених, мовляв, «апостолами польшизни» Петром Могилою й Лазарем Барановичем і вбачає новий етап розвитку української мови в тому, що «слово пушкінське» «дало нам силу знятись вище простолюдної пісні» (всі цитати з листа до Карачевської-Вовківни). Нарешті, в листі до Носа (1895) він називає свою мову «старезною по Володимирам та Ярославам, та молоденькою по Тарасам або й по Носам», натякаючи на фолклорні зацікавлення Носа, етнографа.

Попри широке вживання церковнослов'янizmів і русо-церковнослов'янizmів мова Кулішева взагалі, а в його листах зокрема зберегла свій глибоко український характер. Тут виявилися і враження дитинства (мати Куліша вмiла говорити тільки по-українськи, і, здається, так було і з малим Паньком, поки він не вступив до гімназії) і много-річне, доглибне вивчення фолклору, просто таки занурення в нього. Бо про загальний характер мови вирішують не поодинокі чужі слова, а синтакса, знання семантичних відтінків слів, уміння творчо з них користатися. Тим то мала рацію Олена Курило, коли казала про Куліша як майстра чуття мови. І не помилявся Василь Сімович, коли писав про Куліша, що він «виявив у своїх творах величезне багатство вислову та збагатив наше письменство новими (уявними) словами... Він прислухається до всіх відтінків у мові та старається передати їх усі на письмі» і закінчував: «Куліш — це велике джерело пізнання української мови й

довго ним лишиться».⁵ Коли говорити конкретно про його листи, то більшість з них читається як першорядна проза навіть тоді, коли читача мало цікавить особа автора. Мимоволі читач піддається тому, що Франко 1899 року характеризував як «якийсь своєрідний тихий патос, якийсь розмірений широкий подих у власних творах і в перекладах сього автора, щось мов широкі, могутні рухи великого корабля на великій ріці... Куліш... відкриває перед нами широкі перспективи, куди може дійти наша мова своїм багатством, своєю мелодійністю та різноманітністю свого ритму».⁶ Дарма що, додамо, літературна мова в своєму дальшому розвитку не пішла Кулішевим шляхом, і він лишився самотньою постаттю.

2

Життя Куліша було неспокійне, баламутне, невпорядковане. Якщо виключимо роки заслання в Тулі, 1847-1850, це суцільні метання між Україною, Петербургом і закордоном. На самій Україні, після років навчання й учительвання (останнє в роках 1836-1839 і знову 1843-1845), це то мандри по маєтках приятелів, то придбання хутора, одного, другого, третього: Заріг-Баївщина, Піддубень, Мотрошівка-Ганнина Пустинь. У Петербурзі це то журналістика й видавничі заходи, то казенна служба (власне, спершу в Варшаві, 1864-1867, але за договореністю з Петербургом, потім знову в Петербурзі, 1873-1874). Подорожі за кордон, коли не згадувати нездійсненої через арешт 1847 року, починаються 1859 року і відновлюються знов і знов, то під-

⁵ О. Курило, Уваги до сучасної української літературної мови. Краків — Львів, 1942, ст. 10; Василь Сімович, Українське мовознавство, розвідки й статті. Оттава, 1981, ст. 69.

⁶ Іван Франко, Зібрання творів у п'ятдесяти томах, том 32, ст. 169 (Передмова до видання Кулішевого перекладу «Гамлета» Шекспіра).

готовано, то несподівано для самого подорожнього до 1882 року. Додаймо до цього метання між співпрацею в найрізноманітніших своїм ідеологічним спрямуванням органах російської преси, то в ліберально-демократичному «Современник-у», то в слов'янофільських виданнях, то в протирежимній «Искр-і», то в мало не поліційному «Вестник-у Юго-Западной и Западной России». Додаймо, нарешті, конфлікти й ворогування з учорашніми друзями, Василем Білозерським у роки, вирішальні для видання «Основи», з Костомаровим — конфлікт 1874, остаточний розрив 1880 року, відхід від слов'янофілів (1858-1859), назрівання конфлікту з Шевченком, вибухові якого перешкодила, здається, тільки смерть останнього, — щоб назвати тільки частину.

Проте, якби хтонебудь хотів відтворити цю бурхливу, непосидющу, розхристану біографію Кулішеву на підставі його українськомовних листів, він би скоро переконався, що зробити це несила. Насамперед, важить обставина, вже згадувана тут, — що до багатьох своїх адресатів Куліш писав часом по-українськи, а часом російською мовою, через це українськомовні листи становлять собою тільки порозривані ланки з цілісного ланцюга. Далі, як теж уже сказано, листи Кулішеві частіше концентруються на питаннях ідеологічних, тільки побіжно й побічно наводячи факти біографічні. І, на додаток, не маємо листів до 1844 року, фактично також з років заслання, а далі з років 1883-1887, коли Куліш після конфліктів спершу з українською інтелігенцією підросійської України, а далі й Галичини, як він писав до Ол. Барвінського (по-російськи!), «він зламав своє малоросійське чи українське перо» (1879).

Отже, нічого не знайдемо в українськомовних листах Куліша про його дитинство в Воронежі, тоді на Чернігівщині, про гімназійні роки в Новгороді Сіверському, про вчителювання в Глухові, про університетські студії в Києві, про поновне вчителювання в Луцьку й Києві, про зв'язок з Кирило-Методіївським братством, про перебування в Рівному, про задум і працю над «Чорною радою». Глухо

згадано про конфлікт з Білозерським, про спробу зректися російського підданства (1882), про конфлікт з «Киевскою стариною». Із «романів Куліша» не довідуємося нічого про юнацькі романи, якщо такі були, мало про передшлюбний роман з Олександрою Білозерською; можемо побачити захоплення Манею де-Бальмен, на повний зріст постає «роман» з Лесею Милорадовичівною, натомість нічого нема про «романи» з Марком Вовчком і Параскою Глібовою; є дві згадки про родину фон-Рентелів, але ні слова про прецікавий «роман» з Ганною Рентелівною. Можемо тільки здогадуватися про можливість «роману» з двома неназваними «гарними панночками», що згадуються в листі до Пулюя з 1878 року. З численних подорожей за кордон знаходимо тільки описи Берліну й Брюсселю, а також Італії, а був же Куліш і в Парижі, і в Празі, і в Відні тощо. Особливо цікаво було б прочитати про його подорож до Туреччини у зв'язку з його пізнішими творами «мохаммеданської» тематики, типу «Магомета і Хадизи» або «Марусі Богуславки», але в листах про це ані згадки.

А втім шукач біографічного матеріалу не повинен і не може зігнорувати ці листи. Для того, хто вже обізнаний з основними фактами біографії Куліша, листи постачають безліч дорогіших і часто прецікавих фактичних деталей. Про шукання й вивчення доти невідомих історичних джерел. Про проблеми видання «Чорної ради». Про працю над життєписом і творами Гоголя. Про готування й видання «Записок о Южной Руси». Про популярні видання, включно з «Грамоткою» в кінці п'ятдесятих і на початку шістдесятих років, коли здавалося, що українському слову відкриваються нові, широкі обрії, коли вірилося — хай трохи наївно, але так думало тоді багато людей, включно з Шевченком, — що такі видання покажуть «народові, що він таке, звідки узявся і як йому подобає на світі жити». Про перші пляни українського журналу, готування й видання «Хати», редакторські клопоти і, нарешті, «Основу». Про похорон Шевченка. Про одчайдушне шукання грошей на різні видання, про простягання жebraушої руки до меце-

натів, про власні спроби діяти як комерсант, а пізніше подібні заходи в Галичині. Про цензурні перешкоди і спроби обійти їх. Про одруження й настрої медового місяця. Про перші враження від небаченої перед тим Європи і про дальші пляни подорожей, здійснених і нездійснених. Про виправдовування перед самим собою своєї служби урядові імперії в спробі русифікувати Польщу, і то після героїчного повстання 1863 року, коли, заплямований українською інтелігенцією і, мабуть, гнаний власним сумлінням, Куліш намагається реабілітувати себе в листах до неписьменного й сліпого кобзаря Остапа Вересая, так замаскуючи свій внутрішній діалог із власною совістю. Про те, як Куліш бачив Галичину і якої ролі їй надавав. Про тягар самонакладеної велетенської праці, про грандіозну перекладацьку програму, щоб дати своєму народові «дзеркало всесвітнє», в яке він міг би визиратися, щоб згодом, у майбутньому, приєднатися до світової «семї культурників». Про принади і недогоди свого хутірського життя, про нездійснені вже пляни драм. І про відчуття й розуміння наближення смерті.

Якщо розглядати лист як літературний жанр, — а таким він, напевне, є під пером літератора, то одна з головних відмінностей його є та, що він адресований до конкретної і знаної особи. Розуміється, вірш, роман, нарис — теж фіктивні монологи, вони теж, хоч би як це було завуальоване, спрямовані до якогось другого. Але в них цей другий анонімний, невідомий, випадковий і — здебільша — колективний. Тому ці літературні твори відбивають, поза особою автора, особу уявного читача, читача, баченого автором, а через те — своєрідне заломлення, — по-друге, ще раз, — самого автора. Лист одначе несе в собі, крім образу автора, образ конкретної особи, хай теж, як її бачить автор. У цьому сенсі лист нагадує — в малярстві — портрет. Кожний бо портрет приносить образ портретованої людини і маляра. Можна б клясифікувати листи різних авторів відповідно до величини присутності в них образу адресата. Скільки знаю, ніхто ще цього не робив,

але можна було б, теоретично, підраховувати відсоток присутності автора і адресата в листах різних осіб.

Кулішеві листи з цього погляду, оцінюючи їх «на око», належать до виразно суб'єктивних, себто таких, у яких превалює я автора. А все таки якоюсь мірою вони відбивають і образ адресата. Свого часу, тільки ще започатковуючи видання листів Куліша, коли тіло його ще не стліло в свіжій могилі, редакція «Киевск-ої Старин-и» відзначила відмінність між листами його до Бодяньського й до Хильчевського, мотивуючи її тим, що Бодяньський був науковець-історик, а Хильчевський перебував з Кулішем у «інтимних, приятельських, давно усталених стосунках».⁷ Можна було б піти далі й спробувати віднайти в листах тих більше індивідуальних рис тих двох (та й інших) адресатів.

Отже, попри перевагу суб'єктивного елементу, з листів Куліша можна відтворити елементи портретів принаймні деяких адресатів. Порівняймо, наприклад, листи до двох жінок — молодой ще дружини авторовой Ганни Барвінок і героїні його «роману» дещо пізнішого часу Лесі Милорадовичівни. Хоч п'ять днів по одруженні Куліш писав до Бодяньського: «Гарна і розумна дуже в мене жінка. Знає добре нашу історію, а пісні так співає (та все наські), що аж серце радується» (1847), листи до неї, що їх, на жаль, маємо тільки два, 1856 року, — самі собою прекрасні описи ідилії (і трохи — нудьги) поміщицьких маєтків на Україні — прекрасні варіації «Садка вишневого коло хати», перенесеного з селянського до дідицького життя — листи ці не виходять поза межі простих настроїв, деталей щоденного побуту і тим самим окреслюють образ жінки вірної, доброї, чутливої, безмежно відданої своєму чоловікові, але і тільки, так що, їх прочитавши, так і хочеться сказати за Кулішем, там таки: «Добрі люди, тільки скучно». І не дивуєшся після того легкому захопленню Манею де-Бальмен, так пластично описаному в тих таки листах. І розумієш, що не без причини мало не того ж року почався

⁷ Киевская старина, 1898, I, ст. 84 (редакційна примітка).

«роман» Куліша з молоденькою Лесею Милорадовичівною. А ця виокреслюється як наївна, проста, але яка ж жадібна на нові знання, нові враження, на розуміння життя й людей, довірлива, простосердечна, охоплена почуттями, яких вона ще сама не розуміє, дівчина, невиситимо, захлано відкрита на кожне повчання від того ідеалу, яким на якийсь час став для неї Куліш, — авторитет, представник і провісник іншого світу.

Уважний і пильний читач помітить і інші риси портретности тих, *до кого* пише Куліш. Але варт звернути увагу й на тих, *про кого* він пише. І тут відкриються читачеві риси таких осіб, як Аксакови, де-Бальмени, Закревські, Юзефович, Михайло Драгоманов, Кухаренко, Костомаров, Степан Ніс, чимало інших. Хоч, звісно, завсігди це образи, як їх бачить Куліш, бо цей — коли хочете, якоюсь мірою як «кирпатий Мефістофель» — присутній у кожному рядку, в кожному реченні листів.

І тут ми приходимо до образу центрального, головного в усьому листуванні — до образу Пантелеймона Олександровича, а чи Панька Олельковича Куліша. Про цей образ, як він відбився в листах, у наступному розділі, а тут згадаємо лише часову еволюцію цього образу. Куліша-юнака ми не бачимо в наших листах. Вони відкриваються Кулішем-мужем. Ми бачимо його в розпалі намірів, плянів, заходів і несамовитої праці над здійсненням їх. Тут і господарська діяльність, і комерція, і література, і наука — історія, література й мова, — і журналістика, і ненагла жадоба пізнати більше й більше людей, невгамовне поширення кіл знайомства, колосальний обсяг листування, подорожі, раз-у-раз нові захоплення. Тут віра в майбутнє своє й своєї нації. Куліш знає, що це нація ще не в політичному сенсі, а в етнографічному, що вона або неписьменна або чужописьменна, але це його не лякає. У листі до Параски Глібової (російськомовному?) він писав: «Наша ідея ще в сповиточку, і навіть такі люди, як Ви, сумніваєтесь, щоб вона не загинула в пелюшках. Але з нас досить, що вона народилась і існує» (12 лис-

топада 1860).⁸ Куліш певний, що він має місію, що це місія — здвигнути свою націю і що він цю місію може виконати попри всі, здавалося б, нездоланні перешкоди.

Але був Куліш гірко й трагічно самотній, почасти тому, що людей справді бракувало, а почасти тому, що сама його вдача виключала спільну працю, все покладала на власні плечі. Був він, кажучи словами Петрова «парляментар без парламенту, лідер без партії, громадський діяч без трибуни, журналіст без журналу, людина великих плянів і великих підприємств без матеріальної бази».⁹ І от приходить поразка за поразкою. Робиться один фальшивий крок за другим, — то служба в Польщі, то наївна спроба зробити поляків у Галичині спільниками галицьких українців. Відбувається конфлікт за конфліктом, втрата одного за одним нечисленних прихильників і послідовників. Усі його «романи» кінчаються нічим, і це ніщо веде до розриву, який він здебільшого сам і впроваджує. Життєві сили слабшають, самота запановує з непереможною силою. Приходить старість. Друзів майже не лишилося. Правда, озвалися до нього двоє з молодшого покоління — літературний і мовний експериментатор Старицький і — несподівано для читачів нашого часу — політичний радикал Павлик. Їх привело до Куліша прагнення вирватися з задухи «нормального» українського громадянства. Але вони далекі і, може, якби їх не ділила від Куліша відстань, скоро зайшли б у конфлікт із своїм старішим адресатом, таким від них відмінним. У напівзнищеному, а потім недобудованому хуторі, в майже цілковитій ізоляції, підтримуваний і догляданий тільки дружиною, чия вірність і відданість тепер так згодилися; утративши надію на свій час, Куліш перекладає свої сподівання на наступне, двадцятє сторіччя, що буде, мовляв, добою «правди слова і діла»

⁸ З невиданого оригіналу цитує Віктор Петров у своїй книзі «Романи Куліша». Київ, 1930, ст. 157.

⁹ Віктор Петров, Пантелімон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість. Київ, 1929, ст. 378.

(лист до Карачевської-Вовківни, 1892), але не зрікається своєї віри і своєї праці. Сонет «Куліш» Миколи Зерова добре охоплює цей період — Кулішеву старість. Нагадаймо його:

Давно в труні Тарас і Костомара,
Грабовський чемний, лагідний Плетньов;
Сивіє розум і холоне кров;
Літа минулі — мов бліда примара.

Та він працює. Феніксом з пожара
Мотронівка народжується знов;
Завзяттям віє від його промов,
І в очах — відблиск молодого жара.

Він боре тупість і муругу лінь,
В Європі хоче «ставляти курінь»,
Над творами культурників п'яніс;

І днів старечих тягота легка,
І навіть в смертних муках агонії
В повітрі пише ще його рука.

Образ дещо ідеалізований, помиляється Зеров, коли твердить, що тягота була легка, але в суті речі образ схоплено правдиво.

Так у листах цього збірника постає образ, точніше два образи Куліша — муж і стара людина, як у двох частинах «Фавста», зрештою образ кожної людини, що дожила старечого віку, але тим своєрідно кулішівський, що праця не переривалася тут при переході грані двох віків.

3

У виданні творів Марка Вовчка 1967 року (том 7, ст. 319) редакція так коментує, хто був Куліш: «письменник, один з ідеологів українського буржуазного націоналізму». У виданні творів Франка 1981 року (том 31, ст. 539) Куліш

— «український письменник буржуазно-націоналістичного спрямування». Коли 1941 року автора цього вступу брали на допит до НКВД, слідчий закидав йому, що він у своїх викладах підносить буржуазного націоналіста Куліша над революційно-демократичним Шевченком (чого, до речі, автор зовсім не робив). Явно-славно це не був вислід студій слідчого над українською літературою, а стандартний, запрограмований пункт в обвинуваченні тих, кого запідозрювали в «буржуазному націоналізмі». Відповідно до такого державно-приписаного погляду Куліша видають винятково рідко і в дуже суворому доборі, а дослідників не допускають до архівів Куліша.

Можна здогадуватися, що гострота засудження Куліша походить не тільки з потреби мати в історії української літератури «боротьбу клас», для чого, ясна річ, треба мати представників буржуазії, але також відбиває тривогу, спричинену в двадцятих роках двадцятого століття виступами Хвильового, потенційно загрозливими для режиму. Хвильовий бо справді підносив Куліша над Шевченком і проголошував саме Куліша своїм предтечею.

Але погляд Хвильового був незмірно інтелігентніший, далеко більше знюансований. Для Хвильового Куліш був представником нерозчленованого ще «третього стану», в рамках якого майбутні буржуазія і пролетаріят провадили спільну боротьбу проти февдальної аристократії. «Ми, — писав Хвильовий, — як і пролетаріят, ведемо свою родословну від Куліша, від великого третього стану». І ще: «Куліш був по суті ідеологом сильного «третього стану»... Куліш для нашої країни був прогресивною червоною Європою».¹⁰ Слушний чи не слушний погляд, але не тотожний з пізнішим офіційним. Але офіційні погляди тим і офіційні, що вони простолінійні. Був Хвильовий «буржуазним націоналістом»? Був. Підносив він Куліша? Підносив. Висновок: Куліш був «буржуазним націоналістом».

¹⁰ Микола Хвильовий. Твори у п'ятьох томах, том 4. Балтімор, 1983, ст. 182, 179 («Думки проти течії», 1925).

Далі вже йдуть позадискусійні обвинувачення таємної поліції.

Дослідники Куліша, що мусіли впритул підійти до писань Куліша, завжди відчували незручність при вимозі прикласти офіційну налічку. Навіть обережний Пільгук волів, хай лишивши «буржуазність», оминати другу половину формули — «націоналізм». Він говорив радше про «позиції буржуазного ліберала».¹¹ Давніше, коли офіційної налічки ще не було, а вимога визначати «соціологічний еквівалент» літератури вже існувала, Віктор Петров вагався між визначенням Куліша як «дрібного поміщика, що стоїть на межі миського різночинства» (1929) і виразника «народницьких суспільних настроїв дрібно-помісної та буржуазної інтелігенції».¹²

Не входячи в загальну критику теорії «буржуазности» письменників взагалі і спираючися, де можна, на українськомовні листи Куліша зокрема, не треба великого накладу труду, щоб спростувати думку про «буржуазний націоналізм» Кулішів. Почати з буржуазности. Буржуазія, природно, обстоєє розвиток капіталізму, урбанізацію. Не знайдемо в Куліша висловів про потребу розвивати промисловість, зате часто висловлювався він проти урбанізації, проти міста, яке він визнавав хіба як конечне зло. У листі до галичан 1880 року він характеризував як найвищу мудрість засаду: «У город по гроші, а в село по розум». Критику міста, а тим самим побічно і капіталізму, подає Куліш у «Листах з хутора» (1861): «Нехай догнивають у вас по городах тиї поскребки цивілізації, що мов з домовини упирі, на свіжу кров кидаються! І нехай лучче ми будемо довіку вічного у латаній сіром'язі ходити, ніж людській сльози квартами міряти». І далі: «Не завидуємо ми городянським дивам великим, ні городянському ком-

¹¹ Іван Пільгук, Пантелеймон Куліш. У книзі Пантелеймон Куліш. Вибрані твори. Київ, 1969, ст. 20.

¹² Перша цитата з книги Петрова 1929 року, ст. 43; друга з книги 1930 року, ст. 5.

форту; бо що нам по тому всьому, коли в городах тільки сота доля Божого люду живе в достатках і всіми тими дивами користується, а тисячі голів людських, як риба об лід, побиваються і розум їх, як та дитина в чужої матері, чучверіє». І ще: «Нехай собі гуркотять і свищать чугунки, кому їх треба. Коли б нам було треба того дива, то й ми б собі зробили, бо громада — великий чоловік і, як схоче, то на все добре спроможеться. Що ж, коли не прийшов ще наш час про чугунки дбати?».¹³ У практичних пропозиціях, що робити з містами, Куліш суперечить сам собі на протязі двох сторінок у тому ж самому другому «Листі з хутора» (536, 537). То він пропонує їх, поліпшивши, зберегти, то кличе до їх розосередження: «Нехай би вся земля селом стояла» (538). Якщо вже чіпляти «соціологічні» налічки, то це все виглядає радше як антибуржуазне, а Куліша слід би охрестити речником застарілого й назадницького «февдалізму».

Та не спішім з висновками. Один з головних закидів місту є те, що в ньому мало багатих, а багато бідних, і Куліш проголошує — і то не раз — право бідних на їхню рівну пайку в суспільному доході. Він виступає за народ. У листі до Шевченка (1858) він пише: «Тепер же сам бачиш, що панський вік кінчається, а людський починається». Куліша обурює, що «один в розкоші купається, а другий в грізї тоне» (до Каменецького, 1858). Однією з найбільших принад Лесі Милорадовичівни йому здається те, що вона вихована не по-панськи а серед народу: «Не заступали Вас од добрих людей лакеї в панчохах з гудзиками і всякі

¹³ Цитовано з тому 6 творів П. Куліша. Львів, 1910, ст. 527, 537 і 530. До «Листів з хутора» слід ставитися обережно, бо вони, підписані «Хуторянин», включають елементи стилізації. Але погляди в наведених тут цитатах, можна вважати за автентичні Кулішеві, бо вони підтверджуються його листами, наприклад, характеристикою Брюсселю в листах (російськомовних) до П. Плетньова, датованих 9 і 30 квітня 1858 року (їх цитує з невиданих текстів В. Петров, 1929, ст. 370, 372).

цивілізовані угодниці, і чули Ви своїми ушима народню річ, а на жизнь народню дивились ізблизька» (1858). Майбутнє української літератури Куліш бачить у тому, що вона «свій критерієм мала б не в знімечених панських головах, а в ширих мужичих» (до Галагана, 1857). Усе це заносить зовсім не буржуазною програмою, а своєрідним народництвом, своєрідним утопічним соціалізмом. І ми бачимо, що Віктор Петров, поклавшись на подібні твердження, характеризував погляди Куліша як «народницький аграрний соціалізм» (1929, 374). До поглядів Куліша на «народ», себто в його мові селянство, ми повернемося дещо далі. Покищо досить ствердити, що бачити Куліша речником буржуазії означає не бачити його таким, яким він справді був.

І друга половина офіційного визначення: «націоналізм». Тут можна б просто послатися на те, як сам Куліш характеризував українських націоналістів. У добу найгірших утисків українського друкованого слова, після Емського указу, кажучи про утиски від цензури, Куліш підсумовує, що «се все таки люде, хоч і *деспоти, та люде*», і буде далі таке порівняння: «Подивіться ж тепер на недолюдків націоналістів українських... Ні вблагати, ні купити, хіба тільки по пиці бити, як і допевнявся свого від наших козаків цар Петро» (до Карачевської-Вовківни, 1892). Це не тільки пристрасне заперечення того, що Куліш називав українськими націоналістами, а і альяція, в посиланні на політику Петра I супроти українських сепаратистів, на визнання доцільності політичного панування Росії над Україною. Погляд цей характеризував у такому крайньому ви-яві Куліша останньої третини його життя, десь від початку 1870-их років. Але ніколи й ніде і перед тим Куліш не виступав як прихильник, тим менше промотор ідеї політичної незалежності України, її відокремлення від Росії.

У п'ятдесяті роки, коли, після смерті Миколи I, модними стали ліберальні ідеї, можна знайти в Куліша думки про трійсту єдність українців, росіян і поляків. «Може, — писав він, — з часом Бог і pomoже нам звести до купи сі

три народи» (до Грабовського, 1856). Скоро, особливо після польського повстання 1863 року, ставлення до поляків стає вкрай критичним. «Перед ними бо будучности немає», — пише він до Кониського уже 1860 року, а 1882 року заявляє, що про них «інакше й не треба думати, як про цькувателів», хоч і додає, що треба якось «із ними держатися, а не битись» (до Пулюя, 1882). В історії тепер поляки для Куліша елемент тільки деструктивний (до Карачевської-Вовківни, 1892). Натомість усе виразніше виступає ідея «обоїх руських народів» (до Галагана, 1857) і потреба триматися Росії. Справжнім маніфестом цієї програми є лист до Юзефовича (1857). Не можна уникнути тут довгої цитати, погляди бо, тут висловлені, лишилися кредо Кулішевим до кінця його днів: «Ми з Московською Землею не ворогуєм... Сохрани нас Боже Московської Землі одбігати... Будем чинити так, як чинили наші предки. Москва їх одбігає, а вони до Москви горнутья, наче той брат, що покинули рідні брати на самарських степах; Москва їх цурається, а вони славлять царя і бажають піддатися під його руку; Москва роздирає Україну різно і одну часть кидає ляхам на поталу, другу турчину на наругу, третю сама обдирає, а вони за зло платять добром і заступають її од шведа так, як заступили християнський мир од мусульман, а православний од католиків».

Це правда, що Куліш бачив в українцях духовний світ, відмінний від російського, і вважав, що в політичній єдності з Росією Україна повинна зберегти свій окремий голос, про що далі. Також правда, що він часто критикував росіян, але ще гостріше і частіше він критикував українців. Усе це трудно вважати за політичний націоналізм, якщо самому не ставати на крайньо націоналістичні (протиукраїнські) позиції.

Висновок з цього впливає, що друга половина визначення Куліша, як «буржуазного *націоналіста*» така ж недоречна, як і перша, як «буржуазним, ані націоналістом. Парадоксальність ситуації полягає в тому, що багатьма боками своєї політичної програми, якщо так його

погляди назвати, Куліш куди ближчий до панівних тепер поглядів у радянській імперії, ніж Шевченко. Але Шевченко був занадто популярний, щоб можна було його відкинути. Зціпивши зуби, промовчуючи, скільки можна, ним сказане, фальшиво інтерпретуючи інше, Шевченка довелося взяти до пантеону. Але тоді, за засадами квадратово-формульного мислення, треба було знайти йому супротивника. На це вільне місце, спираючися почасти на особисті конфлікти між Кулішем і Шевченком, почасти на необережні висловлення Хвильового, — на це місце з барабанним боєм і трубними гласами угрунтовано Куліша.

4

Я, сколько ни любил бы вас,
Привыкнув, разлюблю тотчас.

Пушкін, «Евгений Онегин»

Усі так звані «романи» Куліша, не виключаючи роману з його дружиною (не говоримо тут про їхнє зближення після фактичного розходження, вже в похилому віці), були короткотривалі. Чи це була Леся Милорадовичівна, чи Марко Вовчок, чи Параска Глібова, чи Ганна фон-Рентель, зв'язок звичайно не був довший від двох років. Деякі «романи» відбувалися рівнобіжно. Відбувалися вони більше в листуванні, ніж у безпосередніх зустрічах. Як дотепно каже Петров, «для Куліша подвоювати або потроювати кохання значило, кінець-кінцем, не більше, як тільки подвоїти або потроїти листування» (1930, ст. 174). І він таки: «Не жінку він кохає, а образ уявленого кохання» (ст. 76). У тих листуваннях, що їх ми знаємо, з самого початку він відгороджувався від дівчини або жінки як потенційної коханки тим, що звертався до неї як до сестри, «кохана сестро», «сестрице голубко моя», але завжди сестра. Ще неодруженим жінкам він радить одружитися. В усіх випадках, коли він говорить про спільне життя, звичайно на короткий час,

він каже про життя втрюх. У випадку Параски Глібової він здійснив був цей ідеал. Листування, що його маємо, все сповнене повчань, як адресатка повинна жити, думати, діяти. Куліш насамперед учитель. Це не виключає патосу, надхнення, захвату, пристрасти, але все таки це монолог апостола правди до ще не наверненої, заблуканої, загроженої духовою загибеллю. В усіх випадках, крім Марка Вовчка, після короткого періоду кохання-листування, проповіді-поуки Куліш сам розриває зв'язок (у випадку Марка Вовчка це склалося інакше, ініціатива належала жінці, бо Марко Вовчок була не недосвідченим дівчам, вона вже знала, по чому хліб і сіль по чім). Куліш як герой романів і «романів» був несталий. Може, мав рацію Петров, що Куліш «не вмів любити і не любив любови» (1930, ст. 171).

Куліш високо цинив поезію Пушкіна, ставив її в зразок Шевченкові. У роки тувльського заслання він почав роман у віршах «Евгений Онегин нашего времени». Тому не було мал à proros почати цей розділ епіграфом з Пушкінського роману. Може, він розкриває нам один з важливих аспектів Кулішевих «романів». Захват і пристрасть не в'язалися в нього зі звичкою. Він розривав, роблячи це брутально і раннячи. Молодесенькій Милорадовичівні він писав про її потенційного жениха, що такі «лізуть женитись», він писав про себе: «підняв я Вас на висоту, на котрій Вам і не снилось бувати!», він закидав, мовляв, «Ви мені не дали ніякого доводу, що справді не схожі Ви на тисячу інших панночок» (1859). Останнього листа, що ставив крапку на «романі», після попередніх проповідей українськості, він демонстративно — як уже сказано, написав по-російськи.

Але Куліш був таким не тільки в своїх «романах». Він легко заходив у конфлікти з приятелями і рвав стосунки з ними. Навіть дивлячися на його листування, помічаємо, що мало було людей, зв'язок з якими тривав довгими роками. І що найголовніше, він аж надто часто був мінливий і несталий і в своїх поглядах. Мова тут не про еволюцію поглядів, нормальну при переростанні з юнака на дозрілу людину, з дозрілої людини на стару. Таким «нор-

мальним» був у Куліша розвиток його поглядів на козацтво в історії України. Але, крім такого розвитку, знаходимо у Куліша аж надто часто суперечливі оцінки того самого явища, залежні від плинних вражень або від змін настрою, сьогодні такі, а завтра інакші, а далі знов такі, як перше. Проілюструймо це на кількох прикладах.

У попередньому розділі говорилося про «народницькі» погляди Куліша, про ідеалізацію народу-селянства, «трудящого хлібороба», кажучи словами Куліша. У повісті «Майор» (1859) герой, Сагайдачний, до певної міри alter ego Кулішів, каже, висловлюючи погляди, напевне близькі авторові: «Нам слід жити з простим людом, слід із ним поріднитися; серед простолюддя скоріше натрапиш на вірну, щирю й живу людину, ніж серед панів; у простих людей є ще шира дружба, є любов, якої не схитнуть ніякі рахунки та відносини». Квітку-Основ'яненка Куліш цінить найбільше за те, що той «зміг підняти мужика в світі і в дьогтяних чоботах на таку вишину, що хоч візьми та й посади коло престола Божого!» (до Тарновського, 1856). Пишучи про себе в третій особі, Куліш за основу своїх поглядів і дій уважає, що він «мужиків первими громадянами українськими оглашає» (до Милорадовичівни, 1857).

І так воно є, поки мовиться про абстрактний народ. Та от починаються конкретні взаємини на хуторі влітку 1854 року. Відбувається конфлікт за конфліктом, робиться висновок про селян неслухняних, ворожих, злодіїв. А от перший конфлікт будь-що-будь аристократичного Петра з народом у «Чорній раді»: «Назбиралось люду незчисленна сила, і все то була сільська чернь, мужики, що позіхались грабовати Ніжень, як приобіщав їм Брюховецький. Обідрані кругом, у чорних сорочках: мабуть, самі бурлаки та гольтіпаки, що, не маючи жодного притулку, служили тільки по броварнях, по винницях да ще по лазнях грубниками. У іншого сокира за поясом, у того коса на плечі, а другий притяг із колякою. Аж сумно стало Петрові, як розібрав, що то воно єсть отся купа голоти». Відгомін таких почуттів бачимо в листі до Кониського (1862) про

«попсований народ», мовляв, «у дворі». Відповідний висновок у листі до дружини (1856): «Мізерний народ! Усюди на Україні переводиться ні на що». У старому віці такі настрої посилюються: «Ми народ незгідний; ми наслідники тих розбишак, з котрих нароби́ли собі героїв чести і общого добра; ми варвари; наші задуми і почуття вельми мізерні» (до Барвінського, 1881); «Люд у тутешній Україні послі польщизни, козаччини і московщини гайдамацтвує так, що не дав мені ні захиститись канавою й трояновським валом, ні обсадитись деревом. Руйнує і ламає все, оправдуючи слова грецьких ченців, що вихваляли наших козаків перед московським царем Олексієм словами: — Так усе навкруги попустошили, наче там ніколи нічого не було» (до Тарновського, 1896). Отже, сила руїницька, отже стан облоги в фортеці хутора, отже війна!

То що ж, народник чи антинародник? Куліш робить спробу примирення в листі до Носа (1888): «Оттак люби, шануй і розумій те, що праведно зветься *народом*... Наші ж народом зробили *антинарод*». Але як довідатися, чи конкретний Іван, Петро чи Степан належать до народу чи антинароду?

З наставлень (множина, бо було їх не одно) до народу впливає й наставлення Куліша до козацтва та його ролі в історії України, про що в дальшому розділі, і його туга за аристократизмом. Аристократична концепція «Чорної ради» — річ добре відома. Втілення її — гетьман Сомко — це ідеал лицарськості, мужності, чесності, вірності, патріотизму, в протилежність до репрезентанта черні Брюховецького. Історію Куліш бачив, передусім, як конфлікт анархії й порядку, а носієм порядку були кожного разу люди типу Сомка. Чи треба підкреслювати, що мова не конче про аристократію родову, а про аристократизм духу? Але родова переємність теж вабить Куліша. У його творах раз-у-раз знаходимо, при запровадженні позитивного героя чи героїні окреслення «чесного роду», «хорошого й багатого роду дитина» (наприклад, в «Орісі», 1844).

Та це знов абстрактний аристократизм. Антигетьман-

ська бравада в листі до Юзефовича (1857), можливо, була випадковістю, парафразою відомих Шевченкових інвектив. Але не випадковістю було засудження «світу», «нищого і холодного», що безглуздо тратить життя «в золотому тумані» і грає «панську комедію», в листі до Милорадовичівни 1858 року (дарма, що тут могли грати роллю й ревності), як не випадковим було протягнення нитки від сучасного Кулішеві панства до його предків у листі до Носа 1890 року: «А що Ви пишете про київських патріотів, так се в мене давно пропечатано, тільки не про самих, а про їх предків. Не може древо ледаче давати плоду доброго». Народник без народу, речник аристократизму без аристократії.

Відданість Куліша ідеї політичної єдності України й Росії, «двоєдиної Руси» не підлягає сумніву. Та це аж ніяк не виключає гострих випадів проти Москви. Нема суперечності, доки Куліш гудить російську літературу за її, мовляв, неспроможність створити позитивні образи, це бо в концепції Куліша й робить потрібною політичну єдність, у якій Україна доповнювала б те, чого бракує Росії. «Єсть, — пише Куліш у листі до Галагана (1857), — у чоловіка в душі сила, котра з... дрібноток творить самовладний мир, так, щоб усяка частина дихала одним великим помислом — душею того мира. Такої сили нема в московських розумних людей... не спроможуться вони поти, поки писатель і народ стануть нерозділимим тілом». У цьому вбачає Куліш трагедію і обмеженість Гоголя. Але на цьому Куліш не спиняється. У чорному світлі бачить він історію Москви в листі до Милорадовичівни 1857 року. Дратує його серед росіян незнання України і української «душі» й небажання їх знати (до Кониського, 1863). А вже майже тотального заперечення сягає Куліш, пишучи 1875 року до Хильчевського: «Що се тобі привиджується моє авторитетство серед Москви? Не знаєш ти її, пане брате! Там правдою нічого не вдієш, там правди бояться». Для обережного Куліша, що ніколи цілком не видужав від травми свого арешту й заслання, що завжди боявся перлюстрації своїх листів, сказано тут аж надто багато.

Але не треба вбачати в цьому якоїнебудь особливої нелюбови Куліша до Росії або росіян. Правду кажучи, його виступи проти українців (де йому не треба було боятися цензурного чи поліційного нагляду і які йому, зрештою, більше боліли), далеко гостріші. «Варварство кругом нас облягає», писав він Милорадовичівні вже 1857 року. А під старість гострота нападів і випадів ще збільшується. «У сьому мертвому краю зникає за нізашчо вік людський» (до Хильчевського, 1869). «Усього півтора чоловіка нації, і ті живуть у незгоді» (до Пулюя, 1881). Нація, що має «то сліпих, то п'яних і нетямних вождів» (до Карачевської-Вовківни, 1892). Може, найкращий підсумок того, як Куліш бачив свою батьківщину, зробив він у неопублікованому листі до дружини, з 30 березня 1857 року: «Дика ще наша сторона, що та пуца віковічна. Це ще чи не вперше цюкнула сокира... то повибігають ведмеді й вовки з берлогів, дивуючись і лякаючись, на що це пуцу рубають. Не скоро розривням поляни, повитереблюєм коріння і зачнем пахати да сіять» (цитовано в Петрова, 1929, ст. 306).

Присилуваний заборонами українського слова в Російській імперії діяти через галичан і в Галичині, Куліш якнайуважніше придивлявся до них, і оцінки його вагаються між позитивними, літепними і цілковито негативними. Спочатку — «розум у їх є, та немає мови» (до Кониського, 1861). Потім обурення на галицьку інтелігенцію: «Дивуетесь Ви, що я й досі не покидаю Галичини з її ледачими передовиками. І не покину. Передовики зникнуть, а Галичина зостанеться. Хиба кидав хто поле через те, що його не вміли люде пахати?» (до Барвінського, 1873). І ось маятник у своєму хитанні досягає крайньої межі: «Брати русини думають, що вони люде поважні, до діла годящі та й зовсім таки нація! Сміх і горе! Така нація, що не згідна готовим грошем і словом чесно й розумно користуватись» (до Пулюя, 1874); і думка, що Галичину втрачено навіки, думка до якої Куліш додає: «Аж рука в мене тремтить, се пишуци» (до Носа, 1890).

Не менший був розмах коливань в оцінках поляків, про

що частково вже згадано. Меншої ваги розбіжності в оцінках Європи. В суті речі Куліш завжди лишався європеїзатором, безпосередньо або *via* Росія. Але живих зв'язків з європейською інтелігенцією свого часу, з літературними й культурними рухами він не мав. Його листи, його враження в листах — це враження стороннього подорожнього, і великою мірою вони залежать від того, яка була погода і чи не було в готелі блощиць. В узагальненні можна сказати, що, як і в інших випадках, він більше любив Європу далеку, Європу Шекспіра, Байрона й Гете, ніж Європу тих людей, кого він зустрічав на вулицях і в ресторанах європейських міст. Кажучи словами Віктора Петрова, «в великих містах Європи він почув себе людиною чужою, людиною інших смаків, інших умов і іншого життєвого темпу... Він був європейцем між хуторянами й хуторянином між європейцями» (1929, ст. 376, 377).

Куліш не був людиною послідовної політичної і навіть літературної програми. Він був людиною настрою. Найчастіше знайомство його з іншими починалося з захоплення, переходило в стадію гіркого розчарування і — занурення в самоту. Але поодинокі стадії могли чергуватися в іншому порядку, співіснувати, поновно з'являтися. Та в кожній стадії він був категоричний і зухвалий. «Зроду я ще в нікого не питався дороги і питатись не буду», — писав він до Носа 1862 року. Жив у ньому дух суперечности і виклику. Співжити з людьми він не вмів і часто не хотів. Між собою і іншими він ставив перегородку, скляну, прозору, але вона не пропускала людського тепла. У своєму невиданому щоденнику він пише про себе: «Я всегда чуждался своих товарищей» (цитоване в Петрова, 1930, ст. 166). У листі до Бодяньського (1855, російськомовному) Куліш пише про П. Чуйкевича як про «единственного человека, которому я говорю ты».¹⁴ Це перебільшення. Куліш був на ти, принаймні в листах, з Хильчевським, якийсь час із Шевченком. Але виглядає так, що *ви* було йому миліше

¹⁴ Киевская старина, 1897, 12, ст. 461.

і переходити на *ви* легше, ніж від *ви* на *ти*: лист 1844 року починається на *ти*, а кінчається на *ви*, після кількох листів на *ти*. 1858 року Куліш повертається до *ви*.¹⁵ Багато питалося про самотність останніх років Кулішевого життя, але менше відомо, що їй передували коротші самотності багатьох попередніх років.

Уже 1857 року Куліш скаржиться на самотність: «Мені ні з ким і порадитись» (до Шевченка); «Ви не знаєте, що я один на світі; мене ніхто не розуміє» (до Милорадови-чівни, 1858). Були на це причини об'єктивні — недорозви-

¹⁵ Важко тут утриматися від того, щоб не згадати маленький епізод з «Орисі». При сотникові, батьку Орисі, живе старий Грива. Куліш пише про нього: «Знав він пана сотника ще змалечку; випестив його на руках, вивчив і на коні їздить. Потім виходив з сотником у походах ледві не всю Польщу, був з ним і в Криму, був і на Чорному морі». І ось діалог між ними:

«Увійшов у світлицю (Грива), вклонився пану сотнику й каже:

— Добридень, добродію!

А сотник йому:

— Здоров, добродію!.. Запряжи, — каже, — добродію, пару коней».

Куліш додає коментар: «бо вони один одного звикли добродіями величати».

У дні, коли поодинокій особі *ви* ще не казали, засобом поставити скляну перегороду між двома людьми було вживання цього «добродію». Герої Куліша ідеальні, і він явно милується тією відстанню, яку вони між собою добровільно збудували.

Ол. Кониський оповідає, що коли 1860 року Куліш приїхав до Полтави на зустріч з Полтавською громадою й вшанування від неї, він демонстративно розмовляв по-російськи, на подив і обурення громадян. Того року така обережність перед поліцією була, либонь, уже (і ще) непотрібна. Чи не споруджував Куліш ізнов скляну стіну між собою і полтавцями? А якщо це було так, то можна поставити, як здогад, питання про те, чи метання до російської мови в листуванні з українськими друзями, таке характеристичне для Куліша, не відіграло подібної ролі? Чи не зберігало воно Куліша від надміру фамільярності чи інтимності? Пор. обговорення цього питання в розділі 1 цього етюду.

неність української літератури, брак систематичного літературного процесу, ембріональний стан українського освіченого товариства. З подивугідною тверезістю, мріючи про український журнал, Куліш писав, що журналові тому бракує і авторів і читачів: «Не окупиться й п'ята часть того кошту, що на його положимо... Нам треба создать сотрудників і читателів» (до Галагана, 1857). Пізніше з властивою йому загостреністю Куліш підсумовував ситуацію безлюддя серед людей: «А де ж мені дітись? На столиці нас не треба, а на Україні дурень на дурневі сидить та дурнем і поганяє. А що вже Київ, то, вибачай, — навряд чи є на світі дурніший город!» (до Хильчевського, 1867). Але не менше, ніж об'єктивні, важили тут суб'єктивні причини, — своєрідність вдачі Кулішевої.

Дуже важко укласти всі Кулішеві суперечності, його життєві метання і його взаємозаперечні характеристики людей, суспільних груп і явищ у Прокрустове ложе соціологічних схем взагалі, а буржуазности і націоналізму зокрема. І не потрібно. І не цікаво. Куди цікавіше бачити перед собою обдаровану *особу*, неповторну, трагічну (а коли хочете, трагікомічну) в її змаганнях із своїм і чужим суспільством, народника без народу, елітиста без еліти, літератора без літератури, політика без політичного діяння.

Лишається хіба додати, що обставини особистого життя Куліша від дитинства в домі батька — сільського господаря радше селянського, ніж поміщицького типу — до смерти на занедбаному злиденному хуторі, були якнайменше буржуазні, хоч як би ми хотіли розтягати це поняття.

5

*А ти, Марку, грай.
Приказка*

Життя людини може обіймати періоди підупадів. Куліш мав їх кілька: обрання Дубельта, добровільне, на сповідника, в роки тульського заслання; служба в Польщі

після розчавлення польського повстання 1863 року на послугах русифікаційній політиці імперського уряду; нарешті, загравання з поляками у Львові 1882 року, попри добрі наміри, було своєрідною зрадою української громади в Галичині.

Велику частину життя можуть зайняти зигзаги, зміни поглядів, розриви приязней, шарпання в різні боки. Але життя людини або, кажучи обережніше, видатної людини не може складатися тільки з цього. Як би там не було, а така людина має своє щось, свою константу, свою *faculté maîtresse*, яка зберігається крізь цілість життя. Було б парадоксом сказати, що константою Кулішевою була сама мінливість. Це скидалось б на погану гру слів.

Попередні дослідники Куліша знали цю проблему і шукали справжньої константи. Віктор Петров хотів знайти її в приголомшенні Куліша «катастрофою року 1847» (1930, ст. 9). Але це величина негативна.

Франко шукав її в іншому, але теж у величині негативній. Ось що він каже: «Іронія долі визначила йому перше місце в числі *epigones* Шевченка, з усіми неприємними прикметами епігонізму. Не тільки в манері поетичного складання в своїх «Досвітках» він іде за слідом Шевченка — се ще дрібниця, і він пізніше отрясся з тої манери, — але найбільше фатальне і найбільше трагічне для нього було те, що до кінця життя він не міг вирватися з того круга понять, образів та проблем, які геніяльною рукою поклав перед Україною Шевченко. Мов у незримій клітці, бився Куліш до смерти в тім зачарованім крузі; мов Мефістофель у закінченні Гетового «Фавста» воює з рожами, що, кинені руками ангелів, за його дотиком переменяються на огні і палять його, так Куліш до смерти воював із шевченківськими поняттями та образами України, козацтва, гайдамацтва, панства і простолюддя, з якимсь нервовим роздрозненням кидаючися з одного екстрему в другий і ніяк не можучи ані спекатися з одного екстрему, ані побороти та знівечити їх бодай у власнім переконанні... Та проте, хоч яке прикре враження роблять останні писання Кулішеві,

повні якоїсь сліпої пристрасти, нав'язані злобою, неголеранцією, ненавистю до людей — і все те в ім'я якоїсь дивно понятої культури, — все таки для історика власне та хиткість Кулішева, ота пристрасть, оте вічне шукання якихось нових ідеалів, нових богів і нової віри лишиться характерним і навіть симпатичним об'явом його великого, хоч недужого духу».¹⁶

Власне тут дві константи — ненависть-любов до Шевченка і несталість. Про другу мова вже була. А перша ледве чи домінувала над усім життям Куліша. Принаймні листи пізнього періоду, десь від кінця сімдесятих років її не виявляють.

Аналізуючи листи, що нам приступні, можна висунути тезу про те, що в житті й діяльності Куліша було кілька *позитивних* констант, що забезпечували їй єдність на протязі багатьох десятиріч. Перелічимо їх, а тоді скажемо кілька слів про кожну з них:

перегляд романтичної концепції ролі козацтва в історії України;

концепція двоєдиної «руської нації», де Росії належить політичний провід, а Україні духовий;

у зв'язку з тим віра в непереборну силу слова, зокрема і особливо українського;

концепція власної, Кулішевої місії як людини, що має здвигнути українську націю з занепаду і тим самим забезпечити їй належне місце в «двоєдиній Русі»;

у зв'язку з цим культ праці.

Твердження про наявність постійної антиромантичної, переважно негативної концепції козацтва в усій творчості Куліша, напевне, змусить не одного читача здивовано підвести брови. Таж скрізь і всюди говориться якраз про нестійкість Куліша в цьому питанні, мовляв, у першій половині своєї діяльності він ішов за романтичною кон-

¹⁶ Іван Франко. Зібрання творів в п'ятдесяти томах, том 33. Київ, 1982, ст. 234. (Стаття «Михайло П. Старицький», вперше друквана 1902).

цепцією козацтва, а потім, від часу служби в Варшаві (нагадаємо, роки 1864-1867), під впливом польських архівних документів, що, природно, не захоплювалися козацькими реbelieми, радикально її змінив і відтоді «в'являлись йому, — як каже Дм. Дорошенко, — козаки не поборниками правди, а темними руїниками, що, не маючи ясної думки про державу, про волю рідного краю, нищили на своїй землі те, що здавалося Кулішеві найціннішим із усього й найдорожчим — здобутки культури».¹⁷ Плодом такого перегляду стали дві російськомовні праці Куліша, «История воссоединения Руси» в трьох томах (1874-1877) та «Отпадение Малороссии от Польши» (1889-1890), між якими з'явилася ще українськомовна «Мальована гайдамачина» (1876).

Та чи справді було так? Романтичні козацькофільські тенденції знаходимо в поемі «Україна», написаній десь двадцятилітнім Кулішем 1840 року, передусім як компіляція з народних дум, а виданій 1843 року. Але поема ця цілком несаможиттєва, вона для Куліша є тим, чим для Гоголя був «Ганс Кюхельgarten», твори, на яких будувати висновки щонайменше ризиковано. Є поодинокі козакофільські і навіть протистаршинські мотиви в «Досвітках» (1862), але знову ж не треба забувати, що збірку цю укладалося з спеціальною метою показати Куліша як спадкоємця, наступника й заступника Шевченкового.¹⁸ А ще

¹⁷ Дмитро Дорошенко, Пантелеймон Куліш. Київ-Ляйпціг, без року, ст. 33.

¹⁸ Куліш сам — оголено і прозаїчно — заримував цю тезу в «Досвітках».

Чи мені по тобі
Сумом сумувати,
Чи твою роботу
Взяти докінчати?

Докінчаю, брате,
Не загину марне, —

перед тим написано й видано «Чорну раду». В історичній прозі Куліш не мав попередників в українській літературі, тут він мусів виступати самостійно. І трудно уявити собі радикальніший відхід від романтичного козакофільства. Не тільки виступає тут січове (низове) козацтво як руїницький елемент, зовсім як у пізнішого Куліша. Ще важливіше, що козацтво показане тут не як єдність, воно доглибно клясово розшароване. У цій, сказати б, марксистській *avant la lettre* повісті є вже всі елементи пізнішої негативної оцінки козацтва. Ясна річ, нема тут згадок про Петра I, про Катерину II, алеж їх зовсім не припускала структура і хронологія дії повісти. А в російськомовному «Епілозі» (1857) до «Чорної ради» ці думки висловлено так послідовно й виразно («Такая пламенная любовь к нераздельному русскому народу», «нравственная необходимость слияния в одно государство южного русского племени с северным»), що можна радше дивуватися, що бойкот Куліша українською інтелігенцією не почався вже тоді, а не десь у сімдесятих-вісімдесятих роках. Причин відмінності реакції треба шукати, либонь, не в еволюції поглядів Куліша, а в розвитку української політичної думки.

Звісно, і в «Воссоединении» і в «Отпадении» є деякі полемічні перебільшення, але тут ідеться не про такі проя-

Втішу Україну,
Матір безталанну.

(«Замість епілога до поеми
брату Тарасові на той світ»).

Але справа «Досвітків» не така проста, наслідування Шевченка в них явно силуване й дуже непослідовне. Уже відзначувано (Мик. Зеров), що в поемі «Великі проводи», що ввійшла до збірки, концепція кулішівської «Чорної ради» досить виразно накладається на «шевченківське» козакофільство. А нема в нас досі такої праці, яка б виявила всі елементи козакофільства «Досвітків» і зіставила їх з такими ж елементами в поезії Шевченка. Можна думати, що така аналіза показала б не тільки подібності, а й деякі одмінності, навіть приховану полеміку з Шевченком.

ви, природні в обставинах «козакофільського оточення», в якому бачив себе Куліш, а про єдність головної концепції.

Про концепцію «двоєдиної Русі», включно з прийняттям царату як її політичного втілення, була вже мова в розділі 4, і нема потреби це тут повторювати. Докиньмо хіба, як бачив Куліш у середині п'ятдесятих років царя Олександра — не просто як людину, а як символ царату: «Постава його й манери були такі величні, що всі були вражені ніби надприродним з'явищем. Він показався в повному найшляхетнішому сенсі слова російським [русским] царем перед підданими» (російськомовний лист до Мик. Білозерського з 10 березня 1855 року, цитований з рукопису в Петрова, 1929, ст. 123). Формулювання про функції Росії і України в майбутній «двоєдиній Русі», як я його подав, такими *словами* в Куліша не висловлене ніде. Було б, мабуть, і небезпечно і передчасно говорити про духовий провід України, яка була для Куліша ще вся в майбутньому, і було б принизливо впрост казати про політичний провід Росії, себто політичну залежність України. Але коли уважний читач проаналізує всі контексти, в яких Куліш ці справи дискутує, він, читач, напевне, прийде до висновку, що тут у мене тільки поставлено крапки над двома *i*, а самі ці *i* недвозначно написані були власноручно Кулішем самим. І з погляду Куліша це зовсім не означало підпорядкування України, бо для нього провід належить слову, що втілює дух, і це дух через слово керує світом. Отже, для нього, хоч цього він теж прямо і не міг і, либонь, не хотів заявити, такий розподіл функцій між Україною й Росією означав би панування України, бо політику визначав би дух і функції політики були б тільки виконавчі. Тут і тільки тут, скажемо до речі, можна було б дошукуватися націоналізму в Куліша. Але, дивлячися тепер нашими, а не Кулішевими очима, мусимо визнати й те, що це «націоналізм» цілком утопійний, позаполітичний і нікому загрожувати не міг.

Попередня теза вже привела нас до розмови про слово в концепції Куліша (а між іншим, і Шевченка). Найкраще

ця концепція відома з поезій, пізньої дати, що ввійшли до збірки «Дзвін» (готова до друку не пізніше 1891, видана 1893):

Отечество ж собі ґрунтуймо в ріднім слові:
Воно, одно воно від пагуби втече,
Піддержить націю на предківській основі, —
Хитатимуть її політики вотще;
Переживе вона дурне вбивання мови,
Народам і вікам всю правду прорече.
[До Марусі В(овківни)]

Слово нам верне і силу давнезну і волю,
І не один в нас лавровий вінок обів'є круг чола.
(Сум і розвага)

Але подібні думки знаходимо в Куліша задовго перед «Дзвоном». Зокрема в листах, щонайменше від середини п'ятдесятих років. «Все прах земний, тільки діло і слово наше праведне останеться навіки» (до Галагана, 1857). «Спасеніє нашого краю — в нашому слові. Слово земляка укаже землякові, і явиться сила общественна, котрої тепер немає, явиться воля і дума єдина!» (теж). «Що було моїм путеводним пламенником? Рідна пісня, рідна поезія! Нехай же ганить її хто як хоче; вона вівки пребуде святиною душі моєї. І всяка душа щира єю сохраниється од упадку, єю підніметься вгору і завітчається, як райськими квітками» (до Милорадовичівни, 1857). «Язик наш виведе наяв багато дечого такого, що по-московськи зроду не розкажеш, і сама московська словесність зацвіте новим цвітом» (до Галагана, 1857). «Дбаймо про свою словесну автономію, творімо свою автономічну будучину, знаймо добре, що ми в себе *вдома*» (до Вовківни-Карачевської, 1892).

Віра в непереможну, чарівну силу українського слова часом приводила писання Куліша до наївності, як от, коли він, видаючи свою «ГраMATку», сподівався від неї перевороту в свідомості народу українського, вона бо навчить

його «як йому подобає на світі жити» (до Милорадовичівни, 1857). Вона, ця віра, не раз робила його писання, зокрема поетичні, утилітарними, коли вони, замість того, щоб чарувати *виявом* слова, переходили до *пропаганди* слова. До Кобилянського він писав: «Література в нас не ціль, а спосіб. Нам аби люде стались людьми... Отож нам не до смаку такі утвори, що тільки ніжнять серце та морочать солодким одуром голову, а духу народнього, праведно людського не підіймають угору» (1861). Хоч, мабуть, він бачив небезпеки такого розуміння літератури й її завдань і протестував проти крайностей у цьому напрямі. «Ви забуваєте, — писав він до Кониського того ж року, — що поет не задає собі ні задачі, ні тону, як писати. Душа набересться житні — от і пишеш». Та тут таки веде далі: «Аби тільки справді се був барометр, то він якраз покаже, що діється в воздуху». Не одна сторінка поезій Куліша змарнована повчанням і пропагандою. Але релігія завжди ставить себе вище від поезії, а віра в слово була Кулішевою релігією.

Куліш добре, аж надто добре, на ґрунті українському і на власній шкурі, знав гонителів і нищителів українського слова, від Валуєва до Победоносцева; не міг він, звичайно, знати їхніх переємників від Сталіна до Брежнєва, від Постишева до Щербицького, хоч міг легко передбачити, що Валуєв матиме своїх наступників. Але, скільки знаємо, ніколи й ніде він не висловлював сумніву щодо майбутности українського слова. Так буває з релігіями *by definition*. Для її прихильників кожна релігія вічна, абсолютна і незыщенна. Приречений на мовчання заборонами уряду, бойкотом земляків, безлюддям і безгрошів'ям, він пише до Носа (1891): «Байдуже і я, що не печатається: аби писалося. Настане час, як не буде нас, що повиннишпорюють і посписують усяку всячину нашу та й дивуватимуться: що як сі люде в такій темряві працювали і при такому темрявому світлі писали?» І це після того, як у пожежі його підпаленого хутора кілька років перед тим згоріли мало не всі його рукописи, а цей підпал, ця пожежа й загибель

були тільки провістям підпалів і пожеж революції 1905 і 1917 років, де з димом пішли тисячі маєтків. Але коли релігія зустрічається з непереборними перешкодами в дійсності, вона вірить в чудо. І в чудо вірив Куліш. Аж надто виразно говорить він про це в листі до Костомарова з 11 вересня 1846 (російськомовному): «Буде може час, коли від одного звука труб її [поезії української] впадуть мури й твердині, для руйнування яких Ви вважаєте за потрібну зброю; буде час і царів-поетів, які все підпорядкують своїй божественній могутності; буде час і здвиженню храму, в якому вклоняться й чужі народи... Ніби для чудес Божих є правила!».¹⁹

Куліш був не тільки і не просто вірним своєї релігії. Він був її будівничим, речником і пророком. Ми не зрозуміємо великої частини його літературної творчості і його листів, коли забудемо про це. У житті він мав свою місію, і в неї він вірив безоглядно. Уже 1844 року йому здавалося, що він не тільки бачить ту споруду майбутнього, яку припало йому збудувати, а бачить, як її звести. «Так, як от майстри почнуть церкву муровати, то як то широко розведуть, що, бачся, й ладу там ніякого не знайдеш; отже, дивись, вони знають, що роблять: і заломи виведуть, і кришу і баню збудують, ще на самому версі святу та одрадну ознаку — хрест золотий поставлять, щоб кожному було розумно, на що така велика праця піднята. Маючи у голові собі за правило таких майстрів, і сам я із своєю працею так міркував, щоб гарненько вгору її вивести і всякому до толку подати, на що отті широкі стіни вимуровані» (до Костомарова). У ті ж роки він писав до Оп. Марковича: «Доконуються мною в тиші діла, вагітні важливими наслідками».²⁰

Навіть арешт, ув'язнення, заслання не знищили не тільки віри Кулішевої, а й його оптимізму. Свідчення про це в

¹⁹ За сто літ, 2. Київ, 1928, ст. 58 (публікація В. Міяковського).

²⁰ Лист з 17 січня 1846, російськомовний. За сто літ, 2. Київ, 1928, ст. 46 (публікація В. Міяковського).

його листах численні: «Коли б тільки вийшло по-моєму, зробив би я так, що й німі в мене б заговорили; давав би я тільки зерно на посів, а орали б, сіяли, жали й молотили б у мене люде, і було б у мене в засіках завжди повно» (до Тарновського, 1856). Свою і Шевченкову ролю він бачить як апостольство: «Всякий народ горем і щастем готується на своє діло в общому ділі чоловічства. Отже й ми на щось готуємось; а хто найперший урозуміє Божу волю, той буде людина над людьми», — пише він до Милорадовичівни 1857 року і далі провадить паралелю з першими християнами: «Оце ж вони й мир од послідньої пагуби вдержали; оце ж їх великий дух і досі по всьому миру дише». І, входячи остаточно в ролю апостола нової віри: «Знаю, що не раз іще пройду по тій мученицькій землі мучачись».²¹ Відомі загально Кулішеві «місійні» вислови в листах до Шевченка: «Почали ми з тобою велике діло, — треба ж його так і вести, щоб була нашому народу з наших річей шаноба» (1857); «Воскресить воно [наше слово] не одну душу, і мала твоя праця станеться з часом причиною великого діла всесвітнього, — душа моя чує» (1858).

Знаряддя і засобом здійснення місії мала бути праця. Обсяг її, виконаної Кулішем, величезний. Проза, поезія, журналістика, історія, вся на джерелах побудована, широкою листування. Але чого не доконали жандарми й тульські міщани, те зробило безлюддя й байдужість, що їх так часто зустрічав Куліш в українському світі. Його оптимізм поволі блякне. У листах до Ганни фон-Рентель ще в березні 1861 року Куліш писав: «Тепер я сиджу над

²¹ А то чи й не самого, *horribile dictu*, Христа. Випереджаючи на багато десятків літ ідею й назву відомого роману Карльо Леві про те, що Христос не дійшов до занедбаного італійського села Еболи (*Cristo è fermato a Eboli*, 1945), Куліш писав 1857 року до Милорадовичівни: «Горе нам, горе, що скільки то єсть земель, куди Христос іще не приходив! Така земля й наша Україна». Хіба ж місія Кулішева, як він її бачив, не була місією Христа?

працею важкою, але конечною — перекладаю закони про селян українською мовою. Важливість цієї роботи покажеться пізніше», а вже в січні 1862 року він гірко нарікав: «Тішить мене в Вашому листі те місце, де Ви кажете, що, вийшовши заміж, зробите своїх дітей українцями. Кращого від українців в ідеї нема нічого, але в дійсності я не відчуваю до представників українізму особливої пошани. Небагато в нас людей гідних, решта — дурноляпи, можливо, більше шкідливі, ніж корисні для розповсюдження в суспільстві рятівної для майбутнього української ідеї» (усі листи до Рентель російськомовні. Цитується тут з Петрова 1930, ст. 203, 210).

Попри всі розчарування, попри відчуття безлюддя Куліш не кидав працювати. «Радійте, — писав він Бодянському 1855 року, — що хоч одна людина в усій Малоросії почуває готовість працювати з ентузіазмом».²² Він почувався такою однією людиною. Юзефовичеві він деклярував: «А що щиро працюю, то нехай мені Бог у царстві небесному так заплатить! І поти буду працювати, поки снаги стане моєї». Він дотримався обіцянки. У глибокій старості, коли, занедбаний, бойкотований своєю й галицькою інтелігенцією, зубожілий українець, неспроможний покинути свій злидений хутір і дістатися до бібліотек і архівів, за кілька місяців перед смертю, він зосередився на перекладах, і тоді вирвалися в нього ці слова: «Не стає в мене снаги на докінчення староруського перекладу Святого письма і, хоч працюю над ним день-у-день, та мучусь думкою, що покину не докінчивши».

Доля не зласкавилася над Кулішем посмертно. Письменникові, що одним із своїх центральних завдань ставив розвінчання того, що йому видавалося мітом козаччини, відкрили труну (за його таки бажанням!) під час похорону червоною китайкою, мовляв, «за старим козацьким звичаєм». У своєму конфлікті з галицькою інтелігенцією Куліш злосливо глузував із львівської Просвіти («А Просвіта?

²² Киевская старина, 1897, 12, ст. 463. Лист російськомовний.

Ото ще мені „недоріка, убога каліка”! — пише він Барвінському (1873) і далі ставить крапку над і: «Тепер орудує... в Галичині псевдо-Просвіта, а свого часу орудуватиме правдива Просвіта»). Саме Просвіта видала найповнішу досі збірку творів Куліша в шістьох томах (1908-1910. Повніше київське видання, теж 1908-1910 років увірвалося на 5 томі). Перша спроба синтетичної оцінки-характеристики Куліша з-під пера Сергія Єфремова не пішла далеко поза кривосуди його роздратованих сучасників. Єфремов добре побачив борсання й манівці Кулішеві, але не відтворив цілоти його образу. Відповідно студія його дістала назву «Без синтезу». Тільки у другій половині двадцятих років почалися були об'єктивніші студії над Кулішем, але їх драстично обіграно, коли завербовано його до «буржуазних націоналістів». Сьогоднішньому українському читачеві Куліш майже незнаний. Його найкращі поезії, такі, як «До рідного народу» («Народе без пуття») або «Псалтирня псальма» взяті на індекс... І, може, найголовніше: те, що було релігією Куліша, не справдилося і не здобуло прихильників.

Релігія в красному письменстві не вирішує. Християнський читач може здобувати насолоду в мохаммеданському або буддистському творі, навіть агресивно не-християнському. Але Куліш-поет часто здається нам занадто програмовим. Він повторює сам себе. Прості істини (або «істини», в цьому контексті це не має значення) він повторює з невеликими варіаціями у творі за твором. Як він сварився зі своїми сучасниками, так він готовий посваритися з сьогочасним читачем. Він і далі агресивний, хоч у різних проявах. Тоді обурювали ідеї, тепер повторення ідей. Дуже часто маємо справу з пророком і проповідником більше, ніж з письменником, хоч письменником він був талановитим. Якби сьогодні зняли заборони і надрукували повного Куліша, може хіба одна десята його писань справді стала б набутком серця і розуму читацького.

Тим цікавіші його листи. В них він теж часто проповідує. Але він проповідує тут не з катедри, не через голос-

ник, а з позицій особисто пережитого. Ми бачимо його, як він є і як він себе грає. У листі є обличчя і є маска. Це виклик, це інтелектуальна і емоційна насолода — усувати маску й знаходити обличчя. За проповіддю пристрасть, за пророцтвом інтелектуальний пошук. За часовим і дочасним вічні правди людського буття й почувань. Якщо ділити людей на симпатичних і несимпатичних, Куліш радше належав до других. Байдуже. Бачимо живу людину в її зльотах і падіннях, в її грі і в її справдешньому. І, зрештою, бачимо віру, а це не так часто трапляється. Тут, у своїй вірі, Куліш *знаходить* свою *синтезу*. І в листах може частіше, ніж деінде.*

Нью-Йорк, Липень 1983.
(«Сучасність», 1983, 12)

* Стаття увійшла до книжки «Вибрані листи Пантелеймона Куліша, українською мовою писані». Редакція Юрія Луцького. Українська Вільна Академія Наук у США. Нью-Йорк — Торонто, 1984. У теперішньому виданні використано деякі завваги Марка Антоновича в його рецензії на цю книгу — «Український історик», 23, 1986, 1-2, за які автор йому вдячний.

«ДУША УБОГА ВСТАЛА РАНО»
(Василь Мова)

I

Більш нічого
Не викролося, і драму
Глухими, темними рядами
На смітник винесли.

Т. Шевченко

«Се один із тих наших літературних діячів, котрим теперішнє положення української справи і українського слова в Росії хоч і не вистудило серця і не витрутило пера з руки, та проте відібрало можливість дати свою працю на користь загалові», — так писав про Василя Мову Іван Франко 1899 року і порівнював літературну долю письменника з літературною долею Степана Руданського. До цього ряду загублених талантів, поруч Манжури, Микола Зеров залучив Свидницького, цієї, за висловом Сергія Єфремова, «пропащої сили», підкреслюючи, що був Свидницький невдаха з невдах, претендуючи на перше місце для нього в цьому пантеоні трагічних постатей нашої літератури XIX сторіччя.

Та коли можна сперечатися, чиє життя було трагічніше, то нема сумніву, що посмертна доля найтрагічнішою була в Василя Мови. Протягом сімдесят чотирьох років від дня

його смерті (1891) не видано жадної книжки його творів, ба навіть брошурки. Одна з перлин нашої прози — роман у діалогах «Старе гніздо і молоді птахи» похований у комплектах «Літературно-наукового вісника», і рідко можна знайти людину, що читала б цей твір. Така своєрідна річ, як поема «Троїсте кохання» або дуже цікавий і запашний переклад частини «Слова о полку Ігоревім» оголошені 1928 року заходами Михайла Возняка, але поза науково-архівну збірку «За сто літ», приступну тільки вузькому колу фахівців, вони не пішли. Так сталося, що одна з дуже цікавих постатей нашого письменства, тим цікавіша, що зв'язана з далекою Кубанню, як була невідомою за свого життя, так лишається невідомою і тепер. Сучасний читач виховується на Руданському, Свидницькому, знає Манжуру, але про Мову не чув нічого або, в кращому випадку, знає тільки один його вірш, що став хрестоматійним, — «Козачий кістяк». Тільки 1965 року нарешті змову мовчання порушено: Степан Крижанівський видав збірку поезій Василя Мови. На жаль, текст її улів вимогам радянської цензури: найцікавіші політичні поезії Мови не ввійшли до збірки, в інших оминено важливі пасажі. Обличчя поета викривлено.

Але на цьому не край. Навіть відновити переважну частину літературної спадщини Мови ми вже, очевидно, не можемо. За свідченням М. Комарова після Мови лишилося коло п'ятдесяти зошитів його рукописів — драми, оповідання, вірші, критика, публіцистика. Нічого не відомо про долю цього архіву. Знаємо тільки ті нечисленні рукописи, що випадково потрапили до Галичини. Може систематичні розшуки в архівах Кубанщини, Харкова (де Мова провів студентські роки), Одеси (де жив Комаров, зацікавлений у літературній спадщині Мови), Києва, Ленінграду (цензурна управа) зможуть виявити цікаві речі. Але, як справи стоять сьогодні, можна побоюватися, що рукописи Мови потрапили до чужих і байдужих рук і десь пішли мишам на спідання або були знищені.

Так трагічно склалася посмертна доля Василя Мови. Чи була трагічною біографія письменника? На це питання

відповісти не легко. Всі біографічні відомості про Мову, що ми маємо, маємо з його ж таки листа до Олександра Кониського, писаного 1883 року, писаного для вміщення в плянованій Кониським хрестоматії української літератури. Не дивно, що, стриманий взагалі, письменник був тут особливо стриманим і обмежився тільки на скупих фактичних даних.

Довідуємося з листа, що письменник народився 1 січня 1842 року в одному з кубанських козацьких хуторів, що стояв над «Солодким Лиманом» (звідси, очевидно, йде і основний псевдонім письменника — В. Лиманський). Батько його Семен був сотником Стародерев'янківського куреня чорноморського козацького війська. Про матір знаємо тільки ім'я — Марія. Ні про матеріальний рівень їхнього життя, ні про їхні погляди й звичаї, ні про ставлення до сина не знаємо нічого. Далі йшла наука в Катеринодарській військовій гімназії. Учився хлопець, видно, добре, бо його посилають військовим коштом до Харківського університету. Спочатку він був студентом філологічного факультету, але з третього курсу перейшов на правничий. За свідченням Дмитра Антоновича, в Харкові молодий Мова був своєю людиною в українському салоні Христини Д. Алчевської. З інших джерел довідуємося, що поруч Алчевських, А. Шиманова, М. Жученка, П. Лобка, І. Біликова, П. Завадського, О. Потебні, В. Гнилосирова та інших він належав до харківської української Громади, що постала 1861 року. Ми не можемо сказати, де зформувалася національна свідомість Мови — дома ще в дитинстві чи може вже в студентські роки під час перебування в Харкові під впливом знайомства з Алчевською, Потебнею та іншими членами харківської Громади, але харківські роки безперечно заважили в формуванні поглядів і стилю Мови. Певним є те, що перша спроба надрукуватися походить з часів перебування в Харкові: десь 1861 року Мова посилає свої поезії до «Основи», де П. Куліш і друкує з них маленький уривочок.

Закінчивши університет, письменник повертається на

рідну Кубанщину. Видно, тягне його до літератури, бо, мавши юридичну освіту, він усе таки три роки викладає «словесність» у «екатеринодарском маринском женском училище», а далі невідомі нам обставини змушують його таки перейти до важкої й нелюбимої судової праці. Три роки судовим слідчим, сім років мировим суддею, а потім, за згодою Миколи Зерова, головою з'їзду мирових суддів — такі скупі й не наповнені живим змістом тички офіційно-урядовської біографії Василя Мови. Працю свою Мова зве обридлою й каторжною. Безконечні переїзди з місця злочину на місце злочину, цілоденне сухе — для протоколу — переслухування нашвидкуруч злочинців, «клопоту без кінця і краю» — все це гнітюче діяло на душу і, хоч постачало величезний життєвий матеріал і збагачувало безмірно знанням людей і життя, але водночас придушало, виснажувало й забирало всяку можливість віддатися систематичній літературній праці. В напівдикому краю, яким була тоді Кубанщина, де не вгвталися тоді ще ні анархічна сваволя козацтва, ні запекла ненависть гірських народів до росіян і всього з Російською імперією зв'язаного, число злочинів було особливо велике і судова праця особливо тяжка. Можливо, що й сама місія насаджувача російської законності не була легкою для Мови, — але про це можемо тільки здогадуватися.

Наші відомості про час написання Мовиних творів дуже неповні. Чимало його творів не датовані. Проте, коли спиратися на ті дати, що їх знаємо (проставлені самим письменником), впадає в очі, що найбільше і найдовші його твори належать або до першої половини шістдесятих років або до вісімдесятих років. Лише сім поезій (і жадної поеми) написано між 1868-1878 р. Перший період літературної активності припадає, отже, на перебування в Харкові; роки переважного мовчання — це час від повернення на Кубанщину. Невідомим лишається, що спонукало його коло 1878 року повернутися до активнішої літературної діяльності, як відновилися його контакти з українськими літераторами, як він знову зв'язався з українською періо-

дикою Галичини. Сам Мова про середній період своєї творчості не каже нічого. Це вже до пізніших літ стосуються його слова про потяг до літературної праці і систематичну роботу над складанням словника української мови, з скептичною оцінкою наслідків його праці: констатуючи, що «не робимо навіть того, що можна б робити безперечно», і обвинуваючи себе в листі до Кониського: «Дуже я не хапкий, дуже таки лінивий навіть». Але чи мав рацію Кониський, коли прийняв ці самодокори за істину і писав про Мову всіх періодів його життя: «Був людина щира, глибокий патріот; але сонна Чорноморщина коли не зовсім заспала, так доволі таки приспала і його»? Здається, що, зваживши обставини службової праці письменника, зваживши обставини його цілковитої самотності в найдальшому кутку України, майже позбавленому національної свідомості й можливостей культурної праці, можна дійти висновку, що Мова, принаймні після 1878 р., писав розмірно багато, працював, скільки міг.

Важливо при цьому, що робив він це, знаючи, що все це майже напевне не побачить світу або нескоро його побачить. Бо то були роки найбільших утисків українського слова в підросійській Україні. Якихось дванадцять рядочків опубліковано з поезій Мови 1861 року, а потім п'ятнадцять років не з'являлося жадного рядка. Чи багато письменників витримало б це, не заламившись? А Мова працює, пише, і не тільки пише, а безконечно виправляє написане, переробляє, шліфує, складає нові редакції — «перешталтовує» або знищує, «шарпає», за його словами, вже написане. Ним керує віра в майбутнє свого народу. Не дурно, посылаючи Кониському свою автобіографію, він писав: «Щодо приміщення мене в покажчик, то навряд чи заслуживсь я на таку шанобу, але позаяк *маю надію прислужитись*, скільки снаги є, то й подаю відомість про свою парсуну».

І так, очевидно, тривало й далі. За час з 1876 року до самої смерті письменник побачив друкованими хіба який десяток своїх поезій, та й то в відгородженій кордонами

Галичині, куди їх треба було переправляти потай, конспіративно і звідки так тяжко, майже неможливо було дістати будь-яку книжку, навіть і число журналу з власними творами. Треба було виняткової віри в майбутнє й витривалості, щоб так триматися. Саме це й відзначає Комаров (Уманець), один з небагатьох активних діячів сімдесятидев'яностих років, що особисто знав Мову: «Знав Мову як чоловіка вельми здатного, освіченого і роботящого».

Чи втримався Мова на цих позиціях до кінця свого життя, чи не спіткало його таке лихо, як Свидницького, Руданського і інших представників нашого першого пропащого покоління (друге — підсоветське двадцятих-тридцятих років нашого століття), не знаємо. Ніщо не вказувало б на це (кілька творів письменникових датовані 1890 роком), хіба тільки згадка Кониського про те, що в Катеринодарі навіть не згадали про смерть письменника. Адже, якщо не як діяча літератури, то, здавалося б, мусіли б згадати його бодай як урядовця. Але не варт вдаватися до припущень, яких не можна ні довести, ні спростувати. Покищо мусимо сказати, що не знаємо, в яких обставинах і від чого вмер письменник, як не знаємо й ще багато чого з його особистого духового чи родинного життя. Знаємо, тільки, що вмер він розмірно молодим, не доживши навіть до п'ятдесятих років — 1 червня 1891 року.

2

*... Посійся не словами,
а розумом, ниво!*

Т. Шевченко

Свої вірші, присвячені поетам і прозаїкам — сучасникам, Василь Мова об'єднав у цикл «До земляків-роботяг». В цій назві виявилися погляди письменника на літературну працю. Для нього поет не надхненний пророк, не стихійний речник віщого духу, не геніяльний у своїй наївності

сліпий кобзар; для нього поет не є щось відірване від життя, від праці. Поет в уявленні Мови визначається насамперед двома складниками: земляк і роботяга. Земляк тут означає не просто територіальний зв'язок; земляк — це член національної спільноти, що живе її ідеалами, що в здійсненні їх убачає мету свого життя. Це те, що тепер ми б назвали словом патріот. А засіб, метода його патріотичної діяльності — праця. Уперта, кропітка, непомітна, виснажлива, невдячна праця. Він пише Кониському:

І слави і дяки зажив ти між нами
На діло народне своїми трудами.
В похмуру годину за діло ти взявся,
В злигодні часи ти жив-працювався,
Але, невисипущий, твердий роботяга,
Із рук не пускав ти народного стяга.

Яка незвичайна для оцінки поетичної творчості фразеологія: *діло, труд, роботяга...* навіть прирівняні одне до одного слова *жити* і *працювати!* Жадної містики, жертв, Аполлона, надхнення. Суворий подвиг праці. І усвідомлення високої ваги цієї праці. Бо справді: в тогочасних умовах кожна нова українська книжка, хоч би найбезневиннішого змісту, була фактом політичним. Вона,

Пробившись на Божий світ
Через цензури тяжкий гніт
І всякі інші перешкоди,
Живить в неволі впалий дух
Усіх прихильників народу.

Тим то й за мотто до своїх поезій Мова вибрав рядки Пантелеймона Куліша про кобзу як єдину утіху, що повинна не давати братнім серцям заснути й закоцюбіти, «поки прокинеться сонна Україна».

Чому так високо цинив Василь Мова поезію? Було це наслідком тих жахливих умов, коли всяка інша, зокрема політична діяльність, спрямована на відродження України,

була практично вилучена? Чи було це виявом загальних переконань поета, органічною частиною всього його світогляду? Чи була така висока оцінка поезії, так би мовити, вимушена тактично, чи це була широко закріплена стратегія?

Досі в нашій дуже невеличкій критичній літературі про Мову панував другий погляд. Поета вважали за культурника, що був проти політики. Адже в найпопулярнішій його поезії — «Козачий кістяк» — прямо заперечується будь-яка інша діяльність, крім культурно-освітньої, частиною якої є — робимо природний висновок — і поетична праця. Ідучи слідом за Кулішем і Кониським («Моє бажання» та ін.), Мова відмовляється від бунтарсько-руїницького ворохобного минулого України. Козацькі війни, бунти, повстання здаються йому історичною помилкою, марною витратою народних сил. Вони привели до посилення розколу українського народу на ворожих одні одним панів і простих козаків, до їхньої безконечної братовбивчої боротьби й взаємознищення:

І в тій міжособній тяжкій боротьбі
Загинула Україна в неслав'ї й ганьбі:
Її занедбали пани й козаки...

Отже, не в зброї, не в боротьбі, а в праці й культурі хотів би поет шукати порятунку. Найвищою силою ладен він проголосити «силу ума», а наймогутнішою раттю — вчену громаду. Він закінчує поезію словами:

Як стануть у лаву такі вояки,
То більш порятують, аніж козаки!

Така філософія історії України в «Козакому кістяку». Це поетичний переказ ідеології, висловленої в «Записці» одного з провідних членів харківської Громади А. Шиманова («За сто літ», кн. 5, 1930, ст. 171 і далі) і, можна думати, типової для всієї Громади. Не забуваймо, що в ті роки Шевченко і Потебня укладали українські букварі (По-

тебнин надрукований у «Киевской старине», т. 66). А що «Козачий кістяк» став хрестоматійним і, власне, єдиним широковідомим з-поміж усіх творів Мови, то й не дивно, що ці погляди сприймано за погляди автора взагалі. І сама популярність саме даного вірша, очевидно, не випадкова. Значить, припав він до смаку тим «культурникам», що тоді такі впливові були (чи аж не до двадцятих років ХХ століття?) на Україні.

Тим часом знаходимо в поезії Василя Мови і зовсім інші мотиви. Першим у проєктованій ним збірці поезій «Проліски» Мова поставив вірш «На могилі». Цей вірш зовсім не подає такого викристалізованого погляду на козацтво, як «Козачий кістяк». Тут поет наче вагається, як оцінити козацтво. Воно і вабить його і відштовхує. Положить активність і войовничість козацтва, широкий розмах його:

Агей, віки гетьманщини, віки войовиті,
З людським горем, слізьми, кров'ю й славою прожиті!
До вас думка моя лине, над вами витас,
Бо там, бачу, життя бурус, там народ рухає!
Там я бачу лихо тяжке, і неволю, й муки,
Але бачу і ненависть, і гарматні грюки;
.....
Там рухавість, там боротьба, там кормига й воля,
Там і тужить і регоче українська доля!

Так і видно, що козацькі часи ще не втратили для поета свого чару. Тверезі ідеали доби малих справ, пісні ідеали каганцювального культурництва — за ними хоче йти поет, але раз-у-раз постають перед ним видива войовничих і бурхливих козацьких часів, і він не може відірвати від цього романтичного ідеалу свого завороженого погляду. Людина ця не тільки фактично була, а і відчувала себе нащадком запорізьких козаків!

Таку ж роздвоєність знаходимо і в загальному настрої поета. Писав він найбільше в вісімдесяті роки, ті роки, коли дійсність здавалася безнадійно чорною, коли в оста-

точно, думалося, знеможене тіло України, мов п'явки впилися чужинці, «ляхи вкупі з москалями», коли все рідне, святе було відкинуте, зневажене, коли не без підстав у літературі панували тони чорної зневіри і безнадійно-похмурого скиглення, коли навіть національний гімн склав Чубинський на самих «ще не» і на покличах до минулого. Природно, що Мова віддав данину цим настроям. У його поезії відбилися «на долю гіркі нарікання», чується «про щастя незбутне ридання». Чуючи веселий дівочий спів, поет уже передбачає годину, коли безтурботна дівчина наплачеться з скорботи. Доля України в поезії «Три деревини» втілюється в образ стрункої тополі, безнадійно замороженої лютою й лихою зимою.

Та ці мотиви не панують у Мовиній поезії. У найпесимістичнішій поезії «Думки заслання», знаній нам з редакції 1877 року, де поет доходить розпучливого висновку про неминучу марну смерть, про те, що йому «слави собі і Україні добра не надбать», за звичною для тогочасної української літератури темою все таки, навіть у самому зверненні до смерті, звучить хвала життю:

Ой, підожди ж ще хоч рік, моя любая!
Ой, роздійми сі обійми холоднії!

Але це — найпесимістичніша поезія. Власне, єдина така. Бо ні «Напровесні» (1890) з її тезою, що скрізь буває весна, тільки Україні її нема, ні «На прогулянках, I» (1884), де земля ввижається поетові «правди й волі арештарнею», суцільною «мертвущою буцигарнею», песимізм не виявляється так яскраво. А поза тим найрозпачливіші поезії кінчаються не тільки декляруванням віри в перемогу народної справи, але й прямим закликком боротися за цю перемогу. Бо

Україна — то народ,
А народи не вмирають, а живуть із рода в род
.....
І встають вони могутні, розруйнують гроби
І ідуть за правду й волю проти кривди і злоби.

Мову приваблює незламність Тараса Шевченка як «лицаря слободи». Але незламности мало. Коли життя перетворюється на дряве конання без ужитку й слави, то кращі від такого життя активна боротьба й смерть, що принаймні буде дороговказом для сучасних і майбутніх поколінь. У ті похмурі роки терпіння й малих діл поет спромігся на гордий заклик:

Не давайте ж у руки
Катам України,
Не давайте на муки,
Бийтесь до загину.

Рядки ці походять з поезії, написаної 1890 року. Хронологічно це, здається, останній твір Мови, можливо, написаний тоді, коли він уже знав, що йому небагато лишилося жити, своєрідний заповіт поетів. Здогад цей потверджує назва вірша: «Заповіт заслання». За заслання поет уважав себе, і слушно, хоч заслання його не було наслідком судового вироку, як, приміром, у випадку Павла Грабовського.

Як уже згадувано, еволюцію поглядів Василя Мови в часі можна реконструювати тільки гіпотетично і з багатьма білими плямами. Але, здається, можна уявити її своєрідною кривою. У ранніх творах шістдесятих років ще нема виразного світогляду, поза інтересом і любов'ю до народного й національного, але є виклик тим, хто цурається *мужичого* («Ой чия то панночка»), чиє серце «не обкипає кров'ю» за долю своєї країни. Це період мовно-стилістичних шукань чи то в дуже персональній стилізації фольклору («Троїсте кохання») чи в своєрідному перекладі Слова о полку Ігоревім. Від середини шістдесятих років посилюються культурницькі мотиви і соціальні теми. Це період «Козачого кістяка», поеми про злидні «На степи», мабуть «Старого гнізда і молодих птахів». До поеми 1866 року «Ткачиха», що її темою була психологія самотньої жінки, дописується нові вісім розділів, що переакцентовують твір у соціальний образок з життя впосліджених вер-

ств. І в ці роки Мова не відійшов ані від стилістичних експериментів, ані від гострого відчуття національного гніту. Але певні народницько-культурницькі мотиви сподірюють творчість Мовину цих років з поезією, скажімо, Грабовського, Івана Манжури, Бориса Грінченка, з прозою Панаса Мирного. В найпізніших творах Мови національні моменти знов виходять на перший план і поруч культурництва з'являються заклики до збройної боротьби з імперією.

Схема ця однак — тільки можливість. Приміром, поема «На Дніпрі», датована 1878 роком, тексту якої майже не знаємо, судячи з авторового коментаря (див. цитату на ст. 88), була твором дуже гострого національного протесту, можливо, близьким до кола ідей і настроїв «Заповіту засланця». Не виключено, отже, що настрої ці завжди були властиві письменникові і культурництво було не етапом, а аспектом його світогляду й програми. Але так чи так, «Козачий кістяк» і «Заповіт засланця» — це два полюси його громадської поезії, і між ними двома вона вся пролягає. Так чи так, патос національно-визвольного руху, зашпелений Мові найпізніше в його харківські студентські роки, не став йому чужим і пізніше і з особливою силою спалахнув у його політично-поетичному заповіті. Можна думати, що йому завжди хотілося бути активним, ба навіть злободенним. Не його вина, що він не мав змоги реалізувати ці наміри. Але характеристично, що, не мавши змоги втручатися в місцеве життя, він писав вірші на тогочасну злобу дня Галичини, де він ніколи не був, від якої територіяльно перебував так далеко. Така тематика його глузливого вірша «Руський псалом», спрямованого проти польсько-єзуїтських інтриг у Львові.

Культурництво, обмеження на праці — це була данина добі. Це було вимушеним виявом глибших і глибше захищаних спрямовань. Активних, войовничих спрямовань до визволення України. Вони були провідною ідеєю поезії Мови. Навіть у його пейзажній або любовній ліриці бринять, часом навіть дещо наївно, ті самі патріотичні мо-

тиви. То любов оспівується як розрада серцю, обкипілому кров'ю за нещасливу Україну («Під стріхою убогою» 1868); то, в хвилини щастя, любка нагадує йому Україну («Буря виє» 1876); весна навіває на нього думки про Україну («Напровесні» 1882-90) і т. д. і т. д. Лицар однієї ідеї — такий є Василь Мова як лірик. Він вужчий від багатьох своїх сучасників: і від Панька Куліша, що знав і особисту лірику, і загальнофілософську, і від Шоголева з його здатністю об'єктивного опису, і від Старицького з його панславистичними закличками, з його темами з всесвітньої історії і літератури («Дочка Ієвфая» тощо) і з його лірикою природи. Вужчий, але зате може цільніший. І зрештою не такий уже вузький, бо і сама ця ідея, слугою і палядином, вістуном і пропагатором якої був Мова, досить широка, і досить широко він її розумів і сприймав. Це ідея вільної батьківщини, ідея, що охоплює і минуле, і сучасне, і майбутнє народу.

В цю ідею входило в нього передусім національне визволення. На жаль, нам не відома поема «На Дніпрі», присвячена саме цій темі. Знаємо про поему тільки з надрукованої Іваном Франком авторової примітки до неї: «Твір зістався не виправленим ні щодо змісту, ні щодо форми. Ганьба шляхетсько-польської і деспотично-московської державности, докори на обидва боки за історичні кривди і протести проти польської і московської зажерливости на духову самостайність українського народу, все те зробило цей твір зовсім недогодним до друку як по сей, так і по той бік кордону і через те знеохотило до належної виправки віршу». Можливо, якби ми мали цю поему, можна було б конкретніше відповісти, як саме уявляв собі поет емансипацію своєї сторозтерзаної батьківщини. З тих поезій, що до нас дійшли, якоїсь докладної програми виснувати не можна. Варт тільки підкреслити, що ідеал поетів мав не тільки національний, а й соціальний бік, що життя народне цікавило його в усіх проявах. Ключ до соціального визволення поет убачав у національній волі. Якщо Україна в ХІХ сторіччі стала «вбогим родовищем», а на-

род її став «вбожеством прибитий, тьмою обгорнутий», то причиною цього було насамперед поневолення країни сусідами. Тим то і для того, щоб ту тьму і вбозтво усунути, треба визволити з напасти всю країну. Тільки тоді здійсниться той ідеал вільного й неможливого селянського життя, що про нього мріють герої Василя Мови:

Там у дивнім, вільнім краї всі ми сили зберемо,
Цілині святій, відвічній пильно праці додамо.
І Господь нам допоможе: дасть на хлібі нам дорід,
Дасть на овочі достаток, на худобі ж — добрий плід!

Там простора, світла хата нас від хуги захова,
Гоготітиме багаттям пів веселя, нова.
Буде в нас постіль м'якая, скрізь одежа на кілках,
Серед столу — хліб як сонце, в хаті — страв гарячих пах.

Такий є цей скромний, трудовий ідеал, ідеал трудової заможности. Свята цілина і хліб як сонце в центрі яскраво показують його селянський характер. Поет змальовує неможливість цього ідеалу в сучасних йому умовах. Одні його герої хочуть знайти таке життя в нових краях — і виселяються з Центральної України на Кубанщину. Але страшна подорож нещасних злидарів, що коштувала їм смерті всіх дітей, закінчується повним розчаруванням: той самий гнітючий лад і на Кубанщині, так само давно загарбана і там свята цілина, і знеможений, голодний і хворий герой мусить ставати в наймити («На степи» 1883). Інші шукають цього ідеалу в місті, але знаходять там тільки моральне заневищення й розпусту:

Місто — ворог чистих серцем, ворог нещадуший,
Тисячами пащ неситих честь дівочу тлющий!

І там чекає на героїв Мовиної поезії не порятунок, а загибель («Ткачиха» 1866-88).

Своїм трактуванням теми соціального лиха й злиднів Мова близький до народницької літератури. Тема пересе-

лення, тема тяжкої й безпросвітної праці, тема соціальних контрастів, тема розпусти, що її несе місто, — це часті теми в народницькій літературі. «Надколісна пісня» Мови (1883) з її протиставленням двох дітей — багатой, перед якою з народження килимом стелиться життя, і убогой, для якої всі шляхи закриті, може бути зіставлена з «Край коминка» Михайла Старицького; у «Ткачиси» опис праці має дещо спільне з «Швачкою» Старицького і «Швачкою» Павла Грабовського. Паралелі можна було б помножити. Але в протилежність пересічній народницькій поезії вірші Мови (за винятком хіба «Надколісної пісні») не відзначаються оголено-пропагандистською схематичністю, вони не цураються складності життя. Хто в «Ткачиси» винен у трагічній долі героїні й її дочки: москаль, ткачизин чоловік? Але він сам жертва, що гине у в'язниці. Ткачиха, що спокусилася легким життям? Але хіба не штовхнули її до цього лихо й злидні? Дочка ткачихина? Алеж це типова жертва міста. Всі винні, і ніхто не винен. Нема примітивного моралізування і повчання. Є намагання показати типові трагічні епізоди життя. І є невідступно ідея національної нерівності як однієї з передумов лиха соціального.

3

*Не чуже бо добро він собі присвоїв,
а своїм власним даром нас чарус.*

П. Куліш

З легкої руки Івана Франка повелося поетів пошевченківської доби вважати за Шевченкових епігонів, що, підхопивши деякі зовнішні боки творчості свого вчителя, не змогли відтворити ні його глибини, ні його майстерності. Пізніше це твердження знаходило обмеження або заперечення. Микола Зеров з цієї школи Шевченкових епігонів вивів Панька Куліша і Якова Щоголева, вважаючи за епігонські тільки перші їхні спроби. Фелікс Якубовський го-

ворив уже про дві школи, що співіснували й змагалися в українській поезії другої половини XIX століття — Шевченкову й Кулішеву. Та, власне, близько до цього підходить і Зеров, коли в своїй статті «Поети пошевченківської пори» вилучав з загального гурту поетів-епігонів Мову, Володимира Олександрова, Кониського і особливо Михайла Старицького, для творчості яких характеристичний момент шукання нових форм. Почавши з переспівів народно-поетичних мотивів, інколи повторюючи Шевченкові засоби, вони помалу намагаються внести свіжий струм у поетичне слово, беруться за переклади чужих поетів, не боячися неологізмів та рідко вживаних слів, цікавлячись громадською поезією росіян, пересаджуючи на український ґрунт ліричну манеру Гайне тощо. Але чіткого розрізнення на дві школи в Зерова не знаходимо.

В цьому, можливо, виявився його дослідницький такт і обережність. Справді, такий поділ на школи схематизує історично-літературний процес. Тяжко вбгати, приміром, таку постать, як Старицький, у ту чи ту літературну школу. Але все таки поділ на школи Шевченка й Куліша як робоча гіпотеза, здається, може бути корисним, хоч не треба забувати й про третій напрям; народницько-публіцистичну поезію, що з суто формального погляду була цікавим експериментом депоетизації поетичної мови (Олена Пчілка, Грабовський та ін.). Треба також мати на увазі, що назви ці — Шевченкова школа, Кулішева школа — умовні, що справжні заповіді Шевченкові продовжували... поети школи Куліша. Вони шукали нових шляхів, вони виступали революціонерами форми й змісту, вони працювали над синтезом українського і європейського, в їхній творчості жив неугавний дух шукань. А те, що позірно йшло за Шевченком, вживало його образности й словника, його пісенних ритмів, — культивувало не дух, не форму навіть, а тільки букву Шевченкової поезії, — до того ж часто розводнюючи її солоденьким сиропом сентиментальности. Знову ж і тут є винятки (Степан Руданський!), але така є схематична загальна картина.

Повертаючися до Мови як поета, мусимо сказати, що при такому поділі був з нього радше не шевченківець, а кулішівець, з деякими відхилами до народницько-публіцистичного поетичного стилю. Ідеологія «Козачого кістяка» незрозуміла поза зв'язком з ідеологією Кулішевого суду козаччини й Кулішевим культурництвом (звичайно, без його цареславних крайностей). Ніяк не можна погодитися з твердженням Зерова, що заклик Мови до освіти замість козацького ворохохобництва повторює Шевченкове «Учітеся, брати мої!» У Шевченка освіта доповнює те, що можна б назвати традицією козацької боротьби, у Мови, як і в Куліша, заперечує. Ми навіть схильні були б пояснити ці погляди Мовині прямим впливом Куліша, тільки дещо заломленим у своєрідних кубанських обставинах. Вплив цей виявляється і в багато чому іншому. Почати з сутозовнішнього: епіграф до своїх поезій Василь Мова обрав з Куліша; в його віршах є одне мотто — до вірша «На балі» — і те взяте з Куліша. В листі до редактора «Світу» Мова просить прислати йому книжок — це Франко, Куліш, Куліш і ще раз Куліш! Із свідчення М. Комарова знаємо, що в Мови була написана драма «Куліш, Байда й козаки» — інтермедія на три картини до Кулішевого «Байди». Правда, про зміст її не можемо навіть здогадуватися, але все таки все це — недвозначні свідчення інтересу до поезії Панька Куліша, очитаности в ній. Не знаємо, чи Мова особисто знав Куліша. Але харківська Громада стояла в прямому зв'язку з ним: відомо, наприклад, що 1861 року Куліш фінансував подорож Шиманова й Гнилоширова по Україні, щоб збирати фолклор і ширити українофільські метелики (М. Гніп). Природно, отже, сподіватися й рис внутрішньої схожости між поезією Мови й Куліша.

Основна з цих рис — розумовість поезії. Поезія Мовина — це передусім міркування, на теми історично-філософські, публіцистичні, злободенно-політичні, навіть літературно-критичні (своєрідні «критичні вірші» з оцінкою письменників-сучасників: Старицького, Кониського, Олени Пчілки). Не виключає це запалу, патосу, почуття, живих

образів, але над усім панує думка. Це влучно відзначив ще Франко: «Ті твори (поезії Мовині. Ю. Ш.) не однакової вартости, та всі вони свідчать про не абиякий талант, визначаються не раз свіжими малюнками, схопленими з життя, і смілою думкою, котра іноді навіть заглушує голос чуття і творчої фантазії». І в Куліша такий же нахил до публіцистично-розумової поезії, рефлексивних викладів про історію і політичний стан України, про її минуле, сучасне й майбутнє. Звичайно, як ми вже бачили, Куліш ширший своєю тематикою, глибший філософією; він парадоксальніший, задержуватіший, запальніший. Мова — вужчий, спокійніший, розважніший. Але це вже відмінності радше темпераменту й міри обдарованости, ніж поетичної школи.

Істотніша різниця в ритміці. Куліш після своєї першої збірки «Досвітки» виразно відходить від пісенних розмірів і працює над клясичними силябо-тонічними. У Мови кількісно переважають властиві для «Шевченкової» школи пісенні ритми з більш-менш виразною їх тонізацією в напрямі амфібраху («Три деревини», «Кониському»), дактилю («Думи засланця», «Напровесні»), а найчастіше хорею («Буря виє», «Не пустуй, моя голубко») і більшість інших творів). Цілком слушно відзначав Зеров невитриманість цих ритмів у Мови і нахил їх до пісенних: «Навіть знаменитий «Козачий кістяк» В. Мови, видрукований у «Правді» ніби правильними чотиристоповими амфібрахіями, був написаний розміром, що в авторовій свідомості нав'язувався до народного віршу: 6+5, без правильної тонізації». Майже не знає Василь Мова ямбу, а особливо втриманого, суворого. Саме поєднання рефлексивно-розумової поезії з пісенними ритмами й становить своєрідність Мовиної поезії.

Але і в ритмі Мова відрізняється від епігонів Шевченка. При загальній пісенності він виявляє все таки інтерес до різномірності ритміки. Всі його поеми написані мінливими ритмами. Рима, небагата якісно, здебільшого дієслівна, і майже завжди парна, з'являється то в кінці рядків, то в кінці піврядків. Не знайдемо в Мови типового для епігонів

Шевченка накопичення пестливих форм слів взагалі і в римах зокрема. Подекуди від пісенних ритмів він переходить до романсових, даючи складніші конфігурації, як от в одинадцятому розділі «Ткачихи», де чотиристовий дактиль з дактилічною римою чергується в паристих рядках з одностоповим дактилем з чоловічою римою. У своїх мовно-ритмічних експериментах Мова доходить навіть до своєрідної «прозаїзації», огазетнення вірша. «Руський псалом» — з цього погляду своєрідний поетичний експеримент на тлі поезії свого часу. Це радше силябічний вірш; при загальному нахилі до хорею, він систематично орудує довгими ненаголошеними відтинками і легко переносить в окремих рядках наголос з третього на четвертий або з дев'ятого на десятый склад, що дає дуже вибагливий ритмічний контур «газетного жанру», створюючи враження вільного розподілу чотирьох головних наголосів у межах чотирнадцятискладового рядка. Взагалі вірш Мови далекий і від механічного скандування канонічних строф і, здебільша, від законаливого люяння пісенних ритмів. Його ідеал — не гармонія, а своєрідна експресіоністична неоконформність, спрямована проти надміру метричної інерції. Це вірш на службі мислі, і цим він докорінно різниться від типового українського вірша другої половини XIX сторіччя; тільки в П. Куліша подеколи можна знайти наближення до такої будови вірша. Гостроту ритмічного сприймання Мови ще в молоді роки засвідчують його переклади з Слова о полку Ігоревім — з усіх віршованих перекладів XIX сторіччя, мабуть, найближчі до напруженої і часто шпичастої, але захованої для незвичного вуха ритміки першотвору. Поет дуже уважний до всіх нюансів повторів слів, до всіх ритмічних зламів. І переклади з Лермонтова становлять собою саме переклади, а не властиві «шевченківській» школі переспіви, в них виразна (хоч не до кінця дотримана) настанова на еквіритмічність.

Та вже цілком «кулішівець» Мова в роботі над мовою. Літературній мові взагалі, а мові своїх творів зокрема, він надавав величезного значення. Усталена і єдина для всіх

частин країни літературна мова здавалася йому передумовою єдності України, ідея, що гармоніює з поглядом Потебні: «Неодмінна умова існування нації є єдність мови» («О націонализме»). «Оброблення, зорганізування літературної мови — найпильніша, найповажніша, найгарячіша наша нужда. Поки інтелігенція наша буде без літературно-наукової мови, поти зневажатимуть нас *по праву*», — писав Василь Мова в листі до Кониського. Літературну мову уявляв він собі як синтезу галицької науково-публіцистичної і наддніпрянсько-східної мови художньої літератури; завдання останньої — «піддавати галичанам сирого, первіткового матеріялу для літературно-наукового оброблення нашої речі».

І свою власну творчість він розцінював насамперед як отакий «одрізний камінець», що здається «для великої будови народної літературної мови». Для цього він систематично вивчав народну мову, систематично працював над словником живої мови (матеріяли ці, на жаль, і досі не використані, і не відомо, чи збереглися), надаючи йому навіть чи не більшого значення, ніж своїй художній творчості. Іван Франко писав: «Мова довгі літа займався складанням українського словника — от тим то і в його віршах не раз видно любителя народних діалектів, стрічаються неологізми та силувані звороти».

Справді, лексика Мовиних творів, особливо прозових, вражає багатством; слова з конкретним значенням, слова з виразним емоційним забарвленням Мова широко черпав з народних говірок, які він добре знав. Це давало йому змогу створювати дуже яскраві місця, як от характеристика світського товариства в вірші «На балі»:

То нікчемні джигуни,
Скоробрешки-вертуни,
Дурноляпи-гайдари,
Тупоглузді лобурі,
Прописки та гультаї,
Дармостуки, дурнограї,
Марнотратці, цвиндюки

.....
Мотлох людський та хамло,
Що їм кара — помело!

Створений образ такий виразний і такий гротесковий,
що міг би на нього позаздрити якийнебудь «лівий» поет
XX століття. А якийсь символіст, може, позичив би таке
місце, як мрійливе

Блуджу, нудьгую та журюся
Та позираю із хмеречі
У маривую даленечу
(«Троїсте кохання»)

або похмуро-гігантичне, з майстерним звукописом

Там, де гори в голих скелях досягають Божих хмар,
Там, де з віку в вік сябрують вогкість багн і лютий сквар;
Де гуля свинота дика, де панує хижий звір,
Де корчій, лиха хвороба, душить рід людський на вмир...
(«На степи!»).

А в царині абстрактної лексики, де говірки не можуть
дати поетові достатнього матеріялу, він удається до сміливих
неологізмів. Так постають такі образи, як

Брів і очей ізвабливий *невгав*,
Міч *поразливая* зору *огнявого*
(«Ткачиха»),

Мріється смерть і *нічогости* вічні віки
(«Думи заслання»),

Ні, вже пропав і пропав без *поверну* я
(Там таки)

і багато інших, яким не можна відмовити сили й яскравості. Таке словотворення йде в Мови спільними шляхами з Грбовським (згадаймо хоч би його:

З усіх усюд берімо здатки,
А не зачервлюймо в багні:
Меткої жизноти нестатки —
Умови гибелі справжні),

зі Старицьким, чиї неологізми, як відомо, мали особливо широкий розголос у тогочасній критиці. Є в цих поетів навіть спільні куті слова, як от — у всіх трьох — *бездолець*. І в цьому всі вони йдуть за П. Кулішем з його вічним шуканням *слова*. Звичайно, і тут не всі вони творять однаково. Куліш у новотворенні архаїчніший, історичніший, Старицький — абстрактніший, менш народний, Грабовський — штучніший, менше пов'язує неологізми з загальним стилістичним завданням тексту. Але принциповий підхід однаковий, а це і є риса однієї поетичної школи; за цей підхід, за роботу в цьому напрямі Мова вітає і Старицького:

... Дише з утворів, відданих тобою,
До рідного слова старою любовою.
І чується серцем висока жагота
Те ріднеє слово підняти з болота,
Піддвигнуть розвоєм, убагороднити...

На окрему увагу заслуговує поема «Троїсте кохання». П'ятдесят два роки пролежала вона недрукована, аж до 1930 року. І це невипадково. Вона така оригінальна, що, очевидно, в XIX столітті здавалася просто дивною. Навіть тепер для соцреаліста Степана Крижанівського це твір «художньо слабкий». Зовні — це переспів народної пісні про парубка, що кохав трьох дівчат і загинув з намови однієї з них, до того ж поданий переважно традиційними пісенними ритмами. Сюжетно поема нагадує Шевченкову «Титарівну». Але це не є епігонське наслідування народної пісні або Шевченка, а дуже своєрідне й сконцентроване її відтворення. Дуже виразні характеристики дійових осіб, розроблені психологічно: горда красуня Марина; злоблива, заздрісна й мстива Килина; дівча, що вперше усвідомлює

любов і силу своєї незвичайної юної краси Орина — всі вони однаково палко, але по-різному закохані в гайдамаку Клима, носія розкладово-гультайських виявів, властивих українському козацтву в його гірших виявах.

Раз-у-раз у поемі знаходимо рядки, живцем узяті з народних пісень («У неділю вранці-рано», «Ой чорняву з душі люблю, до білявки залицяюся, а з рудої та з дурної шовечора насміхаюся» і т. п.), але взято це в таких несподіваних ракурсах, пересіяно такими сміливими образами — як от

Киньте, хижі людобії,
Рудяні ножі свої!
Занедбали щастя-диво,
Невимовний, святоблिवий
Чудодійний Божий дар, —
Не п'єте дівочих чар!

або портрет героїні:

Одна ж дівка чорнявая,
Красовита та вродлива,
Ставна, гнучка і висока,
Мов тополя шелеслива:
І вдвила очі чорнії
В небо ясне миготюче,
І співає пісню тихо,
І сумотну і жагучую... —

що маємо право говорити про особливі, своєрідні шляхи використання пісенної стилістики, які досі не знайшли свого продовження, завершення свого розвитку. А на той час, коли в героїнь усіх літературних творів були стереотипні карі очі, і брови як на шнурочку, і коса як гадюка, коли народні пісні в поезії просто переказували, спростивши до безкраю їхню символіку і образність, така поема не могла бути ні зрозумілою, ні прийнятною. Лише тепер, коли ми далеко відійшли від народної пісні, можемо ми оцінити принаду такого творчого, артистичного поведження з нею.

*Україно, Україно,
Оце твої діти.*

Т. Шевченко

Коли про поезію Василя Мови писали мало, то про його прозу не писали нічого. Тимчасом вона чи не цікавіша від його поезій. Уже оповідання «Три мандрюхи», з якого зберігся тільки початок, густотою своїх фарб, що межує з натуралізмом, виточеною характеристикою героїні Насті Халабурди, досконалістю діалогу показує нам, скільки ми втратили, не зберігши багатьох прозових творів Мовиних, що від них лишилися, скільки знаємо, самі назви, подані в нотатці М. Комарова про літературну спадщину Мови («Тривога», жарт на одну дію; драма без назви; оповідання: «Чабани», «Шептуха», «Сякий-такий журавель», «Сердитий поштар», «Каторжний», «Катеринщина», «Роботяги і злодії», «Горпина Погибиха і Вівдя Тараниха», «Городовик» — останні п'ять разом з «Трьома мандрюхами» об'єднані в цикл «З пам'яткової книжки слідчого судді»). В них, мабуть, широко відбився своєрідний побут української Кубані тієї цікавої епохи, коли старе, українське на Кубані тільки починало відступати під російським тиском.

На щастя, дійшов до нас найбільший, мабуть, прозовий твір письменників, «Старе гніздо і молоді птахи». Тема цих, як їх зве автор, «драматичних образів» — в українській літературі не нова. Це тема руїни родини, конфлікту між батьками й дітьми в наслідок вичерпаності традиційних засад, що їх трималися батьки, і в наслідок виховання дітей у чужонаціональному дусі — російському або польському. Остання тема — основна або одна з основних у «Чорних хмарах» і «Причепі» Івана Нечуя-Левицького, «Люборацьких» А. Свидницького, «Суєті» Івана Тобілевича, щоб не згадувати інших. Правда, ці твори були написані або вперше надруковані, мабуть, переважно після

того, як Мова викінчив свій твір. Але надруковано Мовин твір аж 1907 року, і тому не дивно, що в українському літературному процесі він був сприйнятий уже на тлі цих творів. З ними споріднює Мовину п'єсу і намагання взагалити показувані явища. Розпад родини тут подається як частковий прояв розпаду нації, втрати нацією своїх освічених прошарків. Звідси майже в усіх цих творах прагнення до широких узагальнених образів, майже символів.

Чорною хмарою охрищує Нечуй руїницький наступ русифікаторської освіти. В «Причепі» маємо символічний образ: після смерти старого Лемішки Зося наказує вирубати дерева, власноруч саджені старим батьком, щоб розбити новий, модний сад. Тільки дві молоді грушки, що ростуть від коріння старої груші зберігаються на Леміщиній могилі. В «Люборацьких» у символ переростає сцена блюзнірського глузування Масі з українських попів саме в момент смерті її батька, старого отця Гервасія. У «Суєті» маємо сцену невдатного одягання Тетяни в панський корсет, від чого вона мало не задушилася. Символіка Мовино твору втілена в його назві — не живуть молоді птахи в старому гнізді, покидають і розтягають його, і воно приречене на руйнування і загибель. Такий самий образ є і в «Суєті», звичайно, без залежності від Мови. Тетяна скаржиться в «Суєті»: «Повилітали птахи з гнізда і покидали нас, старих».

Але в усіх цих творах проблема повернена іншим боком, ніж у Мови. Основне, що цікавить письменників — це проблема пропащої сили. Чи не найвиразніше це зформульовано в «Суєті»: «Нещасна земля, гірка твоя доля! Тікають від тебе освічені на твої достатки діти і кидають село у тьмі... Хоч задушиться тут — нема їм діла. Вони чужі нам, а ми їм. Забрали все, що можна, від землі, виснажили гречкосія й покинули. Ані лікаря, ані ученого хазяїна, ані доброго адвоката — нікого нема в селі! Тільки вивчився: прощай батьківська стріха, прощай, село, навіки!» — або: «Учених дітей не вдержиш біля невчених батьків», — отже народ втрачає свої культурні верстви й приречений

через це на вічне нидіння, якщо не на загладу. Те саме зустрічаємо і в інших творах на цю тему. «Поки дитя невчене, доти й поважає батька-матір. А як закуштує школи, вже й одвертає пику, вже й кирпу гне! І робити не хоче, бо бач, ручки білі, щоб не почорніли» («Причепи»); «Бодай той непростений був, хто видумав таку нелюдяну науку» («Люборацькі»).

Письменники з болем стверджують, як виходять із школи люди, далекі від свого народу («Московська школа на нашій Україні багато одрізнила луччих людей од свого народу, од свого плем'я, од сім'ї, од батька й матері» — «Причепи»), які вони не здатні до творчої праці, як спроможні тільки паразитично висмоктувати соки зі своєї родини, а значить і зі свого народу, як це робить Лемішковський у «Причепи», Антось і Маса в «Люборацьких», Михайло й Петро в «Суєті». А наслідок — розбите життя, безплідна й нікому не потрібна загибель талановитих людей. Не може зблизитися з Радюком Ольга Дашковичівна («Чорні мхари»), занепадає й співаєтьс Лемішковський, гинуть Маса і Антось Люборацькі — з прокляттям на вустах: «Не своєю смертю я вмираю; мене вбила семінарія» — заявляє з гіркотою Антось у передсмертні хвилини. Зречення своєї національності стає трагічною виною молоді і мститься втратою ґрунту під ногами, інтелектуальною й моральною спустошеністю. Поверхово сприйняте чуже не може заступити глибинного, органічного свого.

Василь Мова підійшов до теми інакше. І він показує нікчемність морально скалічених дітей, їхній відрив від народного ґрунту і від ґрунту взагалі, їхній паразитизм, марнотратство й душевну порожнечу, показує з великою силою, яскравими й соковитими мазками. Але все це для нього побіжне. Основне для нього — трагедія батька, що бачить, як руйнується старе гніздо, і сам мимоволі цьому руйнуванню сприяє. У Нечуя-Левицького, Свидницького, Тобілевича батьки — передусім жертви. Можна обвинувачувати отця Гервасія Люборацького, що він віддав Масю до польської науки, але що візьмеш з людини, яка каже,

що виховання це безпечне, бо, мовляв, «за віру... нічого боятися: не зломить, *бо не тямить по-латинськи*», а загалом ладна визнати наперед свою некомпетентність, мовляв, «ет! Не наша голова в тім». У Нечуя-Левицького старий Лемішка — тип, цілком позитивний своєю господарністю, зв'язком з землею, традиціоналізмом, патріархальністю, що сполучаються з діловитістю. Як і старий Барильченко це образ творчої людини землі. На них не падає за задумом авторів провина за моральну загибель їхніх дітей.

Не такий у Мови батько й господар старого гнізда полковник Загреба. Насамперед, він уже — через саме своє становище в суспільстві — безпосередньо з землею не зв'язаний. В ньому примхливо помішані риси старо-демократичного козака і пана-поміщика. Він устає на світанку — один у всьому своєму вже на панський лад веденому домі, він старим звичаєм поводить за панібрата із звичайними козаками, але він уже не вважає їх собі за рівню; він високо цінить українську мову і зневажає московщину й московських зайд, але мотивує це тим, що з царем говорив своєю мовою. «Образовані» для нього ледаща, але він віддає своїх дітей до чужої науки і хотів би, щоб своє збереглося тільки для домашнього вжитку: «Та вона тільки для гостей її по-московському вчить, а як нікого з чужих нема, то вона тепер і сама по-нашому ріже». Він ще гордий своєю запорізькою лицарською кров'ю, але для нареченого своєї дочки цим не задовольняється. Загреба — людина бурхливої енергії. Скільки він господарства нажив, скільки дівчат перелюбив, скільки гріхів і злочинів на совісті має! Але тепер усе це ні до чого, усе для нього повисло в повітрі. Світ змінився, ґрунт вислизає з-під його ніг, і він не бачить перед собою мети. У нього опускаються руки, господарство його занепадає без догляду, родина розпадається.

У своїх величезних володіннях він господар і господар на всю губу. Він «заводу козацько-старосвітського, що вміє і пишно панувати і добре господарювати». Усі засоби для

нього добрі, бо він звик до того, що він сила і все повинно коритися йому. Патріархальні стосунки з козаками дають йому змогу використовувати козаків як безплатну робочу силу. Державно-військове для нього ще не відокремлене від власного. Суд йому не страшний. На його боці багатство й сила. Він знає одну філософію: «З дужим не борись, з багатим не судись», — а дужий і багатий це він. Калмики для нього все одно, що собаки, а прості козаки не багато вищі від калмиків. Людина широкого розмаху, що ніколи ні від кого не знала стриму, Загреба за дрібницю ладен убити. Але вся сила його якось уже й йому самому не потрібна, вона не допомагає йому в новому житті. Внутрішньо Загреба вже роздвоєний. Демократичне і панське, старе, козацьке і нове, поміщицьке не миряться одне з одним і паралізують його волю. При відсутності здатності мислити суспільними масштабами він сам не розуміє своєї трагедії й б'ється в тенетах, яких сам не бачить. Його енергія вироджується в п'яні спалахи, жорстокість химерно переходить у сентиментальність, і хижий невблаганний козарлюга стає помалу гідною жалю, трагічно-безпорадною постаттю, що несе в собі причини загибелі свого старого гнізда і молодих птахів, у цьому гнізді виведених.

Роздвоєність старого Загреби особливо виразна в порівнянні з іншими представниками старого покоління. Бо інші представники старого покоління не знають цієї роздвоєності. Вони або цілком на старому ґрунті, або цілком пристосувалися до нових умов. В обох випадках це неприховані хижакі. Диркаліха й Теленьдзеленьчиха дотримуються старопанських традицій. Рішуча, владна, певна кожного свого вчинку, язиката й задержувата Диркаліха вміє жити по-своєму: вона й п'є, як добрий козарлюга, не впиваючися, і побити може того, хто її зачепить. Вона тільки за старе: проти нової освіти, проти московських повівів, проти того, щоб діти мали якийнебудь голос у родині. А ще простолінійніша, ще примітивніша і ще сильніша примітивним здоров'ям хижака Теленьдзеленьчиха, що сла-

вється на всю Чорноморію як «пані великого розуму, і великого маєтку, і великої слави». Заїздивши трьох чоловіків, вона з бідности вийшла в лави перших багатіїв. Смілива й розпусна, хитра й хижа, вона господарює повновладно й жорстоко. Вона накопичила неймовірні багатства, але їй усе мало, і в жадобі дальшого нагромадження вона готова очі видерти за пару жеребців або за кілька гнилих огірків. Наступальна, войовнича, енергійна вдача її спрямована на збагачення, на панування — хоч усе це їй, самотній жінці, ні до чого.

Подружжя Щербосьорб — таке ж хиже й нерозбірливе в засобах. Але Щербосьорби вже багатії нового типу. Вони розжилися на судовому крутістві й хабарництві, вони пов'язані з містом, пнують в росіяни, зовнішнім полиском хочуть приховати свою дикунську захланність.

Природно, що і діти виходять з такого оточення хижакими, але це вже хижаки, не здібні до творчости, це вже виродження. Вони не здатні нічого набути, вони можуть тільки розтринькувати. Старша дочка Загребина Уляна — тип в українській літературі не новий. Вона має спільні риси з Ольгою Дашковичівною з «Чорних хмар», з Масею Люборацькою. «Хитруха та вередуха», «високомисна коверзуха», вона винесла з інституту уявлення про життя як вічне свято, безконечний баль. Вона стидається всього рідного і прагне всього чужого; егоїстична до цинізму, зухвала, самовпевнена, зла й злорада, чужа будь-яким вищим інтересам, вона цікавиться старим гніздом лише як джерелом матеріяльних благ. І брати її, Гарась і Юрась, такі ж самі. Вони стають офіцерами ціною батькових лошаків, і світ для них — поле для дебошів, пиятик і розпусти. Вони не спроможні до праці чи творчости, не мають жадних моральних підвалин. Щоб здобути гроші, йдуть на брехню, крадіжку, підлість і зраду. Вони не поважають ні батька, ні все рідне взагалі. Сама хижість у них звиродніла й перетворилася на боязку й полохливу підлоту. І

решта молоді — Улянин наречений Прогульбицький, Килин наречений Шульпиченко при всій їх відмінності не кращі або не багато кращі.

Чи є ж у цьому страшному світі розкладу й маразму світлі постаті? Майже ні. Як суворий спостерігач життя Мова не хотів вигадувати постаті, яких не було навколо. Він не створив ні нового Радюка, ні Карпа Барильченка. Майнув десь на другому пляні образ старого Шульпіки, носія старо-козацьких уявлень про козацьку честь, рівність, демократизм, службовий обов'язок, з протестом проти «безпам'ятної панської пихи та нелюдськості», але цей образ не розвинений у творі, епізодичний. Єдиною світлою плямою є образ молодшої дочки Загребної Килини.

Вона виросла дома, на рідних хуторах, і зберегла зв'язок з народом, любов до рідної мови й звичаїв, простоту, скромність, теплу людяність. Вона здорова фізично й морально, натура її глибоко поетична. Але вона чужа навколишньому світові свинячих пик і звірячих вискалів, і тому вона завжди смутна, завжди самотня. Ми бачимо цю українську Офелію в сльозах, з букетами квітів. Подолана жорстокістю оточення, неспроможна змагатися з ним, не вмючи нічого йому протиставити, вона знаходить, як і Шекспірова Офелія, смерть у воді. Один був світлий промінь, і він згас. Покинутий дітьми, самотній і знесилений, лишається Загеба в своєму зруйнованому гнізді. Постать тим трагічніша, що він сам не розуміє своєї трагічної вини.

Загибель Килі — це смертний вирок старому гнізду. Воно несло зерна розкладу в собі, воно не могло не загинути. Так стоїть проблема в Василя Мови, і цим він підноситься над Нечуєм-Левицьким і Тобілевичем. Справа, показує він, не тільки в дітях, і не тільки в зовнішніх впливах. Справа і в відсутності внутрішньої стійкості й сили опору. Справа в вичерпанні старого ладу життя. Така постава проблеми, очевидно, і змусила Мову відкинути первісну назву твору «Лихо з дітьми». Лихо — і з батьками, говорить він. Батьки пожинають посіяне.

А вихід? Виходу Мова в своєму романі в діялогах не

показує. Одне тільки ясне: годі знайти вихід у минулому, в поверненні до старовини. Ми знаємо з його поезій, що вихід Мова вбачає то в справжній науці, мовляв Карпо в «Суєті»: «Ні, треба вчить, тільки не так», — то — і найчастіше — в змаганні за нове життя.

Безпощадне перо Мовине в «Старому гнізді і молодих птахів». Невблаганно й безвиглядно трагічним постає світ розкладу патріархально-козацького побуту. Все світле гине, запановує маразм і нищість. Молодь потворніша від батьків. Так, батьки страшні своєю некультурністю, дикістю, жорстокістю, захланністю; їхній світ — це світ, де сильний завжди правий, де батьки силоміць і не питаючися видають заміж дочок за збагатілих мерзотників-«невмитопик» і січуть різками дорослих синів, напавши на них з калмиками, світ гомеричного жертя й пиття, гомеричних двобоїв у лайці, гвалтів і насильств. Але батьки приваблюють ще своїм поняттям чести, хоч і своєрідним, своїм демократизмом і простотою, своєю силою й здоров'ям («По-нашому той гарний, хто здоров'ям пашисть та силою грає», — каже Диркаліха). Молодь гірша в тисячу разів. Замість сили в неї підлість, хитрість і влєсливість, замість змагання — обдур, замість здоров'я — звиродніння. Коли до старшого покоління часом помічаєш у Мови підсвідоме замилювання, своєрідний захват, то для молодого він не знаходить за винятком, звичайно, Килі жадного теплого слова. Тут усе гниль, цвіль, порох і бруд.

У своїй статті «Язык и народность» Потебня писав: «Для денационалізованого народу природною течією справ створюються несприятливі умови існування, що впливають з розумової підлеглости... У подібному зламі неминуче на місці витискуваних форм свідомости запановує мерзота спустошености і посідає це місце до того часу, поки переможна мова не стане своєю і водночас не пристосується до нового народу» («Язык и мышление», Харків 1913, ст. 204). Стаття Потебні була надрукована 1895 року, помертно (Потебня помер 1891 року, переживши Мову лише на кілька місяців). Коли вона була написана, не зна-

смо. Чи мав і чи висловлював ці ідеї Потебня вже в шістдесятих роках, коли зустрічався з Мовою, теж не відомо. Але було б надзвичайно цікаво розглядати ідейну схожість між Мовою й Потебнею, двома членами харківської Громади, не як вияв простого збігу*.

5

*Та й сон же сон, напрочуд дивний,
Мені приснився*

Т. Шевченко

Змалювання розкладу козацько-патріархального побуту не обмежується на показі родини полковника Загреби. Побутове тло «Старого гнізда і молодих птахів» надзвичайно широке. Етнографічного характеру воно, правда, не має. В протилежність таким своїм попередникам, як Кухаренко, Мова найменше цікавиться відтворенням традиційно-обрядового боку життя. Навіть Килине весілля подане без будь-яких етнографічних подробиць, і, коли наведено весільну пісню, то лише як деталь суто психологічного спрямування. Всі обряди й звичаї лишаються поза сценою. Письменника цікавить не етнографічна, а соціально-характерологічна сторона життя, соціальна типологія кубансько-

* Взагалі збіжності між Мовою й Потебнею і питання про можливий вплив Потебні на Мову — а може й в зворотному напрямі? — чекають на свого дослідника. Зацікавлення Мови Словом о полку Ігоревім теж можна ставити в зв'язок з інтересом Потебні до цього твору. Правда, поділ Слова на частини в Мовиному перекладі тільки частково збігається з поділом Потебні, і в інтерпретації темних місць тексту Мова не йде за Потебнею. Але коментар Потебні до Слова був оголошений 1878 року, а за цей час Потебня міг багато в чому змінити своє трактування початку шістдесятих років. Було б спокусливо думати, що в своєму перекладі Мова був близький до поглядів Потебні того раннього періоду.

го побуту. Рамки однієї родини його не вдовольняють, і він їх розсуває.

Раз-у-раз ми знайомимося з новими персонажами, тільки не безпосередньо, не в дії, а в розповіді дійових осіб; перед нами постає широка й кольоритна галерія типів, вихоплених з більшою або меншою повнотою з життя, змальованих кількома, але влучними рисами. Такий є Перетятко з його виставкою різних горілок, що кожна з них має в нього свою пестливу назву; його дружина, «тендітна городянка», що час від часу виписує собі з міста «дохтуря» для розваги; Олеся Буркунівна — ставна красуня, героїня молодечого роману Загребиного і кубанська Кармен, — дочка хорунжого Недригайла Олеся, що таки зуміла, створивши в домі пекло, визволитися цим від осоружного нелюба-чоловіка і забезпечити собі волю почуття; хорунжий Недригайло, що найбільше цінує в людині молодецьке вміння пити, гуляти й битися і віддає свою дочку за явного «махамета», полонившись його широкою вдачею; далі з'являється в розповіді небіжчиця Загребина дружина Ганна Сидорівна, що вміла дати господі лад і била всемогутнього полковника Загребу по щоках; провінційно-бенкетовий віршомаз-п'яниця хорунжий Гергель, до якого, мовляв, далеко і Шевченкові; зайда капітан Свістунов, що голяком одружився з багатою чорноморкою і тепер гримить на весь край; полковник Терпуг, що в нього арміїці вивезли трьох дочок, а він затявся й не дав їм ні шеляга, не зважаючи на їхнє гірке поневіряння; сотник Пелих, що, зруйнований судовими п'явками, голий і босий тинявся по хуторах і дійшов був аж до царя, марно шукавши правди; «луципер» полковник Хаверя, що забрався до військової управи і орудує всіма справами, як йому вигідно; багатий полковник Розтеліпака, що змушує всю управу танцювати під свою дудку; ледар і гульвіса Пустомолотенко; Хрущиха, що, покинена і обдерта чоловіком, мусила пішки тягтися аж до Анапи, до батька; старий генерал, що брав жінку з собою в похід, де вона щоразу зраджувала його з Загребою; генерал Телендзеленько, що, сидячи над папе-

рами, кликав жінку втерти собі носа; Жмириха, що «не корилася» чоловікові, аж поки той не загнав її на той світ...

Додаймо до цього кольоритного ряду гуртові характеристики, як от характеристика молоді: «Тепер повелись такі парубки, що хоч візьми та всіх на одній шибениці перевішай! Усе або мудрагелі з московських шкіл, що за московськими панами пнуться, абож гольтіпаки, п'яниці та гультаї», або характеристика керівних кіл кубанського війська тощо. Кінець-кінцем, матеріялу зібрано так багато, поданий він так густо, що твір дійсно дає надзвичайно широку картину типів і побуту тогочасної Кубані. Звичайно, з погляду «нормальної» драматургічної техніки всі ці образи, подавані в розповідях, з дією драми безпосередньо не зв'язані — зайві і навіть шкідливі. Але найменше Мова зважає на ці приписи традиційної теорії драми. Він порушує їх ще багато в чому.

Майже зовсім композиційно не потрібна така постать, як осавул Гайдабура. Він майже не бере участі в дії (рятувати Килю зі ставка міг би і інший персонаж) і використовується тільки для того, щоб герої мали співрозмовника. Тимчасом йому присвячені цілі картини, і після Загреби — він центральна особа твору. Це живе втілення чеснот і вад старого козацтва в часи його занепаду. «Здоровий і кремезний, як дикий кнур», він не знаходить собі місця в житті. Він їздить з хутора на хутір, п'є і б'ється, «жартує» і «грається». Його «іграшки махаметські, а жарти харцизяцькі». Блюзнірство, гвалтування, одчайдушне бешкетування, дика сваволя й розбійне хижацтво — цим визначається його поведінка. А водночас у нього «вдача козацька, весела, щира душа». Він усім ріже правду в очі, нічого не боїться, не вірить ні в які забобони, зневажає гроші й матеріяльні добра, сповнений інстинктивного патріотизму й ненависти до зайд. У часи Запоріжжя він міг би бути героєм-вояком і шарпав би городи турецькі, а тепер нема йому місця в новому світі збагачування одних і злиденного животіння інших, у світі, де панують гроші, де шириться

зросійщення. Тепер йому — аби горілка. І вся дика, хмільна поведінка Гайдабурина — це його несвідомий і химерно-недоречний протест проти чужого йому нового світу. Глибоко людяне й зрозуміле його тепле ставлення до другої жертви цього світу Килі, а сцена, коли він, п'яний ущент, виє вовком і відгукуються йому справжні вовки на другому березі річки, сповнена глибокої й жахної символіки, майстром якої в пізніші роки був Тодось Осьмачка. Без Гайдабури твір утратив би дуже багато, хоч для фабульної лінії це персонаж зайвий.

Можна відзначити ще багато рис і деталей, що не відповідають вимогам стислості й цілеспрямованості драматургічної техніки. Перед появою майже кожної дійової особи подається в монолозі або діялозі докладна її характеристика, розповідається біографія, переказуються яскраві епізоди життя. Вся перша картина — ряд монологів з авто- і взаємохарактеристиками, але частий такий спосіб подавати матеріал і в дальших картинах. Про події, що відбуваються тепер, уже під час дії, автор теж дуже часто розповідає, так би мовити, назад, використовуючи для цього спеціальний засіб: Загреба, прийшовши до пам'яті після п'ятики, наказує слугам розповідати йому все, що він робив і що сталося.

Самі характери більшості дійових осіб у творі дані як зформовані. Уля, Гарась, Юрась, Гайдабура виходять з драми такими ж, як увійшли в неї. Тільки образ Килі розгортається динамічно від першого несміливого протесту проти муштрування на пансько-московський лад до усвідомлення безвихідності з навколишнього здириницького світу й самогубства; і трагічний у неусвідомленості своєї трагедії Загреба, не міняючися в суті, бо змінитися він не здатен, приходить до злому. Психологія вагань Килі перед її самогубством, психологія непевності Загреби в його вчинках і словах виявлені з великою тонкістю, роблячи твір чимсь далеко більшим, ніж були б просто побутові сцени. Але поза тим автор не стільки розвиває характери, як виявляє їх, розгортає.

Усе це ознаки техніки не драми, а радше роману, широкого й розлогого епічного твору. Не маємо даних про наміри Мови, не знаємо, чи призначав він свій твір для сцени. Але, коли виходити не з задумів, а з того, що наявне в творі, то маємо право говорити про рідкий взагалі і чи не єдиний у нашій літературі *роман у діялогах*. Відповідає цьому і розмір твору. Звичайно, ні один театр не міг би за вечір показати такий довжелезний твір.

Як роман «Старе гніздо і молоді птахи» відзначається складною і цікавою композицією. Це не купа сирового побутового матеріалу, як може здатися з першого погляду. Матеріал у творі зорганізований мистецьким задумом. Сюжетна лінія Килі зовні повторює сюжетну лінію Улі: закоханя, невдале сватання, батькова відмова, розрив з рідним домом: через утечу в Улі, через самогубство в Килі. За цією паралельністю криється внутрішня протилежність: Уля пристосовується до нових стосунків, чиста душа Килина не здатна до цього, і дівчина гине. Прогульбицький і Шулпиченко становлять другу сторону цього паралельно-протиставного ряду. Далі: Юрась — це майбутній Гарась, а Гарась — ніби проекція Юрася в недалеке минуле. Знову паралельність у будові. Роздвоєність Загребі відтінена з одного боку постаттю Диркалихи, що зосереджує в собі консервативні господарські й здирницькі початки, а з другого — Гайдабури, що знаменує собою анархічний неусвідомлений і внутрішньо-надломлений протест проти панівних форм життя на Кубанщині. Всі ці лінії переплітаються дуже штудерно й майстерно. Композиційно «Старе гніздо і молоді птахи» стоїть далеко вище від досить безпорадних щодо цього повістей Нечуя-Левицького і від «Люборацьких».

Своєрідність Мовиного твору побільшується незвичайною густотою фарб. Автор не боїться того, що могло б здатися видимою пересадою. Герої його мало не безперервно лаються й б'ються. Ніщо не стримує їх язика й рук. Лексикон лайки сливе невичерпний. Водночас автор явно уникає перебільшеного натуралізму: сцени бійок, сце-

ни нічної втечі Улиної, сцена самогубства Килі — все це відбувається поза лаштунками.

Важко сказати, чи ця насиченість твору, кожної репліки дійових осіб рисами своєрідного кубанського кольориту йде від багатства авторових спостережень, які він хоче вбгати в твір, від його індивідуального темпераменту, чи може від експресивності самого кубансько-козацького побуту. Можна тільки констатувати, що така насиченість означає, хоч може й не в такій мірі, твори попередника Мови в змалюванні Кубані — Якова Кухаренка. Досить порівняти Кухаренків «Чорноморський побит» з «Наталкою Полтавкою» Котляревського. Сюжетна схема майже однакова, але ступінь експресивності зовсім інший. Хіба можна уявити собі, щоб Наталка сказала Возному «Та геть к чорту!», як це говорить Маруся Кабиці?

А з другого боку, порівняймо діалоги Мови й Кухаренка:

З а г р е б а (*заїдаючи*). Іменно жмикрут! Іменно правленьська закарлюка! Щипавка судова! Ярига!

Щ е р б о с ь о р б а. Чи ти ба, що він варнякає?! (*до Гайдабури*) Семене, чи ти чув? Щипавкою, яригою узиває!

Г а й д а б у р а. Та й уразив же полковник Щербосорбу у саму болячку!

Щ е р б о с ь о р б а. Та коли ж так, то ти гардонський пац! Бо ти козацький хліб зажираєш, козацькі гроші крадеш — от що!

З а г р е б а (*спалахнувши*). Гі-і-і, чорти б же мучили твою матір! То як же ти смієш отаке про мене казати? Та я тридцять літ служу цареві вірою і правдою, та на мене ще ні одна душа козацька не пожалкувалася, а ти всьому світові відомий хапуга, хаптурник, хавталій!

Щ е р б о с ь о р б а. Брешеш! І паки реку: брешеш! А ти гнобитель людський! Злодій гардонський! Пац не-нажерливий!

З а г р е б а. Та хто ж не знає, хто ж не відає, що всі

ви, судовики та правленці — хабарники безсоромні, сіпаки нещадущі, живолупи трикляті...

У Кухаренка:

О ч к у р н я. Побачим, чия візьме! А я вже знаю, що вона не мине моїх рук.

К а б и ц я. Твоїх рук? А ти ж, блошиця смердюча, гробак короткопузій, індик кишкатиї, що отак ходить... (та й дметься, як індик).

О ч к у р н я. А ти — сич витрішкуватий. Ха-ха-ха!

К а б и ц я. Харсун коротконогий!

О ч к у р н я. А ти бушля довгонога! Ха-ха-ха!

К а б и ц я. Свиня твердопуза!

О ч к у р н я. А ти хортова собака! Ха-ха-ха!

К а б и ц я. Мовчи ж, бісова худоба! Та тікай скоріше, поки небитий.

О ч к у р н я. Сам утікай, поки чуприна ціла!

К а б и ц я. Так ти оце, гаспидська каракатиця, почав глузувати надо мною? Тривай, бесуре! —

і далі лайка, як і в Василя Мови, переходить у бійку. Лексикон лайки відмінний, але кольоритність і вигадливість цілком однотипні, хоч у Кухаренка лайка характеризує особи, у Мови — соціальні прошарки.

Такий же експресивний і гумор Мовиного твору. Це той трагічний, гротесковий, часом навіть макабричний гумор, якого майже не знала наша література ХІХ сторіччя. Згадаймо для порівняння з «Причепи» Нечуя-Левицького сцену появи свині на балі, влаштованому Зосею в саду:

«З кущів вистромила рило здорова чорна свиня, нюхала на повітрі, а за нею з кущів посипались, як зайці, поросята. Всі зареготались. Перелякані поросята кинулися прожогом під ноги гостям, а їх мати, сполохана несподіванкою, як дика левиця, кинулася прожогом і звалила пару стільців. Всі схопилися з місця й реготалися. Зося була червона, як жар».

Цей гумор здається безнадійно примітивним проти тра-

гічного гумору розповіді Гайдабури про його бешкети або про його п'яне одруження з жінкою, що ненавиділа його, або багато інших сцен «Старого гнізда і молодих птахів». У цьому мистецтві трагікомічного гротеску, сміху з трагічним підґрунтям, де старі традиції барокового репаного козацького гумору й котляревщини переростають у макабрично-конденсований гумор експресіонізму, Мова випередив свій час і де в чому є близький до мистецтва ХХ сторіччя, якимись рисочками нагадуючи театр Миколи Куліша і торуючи йому шлях.

Постать Василя Мови як письменника підноситься над етнографізмом і примітивним побутописательством або оголеною тенденційністю багатьох його сучасників. Пора цьому письменникові-експериментаторові, попередникові експресіонізму в таких творах як «Троїсте кохання» й «Старе гніздо і молоді птахи», прозаїзаторові поетичної мови й метрики, посісти заслужене місце в історії нашої літератури й на книжковій полиці нашого читача.

Львів, 1944 — Нью-Йорк, 1968
(Василь Мова. «Твори». Мюнхен, 1968)

НАЙВАЖЛИВІША ЛІТЕРАТУРА ПРО ВАСИЛЯ МОВУ, ЗГАДАНА В СТАТТІ

М. Уманець (Комаров). Василь Мова, посмертна згадка. «Зоря» 1891, ч. 14.

О. Кониський. Кілька слів про Василя Мову. «Зоря» 1891, ч. 20.

М. К(о)маров. Літературна спадщина В. Мови. «Зоря» 1892, ч. 10.

І. Франко. Із поетичної спадщини Василя Мови (Ляманського). «Літературно-науковий вісник», том 6, 1899. Передрук у «Зібранні творів у п'ятдесяти томах» Івана Франка, том 31, Київ 1981.

М. Возняк. З письменської спадщини Василя Мови (Лиманського). «За сто літ», книга 3. Київ 1928.

М. Зеров. Поети пошевченківської пори. «Книгоспілка», Київ 1930.

Ю. Шевельов. Василь Мова. «Нова Україна», Харків, серпень 1942.

С. Крижанівський. Доля поета. У книзі В. Мова (Лиманський). Поезії. «Радянський письменник», Київ 1965.

О. Ставицький. Василь Мова (Лиманський). «Радянське літературознавство» 12,2. Київ 1968.

ДРУГИЙ «ЗАПОВІТ» УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ВПРОВІДНЕ: ЩО МИ ЗНАЄМО ПРО ПОЕМУ

Франків «Мойсей» датований січнем-липнем 1905 року. Після кількох хвиль переслідувань і бойкотів і гіркої самоти письменник досяг суспільного визнання. Його родинне життя було ледве прикритою руїною. Невблаганна хвороба, що показався десь 1896 року і звела письменника в труну 1916 року, змушувала тримати рахунок з життям у стані кожночасної готовости бути закритим.

Історики літератури перетрусили світову літературу, шукавши «Мойсеєві» прототипа або впливів на «Мойсея». Яким Ярема говорив про схожість і розбіжність з «Ангелі» Ю. Словацького (1912). Андрій Музичка про Мілтонові поеми (1927). Леонид Білецький про Альфреда де Вінї (1929), Костянтин Чехович про «Бар Кохбу» Я. Врхліцького і про Данте (1936-38). Згадувано Гердера, Петефі, Магера, К. Ф. Маєра (напр., Олександр Білецький, 1958). Притягано навіть твори, написані після Мойсея, 1906 року — драма «Мойсей» Карла Гавптмана, 1910 року — «По дорозі в казку» Олеса, 1914 року — «Мойсей безумний» Миколи Голубця (Каспрук, 1965). Спеціально порівнювано Франкову поему з єдиним перед тим написаним українським твором на ту ж тему, «Мойсеєм» Корнила Устияновича (1891). Висновок простий: твір Франка наскрізь ори-

гінальний. Ключів до нього слід шукати у Франкові і в самій поемі, не поза ними.

Франкознавці перетрусили всі твори Франкові, щоб знайти, відколи письменника зацікавив образ Мойсея. Наслідки були плідні: образ раз-по-раз повертався до його творця перед тим, як знайшов своє завершення в поемі 1905 року. З названим ім'ям Мойсея або з присутнім поси- ланням на нього образ непокоїв Франка вже 1875 року в «Петриях і Довбушуках»; виринув у поезії «Я буду жити, бо я хочу жити» 1880 року, «Ех nihilo» (1885), «Заповіті Якова» і «По-людськи» в складі, «Жидівських мелодій» 1889 року; майнув навіть у такому, здавалося б, далекому творі, як «Лис Микита» (1896), і в «Перехресних стежках» (1900) і в «Похороні» (1897); став темою поезії «Серцем молився Мойсей» у «Моєму ізмарагді» (1898); з'явився на- решті в кількох творах, писаних більш-менш одночасно з «Мойсеєм», коло 1905 року: «Поете, тям» («Із книги Кааф»), «Було се три дні перед моїм шлюбом» («На старі теми»), «Сойчине крило». Встановили це головне Леонид Білецький і Чехович. Радянські франкознавці повторили, напр., Юрій Кобилецький, Арсен Каспрук, Олександр Білецький, А. Скоць (не посилаючися на своїх попередників), додавши кілька нових позицій. Висновок: постійний інтерес Франка до образу Мойсея незаперечний. Можна думати, що задум поеми виношувався багато років, щонайменше від кінця дев'ятих років, часу, коли образ особливо пересліду- вав Франка. Тема вабила і мучила. Чому?

Біографічна паралеля Франка, перед лицем смерти, в безнастанних конфліктах з галицькою суспільністю, то загострених, то погано прихованих, і Мойсея, людини, що знала, де земля обітована, кликала й вела до неї, була цькована і покинена своїм народом і була рокована вмер- ти, не ввійшовши до краю майбутнього, на порозі його, — виразна. Сучасники й наступники гостро відчували кон- флікт Франка з громадою. «В «Мойсею», писав Ярема, обвинувачено тяжко все українське громадянство». Павло Филипович цитував Франків вірш 1895 року «Три долі»:

Той зарід сили, що іскриться в тобі, —
Ні, ти не розів'єш його як слід.
Без вправ, без змагань, наче в гробі,
Його задусить твій бездарний рід.

У статті «Отвертий лист до гал. української молодіжі», написаній тоді ж, коли й «Мойсей», Франко закидав своїм землякам «неточність, балакучість та пустомельство, брак характерности, індиферентність та моральну грубошкірість, байдужність до важних загальних справ, а завзятість у дрібницях, пусту амбітність та брак самокритики». Ще в пам'ятку були заяви Франка 1896 року: «Nie Kocham rusi-
pów» і «Nawet Rusi naszej nie Kocham».

Але Франко не написав автобіографії або мемуарів, не написав твору на місцеву тему. Значить, він хотів абстрагувати, взагальнити болючу тему, позбавити її часового й обмеженого, розкрити загально-людські аспекти її. Поема значуща поза автобіографічністю, автобіографічність її заперечена або сублімована.

Ці аспекти відчитувано по-різному. «Конфлікт між національними почуваннями людини а скептичними міркуваннями людського інтелекту» вбачав у поемі її перший інтерпретатор Ярема. «Проблему проводу нації» і розв'язання проблеми «у змислі ідеалізму і націоналізму» знайшов Чехович. За Кобилецьким поема написана про «взаємини між героєм і народом», Каспрук уздріває «проблему народу і вождя». Усі радянські франкознавці як один хочуть бачити в поемі реакцію автора на революцію 1905 року: «Ідейним поштовхом до написання поеми «Мойсей» були для Франка революційні події в Росії і на Україні 1905 р.», — у формулюванні Каспрука. Правди ради треба сказати, що і це твердження знайшло свій перший вияв у Яреми (ст. 17). Осторонь стоїть суд Миколи Зерова. Для нього «Мойсей» — це «поема сумніву, але сумніву подоланого».

Це не всі інтерпретації, але тільки головні. Але цього вистачає, щоб прочитати поему власними очима і вибрати

одне тлумачення з запропонованих або відкинути всі й виробити своє. Отже, перегорнім сторінку.

ПОЗА МЕЖІ МОЖЛИВОГО

Коли ми пройшли через випробовання й насолоду твору, можна спробувати здати собі звіт з того, що ми прочитали.

Кожна інтерпретація літературного твору впливає — а часом вибухає — з зустрічі письменника і читача. У кожній є щось принесене читачем. Так і те, що йде далі, — писане рукою і серцем одного читача, хоч він намагався вчитатися в твір більше, аніж вчитати себе в нього.

Наголовок цьому писанню взято з Франка, з зміною одного закінчення. 1900 року він оголосив статтю під назвою «Поza межами можливого». Це була стаття про «ідеал національної самостійности» і про досяжність того, що здається позірно недосяжним. Про потребу йти за межі можливого.

Франко сам писав про свою поему, що в ній «показано загострення конфлікту між пророком і народом аж до цілковитого розриву, а в дальшому розвитку дії через шерег спокус і об'явлень до безпосереднього стикання й з'єднання людини з найвищою істотою Єговою. Люди зуть це смертю». Читач не конче і не завжди мусить вірити авторові. Зокрема ці слова взяті з передмови Франка до польського перекладу «Мойсея», написаної 1913 року, вісім років після праці над поемою, а Франко часто міняв свої погляди. Але поет має право бути власним критиком, і варт вслухатися в його голос.

Насамперед впадає в око, що поет нічого не сказав про зв'язок поеми з революцією 1905 року. Зробити це було легко, бо згадано в передмові, що твір постав 1905 року, але й тільки. Ні словечка не впало про політичні події тих місяців. Але маємо не тільки свідчення мовчанням. Є у Франка стаття на тему революції, і ми знаємо, як Франко

її оцінював. Це його «Отвертий лист до гал. української молодіжі», вже цитований. Франко вітає революцію, «якої результатом мусить бути повний перестрій зразу державного, а далі й громадського, соціального порядку Росії, а в тім комплексі й України» (Літературно-науковий вісник, XXX, ст. 11: квітень 1905). Але він вітає події з погляду нових можливостей для української національної справи: «Велика доба для нашої нації почнеться з хвилиною, коли в Росії упаде абсолютизм» (12). За Франком, «капітал і інтелігенція» нададуть нового обличчя Росії, ліберали придуть до влади, яким «вистарчить замість самодержавної особи поставити самодержавну ідею — ідею нероздільності й єдності Росії, непорушності російського великодержавного становища» (13). Користь від революції тільки та, що вона створить умови для праці над вирішальним завданням — «витворити з величезної етнічної маси українського народу — українську націю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя» (14). Це в наслідок цих процесів боротьба українського народу «розростеться до розмірів боротьби всеукраїнського національного почуття з винародовлюючими претенсіями «державної» великоруської нації» (16). Отже, для Франка події 1905 року — пролог, але не до Жовтневої революції, а до загострення змагання за незалеження України. Це далеко не переддень до вступу в землю обітовану, а тільки один з етапів довгої мандрівки, етап перешикування й переозброєння. Коротко: «Мойсей» — річ далеко значущіша, ніж революція 1905 року в оцінці Франка. Поема Франка — не коментар до політичних подій дня і не емоційний відрух на них. Зрештою, вже сам час, протягом якого Франко виношував образ і тему «Мойсея» говорять виразно, що поза випадковим збігом у часі поема і революція не мають нічого спільного. Ключ до поеми — в поемі, а не в газетних повідомленнях тих днів, коли поему писано.

Є дві дії в «Мойсеї», зовнішня і внутрішня. Особи першої — Мойсей, Авірон, Датан, колективний образ гебреїв і колективний образ дітей гебрейських; в останній пісні, над трупами всіх головних дійових осіб, як Фортінбрас у «Гамлеті», з'являється носій світла й справедливості Єгосшау. Друга, внутрішня дія точиться в душі Мойсеєвій. Її учасники — Мойсей, Азазель, Єгова. Котра з двох дій важливіша?

Богдан Лепкий у своїх спогадах про зустрічі з Франком оповідає, як мемуаристів батько захоплювався «Мойсеєм» Корнила Устияновича: «Прийшла черга на Устияновичевого «Мойсея», на образ і на вірш. Батько процитував: «Мертва очам, німа для уха, жене від себе жизні духа» і т.д.

— Невжеж воно не гарне, не поетичне й не сильне? — питався батько.

— Гарне, та не глибоке, — відповів Франко. — Устиянович пише й малює поверху, нічого з глибин душі Мойсея не побудав, не розуміє його трагізму.

Присуд Франка виразний: найцікавіше, найважливіше в Мойсеєві — його внутрішній конфлікт. І так побудована Франкова поема. Поема відкривається образами розладу між гебреями й Мойсеєм. Але цей конфлікт відбувся в минулому. Автор не показує його перебігу, ані не знаємо, як давно це сталося. Це — тло. Ба більше, з двох протагоністів один — народ гебрейський власне в конфлікті не діє. Він або слухняно йде за своїми ватажками Авіроном і Датаном, або мовчить. Навіть симпатії його не визначені остаточно. Під час наруги над Мойсеєм іде по народові «клекіт глухий, мов у градовій хмарі», і годі сказати, що той клекіт означає. Як у Пушкіновому «Борисі Годунові» народ є протагоніст драми не тим, що діє, а тим, що безмовний. (Десь перед 1914 роком Франко переклав «Бориса»). Активно виступають проти Мойсея Авірон і Датан.

Програма Мойсея місійна. Він певний, що гебрейський народ має спеціальне послання від Бога. В його, народу, душу поклав серцевидець Єгова свій скарб, покликання гебреїв — «світ слобонити від мук і роздору і жаху», «ста-

тися сіллю землі», їх призначення — стати «будучим царем світу», дарма що, а може тому що сьогодні народ цей —

Між премудрими він не мудрець,
У війні не войовник,
У батьківщині свій він гість
І всесвітній кочовник (VI).

Притча про дерева, в якій не носій волі в самоті кедр, солодоців життя пальма, краси рожа, господаровитости дуб, журби береза, а символ принижености й служби іншим терен стає королем рослинного світу, могла б бути тлумачена як алегорія на тему громадського служіння особи громаді; але ця притча теж розшифрована Мойсеєм місяністично: найзанедбаніший і найупослідженіший народ несе в собі Божий заповіт і відслонить світло людству.

Народ з такою місією не має права на спокій і мир. Його існування має бути безнастанна жертва і змагання. Не сьогодні, а завтра. Не близька, а далека мета. Вічний рух і перемога через смерть. Тільки так можна вберегти Боже послання, інакше його підхопить інша нація, першою добіжить мети, — і Господь передасть їй царський вінець і безмір слави.

Але гебреї стомилися і прагнуть миру й спочиву. Навіщо нищити себе в пошуках далекої й недосяжної мети, — вчить їх Авірон. Добробут зараз і тут, ось його програма (Пісня VII). Датан іде ще далі. Він заперечує всякий рух. Краще бути живими в пустелі, ніж убитими в борні. Краще лишатися рабами в Єгипті, ніж гинути в мандрах до кращої землі й щасливішого життя (Пісня VIII).

Це могло б бути конфліктом революціонізму і опортунізму. Але місце цього конфлікту в поемі цілком підрядне. З двадцятьох пісень поеми йому віддано дві, і, що важливіше, конфлікт негайно перенесено в душу Мойсея, так ніби Авірон і Датан були тільки голосами сумління проковогого, голосами, почутими в час передсмертного звіту собі і Богові. Ізоляція і самота оступають душу в її дорозі «ночі й пітьми на стрічу»:

Обгорнула мене самота,
Як те море безкрає (XII).

Це з безкрайної ночі самоти-пустелі виринає голос темного демона пустелі (XIII), темного демона одчаю (XVI) — Азазеля. Він є свідок і обвинувач в останньому суді Мойсея над самим собою. Але суддею лишається сам Мойсей. Три спокуси Азазелеві проходить він. І падає у третій.

Перше обвинувачення — в тому, що Мойсей дурив людей і себе, казавши їм і собі, що кликав їх на жертви безмежні з любови до них і в Божому дорученні. Чи не було це актом найвищої гордині, а не любови або, якщо любови, то до себе? Чи був це Божий вогонь, а чи вогонь, розпалений ним самим у завзятому серці?

Чи новим фараоном для них
І ще тяжчим не був ти,
Бо в їх душу контролем своїм,
В їх сумління сягнув ти?
.....
Легко власний свій забаг подати
За веління Єгови (XIV).

Азазель красномовніший і переконливіший від Авірона, і пазурі його докорів роздирають до кісток м'ясо душі Мойсеєвої, але в суті речі це ж аргументи Авірона: не поривай народ до далекої мети, не жадай від нього жертв за жертвами, дай йому жити в спокої і брати з життя стільки, скільки воно дає для задоволення. Перша спокуса Азазеля — це спокуса Авіроном. З погляду реалістичного — це повторення в посиленій формі того, що чув Мойсей від Авірона в свідомості Мойсея. З погляду внутрішньої драми, що їй присвячено поему, і Авірон — тільки голос у свідомості пророка. Сила Авірона — не в його впливі на євреїв, а в тому, що він укорінений у самій душі Мойсея.

І тоді приходиться друга спокуса Азазелева. Вона песить, як мати, і, як мати, вона хотіла б, щоб її син ли-

шився навіки в хаті свого дитинства. Пощо ті світові рухи, пощо змагання? Берімо теплі принади домашнього вогнища, інтимного щастя. Ходи історії не змінити, все наперед визначене, борня людська безглузда й не веде до мети, вона недосяжна, як сонце для сліпого Оріона. Датан у своєму примітивізмі не спромігся на філософське обґрунтування своєї тези про збереження кожночасного status quo, але в суті речі Азазель другої спокуси обґрунтовує й поглиблює те, що проповідував Датан. Як давніше Авірон, тепер Датан знаходить своє друге вмотивування — не тільки як ватажок гебреїв, а і як голос у душі Мойсеевій. І, як була подолана спокуса Азазеля-Авірона, так тепер переможена й відкинена спокуса Азазеля-Датана.

Тут приходить третя спокуса. Як і дві попередні, вона виходить з позицій здорового глузду в його запереченні пориву й шалу. Але тепер вона спирається на знання, на провидження, ґрунтоване на студіях історії. Так, гебреї здобудуть Палестину. Але вся історія тієї затисненої між горами злиденної країни складатиметься з безнастанних воєн і руїни, і що вона важить у долі світу? —

Ось гебрейське царство! Що сліз
Коштуватиме й крові!
А заважить у судьбах землі,
Як та муха волови! (XVIII).

Що гірше: самостійність буде куплена ціною ненависти до інших богів і народів і ненависти від інших націй:

Та ненависть, найтяжча з усіх,
«Задля іншого бога».
Бач, як кублиться біля того
Храмового порога! (XVIII).

Осяйна мрія Мойсеева про рай у своїй здобутій державі, купленій ціною лютих зречень і страждань, обертається початком ще гірших зречень і ще тяжчих страждань, з перспективою кінець-кінцем, руїни тієї держави й нового,

ще ганебнішого й ще нестерпнішого рабства. Рає на землі нема й ніколи не буде. Жертви сучасного будуть помножені жертвами майбутнього. Тільки сліпі, як знову ж таки Оріон, не бачать цього. Але для знаючих наука історії недвозначна.

Характеристично: ці слова спершу були вкладені в уста Авірона. Явно, Франко хотів спершу мати цілковиту паралелю між трьома спокусами Азазеля й трьома промовами Авірона-Датана. Але далі він забрав ці слова в Авірона. Це було вчинком мудрости з багатьох поглядів. Поперше, Авірон зовсім не мусить бути таким завбачливим. Його напади на Мойсея йдуть від того, що зветься народним глуздом, а не від знання. Провидження майбутнього руйнувало б образ Авірона. Подруге, паралелізм діє сильніше тоді, коли він частковий і руйнується саме в ту хвилину, коли він міг би перейти в автоматизм. Потрете, якби Азазель тільки повторював уже сказане перед тим, поема втратила б на динаміці. І, найголовніше, спокуси Азазелеві можуть увібрати в себе голоси, чуті Мойсеєм, але в суті речі голос Азазеля — це голос, один з голосів, душі самого Мойсея. Вершок трагедії Мойсея в тому, що це він і ніхто інший знає майбутнє, як би він перед тим, у патосі й інерції боротьби, не приховував від самого себе це знання.*

Франко був занадто тверезою людиною й позитивістом, щоб вірити в месіанізм націй. У статті «Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова» (1906) він із співчуттям і погодженням писав, що об'єкт його дослідження «був занадто твереза і скептична натура, щоб мав вірити в якісь надприродні місії поодиноких народів». Попри всі його місійні й месіанські промови перед народом, в які він вірив, коли говорив, і Мойсей в таємному підземеллі своєї душі знав, що ці речі не існують в історії, перевіреній

* Чехович хотів, щоб голос Азазеля був голосом Драгоманова. Це непрошенне спрощення. Але воно може бути прийняте, якщо визнати, що Драгоманов жив у Франкові не зайдою з околу, а одним з голосів душі поетової.

розумом, вони покликані тільки почуттям і на посилу почуття. В хвилину кризи, перед лицем смерти, замки до тих підземель душі впали, двері розкрилися, знання вийшло назверх. Тут, у цій третій і найстрашнішій спокусі Азазеля, Мойсей заламується і падає, переможений, зрікаючися Єгови:

І упав він лицем до землі:
«Одурив нас Єгова!» (XVIII).

Це кінець Мойсеевого життя, бо заперечене, й поламане, й відкинене те, що тримало його серед живих, що було сенсом і метою його існування. Приходить смерть, приходить після грому й бурі, в «леготі теплім». Цьому деталеві Франко надавав великої ваги. Він повторюється в «Сойчиному крилі», оповіданні, що писалося одночасно з «Мойсеєм», — його дата — лютий 1905 року: «Тямиш той чудовий уступ у Біблії: степом проходила буря, та в тій бурі не було Єгови. Гуркотів грім, та в громі не було Єгови. Свистів вітер, та в вітрі не було Єгови. Гуло землетрясення, та в землетрясенню не було Єгови. Та коли прояснилося і засіяло сонце і повіяв *легесенький легіт понад квітами* — глянь, і в подуві того леготу був Єгова». Єгова приходить у лагідному леготі, бо він — це не тільки смерть, а і безустанний плин життя, якого смерть — тільки частина. Цим леготом, цією обіцянкою життя Мойсеєві в його дорозі до «пограничного муру смерти й життя» була зустріч з дітьми. Саме тому вона, хоч позірно не зв'язана з сюжетом, стала темою цілого окремого розділу (XI). Тут відбувається катарсис, акт очищення. З'ясовується, що Мойсееве життя, хоч схиблене з погляду логіки історії, було цільне, було чесне, було героїчне і, головне, було доцільне. Так, Мойсей був «проводирем незрячим». Він кликав гебреїв до Палестини, яка сама в собі мало чого варта. Але безмірно вартісний був **порив** до неї, бо він творив духові цінності і творив передумови до творення їх у майбутньому. Раю нема, але рай є — у поступі, у русі, у

творчості: «В тій боротьбі раз-у-раз гинуть мільйони людей, в ній на протягу звісної нам історії погибли тисячі і мільйони громад, племен і народів, лишаючи місце іншим, щасливішим. Власне, в тім, що в тій боротьбі удержуються сильніші, здібніші та тривкіші, лежить джерело людського поступу», — писав Франко в статті «Що таке поступ?» (1903). Або, словами Єгови з «Мойсея»:

І будете ви свідки мені
З краю світа до краю,
Що лиш духа кормильців з усіх
Я собі вибираю.

.....
Ось де вам вітчизна осяйна,
З всіх найкраща частина!
Лиш дрібненький задаток її
Вам оця Палестина (XIX).

Історія веде людей не туди, куди вони наміряються, рухані «двома могутніми кондукторами» голодом і любов'ю («Що таке поступ?»). Ні народ, ні його пророк, «душа їх душі», завжди знов таки «проводир незрячий», не знають, чи вони досягнуть своєї мети, а навіть коли досягнуть, що це справді означатиме. Але важить не це, а віра «в силу духа І в день воскресний твого повстання». Вона бо творить духові вартості, робить людину людиною, націю нацією і дає зміст життю і сенс смерті.

Так умотивовується останній, двадцятий розділ поеми, поеми про подолані сумніви (Зеров), поеми, що є «конденсацією духовної енергії народу, його кращих прагнень, а разом з тим його сумнівів і вагань» (О. Білецький). Прокладається заснулий дух гебреїв, і ця мить творить люд героїв із номадів лінивих. Як гнилі тріски, розтоптані Авірон і Датан, а тим самим, значить, і дух сумніву — пустелі — одчаю — Азазель. Палестина буде здобута. Але тисячу разів треба підкреслити: не в радості й запалі починається й триває цей рух. Його перший вияв — безглуздий ексцес жорстокости: непотрібний самосуд над Авіроном і Дата-

ном. Його перший поштовх — туга, що ходить по голій горі. І ще раз повторить Франко про його рушіїв: «Голод духа і жах самоти і безодні старої», щоб закінчити поему катреном віри, тверезої в своєму знанні неминучого:

І підуть вони в безвість віків
Повні туги і жаху
Простувать в ході духові шлях —
І вмирати на шляху... (XX).

Повні туги і жаху... Безвість віків... Вмирати на шляху... Найменше в світі кінцівка «Мойсея» нагадує бездумний військовий марш, хвацьке биття в барабан, молодецьку пісню колони вояків, що маршує в захваті сліпоти на лінію смертоховного фронту. Життя і дія і боротьба приймаються тут не в сліпоті віри, а радше віра росте з збагнення людського знання і, будьмо одверті, людського незнання. Із знання й прийняття смерти, того — і єдиного — злиття з Єговою, росте любов до життя:

Бо життя — се клейнод, хіба ж є
Що дорожче від нього? (XI).

Ярема не міг зрозуміти, чому Франко не заперечив логіки третьої спокуси Азазеля — про нищість Палестини і про марність історії, і не міг схопити, як погодити це з бадьорими терцинами прологу, що кличе український народ на здобуття своєї власної батьківщини від Бескиду до Кавказу. Але суперечність ця тільки уявна. Не можна відкинути спокуси Азазеля на фактичному ґрунті. Франко не був патріотом у сенсі географічному. В статті «Niесо o sobie samut» він писав про Україну: «Що мені в ній любити? Щоб любити її як географічне поняття, на це я завеликий ворог пустих фраз, дуже багато бачив світа, щоб я мав проголошувати, що ніде нема такої гарної природи, як на Русі», — це ж аргумент Азазеля про бідність Палестини. Не можна відкинути й його історичного аргументу. Звичайно ж, здобуття самостійності не буде почат-

ком земного раю і кінцем усіх страждань, а тільки початком **інших** страждань. Заперечення цих тез Азазеля не в спростованні фактів, що він їх подає. Їхня логіка залізна. Спростовання в тому, що рух до поставленої мети дає зміст життю, приносить стільки щастя, скільки людина може мати, і творить ті духові цінності, в яких є сенс людського існування і які відкривають людині шлях до Єгови.

Але **це** заперечення Франко дав. Йому присвячений розділ ХХ. І хіба ж не йому присвячена й вся поема, що її Франко з слушною гордістю назвав своїм «скромним даром весільним» генієві українського народу і його будучині?

Як любов до життя впливає в Франка з пізнання смерти, так заклик до руху людини й народу впливає з визнання невідомості наслідків і марності історичних рухів. Промінний оптимізм Прологу вмотивований саме поразкою давнішого, «незрячого» оптимізму Мойсея і мужньою резигнацією кінця поеми. Як Мойсей, що

Для свого народу
Лиш одну бачить ясну мету —
Незалежність, свободу (VII, варіант).

так Франко років «Мойсея» не тільки розумів, що «національно-економічні питання самі собою, з залізною консеквенцією, пруть усяку націю до виборювання для себе політичної самостійности» («Поза межами можливого», 1900) і дотримувався «поняття нації як чогось органічного, історично кінченного, нерозривного і вищого над усяку територіальну організацію» («Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова» 1906), але й вітав цей рух, це змагання і вважав себе за їхнього пророка і їхнього скромного робучого каменяра.

Два прозові твори написані були одночасно з «Мойсеєм»: оповідання «Під оборогом», датоване січнем 1905 року і повість «Сойчине крило», з датою лютого того ж року. На перший погляд ці твори не мають нічого спіль-

ного з «Мойсеєм». Оповідання — образок з дитячих літ Франка, яких він написав цілу серію, «Сойчине крило» — повість про романтичне кохання жінки, яке знаходить себе тільки після соціального й морального падіння героїні. В дійсності одначе зв'язок цих творів з «Мойсеєм» глибокий, і два прозові твори кидають світло на проблематику, філософію, образи і настрої поеми.

Герой «Сойчиного крила», покинений коханою, стомлений безглуздою веремією життя, хоче жити «без оптимізму, без зайвих надій, бо оптимізм — це признак дитячої наївності, що бачить у житті те, чого нема, і надіється того, чого життя не може дати». Для нього «суспільність, держава, народ» — «усе це подвійні кайдани». З трагічної самоти він хоче зробити програму щастя в не-діянні. Але приходить лист від невірної коханої, зруйновано затишок уявного раю, дзвенить дзвінок, і двері відкриваються — перед жінкою? Чи перед самим життям? Нема в цих подіях логіки на перший погляд, а тим більше нема заспокоєння, але — «приходь, приходь! Що врятувалося, переходячи через стільки могил, що лишилося живе в наших серцях по стількох руїнах — нехай живе! Нехай надіється!» Сенс життя — рух, сенс життя — життя, в його безупинності. Як «Мойсей» був поемою подоланого сумніву (Зеров), так і «Сойчине крило» є подоланням скепсису й сумніву й зречення. Тільки те, що в «Мойсеєві» подане на філософському рівні, тут виступає на рівні персонально-психологічному. Два твори взаємно доповнюють один одного.

«Під оборогом» — це історія про те, як малий Мирон перебув градовищу — в самоті під оборогом. Але це так воно виглядає на поверхні подій. В дійсності хлопчина страшним зусиллям волі спинив градову хмару, що загрожувала знищенням цілорічної селянської праці, і відвернув стихійну катастрофу до лісу (Мотив цей повторить Коцюбинський 1911 року в «Тінях забутих предків», тільки в нього робитиме це не дитина, а мольфар Юра): «Адїть, я весь мокрий, так утомився. І руки мокрі зовсім, бо я дер-

жав їх виставлені на дощ... Якби я сховав хоч одну, то він був би переміг мене», каже хлопець матері, і вона міркує: «Ануж він має зв'язок із якимись надприродними силами? Не раз уже в розмовах з нею він закидав такі слова, що вона не то дивувалася, не то жахалася його. І тепер знов! Невже в його словах не хвороба, не гарячка, а якась правда таємна, вища, недоступна їй?»

Ця вища правда в тому, що людина сильніша, ніж їй здається, що вона може йти поза межі позірно можливого, бо вона —

... вся пристрасть і бажання,
І вся огонь, і вся тривога,
Вся боротьба і вся дорога,
Шукання, дослід і погоні,
До мет, що мчать по небосклоні.

Це сказав Франко про пісню («Лісова ідилія», 1906), але хіба пісня не витвір і не квінтесенція людини? І як тут не згадати того катрену з «Мойсея», де змальовується сила молитви пророкової —

Від такої молитви тремтять
Земляні основи,
Тають скелі, як віск, і дрижить
Трон предвічний Єгови (XV).

Рік 1905 у житті Франка був роком звіту його перед життям і перед смертю, роком подолання сумніву й вагання, роком прийняття смерті і ствердження людських змагань, що йдуть поза межі можливого, падають або приводять зовсім не туди, куди думалося, але надають змісту життю людини й нації і творять найвищі цінності — цінності духу. Як приречений Коцюбинський написав у своїх останніх творах х в а л у ж и т т ю, так зробив це і Франко в тетралогії «Мойсей» (поезія), — «Сойчине крило» (проза), — «Під оборогом» (мемуари), — «Отвертий лист до гал. української молодіжі» (публіцистика). Верхо-

винний осяг тетралогії — «Мойсей». Тут є автобіографічний, особистий аспект інших творів з тетралогії (йому присвячена стаття Л. Білецького про образ Мойсея в творчості Франка), є тут громадянсько-політичний аспект, який виразний в «Отвертому листі», але понад усім і в підоснові всього знаходимо тут філософію і історіософію.

Уже переплетення і взаємопроймання цих трьох аспектів — особистого, суспільного і філософського робить «Мойсея» одним з верхогір'їв української літератури. Але і з погляду чисто формального «Мойсей» височить недоглядно над поезією свого часу, а часто і над поезією самого Франка.

Поетична майстерність «Мойсея» — тема майже не торкана. Гори паперу списано про «передчування соціальної революції» або про «націоналізм» поеми, але майже нічого про поетичну техніку твору. Потрібна про це прониклива й докладна монографія, на яку тут нема місця. Може кілька відрізних і бистрих спостережень заохотять когонебудь до такої монографії.

У композиції «Мойсей» — як вибагливий у своїй симетрії близькосхідній килим. Яке багатство ниток у утоці, і як продумано виводиться то та то інша нитка на поверхню саме тоді, коли треба! Уже сказано перед цим про симетрію двох спокус Азазелевих з промовами Авірона й Датана і про те, як брак цієї симетрії в третій спокусі створює кульмінацію поеми. Не менш продумано і вміло впроваджується мотив Єгови: перша згадка (розділ III) — про намет завіту, де, в важкій скрині, ніби мертві, «Єгови накази лежать». Далі — розділ IV — довідуємося, що не мертві ті накази, бо вони не лише в важкій скрині, укованій з міді, а і в серці гебреїв:

... в те серце Єгова вложив,
Наче квас в пісне тісто,
Творчі сили, — ті гнатимуть вас
У призначене місто.

Але в цей час Мойсей ще не збагнув справжнього єства Єгови, тож у дальшому протягу цього розділу і в притчі про дерева Єгова виступає як сила фаталістичного детермінізму. Переборення цієї концепції приходить у кризі, що знаходить свій найвищий вираз у кінцівці розділу XVIII, — «Одурив нас Єгова!» і в чеканні на появу розгніваного Творця життя в гromі й бурі покари, і в його справжній появі в теплому леготі.

Так само вплетено образ гебрейських дітей. Уже в розділі I, що описує втому й зневіру гебреїв, виринає контраст дітвори, що

Дивні іграшки зводить:
То воює, мурує міста,
То городи городить, —

викликаючи здивовані міркування хлібоїдів-дорослих:

Адже в нас не видали того,
Не чували в пустині!
Чи пророцькі слова перейшли
В кров і душу дитини?

Тут у суті речі вже готується той вибух руху до обітваної землі, та війна і те будівництво, якими кінчається поема, — адже вчинила його молодь, вчорашні діти.

Ще раз промайне образ дітей у розділі III, коли вони, знову в контрасті й виклику до дорослих гебреїв з їх філософією не-діяння

В перегони біжать і кричать,
Або з луків стріляють.

Тож уїдливою іронією супроти нього самого звучить порада Авіронова (розділ VII) про те, як покарати Мойсея:

Тож приставмо його до дітей
За громадську няньку.

Цілий розділ XI присвячений дітям і їхній зустрічі з Мойсеєм, що прямує до свого муру життя й смерті. І знову діти — це активність: вони вбили скорпіона, зловили зайченят. Реакція Мойсея — визнання потреби вбивати скорпіонів, порада відпустити на волю зайченят в ім'я збереження життя — усе це зовсім не зайвий епізод, хоч він ніби поза основною дією поеми. Тут уже є та програма діяльності в ім'я життя, що її зформулює Єгова в передостанньому розділі поеми. (Адже і Єгова — передусім голос душі Мойсея). А прохання дітей, щоб Мойсей оповів їм ще раз про те, як він бачив неспалений кущ хоривський, ще раз показує, що заповіді Мойсея живуть у дитячих душах, і ще раз готує вибух енергії, що ним кінчається твір.

Ще Огоновський відчув у прихованій глибині Франкового мистецького темпераменту, під намулом усіх вимог програмовості, реалізму й натуралізму, — непоправного романтика. Знав про це і Зеров. У «Мойсеєві» романтизм дав Франкові техніку глухих передчуттів і призвісток, що ведуть уяву до чогось непомітного на поверхні подій, чогось, що крізь прозу гебрейського нидіння в пустелі обіцяє спалах творчих сил в той перший день, що його гебреям судилося жити без Мойсея. Це той «клекіт глухий, мов у градовій хмарі», що не знати звідки перекочується через юрбу — аж двічі — у розділі VII; ті «дивні звуки», що вели Мойсея на вершок гори до розмови з Єговою — у розділі XIV, повторені знову ж таки двічі. Це нарешті незвичайне переключення всієї оповіді з минулого часу в майбутній у останніх строфах поеми, — засіб надзвичайної мистецької сили й філософської значущості:

Ще момент — і Єгошуа крик
Гірл сто тисяч повторить;
Із номадів лінєвих ся мить
Люд героїв сотворить.

Задуднять — і пустині пісок
На болото замість,

Авірона камінням поб'ють,
А Датана повісять.

Натуралісти намагалися чесно описувати все, «як було», рухаючися послідовно в просторі або в часі. Згадаймо хоч би «Миколу Джерю». В протилежність цьому романтики шукали кольориту й настрою через нагнітання словника і образів того самого пляну. На межі 19 і 20 сторіч Оскар Вайлд і інші впровадили те, що пізніше конструктивісти охристили терміном «льокальне порівняння»; порівняння, чий другий член узятий з оточення, де відбувається дія. Цю романтично-модерністичну техніку Франко застосовує раз-у-раз у своїй поемі. Ось порівняння, взяті лише з кількох сторінок: «Завзяття пом'якло в душі, Наче мокрая глина»; «Ти ведеш нас у той Ханаан, мов до вовчої ями»; «І лунав її рев, мов крутіж гураган по долині»; «Як кропива, ви руку жжете, Що, мов цвіт, вас плекає, Як бугай, бодете пастуха, Що вам паші шукає»; «Ти підеш до своєї мети, Як бидля в плуг нераде»; «Наче кінь той здичілий, летиш У безодню з розгону»; Єгова покинув тебе, «Як розтоптану красу змію, що здихає на шляху»; «Тремтіло шакалів виття, Мов болючая рана»... Нескладні синтаксично, здебільшого прості образиво, ці порівняння мають кумулятивний ефект. Вони ніби беруть читача просто до моавських пустель. А коли додати, що деякі з них, непідкреслено, але уперто, повертаються в розгортанні поеми, як от порівняння гебреїв з пустельним будяком, то ефект цей стане ще виразніший.

Прикметник Франків у «Мойсеєві» теж скупий, теж зосереджений на місцевому й часовому, ніколи не нагромаджуваний переліченням, здебільша матеріаловий — збанки глиняні, мішки шкіряні, гураган пісковий, паша будякова, скриня укована з міді, уста глиняні, — все це виключає дешеву емоційність, робить виклад ваговито-конкретним, а в кінцевому наслідку дивним дивом, саме через свою відміреність і льокалізованість, витворює настрій і кольорит.

Таке й речення Франкове, ніби зовсім не загнуждане віршем, а в дійсності в незвичайній згоді з ним, здебільшого коротке, без наголошених перенесень з рядка до рядка. Такий, нарешті і метр і ритм, — безпрецедентний анапест (9 складів у непаристих рядках, 7 у паристих, з неримованими чоловічими закінченнями й римованими жіночими, — Зеров усупереч рядковій конфігурації «Мойсея» назвав його вірш «енергійними п'ятистоповими анапестами»), — ритм небуденної мужности, який навіть твердження про слабкість робить висловом сили:

Це Мойсей, позабутий пророк,
Це дідусь слабосилий,
Що без роду, без стад і жінок
Сам стоїть край могили.

Однаке характеристика вірша на цьому далеко не обмежується. Найоригінальніше в ньому те, що раз-по-раз, особливо в четвертих рядках катрена, Франко впроваджує додаткові наголоси. Формально це свого роду «спондеї», але вони становлять справжню проблему для читця і читача поеми. Візьмімо приклад:

І зневірився люд і сказав:
«Набрехали пророки!
У пустині нам жить і вмирать!
Чого ще ждять? І доки?» (1).

Четвертий рядок повинен мати наголоси на третьому і шостому складах: щЕ, дОки. І так можна прочитати цей рядок: чоґощЕ ждатыдОки. Але, якщо зректися інерції вірша, мало б бути: чоґО щЕ ждАть і дОки, — чотири наголоси. Потреба саме такого читання підкреслена тут і тим, що межа речення проходить після слова ждять. Синтакса тут розсаджує вірш, вірш заперечує вимоги синтаксиса. Заколисливість вірша порушена, надщерблена, як порушена в поемі затишність гебрейського спокою в пустелі, як скаламучена віра в душі Мойсеєвій.

Подібні конфлікти між віршем і синтаксою, подібні збурення ритму надзвичайно характеристичні для «Мойсея», але тут обмежмося ще до одного-двох прикладів:

Бережіться, а то він до вас
Заговорить по-своmu,
Заговорить страшніше сто раз,
Як в пустині рик грому (IV),

Та хоч би край Йордана мені
Зараз трупом упасти,
Щоб в обіцяннім краю лише
Старі кості покласти (X).

Останні рядки цих катренів можна читати за інерцією анапеста «як в пустині рик грому», «старі кості покласти». Можна, але чи треба?

Важить у структурі вірша тут не тільки присутність «зайвих» наголосів, а і їх місце. Особливий ефект виникає, коли вони в складі сусідньому з «законним» наголосом, але дуже своєрідний і зовсім відмінний акцентуаційний рух постає, коли додатковий наголос відокремлений складом від головного. Звукове оркестрування вірша теж приглушене — звукові повтори звичайно не виходять поза два, але тим дійовіші вони в своїй аскетичності: А в руках їх мішки шкіряні (III), Заговорить страшніше сто раз (IV) і т. п. Усі ці проблеми вимагають спеціального дослідження, і завдання цих зауваг тільки прикликати зацікавлення дослідників до ритміки «Мойсея».

«Мойсей» — не тільки твір, написаний гарячим серцем і проникливим розумом. З мистецько-фахового погляду це першорядної якості будова, зведена з тривкого матеріалу рукою досвідченого і сумлінного муляра, де кожна цеглина припасовна майстерно до іншої, де нема шпарин і кривини, будова, що простоїть сторіччя, тоді як псевдоекспериментальний, але в суті речі хирлявий вірш не одного сучасника Франкового, такий модний у свій час, не склав іспиту навіть десятиліть. Згадаймо хоч би Миколу Вороного або декого з молодомузців.

Але цей муляр не тільки пройшов добру школу й мав великий досвід. Він не цурався і експериментів. Уже те уваговичення анапеста, що до нього вдався Франко, було поетичним дослідом. Ще виразніше це в словнику поеми. Як легко було впасти в спокусу стилізації Біблії, що її Франко так добре знав, стилізації, що її практиковано і перед Франком, скажімо, Паньком Кулішем, стилізації, що мала зразок і в «модерні», як от, приміром, стилізація Пісні Пісень у Вайлдовій «Саломеї». Франко утримався від цієї спокуси. Його поема мала бути не тільки про минуле. Вона була і про сучасне, про те, що існує так довго, як існує людство. Треба було показати цей зв'язок з сучасністю, але не через дешеві алюзії, не через посилення на злободенне. І Франко зробив це через словник.

«Все, що мав у житті, він віддав Для одної ідеї»; «Голосистий Датан перепер ось якую ухвалу»; «По безхмарому небі пливла Меланхолия тьмяна»; «В рух мас вносить кожного душа Частку свого льоту»; «Жартує з тих плянів її Хлопчик — логіка фактів»; Єгова «контракт підписав і запив Могорич при народі» — такі вислови, певне, разили не одного критика і читача, і тільки з пошани до Франка про них не говорилося. Зеров наважився піднести цей закид: «Навіть у «Мойсеї» трапляються інколи прикрі дефекти. Як би хотілося, наприклад, щоб старозавітний пророк не говорив про нетямущих рабів на гордині котурні, не звертався до Бога:

О Всезнавче, чи знав Ти вперед
Про такі результати?,

не розказував давнім гебреям грецького міту про Оріона, коли б взагалі в його словах було менше словника і невідпорної фрази галицького вічового красномовця». Але Франко не був глухий до стилю і неухажний до мови. Коли він хотів дати стилізацію, він давав її. Так було в «Моєму ізмаргаді», в передмові до якого Франко писав: «Мені давно хотілося написати подібну книжку — тою

мовою, яка на теперішнє покоління повинна робити враження багато дечим подібне до того, яке на старих українців робила мова церковна — то значить мовою поезії». Але це не було його завданням у «Мойсеї», де йшлося про злиття, синтезу старогєбрейського, грецького (котурни, Орїон) і сучасного, Палєстини і України, Мойсея і самого Франка. Йшлося про експеримент, подібний до тих, що їх робив Шевченко в «Неофітах» і «Марії», хоч зовсім інакше стилістично виведений. Попри всю тонкість його поетичного відчуття і літературного смаку Зєров був занадто неоклясиком в ідеалі, щоб збагнути принаду експерименту змішання стилів, гатунків і словників. Але Франко лишився і в «Мойсеї» тим, чим він хотів бути — *semper tūo*.

Написаний після найтяжчих випробувань, на вершкy змуїннєня, на кінці «життєвої дороги» («Сойчине крило»), «Мойсей» був «остаточне зведення рахунку з кимсь, з ким малося до діла цілий час». Ці слова Миколи Євшана, писані ще за життя Франка, не могли бути виразнішими. Тепер ми можемо сказати, хто був цей хтось. Це було людство. Український народ. І сам Франко. Словами Олександра Білєцького, уже частково цитованими, «Його Мойсей — це, так би мовити, конденсація духовної енергії народу, його краєших прагнєнь, а разом з тим і сумнівів та вагань..., це і підсумок його власного життя та діяльності, його, так би мовити *Exegi monumentum*, заповіт українському народові».

«Заповіт українському народові»... 25 грудня 1845 року в прозрінні того, що доля незабаром перетне нитку його вільного життя, Шевченко написав свій «Заповіт». Визвіл України у бунті і здобуття свободи він пов'язав з визнанням чи невизнанням Бога, історію своєї нації з проблемою світової справедливості:

... отоді я
І лани і гори —
Все покину і долину
До самого Бога

Молитися... А до того —
Я не знаю Бога.

Минуло шістдесят років, і українська нація дістала другий заповіт: Франкового «Мойсея». І тут пов'язано і взаємно узалежнено закони світобудови з змаганнями нації. Але тут це вже не тільки геніальне вчуття, а розгорнена філософія історії людства і кожної індивідуальної людини. Геній Шевченка неперевершений, але який поступ зробила українська література за ці роки в сенсі інтелектуального круговиду і врівноваженої майстерности, яких творчих довершень і розкрить провіщеного вона дійшла! У Франковому «Мойсеєві» вона стоїть уже на порозі українського «Фавста», вона стукає в двері, що ведуть до «Божественної комедії». Шевченкова традиція тут продовжена в світогляді і в змісті, як вона продовжена в стилістичному експериментуванні, але не як наслідування, а як змагання майстра однієї доби з майстром іншої доби.

Малі і боязкі нащадки викинули з «Заповіта» в співі, строфу про Бога, хоч у ній суть і патос і глибина Шевченкового бунту, заклику і мрії. «Мойсея» звели до оспівування революції 1905 року або до заклику до української держави від Бескиду до Кавказу. Звичайно, заклик цей є в обох поетів, але вони бачать не тільки день постання української держави. Вони бачать і день наступний.

Сьогодні ми вже можемо встановити історичне місце «Мойсея». У певному сенсі він завершує Шевченкову традицію. Не епігонством, а підбудовуючи Шевченкову інтуїцію і імпровізацію систематичною філософією і досконалим літературним ремеслом. Як і Шевченко, Франко належить до того періоду, коли література бачила своє завдання в тому, щоб нести народові — чи нації — своє служіння і благовість. Минули ті часи, коли вона була веселою грою, радістю забавки без практичного призначення, виявом захвату і світоподиву, як на кону бурсацьких інтермедій, у козацьких бурлесках, у руках Котляревського, як покоління наших днів знову хотіло б її бачити

(мінус її первісна, глибинна життєрадісність, що вже закрита для нас, «знесилених журбою, роздертих сумнівами, битих стидом»). Після наївно-лукавої, напівдитячої гри часів Котляревського літературу міцно впряжено до суспільного воза. Чимало творів Франкового пера (але, хвалити Бога, далеко не всі) розтрушено в подорожах тим возом на вибоїстих шляхах тогочасної української буденщини. Відповідно, і Шевченкова традиція для Франка була між іншим у тому, щоб література була — подвиг, пророцтво, візія і клич. На це були свої глибокі причини — в історичному розвитку країни, у впливах поляків з їхнім візійним проґнозом і росіян з їхнім проголошенням примату громадського над особистим. Франко не лишився глухим до модерну і його техніки, але в сенсі загальної оцінки літератури і її відповідальності був традиціоналістом. Він додавав нове до старого, але він не рушив цього старого.

Але та зміна настанов і вимог до літератури, що її тепер переживаємо, не закриває нам вартости «Мойсея» ані як досконалого в своїй майстерності мистецького твору, ані як людського документу незвичайної щирости, ані як філософського твору про суть історії, національного і особистого життя.

Нью-Йорк, квітень 1967.
(Іван Франко. «Мойсей».
Українська Вільна Академія
Наук у США. Нью-Йорк, 1968)

З БІБЛІОГРАФІЇ

Автор статті користався, посилаючися або не посилаючися, погоджуючися або не погоджуючися, насамперед з таких видань:

Леонід Білецький. Поема «Мойсей» і розвиток ідеї її образу в літературно-поетичній традиції Івана Франка.

Праці Високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова у Празі, 1. Прага 1929.

Олександр Білецький. Поезія Івана Франка. — Українська література серед інших літератур світу. У книзі Зібрання творів у п'яти томах, 2. Київ 1965.

Микола Євшан. Іван Франко. Нарис його літературної діяльності. Літературно-науковий вістник, 1913, IX.

Микола Зеров. Франко — поет. У книзі «До джерел». Краків — Львів 1943.

Арсен Каспрук. Філософські поеми Івана Франка. Київ 1965.

Юрій Кобилецький. Творчість Івана Франка. Київ 1956.

Дмитро Козій. Довір'я до буття (Спроба ввійти в духовий світ Івана Франка). Листи до приятелів, 1966, 11-12.

Антін Крушельницький. Іван Франко (поезія). Коломия 1909.

Богдан Лепкий. Іван Франко. У книзі «Три портрети». Львів 1937.

Микола Плевако. Іван Франко. У книзі «Статті, розвідки й біо-бібліографічні матеріали». Нью-Йорк — Париж 1961.

А. Скоць. До генези поеми І. Я. Франка «Мойсей». Іван Франко, статті і матеріали, 12. Львів 1965.

Павло Филипович. Шляхи Франкової поезії. У книзі «З новітнього українського письменства». Київ 1929.

Іван Франко (крім творів, що ввійшли в збірки його творів). *Mojzesz. Tłómaczył z ukraińskiego... Włodzimierz Kobryn.* — Отвертий лист до гал. української молодіжі. Літературно-науковий вістник, 1905, IV. — «Поza межами можливого, *Ukraina irredenta*». У книзі «Вивід прав України», ред. Богдан Кравців. Нью-Йорк 1964. — Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова. Що таке поступ? У книзі «Іван Франко про соціалізм і марксизм». Ред. Богдан Кравців. Нью-Йорк 1966. Останні чотири статті також у книзі. Іван Франко, Зібрання творів у п'ятдесяти томах, том 45. Київ, 1986.

Костянтин Чехович. Постаь Івана Вишенського і Мойсея в творчості Івана Франка. Слово, 1938, 4.

Яким Ярема. Мойсей, поема Івана Франка. Тернопіль 1912.

Дам'ян Горняткевич, Григорій Костюк, Богдан Кравців, Володимир Міяковський, Сергій Наклович і Ярослав Рудницький були дуже помічні в розшукуванні рідких видань. Сердечна дяка від автора статті.

У НОВОМУ ПІДСОННІ

ЛІТ ІКАРА (ПАМФЛЕТИ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО)

Якби можна було ставити епіграфом до книжки музичні твори, я поставив би «Жалобний марш» Белі Бартока (з його «Чотирьох уривків для оркестри», опус 12), викінчений композитором 1921 року. Техніка цього не дійшла. Читачу, перше, ніж читати цю статтю, заграй собі платівку з музикою Бартока.

* * *

«Європа чи «просвіта?» («Ви питаєте, яка Європа? Беріть, яку хочете: минулу — сучасну, буржуазну — пролетарську, вічну — мінливу»), «Гряде могутній азійський ренесанс... і його предтечами є ми», «Романтика вітаїзму», «Українізація... є результат непереможної волі тридцятимільйонної нації», «Росія ж самостійна держава? Самостійна. Ну, так і ми самостійна», з усіх культур орієнтація «у всякому разі не на російську... Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше тікати», «Наша орієнтація — на західноєвропейське мистецтво», «Москва сьогодні є центр всесоюзного міщанства», «Майбутнє за моєю молодого нацією і за моєю молодого клясою», «За відважних і вольових людей» — ці чіпкі гасла відомі кожному. Їх засвоїли прихильники Хвильового, яких свого часу були тисячі й тисячі, їх популяризували в

своїх актах обвинувачення речники режиму, бажавши довести злочинну буржуазність і буржуазну злочинність памфлетів Хвильового.

Але ці гасла, хоч як вони чіпаються розумів і сердець, хоч може заради них і були написані самі памфлети, вміщаються в один невеликий уступ. А памфлетів же Хвильового є цілий том. (До того двоє останніх гасел узято з «Вальдшнепів», роману, що формально не належить до цього жанру, хоч і стоїть на його межі — та про це далі). Памфлети Хвильового ніколи не передруковувано повністю. На Україні вони небезпечніші від усієї самвидавної літератури, разом узятої, поза межами України ніхто досі не здобувся на таке діло. Юрій Лавріненко подав у своєму «Розстріляному відродженні» дещо з «Камо грядеши [?]», «Думок проти течії» і «Апологетів писаризму», але це тільки фрагменти, раз-у-раз порозбивані редакторськими крапками-пропусками. Не буде помилкою сказати, що памфлетів Хвильового в цілості сьогоднішній читач досі не знав ні на Україні, ні поза нею.

1983 року вперше зібрано те, що збереглося з памфлетів Хвильового. Треба одразу сказати, що для сьогоднішнього читача це поважне випробування. Якщо він сподівається відтворити з цих текстів образ послідовного, загартованого, непохитного борця з комунізмом, він буде розчарований. Бунтівничість — таке буде перше враження — переходить у пристосуванство, свіжа думка — в догматизм. Деякі місця можуть викликати здивовання, інші почуття гіркого розчарування, прояви сили чергуватимуться з провалами в слабкість, принциповість із позірною безпринципністю. Здавалося б, що в памфлетах письменник міг говорити пряміше й безпосередніше, ніж в оповіданнях, де він був скутий вимогами фабули й стилю. Справді це було не так, бо в оповіданнях, в умовах суворої цензури, було більше можливостей висловити індивідуальну думку через пейзаж, ліричний відступ, репліки дійових осіб, ніж у памфлеті, де автор — єдиний, хто має слово, і де думки мусять бути вимовлені більш-менш в лоб. Якщо

в оповіданнях можна було подавати думки напівскристалізовані і політичні ідеї виявлялися тільки опосереднено, у памфлетах потрібний був спеціальний «пакувальний матеріал», в якому можна було б донести до читача свої кровні думки. Таким пакувальним матеріалом, що його вимагала доба, були офіційні твердження, цитати з «отців» офіційно-марксистської «церкви». Зрештою в той час і в тих обставинах це були речі загально вживані, і читач просто проходив повз них не помічаючи, бо ж вони були в кожному тексті. У зовсім іншому становищі сьогоднішній читач поза Україною суцільний, який не звик до них і хоч-не-хоч сприймає їх як таку ж повноважну частину тексту, як і та, де автор справді висловлює свої власні думки.

Іншими словами це означає, що памфлети Хвильового сьогодні слід читати до певної міри як історичний документ і образ автора можна в них побачити тільки відсортуювши, що в цих текстах було подиктоване добою, від того, що несло справжню, живу і часто досі актуальну думку й чуття автора. Як впливає з усіх, — на жаль, дуже нечисленних спогадів, Хвильовий як особа посідав незвичайний чар, здатність передавати своє горіння своїм співрозмовникам. Ця риса виразно вибивається й досі в ліричних партіях його оповідань. Його сучасники, що читали памфлети, відчували в них частину цього чару. Для сучасного читача ця риса памфлетів почасти утрачена. На свій час революційні думки, заради яких памфлети писано, тепер втратили частину своєї революційності. Ми знаємо реакцію сучасників. Михайло Могілянський казав про перші памфлети Хвильового: «В кімнаті, де було так душно, що дихати ставало важко, раптом відчинено вікна, і легені разом відчули свіже повітря». А Микола Зеров характеризував їх як «крик серед півночі в якомсь глухім околі» (Микола Зеров, «До джерел», Львів, 1943, ст. 258). Ця реакція ще живе в серцях тих, хто знав Хвильового особисто і дожив до наших днів (таких небагато). Вони й досі захоплені гаслами «романтики вітаїзму» і «азіятського ренесансу». Можна шанувати й цінити таке сприймання, але

історичним його назвати не можна. Не історичним було також сприймання «вісниківців», що знайшло свій вияв у статті Дмитра Донцова («Микола Хвильовий» — «Вістник», 1933, No. 7-8, передрукована в «Сучасності», 1973, No. 5) або Євгена Маланюка (передрук під назвою «13 травня 1933 року» в Маланюковій «Книзі спостережень», Торонто, 1962), написані, правда, переважно про оповідання Хвильового, а не памфлети, — хоч вони слушно відзначили один з провідних мотивів діяльності Хвильового («боротьба з психічним комплексом рабства» — Маланюк, ст. 265) і двоїстість його позиції між прагненням здійснити «соціальне визволення плебсу» (термінологія на відповідальності Донцова) і «романтикою народу, що нагло захотів кайдани пірвати» (Донцов, ст. 76): Ще менш історичні, звичайно, ті напади малих людей, що не мають права критикувати вище від чобіт, а намагаються вбгати образ Хвильового в символ Юди.

Доцільно говорити про три періоди памфлетописання Хвильового (1925-1926, 1927-1928 і 1930), а причин переходу від одного періоду до другого не можна зрозуміти поза історичними обставинами. Ця стаття і є спробою, — здається, першою — підійти до памфлетів Хвильового історично. Для цього треба передусім пригадати ті історично-літературні й історичні події, що відбувалися в хронологічних рамках, щойно запропонованих.

1. ХРОНОЛОГІЧНІ РАМКИ

Повелосся розглядати перші памфлети Хвильового, що склалися в цикли «Камо грядеши [?]», «Думки проти течії» і «Апологети писаризму» (а до цього слід додати й статтю «Вас. Еллан»), як частину так званої «літературної дискусії» 1925-1928 рр. На це можна пристати, якщо тільки умовитися, що цей термін, власне, підцензурний, бо в дійсності йшлося не тільки про літературу, а про цілу культуру і ідеологію, а кінець-кінцем про бути чи не бути українській

нації в політичних межах СРСР та й поза цими межами. Так звана «українізація», себто в ширшому сенсі настанова на розвиток незалежної української культури, була формально проголошена сьомим з'їздом КП(б)У в квітні 1923 р., а активно почала здійснюватися від квітневого пленуму ЦК партії 1925 р. З самого початку вона заходила в гостру суперечність з централізаційною політикою Росії і з прагненнями російських і проросійських шовіністичних прошарків в українських містах. Коли, в листопаді 1926 р., 15 конференція ВКП(б) проголосила курс на форсовану індустріалізацію країни, а в грудні 1927 р. 15 з'їзд ВКП(б) додав до цього гасло колективізації селянства, обидві керовані з Москви і в інтересах Москви, суперечність між цими централізаційними заходами, що мали змінити все життя країни, і гаслом українізації стала виразною для кожної людини, здібної мислити. Так звана «літературна дискусія», хоч як вона з цензурних і інших причин була стиснена до меж власне літератури або мистецтва, була природною реакцією на історичну ситуацію. Країна опинилася на історичному перехресті: перетворитися на провінцію Москви, хай тим часом з допущенням, в обмежених масштабах, місцевої мови, але тільки для обслуговування технічних потреб та ідеологічних вимог центру, чи зберегти свою самобутність, — це було питанням усіх питань. І хоч ніхто не ставив його просто так, в цьому була глибинна суть «літературної дискусії».

На те, що ніхто не ставив цього питання одверто й незауважливо, були, крім підцензурности, ще й інші причини: учасники дискусії були літератори і інші діячі культури, і не сила їм було змагатися на їхньому полі з політиками й економістами. Одначе присутньо та сама дискусія відбувалася і в ділянці політично-економічній, тільки не так у пресі (крім відомих виступів Михайла Волобуєва на тему колоніального характеру економіки Радянської України, 1928), як у різних партійно-урядових інстанціях при обговоренні бюджетів, економічних плянів тощо. А втім учасники «літературної дискусії» знали й відчували, що не

йшлося тільки про літературу. Тим пояснюється, чому серед літературних памфлетів Хвильового, здавалося б ні сіло ні впало, серед зовсім відмінного кола проблем раптом виринули окремі гасла про, мовляв, «культурну» незалежність від Москви і орієнтацію на Європу. Формально вони мало зв'язані з обговорюваними питаннями, в суті справи зв'язок якнайбезпосередніший.

На поверхні найчастіше обговорювано дуже специфічне питання: масовізм чи «олімпійство» в літературі, що, спрощено кажучи, означало чи писати для масового читача (не надто грамотного й тепер, а тоді й поготив), чи для інтелігентного; і чи письменників треба організовано рекрутувати з «мас», чи лишити справді гідних виявитися самим силою своїх талантів. Дискусія в цих питаннях, досить елементарних і зрештою для нас тепер не надто цікавих, набирала часто дуже гострих форм. Але і це в суті речі було в тих історичних обставинах питанням про те, як краще зберегти українську самобутню культуру і самобутність взагалі під тяжкою загрозою, при чому для супротивників у цьому питанні (крім кількох пристосуванців) спільним було бажання цю самобутність таки зберегти. З цього погляду найзапекліші супротивники, олімпієць Хвильовий і масовіст Сергій Пилипенко належали до одного табору, і це по-своєму оцінило НКВД, коли заповзялося знищити і прихильників Хвильового, і Пилипенка з його послідовниками. Тільки для Хвильового й хвильовістів Україна мала зберегтися як повноструктурна нація з повновартісною кількаповерховою культурою, а його супротивники погоджувалися, — як їм здавалося, тимчасово — на націю неповну, без верхів, аби націю.

Був у питанні «масовізму» і інший аспект, може недобачуваний її учасниками, але актуальніший для сьогоденського читача. Ішлося про ліквідацію егалітарності, породженої революцією, про поновну ієрархізацію суспільства. Масовізм у літературі був тільки відгомонам масовізму революції як такої. Революція зрушила всіх і кожного. Найнижчі і часто найменш освічені шари суспільства пре-

тендували на повну рівність і навіть перевагу в стосунках з вищими й більше освіченими. Цю суспільну розгойданість перших років революції треба було вбрати в береги, щоб забезпечити провідне становище талановитим і сильним. Парадоксальним способом Хвильовий, творець позитивного образу «непомітного героя» революції, ката в чоботях Гапки Жучок, співець стихійного розмаху революції, виступив за «олімпійство», за приборкання розпановених примітивів. Ще парадоксальніше, він — принаймні в стосунку до літератури, — вимагав того, що стало програмою Сталіна в політиці: формування нової еліти, повернення «революційних мас» назад у політичне й культурне «неіснування». Понад людську свідомість тут діяла логіка історії. Процес поновної ієрархізації суспільства в своїй основі був неминучий. Сучасне суспільство не існує на засадах цілковитої егалітарності, хоч би ці засади й стояли гаслом на політичних прапорах. Інша справа, як Хвильовий уявляв собі цей процес і як його уявляв Сталін. Для Хвильового це було піднесення інтелекту і хисту без утрати того, що маси здобули в революції, для Сталіна — гвалтовне вищення нової бюрократії й технократії на роль озброєних бичем погоничів мільйонів, перетворених на рабів. Відповідно різнилися й методи. Винищення талантів і духової кастрація тих, хто залишився, засобами терору — шлях, обраний Сталіном, щоб загнuzдати збаламучене суспільство — зовсім не були конечні. В інших суспільствах духової кастрація здійснюється мирними способами, не катками й жандармами, а шкільними вчителями, журналістами й фахівцями від телебачення, лишаючи кастрованих у стані цілковитого задоволення й навіть блаженства. Сталінські методи не були ясні в початкові роки літературної дискусії, вони кристалізувалися поступово, і повне усвідомлення їх у пізніший час, на початку тридцятих років, стало, поза всяким сумнівом, однією з причин духового, а далі й фізичного самогубства Хвильового. Та це сталося тоді, коли «літературна» дискусія зробилася неможливою і через політичний клімат, і через свою власну вичерпаність.

«Літературна» дискусія втягла сотні учасників і породила кілька сот статей, памфлетів і зауваг. Нема й мови про те, щоб тут усе це переказати або навіть підсумувати. Цікавий читач знайде бібліографію в другому томі праці А. Лейтеса і М. Яшека «Десять років української літератури (1917-1927)», Харків, 1928, на сторінках 323-356, тридцять чотири сторінки петитом. Тут можемо згадати тільки те, що має безпосередній зв'язок з памфлетами Хвильового.

Формально дискусія почалася статтями Мих. Биковця «Дискусія на літературному фронті» («Знання», 1925, No. 2/3) і особливо Гр. Яковенка «Про критиків і критику в літературі», вміщеною у «Культурі і побуті», додатку до «Вістей», 30 квітня 1925 р. Яковенко, письменник десятирядний і справедливо давно забутий (хоч недавно літератори Є. Волошко й В. Минко вирішили не тільки нагадати про нього, насамперед з вдячності за його полеміку з Хвильовим, а й зажадали меморіальної дошки на будинку, де він жив — «Літературна Україна» 30 грудня 1975 р.), виступив з вимогою літератури, зрозумілої кожному, щоб була про комуни й трактори, а по дорозі зачепив Хвильового за його оповідання «Я»: «Хто його читатиме?.. Читатимуть його міщани, дегенерати, для яких революція була прикладом найгострішого душевного садизму (!?). Нащо ж його друковано?.. Художню, бачите, вартість має». Яковенко продовжує: «Я ще маю зазначити, що пролетарська творчість — елементарна, проста, але здорова й корисна...» — і переходить до висновку про те, що «необхідно утворити при редакціях журналів і газет контрольні секції з людей ідеологічно витриманих, цілком розуміючих вимоги щодо пролетарської творчості, які б контролювали б [так!] рецензії штамованих письменників», себто утворити літературну поліцію. Стаття, отже, була не без практичних висновків.

У тому ж випуску «Культури і побуту», на тій самій сторінці вміщено відповідь-памфлет Хвильового «Про „сатану в бочці” або про графоманів, спекулянтів та інших „просвітян”». Одночасна поява відповіді Хвильового пока-

зує, що редактор видання познайомив його з статтею Яковенка перед її друком, отже літературна дискусія не виникла стихійно, її початок, можна думати, свідомо організував редактор «Вістей» Василь Блакитний.* (Це до речі показує, наскільки нісенітне є твердження Юрія Смолича про тривалу ворожнечу між Хвильовим і Блакитним — «Розповідь про неспокій», Київ, 1968, ст. 36). Але напевне ні Блакитний, ні Хвильовий, ні Яковенко тоді не передчували, якого розмаху набере дискусія і що останньою крапкою в ній буде невеличка кривава плямка на скроні Хвильового, слід його пострілу в себе 13 травня 1933 року.

Яковенко відповідав статтею «Не про «або», а про те ж саме» («Культура і побут», 21 травня 1925 р.), де мало сказав нового, хібащо пройшовся на адресу Хвильового як «старого літератора, вихованого на шпенглерівських поняттях» (Хвильовому було тоді 31 рік) і далі: «Однією ногою вони [старі літератори] стоять на ґрунті сьогоденного дня, а другу занесли кудись в мариво минулих віків... Стояти у них між ногами затrudно. Вони настільки об'єктивні, що можуть говорити разом з двома мирами, притягуючи їх один до одного». Хвильовий, не гаючися, зареагував на цю донощицьку писанину. У числі з 31 травня з'явився другий памфлет, «Про Коперніка...», а 21 червня — третій. Того ж 1925 року ця трилогія вийшла окремою книжкою під назвою «Камо грядеши [?]». Тим часом на арену вийшов головний опонент Хвильового Пилипенко. Його «Куди лізеш [...] сопливе, або українська воронщина» («Культура і побут», 14 червня 1925) було продовжене цілою низкою памфлетів у «Культурі і побуті» і особливо в «Плужанині» (які, до речі, слід було б зібрати й видати). Пилипенко був найупертішим і найнаполегливішим супротивником Хвильового і три роки сповнював ці видання своїми виступами проти останнього (1925-1927). Хоч символічно-узагальнююче -енко, як Хвильовий волів

* Формально «Культура і побут» мала свого окремого редактора.

називати своїх опонентів, виразно стосувалося тільки до Яковенка (всупереч твердженню Маланюка), Пилипенко був готовий добровільно прийняти його на себе.

Тоді ж таки, ще в травні 1925 р., підтрим Хвильовому прийшов з Академії Наук у Києві. Вона влаштувала диспут на теми, заторкнені Хвильовим, а в липневому й листопадовому числах «Життя й революції» Микола Зеров влучився до дискусії своїми статтями «Європа — просвіта — освіта — лікнеп» і «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни», що переключали емоційний тонус памфлетів Хвильового на врівноважено-інтелектуальний і тим самим особливо переконливо показували справедливість головних тез Хвильового, водночас відвіюючи від них половину політичної злободенщини. Зав'язалося листування між Хвильовим і Зеровим. Це був би, мабуть, найцінніший документ духової історії України двадцятих років. Але надія на те, що воно могло повністю зберегтися, мінімальна.

Наприкінці 1925 року, перед самою смертю Блакитного (4 грудня) Хвильовий відновив свою діяльність як памфлетист. Серія з'являлася в «Культурі і побуті» від 22 листопада до 13 грудня; 1926 року «Думки проти течії» з додатком анти-поліщуківського памфлету «Ахтанабіль сучасності» вийшли окремою книжкою. Пізнішим памфлетам Хвильового це вже не судилося.

Бойова активність Хвильового почала давати свої наслідки. 20 грудня майже всі талановиті письменники вийшли з «об'єднання пролетарських письменників Гарт», що фактично перестало існувати як творча одиниця. У січні 1926 р. цвіт харківської половини українських письменників утворили нову, принципово не-масову, «олімпійську» організацію ВАПЛіте, ведену Хвильовим, хоч формально він був тільки віце-президентом. Напрвесні 1926 р. він опублікував нову, гострішу серію памфлетів «Апологети писаризму» («Культура і побут», 28 лютого — 28 березня). Мабуть, тоді ж таки він написав статтю «Вас. Еллан», що була надрукована 1927 р. До цього періоду належить також памфлет «Україна чи Малоросія?», що взагалі не був

допущений до друку і був відомий лише з кількох цитат у статтях і промовах партійних проводирів, що виступали проти Хвильового. Можна думати, що в цей час Хвильовий почав працю над романом «Вальдшнепи».

Це був вершок його осягнень. Ворог спостеріг небезпеку і почав готувати протинаступ. Ініціатива належала Сталінові. 26 квітня він звернувся спеціальним листом до Л. Кагановича, що тоді очолював Комуністичну партію України. Сталін відзначав, що «широкий рух за українську культуру і українську громадськість (що це значить, не знати. Ю. Ш.) почався і росте на Україні», що «не можна українізувати згори пролетаріят», і вів далі, що «цей рух, очолюваний дуже часто некомуністичною інтелігенцією, може набрати місцями характеру боротьби за відчуження української культури та української громадськості від культури й громадськості загально-советської, характеру боротьби проти «Москви» взагалі, проти росіян взагалі, проти російської культури та її найвищого досягнення — ленінізму» (так! И. Сталин, «Сочинения», т. 8. Москва, 1948, ст. 152). Як приклад такої боротьби Сталін наводив саме і виключно Хвильового. Позалітературний характер «літературної дискусії» виходив на поверхню. Дальші заходи Москви йшли один за одним. 30 травня «Комуніст» опублікував статтю Власа Чубаря, голови Раднаркому УРСР, проти Хвильового. У червні відбувся пленум ЦК КП(б)У, що ухвалив «Тези про підсумки українізації», оголошені друком 15 червня. Не називаючи, правда, Хвильового на ім'я, «Тези» пишуть: «Кинуті в пресі гасла орієнтації на Європу, «Геть від Москви» і т. ін. в значній мірі показні, хоч покищо стосуються питань культури й літератури. Такі гасла можуть бути тільки прапором для української дрібної буржуазії, що зростає на ґрунті непу, бо вона розуміє відродження нації як буржуазну реставрацію, а під орієнтацією на Європу, безперечно, розуміє орієнтацію на Європу капіталістичну — відмежування від фортеці міжнародної революції, столиці СРСР — Москви». (Лейтес і Яшек, ст. 300). За рік, 15 червня 1927 р., нові тези

«Політика партії в справі української художньої літератури» вже безпосередньо посилаються на Хвильового, називаючи його підтримувачем «українських буржуазних літераторів типу „неоклясиків”» (уже не «дрібнобуржуазних»! Лейтес і Яшек, ст. 308). Тим часом з України видалено до Москви провідних українців-партійців Ол. Шумського й Гр. Гринька (20 вересня 1926 р.) і роблено заходи створити організацію письменників, беззастережно відданих лінії партії, щоб протиставити її ВАПЛіте; ця організація остаточно оформилася в січні 1927 року як ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників). 20 листопада Лазар Каганович присвятив чималу частину «Звіту ЦК» на десятому з'їзді КП(б)У «ухилам» Хвильового й Шумського. «Хвильовий, — казав він, — характеризував розвиток національної культури так, як це можна робити в суто буржуазній країні й по-буржуазному» («Стенографічний звіт», Харків, 1927, ст. 126). Многоголосе скавуління численних «енків, чиї напади на Хвильового всіляко заохочувано, додавалися до загальної атмосфери рокованости.

Під цим тиском 4 грудня 1926 р. Хвильовий (разом з Ол. Досвітнім і М. Яловим) пише свого першого покаяного листа, де відписує тези червненого пленуму ЦК майже дослівно, зрікаючися орієнтації на Європу, теорії боротьби двох культур (української й російської) на Україні, спілкування з неоклясиками. Лист настільки тримається червневих тез, що сприймається майже пародією. Не виключено, що він так і був замислений. Бо Хвильовий ще не вважав змагання за програме. Саме починалася публікація двомісячника «Вапліте», фактичним редактором якого був Хвильовий (формально — безособова «редколегія»,* і журнал мав бути трибуною не тільки для здійснення загальної літературної програми Хвильового, але й для публікації його дальших памфлетів. І справді три нові памфлети з'явилися протягом 1927 року: «Соціологічний еквівалент трьох критичних оглядів» у ч. 1, «Одвертий

* Йї склад розкрито в хроніці, вміщеній у 5 числі журналу.

лист до Володимира Коряка» у ч. 5 і невідписане, себто редакційне «Наше сьогодні» в ч. 3. Приналежність цього тексту Хвильовому не тільки беззастережно доводиться стилістичною аналізою, але є про це й пряме свідчення Юрія Смолича («Розповідь про неспокій», ст. 70). У головному ці памфлети спрямовані проти ВУСППу. Але попередня дискусія й партійна нагінка навчили Хвильового більшої обережності і, мабуть, пригасили почасти (але не зовсім, не зовсім) юнацьку задержуватість попередніх памфлетів. У новій серії вже годі знайти еретичні політичні кличі, вони оперують як головним доказом зіставленням цитат з ВУСППівців і ортодоксальних цитат «отців» марксистської «церкви». Тільки в проміжках блисне в них стара іскра непогамованости, ущипливости й дотепу, рідкісним гостем став жарт. Це Хвильовий ще не приборканий, але вже стриманий.

«Вапліте» вийшло п'ять чисел. Шосте було надруковане, але конфісковане через уміщення другого уривка з «Вальдшнепів» Хвильового. Перші п'ять чисел були жорстоко критиковані, але те, що зчинилося тепер, після «Вапліте» ч. 6, виходило поза межі поняття критика, навіть з тим епітетом, що тоді саме широко вживався, — «голубельна критика». 28 січня 1928 р. ВАПЛіте «самоліквідувалася». 18-21 лютого в Харкові відбувся літературний диспут, де стверджено тріумф ВУСППу. Хвильовий, що лікувався за кордоном, у Відні, змушений був написати другого покаянного листа (22 лютого). Чи було це каяття щирим? О. Ган уважає, що в цьому листі «місцями пробиваються щирі почуття» («Трагедія Миколи Хвильового», без року й місця видання [Ульм, 1947], ст. 62). У світлі документів, що їх Юрій Луцький знайшов в архіві Аркадія Любченка, можна в цьому сумніватися. Є там лист Хвильового до Любченка, писаний з Відня, датований 2 березня, себто за якийсь тиждень після покаянного листа, і він сповнений бадьорости. Цитую: «Горіння «бувших» (членів ВАПЛіте. Ю. Ш.) мене страшенно радує... Я зараз теж сів писати новий роман... Як справа з перекладами на німецьку мову?

За всяку ціну ми мусимо вивести нашу літературу на широку європейську арену. Словом, треба мужатись — наше «впереді»... Вмерла Вільна Академія Пролетарської Літератури — хай живе Державна Літературна Академія» («Голубі диліжанси. Листування ваплітян», упорядкував Ю. Луцький. Нью-Йорк, 1955, ст. 13). Дмитро Донцов влучно порівняв каяття Хвильового з каяттям Галілео Галілея. Змушений, перед конклявом високих церковних достойників, зректися теорії про обертання землі навколо своєї осі, за легендою, він при першій нагоді вільного вислову додав: «А все таки вона крутиться!» Та, звичайно, було б наївним думати, що цькування не лишило сліду на настроях і переживаннях Хвильового. В листі до А. Любченка, датованому 10 вересня 1928 р., Микола Куліш писав: «Оце уночі поверталися з Григоровичем [Хвильовим. Ю. Ш.] з полювання, ждали поїзда на полустанку, так Григорович між іншим сказав, що «беруть літа своє, не так уже пахне життя, як пахло воно п'ять, навіть три роки назад». Мені страшенно стало жаль чогось. І Григоровича стало жаль... на полустанку (а він його оспівав у своїх синіх етюдах, пам'ятаєш?)» («Голубі диліжанси», ст. 40).

Повернувшись на Україну, Хвильовий узявся готувати «Літературний ярмарок», що почав виходити з грудня 1928 р. З подивугідною винахідливістю Хвильовий шукає нових форм організації й полеміки. Якщо розгромлено попередню організацію, зробім не-організацію, журнал, що принципово відкритий для всього талановитого, але без будь-якої організаційної структури (концепція, здається, Майка Йогансена), аж так далеко, що кожне число матиме свого власного редактора (але переємність незримо забезпечує Хвильовий). Якщо важезна цитатобійна полеміка періоду ВАПЛіте нічого не осягла, заступімо її жартом, езопівськими натяками. Адже працюємо на інтелігентного, не на масового сірого читача, йому не треба розставляти дбайливо всі крапки над кожним і, він розбереться.

Дванадцять книжок «Літературного ярмарку» — один з найбільших осягів редакційного мистецтва в історії україн-

ської журналістики. Грайливі інтермедії різних авторів, серед них і Хвильового, були справжнім *tour de force* в тогочасних умовах. Журнал стверджував ідеї Хвильового, не висловлюючи їх.

Але цькування не вгавало. Мало було журнальних і газетних статтів, — з благословення ВУСППу Микола Новицький видав цілу книжку «На ярмарку» (Харків, 1930). Без усякого почуття гумору він допитувався, чому журнал «про підготовку до весняної сівби... забудь. Тракторизації він не помітив... Пакт Келлога — поза... увагою» (ст. 18) і кінчав доносом: під усім цим, писав він, «підпишеться кожен буржуазний культуртрегер, кожен просвітянин, кожен націонал-попутник, а під деякими установочками та вибриками — і той, хто давно вже перестав бути попутником або й ніколи не був ним» (ст. 48).

Та ще важливіше, ніж доноси, було інше. На 1929 рік заплановано — «великий перелам на селі» — колективізацію і ліквідацію «куркуля» як класу, а в дійсності і як особи, з родиною, з дітьми. 1930 року шістнадцятий з'їзд ВКП(б) кинув гасло нещадного визиску робітника, що називався соціалістичне змагання. Творилися передумови для голоду 1932-1933 року. Серед цих обставин жартувати стало непристойно. Усмішка зникала. Вона стала підозрілою. Вона ставала внутрішньо неможливою. З усіх «літературних жанрів» тільки два ще культивовано: оду (партії й режимові) й донос. Критика зокрема перетворилася на суцільний донос.

1930 року Хвильовий створив організацію й журнал «Пролітфронт». Тепер це був уже справжній відступ. Визнано першість Москви — в усьому. Визнано масовізм. Визнано — бодай формально — ВУСПП. Пролітфронт і сам був організацією типу ВУСППу, а його опозиція ВУСППові виявлялася хіба в самому факті його конкурентного існування одночасно з ВУСППом. Тут з'явилися останні памфлети Хвильового. Він уже не наважувався спрямовувати їх проти ВУСППу безпосередньо. Вони скеровані проти футуристів. Причин цих нападів, треба

думати, було дві. Однією була загальна антипатія Хвильового до футуризму. Ще 1921 р. в альманасі «Жовтень» він (разом з В. Сосюрою й М. Йогансенем) «відгетькував» «життєтворчих футуристичних безмайбутників, що видають голу руйнацію за творчість, та всілякі формалістичні школи і течії (імажинізм, комфутуризм тощо)» (Лейтес і Яшек, ст. 65). Можна здогадуватися, що йому лишалися чужими в футуризмі абсолютизація машини й механіки і заперечення ліризму й романтики, а певну роль міг відігравати і простий брак визначних талантів в українському футуризмі. До певної міри виявом цієї неохоти був і памфлет «Ахтанабіль сучасности», спрямований проти «конструктивіста» Валеріяна Поліщука і написаний у другій половині 1925 р. Але тепер до цієї загальної відрази додався тактичний момент. Заходилося на зближення між футуризмом Михайля Семенка і ВУСППом. У таких обставинах напади на футуристів побічно були нападами на ВУСПП, прямо атакувати який Хвильовому тепер не можна було. Останні протифутуристичні памфлети Хвильового аж ніяк не йдуть у порівняння з його ранніми. Ще можна знайти в них блискітки гумору Хвильового і далеке відгрім'я його гніву. Але їхньою вихідною позицією була накинена Хвильовому концепція масовізму літератури й сервілізму супроти партії й Москви (що чимраз більше ототожнювалися), їхньою метою було насамперед цитування «отців» марксизму, а своїм тоном вони раз-у-раз — нема де правди діти — наближалися до прилюдного доносу, панівного тоді «літературно»-критичного жанру. Це в цей час Хвильовий кинув словечко — памфлети того часу він назвав «лайлетами».

Врятуватися через Пролітфронт і врятувати Пролітфронт не пощастило. Кажучи словами самого Хвильового, його члени «подались до капітуляції й, так би мовити, оргсамознищення». Поодинці, смиренно вони просили прийняти їх до ВУСППу. Відбулося третє і останнє каяття Хвильового, цього разу не листом, а в промові на Харківській організації ВУСППу. Хвильовий був змушений влас-

ними устами ствердити на раді нечестивих, що «Пролітфронт» був продовженням «Літературного ярмарку», а «Літературний ярмарок» продовженням «Вапліте», і всі вони «виросли з дрібнобуржуазного середовища». Він мусів ствердити, що б Пролітфронт не робив, це було б визнане за помилку, бо організація зайшла в «тупик, так би мовити, перманентних помилок». І найгірше з усього, він визнав святість і непомильність ВУСППу. «ВУСПП, — казав він, — єдина літературна організація на Україні, яка не схиблювала від генеральної лінії пролетарської літератури». Це була повна Каносса. Хвильовий був навколішках. (Усі цитати з «Літературної газети», 1931, 30 березня, ч. 10). Єдина вільність, що він собі дозволив, — був невеличкий випад — останній — проти футуристичної «Нової генерації».

З кінцем 1930 р. і ліквідацією Пролітфронту, скільки знаємо, скінчилося й памфлетописання Хвильового. Адресатів було досхоchu, -енками аж роїлося, але проти них не можна було виступати, та й не було трибуни, де можна було б памфлети друкувати. На вустах письменника був намордник, бунтар почував себе посадженим до клітки. Тільки питанням часу було, коли морально-психологічні грати мали були заступлені на грати справжньої в'язниці. Постановою ЦК ВКП(б) з 23 квітня 1932 р. всі письменники були загнані в ролі кріпаків держави, урядовців від офіційної ідеології, до однієї «спілки письменників», де «товаришами» Хвильового були ниці Микитенки й Кириленки. Розгром української парторганізації завершився призначенням росіянина Павла Постишева на диктатора країни (24 січня 1933 р.). Він приїхав на Україну з новим шефом жандармів і цілою армією зухвалих посіпак-росіян. На селі мільйони вимирали голодовою смертю. Робітники задихалися в накиненому їм «соціалістичному змаганні». Арешти, що давніше поглинали стару українську інтелігенцію, тепер перекинулися на комуністів. 12 травня 1933 р. заарештовано найближчого приятеля Хвильового — Михайла Ялового. Не могло бути сумніву, що черга була на

Хвильового. Його країна лежала розтоптана, його сумління було змішане з болотом. З двох можливостей — грати й тортури чи смерть — він вибрав другу. Це сталося 13 травня 1933 р., вранці.* Менше, ніж за два місяці, 7 липня, те саме вчинив Микола Скрипник. Уже з приїздом Посищева українізація фактично припинилася (формально про українізацію згадували до 1937 р.) й почала шаліти нестримна й безоглядна русифікація. Постанова пленуму ЦК КП(б)У, що відбувся 18-22 листопада 1933 р. припечатала це становище. Над трупами українського селянства, робітництва, інтелігенції, неперешкоджені, літали чорні круки постищевщини-сталінщини.

Вони зібралися й над могилою Хвильового. З промовами виступили найбільше ним зневажані Микитенко й Кириленко, з Москви спеціально приїхав ще один «пролетарський поет» Олександр Безименський, і російське слово прозвучало над труною письменника, що кликав геть від Москви.** Єдиний з його однодумців, допущений до слова, Петро Панч, розгублений і переляканий, спромігся витиснути з себе фразу про те, що Хвильовий «був непов-

* Легенда каже, що залишена Хвильовим записка, адресована до ЦК КП(б)У, звучала: «Арешт Михайла Ялового вважаю розстрілом всієї моєї генерації! Хай живе Комуністична партія! Микола Хвильовий» (Йосип Гірняк. «Спомини». Нью-Йорк, 1982, ст. 356. Гірняк сам не бачив записки й переказує її текст із слів Миколи Куліша, сорок дев'ять років після події).

** Аркадій Любченко згадує про Хвильового: «Москву так ненавидів, що ніколи не погоджувався туди їздити, хоч обирали його й посилали (на пленуми, конференції тощо). Тільки раз був у Москві — здається, 29-го року — коли поїздка була широкою і вважалася просто гостюванням» («Легкосиня даль. Вaplітанський збірник», ред. Ю. Луцький. Нью-Йорк, 1963, ст. 12). Згадаймо, що Лесь Курбас ніколи не хотів повезти «Березіль» до Москви на гастролі, хоч може міг цим здобути собі й театрові «всесоюзне» визнання й зберегти себе й театр від загибелі, що спіткала його того ж зловісного 1933 р. після вистави «Маклени Граси» Миколи Куліша (вересень).

торний. Він щодень, щогодини був новим і формою і змістом», але тільки для того, щоб продовжити: «і це часто призводило його до помилок, іноді і досить болючих («Літературна газета» ч. 10, 27 травня 1933 р.). Після того завіса спустилася, здавалося б, навіки. Твори Хвильового були всі вилучені. Його ім'я виключене з історії української літератури. За якийсь час його могила була зрівняна з землею на харківському цвинтарі так, що ледве хтонебудь міг встановити, де вона була.

2. ПРО ІДЕЇ

Не можна не погодитися з Ганом, коли він підкреслює: «Політиком-реалістом (чи загалом політиком) Хвильовий ніколи не був» (ст. 34). І памфлети Хвильового — твори не тільки політичної думки, а й художні. Це виявляється і в тому, як вони написані: у кращих з них видно, як письменник цинив кожний стилістичний ракурс, кожний злам у композиції. Пристрасний мисливець у житті, Хвильовий був мисливцем також у своїй полеміці і знаходив спеціальну насолоду в переслідуванні об'єкта своєї полеміки, часом у грі з ним, неминуче його жертвою, але не меншою мірою й грі з читачем. Їхній дотеп тільки деколи можна назвати гумором, частіше є в ньому насолода з певности, що цькований об'єкт не втече своєї долі. Через ці елементи гри й дотепу читачеві не завжди легко відтворити повнотою логіку думок. Перешкоджає цьому й те, що деколи, як виглядає, його думка формувалася в самому процесі писання. Спроба відтворити — оскільки це взагалі можливо — його думки в системі неминуче означає насильство над живим організмом памфлетів, знекровлення його. Однак треба це зробити, і не тільки для вигоди читача, а й для того, щоб показати думки Хвильового в становленні. Хвильовий розвивався дуже швидко. 1921 року він не той, що 1925, а 1925 не той, що 1930. Досі критичні оцінки поглядів Хвильового не брали цього достатньо до уваги.

Те, що далі пропонується увазі читача, — спроба виділити найголовніші думки Хвильового на різних етапах його духового розвитку й показати нитки взаємозв'язків між цими думками. На повну аналізу їх тут нема місця. Це мало б бути завданням спеціальної студії, яку, сподіваймося, видання повної збірки памфлетів вможливить.

Перша трилогія памфлетів, зібрана самим Хвильовим у книжці «Камо грядеши [?]», ще майже вільна від прямих політичних мотивів, що з'являться в пізніших писаннях автора. Тут ще нема мотиву виродження революції, навпаки мажорно сурмить мотив її невідкличної перемоги; нема ще нападів на Москву, за винятком твердження, що Росія після революції не спромоглася розвинути вартісної літератури (що для 1925 року, звичайно, неправда; якщо навіть не згадувати поетів Маяковського, Єсеніна, Ключєва та ін., в цей час уже були опубліковані прозові твори Пільняка, Вс. Іванова, Федіна, Леонова та ін.), і мотив відродження України проходить ще переважно в літературному пляні. Взагалі, памфлети цієї збірки насамперед присвячені літературі як такій.

Основний мотив збірки — потреба будувати українську літературу й культуру на інтелігенції, не на тих неосвічених і півосвічених селянах і робітниках, що ринули були до міста після закінчення громадянської війни і хапалися за письменницьке перо без хисту й без підготовки, зі шкодою для інших фахів. Вимога ця, самоочевидна в наш час, не була позбавлена революційности тоді, але навіть і тоді, імовірно, вона б не викликала вибуху пристрастей, якби була висловлена в такій абстрактній і безособовій формі, як тут. Але Хвильовий був мистець, і мистець темпераментний, тож він одяг її в образи-узагальнення, і це вони відіграли ролю червоної плахти перед очима — ніде правди діти — дурнуватого бика. Те, що офіційно називалося «трудящі маси», дістало налічку **просвіти** (або ще гірше, «денікінського прапорщика Смердипупенка») з додатковою характеристикою «темна наша батьківщина», «безмежний темний степ», на додаток, у душі вимог часу, до цієї «про-

світі» був причеплений «клясовий еквівалент» дрібнобуржуазности й навіть непмана-рантьє, не надто, треба сказати, відповідний. Протилежний образ-згусток оформився як (хай спочатку трохи іронічно, але в повторенні ця іронія зникала) «олімпійці», Зеров — зеро́ви і, нарешті, Європа. Остання — в супроводі такого визначення: «Коли ми говоримо про Європу, то ми маємо на увазі не тільки її техніку. Голої техніки для нас замало: є дещо серйозніш від останньої. І от: — ми розуміємо Європу теж як психологічну категорію, яка виганяє людськість із просвіти на великий тракт прогресу». Звідси запитання «Гаркун-Задунайський чи Зеров? Європа чи просвіта?», що на перший погляд видаються вкрай нелогічними (так, ніби між Європою й Просвітою нічого нема, що можна було б вибрати!), в дійсності в своїй першій постанові не означали нічого іншого, ніж — дуже скромне гасло — масовізм чи інтелігенція? Або ще: графоманія чи кваліфіковане мистецтво? Але образи мають свою мову, і вже тоді, в першій книжці памфлетів Хвильового, фактично ця дилема ішла глибше: примітивне пропагандивне і політизоване «мистецтво» чи мистецтво глибокої думки і складної образности?

Поскільки в памфлетах розв'язувалося питання про те, яким має бути мистецтво Радянської України (бо це були географічні й політичні рамки цих памфлетів), не дивно, що найбільша кількість сторінок присвячена дискусії про те, що таке мистецтво. Сучасному читачеві обговорення того, чи мистецтво є «засіб пізнання життя», а чи «засіб будування життя», з численними посиланнями на тих, що їх сам Хвильовий називає «іже во отцех марксистських» (Треба згадати, що до тридцятих років Плеханова уважано за непереїдений авторитет у питаннях «марксистської естетики», а Бухарін і Троцький 1925 р. були ще «вождями революції»), може видаватися схоластичним і непотрібним. Справді це було не так. Визначення мистецтва як «методи будування життя» відкидалося тому, що воно навстіж розчиняло двері для примітивної політизації мистецтва. Щодо другого визначення мистецтва, то можна думати, що Хви-

льовий мусів його взяти як менше зло. Але вабило його не безкриле пізнання — фіксація життя (яку він знаходив саме в -енків-Смердипупенків-Яковенків), а перетворення життя мистцем. І тому він, позірно приймаючи це визначення, в дійсності робив до нього таку поправку, яка не лишала в ньому каменя на камені: реалізм він відкладав на далеке майбутнє. «Пролетарське мистецтво, — писав він, — пройде етапи: романтизму, реалізму і т. д. Це — замкнене коло законів художнього розвитку». Реалізм тепер видавався ворожим для Хвильового, бо письменник не приймав тогочасного життя. Отож реалізм відсувався до часів «загірньої комуні», коли життя стане прекрасним, а для своєї сучасності — «доби горожанських війн» (не тільки на Україні, а в усьому світі) — він жадав романтизму, «романтики вітаїзму». Було б даремним шукати точного визначення цього поняття. Але випнуто ту рису його, яка, очевидно, була для Хвильового найдорожчою — «бойовий «ідеалізм» в лапках молоді кляси — пролетаріату», здатність не давати суспільству заснути, виявляти «подвійність людини нашого часу». Передчуваючи близьке вже закріпачення мистецтва, Хвильовий хотів, щоб мистцеві лишило право бути вічним революціонером.

Останній образ-гасло «Камо грядеши [?]» — це образ азійського ренесансу. Якщо образи Просвіти і Європи були взяті в дуже вільному трактуванні значення цих слів, то ще більше це стосується до образу азійського ренесансу. Хвильовий розрізняє тут далеке й близьке майбутнє. Для далекого майбутнього він пророкує «нечуваний розквіт мистецтва в таких народів, як Китай, Індія і т. д.». Для близького майбутнього одначе спалах азійського ренесансу передбачається на Україні: «Гряде могутній азійський ренесанс в мистецтві, і його предтечами є ми, „олімпійці“». В обох випадках передумовою ренесансу буде запровадження комуністичної системи. Уже тут є суперечність: чому називати цей ренесанс азійським, коли його колискою має бути Україна? Але далі справа ще більше ускладнюється: «Азійський ренесанс — це епоха європей-

ського відродження плюс незрівняне, бадьоре й радісне грецько-римське мистецтво»; і ще більше, німецький експресіонізм — «це теж предтеча великого азійського ренесансу», хоч, додамо, ні в Європі часів Відродження, ні в Німеччині часів Хвильового комунізму не було. Виглядає так, що азійський ренесанс у певних випадках (або принаймні його предтечі) ототожнюється з «романтикою вітаїзму», а ця остання — з «Європою», а всі вони — з «зеровими», себто — новою українською інтелігенцією. Як у символічному вірші, в памфлетах Хвильового, тут обговорюваних, поняття стають образами, а образи дістають здатність утрачати чіткість контурів, мерехтити і, в цьому мерехтінні, взаємозаступатися. «Романтика вітаїзму» не тільки борониться в цих памфлетах, вона застосовується. Памфлети в своїй останній суті виявляються творами літератури, своєрідної лірики. Н а у к о в о ї критики вони не витримують. Це не перешкоджає їм бути першорядними літературними творами. І як літературні твори, грою своїх образів-символів вони могли мати — і, звісна річ, — мали величезний суспільний ефект. Зокрема прихованою ідеєю українського месіанізму, хай обмеженого до мистецтва й культури.

Месіанізм цей може мати і напевне мав іраціональне підґрунтя. Якщо говорити про його раціональні корені, то можна згадати — для Хвильового — два: географічне становище України, мовляв, на межі Європи і Азії і наявність комунізму. Але тут хоч-не-хоч виникає питання про Росію. Адже вона теж мала ці передумови. Чому її виключено з «азійського ренесансу»? Це тим більше впадає в око, що, не без почуття заздрости, говорячи про Воронського, Хвильовий називає росіян «нацією, яка не плентається в хвості», в явному протиставленні «хохлам і малоросіянам». На це законне запитання памфлети з «Камо грядеши [?]» не відповідають ані натяком. Відповідь, мабуть, лежала в іраціональній сфері.* Нелюбов до Москви прорвалася тільки

* Тут мимоволі закрадається думка, чи в цьому мовчазному

короткою згадкою про ліквідацію «пролетарського мистецтва» в Росії «під натиском матушки Калуги».

У своїй загальній концепції — чи може краще сказати, світовідчутті, — перша трилогія памфлетів Хвильового ледве чи мала попередників в українській літературі чи

виключенні Росії з «азійського ренесансу» не виявився вплив Освальда Шпенглера. Хвильовий, безперечно, читав перший том «Der Untergang des Abendlandes», що вийшов був у російському перекладі 1923 р. Він кілька разів згадує німецького історіософа в своїх памфлетах, часом прихильно, часом наліплюючи на нього налічку «фашиста». «Марксист» Хвильовий не міг стати на позиції Шпенглера одверто ні через зовнішню ситуацію, ні внутрішньо. Але впливи Шпенглера в памфлетах Хвильового виразні у відгомоні ідеї циклічності, в ототожненні «Європи» з духом Фавста, навіть у зверненні до образу Коперніка як утілення цієї Європи. Ось що пише Шпенглер про контраст між Європою й Росією: «deshalb ist die gesamte faustische Ethik ein «Empor»: Vervollkommnung des Ich, sittliche Arbeit am Ich, Rechtfertigung des Ich durch Glauben und gute Werke, Achtung des Du im Nächsten um des eignen Ich und seiner Seligkeit willen, von Thomas von Aquino bis zu Kant, und endlich das Höchste: Unsterblichkeit des Ich. Es ist genau das, was der echte Russe als eitel empfindet und verachtet. Die russische, willenlose Seele, deren Ursymbol die unendliche Ebene ist, sucht in der Brüderwelt, der horizontalen, dienend, *namenlos*, sich verlierend aufzugeben. Von *sich* aus an den Nächsten denken, *sich* durch Nächstenliebe sittlich zu heben, für *sich* büßen wollen ist ihr ein Zeichen westlicher Eitelkeit und frevelhaft wie das In-den-Himmel-dringen-wollen unsrer Dome im Gegensatz zur kuppelbesetzten Dachebene russischer Kirchen» («Der Untergang des Abendlandes», Мюнхен, 1924, ст. 393). У приблизному перекладі: «Через це вся фавстівська етика є д'гори: удосконалення я, етична праця над собою, виправдання я вірою й добрими ділами, пошана до ти кожного ближнього заради власного я, — так від Томи Аквінського до Канта, і нарешті найвище: безсмертність я. Це якраз те, що справді російська душа відчуває марним і зневажає. Російська, безвільна душа, чий первісний символ — безмежна рівнина, прагне до втрати себе, до самозаперечення в горизонтальному світі однакових братів, служачи, безіменно. Думати про інших заради себе, етично підносити себе за допо-

публіцистиці. Беручи їх на тлі світовому, не можна не відзначити примхливого і вкрай еклектичного поєднання елементів марксизму, зокрема Ленінових поглядів на прийдешню роллю колоніальних націй, з елементами шпенглеріанства (теорія циклічності, хоч Хвильовий як — бодай у

могою любови до ближнього, розкаюватися заради себе, — це для неї ознака західної марности і злочин, так само, як воля вдертися в небо, втілена в наших соборах, у протилежність пластичності російських церков, усіяних банями». Довести вплив цих думок Шпенглера на Хвильового не можна, запідозрювати його є всі підстави. Характеристично, що приблизно в ті ж роки Бажан написав свої «Будівлі». Вплив Шпенглера на перші дві частини цієї трилогії (і спроба полеміки з ним у третій) не підлягає сумніву. Ідеї Шпенглера цікавили й тривожили ваплітян і то ще перед утворенням ВАПЛіте, від 1923 р. Це тоді Павло Тичина написав свою поезію «Ходить Фавст по Європі». Тут Тичина подав полемічний портрет Шпенглера, що, мовляв, маскується під Фавста:

Я ношу в душі вериги,
не цураюся релігій,
не бунтую — тільки книги
все пишу, пишу, пишу —

для того, щоб це, мовляв, «маскування» викрити:

— А того, що ти не Фавст!
А того, що ти панок!
Як візьму я молоток!

Заперечення приналежності «Фавста» до одного, певного культурного циклу, характеристичне для Хвильового, бере, отже, свій початок у Тичини. Тільки в Тичини воно було далеко послідовніше: у Хвильового не знаходимо зустрічі Фавста з бунтарем-Прометеєм, показаної Тичиною, взагалі не знаходимо образу Прометея.

Образ Коперніка, що виступає в назві другого памфлету з циклу «Камо грядеши [?]», але лишається майже не розгорнений, теж стає краще зрозумілий у порівнянні з Шпенглером. Ось що писав останній: «... die Identität von Raum und Wille in den Taten des Kopernikus und Kolumbus so gut wie in denen der Hohenstaufen und Napoleon zum Ausdruck kommt — Beherrschung des Welt-raums, — aber sie liegt in anderer Weise auch in den physikalischen

намірі — марксист застерігає, що в протилежність Шпенглерові він застосовує теорію тільки й виключно до мистецтва), російського евраїїзму і, нарешті, месіянїзму, властивого, мабуть, усім відроджуваним націям.

«Камо грядеши [?]» викликало вибух обговорень і заперечень. Як і слід було сподіватися, напали на Хвильового «плужани», — Пилипенко, Щупак, Кияниця. Менш сподіваними були напади «конструктивїста» й ніби шукача революційної, нової форми Валерїяна Полїщука, що видав цілу книжку «Лїтературний аванґард. Перспективи розвитку української культури, полемїка і теорїя поезїї», Харків, 1925, і недавнього символїста Якова Савченка («Азїятський апокаліпсис», Київ, 1926). Ножем у спину був виступ Ол. Дорошкевича, що стояв на півдорозї до академічних кіл (статтї в «Життя й революція», 1925 р.). Усі ці струмки збігалися в один потїк, готовий захлїснути відважного, і не даремно свою відповідь на ці виступи Хвильовий назвав «Думки проти течїї».

І в цїй книжцї Хвильовий лишається в головному в межах лїтературно-культурної проблематики, слухно вказуючи, що «стержем питання все таки залишається масовість, чи то масовїзм» (ст. 74). І тут виклад його насичений емоцією, і це він сам одверто визнає, принаймні щодо попередньої своєї збірки памфлетів: «Всю нашу увагу було сконцентровано на емоціональному боці справи» (ст. 40). Твердження про те, що не масовість і не організації вирішать долю лїтератури, а поява видатних творів і що добір нових талантів з молодї — функція журналів та їхніх ре-

Begriffen des Kraftfeldes und Potentials» (I, 396). (У приблизному перекладі: «В учинках Коперніка й Колюмба виступає ототожнення простору й волї, так само, як у вчинках Гоенштавфенів і Наполеона, і воно ж таки — іншим способом — лежить в основї фізичних понять силового поля й потенціалу»).

Шпенглерів комплекс в українській лїтературї двадцятих років виявлявся і в наслідуванні німецького філософа, і в відштовхуванні від нього. Цей комплекс ще чекає на свого дослідника.

дакцій, належать до samozрозумілих. (Це не завадило Хвильовому в розділі «Новий організаційний шлях» накреслити справжній проспект нового типу літературної організації, що незабаром утілюється в зформування ВАПЛіте). Образ «просвіти» відходить на другий плян, натомість більше виринає «куркульський» характер плужанського масовізму (ст. 18 і знову ст. 38), полемічний захід, не спертий на дійсність, і з'являється — куди більш історично виправдане — твердження про народницьке коріння цієї новітньої «просвіти» (ст. 56). Знову, хоч мимохідь, виринає тема мистецтва як «засобу пізнання» в протилежність поглядів на мистецтво як «засіб будівництва» (ст. 26), тема, що вибухає в випадках проти утилітарного мистецтва («Вузькоутилітарний сахарин ми виробляти не будемо») і в обороні знов і знов Миколи Зерова (уже в передмові, також у памфлеті проти Поліщука) і цього разу також Павла Тичини, — до речі одна з першорядних характеристик його творчості.

Усі ці мотиви почасти повторюють, почасти розвивають те, що вже було в попередніх памфлетах Хвильового. Новин, власне, є тільки дві. Однією є, в зв'язку з вирушенням Поліщука в похід проти Хвильового, докладна й нищівна критика примітивізму, що ховається за нібито революційною формою, зокрема за верлібризмом. «Ахтанабіль сучасності» належить до стилістично найблискупіших у писаннях Хвильового, і Поліщук ніколи вже не був спроможний піднятися з тих «двох лопаток», на які його поклав його критик. При цій нагоді виявився між іншим зв'язок Хвильового з російським формалізмом. Письменник не тільки називає його «культурний російський формалізм» (ст. 107), але й посутньо приймає його концепцію постійного зношування і оновлення літературних форм. Це заходить у пряму суперечність із заявою: «Ані з Шкловським, ані з Якобсоном, ані з Кручених і т. д. нам не попуті» (ст. 66), але ця заява була явно тактичним маневром. Найкраще це доводиться тим, що коли постав журнал «ВАПЛіте», редакція подбала про те, щоб дістати статтю від Р. Якобсона і вмістила її (в числі 5).

Але головною новиною і справді осередковим пунктом у «Думках проти течії» було визначення «Європи», гасла, киненого, але не розшифрованого Хвильовим у його попередній книжці. Це центральний пункт у поглядах автора і також у непорозуміннях навколо його поглядів. Тому слід спинитися на цьому гаслі-образі докладніше. Хвильовий бере тут «Європу» цілком умовно. Це для нього «ідеал громадської людини, яка в своїй біологічній, ясніш психофізіологічній основі вдосконалювалась протягом багатьох віків і є власністю всіх кляс». «Це — європейський інтелегент у найкращому розумінні цього слова». І безпосередньо Хвильовий провадить: «Це, коли хочете, — знайомий нам чорнокнижник із Вюртембергу [?] що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив перед нами безмежні перспективи. Це — доктор Фавст, коли розуміти його як допитливий людський дух». Мотив цей походить від Освальда Шпенглера. Це для нього західноєвропейська культура була фавстянською, і суть її він убачав у «скеруванні енергії лише на найвіддаленіші обрії». («Der Untergang des Abendlandes», I, ст. 225).

Беручи цей образ Фавста від Шпенглера, Хвильовий полемізує з останнім, відкидаючи приналежність Фавста до **одного** культурного циклу й стверджуючи його вічність і невмирущість як психологічного типу. Отже, терміну Європа вжито тут не в географічному чи політичному сенсі, а як рівнозначника до поняття Фавста, себто в сенсі психологічному. Якби хто в цьому сумнівався, то це спростовується дальшими прикладами Хвильового. Письменник вважає за репрезентантів фавстівського типу не тільки Вольтера й Маркса, Лютера й Бебеля, але також Августа, Леніна й Петра I, себто осіб, що хронологічно або географічно не належали до Європи, як ми її тепер розуміємо. Славнозвісна, сотні разів цитована формула Хвильового: «Ви питаєте, яка Європа? Беріть, яку хочете: минулу — сучасну, буржуазну — пролетарську, вічну — мінливу», всупереч тлумаченням супротивників і цькувальників Хвильового зовсім не означала прийняття географічної й полі-

тичної Європи в цілому з її філістерами й реакціонерами, яких Хвильовий ненавидів. Фраза стосувалася тільки і виключно до фавстівського типу в різних його хронологічних і класових виявах.

Затонські і Хвилі, Кагановичі і Сталіні, Микитенки й Кириленки однаке не читали Шпенглера і не були спроможні розшифровувати взаємопереходи образів-гасел Хвильового. Фраза була вихоплена з контексту й перетворена на пункт політичного обвинувачення. І як цькована сарна не може спинити хортів, що женуться її слідом і вгризаються в її боки, так Хвильовий не міг пояснити своїм цькувачам істоту страшного непорозуміння. Він просто не мав з ними спільної мови, бо різниця культурного і інтелектуального рівня була занадто велика. І він був занадто гордий, щоб знизитися до популярного пояснення. Він волів зрікатися, ніж пояснювати.

Сьогодні ми можемо бачити, що образ-гасло Фавста Європи в «Думках проти течії» не мав нічого або дуже мало спільного із традиційним слов'янофільським протиставленням Європи — Росії чи то Україні (протиставлення роблено не раз і дуже легко). Як і в «Камо грядеши [?]», Європа тут була протиставлена просвіті, інакше кажучи, творчо невгамовна одиниця — сірій масі. Фавстівський психологічний тип може був нечастий на Україні, через її рабський стан, але він не був їй у принципі чужий.

Тут однаке неминуче постає питання: невже Хвильовий міг не знати, з яким вогнем він грав, беручи гасло орієнтації на Європу, обросле тисячами політичних асоціацій, і надаючи йому нового, незвичного значення? Невже він міг уявити собі, що читач зможе підійти до такого гасла, цілком увільнившись від традиційного тягара зв'язаних з ним політичних ідей? Прямої відповіді на таке запитання в «Думках проти течії» знайти не можна. Але непрямо на неї вказують розкидані по всьому тексті характеристики України. В її тогочасному стані вона для нього «Хохландія» (ст. 101), «країна рабської психології» (ст. 50), де живеш «серед дикунів» (ст. 52), де панує «куль-

турне позадництво» (ст. 50) і де «без російського диригента наш культурник не мислить себе» (ст. 50). Вона для нього «клясична країна гаркун-задунайства, культурного епігонізму» (ст. 50). Тільки дуже недогадливий читач не збагне, що в такій країні передумов до появи багатьох «чорно-книжників з Кнітлінгену» таки бракує. Що для розвитку фавстїянського типу людей становище в країні треба докорінно змінити.

Безпосередньо Хвильовий цього в «Думках проти течії» не висловив. Чи він не висловив цього з цензурних міркувань, чи в ньому самому це твердження тоді ще не дійшло виразної ясності, — сьогодні сказати не можна і може ніколи не буде можливо. Але так чи так, важить чітко розрізнити сказане письменником від того, що, можливо, впливає з його творів, але чого він не сказав. Щодо Хвильового це аж надто часто плутають. Плутають через нерозуміння, через злу волю, через надмір ентузіязму, через свідомий намір, — байдуже з якої причини, бо причина нічого не змінює в хибності висновків.

«Тепер, коли нашу фортецю атакують з кількох боків, коли ми навіть не встигаємо відповідати на всі ті чисто-плотні і нечисто-плотні брошурки й статті, що ними обстрілюють нас, — тепер ми, як то кажуть, беремо себе в руки і спокійно продовжуємо наступ... Треба бити в саму суть», — так пише Хвильовий на початку «Апологетів писаризму». Суть виявилася політичною. Літературну дискусію вже не можна було продовжувати як таку. Вона переростала в ідеологічно-політичну. З тринадцятих розділів «Апологетів писаризму» перші ще рухаються в річищі літературної проблематики, але що ближче кінця, то виразніше випинаються політичні питання, щоб вибухнути справжньою ідеологічною бомбою в останньому, тринадцятому розділі «Московські задрипанки» (Хвильовий, народжений 13 грудня 1893 р., надавав великої ваги числу тринадцять і своє самогубство вчинив 13 травня 1933 р., на 39-му — себто тричі тринадцять — році свого життя).

Знов з'являється тло «темної батьківщини» («Навкруги

тайга азійської Хохландії і темна «малоросійська» ніч»), знов дебатуються детально проблема мистецтва як засобу пізнання дійсності в протесті проти народницької орієнтації на найтемніше і проти утилітаризму літератури, тільки тепер з важчим зарядом цитат з «отців марксизму» і з міцнішим притиском на «куркульськість» ідеології інакходумців. Знов Хвильовий боронить Зерова і «зерових», намагаючися довести, що нова українська інтелігенція повинна мати два корені — один у «пролетаріаті» (що принесе ідеологію), а другий у традиційно культурній старій українській інтелігенції (що принесе, мовляв, технічне вміння). Як і в «Думках проти течії», Хвильовий не відновляє, — і це слід підкреслити — плутаного гасла «азійського ренесансу», наголошуючи натомість зв'язок прийдешньої літератури з «молодою клясою молодої нації». Не нове також твердження про те, що мистецтво твориться не для абстрактного, ідеалізованого «народу», а для інтелігенції, яка його репрезентує. Дещо з цих думок подано детальніше, дещо загостреніше, але в головному це повторення вже сказаного, неминуче в кожній полеміці.

Важливою новиною є те, що тепер Хвильовий визнає, що від поставлених ним питань залежить не тільки характер літератури, а й «ідеологічно клясовий зміст культурної революції, що починається на Україні». Важить і те, що, відходячи від вузьоклясового критерію, Хвильовий твердить, що нове мистецтво повинне служити не «клясі для кляси», а «клясі для людськості». Але справді кардинальна зміна сталася тепер у трактуванні образу-гасла **Європа**. Якщо перед тим ішлося про певний психологічний тип, тільки умовно асоційований з географічною Європою, про Шпенглерів образ Фавста як представника певного типу культури, тепер будь-які переклики з Шпенглером зникають, образу Фавста більше нема, а Європа з'являється в усій своїй історично-географічно-культурній конкретності як орієнтир, як дороговказ («наша орієнтація — на західноєвропейське мистецтво, на його стиль, на його прийом»), правда, з метою Європу поступово перевершити: «В

Європу ми поїдемо учитись, але з затаєною думкою — за кілька років горіти надзвичайним світлом».

Жадання вчитися в Європи вимагало перегляду ставлення до Росії. І ця проблема, якої Хвильовий уникав у своїх давніших памфлетах, уперше (через цензурно-політичні причини і востаннє!) звучить на повний голос в «Апологетах писаризму». Підкреслюючи самостійність України, ставлячи цю самостійність у зв'язок навіть з особливостями української економіки, Хвильовий безоглядно кличе відмовитися від культурного зв'язку з Росією. «Справа в тому, — пише він, — що російська література тяжить над нами в віках як господар становища, який привчав нашу психіку до рабського наслідування». Звідси, часто цитоване, його виразне гасло про потребу орієнтуватися з усіх літератур «у **всякому разі не на російську**. Це рішуче і без всяких застережень... Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше тікати».

Одне застереження Хвильовий усе таки робить. Він пише: «Не треба плутати нашого політичного союзу з літературою» (до речі, не єдності, а **союзу**, а союзи укладаються з різними державами і розриваються, коли заходить потреба!). У недозволеному памфлеті «Україна чи Малоросія?», скільки можемо судити з збережених уривків, Хвильовий ішов ще далі. Він говорив уже просто про боротьбу двох культур і про Москву як центр міщанства. Єдиний висновок, що міг впливати з цього, був би висновком про потребу відокремлення й кінця **союзу**.

З цього нового ставлення до Росії впливали й тези «Апологетів писаризму» про те, що російський міщанин чи не гірший від українського куркуля і що треба якнайскоріше «дерусифікувати» пролетаріят України («Дайош пролетаріят!») — Хвильовий не каже, якими засобами.

Партійні викривачі Хвильового — Чубар, Хвиля, П. Любченко, Сталін, Скрипник, учасники червеного пленуму ЦК КП(б)У (їхні промови — Затонського, Л. Кагановича, Петровського та ін. видрукувані в збірці «Будівництво Радянської України», Харків, без року [1929?]) мали

рацію: Хвильовий справді вийшов поза рамці офіційної ідеології. Можна піти навіть далі й сказати, що він вийшов поза рамці будь-якої комуністичної ідеології як такої. Ще в квітні 1926 р. Д. Донцов слушно оцінив, у чому була суть поглядів Хвильового: «Питання — не Захід чи Схід?, тільки — додаток чи суть — **провінція чи нація?**» і подав прогноз: «Ми співчуваємо з тою жменькою, що старається розірвати зачароване коло російщини і хоч трохи зачерпнути свіжого повітря з Європи» («До старого спору», «Літературно-науковий вістник», 25. 4. 1926).

Історія дальших памфлетів Хвильового — це історія відступу і поступової здачі позиції за позицією, але здачі повільної, з триманням на кожній позиції так довго, як тільки можна було. Та перед тим полум'я бунту ще раз спалахнуло у вступі Хвильового до поезій Еллана-Блакитного, написаному, мабуть, 1926 р. Не підносячи національних мотивів, Хвильовий зосередився на загальній характеристиці духової атмосфери Радянської України (й Союзу) як «сірої, роздериротазівотної казенщини... що її... породжує те буття, яке визначає твою свідомість», на ворожості панівної системи до всякої літератури, всякої поезії, всякої живої індивідуальності, на новому буянні «нашої хохлацької розляпаности і сахаринної сахаринности», на конфлікті між творчою одиницею й режимом. Він кінчав викликом: «Бережіться, — живий поет! Отже, війна поезії!»

«Хохлацької розляпаности й сахаринної сахаринности» Хвильовий не прийняв і далі. Але «сіра, роздериротазівотна казенщина» чимраз більше ховала його під тень своїх кажанячих крил. У «Ваплітянській трилогії» (називаю так три памфлети-статті, видрукувані в «Вапліте»), як і у вступі до «Літературного ярмарку», Хвильовий уже не може висловлювати жадних нових ідей і не може одверто критикувати радянську систему. Формальним об'єктом його нападів у цій трилогії стає ВУСПП, в суті речі експозитура партії в літературі й пропагатор масовізму й примітивізму. Боротьба з ВУСППом, отже, продовжує стару лінію пам-

флетів Хвильового, але приглушено, натяками, своєрідною езопівщиною, поціляючи тільки в дичину малого розміру, отих, словами самого Хвильового «бекасів, кроншнепів, куличків та іншу болотяну дичину». (Іван Кулик був одним з чільних діячів ВУСППу). Називати своїм ім'ям письменник може тепер тільки нездарність статтів і творів пера ВУСППівців. Про все інше він може тільки робити альязії. Обізнаний читач їх помітить і відзначить; вони скажуть йому, що «дух неспокою» (вислів В. Коряка, підхоплений як свій Хвильовим, а в 1960-их роках використаний Юрієм Смоличем для характеристики всієї доби) в Хвильовому живе і що каюття було вимушене й позірне. Для читача, не знайомого з попередніми писаннями Хвильового, вони найпевніше пройдуть непоміченими. Бачимо, інакше кажучи, письменника не зламаного, але скутого.

Ось кілька прикладів з «„Соціологічного еквіваленту” трьох критичних оглядів», спрямованого проти В. Коряка й Б. Коваленка: мотив «темної батьківщини» («Коли ж нарешті над нашою хохландією заграють сурми Великої Перемоги?»; «Смердюча атмосфера»); розпаношеність «просвіти» («Чому цих же такі «просвітянських традицій» не хоче ліквідувати наша молода марксистська критика?»); масовізм (Коряк — «наш «ужасний» масовик і апологет робітничої кляси»); орієнтація в літературі на Європу («Коряк «ужасний» противник всього європейського»); оборона романтизму («в „фактичний матеріал” завжди входять елементи „перебільшення”»); змагання за новітню українську людину діла («Це вже не той хохол, що три години чухається»); література на службі нації («Чи може ви думаєте, що сам Коряк і справді не творить для нації з підкресленням?»), і навіть оборонна позиція проти сервілізму супроти Росії (після іронічного «Хвильовий дійсно „родич” гетьмана Мазепи і саме по „матерній лінії” (який пасаж!)), — зовсім не іронічне запитання: «Чи може Коряк теж „родич” якогось Кочубея?»).

У «Наше сьогодні» далі бринять обвинувачення проти народництва й його модернізованої форми — масовізму,

але тут уже є вибрик проти «Європи», хоч з другого боку російський шовінізм в особах М. Горького і А. Селівановського знаходить непримиренно гостру відсіч («брудна брехня», «великодержавний інтернаціоналізм»). Але в «Одвертому листі до Володимира Коряка» поруч викриття «утилітаризму... хохлацького «просвітительства», що знову в'яжеться тисячами ниток із попередніми памфлетами Хвильового, знаходимо вже славословіє Москві: повторюючи мало не буквально статтю В. Чубаря в «Комуністі» з 30 травня 1926 р. («Про вивихи»), Хвильовий посилається на Драгоманова («В свій час іще Драгоманов про це (впливи руської культури й літератури) писав як про факт дуже втішний») і додає від себе: «А потім Роза Люксембург підкреслювала світове значення руської літератури», — і далі: «Наша орієнтація на Москву!»

І от, нарешті, остання серія памфлетів Хвильового, — «Пролітфронтівська трилогія». Тепер уже і на ВУСПП нападати не можна безпосередньо. Хвильовий атакує його через футуризм «Нової генерації», на цей час теж приземленої й облутаної павутинням ВУСППізму. Як типово для всіх статтів цього періоду, тут стерті межі між критичною статтею й доносом. У писаннях новогенераційців і їхніх попутників Влизька, Шкурупія, Полторацького Хвильовий знаходить антиросійство, самостійництво, троцькізм, націоналізм, проамериканізм, український фашизм, «краватко-фрачне європенківське хатянство», хуторизм, себто куркульство, ідеалізм, «куркульчу пропаганду», буржуазний ідеалізм Шпенглера, Донцова «та інших ідеологів фашизму», ходіння слідами Донцова, Петлюри і Єфремова та ідеологію «захеканої українізації». Увесь цей жмут обвинувачень вивершується мазохістичним — інакше важко це назвати — закидом у хвильовизмі.* Це те коло мряко-

* Шкурупій справді був заарештований і загинув у в'язниці або був розстріляний, за даними УРЕ 25 листопада 1937 року. Його «Жанна батальйонерка» належить до несправедливо забу-

винних марень (бо ідеями цього назвати не можна), що виступає також у статті суто політичного характеру «В якому відношенні до «хвильовизму» «всі ті». (Текст у збірці «Будівництво Радянської України»), спрямованої проти «шумськістьського» ухилу в Комуністичній партії Західної

тих творів української літератури (УРЕ оминає її в списку творів Шкурупія. Передрук роману зроблено в «Сучасності», 1982, 1-6). Хоч явно недоредатагована автором у деяких розділах, книга ця цікава своїми описами Києва й Петербургу, відтворенням атмосфери першої світової війни, а головне — своєрідною літературною технікою — сполученням елементів фабульної напруженості з візійністю. Центральна проблема роману — ідейний крах російської імперіялістично настроєної інтелігенції, втіленої в образі Жанни Барк, що мріє стати Жанною д'Арк розкладаної Російської імперії. Еволюція Жанни від розкладової ідеології через «спалення на вогнищі» керенщини до розчинення в шумовинні НЕПу показана переконливо і, часом, сказати б, сюрреалістичною літературною технікою. Інтерпретація Хвильового становить собою грубе спотворення перспективи роману. Скинувши з рахівниці центральний образ — Жанни — і зв'язані з цим образом проблеми, — образ і проблеми, яким присвячений майже весь роман, Хвильовий вихопив радше другорядний персонаж Стефана Бойка, зробив з нього довільно alter ego Шкурупія і закинув Бойкові-Шкурупієві (риска належить Хвильовому) всі смертні гріхи хвильовизму. Тим часом у перспективі роману Бойко — це образ учасника українського національно-визвольного руху, що в процесі антивоєнної активності переростає в учасника жовтневої революції. Хвильовий міг би закинути Шкурупієві, що через пуантилістичну техніку переростання це не виступає досить виразно, але перенесення образу Бойка в центр роману і обвинувачення автора в хвильовизмі належать до явних перекручень. Із Шкурупія зроблено шахову фігурку на полі змагання Хвильового з ВУСППом, цілком не зважаючи на ті наслідки, що для Шкурупія такі звинувачення могли мати і можливо мали. У хворобливому намаганні за всяку ціну знайти «хвильовизм» у колах про-ВУСППівських Хвильовий лишив поза увагою інші закиди, що він міг би зробити романові Шкурупія. З позицій офіційної критики того часу романові можна було б закинути також пацифізм (заперечення всякої війни як такої) і

України і написаної, треба думати, ще десь наприкінці 1928 р. Тут шумськізм був схарактеризований, за Л. Кагановичем, як «еклектична юшка націонал-комунізму і українського шовінізму», а хвильовизм як «теорія боротьби проти КП(б)У, що її, теорію, утворено під натиском ідеології українського войовничого фашизму, під натиском ідеології тієї урбанізованої української буржуазії, яка мріє зробити з України велику імперіялістичну державу».

Залишався тільки один пункт з «бунту» Хвильового, якого письменник ще не зрікся цілковито в своїй «пролітфронтівській трилогії», пункт неприйняття масовізму. Цього пункту він відкинувся недвозначно в своєму виступі на пленумі харківської організації ВУСППу 30 березня 1931 р. Він заявив тоді: що повністю відкидає «ставку на «генія», боротьбу за т. зв. «велику літературу», з протиставленням її літературі «дня», погляди на письменника як на громадську одиницю, що мусить бути в конфлікті з сучасним йому суспільством». Зрештою прояви цього видно вже в «пролітфронтівській трилогії», коли Хвильовий вимагає літератури «близької (широким) робітничо-селянським масам», підносить на щит Беранже й Дем'яна Бедного і висуває арбітрами художньої вартості... «нічних вартових».

Воістину не знати, де в усьому цьому самобичуванні кінчається пародія і де починається фанатизм самозапере-

елементи еротизму (що за термінологією тієї ж таки офіційної критики, мали б називатися порнографією). Перших Хвильовий зовсім не помітив, другі згадав тільки принагідно. Увесь памфлет Хвильового належить, мабуть, до найнижчого спаду в памфлетописанні Хвильового. Навіть стилістично, в ньому є більше від традиційної російської «неистовой» критики, започаткованої Белінським, ніж від справжнього Хвильового. Глухотою до ідеологічних намірів і до стилю критикованого автора цей памфлет нагадує славнозвісну розправу Белінського з романтизмом в особі Марлінського («Полное собрание сочинений А. Марлинского», 1840) без жадного розуміння суті і поетики романтизму і без бажання їх зрозуміти.

чення. А трагічно-гнітючий ефект ще посилюється тим, що і в цих самознищувальних творах Хвильовий здебільша не втратив свого полемічного блиску, а перо його зберегло свою гострість. Тільки зникла іронічність двозначних формулювань, яка так часто характеризувала давніші памфлети Хвильового.

Так замкнулося ідеологічне коло. У період «Гарту» Хвильовий був дисциплінованим членом партії, хоч в оповіданнях і дозволяв собі індивідуальні риси. У «Камо грядеши [?]» почався відхід від партійної лінії. Найбільше віддалення було досягнене в «Апологетах писаризму» і в «Україна чи Малоросія?» (а також, поза памфлетами, в «Вальдшнепах».* Після того обвід кола почав повертатися

* Посилання на «Вальдшнепи» вимагає окремого коментаря. Повелося цитувати цей твір нарівні з памфлетами. Це щонайменше необережно. Усі висловлювання в «Вальдшнепах» вкладені до вуст двох персонажів — Дмитрія Карамазова і Аглаї. Звичайно, те, що вони кажуть, борознило мозок автора, бож він їх створив, але не конче це висновки самого Хвильового. Роман відомий тільки в своїх перших розділах, і ми не знаємо, чи далі Хвильовий не намірявся дискредитувати Карамазова або Аглаю або обох. Тому все сказане цими дійовими особами можна брати за сумніви Хвильового, але не все можна брати за його викристалізовані погляди, а хіба те, що знаходить свою паралелю в памфлетах себто далеко не все, бо персонажі «Вальдшнепів» заходять у своїй критиці радянської системи і в своїх програмових твердженнях куди далі, ніж їхній творець. Досить згадати мотиви ненависти (Є «велика ненависть, і вона творить життя»), засудження українізації (Україна «в сьогоднішньому вигляді з своїми ідіотичними українізаціями в соціальних процесах... виконує тільки роль тормоза»), відкинення Шевченка («Саме цей іконописний «батько Тарас» і затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю»), вимогу вольової людини, живцем узятю з Донцова і, мабуть, у такому крайньому вияві чужо Хвильовому («Я випила, товариство, за відважних і вольових людей»; «Революцію маса творить через свою інтелігенцію, бо всякий масовий вибух тільки тоді робиться революцією, коли ним починають керувати Дантони, Леніни чи

назад, до зімкнення, хоч і страшною ціною. Коли коло зімкнулося, розірвати його можна було тільки повстанням або загибеллю. Другу альтернативу здійснено 13 травня 1933 року. Тоді одним рухом пальця навіки перекреслено весь поворотний рух. Для історії Хвильовий-памфлетист лишився шукачем «Камо грядеши [?]» й «Думок проти течії», а його знахідкою — «Апологети писаризму» і «Україна чи Малоросія?». Усе написане після того — історичний документ епохи. Ці чотири назви, попри всю їх прив'язаність до обставин свого часу і застарілість багатьох окремих пасусів, — ввійшли до скарбів українського духу.

Хвильовий був і не був тією безумно сміливою вольовою людиною, хороброю, як леопард, яка часом увижалася йому в мріях. Він був нею всім складом своєї вдачі, але він не діяв, як мусіла б така людина, бо до нього, мабуть, стосувалася та роздвоєність, яку він приписав Дмитрієві Карамазову: «Немає виходу. Зі своєю партією рвати не можна, бо це, мовляв, зрада не тільки партії, але й тим соціальним ідеалам, що за них вони так романтично йшли на смерть, це буде, нарешті, зрада самим собі. Але й не рвати теж не можна». І так Хвильовий пройшов страшний шлях заперечення самого себе, і його героїзм виявився меншою мірою в змаганні, а більшою — в самозреченні, самообплюванні і, зрештою, самогубстві. Його постріл не був спрямований у Постишева, а в самого себе. Він був народжений борцем, а став героєм мучеництва. Тим не менше, героїзмом це було, не зважаючи на всі падіння, що їх спостерігаємо в його пізніх памфлетах, або може саме

то Троцькі»; «Типова українська жінка... так ганебно випроводивши синів Тараса Бульби на Запорізьку Січ, пішла плодити безвольних людей»). Ніде в памфлетах не заходить Хвильовий так далеко в твердженнях про виродження революції, як персонажі «Вальдшнепів» («Раковина з калом, куди... попала революція»; «Льозунги якогось 1917 року сьогодні... стали фарисейством і матеріалом для спекуляції», «Навкруги нас люди живуть у неможливих злиднях, у таких злиднях, що аж ридати хочеться»).

через них. У всіх відступах і зреченнях він знав: «А вона все таки крутиться!» Він ствердив це ціною життя.

3. ПРО СТИЛЬ

Уже для першого опонента перших памфлетів Хвильового Яковенка писання ці були «хаос» («Вісті», 21. 5. 1925). С. Шупак у статті «Псевдомарксизм Хвильового» («Життя й революція», 1925, ч. 12) обурювався «демагогічною лайкою.., зневажливим відношенням до своїх супротивників і... безвідповідальністю» і вдавано вболівав, що все це можна було б «далеко простіше, спокійніше сказати». В. Юринець («3 нагоди нашої літературної дискусії», — «Комуніст», 18. 4. 1926) вбачав у памфлетах «неосвідомлену інтуїцію». Я. Савченко починав свій «Азіятський апокаліпсис» (ст. 3) застереженням щодо «манери впровадження їх (виступів Хвильового) та своєрідних прийомів полеміки». Для Донцова мрії Хвильового були «химери» («До старого спору», — «Літературно-науковий вістник», 25. 4. 1926, ст. 365). Найновіша київська «Історія української літератури» (т. 6, ред. С. Крижанівський), поширюючи своє твердження на всю творчість Хвильового, сконстатувала «неврастенічний і роздратований спір з революцією» (ст. 236). І навіть урівноважений і прихильний Микола Зеров згоджувався, що «винуватять у... непорозуміннях найчастіше самого М. Хвильового. Справді, винуватий! Замість зформулювати в першій своїй статті, **чого саме** хоче він від нинішньої української літератури, він волів просто просигналізувати читачам свої настрої» («До джерел», ст. 252).

Чи справді памфлети Хвильового такі хаотичні, іраціональні, нервами писані? Їхнього стилю ніхто не досліджував, і, щоб дослідити його, була б потрібна монографія. Однак стара приказка каже, що для того, щоб знати смак вина, не треба випити цілу бочку його. Не можемо тут занурюватися в стиль кожного памфлету. Але спробуємо впровадити читача хоч попередньо в ці проблеми, зупи-

нившись на одному з ранніх і характеристичних памфлетів письменника. Беремо для наших спостережень і міркувань «Про Коперніка з Фрауенбургу, або абетка азійського ренесансу в мистецтві», другий памфлет у збірці «Копернік». У дужках будуть, де треба, посилання на сторінки.

Памфлет цей — відповідь на статтю Гр. Яковенка «Не про «або», а про те ж саме», і всі цитати з неназваного автора, крім однієї, взято з цієї статті Яковенка. Але жадного разу прізвище опонента не назване в памфлеті. Натомість фігурує -енко, один раз гр. енко, але для читача, що ототожнив цього гр. енка з Гр. Яковенком, незабаром з'являється гр-н енко, і читач уже не знає, чи попереднє гр. означало Григорій чи громадянин. Для кожного, хто не читав або забув статтю Яковенка, адресат статті лишається невиразним: чи це одна конкретна особа чи це загальне поняття?

Перший розділ починається обґрунтуванням бойового тону і «лайливих русизмів»; цей пасус раптом перерваний словом «крапка», і далі автор говорить про Зерова, якого називає «лордом», але тільки для того, щоб процитувати латинське прислів'я, до речі не в оригіналі, а в українському перекладі. Називається це «латиницею», звичайно слово, що означає латинську абетку. Так, це є хаос, але чи несвідомий? Ніби щоб розвіяти сумніви, Хвильовий наводить відомий вислів «на городі бузина, а в Києві дядько». Тут уже й недогадливий читач метикує, що з ним, мабуть, грають. А коли після цього швидко миготить ще раз -енко, потім пролеткульт, потім Леф («Лівий фронт»), потім ще раз -енко і перший розділ добігає кінця, висновок робиться неминучим: «хаос» цей організований, він навмисний.

На початку другого розділу, суто звуковою асоціацією виклад добігає до комети Енке. Але Енке — не виплід фантазії Хвильового і не просто варіант -енка. Справді є така комета і був німецький астроном (1791-1865). А астрономія потрібна для того, щоб привести нас до Коперніка, що виступає в назві памфлету. Але Копернік з'являється тільки раз і в щонайменше незвичайному контексті. Хви-

льовий радить ставити заявлені істини на голосування і пропонує ухвалити, що «приймаючи до уваги, що Копернік був пролетарського походження, зібрання «энегрично фукцируючи», констатує: земля і справді крутиться навколо сонця». Нагадаємо читачеві, що образ «энегрично фукцируют» походить з модного тоді роману Бориса Пільняка «Голый год». Там дичина Росії протиставляється революції, комуністи названі «кожаные куртки» і твердиться, що в той час, як Росія напівспить, «кожаные куртки» «энегрично фукцируют» і в цьому полягає їхня історична роля. Копернік не згадується більше в тексті, про Фрауенбург взагалі нема ані словечка.

Чи міг Хвильовий сказати все це інакше? Звичайно міг. Було б це шось на зразок: Яковенко — примітив, стаття його не варта уваги, якби не те, що таких примітивів багато, і тому доводиться доказувати прості істини. Але позірний хаос викладу не тільки стимулює думку читача, він не тільки відштовхує від статті примітива, він ще доносить до читача те, що Хвильовий високо цинив у літературній творчості і що він називав «запах слова». Письменник викликає цей запах, і це робить читача співучасником гри. «Хаос» у дійсності показується нехай експериментальною, але високою організацією тексту. Памфлет стає літературою, «хаос» — літературним засобом.

Виразна логічність дальшого викладу вже не прихована словесною грою і грою асоціацій, змістових або звукових. У дуже спрощеному викладі рух думки можна було б передати приблизно так: Яковенко вимагає, щоб мистецтво було утилітарно-клясове. Перший хід заперечення — показати, що сама природа мистецтва суперечить таким вимогам. Звідси — визначення мистецтва як вияву однієї з потреб людини, а саме любови до краси. Звідси впливає дальший перегляд теорій мистецтва і критика всіх невідповідних визначень. У перебігу цього огляду виявляється, що Яковенко має спільників, насамперед серед теоретиків Лівого фронту. Звідси впливає потреба — дальший логічний хід — знайти, що спільного між Яковенком і його

щойно виявленими однодумцями. Це спільне Хвильовий знаходить у тому, що всі вони репрезентують міщанство. Проблема міщанських впливів на мистецтво приводить до постави питання про міщанські смаки серед робітництва. Звідси дальший логічний висновок: мистець не повинен відбивати те, що знаходить у «своїй» класі, він повинен випереджати свою класу, показувати їй перспективи майбутнього. Логічний хід, що впливає звідси — формулювання завдань мистецтва на найближче майбутнє. Так ми приходимо до тези про романтизм як панівний стиль і про «азіатський ренесанс» на Україні. Тепер усі головні тези зформульовано і відбувається те, що в музиці зветься репризою: ми ще раз повертаємося до Яковенка (-енка), у швидкому перегляді відкидаємо його претенсії, остаточно стверджуємо його приналежність до міщанства, вимагаємо щоб він не втручався в літературні справи («Треба до лікнепу».., «не лізти не в своє діло»). Тепер ми готові до фінальної коди: мистецтво мусить бути мистецтвом, для цього воно мусить спиратися на культурні надбання людства («Європа грандіозної цивілізації»).

Воістину стрімка, простолінійна логіка, що не могла б бути логічнішою. Звідки все ж таки враження непрозорості, орнаментальності, несподіваних перестрибів, суб'єктивної сваволі, навіть хаотичності? Крім тієї широти асоціацій, що про неї вже була мова, тут позначається той улюблений засіб Хвильового, що його можна назвати технікою переключення. Говорячи про певне явище або поняття, Хвильовий називає його певним ім'ям, але незабаром удається до зовсім іншого імені, часто взятого з іншої історичної або культурної сфери. Мостів Хвильовий не буде і знаків рівності не ставить, визначень не подає, рятівної руки не простягає. Інакше кажучи, Хвильовий пише для здогадливого читача. Самою манерою письма він відкидає примітивів, він шукає рівних собі. Якби ми, йдучи за образами самого Хвильового, схотіли зформулювати це, викликавши «медіум лорда Зерова» і вдавнися до «латиниці», ми б сказали, що провідною засадою письмен-

ницької техніки Хвильового було правило *sapienti sat* — розумному вистачає.

Проілюструймо це на прикладі характеристик міщанства. Спочатку це -енко, ще конкретна особа, якої одначе автор не називає, напевне, не тільки з відрази, а і з бажання узагальнити образ. Далі це вже загальніший образ — «просвіта». Далі читаємо про українську «двоброшурну» і російську «начитану» просвіту. Даремно читач гортатиме сторінки енциклопедій, шукаючи відомостей про російський відповідник української просвіти. Такого не було. Просто автор перейшов від українського міщанства до міщанства взагалі. Далі виринає «рантє нової формації — непман», але це все той самий наш старий знайомий. Він таки — троглодит («Не можна полемізувати з троглодитами»). Він таки — «пісаревщина в червоній машкарі». Він же — «вчорашній «жужу» з концентраційного табору», «денікінський прапорщик Смердипупенко», що «береться ревізувати марксизм» і «завідує громадським трактором». Він же — йоголівський герой, що може вибрати тільки чи «бути йому Акакієм Акакієвичем, чи держимордою». Він же «Заратустра з задрипанок». І це ще не кінець.

Пересічний критик, такий собі Щупак або Коваленко, вживав би в усіх цих випадках слова **міщанство**. І читачеве життя було б просте й легке. Не те Хвильовий. Переключення термінів для нього — внутрішня потреба. Це гра. Але далеко не тільки гра. Бо кожний новий образ показує інший аспект того самого явища, і з кожним новим ракурсом ми бачимо це явище в новому світлі. А що автор не збудував містків, — ну, що ж, не для Смердипупенків же він пише. А Хвильовий же — не укладач підручника для лікнепу, а письменник у найвищому сенсі слова!

Такі самі переключення можна було б показати на інших образах-поняттях. Так Зеров — це не тільки конкретний поет і історик літератури Микола Костьович Зеров, але це водночас і поняття «Європи», і якоюсь мірою поняття «азіятського ренесансу», поскільки останній включає в себе відродження греко-римської спадщини, і саме мис-

тецтво, те справжнє, суть якого — в спогляданні краси, закладеному в самій природі людини. Але все це — не тотожності, це радше те, що в техніці кіна зветься напливом, коли два образи накладаються один на один, і от вони вже наче одне, але ні, вони й не одне. Переключення, отже, — не ототожнення, це тільки набіги різних явищ, це відтворення руху життя. Кажучи словами самого Хвильового, — це «романтика вітаїзму», не тільки пропагована теоретично, а здійснювана в кожному розділі і уступі його писань.

Порівняння цих напливів-переключень з технічними засобами кіна — не випадкове. Від часів Хвильового власне почалася взаємодія літератури з молодим тоді кіном. І не випадково техніка напливів у Хвильового має спільне з Довженковою «Звенигорою». Тут кардинальна відмінність між памфлетами Хвильового і Зерова. Памфлети Зерова теж багаті на асоціації (яких ми даремно шукали б у опонентів Хвильового від Яковенка до Лазаря Кагановича і від Щупака до Сталіна, що всі однаково мислили логікою сокири і чий запас асоціацій, щоб ужити образу Хвильового, не багато підносився над рівнем троглодита), але як же інакше ці асоціації подані: розкладені на полицки, розкласифіковані, кожний з відповідною налічкою і в відповідній сучлядці.

Повертаючися до памфлетів Хвильового: кіну взагалі, а особливо кіну звенигірного типу властиві повторення мотивів, постійне повертання їх, часто в ускладненій формі. Це споріднює кіно з музикою (варіяції на тему). Повторення мотивів і образів характеризує також памфлети Хвильового. Кілька прикладів з «Коперніка». Пропорщик Смердипупенко з'являється тричі. На ст. 25 він ревізує марксизм (як -енко!), на ст. 27 він завідує громадським трактором, на ст. 28 показується його непричетність до мистецтва. «Двоброшурочна просвіта» виринає на ст. 22, але Хвильовий її не забуває, і на ст. 29 розшифровує, про які саме дві брошури йде мова. Просвітяни везуть до міста «лантухи з віршами». Образ виступає на ст. 26, підхоплю-

ється на ст. 30 і гіперболізується на ст. 37, де вже мова про «вози віршів, що риплять до города по великому тракту».

Те саме з позитивними образами. «Зеро» тільки названий на ст. 20, його приєднання до революції дискутується на ст. 34, щоб до певної міри ототожнитися з образом революції на ст. 42. Можна заризикувати твердженням, що нема такого важливого образу, який не виступав би двічі або тричі. Так є з образом «олімпійців», з образом «дон Квізадо», що рухає історією, з образом азіатського ренесансу, з образом В. Коряка (з яким Хвильовий ніби прощається, бо Хвильовий пішов уперед, а Коряк лишився, де був, щоб незабаром стати одним з головних супротивників Хвильового, зворушливий образ прощання Хвильового з власним минулим), з образом «темної нашої батьківщини», з образом троглодитів і т. д. і т. д.

Так, не помилимося, якщо скажемо, що памфлети Хвильового не тільки не хаотичні, а високо організовані. Але це не статті в традиційному сенсі слова. Їхня поетика — поетика кіна й музики. Вони вписали нове слово в історію української громадської думки й літератури не тільки тим, що піднесли нові і на свій час революційні ідеї. Вони були також новим словом у розвитку техніки літератури. Так не писали ні Куліш, ні Драгоманов, ні Євшан, ні Єфремов, ні Донцов. Хай неусвідомлено для читачів, але сила їхнього впливу, — а вона була величезна, — полягала не тільки в незалежності мислення, але і в куванні нових форм літератури, літератури двадцятого сторіччя.

Спорідненість з технікою й поетикою кіна поза використанням напливів і повторів виявляється також у широкому включенні діалогів. Це, звичайно, засіб не новий, знаний задовго перед постановням кіна. Але кіно поширило ці можливості, ведучи до справжньої поліфонії діалогу. В «Копернікові» знаходимо розмови Хвильового з самим собою («Цього досить? Гадаємо, досить!»), з уявним читачем («... не знає, чого їй треба. Ми знаємо й кажемо: їй треба до лікнепу»), з опонентами («Нам потрібні, товаришу Пи-

липенко, кльобні робітники»), часом витримані в виразно приватному стилі («Коли ви, тов. Сергію, цього не зробіте...»), навіть з абстрактними поняттями («А минуле каже: — Справжні мистці як мистці завжди випереджали свою клясу»), і навіть не знати з ким («— Були там «олімпійці»? — Були! — Відповідають вони за цей історичний документ? — Відповідають!»). З цим зв'язане безнастанне переключення з однієї особи на іншу. То автор вживає форми **ми**, то говорить про себе в третій особі («Що ж таке мистецтво взагалі, питають олімпійці»), то в другій особі множини («Ви скажете нам, що це агітація за „зверхлюдину“»). Разом з численними елементами діалогу це витворює справжню поліфонію. Вона досягне віртуозности в пізніших памфлетах Хвильового, що їх він писав уже поставлений навколішки. Вони часом утратили оригінальність думки, цитати з них перетворилися з веселої гри на важку артилерію викриття й звинувачень, але поліфонічність будови збереглася й навіть удосконалилася.

Повтори в «Копернікові» і інших ранніх памфлетах Хвильового розкидані і на перший погляд розміщені випадково, діалог невимушений, він вільно виникає то тут, то там і згасає, плин тексту — примхливий, як гірський потік. Вельми характерично, що за дуже малими винятками Хвильовому чужі так звані акумульовані повтори типу анафори або епіфори, які були такою характеричною рисою стилю Сталіна й його доби і функцією яких було вдовбувати в голови читачів чи слухачів гасла, «прости, як мекання». У «Копернікові» анафора виступає тільки раз, і — річ, мабуть, не випадкова, — саме там, де мова про прости гасла для примітивної «просвіти»: «Їй треба до лікнепу. Їй треба покинути писати оповідання й взятись за роботу. Їй треба навчитись грамоти... Їй треба зробити культурну революцію на селі... Їй треба забути про вірші й іти виховувати з сьлкорів хороших журналістів». Маємо тут так би мовити стилізацію Сталіна *avant la lettre*. Унікальний випадок у всьому памфлеті.

З постійним переключенням плянів і з діалогічністю

треба зв'язати ще одну рису мови памфлетів Хвильового. Його русизми. Вживання їх — не недогляд. Хвильовий пише, що в його «попередній статті забагато лайливих русизмів», і відповідає на це:

«— Хоч ми в інституті шляхетних дівчат і не вчилися, але розуміємо, що памфлет без «ядрьоних» «ізмів» — не памфлет».

Інакше кажучи, на обвинувачення в уживанні русизмів він відповідає... русизмом. А от ще приклад з наступної таки сторінки: «... із так званого «пролеткультівського» **барахла** зробити принаймні веселу бутафорію на зразок левівської теоретичної **беліберди**». Я підкреслив русизми в цій цитаті. А от ще гасло (ніби не лайливе), яке, правда, сам Хвильовий бере в лапки: «„Дайош” інтуїцію», але яке має в контексті виразно іронічний характер («„Дайош” інтуїцію: мовляв і без абетки обійдемось»).

Натомість, коли йдеться про неутральні, не забарвлені емоційно русизми, настанова Хвильового зовсім інша. Він цитує Яковенка: «Я називаю художником того міщанина-«обивателя», який в рівні з ходою розвитку кляси-переможця зумів дати суспільству корисний твір». Уже цитуючи, Хвильовий виправив «ходом» на «ходою», викинув слово «скоршого», а далі він починає своє заперечення так: «В тім то й справа, що його не можна назвати мистцем, бо, на жаль, він не дасть корисного твору». Непомітно, Хвильовий заступив «художника» на «мистця».

Коріння і добір русизмів у памфлетах Хвильового подвійні, але кінець-кінцем ця подвійність сходиться на одне. Один корінь, сказати б, побутовий. В обставинах двомовності українського великого міста українська інтелігенція, говорячи по-українськи, залюбки вдається до русизмів як емоційно забарвлених жаргонізмів. Явище протилежне селянському **суржикові**. Там настанова русизмів — піднести стиль, тут — знизити. Включення таких русизмів у текст Хвильового не означає переключення до російської мови. Воно означає переключення на великоміський жаргон. Російська інтелігенція, говорячи по-російськи, з такою самою

настановою користується з сленгізмів, часто навіть блатних. Друга функція «лайливих» (в дійсності не завжди лайливих, але завжди емоційно забарвлених) русизмів — мистецька. Це ще один засіб діялогізації викладу, що про неї була мова перед тим. Суто, здавалося б, теоретичні високі матерії, як от визначення істоти мистецтва, раптом переключаються на «низький», побутовий діалог. Але, як уже сказано, ця друга функція фактично сходить на першу, бо ж і в справжньому побуті «лайливі» русизми виступають таки в діалозі.

Тут ми приходимо до дуже типової риси памфлетів Хвильового. Вони стилістично многоплянові, і переходить від одного стилю до другого несподівані і здебільша не вмотивовані тематично. Це не стільки переходи навіть, як раптові перескоки. Жаргоново-діялогічний стиль довільно використовується поруч стилю, що його можна було б назвати нейтральним. І є ще третій стилістичний плян у памфлетах, плян дуже своєрідний. Це несподівані переключення на ліричну манеру, практиковану в оповіданнях Хвильового. Це — майже цитати з самого себе. Повний ефект вони можуть мати для того читача, що очитаний на белетристичній прозі «Синіх етюдів» і «Осени», але і для того читача, що не знає або мало знає ці твори, стилістичний контраст збережеться. «І ми беремося як клинок романтичної шпаги». «Ми відповідаємо за все сказане нами перед трибуналом Комуни», — ось зразки таких переключень, що виступають особливо контрастово на тлі інших переключень — до діялогічних жаргонізмів-русизмів. А в випадку мови про пролетарське мистецтво — що «воістину буде могутнім чинником в розвиткові людськості і поведе її до ненависних просвітянинові «тихих озер загірньої Комуни», де зустрине людину «втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків», лапки вжиті Хвильовим указують на те, що тут маємо справу не тільки з натяками на стиль його новель, а з буквальними цитатами.

Наша ідеологічно-мистецька аналіза «Коперніка» доби-

гає кінця. Ця перша спроба, недосконала й неповна, дає нам право сказати, що ранні памфлети Хвильового, зібрані в циклах «Камо грядеши [?]»; «Думки проти течії» і «Апологети писаризму», а правдоподібно і в його «Україна чи Малоросія?» були зразками прози, високо організованої логічно, композиційно й стилістично. Їм заслужено відведено місце в історії української громадської думки. Але час і пора відвести їм таке ж заслужене місце в історії української прози поруч таких вершин її — мова мовиться про небелетристичний жанр — як писання Панька Куліша, В'ячеслава Липинського, Дмитра Донцова.

Памфлети Хвильового породили без перебільшення сотні контрпамфлетів. Ніщо в цих писаннях не дорівнює раннім памфлетам Хвильового своєю температурою горіння ідеєю, своєю композиційною майстерністю і своєю стилістичною віртуозністю. Навіть справжня по-олімпійськи вивірена, виважена й розважна трилогія Миколи Зерова поступається перед буянням пера Хвильового, вкладеним у виразні береги самонакладеної дисципліни. Легенда про «хаотичність» памфлетів Хвильового була створена ним самим. Ця «хаотичність» була демонстрацією «романтики вітаїзму»; як і остання, вона була не тільки природна, але й програмова, не тільки стихійна, але й зорганізована. Хвильовий справді вірив у те, що «порох є ще в романтичних порохівницях і Дон Квізадо живий». Але цей порох організовано довозився, і Дон Квізадо пройшов не одну студію памфлетописання.

Безпосередніх попередників у майстерності памфлетописання в українській літературі Хвильовий ледве чи мав. Можна було б порівняти його з його сучасниками. «Листи до братів-хліборобів» В. Липинського вийшли книжкою тільки 1926 р. Перед тим вони друкувалися на сторінках «Хліборобської України» (1920-1925), але, здається, ніщо не вказує на обізнаність Хвильового з цим виданням. Дмитра Донцова Хвильовий читав радо і пильно, але стилево виступи Донцова в «Літературно-науковому вістнику» були зовсім відмінні. Майстрові політично загостреного

афоризму, Донцову бракує тієї стилістичної многоплярності, контрапунктивності, що відзначає памфлети Хвильового. Більше навіть: одна з істотних відмінностей між памфлетами Хвильового й Донцова та, що в кожному своєму памфлеті Хвильовий **шукає** істини, а Донцов установив її для себе раз назавжди і тільки прикладає її в кожному окремому випадку. А ця психологічна відмінність веде за собою цілковиту відмінність темпераментів письма і стилю.

У «Копернікові» Хвильовий робить уклін учня вчителів на адресу Вольтера. Але знову й тут відмінності темпераменту й стилю разючі. Беру як приклад Вольтерові памфлети 1759-1760 рр., — «Relation de la maladie, de la confession, de la mort, et de l'apparition de Jésuite Berthier», «Réflexions pour les sots» і «Anecdotes sur Fréron» (Звідомлення про хворобу, сповідь, смерть, і примару єзуїта Берт'є, Міркування для дурних і Анекдоти про Фрерона). Збудовані здебільшого на стрижні біографії (чи то псевдобіографії) однієї особи, памфлети Вольтера мають багато фіктивних діялогів, але це діалоги дійових осіб, а не автора з самим собою чи з читачем, як у Хвильового. Убивчі в своїй іронії (єзуїт Круст цитує Святе письмо, що його називає... Цицероном, так: «Я прийшов, щоб урятувати моїх вовків від зубів овець»), памфлети Вольтера далекі від усякої ліричності. Вольтер убиває своїм словом, але це убивство, сказати б, наперед замислене, він наперед знає, чого хоче. Анафоричність викладу, характеристична для Вольтера, впливає з його певности себе, з його знання своєї мети. У протилежність цьому Хвильовий завжди шукає, і кожна його знахідка — відкриття й радість. Тільки безмежність ненависти до супротивника — в випадку Вольтера до духівництва, в випадку Хвильового — до міщанства, еднає двох памфлетистів. Можна встановити перемність між Вольтером і пізнішою традицією західноєвропейського памфлету, від Гайнріха Гайне й Карла Маркса («Вісімнадцяте брюмера Люї-Бонапарта» та ін.) до Мігеля Унамуно. Але на цьому широкому тлі психологічний клі-

мат памфлетів Хвильового середини двадцятих років зберігає свою особливість і неповторність. Не хотілося б удатися до штампів і загальників, але поєднання віри, шукання і гри в ранніх памфлетах Хвильового справді схиляють бачити в ньому представника того, що він сам називав «молода кляса молодої нації».

Одначе попередники стилю памфлетописання у Хвильового були. Шукати їх треба всупереч політичним деклараціям насамперед у Росії, не на Заході і не в далекій Азії. Було б взагалі хибно применшувати зв'язки Хвильового з російською літературою й культурою. Не йдучи в заглиблену аналізу, обмежуся на зовнішньому показнику. У памфлетах Хвильового розкидана ціла низка побіжних посилань на різні твори й авторів. Письменник не добирає їх у процесі наполегливої праці. Це ті імена, що приходили спонтанно, в бігу асоціацій. Більше, ніж свідомий добір, вони здатні виявити, чим саме інтелектуально живився і жив Хвильовий. Я спробую згрупувати ці посилання й укласти їх у статистичні дані. (Не беру при цьому тих прізвищ, з носіями яких Хвильовий полемізує. Вибір цих прізвищ не визначався культурно-інтелектуальним вантажем письменникової свідомості). Ось наслідки цих — дуже приблизних — підрахунків.

Кількість посилань на письменників, культурних діячів і твори:

Середньовічні латинські	1	
Давньо-грецькі	2	
Східні (азійські і арабські)	3	
Еспанські	4	
Польські	5	
Скандинавські	5	
Американські (англомовні)	5	
Давньо-римські	8	
Італійські	8	
Англійські	13	
Німецькі	61	(З них 20 на «іже во отціх марксизму: Маркс, Енгельс, Бебель, Мерінг)

Французькі	51	(З них 14 на сучасних письменників)
Українські передреволюційні	38	
Українські пореволюційні	191	(Разом 229 посилянь)
Російські	221	(З них 67 на передреволюційних, 83 пореволюційних, а 71 на «іже во отцях марксизму»: в ранніх памфлетах Ленін, Плеханов, Троцький, Бухарін; у пізніх Ленін і Сталін).

Як бачимо, кількість посилянь на російські джерела майже дорівнює кількості посилянь на українські, а в випадку передреволюційних письменників майже вдвоє перевищує. До цього можна додати, що серед посилянь на західні джерела щонайменше 90 відсотків були ті, що були загально поширені в російських перекладах у час творчої активності Хвильового.

Ці цифри і висновки, що з них випливають, не повинні нас дивувати. Болівар вивчав право в Мадриді. Ганді був вихованцем Оксфордського університету. Творець самостійної Гани Квама Нкрума — продукт американських і англійських університетів. В процесах визволення колоній провідні діячі як правило рекрутуються з-поміж тих, хто був вихований у метрополії або на культурі метрополії. Хвильовий закликав до культурного розриву з Росією не тому, що він її не знав, а саме тому, що він аж надто добре знав її. До певної міри це стосується і до Дмитра Донцова і напевне до Євгена Маланюка, який, добираючи статті до збірки вибраного, добру чверть віддав постатям російської культури. Не підлягають сумніву і російські зв'язки в творчості неоклясиків, включаючи й того з поміж них, хто в своїх писаннях був вільний від російсько-радянської цензури, — Юрія Клена.

Стилістичні зв'язки Хвильового з російською критикою й публіцистикою ніколи не вивчалися. Уже з загального враження можна сказати, що російська символістична кри-

тика лишилася невідома Хвильовому. Вона напевне не дійшла до бібліотек і книгарень Богодухова і вкривалася порохом на полицях харківських. Можна натомість думати про певні зв'язки з популярною російською критикою-публіцистикою середини XIX сторіччя, від Белінського до Пісарєва. Зв'язки ці не треба розуміти як наслідування. Було і воно, але було і відштовхування. Це широка і цікава тема, але знов тема для спеціального дослідження. Щоб тільки поверхово порушити її, торкнуся тут подібностей і відмінностей з Вісаріоном Белінським. (Посилання на сторінки стосуватимуться до видання В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах. Ред. Ф. Головенченко. Том I. Москва, 1948).

Перелік подібностей можна почати з послідовної діалогізації викладу. Уже перша велика стаття Белінського «Литературные мечтания» починається прямим зверненням до читача («Помните ли вы то блаженное время...», ст. 7), а далі знаходимо діалог з самим собою, з уявними критиками, з речами й абстрактними поняттями («Прочь, достопритенные бороды! Прости и ты, простая и благородная стрижка волос в кружало» — ст. 25), з давно померлими письменниками (втеча Ломоносова до Москви переказується в такій формі: «Беги, беги, юноша! Там узнаешь ты все...» — ст. 30). Приперчування діалогу жаргонізмами Хвильовий теж бачив у писаннях Белінського («на смерть пришлепнул Шамполиона» — ст. 10, «энциклопедисты немножко ввали» — ст. 53), як, з другого боку, Белінський любив час від часу встроїти французький вираз або фразу. Тристилевість, характеристична для памфлетів Хвильового, — нейтральний стиль, жаргон, ліричні партії, — ціхує й раннього Белінського, тільки гра тут далеко складніша у Хвильового, що робить альязії до власної лірично-оповідної прози, тоді як Белінський оперує досить засмальцьованими штампами клясицистичної й романтичної надто невисокого рівня патетики. Ідея «воплощается в блестящее солнце, в великолепную планету, в блудящую комету; она живет и дышит — и в бурных приливах и отливах морей, и в свирепом урагане пустынь, и в шелесте

листьев, и в журчании ручья, и в рыкании льва, и в слезе младенца, и в улыбке красоты» і т. д. — ст. 7). Навіть у композиції «Коперніка» й «Литературных мечтаний» можна знайти риси подібності: Белінський теж починає простацьким вступом, зверненням до читача, переходить до теоретичного визначення літератури й мистецтва, а далі звертається до характеристики літератури в Росії, щоб дійти висновку: «У нас нет литературы» і поради: «Теперь нам нужно ученье» (ст. 87), — Хвильовий називав це лікнепом.

Але тут починаються відмінності і відмінності кардинальні. Белінський раз-у-раз вкидається в багатомовні ампліфікації однозначних слів і напухисті довжелезні періоди, де кожна ланку веде повтор-анафора, як поручник веде муштрованих солдатів армії Миколи I на параді перед Ісакіївським собором, стилістична риса, зовсім чужа Хвильовому. Даремно шукали б ми у фанатика Белінського тієї лукавої іронії, що так часто одним заходом руйнує інерцію читачевого сприймання у Хвильового. Белінському чужі елементи гри, присутні в усіх краших памфлетах Хвильового. Ідеї Белінського мінялися докорінно, від цареславаства «Бородинской годовщины» до революціонізму «Письма к Гоголю», але завжди він відчував себе носієм абсолютної істини, покликаним повчати й вести всіх за собою, і ніколи не відкрився йому сенс відносності й почуття толерантності. Важко не зв'язати з цим його послідовного славлення величі російського імперіалізму і імперії («Слух Руси лелеется беспрестанными громами побед и завоеваний», — писав він у «Литературных мечтаниях» 1834 р. і повторював 1840 р. з захопленням, що російське «государство» зробилося «могущественнейшею монархией в мире, приняло в свою исполнскую корпорацию и отторгнутую от нее родную ей Малороссию, и враждебный Крым, и родственную Белоруссию, и прибалтийские шведские области, и отодвинуло свое владычество за древний Арарат» — ст. 33, 522), як терпимість, сенс релятивності, посмішка іронії й віра в справедливе майбутнє в Хвильового зв'язується з приналежністю до народу, що «вгору йде, хоч був запертий

в лях» і що його Тичина схарактеризував двома короткими рядками:

Я — дужий народ,
Я молодий!

Тут переборюється «вчитель», і «учень» стає самостійною й неповторною творчою одиницею, скільки б технічних засобів він від «учителя» не засвоїв.

Памфлети Хвильового періоду ВАПЛіте і Пролітфронт, як уже сказано, не дорівнюють його першим серіям. Стилiстично беручи, однак, руку Хвильового видно в них до самого кінця. Деякі стилістичні засоби досягають граничної віртуозності. Так було, наприклад, з діалогізацією й переключенням граматичних осіб. Знаходимо навіть такі *tour de force*, коли діалог переноситься в умовний спосіб («Ну, як би я, припустім, викручувався в даному випадкові? Я б, напевно, прикинувся «казанським сиротою» і звернувся б до Вас приблизно з такими словами...») — «Одвертий лист до Володимира Коряка»), коли вигадуються спеціальні образи-маски як співрозмовці (Товариш Європенко-Європацький — у «Остап Вишня в „світлі“ „лівої“ балабайки»). Але зникає те, що з'єднувало всі стилістичні засоби в цілість, — елемент шукання й гри. У зовнішньо й, може, внутрішньо вимушеному нишпоренні й викриванні «хвильовизму поза Хвильовим» автор ніби стає на позиції того злобного афоризму, що він сам пустив був на адресу Коряка: «Не пізнавай життя, бо тільки через циркуляри спасешся», — і показується раз-у-раз *tierisch ernst* у своєму виявленні «клясового ворога» й «клясово-ворожої ідеології».

Певними рисами крива життя й творчості Хвильового нагадує криву життя й творчості Олександра Довженка. Крім хіба «Звенигори» (яка, не треба забувати, не мала жадного успіху в глядача і йшла дуже короткий час у майже порожніх залах кінотеатрів), Довженко не мав змоги реалізувати жадного фільму, як він хотів і міг би. Уже «Арсенал» падав під тягарем накиненої концепції, «Щорс» був накинений з початку до кінця. Про трагедію повоєн-

них років у житті Довженка ми здогадувалися давно, а тепер знаємо добре з спогадів Юрія Смолича: «— Правда непотрібна! Ти розумієш — непотрібна! — казав Сашко, і на очах його бриніли сльози», — після розмови з Сталіном і заборони Довженкової книги. Смолич коментує це так: «Зазнане розчарування було чи не найбільшим у всій трагедії Довженкового життя. А були ж далі у тій трагедії ще такі могутні компоненти, як **ностальгія** та **ляборальгія** — туга за Батьківщиною і туга за працею. Довженко хотів повернутися на Україну — він пристрасно й вірно любив свою Батьківщину, він потребував, саме **потребував** бачити постійно перед очима рідний український пейзаж, він любив свій народ, хотів йому служити й черпати від його сили в своїй роботі, він **не міг** ні працювати, ні творити, будучи відірваний від свого народу... Але йому не давали згоди робити нові фільми, всякими способами зволікаючи з затвердженням сценаріїв, з наданням групи на кінофабриці, з затвердженням кошторисів та бюджетів, з усім, чим можливо... Ностальгія — туга за Батьківщиною — та ляборальгія — туга за працею — вимували і виснажували Сашка вкінці». Смолич не договориює: це було убивство мистця. «Аероград» і «Мічурін», фільми зроблені в російському кіні на чужі теми, з чужими ідеями, могли бути зроблені ким завгодно. Довженка як мистця в них нема. Є тільки Довженко — функціонер державної машини.

Хвильовий був тим у вигіднішому становищі, що почав писати на кілька років раніше, перед тим, як почався похід «матушки Калуги»-Сталіна на все творче і на все українське. У своїх новелях і повістях з «Синіх етюдів» і «Осени» він ще міг бути таким, як був і як хотів бути, у своїх ранніх памфлетах він ще майже міг бути таким. Але далі прийшла заборона правди, правди зовнішньої й правди внутрішньої («Правда непотрібна!» — «Тільки через циркуляри спасешся»), прийшла вимога спалити все те, чому письменник уклонявся, обплювати все те, що було для нього священне, прийшла перемога Смердипупенків, що називалися Микитенко, Кириленко і ще на тисячу ладів, каяття перед ними

на пленумі ВУСППу і їхній тріумф над труною загиблого творця, коли Кириленко горлав про «останню найприкрішу помилку» Хвильового, а Микитенко заявляв: «Наша відповідь — сміливіше йти вперед». Людину-Хвильового знищив сам Хвильовий, для якого і так виходу не було, мистця знищено кілька років перед тим, як знищено Довженка й тисячі інших. З того, що вони могли сказати, — вони тільки почали говорити, з того, що вони могли створити, — вони створили тільки обіцянку своїх можливостей. Сьогодні ми придивляємося з усією можливою пильністю до цієї невиконаної обіцянки, і ми можемо бачити, які величні обрії вона відкривала і як до болю мало дано було їй здійснитися.

Памфлети Хвильового показують цю обіцянку і її самозаперечення. Речник режиму Андрій Хвиля назвав шлях Хвильового шляхом «від ухилу у прірву». Сьогодні ми бачимо цей шлях як путь на Голготу, від вибуху нечуваної яскравости до занурення в темряву навколишньої ницости й підлости. Від спалаху у морок.

* * *

Читачу, чи ще в твоїй пам'яті Бартоків «Жалобний марш»?

Нью-Йорк, 9 липня 1977; 23 травня 1982.

(Микола Хвильовий. Твори в п'ятьох томах, том IV. Нью-Йорк-Балтімор-Торонто, 1983)

Постскрипtum 1990. Нещодавно знайдено і опубліковано, правда, з недосконалого рукопису, — але кращого в нас нема і ледве чи буде — памфлет Хвильового «Україна чи Малоросія», що вважався втраченим і був відомий лише з коротких цитат у писаннях супротивників Хвильового. Значення цієї знахідки й цієї публікації (її здійснив у журналі «Слово і час», 1990, I, О.Г. Мукомела) важко перецінити. Працюючи над памфлетами Хвильового я, природна річ, не мав цього тексту в руках. Однак нова знахідка не заходить у суперечність з загальною концепцією моєї статті, крім того хіба, що всупереч твердженням опонентів Хвильового «Україна чи Малоросія» не значувала загострення порівняно з попередніми виступами її автора. Радше з цим памфлетом крива опозиційности Хвильового уже не йшла вгору. З цих міркувань я зберігаю тут свій текст таким, яким він побачив світ, себто відповідно до рівня наших знань 1977 року.

Пороги і Запоріжжя

Ця стаття не про Пороги (їх було дев'ять на Дніпрі) і Запоріжжя, а про пороги і запоріжжя. Іншими словами, хай читач не шукає тут ні географії ні історії, хоч далі й буде кілька слів про Дніпрові Пороги та їх історію. Натомість буде тут трохи моралі, трохи філософії, публіцистики, суміжність літератури... Чисті жанри — чи вони ще існують? Об'єктивне — чи можна тримати його осібно від суб'єктивного? І навіть, якщо можна, чи варт намагатися? Як в образотворчому мистецтві, в писаннях наших чимраз частіше вдаємося до «мішаних засобів», сказати б, вклеюємо речі в картини, розмальовуємо скульптуру, намагаємося зробити пласке опуклим, а опукле пласким, шукаючи вищої реальності, чимраз більше усвідомлюючи, що речі й явища можуть бути відокремлені в нашій класифікаційній уяві, але не в житті і не в реальності ідеальній. Як зрештою роблять примітивні мистці африканських джунглів, яким може легше збагнути або відчутти єдність світу, як у 15-ому сторіччі чинив Карло Кривеллі, коли вклеював справжній великий ключ в образ Святого Петра, ніби той ключ справді відмикав браму раю, ніби той намальований Святий Петро міг вийти з рамок картини й впустити нас до раю.

Та мова тут не про жанри, а про життя. Елементарним символом життя може бути хода. Рівновага в ході зберігається, доки за рухом однієї ноги автоматично йде рух

другої. Але тільки на мертвій фотографії можна зупинити навіки ту частку секунди, коли одна нога ще в повітрі, а друга вже в напрузі, щоб відокремитися від ґрунту. Рівновага існує, поки існує рух. Парадоксально, рівновага існує в відсутності рівноваги. Принцип вельосипеда, принцип літака. Зупинка означає втрату рівноваги, кінець життя. Ходити ми навчаємося рано, і пам'ять дорослої людини не зберігає спогаду про напевне драматичні колізії цього навчання. Але це була революція, остаточне включення в життя, після першого акту, крику болю на перерізану пуповину, і можна спостерігати на малих дітях, наскільки природніше лежати або плазувати на череві. Непритомні й мертві повертаються до цього первісного, може блаженного світу, що не мусить простувати вперед.

Та коли говорити про ходу як символ життя, не забуваймо й того, що не тільки мусимо йти, йти, йти, але не ходимо по рівному, мусимо йти через пороги, часом незмірно, трагічно високі. Іноді перестрибуємо через них, іноді переступаємо, іноді перечіплюємося, іноді безсило зупиняємося або й падаємо перед порогом. Можна, звичайно, позірно відмовитися від ходи і від долання порогів. Назв'їм це нірваною або сковородинським «світ ловив мене, але не впіймав» або аскезою чи ще інакше, але — поки живемо — щоб досягти такого стану теж треба переступити через поріг, високий поріг між зовнішнім і внутрішнім, і, видима річ, лишаються внутрішні пороги, приховані від стороннього ока. Це не непритомність і не смерть, а інший триб життя. Внутрішній мир полягає не в униканні порогів, а в прийнятті їх, а це можливе в просторі фізичному і в просторі духовному.

У радянських газетах є відділ: слідами дописів. Припустім, сьогодні газета повідомила, що завідувач такої собі крамниці обкрадає ту ж таки крамницю. За кілька тижнів газета повідомить, що його знято з роботи (і признано до іншої крамниці). Це — слід чи вислід допису.

«Сучасність» вмістила була мою статтю про самвидав

на американському континенті, Солженіцина, Смотрича, ненависть, боротьбу й братерськість, шукання й нові форми в літературі. Стаття була на багато адрес, і я хотів би знати, скількох завідувачів крамниць знято з роботи і скількох нових призначено. Вона була надрукована майже два роки тому, в вересні 1975 року, і, здається, я дав досить часу на реакції. Пора вже на «слідами дописів», і теперішня стаття до певної міри на цю тему. Але не стільки, щоб повідомити про доконані факти, як про те, щоб далі посунути аргументи попередньої, поставити крапки над деякими і, показати, куди веде хода, накреслити ієрархію тих порогів, що нас найбільше хвилюють, і, може, побічно нагадати про перспективу запоріжжя.

А про доконані факти коротко. Їх мало, і вони мало цікаві. Автор дістав багато листів від українських читачів, здебільша з висловами солідарности або й захоплення. В українській пресі Б. Цимбалістий у «Свободі» (26-30 грудня 1975) поставив тему ненависти в ширший контекст українсько-російських історичних стосунків. Один з нечисленних моїх російських приятелів відсахнувся від мене. Один з моїх колишніх друзів, на шляху до малоросіяництва, рішуче прискорив свою путь. (Це був дуже цікавий випадок народження малороса, і, тема важлива, може я повернувся, щоб її обговорити в окремій статті). Російська громадська думка, російська преса, один з головних адресатів статті, до кого можна б застосувати *mutatis mutandis* слова Блока (він писав це як звертання Росії до Європи, пробую перекладувати це до Росії) —

Вот срок настал. Крылами бьет беда,
И каждый день обиды множит,
И день придет — не будет и следа
От ваших Пестумов быть может!

.....
В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз — на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!

— від кого найбільше залежить, чи ненависті горіти й запалити все навколо чи згаснути, — як і можна було сподіватися, проблему ненависти зігнорувала. Бож не можна брати серйозно один-єдиний виступ одного автора, правда, надрукований двічі, раз з підписом Ский у паризькій «Русск-ий Мысл-і» (6 листопада 1975), а вдруге під прізвищем Сергей Рафальський у нью-йоркському «Новом русском слове» (18-19 листопада 1975) і під різними назвами, автора явно старорежимного, що нічого не зрозумів і не навчився і ніколи не зрозуміє й не навчиться, що намагався збути тему ненависти заявою, що вона, ненависть, не страшна, а... парканова (Де логіка? І зрештою, якщо навіть парканова, написи на парканах виявляють якусь частину громадської думки, особливо в підцензурних умовах, і плякати політичних кампаній розклеюються на парканах!).¹ Нарешті, літературні аспекти моєї статті викликали розумну, хоч дещо химерно адресовану статтю Богдана Рубчака в «Сучасності», 12, 1975.

¹ На додаток, [Рафаль]Ский не репрезентує російську політичну думку. Із його двоєдиної статті воно явно випливає, що він наш таки землячок з циновими гудзиками, полонений величчю Російської імперії. Тип цей існує не одне сторіччя. Між іншими, увічнив його Панько Куліш, зацитувавши «твори» відповідних віршомазів. Одні з них писали по-українськи, як от такий собі Шишацький-Ілліч:

Чи є в світі такий край,
Як наше Руське государство,
Щоб так він цвів, неначе рай,
Щоб на півсвіта мав він панство? —

другі смажили просто «на общепонятном»:

Обширна славная Россия,
Две части света обняла,
Что перед ней края чужие?
Она пространна и светла.

Ця остання поезія, підписана П. Базилевичем (статті Куліша 1857 і 1862 р.), могла б бути підписана Рафальським, могла б — Миною Мазайлом.

І так «іскра огню великого» лишилася тліти, і пороги лишилися непереїдені. Тут бере початок теперішня стаття, точніше, гроно шкіців про ходу і про пороги.

(Кодацький, Сурський, Лоханський)

ТРИ ПОРОГИ СОЛЖЕНИЦИНА

Може найкращі місця в «Архіпелагу ГУЛаг», якщо судити критеріями ширости, чесности й людської гідности, є ті, де Солженіцин з гиркотою справжнього болю й гордістю справжнього очищення оповідає про те, як він переступив поріг кастовости. Хто читав «Архіпелаг», напевне не забуде епізоду, в якому Солженіцин, уже заарештований і в невеличкій групі арештантів, серед якої є полонені німці, але ще перед допитом, відмовляється нести валізу зі своїми речами й бере за належне, щоб її ніс один з німців, бо чи ж личить офіцерові виконувати *принизливу* фізичну працю, та ще й коли це бачать солдати. Пізніший Солженіцин, після досвіду незчисленних справжніх принижень, у допитах, у в'язницях, у засланні не тільки знає, він кожним нервом і м'язом свого тіла відчуває й дає відчутти читачеві, яка безодня несправедливости й кривди, який фальш радянського новоклясового суспільства ховався в його наставленні того давнього часу. З обуренням і гнівом він викриває старого себе, без жалю, без виправдань, без викрутів, як на найстрашнішій сповіді, де не може бути жадного словечка неправди. Якби він не написав нічого, крім цієї сцени, він заслужив би на Нобелівську премію літератури і на — ніким і ніде не видавану — премію останньої, межової чесности.

Про глибину цього зламу свідчить і те, як часто, після першої сцени, Солженіцин повертається до свого попереднього комплексу і як нещадно його оголює й картає. Ось Барінов, один з рідких кримінальних, що імпував авторові, що з ним той міг би зійтися, але ні, «офіцерське виховання не дозволяло мені» (175). Ось самохарактерис-

тика: «В моїй голові, хоча вже пошматовані й розірвані, все ще плавали уривки плутаних переконань, брехливих сподівань, удаваних поглядів» (280); «В офіцерській шкурі звикнувши до незаслужено-високого становища серед інших, я і в таборі все ліз на якісь посади і одразу падав з них» (353). І узагальнення: про уніформи — «Нам видається, що ми вдягаємося, але в дійсності ми оголюємося, ми показуємо, чого ми варті» (180); і остаточний вирок собі — «І чому треба звалитися на таборове дно, щоб збагнути своє вбозтво?» (191).

Але перед старим Солженіцином височіли ще два пороги, куди поважніші і куди важчі. Одному ім'я — «народ», другому — «Росія». І цих двох порогів не здолав і новіший Солженіцин.

Обожнювати народ, краще — Народ, — російська традиція понадсторічної давности. Започаткували її ще романтики, на політичну програму перетворили народники, як демагогічне гасло використали більшовики. (Чимало з того перемавповано і в нас). Допомогла тут і сама російська мова. Справа тут у — річ добре відома — двозначності слова, що з одного боку означає націю, а з другого, нижчі, успліджені верстви нації, поняття, що може бути довільно звужуване або поширюване, включаючи чи виключаючи залежно від потреби певні суспільні прошарки. Логічно неокреслене, гумове слово завжди супроводиться одначе почуттям захоплення, розчулення й замилювання, і тому можна користатися з нього, навіть нацьковуючи частини нації проти інших частин, нищачи мало не половину селянства, вимахуючи новоспеченим терміном «єдиний радянський народ», і так без кінця. Це один з тих випадків, коли облуда слова стає політичною проблемою і духовому здоров'ю нації стає на перешкоді міраж слова.

Хоч не без непослідовностей і суперечностей, Солженіцин ще в полоні цього слова, і воно застує йому поле зору. Говорячи про Прохорова, позитивний характер, Солженіцин коментує: «Мені в Прохорові відчулося, що він на камені збудований, на таких плечах багато чого в народі

тримається. Ні до кого він не квапиться посміхнутися, похмуро дивиться, але і в п'яту ніколи не вкусить» (278). З приводу офіційного терміну для заарештованих *ворог народу*: пише: «Вперше в історії народ зробився ворог самому собі, натомість здобув найкращого друга — таємну поліцію» (286). І взагалення: «Камера — тісна, але чи не ще тісніша *воля*? Чи не народ наш, виснажений і ошуканий, лежить поруч нас під полом і в проході?» (605). З чого виходило б, що інтелігенція — не народ. З другого боку, з народу виключені також *урки*. Нічого, крім ненависти, не має до них Солженіцин, з граничною злобою змальовує їхні злочини супроти політичних, жадної спроби не робить подивитися на них зсередини. Нема сумніву, в тюрмах і таборах вуркагани були найгіршим бичем політичних в'язнів, не було між двома групами людського контакту. Але чи нема в цьому хоч частково вини «партії та уряду», що поставили кримінальників у привілейоване становище? І якщо письменник обожає народ, чи не мусить він хоч спробувати знайти зрозуміння також і для своїх і своєї соціальної групи мучителів? Тим більше, що пізніше, змальовуючи зміни в таборах після Сталіна і нової організації політичних, він змушений раптом кинути визнання, що тоді й блатні приєдналися до політичних під проводом останніх. Значить, скаже читач, мости були можливі? А з другого боку, в розділі про спроби втеч Солженіцин гірко констатує, що систематично втікачі були зраджувані й продавані всією людністю. Так це теж не народ? Чи цей народ, цього разу не абстрактний, а конкретний таки кусає в п'яту?

Здавалося б, не так уже важко було б узяти цей, другий поріг. Та ні. Бо хоч ідеалізація абстрактного «народу» росте з народницьких концепцій і в суті речі чужа інтелігентові Солженіцинові, але він не наважується усвідомити це, сказати це виразно самому собі. Цей комплекс нагадає те, що в 19 сторіччі звали комплексом «розкаяного дворянина». Висловлювати такий здогад жорстоко, — але чи не тяжить тут над письменником, хоч як химерним це може

здатися, звихнена кастовість? Відірваність від реального «народу», несвідомо, замасковується для самого себе піднесенням в ідеал народу абстрактного, сто років тому сказали б — народу-богоносця. Переборення цього комплексу ще більше утруднюється його зв'язком з третім компонентом, що для автора зветься Росія і є його свята святих. Довільний, алогічний знак рівності ставиться між поняттями «народ» і Росія. Можна б сказати, — хоч сам Солженіцин цього не каже, — святий народ і свята Росія. О, критичних, нищівно-критичних висловлень про минуле й сучасне Росії не бракує в Солженіцина, але було б нетактом цитувати їх в українському виданні, лишім це росіянам. Наведу тільки одне з них, щоб читач відчув посмак: «В ім'я слави наших прапорів і так званої «чести нашої батьківщини» ми душили, сікли й різали всіх наших сусідів, ширилися — і у вітчизні стверджувалося: важать наслідки» (596). Але це в Солженіцина та Росія, що не є народ. Або той народ, що не є Росія. Концепція абстрактного народу рятую виболілу концепцію Росії, обидва пороги стають непереборними, проти волі автора виходить на поверхню катастрофічна розбіжність між міркуваннями — і відчуттям або між відчуттям на поверхні і глибинним. Логіка падає навколішки перед тим, що сховане в самому шпикі кісток, може неусвідомлено для самої людини. Ці глибинні порухи й відрухи ще більше, ніж у прямих висловлюваннях, виявляють себе в окремих зворотах, недомовленнях і замовчуваннях. Їх аналіза була б невдячним, але цікавим завданням літературно-критичної й психологічної аналізи творів Солженіцина. Тягар кастовости, викритий самим письменником у безпосередніх виявах, і далі визначає світогляд автора в підсвідомих сутностях. Та в цій статті не місце такій аналізі. Можемо порушити тільки один аспект проблеми, другорядний для Солженіцина, першої ваги для його українського читача.

Химерний комплекс кастовости — ідеалізації «народу» — пристрасної захопаности в Росію виявляється дуже виразно в ставленні до уявлених народів імперії. Лібераль-

ний розум, упертість фактів кажуть Солженіцинові, що відмовити, скажімо, українцям права на незалежність не можна. Але подивімося, як це формулюється: «Чим м'якші, чим терпиміші, чим поміркованіші (раз'яснителъны) ми будемо тепер, тим більша надія відновити єдність у майбутньому» (49). Чи дуже це різниться від позиції Леніна 1919 року, коли він погоджувався на незалежну Україну, але тимчасово, поки не вляглися пристрасті, поки зброя в українських руках, а там побачимо? А от фраза, що проходила, мабуть, без усвідомлення того, що з неї випливає: оселі Архіпелагу, пише Солженіцин, «ятряться не тільки на далеких відшибах, але і в самому тулубі Росії коло донецьких і тульських копалень» (551). Якщо Донбас такою ж мірою як підмосковна Тула, — в осередку тіла Росії, чи ж не буде логічно бачити її ноги в Одесі й Єревані?

Яка географія, така і історія. Тут усе пройняте концепціями, що вірою й правдою служили й служать імперії. Вистачить одного прикладу. Сталінський терор порівнюється з — татарським ігом над росіянами. «Іго» в цьому контексті означає панування чужинців, але панування — термін неутральний, *igo* — насажений ненавистю. Об'єктивному історикові, ліберальному письменникові личило б таких термінів уникати. А якщо вживати, то послідовно: татари панували над Росією два з половиною сторіччя; Росія панує над татарами чотириста років. Панування Росії над татарами загрожує збереженню їхньої національної субстанції сторазово більше, ніж росіянам загрозувало панування татар. Але годі шукати в Солженіцина згадки про російське *igo* над татарами (і не-татами).

Тут і там є в Солженіцина згадки про інші нації в таборах. Якщо їх повизбирувати, навіть багато. Але вся система образів, мало не всі зблизька окреслені особи — росіяни. Так у читача складається враження, що головний контингент таборовиків були саме росіяни. Це, напевне, не навмисне перекинування дійсності. Це наслідок браку контактів з людьми інших націй. Побічно — це доказ неприродності того конгломерату націй, що зветься Радян-

ський Союз. Своєрідне заперечення тези про творення єдиного радянського народу.

Ніхто не завдав собі труду виловити з трьох томів «Архіпелагу» згадок про українців, згадок розкиданих, принагідних, нерозвинених. Але, коли їх скласти, картина виходить опукла, і то в двох аспектах. Виразним стає применшення ваги цих даних, байдуже свідоме чи ні, — і дійсність. Ось довгий список соловецьких в'язнів, усі росіяни і тільки росіяни (42), — між іншим прохопилася одним-одна фраза про привезення «басмачів» (але безіменних!). Ні слова про українську інтелігенцію, а ми ж добре знаємо імена — і список вийшов би, мабуть, не коротший, — із спогадів Семена Підгайного й інших. Далі чекаємо на згадку про українців аж до 239 сторінки, щоб знайти фразу про «західниць», що намагалися христити своїх дітей. Про те, що Орачевський був українець, дізнаємося лише з побіжної згадки про його «хохлацьку впертість» (276). У мові про стукачів є фраза про те, як арештовували бандерівців, коли ті виходили з церкви (351). Інша дрібна згадка про них на ст. 403, при чому автор умиває руки, що говорить — ніби позитивно — про таких «харцизів». На ст. 464 на мить з'являється «жінка така зі Львова», що ставить на політзборах провокативне запитання, на ст. 593 «уніят» оповідає «щось з догматики». На ст. 611 так само на хвилинку з'являється бабуся Чміль, що говорить по-українськи, але тільки її прізвище й мова виявляють її українськість. Нарешті на ст. 628 є примітка про курсантів українського *училища*, що відмовилися придушувати селянський заколот і були всі перемелені м'ясорізкою терору. Навіть термін українці в більшості цих випадків заступлений чимсь іншим!

Третій том приносить трохи більше згадок про українців у таборах, але й далі ці люди проходять масою, без облич і постатей. В Екбастузі, довідуємося, їх була половина (133), табір ділиться на два і в одній половині лишаються «тільки щирі українці» (265). Зізнання в іншому місці: «В усьому таборі росіян було не більше половини»

(320). Зароджується український національний центр (251). Жінок у Кенгірі «знайшлося багато не тільки горлатих, але й сміливих, особливо серед українських дівчат, яких і було в жіночому таборі більшість» (321). Зміну в режимі табору спричиняє завзятість і організованість українських в'язнів (249-251).

(З інших націй. От про чеченців. Звичай кривавої помсти тримає їх осторонь злочинів і зрад (423). От естонці, — з особливо характеристичним визнанням, яке варт занотувати тим, хто твердить, що в Радянському Союзі нема національної ненависти: «Не плакав ніхто. Ненависть душить сльози» (413).

Читач, що свідомо шукає такого матеріалу, повизбирує його зернятками, складе в цілість і переконається в тому, яку величезну роль відігравали не-росіяни в житті таборів і який відсоток не-російського населення покутував і гинув у таборах. Читач без спеціального зацікавлення майже не помітить цих «дрібниць», малих деталей. Для нього «Архіпелаг» буде насамперед або й виключно книгою про загибель російської інтелігенції і страждання російського народу.

Росія — ось той останній поріг, що відокремлює талановиту й вистраждану книжку Солженіцина від цілковитої об'єктивности. Звісно, нема нічого злого в любові до своєї батьківщини, і не про те тут мова. Мова про те, яка Росія в авторовому серці — Росія як країна чи Росія як імперія. Звісно, дуже не легко росіянинові, чие виховання, ціла духовна атмосфера сторіччями будувалися на колоніалізмі, позбутися цих упереджень, навіть при наявності максимуму доброї волі. Цей поріг найвищий, і, щоб через нього переможно переступити або бодай переметнутися, треба зусилля майже надлюдського. Але без цього зусилля найциріша суб'єктивна правда не може стати об'єктивною повною правдою.²

² Один з проявів міражу Росії в Солженіцина є ідея необов'язковості, випадковості більшовицької революції. Мовляв, Ро-

ОБОЛОНЬ МІЖ ПОРОГАМИ: ВІДСТУП

Мені кажуть: Солженіцин може мати свої хиби, але критикувати його — злочин, бо він перший і покищо єдиний, хто сказав усю правду про ленінсько-сталінський те-

сія перед революцією вже розвинула передумови до іншого, демократичнішого шляху розвитку, і революція безпотрібно кинула країну назад до найгірших традицій минулого. В «Архіпелагу» ця ідея — побічна і виявляється головне в протиставленні «кращої» тюрми й заслання в добільшовицькі часи, в інших творах Солженіцина ця ідея виступає як провідна й панівна.

Дискусії про те, як могла б повернутися історія, — більше належать до віри, ніж до знання й науки. Проте можна думати, що демократизація Росії була неможлива, поки країна лишалася колоніальною. Думка ця не оригінальна і може найкраще висловити її в своєму заповіті найліберальніший з російських царів, Олександр II: «Потужність Росії, — писав він, — заснована на єдності держави, а тому все, що може вести до потрясення цієї єдності і до окремішнього розвитку різних народностей, для неї згубне і не повинно припускатися» (1876). Мати демократичний режим у метрополії, тоталітарний у колоніях — важко. Коли колонії не за морем, а безпосередньо прилягають до метрополії, — неможливо.

Дозволю собі навести ще одну цитату, хоч і довгу. «Особливо мене мучило за їжею. Брудні руки, брудний посуд, брудні сопочки. Сякаються пальцями тут же за столом і потім, витерши їх чи не витерши, ламають ними хліб, який і я мушу їсти... Ідять всі з однієї миски, вмочуючи в неї свої ложки, облизані порепаними, заслиненими губами... Лайки, грубість рухів і жестів неопишуема. Обстановка страшна. Уяви собі низьке, темне й брудне корито, накрите дахом, з маленькими дірочками для вікон... В тому живе тридцять-сорок душ. На земляній підлозі мокра гниюча солома; стіни зелені від вогкості, з білими, пухнастими, неначе інєсм вкритими плямами; скрізь мертві, посохлі мухи; дух поту, кожухів, дьогтю, махорки, цибулі, житнього хліба, людського дихання; щось кисле, застаріле, моторошне!

Я знов вражаюсь від свого горіння: як я не помічав уночі того, що потім з жахом помітив. Я кажу про страшний, їдкий, сверлячий сморід і паразитів! Це кошмар, ... справжній реальний

рор, про мільйони загиблих, хто зібрав цю правду, вже майже поховану в нелюдських умовах радянського режиму, й приніс її світові.

Відповідаю: клоню голову перед героїзмом і витривалістю письменника. Але — додаю два але. Одне: через психологічні пороги — не правда, а півправди. Дивися вище. Друге: не перший. Той, хто прочитає «Архіпелаг», мусить прочитати або перечитати «Сад Гетсиманський» Івана Багряного. Рік видання — 1950, коли писання «Архіпелагу» (не з вини автора) ще не почалося. Подібність «Архіпелагу» до роману Багряного разюча. Дивним дивом ніхто про це путтям не написав. У квітні 1976 року «Нові дні» вмістили статтю Р. Василенка «Солженіцин і Багряний». Але автор ані словечка не зронив про цю подібність.

Насамперед та сама організація матеріялу. Кістяк обох творів — доля їхніх авторів під арештом. Від цього обое раз-у-раз відходять, щоб нагромадити фактичний матеріял

кошмар! Коли мені дуже погано, мені завжди сняться сні, в яких я з чуттям божевільного жаху, огиди й одчаю бабруюсь в якій-небудь ямі, повній жаб, червей, гадючок. Тепер майже те саме було, тільки не в сні, а в дійсності. Я чув, як по мені лазили воші, такі ж самі, які я бачив на шії у одного робітника. Може їх було не так і багато, але в мене було враження, що я засипаний ними, як зернами тої пшениці, що ми віяли. Як, як я не чув їх ті ночі, абсолютно не розумію! Тепер я лежав весь пронизаний жахом і такою огидою, що спазми, як хвилі, ритмічно стискали моє горло й груди. Я лежав, слухав і готов був щохвилини завити криком божевільних. Не кажу про храп, сопіння, стогнання, плюскотіння сплячих поруч зі мною на нарах».

Це не опис радянського табору і не взяте з «Івана Денисовича». Це сторінка з передреволюційного роману Винниченка «Божки», і вона змальовує, як жили сільсько-господарські робітники на Україні і як почував себе закинений поміж них інтелігент. Тут у зародку вже даний радянський концетрак і та прірва, що відокремлює інтелігента Росії (якщо хочете, читайте: Солженіцина) від «народу». Це образ передреволюційної Росії без інтелігентських ілюзій, і переємність впадає в кожне неупереджене око.

про радянську в'язничну систему. Книжка Багряного більше романізована, але ще перед початком роману читач знаходить попередження: «Всі прізвища в цій книзі, ... працівників НКВД та тюремної адміністрації, а також всі прізвища в'язнів (за винятком лише кількох змінених) — є правдиві». Крім фабульної рамки про зустріч братів Чумаків (фолкльорний мотив) і вгадування того, хто був провокатором (мотив детективного роману), усе решта — повна картина арешту, допитів і тюремного життя, відтворена з пам'яті, і це картини остільки ж незабутні, як документальні: камера в різного типу в'язницях, допит і техніка тортур, обід і харчування взагалі, параша, заборонені речі, труси, миття, голення, прогулянка, сміх і гумор камери, жаргон, лікування, карцер, транспортування, ціла галерія слідчих, кожний із своїм характером і методами — і всі гвинтики того ж механізму, смерть у камері, вихід на волю, — цей список можна б вести далі. Справжня енциклопедія радянської політичної в'язниці. Солженіцин має ширший розмах, бо його тема не лише про арешт, ув'язнення і допити, а й табір, і заслання, і втечі, і бунти, — але в межах узятого ним обсягу Багрянний має більше багатство деталей. Є в обох авторів зовсім однакові навіть малі епізоди: жіночі ноги, підглянені під стіною під час прогулянки після віків без жінок — і зліт уяви, і стрибок серця; порівняння передреволюційної й пореволюційної в'язниці. Є однакові виходи в літературність, у Багряного фабульні, у Солженіцина стилістичні, часом близькі до експериментів Андрея Белого, як от ця гра словом *острог*, що має сенс тільки в оригіналі (цитую ще й через те спільне, що мають *остроги* і *пороги*):

Ах, доброе русское слово — *острог* — и крепкое-то какое! и сколочено как! В нем, кажется, — сама крепость этих стен, из которых не вырвешься. И все тут стянуто в этих шести звуках — и строгость, и острога, и острота (ежовая острота, когда иглами в морду, когда мерзлой роже метель в глаза, острота затесанных кольев предзонника и опять же проволоки колючей острота), и осторожность (арестантская)

где-то рядышком тут прилегає, — а *рог*? Да рог прямо торчит, випирає! прямо в нас и наставлен! (459).

Це розуміється, чиста література, як літературою є й своєрідна полеміка з метою Марселя Пруста («розглядання в люпу клітинки буття») й не раз повторювані заяви явно полемічного характеру про «доморобність, саморобність» «Архіпелагу», про потребу «не влягати гнівові» тощо.

Подібна й кінцева реакція обох авторів: ствердження людяності крізь тваринність в'язничного побуту. Словами Багряного: «Людина — це найвеличніша з усіх істот. Людина — найнешасніша з усіх істот. Людина — найпідліша з усіх істот. Як тяжко з цих трьох рубрик вибрати першу для доведення прикладом. Та найдивнішим є, що ці всі три рубрики сходяться в одній тій самій людині», — і це, щоб привести читача до висновку: «Ні, це не просто життя, а це велике змагання. Це життя людей, що з усієї сили намагаються утриматися на Богом призначеному їм рівні, що на такій маленькій і тісній території, в такому бруді, при такому страшному процесі знеосіблення й нівеляції примудряються жити, як люди. Так, ніби вони складають іспит у своїй масі, до якої межі простягається сфера людської життєздатності, яку напругу може витримати людська душа, доки не зірветься в прірву божевілля. Це великий іспит».

Було б нісенітницею обвинувачувати Солженіцина в використанні роману Багряного. Не кажучи вже про відмінність стилю — Багрянний далеко традиційніший супроти неоковирно-навмисне-кострубованого літературного в своїй нелітературності стилю Солженіцина — останній просто не міг знати книжки свого попередника. І не дісталася вона на Рязанщину, і не читають росіяни українських творів. Подібності, ба часом збіги зумовлені однаковістю тематики, єдністю досвіду й переживань, стандартністю великого радянського перемолу людини. На угноєння, іноді на справжню ЛЮДИНУ.

Висновок простий: Солженіцинова книжка, ширша те-

матичним охопленням і зібраним матеріалом, не унікальна і не перша. Брак сприятливої кон'юнктури 1950 року супроти 1970 і клясичне українське невміння виходити поза своє гетто спричинилися до того, що роман Багряного не здобув і однієї тисячної частки тієї популярності, якої осягла документальна епопея Солженіцина.³

Лишається питання особистого героїзму. Але героїзм може виявлятися по-різному. Провадити літопис злочинів влади, в засягу цієї влади, серед щоденних переслідувань і провокацій, під кожночасною загрозою арешту й знищення праці й самого автора — один вияв героїзму. Супроти цього писання роману в умовах гарантованої волі в Західній країні може видатися прозаїчним і рутинним. Але цьому писанню в випадку Багряного передувала здійснена втеча з заслання, і передувала цілковита відмова визнати обвинувачення в тюрмах і допитах і крізь усі тортури. Додаймо, що книжка Багряного писалася в обставинах зухвалого виклику людоловам, обставинах, що найменше сприяли спокоеві сконцентрованої письменницької праці, нарешті в обставинах хвороби, набутої у в'язниці й допитах, хвороби, що незабаром звела письменника в труну. Героїчність Багряного, як і героїчність Юрія Липи чи Йосипа Позичанюка, інша від героїчності Солженіцина, але хто може сказати, що одна з них вища від інших?

Кінчим цей відступ двома короткими спостереженнями.

³ Що шкодить романові Багряного, це ляпсуси в деталях, зокрема, коли автор пускається в культурні ремінісценції. В Харкові не було Євбазу (Єврейського базару. Ст. 50), він був у Києві. «Шільйонського в'язня» приписано Шіллерові (ст. 59), Джоконду — Рафаелеві (ст. 285. Автор виправив це в списку «технічних недоглядів»). На ст. 284 мова про «фрески храму св. Петра в Римі». Як тут не згадати Солженіцинове «наші російські пера пишуть буйно (вкрупне), у нас пережито тьму-тьменну, а не описано і не названо майже нічого». Але Солженіцин занадто інтелігент, щоб робити такі огріхи, а Багрянний, ніде правди діти, з біса талановитий, але мужлай. Та потрібне тут тільки гостре перо літературного редактора.

Книжка Багряного чесніша від книжки Солженіцина в справах національних. Євреям, вірменам, німцям, іншим національностям Радянської тюрми приділено мало не стільки ж уваги, співчуття й захоплення, як і національності автора. І друге. Багрянний не піддався на спокусу загальної ненависти й тотальної відчуженості від кримінальних в'язнів. В епізодах із Сашком і Саньком він зумів показати шлях до них. У цьому сенсі, якщо вдатися до небезпечної традиційної фразеології, книжка Багряного більш «народна», ніж Солженіцинова. Другий і третій пороги Солженіцина не були порогами для Багряного. Йому не треба було через них переступати. Як зрештою й першого порогу він не мав перед собою. Кастовість, ілюзія «народу», мана «Росії» не стояли на його шляху.

(Дзвонець, Ненаситець, Вовніг)

ТРИ ПОРОГИ РАДЯНСЬКИХ ДИСИДЕНТІВ

Писати з еміграції про так званих дисидентів Радянського Союзу важко, майже неможливо. Для нас тут, що живуть у безпеці й достатку, в ілюзії рівного шляху, без перешкод і порогів (що це ілюзія — про це далі), дисиденти осяяні авреолею мучеництва і святості майже незбагнених, героїзму подолання всіх порогів. Давати їм поради *звідси*, критикувати їх *звідси* — здається блюзнірством, майже злочином. Адже ми — більшість з нас — не були виставлені на їхні випробування, не переходили їхніх порогів, а якщо були, то не осягли їхнього рівня і, мабуть, ледве чи спроможні на це.

Але критики рідко дорівнюють силою таланту письменникам, яких вони критикують, і все таки вакансія критика не повинна лишатися порожньою, а місія критика приносить свою користь. Дисиденти Радянського Союзу беруть участь у творенні історії, якоюсь мірою вони визначають завтрашній день людства, і з цього погляду вони

підлягають спробам тверезої й позірно байдужої, холодної, в міру можливості об'єктивної аналізи.

Перший поріг, що його мусить перекрочити кожний майбутній дисидент, у перекроченні якого він, власне, й стає дисидентом, це поріг пристосуванства. Політичного, побутового й внутрішньо психологічного. Це складний комплекс і багатоаспектний. Він веде через подолання підлості, подолання страху і подолання здорового глузду, коли хочете, — розуму. Вияви підлості в творчості, в громадському житті нараховуються тисячами й мільйонами. З бігом років ницість цих виявів стає особливо виразною. Багато ілюстрацій не треба, одначе не можу утриматися від спокуси навести одну, саме тому що роки відфільтрували її особливо чітко. 1950 року в збірці «За синім морем» (удостоєна сталінської премії!) Андрій Малишко писав:

Поглянь на схід: гуркочуть луни,
Палає полум'я руде,
Ідуть полки Мао Цзе-дуна
Із грізним покликом Чжу Де.

З маньчжурських піль, по ріднім краю,
Як плин могутньої ріки,
Революційного Китаю
Комуністичні йдуть полки.

Їм очі світяться грозово
У день новий, в щасливу путь,
Із ними Ленінове слово
І думи Леніна живуть.

Малишка, Мао й Сталіна нема. Підлота лишилася. Правда, вона могла б бути більша: в пізніших виданнях цей вірш вилучено, але не заступлено іншим, проти Мао, як могло б бути. Страх. Страх зламав не одного. Але найтяжчі — докази розуму. Нашо руйнувати власне життя, коли жертва не приносить жадних змін у довкілля? Як повірити в те, що Емілі Дікінсон характеризувала —

Багато безуму — найвищий розум
Проникливого оку;
Багато сенсу — чистий безум.⁴

Це все один комплекс, один поріг. Бо розум каже: Система, що чавить тебе, потужна. Бійся. Зроджений страх каже: Пристосовуйся. Не цурайся підлоти. Підлота каже: Бачиш? Це розумно. Так коло замикається. Дисиденти не глухі до цих голосів. Вони чують їх. Як перші християни, адепти ще не званої світові віри, свідомі своєї приреченості, свідомі того, що перші хоробрі в кожному русі мусять пасти жертвою, як перші сніжинки близької снігівії, що мусять розтанути безслідно перед тим, як землю вкриє сліпучобілий покрив, намітка нового шлюбу, знечущувані наклепами, оточені муром зорганізованого мовчання, вони йдуть до в'язниць, психушок, таборів, катівень, ранніх могил, уже не одиниці й не десятки, більше, ніж сотні. Слушно вкладає Солженіцин одному з них до вуст: «Нам не тягар арешт, ми пишаємося ним!» Але і який же тягар!

Після здобуття першого порогу легшим здається другий, поріг ненависти. Тут є градації. Мемуари Надії Мандельштам — це втілення ненависти, і вона цього не приховує. Солженіцин хоче уникнути ненависти, але вона раз-у-раз проривається. Уже в старшому поколінні були винятки. «Розкажу вам про Казахстан», спогади Уляни Любович, вражають і зціляють доглибною відмовою від ненависти. У пізнішому поколінні дисидентів це, здається,

⁴ Ось вірш в оригіналі:

Much madness is divinest sense
To a discerning eye;
Much sense the starkest madness.
'T is the majority
In this, as all, prevails.
Assent, and you are sane:
Demur, — you're straightway dangerous
And handled with a chain.

навіть перестає бути проблемою. Звідси теж походить неймовірна, безпрецедентна солідарність дисидентів-в'язнів різних націй (хоч чи всіх, ми не знаємо) через бар'єри національних ненавистей і ворожнеч. Звичайно, в умовах нелюдського гніту вона практично доцільна, бо творить лінію фронту; вона практично доцільна, бо вона не заборонена законами СРСР; але вона йде поза ці межі, стає частиною нової віри, нової релігії в первісному, етимологічному сенсі цього слова, від латинського *religo* «знов зв'язую». Це новий зв'язок, новий ланцюг спільної долі, з метою любов'ю й моральністю загальмувати машину ненависти й недовір'я всіх до всіх і позірною покорою розсадити цю машину.

Історія вчить, що опір покорою може перемогти: християнство в Римській імперії, буддизм у Східній Азії, гандізм в Індії. Історія не може нічого сказати про можливість перемоги покорою в СРСР з тієї простої причини, що історія не знала систем повного поєднання в одних руках влади політичної, економічної і ідеологічно-релігійної (релігія ця зветься марксизм-ленінізм, байдуже в цьому контексті, наскільки слушно) і то у монопольному пануванні над наймодернішою технікою.

Але історія вчить також, що коли покора перемагала, вона ставала владою. Християнство породжувало фанатичні війни і інквізицію. Післягандіївська Індія вироджується в країну соціальної несправедливості й новітнього колоніалізму. Згадаймо потрібну формулу істоти людини, цитовану перед цим з Багряного. Одна третина її мовить про людину як найпідлішу з істот. Влада лишається владою. У Моцартовій «Заїді», як і в багатьох драмах доби освіти й сентименталізму, лютий Султан зворушується чеснотою підлеглих і перероджується на доброго. На Україні, де в цей час уже не було володарів, його роллю виконує скромний Возний з «Наталки Полтавки» — усе таки влада. Але це в літературі, і сучасна влада — не Султан і не Возний. Тут перед радянськими дисидентами постає третій поріг, що здається чи не нездоланим: поріг влади. Знову вони

не перші, вони мали попередників у старшому поколінні. Маланюк на схилі своїх днів від гарматних канонад вісниківства прийшов був до формули: «Влада — се серце».

Але чи може влада бути серцем? Чи можна знищити ненависть? І навіть, якщо можна, чи треба?

Солженіцин оповідає, що полегші в таборах прийшли після організованих убивств стукачів. «З кожним ударом ножа відпадали... щупальця, що були обліпили, обплели нас». Бунт у кенгірському таборі, хоч який притлумлений і зрештою розчавлений, не лишився без наслідків; капітуляція Праги — порівняння само напрашується — не зберегла й сліду від весни 1968 року. Автор цих рядків свого часу брав на міру своїх спроможностей участь у розвінчанні Донцова. Одначе ніж у спину таборових стукачів, що його принесли у к р а ї н с ь к і в'язні, веде свій родовід кінець-кінцем від Донцова. І коли сьогодні Львів має сильніший хребет в опорі русифікації, ніж Київ чи Харків, це не можна не зв'язати з тим, що там діяв Донцов. (Звичайно, це не єдина причина). У Білорусі сьогодні географія інакша — русифікація легше посувається на заході країни. Захід Білоруси не мав свого Донцова. Було б недоречно й потворно воскрешати сьогодні культ Донцова і розбудовувати віру в нього як вождя й пророка. Писання його — писання інтелігентної людини для недоуків, яких він зневажає. Вони сповнені перекручень, навмисних і ненавмисних, подиктованих запалом. Багато що в них погано пахне, особливо сьогодні. Але час полеміки минув, можемо підійти до нього історично, і мусимо визнати також його заслуги. Однією з них була виразна постава в проблемі влади. Інша річ, як цю проблему розв'язувати. В досвіді останніх десятиріч можемо, здається, сказати, що — перефразовуючи Черчіла — з усіх поганих систем правління найкраща та, де влада не в серці (Бердник — як символ, не як особа) і не в сваволі одиниці (Донцов), а в безсердечному і безособовому законі. Тому і третій поріг для сьогоднішніх дисидентів, що його я назвав порогом влади, можна б назвати порогом закону. Сподіваймося «нового і праведного», але закону.

Звичайно, сьогодні цей поріг ще не актуальний для них. Але все чисто залежатиме від того, чи вони (або їхні спадкоємці) зможуть спуститися з чистих емпіреїв серця до тверезих деталей, земних і часто брудних, безсердечної законности. Тим більше, що це принесе кінець братерству упосліджених, розгуртування і дай Боже, щоб не ворожнечу.

(Будило, Лишний, Вільний)

ТРИ ПОРОГИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ

У спогадах Юрія Смолича (які заслуговують на глибшу оцінку, ніж вони досі мали, особливо тепер, після смерті їх автора) є знаменний уступ про слово «українство». Цілком слушно Смолич указує на те, що нема в поляків, німців, росіян і ще там кого термінів поляцтво, німецтво, російство. Продовжуючи його думку, можна сказати, що термін цей відбиває погляд на націю як на партію. В ширшій державі, де змагаються різні партії, хоч-не-хоч національне змагання набирає рис однієї з партій. Я не знаю, чи є терміни, відповідні до нашого «українства», скажім, у басків, катальонців, бретонців чи шотляндців, але не здивуюся, коли є. Адже на виборах (там, де вибори існують), у маніфестаціях тощо незалежники цих націй виступають поруч, проти або в бльоці з іншими партіями, такими як консерватори, ліберали, комуністи тощо. З другого боку, ототожнення національних змагань з активністю партії чи партій впливає з того, що не конче всі катальонці чи шотляндці — незалежники, як не конче всі українці.

«Опартійнення» змагань за національну незалежність не може не лишити свого відбитку на психології борців. Неминуче створюються передумови до того, щоб супротивників або навіть просто не-учасників визвольної боротьби, що звичайно не належать до партії, виключити й з нації. І це лишило свій слід навіть в українській мові. Ми називаємо цих людей, відповідно до географічних особливос-

тей, малоросами, мадяронами і т. д. А мова й собі впливає на психологію, і ми готові віддати тих малоросів у широкому сенсі слова анатемі й просто не вважати їх членами нації, якими вони попри все фактично є. Далі — більше, далі — гірше, далі — вужче. Уже не лише ставлення до національних змагань, а кожне ідеологічне розходження стає приводом до намагання виключити з нації інакодумців. Еміграція з її хворобливою перечуленістю до національного питання (щось на зразок славнозвісної анекдоти «Слонь а Польска») становить собою особливо сприятливий ґрунт для ототожнення нації з партією. Комуніст — значить не українець. Марксист — не українець. Атеїст — не українець. Гетьманець — не українець. Звісно, в усіх цих випадках українець виводиться не від слова Україна, а, всупереч кожній граматиці, від того алогічного, фантастичного, але якого ж живучого «українства».

Чи треба казати, що це звужує базу національного руху, віддає отак собі ні за цапову душу тисячі або й мільйони людей ворогові, виключає можливість перемоги? Тут перший поріг української еміграції.

Поява Леонида Плюща з родиною серед української еміграції була благословенням і викликом. Нехай його кожноразові прилюдні заяви «Я марксист» були наївні, мусимо бути вдячними за них. З граничною реальністю вони доводять — якщо треба це доводити — що українська нація, дякувати Богові, не партія і не отара, де всі йдуть за одним. Що в становленні, розбудові і змаганні нації потрібне не заглушення відмінних голосів, а координація всіх.

Бути марксистом на Радянській Україні — не вияв оригінальності. Це — державна релігія. Історія вчить, що для заміни релігії звичайно вистачає двох поколінь. Так було при переході від поганства до християнства. Так було при запровадженні Унії з Римом. Там було — кілька разів — при заборонах Унії. У першому точиться трагічна боротьба старої релігії проти нової, з фанатизмом, з безліком жертв. У другому стара релігія ще існує, але новій уже не

бракує адептів, ні одна здебільшого не виступає в чистому вигляді. Плющ — людина цього другого покоління, як було і багато інших. Марксизм їхній був сумнівної чистоти, треба було б, мабуть, брати його в лапки. Але вони в нього якийсь час вірять і його деклярують. І треба їх прийняти, якими вони є, якщо хочемо мати справу не з ілюзіями еміграційної самоізоляції, а з фактами життя.

Звичайно, християнство далі існує на Україні. Красномовне тому свідчення — повинь антирелігійної пропаганди. А от на додаток малий деталь із тих таки спогадів Смолича. Максим Рильський кличе його на храмове свято до Білої Церкви, і Смолич укладає Рильському до вуст такі слова: «Як, ви забули, що завтра Маковія? В Білій Церкві — храм. Я розумію, що ви — атеїст, алеж тубільці не всі атеїсти і всупереч нашій ідеологічній концепції відзначають ще релігійні свята. Переважно горілкою і закускою, певна річ. Алеж довкола церкви святять квіти, як мед і яблука на Спаса. Це ж краса!» Одначе великий відсоток українців вірує сьогодні не в християнство, а в марксизм, що б під тим не розуміти. Одиниці переглядають марксизм (чи «марксизм») і вдаються до новітньої релігії Бердника, до фізіократизму Миколи Руденка або повертаються до традиційного християнства.

Та в контексті наших теперішніх міркувань важить не вибір релігії. (Він може важити багато в інших контекстах). Важить широта толеранції. Відкинення будь-яких спроб ототожнити питання світогляду з приналежністю до нації. Виглядає так, що тільки мала, зникомо мала частина еміграції показалася здатною, змогла перечепитися через цей перший поріг. Якщо це правильне спостереження, воно не свідчить про духове здоров'я еміграції. Повторю: мова йде не про те, щоб пристати до поглядів Плюща чи кого іншого і не про те, щоб відмовитися від незгод і сперечань. Мова йде про єдиний фронт людей різних і взаємовиключних переконань у межах нації. Нація — не партія, і про це добре знав ще Липинський.

Розмову про другий поріг української еміграції найкраще почати з цитати з Шевченка, 1839:

Б'ють пороги; місяць сходить,
Як і перше сходив...
Нема Січі, пропав і той,
Хто всім верховодив.
Нема Січі! Очерети
У Дніпра питають:
— Де то наші діти ділись?
Де вони гуляють? —
Чайка скиглить літаючи,
Мов за дітьми плаче;
Сонце гріє, вітер віє
На степу козачім.
На тім степу скрізь могили
Стоять та сумують;
Питаються у буйного:
— Де наші панують?
Де панують, бенкетують?
Де ви забарились?..
Верніться! Дивіться:
Жита похилились,
Де паслися ваші коні,
Де тирса шуміла,
Де кров ляха, татарина
Морем червоніла...
Верніться!

Тут ми нарешті приходимо до справжніх, Дніпрових Порогів, як обіцяно на початку статті. Багато десятиріч вони правили за символ бурхливої волі, асоційованої з козацтвом, а відновлення української державности уявлялося як відродження козацтва, хоч кожний розумів, що в сучасності нема передумов для нової Козаччини і сам Шевченко відповідав на своє ж таки запитання-заклик коротким: «Не вернуться!», а трохи згодом (1845) втілював цю неможливість в гумористично-трагічний образ-символ:

На Січі мудрий німець
Картопельку садить.⁵

Від того часу ми посунулися ще далі. Нема вже й мудрого німця, нема й порогів, Дніпро тече високо над ними, не сучи патьоки брудної нафти й індустріяльного бруду, навіть брижі не вказують на первісні місця Порогів, і не знаю, чи не перевелися й чайки, щоб скиглити за минулим. І зветься це, не менш символічно, водосховище Леніна.

Не зважаючи на всі ці зміни, українська визвольна ідеологія в своєму панівному струмі лишилася історично-романтичною, зверненою в минуле. А надто на еміграції. Найбільше — і найдорожче — осягнення еміграції цілком базується на романтичній тріяді: історія — мова — література. Ніхто не стане заперечувати ваги наукового аспекту такої програми. Але програма хоче бути й політичною, мобілізує кошти під гаслом, явним або домислюваним, своєї цінності для визволення країни. І тут вона попри всі шляхетні наміри своїх організаторів веде в глухий кут. Бо вона не спроможна переступити через другий поріг еміграції, поріг історично-філологічної романтики.

Поza всяким сумнівом, історія, мова й література, особливо історія, можуть відігравати колосальну, часом вирішальну роль в національному визволенні. Але не в сучасній Україні. Причин на це щонайменше дві. Поперше, за останні двісті років соціальна структура України зазнала навіть не струсів, а двох гвалтовних і докорінних революцій. Спершу країна була розкозачена й стала в своїй основі селянською. Потім вона була розселена й стала промисловою. Сьогоднішні так звані селяни в суті речі робітники (з статусом, близьким до рабського) аграрно-промислових підприємств. У таких обставинах історично-мовна романтика може дістатися до серця свого потенційного споживача й адепта тільки складним шляхом, че-

⁵ Нагадаю, що в лексиконі Шевченка *німець* значить «чужинець» взагалі, не виключаючи й росіян.

рез низку перевтілень і переключень. Згода, навіть тоді вона може бути дуже небезпечною, і це розуміють колонізатори. Тому історія України взагалі, а її державні періоди зокрема, виключені з освіти й заборонені. Київську державу віддано Росії, Гетьманщину навіть називати так не дозволяється (офіційний термін — Лівобережна Україна 17-ого сторіччя), діячів Української Народної Республіки й нового Гетьманату подається як циркову інтермедію. Свого часу Емський указ забороняв українську мову в наукових і релігійних книжках і обмежував видання белетристики, але в той же час історичні документи друкувалися вільно, і грубі томи такого собі «Архива Юго-Западной России» і подібних серій виходили один за одним, під фальшивою назвою, але хто ж не розумів, що під нею ховалося. Тепер заборону накладено на саму підставу історії, на документи. Видають їх зрідка і в суворому доборі, тільки ті, що йдуть на користь матушки-Росії, і емський указ здається дитячою іграшкою проти теперішнього становища.⁶ Так створився стан, коли історія України znana на Україні тільки невеличкій групі інтелектуалів, більшість яких ув'язнена або усунена від фахової праці.

Погляньмо на минуле. З двох найвищих спалахів українського визвольного руху один зв'язаний з ім'ям Шевченка. Шевченко творив, коли ще не згасли перекази про Козаччину й Гетьманщину, і він передав ці традиції Україні

⁶ У проспекті *Нові книги України. Каталог видань українською мовою, 1977 рік* (Москва, 1976) відділу Історія взагалі нема, є тільки «Політична та соціально-економічна література», і складається цей відділ з таких позицій, як «У вирі класових битв», «Ковпаківці», «Сіонізм як різновид расизму» тощо. Єдина книжка з історії України, повторюю єдина, — *Українська сфрагістика* В. Гавриленка, сюжет справді безневинний. Подібний характер мають і відділи мовознавства й літературознавства. Кілька титулів: «Єднання і розквіт братніх літератур», «Художній літопис вогненних років», «Французький письменник-комуніст П'єр Гамарра, Радянська література — могутній засіб комуністичного виховання народу».

хліборобській. Національна революція 1917-1921 років вибухла, коли ще була жива традиція, витворена Шевченком. В обох випадках пересміність була утруднена, але вона існувала. Сьогодні її треба відновляти на майже порожньому місці, робити це можуть тільки розмірно нечисленні інтелігенти, а поки визвольний рух базується на них, він легко знаходить себе за ґратами в'язниць і за колючими дротами таборів.

Будувати визвольну концепцію України на трійді історія — мова — література означає будувати хату з трьома стінами. Така хата відкрита вітрам і морозам, і дуже легко її зруйнувати. Четвертою стіною повинна бути економіка. Тоталітарний режим може виключити історію, може перетворити літературу на потворне знаряддя пропаганди, може осмішити й скомпромітувати мову. Але і він не може виключити економіку, бо це те, в чому і чим живе кожний працівник чи то промислового чи аграрного комбінату, краще сказати, в чому він задихається. Та ж таки історія вчить, що відгомони економічного тиску можуть бути виняткової далекосяжності. Потужні держави поставали через спробу збільшити податки чи запровадити мито на чай. Як показав Мирослав Прокоп на сторінках «Сучасности», відносна ліберальність режиму в сучасній Польщі супроти інших країн радянського бльоку зумовлена тим, що робітничий рух протесту проти економічної політики уряду об'єктивно підтримує ідеологічні прямування інтелігенції (і сам ідеологічно живиться з них).

Більшість еміґрації ще не розуміє, що майбутнє України, оскільки воно існує, може базуватися тільки на поєднанні економічних потреб і жадань робітників з ідеологічними вимогами інтелігенції. Поява в Самвидаві листа одеського робітника Леоніда Сірого може в далекій перспективі важити, — якщо знайде продовжувачів і послідовників — не менше, ніж найталановитіші писання дисидентів-інтелектуалів, а економічна пропаганда, що зуміє показати, як добробут робітника й селянина залежить від деколонізації України, — в сучасних умовах напевне ва-

жить більше, ніж історична й філологічна. Тим часом у нас, на еміграції, ростуть як гриби після дощу, катедри мови й історії, але навіть найсолідніші наукові комбінати ані не плянують економічних студій, і — як кажуть мені, дай Боже, щоб це було не так, — уся еміграція не має жадного фахівця з економіки України як такої. Так і хочеться застосувати до еміграції слова, кинені сто років тому в «Недел-і» (1874, 48): «Слабкість Малоросії пояснюється не чим іншим, як тим, що малорос, Грицько Позіхайленко, замріявся про Сагайдачного».⁷

Виглядає, що нема надії на скоре переступлення через другий поріг української еміграції.

Третій поріг, найвищий, заслуговує на окреме обговорення. Тільки згадаю про нього тут. Це поріг збереження національної субстанції і мови емігрантами. За тридцять років поселення в нових країнах еміграція, що гордовито називала себе політичною, спромоглася повторити польонізаційні процеси 16-17 сторіч і русифікаційні процеси 18 сторіччя з швидкістю, гідною атомової доби. Цим разом це як правило англізація. З тією різницею, що тоді денационалізувалися вищі класи, а тепер уся маса молодого покоління. Ще десять чи двадцять років такого «прогресу», і від національної культури залишаться тільки вишивані рушники, імітація гуцульської кераміки й вареники. Чи треба казати, що втрата еміграції не сприятиме силі й перемозі визвольного руху на Україні?

Існують і літературні пороги. До їх проблематики зокрема кличуть дальші поезії Олександра Смотрича, опубліковані після тих, що викликали мою статтю про самвидав на американському континенті, і стаття Богдана Рубчака, згадана на початку цього писання. Про них — іншим разом.

⁷ Цитую за книжкою Ф. Савченка «Заборона українства 1876 р.», що її перевидав Гарвардський Український Науковий Інститут 1970 року, ст. 129.

А запоріжжя? — питає льояльний читач, що йшов разом з автором через усі тут обговорені дев'ять порогів, коли їх переходжено, і зупинявся перед тими з них, що ще височать, недосяжні, надто перед еміграцією, — адже в назві статті ще згадане запоріжжя.

Воно, країна за порогами, буває двох типів і відкривається зорові тоді, коли перейдено наявні пороги, і тільки тоді. Або це нові пороги, яких ми ще не спроможні бачити. Це рух життя. Або порогів більше не буде. Тоді воно зватиметься смерть. Інші воліють звати його расм. У статтях про це не пишуть, рідко в прозі, трохи більше в поезіях. Йому присвячений монолог Гамлета, принца данського, в третій дії трагедії «Бути чи не бути», і остання поезія Шевченка, «Чи не покинуть нам, небого», написана кілька днів перед його кінцем. Quod vide.

Нью-Йорк, липень 1977
(«Сучасність», 1977, 9)

**ЗА ГОРАМИ ГОРИ,
ХМАРОЮ ПОВИТІ**

**БЕЗ НАЗВИ/SANS TITRE/OHNE TITEL/
UNTITLED/SIN TITULO/SENZA TITOLO**

Я знаю, про що хочу писати (мене ще в дитинстві вчили: ніколи не починай своїх писань з я), і знаю, як я хочу писати, і знаю, що хочу сказати. Відкриваю карти: пишу про недавно видану книжку поезій Наталі Лівичкої-Холодної, перекрій її творчости від часу з-перед 1934 р. дотепер; не в формі суворо-академічної міні-дисертації, а від себе, як я ту творчість бачу, сприймаю, відчуваю. Можу уточнити, що писатиму майже виключно про другу, більшу й, як на мене, безмірно вартіснішу частину її книги, частину, що обіймає поезії від 1944 р. А в сторінках — 104 проти 54 першої частини.

Видається, що сама поетка підказує такий поділ, хоч і не зв'язує його з *оцінкою* ваги й вартости кожної частини. Наведу ці свідчення. Книжка зветься «Поезії, старі і нові» (Видання Союзу українок Америки. Нью-Йорк, 1986, 238 ст.). Думається, що мова тут не про те просто, що одні вірші написані раніше, а інші пізніше, це була б істина самоочевидна. І навіть не лише те, що «старі» були видані двома збірками 1934 і 1937 років, а пізніші — досі ні. Тих збірок однаково сливе ніхто не має, і всі вони для сьогоднішнього читача — новина. Виглядає, що протиставлення двох груп поезій підкреслене й спеціально деякими деталями. «Старі» поезії виступають циклами, де кожний вірш несе свій номер і здебільша не має назви, натомість «нові»

не гуртуються в цикли, кожний вірш, хоч який короткий, несе свою назву, багато з них — і підназву — «Листки з щоденника», підкреслюючи тим їхню епізодичність, завершеність у собі, самодостатність, самоцінність. Під «новими» поезіями ретельно поставлені дати років, чого нема під «старими». За цим ховаються два підходи до часу. Річ у тому, що «старі» поезії — в дійсності молоді, а «нові» — старі в сенсі старости, старечости. Для молодости, для молоді час не існує, життя вічне і кожне переживання безконечне, не те в старому віці, коли людина відкрила для себе неповоротність часу і минуцність усього, включно з самим собою. І, нарешті, контраст двох груп поезій викриває також і факт, назовні не підкреслений, що між двома групами творів пролягає сім років мовчання, 1937-1944 (який повториться, цей мертвий час, у інші сім чи вісім років, 1956-1963). Для нас тут немає значення, чи в ці роки творчої перерви поетка справді не написала нічого. Ми тут маємо справу не з її архівом, а зі збіркою, як вона воліла ту збірку, те своє поетичне обличчя, бачити і бути баченим.

Так, отже, думаю, що двоподіл книжки це не тільки акт критикової сваволі (на яку я, зрештою, теж застеріг собі право), але й об'єктивний факт, стверджений самою авторкою і покладений нею в основу структури збірки. «Старі» поезії — тут ніби пролог, «нові» — сама дія. Можна виставляти Шекспірове «Приборкання гострухи» без прологу і навіть Гетів «Фавст» можна розглядати, оминувши його «Передгру в театрі».

Головне тут у тому — вже згаданому, — спостереженні, що «нові» поезії Наталі Ливицької-Холодної — це поезії її старечого віку, що почалися, коли їй було 42 роки, і набирали чимраз більшої напруги, пружности, досконалости й викинчености в тому довгому шляху від сорок другого року життя до теперішнього вісімдесят четвертого.

Буває старість різного типу. Буває осліпла й застигла в давно минулому. Така вона була в восьмому десятку його років у Івана Нечуя-Левицького, збайдужіла й охололо-

закукурічена. Лев Толстой і Бернард Шов так само втратили контакт з життям і молоддю і бачили остаточну й безапеляційну істину тільки в собі. А в інших саме й тільки старість приносить мудрий розквіт або навіть перше зародження й народження таланту, як було з генієм Леоша Яначка, що лише по шістдесятці відкинувся рутини вчителювання й вибухнув полум'ям творчості несамовитого напруження, оригінальності й розмаху. А то буває, що й молоді роки й старечі приносять визначні твори, але зовсім відмінного характеру. Це випадок, приміром, Гете і Ріхарда Штравса. Випадок Наталі Ливицької-Холодної близький до Яначкового тим, що вершинні осяги, справжній вибух таланту припали в неї на старші роки. Як я це бачу, між її молодю поезією й пізньою відмінність як між гусеницею й многобарвним метеликом, з семирічним перебуванням у стадії лялечки, невидимо захованої в коконі. А в самому характері «нової» поезії Наталі Ливицької-Холодної найбільша подібність з останніми роками творчості Ріхарда Штравса з його трагічно-спокійними й стриманими «Метаморфозами» й «Чотирма останніми піснями»; а де в чому і з старим Гете. Та про це докладніше далі.

Підсумовуючи, отже, цей свого роду пролог до моєї статті (не обов'язковий, як усі прологи!), — знаю свою тему, знаю свої свідомо вибрані обмеження, бачу свій намір і плян. Але одного мені рішуче бракує. Не можу знайти назву. Звичайно для писань про чийось поетичну творчість знайти назву — не важко. Її підказує сам поет. Скоріше чи пізніше він дасть формулювання, в якому сам, свідомо чи несвідомо, схоплює найяскравішу рису, власне, сутність свого бачення світу, своєї виокремленості з нього, коротко — своєї творчості. Так я зробив, писавши про Олену Телігу («Без металевих слів і без зідхань даремних»), про Василя Стуса («Трунок і трутизна»), так зробив Юрій Лавріненко, писавши про Оксану Лятуринську («Князівна, що обходить шатра») і десятки інших. Засіб поширений і звичайно ефективний. Так зробив і Богдан Рубчак,

що відкрив «Поезії, старі і нові» докладною і в-глибини-проникливою статтею, що зветься «Серце надвоє роздере» — цитата з Наталі Лівницької-Холодної. Так пробував зробити й я в цій статті. Присягаюся, — мало не кожний рядок і старих і нових поезій я зважував, чи не надається він на назву моєї статті. І ні одного знайти не спромігся. Шукання ці, правда, були корисні. Вони відкрили мені очі особливо виразно на одну з значущих особливостей поезії Наталі Лівницької-Холодної.

Якщо не говорити про збірку «старих» поезій, 1937 р., «Сім літер», поезія Наталі Лівницької-Холодної послідовно не-програмова. (Та навіть у «Сімох літерах», якщо зважити на те, що ці сім літер означають «Україна» і «Петлюра», програмовість далеко менше послідовна, ніж можна було б сподіватися). Вона, ця поезія, існує в безконечній мінливості, — не тільки тем, мотивів, і настроїв, але, так здається, й світобачення. Чи може навіть світобачень. Під формулу, вибрану Рубчаком, можна підвести чимало поезій Наталі Лівницької-Холодної, але далеко не всі і, либонь, і не більшість. Скільки серед них є віршів, сповнених спокою й гармонії, безмежно далеких від кровоточіння, роздертості душі, трагедії безнадійності. Не кажу вже про те, що стилістично вона існує в річищі Олесевої поезії, яка виразно позначилася на «старих» поезіях нашої авторки і якої вона так рішуче й успішно позбулася в «нових» (хоч цей рядок трапився саме в одній з «нових»).

Не мігши знайти в поезіях книжки нічого відповідно-всеохопного, мавши перед очима Рубчаків досвід, я зважився лишити цю статтю неназваною. І то демонстративно неназваною. «На всіх язиках». Якщо поетка не хотіла або не могла дати формули до своєї творчості, вшануймо її волю. Хай назвою була тиша. Мовляв Борис Пастернак: «Тишина — ты лучшее из всего, что слышал». Та пощо ходити до далеких цитат і прикладів. Ось сама поетка бачить таємницю зародження поезії — в тиші:

Знов тиші оксамитний клапоть
Упав на слів стогранне скло,
А серце раптом, наче папороть,
Чудесним цвітом зацвіло.
(«Усміх»)

ДВА

Наталя Ливицька-Холодна в «нових» поезіях майже завжди пише про себе. Але про себе в зустрічах з усім довкіллям і в реакції на це довкілля. Тому ми знаходимо в її поезіях портрети сучасників — бачимо Олену Телігу («Лист»), Євгена Маланюка («Ліричний спогад»), Оксану Лятуринську («Півонії»). Маємо також образ через коротку цитату з їхніх творів. Рубчак розкрив цитату з Олега Ольжича, а є й інші, приміром з Юрія Липи («Де ж та світлість, що колись була?» — «З минулого»), ще раз Теліги... Маємо реакції на літературне життя, наприклад, сорокових років у Німеччині й Австрії: «Десь зводять арки, б'ють в літаври», — звичайно ж відгук на літературні журнали тих часів «Арка» в Мюнхені й «Літаври» в Зальцбурзі, згадка про «гнилизну» веде до мого виступу проти не завжди чесного байкаря тих років Івана Манила, а словечко *ніцота* («бруд ніцоти» в тій таки поезії «Самотність») було типове для літературної манери Юрія Косача.

Кілька разів знаходимо образ Петра Холодного, в подружньому коханні і в родинному конфлікті, — як Ріхард Штраус не побоявся зробити власне подружнє життя в дрібних буденних конфліктах, непорозуміннях і примиреннях сюжетом опери «Intermezzo» і симфонії «Sinfonia Domestica». Бачимо порозкидані тут і там деталі щоденного побуту — кухня і варення, сусіди й вулиця перед вікном, нахил чоловіка до рибальства й до малювання жуків і риб («Над твоєю труною»), часом такі приватні, що не піддаються коментареві сторонньої людини, як от, у вірші, присвяченому, мабуть, Олені Телізі (Ол. Т.), згадка про

нестертий слід її «зради». Звісно, не політичної, а інтимної, але якої?

Є часом і трохи «політики» з особистої перспективи — безжальний глуз на адресу демократії, насаджуваної примусово («Чортополохи») та ін.

Багато помічає спостережливе й критичне око поетки, і охочий міг би відтворити з цього сторінки її та її покоління біографії. Хоч завдання це було б не легке, бо все це дано ляпідарно, непомітно, натяком, блискавичним скісним поглядом. Не легке й чи варте заходу? Бо особливість поезії Наталі Ливицької-Холодної в її «нових» віршах є те, що вона не цурається, здавалося б, найпрозаїчніших речей — і цим вона дуже сучасна, — але не нагромаджує їх у дусі голляндського малярства Яна Стеена чи Давіда Тенірса з їх «строкатим сміттям» як самоціллю, не затримується увагою своєю й читача на них, а тільки черкає їх, як ластівка в стрімкому леті може черкнутися крилом якоїсь речі, але ніколи на ній не зупиниться й не спочине.

Прикладів можна наводити безліч. Ось два, з відмінною технікою й задумом, але обидва зроблені маршрутом знизу вгору, від поверхні вглиб.

Руки твої невільниці, жилаві й старі... —

це те, що бачить око, це дійсність будня. Руки невільниці, бо запродані господареві фабрики, метонімічно — вони образ змарнованого життя, наближення старости. Але не така душа. І безпосередньо продовжується:

... а серце гоном весни наляте.

Кричать у ньому дикі гуси,

що вертаються з-за морів.

(«На фабриці»)

Ластівка злетіла вгору, хай не в майбутнє, а в минуле. Людина невільна, але не скорена. Почалося поглядом на жилаві свої руки, вирросло в тему поневолення — волі,

дійсності — мрії, прози — поезії. І все тільки в натяку, в деталі, в начебто малому. Є світи за морями, є гуси, що не дають себе приборкати, що зберігають свою дикість.

А ось інша поезія, на чотирнадцять років старша (1952):

На печі шкварчить у ринці масло,
стіл неприбраний, бите скло...

— майже голландський малюнок, але з американським деталем — злиденні околиці американських міст усипані битим склом, у сліпій люті молоді й розбещені безробітні негри трощать шибки будинків... Неприглядна дійсність людини з руками-невільницями. У продовженні такий самий контраст, як у перед тим наведеному вірші:

Десь далеко — його Переяслав,
під Шевченком — моє село.

Його — це чоловікове. Ми тепер у родинному мешканні-притулку. Далі йде діалог:

«Ти вікно відчинив? Навіщо?» —
«Ось метелик. Хай залетить...
Бач, скрадається ближче й ближче.
Він маленький і сірий, як ти».

Ти — тепер це я, і ти-я сіре. Це деталь такої ж наснаги й концентрації, як у попередній поезії «жилаві» руки. Діалог триває:

«Адже й він з нью-йоркського бруку!» —

Тепер перед нами тема великого міста ще раз і взагалініше — то було бите скло занедбаній ділянки, тепер перед нами Нью-Йорк, Америка, чужий світ. Але це не кінець, іде деталь зачиненого тепер вікна —

Стук вікна і мовчанки мить

(звернім увагу на деталь: вікно американське, що спускається згори вниз, вікно на Україні, зачинаючися, не стукає!) і далі пуанта:

Чую усміх, тепло і руку:
«Ти б навчилася рибу ловить!» —

перед нами, всупереч усьому, родинна ідилія, щастя людського розуміння й тихої втечі на природу: «він», «з Переяслава» — рибалка. Зникла сірість, не хрумтить під ногами бите скло. Щастя на світі все таки є, щастя Філемона й Бавкіди (до яких я ще повернуся далі).

Два спостереження загальнішого характеру впливають з цього короткого вгляду в дві короткі поезії.

Рубчак дуже влучно помітив, що короткі поезії Наталі Ливицької-Холодної попри всю їх підкреслену уривчастість, їхню підкреслену шкіщовість нібито тільки вражень, свого роду імпресіонізм і то імпресіонізм навіть не картин, а тільки акварель, підготовчих до картин, що ніколи не були і не будуть написані, — попри все це вони становлять дуже своєрідну цілість, так що «цю книгу на певному рівні справді можна читати як роман». Я б тільки пропонував замість терміну роман говорити про щоденник. Звичайно, що таке роман, ніхто сьогодні не знає, визначень надавано термінові різних і багато. Все таки можна думати, що роман характеризується тим, що це історія подій і героя/героїв, може часом не *і*, а *або*, ця історія може перериватися, перевертатися в часі й просторі, улягати варіаціям і вставкам усякого типу. Але, кажучи по-обивательському, роман — усе таки дія і рух уперед.

Натомість у збірці поезій Наталі Ливицької-Холодної, коли говорити про її другу частину, як ми домовилися, маємо тільки записи епізодів, вражень і настроїв, які можуть повторюватися й часто справді повторюються. Можна було б визбирати багато тем і мотивів, що повертаються раз-по-раз — недопитий чай, збігле на печі вариво, перший сніг і паморозь, сивина в волоссі, спогад про хутір

дитинства, — можна було б назвати більше. Це не принцип будови роману, це конструкція або музичного твору (фуга, що складається з варіацій на певні теми), або щоденника, де сьогодні записується одне враження чи переживання, завтра друге, а за якийсь час може знов і знов повернутися вже давніше записане, якщо сьогодні воно повторилося в свідомості. Обидві ці форми свідомо використовував Тичина, згадаймо, з одного боку, його — так і названу «Фугу», а з другого, скажімо, «Живемо комуною». Не знаю, чи перед Наталею Лівичкою-Холодною стояла свідомо проблема вибору. Мабуть, ні, бо щоденниковість була диктована їй обставинами її життя, що схилили до нотування вражень і переживань, а не до організації їх як цілоти за музичною засадою. Але думаю, що принцип щоденниковости, чи він поставав спонтанно, а чи продумано й наперед замислено, був поеткою виразно усвідомлений. На користь такого припущення говорить багато деталей.

Один з них — найповерховіший, і вже згадуваний — те, що за наголовками багатьох поезій стоїть піднаголовок «Листки з щоденника» А також те, що вірші подаються не в тематичних групах, а за простою хронологією. Про інші говорити тяжче через те, що ми не знаємо, як складався цей збірник. Не сказано в ньому нічого про багато речей. Чи він охоплює всі поезії авторки чи вибір? Чи він мав свого редактора, а чи це вибір самої поетки? Якщо мав, як далеко простягалися його права? Чи він тільки впровадив де-не-де безглуздий правопис, на зразок Золотонізький (тричі, ніби походить цей прикметник не від Золотоноші, а від якоїсь Золотої Ноги, безпрецедентна назва для міста чи містечка) — напевне не авторства Наталі Лівичкої-Холодної, чиє опанування літературної мови й письма поза сумнівом?

Виглядає, однак, що загальна композиція збірника походить від авторки. Звідти, найімовірніше, йде попередження цілоти поезій короткими хронологічно-біографічними даними про поетку, так найлегше пояснюється й переси-

паньня поезій кожного періоду фотографіями авторки того часу, від кокетної й може трохи самовпевненої панночки до мудрої й зосередженої в собі, втомленої життям і за-спокоеної літньої жінки, на тлі малого радіо й кухонного начиння і творів малярства... Ми свідомо ведені тут крізь життя *людини*, збережене для майбутнього, з одного боку, в поетичних «листочках з щоденника», з другого, в зоровому образі авторки. А це найкраще відповідає, власне, принципові щоденниковості. Фіксується мінливість і збереження навічно кожного сьогодні.

З цим зв'язана і композиція сторінки в книжці. Коли я починав читати книжку, я обурювався. Невже Союз українок Америки, роблячи добре діло — видаючи цей том, — не міг забезпечити, щоб кожний вірш мав свою сторінку? Невже треба було друкувати всі вірші «ковбасою»? Але потім я подумав, що це міг бути вибір самої поетки. У щоденнику бо кожний запис не починається з нової сторінки, і вибраний спосіб друкування ідеально відповідає засаді щоденниковості. Чи я мав рацію в своєму обуренні чи в схваленні, чи Союз українок винен у злочині проти поезії, а чи, навпаки, він виявив досконале розуміння особливості поезії Наталі Ливицької-Холодної, я не можу сказати, бо ніде в книжці нема й натяку на те, хто за що в ній відповідальний. Але приймім другу можливість, бо воно буде приємне для видавців, а ще й тому, що воно ніби підтримує мою тезу про щоденниковий характер або маску поезій Наталі Ливицької-Холодної.

Власне, характер чи маску? Чи щоденниковість спонтанна, чи це літературний засіб? Усі ті обставини, про які тут говорилося, схиляють до думки, що ілюзія щоденникової тяглості не випадкова, що вона — наслідок певного задуму. Але в ширшому пляні питання це, власне, марне. Все в літературі, як тільки воно стає літературою, перетворюється на засіб, і про кожний факт літератури можна твердити з повною підставою, що він є літературним засобом або складається з літературних засобів. Відоме те-пер кожному початківцеві літературознавства Ейхенбаумо-

ве «Как сделана „Шинель”?» стало євангелієм новочасної віри в те, що, розклавши літературний твір на його складники-засоби, можемо збагнути таємницю його буття й впливу. Російський формалізм і його боякий учень, формалізм український, були власне в своїй доглибній суті проявом тієї ідеологічної настанови, яка найбільше відповідала духові жовтневої революції, розглядає як промисловий переворот, що нищив щасливі ілюзії й «забобони» допромислової доби, чим та революція в своїй істоті й була. Тільки варварська некультурність і мас, здвигнених до революційної дії, і вождів того руху, помножена на простори скаженої імперії й на намагання приборкати пробудження національних свідомостей, штовхнули до плекання й примусового накидання релігії марксизму (власне, псевдомарксизму) й нищення всього невідповідного. Так здичавілість безмежної Російської імперії привела до розправи з усім тим, що не відповідало партійній догмі, — з тонкою плівкою російської дореволюційної інтелігенції, з національними прагненнями «околиць» імперії і тими культурними течіями, які виростили були саме з духу революції, — насамперед з формалізмом і футуризмом. Спільним знаменником усього цього була віра в те, що і людину і світ можна беззастережно перебудувувати, бо в їхній основі лежить механічна сума механічних чинників.

Так, повертаючися до літератури, поезії й літературознавства, повірено в те, що твори літератури «робляться» і що дію їхнього механізму на людську психіку можна розкласти на механічні частини-засоби, що літературні твори можна складати й розкладати *ad libitum*, як фабричний варстат або накрутну іграшку. Що ж, була в цьому велика правда, відкривалася можливість точної аналізи механізмів літературного твору. Але це була не вся правда, а тим самим неправда. Бо кінець-кінцем, усе в літературі — засоби, але самі засоби — це ще не література. Бо є в ній та «крапелька», яку людський дух, дух мистця додає до суми засобів і яка не вкладається в механічну суму засобів.

Коли, отже, зважимо на це, стає безпредметовим саме

питання про те, чи Наталя Лівницька-Холодна свідомо вдалася до «засобу» щоденниковості й щоденникової тяглості, чи так «вийшло». Важитиме бо тут те, що тут знайшла свій вияв особистість поетки і що ця особистість має властивість і здатність промовляти до читацьких — вживім тут цього неприйнятного для механістів і формалістів слова — душ чи, коли хочете, — майже за Олесем, — сердець. Нема нічого злого чи хибного в аналізі засобів, і формалізм нам тут багато допоміг, як довго ми свідомі того, що це не все і що лишається широке поле для констатації суб'єктивного відчуження і що це може найпривабливіше, коли маємо справу з літературним широ-сутим твором.

Істотна різниця між романом і «щоденником» — та, що в романі автора може не бути, — не бути як літературного образу, в щоденнику він неодмінно присутній, і одна з читацьких насолод саме в тому, щоб цей образ камінчик по камінчику складати, відтворювати й приміряти до себе: чи він, автор, — такий, як я? Чи є відмінності? Які саме? Я не робитиму тут спроби відбудувати той образ «автора» з «щоденника» Наталі Лівницької-Холодної. Анатомію на живих людях не провадять. Лишім це майбутнім поколінням. Укажу лише на кілька цікавих подробиць.

З контрасту між «старими» поезіями і «новими» відтворюємо шлях від трохи розбещеної й трохи легковажної панночки до повновартісної людини, може в наслідок тяжких життєвих досвідів, а може просто як вислід віку й вистигання. (Радше, перше, про що далі в розділі три). З цим зв'язане й те, що «старі», «панноччини» поезії йдуть від я, а «нові», людські й людяні, розгортають ціле складне плетиво займенникових переключень. Займенники в щоденниках, як і в поезії, давно були одним з важливих літературних засобів (ми тут знову з засобами!), і можна класифікувати поетів, щоденників і цілі літературні стилі тим, як вони поводяться з займенниками — чи вони тримаються послідовности, чи перетасовують їх і переключають і як саме. У Наталі Лівницької-Холодної дуже часто

й дуже типово відбувається перехід від я (про яке в суті речі завжди йдеться) до взагальнених ти або ми:

Я йду в неминуче
Проваллями самоти...
(«Неминуче»)

Якось страшно думати...
.....
... що ти не жила, тільки мріяла
про життя...
(«Якось страшно»)

Ми тепер понурі і завзяті,
.....
Нас тепер ще тяжче стало взяти
Тихим словом ніжності й тепла
(«З минулого»)

Та ці переходи між я — ти — ми — річ досить поширена. Своєрідніший перехід від себе до третьої особи, сказати б, об'єктивізація я в не-я — чи то в безпосередньо займенниковому вияві — і часом гостро й гірко іронічному —

А на даху, де в тиші на дротах
білизна сохне, вогка і рум'яна,
хтось емігрантську тугу розгорта,
мов сторінки бульварного роману
(«Коти»),

чи то — дальший шабель об'єктивізації — в іменниковому —

Дощ мав прийти коло восьмої,
а прийшов о десятій,
тонкими пасмами дрібноросяно
впав коло хати.
А *жінка* чекала напружено,
виглядаючи кожну краплю.
І стогнали сосни так тужно,
що *жінка* заплакала.
(«Дощ»)

«Щоденниковість» тут не знімається, але між щоденникарем і читачем протягається нитка зв'язку. Персональність ніби особистого документу сполучається з колективністю, особисте з загальним, читач стає співавтором. Уможливується погляд на людей і події не тільки зсередини, але водночас і ззовні, стає можливим накладання на патос іронії й глузу й глуму. Щоденник уже не просто авторів, він і читачів. Також, звичайно, літературний засіб, але теж не тільки засіб.

Поетка може й зовсім знеутралізувати себе, усунути себе з вірша не тільки як займенник або іменник, а взагалі як учасника. Це ще один засіб (засіб!) об'єктивізації. Наведу повністю поезію «Малюнок з вікна»:

Висипав Господь пір'я торбу
на оголену землі спину,
запнув обрій
теплою хустиною.
Заплелись ялинок коси
білими стрічками,
і кіт, босий,
сніг лапками
ледве торкає.

Тема тут ніби проста — прихід зими, перший сніг. Жадного я, ані його заступника тут нема. Малюнок скупий, як на старих японських рисунках-панелях доби Муромачі або Момояма. Європейські малярі типово завжди намагалися заповнити кожний сантиметр площини свого образу, японські не боялися лишати великі простори поверхні білими або золотими, не боялися обмежитися на одній квітці або гілці серед порожняви, лишаючи глядачеві робити взагалення від даного часткового. В цьому вірші Наталі Ливицької-Холодної *бачиш* пухкість першого снігу, ще незайманого, в першому сліді «босих» котячих лапок, хоч поза тим дуже мало дано з краєвиду. Та, як у японському стриманому й лаконічно-недоговореному малюнку бачиш — відтворюєш цілість, так і тут. Ніде не згаданий, образ

автора-авторки тут виразно присутній. Він виявлений — чи, сказати б, приховано-виявлений *жіночими* деталями образу зими. Тепла хустина обрію — це метонімія авторки, що сидить перед вікном і спостерігає початок зими й kota поза вікном. *Коси* ялинок з білими стрічками — це теж жіноче бачення, це теж *я*, сховане за ощадним і ніби зовсім безособовим малюнком. Та й образ торби білого пір'я теж не суперечить цій особисто-жіночій лінії. Однак це не просто нав'язання образу жінки. Це також її настрій — спокій, душевна гармонія, скупе, але достатнє тепло, здатність бачити й спостерігати. Якщо, як ми бачили щойно перед цим, займенники в своїх переключеннях об'єктивізують суб'єктивне, тут брак займенників і добір деталей і засобів образності суб'єктивізують об'єктивне. Маємо два вияви одного, і це одне зветься чудом справжньої поезії.

Не могу утриматися, щоб не навести другий приклад такої суб'єктивізації і теж зразок ранньо-зимового пейзажу. Це поезія, що з неприхованою самоіронією зветься «Кухонна романтика»:

Відійду до вікна від печі
— хай кипить собі борщ без мене —
взагалі ці кухонні речі
так не до речі,
коли білим зробилось зелене.
Стану тихо і задивлюся
на засніжені віти тюльпана
і на вогники міста, що ллються
у п'ятьми океани.

Тут особа авторки не зовсім усунена, бачимо її і в займеннику *мене* і в виборі особи дієслова (стану). Нема тут і накопичення жіночим оком сприйнятих подробиць, але в центрі стоїть об'єктивний деталь засніженого тюльпана, а «жіноче» тут не випинається, а заперечується («кухонні речі»), і панує тут не примирення й спокій, як у попередньому прикладі про босого kota, а острівна тиша спокою

й людського тепла («вогники міста») в океані безмежної і, либонь, страшної пітьми всесвіту.

Спільне з попереднім образком — «японськість» деталю, оточеного білим (там) і чорним (тут) тлом, значущість деталю, вміння сказати недоговорюючи, а поза тим — різюча відмінність настрою і подробиць техніки. Інакшими словами, спільне тут — те, що маємо справу з справжньою поезією і з справжнім відчуттям стилю. І в обох випадках одна з особливостей цього стилю — його дуже своєрідна «щоденниковість» з грою дуже особистого, інтимноособистого й загального, біографічно обмеженого з умінням вийти до вселюдськості, патосу, вкладеного в рамки стислості й стриманості, самоіронії й пластичності.

ТРИ

Уже сказано: «нові» поезії Наталі Ливицької-Холодної не вбгані в цикли, ані тематичні, ані настроєві. Вони — порух вражень поетки і відрух її поетичного бачення світу, нічим не обмежене й не скуте плетиво вражень і реакцій на ці враження. Звичайно, кожний читач помітить, що певні враження, теми, мотиви й настрої повторюються, але вони повторюються нерегульовано, вільним плином, сказати б, самі з себе й заради себе. Для прикладу, такими є мотиви старіння й смерті, осени й прозими, передпрощання з видимим світом, хутора дитячих літ, природи божеського, наближення смерті, стосунків з чоловіком і друзями... Та ці тематичнонастроєві мотиви ніде не зформульовані, вони з'являються, поступаються місцем іншим, виринають знов, часом грають у мажорному тоні, часом у мінорі, то бунтівничі, то заспокоєні. І їхня повторюваність і їхня поява й рух ніби нічим не зумовлені, як і їхнє тимчасове зникання. Є фонтани з водою різних кольорів, що змінюються в вільній грі. Так і «нові» поезії. У протилежність «старим», які, може, виринали так само вільно, але які поетка нама-

галася «вмуштрувати» в дві зовсім відмінні збірки — одну любовну й другу патріотично-політичну.

Та в цій вільній грі тем, мотивів і настроїв можна виділити, умовно й може проти волі авторки, певні комплекси. Ба навіть можна спостерегти, що певні мотиви концентруються в певних роках, хоч і не обмежуються на цих роках. Дозволю собі дати цим тематично-настроевим комплексам свої умовні назви й продемонструвати деякі з них тут перед читачем.

Почнім з комплексу гармонійності світу й гармонійності розчинення особи, себе, в гармонії світу. Назву умовно цей комплекс гетеансько-рількеанським. Роблю це, усвідомлюючи собі ризикованість і невідповідність масштабів. У Наталі Лівницької-Холодної йдеться бо про настрої й відчуття, в Рільке, а особливо в Гете настрої й почуття перетоплені в філософію; у Наталі Лівницької-Холодної вони особисті й суб'єктивні, в Гете вони включені в широке море історії людських культур. Гете вступив у свій вік старіння збіркою «Західно-східний диван», і в її гордовитому задумі було виявити подібність — унутрішню — в різноманітності — зовнішній — людських проявів діяльності й світосприймання в усій історії цієї неспокоїної істоти — людини. Гармонія людини й гармонія світу розкривалися йому й ним саме в цій єдності й різноманітності. Свою старість він бачив у вселюдській і універсальній епічності. У поезії під характеристичною назвою «Минуле в сучасному» («Im Gegenwärtigen Vergangnes») він писав:

Niemand wird uns dann beschreiben
Dass wir's uns alleine gönnen!
Nun in allen Lebensreihen
Müset ihr geniessen können.

Коли Гете хоче піднести гармонію, зв'язок з традицією й спокій душі як найвищу цінність, гідну людини, в протиставленні базарові щоденних дрібниць і гасел, він стилізує свою поезію в мусулманський стиль мислення й життя:

Sonst wenn man den heiligen Koran zitierte,
Nannte man die Sure, den Vers dazu,
Und jeder Moslim, wie sich's gebührte,
Fühlte sein Gewissen in Respekt und Ruh.
Die neuen Derwische wissen's nicht besser,
Sie schwatzen das Alte, das Neue dazu.
Die Verwirrung wird täglich grösser,
O heiliger Koran! O ewige Ruh!

У Рільке, періоду його «Stundenbuch», історизм перестає грати провідну роль, Рільке суб'єктивніший, менше епізує, натомість ростуть у нього корені в філософію.

Годі знайти всі ці речі в Наталі Ливицької-Холодної. У її світі є історичні події, але майже суцільно внутрішньоукраїнського характеру, та й ті взяті в відлуннях у її власній душі. Поза тим вона пише про настрої, про власне. Вона вміє піднести собаку свого дитинства Гаршнепа й kota своєї старости, не названого в віршах, — у значущі символи, та все таки не висуває жадних претенсій ні на універсальність, ні на епічність.

До того ж я не маю жадних доказів, що Наталя Ливицька-Холодна взагалі захоплювалася чи то поезією Гете в роки його постаріння, чи Рільке. Ми довідуємося про її освіту з романських літератур, збірка подає, ніби демонстративно, багатий вибір перекладів з французької мови, але ніде нема біографічних слідів читаности в німецькій поезії, навіть обізнаности на ній.

Отже, під гетеансько-рількеанським комплексом у контексті цієї статті без назви не розумію я ні співмаштабности, ні поетичного стилю, ні жанрового оформлення, ні філософського підґрунтя, а тільки подібність у настрої, у баченні світу або — ще точніше — в бажанні бачити світ як осередок гармонії, рівноваги й спокою. Бачити світ таким не ціною заплучених на зло й біль очей, а через прийняття зла й болю як частини світової й внутрішньої душевної гармонії. Комплекс мотивів і настроїв, особливо згущений у сорокових і п'ятдесятих роках, коли в житті поетки, судячи з її віршів, поставало усвідомлення розста-

вання з молодістю, дивною й гіркою, скупаною в золотавих ранках, дзвінкою й змінною («На грані»), розставання неминучого, невідкличного й схоплюваного як незалежна від людської волі неминучість. (Знову ж тут повертаємося до Гетевого визначення накиненої й водночас добровільно прийнятої максими закономірності світу — «Entbehren sollst du! sollst entbehren!» — у перекладі М. Лукаша: «Страждай, терпи! Терпи, страждай!»).

Наталя Лівіцька-Холодна створює відповідно до цього настрою незвичайної сили й глибини образ:

... очі висушли купай в теплі
Цілющих сліз, що гоять в серці болі
(«Екстаза»)

— самі сльози, посталі з болів, зогрівають душу й відкривають шлях до внутрішньої гармонії! І, ведучи далі мотив теплої цілющості, вона тепер говорить про «серце, скупане в цілющому теплі», про новопосталу радість, що «прагне вияву в новому слові» («Вечір»). І зовсім уже по-рількеанському звучить невеличка поезія про зустріч людини й цьогобічного світу з Богом:

Осінь малює стежки,
Позичивши барв у Тебе.
Очі Твої, золоті жуки,
спливають промінням з неба.
Осінь співає псалом,
позичивши в Тебе надхнення,
в ніжність Твоїх долонь
сліз складаю жмені.

(Мимохідь читач відзначить виточеність образу зірок — золотих жуків, як і образу складання *жмень* сліз у Господні *долоні*!).

У цій гармонії рівноваги світу й душі є свої полюси. То це смиренна покора —

Ми ж, спрацьовані, будемо ждати
тіні й ласки вечірніх крил...
І вийде тоді до нас із брами
Він... .. —
і очистимося, мов ісопом,
в день останній, в останній час.
(«Кінець мандрівки»)

— то це спалах енергії у єднанні зі світом:

Я не сію і не збираю,
бідна хата в чужині моя,
але світ від краю до краю
належить таким, як я.
Сходить сонце щодня уранці,
заростає квіттям земля
для дітей, для бурлак, дя коханців,
для таких, як я.
(«Безпричальність»)

Так, «спокій зрілих літ» це не просто спокійна констатація, це ціле багатство настроїв, переживань, схоплень довоколишнього світу. Це — поезія, коли «з бодем простають крила».

ЧОТИРИ

Мабуть, відгалуженням гетеансько-рількеанського комплексу є комплекс Філемона й Бавкіді. Для тих, хто забув свого Овідія або ніколи не дійшов до нього, пригадаймо: фрігійське подружжя з цими іменами жило в погідному коханні, вірності й гармонії до старечого віку, і світ їм був такий же приязний, як їхня хата. Коли до них забрели Зевес і Гермес, щаслива в своїй незайманій наївності пара прийняла їх з теплою й приязною гостинністю, як приймала кожного. Вдячні боги дали старим свої дари, що серед них найважливіші були довголіття і одночасна смерть,

щоб один не мусів пережити одного. Ідилія не лише родинна, а й ідилія відкритості до широкого світу, в якому не бачиш зла. Рідний Філемон Бавкіді, рідна Бавкіда Філемонові, і світ як рідний обом. За тим ховається згода на малість світу і відмова від спроб його змінити. Філемон і Бавкіда не знають нищоти й зла світу, а що читач те знає, то за ідилією завжди стоїть зловісне передчуття лиха й неминучої загибелі, у гармонії спочиває зерно прихованої дисгармонії.

Але в Овідія цього звиху ще нема, і гармонійне життя, задовлене малим, виливається в спокійний і гармонійний кінець:

Раз, знеможені віком і кволі,
Вийшли із храму на ганок вони; обступили їм пам'ять
Давні події; стоять, розмовляють, аж бачить Бавкіда:
Зазеленів Філімон; придивився старий: його жінка
Криється листом — і от вже шумить верховіття над ними.
Поки ще можна було, розмовляли обоє, а потім:
«Друже, прощай», проказали, і вже одночасно корою
Їхні уста поросли.

(Переклад Миколи Зерова)

Філемон і Бавкіда не названі в віршах Наталі Лівицької-Холодної. Її поезії мітологічні ремінісценції цілком чужі, вона вся тут і тепер, у межах одного життя. Але мотив гармонії й вірності подружнього життя аж геть у старість, живого теплом споминів про все спільно пережите в родині й поза нею, не раз з'являється в «нових» поезіях авторки:

Ах, це твої, мій друже, очі любі
І відблиск їх у погляді дочки,
Це наші спільні сльози, в щасті й згубі,
Твій ніжний дотик чи докір терпкий
(«Батьківщина»)

— не раз поетка чує «усміх, тепло і руку», «коли так гарно нам достигла осінь». Ніби прямою парафразою з міту про

фрігійське подружжя є вірш, що починається рядком «Над твоєю труною не плакатиму», а далі переходить у образ —

лежатиму я в труні,
і жуки твої
і риби
«вічну пам'ять»
співатимуть хором мені —

довголіття і одночасна смерть — як ідеал, хоч у житті, де боги не заходять до хати, недосяжний.

Тільки ж сучасний світ і сучасна людина не здатні на послідовну ідилію (нагадаю: «Ми тепер понурі і завзяті»), і в ідилію вкрадається зрада, уявна, як у Штраусовому «Інтермеццо» чи й справжня —

Так страшно зробитись нелюбою
тому, хто застував цілий світ
.....
А ще страшніш — пізнати, що милий
не той став, а може й не був таким,
якого без тьми весь вік любила
й якого ще й досі...
люблю таки.

(«Признання»)

— і тоді

Самота і старість — твої опікуни,
старі панни з пісними лицами
(«За вікном»)

— і тоді

Присутність... доторк руки,
очі,
що дивляться крізь мене й не бачать,
і тепло, що за всі роки
трохи простигло наче...
Присутність... і тільки,

а все таки з пуантою негайно за цим:

Та коли її нема,
в хаті холодно й вільго
і на душу спадає пітьма.
(«Присутність»)

У кінцевому акорді дисгармонія позародинного світу вдирасється до тепла бідного домашнього вогнища і несе йому руїну:

Я тепер не від того плачу,
чи я люба, чи ні тобі.
Я вже звикла до того наче,
я постарілась у журбі.
Тільки шкода, що ми згубили
і душу в цій боротьбі,
і пробачення нам не буде, милий,
ні по цей,
ні по той бік.
(«Жаль»)

Овідій міг не хотіти знати, що ідилія Філемона й Бавкіді не може існувати поза мітом. Але про це не могли не знати пізніші люди пера й думки. Трагічно перебудований міт уже в Гетевому «Фавсті». Навколо хатки старого подружжя заплянував Фавст, гонений власним неспокоєм і злим духом Мефістофеля, величезне будівництво. Хатка перешкоджає, її треба знести. Філемон ще намагається не помічати того, що — коли дозволю собі анахронізм — Тичина окреслював словами «До пустель, каналу й річки Наші славні п'ятирічки Мов би до дітей» — що коїться довкруги. Він кличе Бавкіді:

Lasst uns zur Kapelle treten!
Letzten Sonnenblick zu schaun,
Lasst uns läuten, knieen, beten,
Und dem alten Gott vertraun!

— але вже Фавст наказує переселити старих, а Мефістофель здійснює це як підпал їхньої хатини, і провістя богів про одночасну смерть обох здійснюється не ідилією проростання в дерева, а спільною загибеллю — спаленням у пожежі —

In wilden Kampfes kurzer Zeit
Von Kohlen, rings umhergestreut,
Entflammte Stroh. Nun lodert's frei,
Als Scheiterhaufen dieser drei.
.....
Ein Schauerwindchen fächelt's an,
Bringt Rauch und Dunst zu mir heran.
Geboten schnell, zu schnell getan!

— і даремно Фавст тепер бідкається: «Tausch wollt ich, wollte keinen Raub»* (анахроністично — Сталінове «запаморочення від успіхів»).

Але тут ми вже покидаємо комплекс Філемона й Бавкіді і вступаємо в комплекс Іова.

* У перекладі Лукаша деякі важливі нюанси втрачено. Відповідні місця звучать так:

Ну, ходімо до каплиці,
Поки захід не погас,
Подзвонити, помолитися —
Бог старий не зрадить нас. (ст. 435)

Та поки билось і сіклось,
Жар на солому впав якось,
І запалало все кругом,
Горить костром тим трупам трьом.
.....

Війнуло вітерцем нічним,
Я чую смалятину й дим...
Непевний вчинок цей спішний!

Не гвалту я — міньби хотів. (ст. 443)

П'ЯТЬ

Життя Іова на тому відтинку, що змальований у Біблії, сповнене страждання, але він не має за собою трагічної вини, і Бог переслідує його не за гріхи й провини, яких він не мав. Його власними словами: «Чистий я, не маю гріха, провини в мене немає, ані неправди. Він же найшов вину на мене й має мене за ворога Свого; ноги мої в кайдани закував і всі стежки мої назирас» (Книга Іова, 33, 9-12). Його кінцеве помилування такий самий акт Божої сваволі, як і його кара. Відповідь його на нестерпну кару — покора й визнання незбагненности Божої волі.

У Наталі Лівичької-Холодної —

... Ти — без відповіді, Ти —
лише Питання,
Ти Розум без Душі, Ти не Причина й
не Мета.
І не збагне Тебе й молитва грішника остання
на стулених навік
устах.

(«Питання»)

Світ для неї — в'язниця, а життя — незбагненне, і людина
зла, вона —

... засмітила моря і ріки,
кров'ю вмила поля...
І невжеж
кружлятиме з нею повіки
ця прекрасна планета — Земля?
(«Розмова з Богом»)

У прочутті рокованости поетка звертається до самої себе —

Вже ж не діждешся нікого
і не скажеш, як страшно жить
(«Тривога»)

— *страшно жить!* Бо зміст життя —

Самотньо йдеш у ніч оцю,
у безвість, в порожнечу
і, наче каторжний ланцюг,
свій біль волочиш.

(«Вилазить місяць»)

Читаєш це, і в пам'яті виринає приспів першої з Малєрових незрівнянних «Пісень про землю» — «Dunkel ist das Leben, ist der Tod», — гіркий і тужний підсумок китайської мудрости тисячоліть (у німецькому перекладі Ганса Бетге), далекосхідна паралеля мотивам Іова, але без його — попри все — віри в Бога.

Як глибоко комплекс Іова вкарбований у поезію Наталі Лівницької-Холодної, видно з того, що він відклався потужним і глибоким шаром експресіоністичних засобів у самому ядрі поезії, в системі образности. Як у картинах ван-Гога й Сутіна, пейзаж у цих поезіях зрушив з місця, втратив статику, пустився в скажений тан божевільного: гроза — це «в серце острогами вдарив червоний півень», сонце гаряче «простромило небо», трави ростуть лезами («вітер лиже леза трав»), не дороги ведуть мандрівника, а стріли доріг, Нью-Йорк — це «горби тутешніх пустинь», вітер «запустив мені в волосся хижі пазурі», прихід ночі — це «в вуха глухо вдарить чорний молот», — увесь краєвид зрушений із своїх основ, його рух нестримний і все тут загрожує безсилій людині. Реалістично неможливі речі стають не тільки припустимими сюрреалістично, вони не тільки не рязять, вони здаються абсолютно можливими й реальними. Ну, хто коли спромігся б поцілувати власні очі? А ось ми приймаємо це як зовсім нормальне:

Хлопче юний з синіми очима,
поцілуй від мене свої сині очі...

(«Внукам»)

І подумати тільки, що цей набубнявілий емоцією пристрасти й жаху репертуар шалених образів співіснує з

пластичною й врівноваженою злагодою поезій гетеансько-рількеанського комплексу! Не тільки це одна поетка, вірші одного й другого комплексу тиснуться на тих самих сторінках, датовані тими самими датами! Всі ці «листки з щоденника» чергуються в вільній співгрі, в мало не карнавальному хороводі найнесполучніших масок. Так у барокковій «серенаді» любовна арія чергувалася легко й вільно з танцем, з сумним плачем за втраченим коханням, зі згадкою про смерть, жіга з тарантелею, гавот з танцем смерти. Напевно, поетка могла б без великого труду поєднати речі одного настрою й теми в цикли, але це було мудрим, її рішення дати їх у непослідовній послідовності, в переплеску тем і почувань. Так постав крізь гру суперечностей і неправдоподібностей ліричний образ героя збірки — портрет самої авторки. І ми вже готові взяти цей образ у супутники нашого життя і, відтепер, йти разом з ним до кінця путі.

ШІСТЬ

Тема і образ України, що в «старих» поезіях були вилучені до окремого циклу-збірки «Сім літер», у «нових» поезіях розкидані серед інших. І знову це зовсім виправдане. Адже всі «дійові особи», чії образи-тіні проходять через особисте життя поетки — Юрій Липа, Ольжич, Оксана Лятуринська, Маланюк, Олена Теліга абож, зустрінені на сторінках книжок, — Леонід Кисельов, Ліна Костенко — всі вони втілення української душі, носії і часто жертви української ідеї. Це стосується й до образу поетичного чоловіка і, нарешті й найголовніше, до самої Наталі Лівницької-Холодної. Тому й багато, здавалося б, суто інтимних поезій збірки якоюсь мірою психологічно пов'язані з образом України, точніше, з уявленням України людиною, що покинула свою землю в неповних вісімнадцять років і не поверталася туди протягом шістдесят шістьох довгих літ. Наталя Лівницька-Холодна називає Україну часто, але

не менш часто слова цього не знаходимо, а все одно знаємо, що хоч краєчком, хоч кутком чи тінню краєчка і в цих поезіях мова йде серед іншого і про Україну. Бо і тема гармонії, і тема бунту, і тема — про яку мова буде далі — смерті — всі вони сприймаються в загальному баянсі збірки як факти й дії, настрої й пережиття на Україні або поза Україною, та мало не завжди в якомусь зв'язку з нею. Взагалі поезії збірки такі багаті на підтекст, на розуміння невисловленого, що й ця тема не повинна бути названою, щоб існувати. Привілей поезії — не називати, не договорювати й недоговорювати — використаний у цій книзі дуже широко й винятково майстерно. Використаний він і для мотиву — Україна.

Якщо ж говорити про поезії, де цей мотив названо, де навіть і найпрозаїчніші хоми невірні не можуть не бачити написаного чорним на білому, неохоче береться рука за спробу анатомії цього поетичного мотиву. Але нема ради, хірург мусить розтинати живі тканини тіла, критик — поетичного тексту. Почнім же абіє.

Образів України в цих поезіях є, власне, два. Один — пейзажний, і, як на багатьох пейзажах від Кльода Льоррена до Ж. Б. Коро, в природу вписуються, ніби для пожвавлення, поодинокі людські постаті, які одначе підпорядковані пейзажеві й становлять частину його. Так бачимо тут садок і леваду, верболіз, липу, грушу, вишні, рожі, чуємо гавкіт сірого Гаршнепа, бачимо кухню в присмеркових сутінках і плахту на жердці, Явдоха пече паляниці, мама наділяє грушею, працюють Марина й Одарка, батько оповідає казки, довідуємося й про місцеві річки-потоки Руду й Різовату... Солодкі спогади дитинства, що дечим нагадують «Материнки» Оксани Лятуринської. І вони тим миліші, чим віддаленіші й недосяжніші. Цікаво, що конкретність цих деталей, їхня видючість, запахи й звуки тим конкретніші, чим ми далі від них у часі, і вершиною цієї теплої конкретності є поезії «Гавкає собака» і «Ранок», написані 1979 і 1982 року, тоді як нічого, так таки нічого з цих живих подробиць не знайдемо в «старих» поезіях, себ-

то посталих до 1937 р., де радше подибуємо щось про парк à la Борисов-Мусатов або про сади, де «тюльпани паленіють і з неба тисячі зірок» — усе суто книжкового походження.

В одному вірші поетка навіть трохи наївно питає:

А так хочеться знати:
чи вишні
на Полтавщині родять ще?
(«Скільки дум»)

Можна її заспокоїти: вишні родять. І Руда включена до «Словника гідронімів України» під редакцією К. Цілуйка (Київ, 1979). І кольори сонця й неба, що про них двічі згадує поетка — «небо, як золотосиній стяг» і —

Треба знов піймати за гриву
голубого коня
і летіти чи в град, чи в зливу,
чи в золото дня —
(«Настрій»)

і далі не перевелися, хоч не можу сказати, що їх не буває в інших країнах.

Це все — дитинство, а з років підліткування бачимо іншу групу образів, хоч далеко менше репрезентовану в збірці. Це образи *днів слави*, таких далеких, що доводиться навіть питати, чи вони були:

Невжеж то все було не в яві:
і грім гармат на вулицях,
і «Слава Україні» із грудей,
що полягли під кулі ті,
і сонце й лопотіння прапорів,
і гук розбурханих вітрів,
і на майданах дзвони золоті?
(«Червень»)

Натомість сьогоднішня Україна (власне 1948 р., коли це було досить близьке до правди) ввижається як суцільна руїна:

Щоночі снишся Ти кошмаром,
лякаєш мертвим сном осель,
печеш незгаслим ще пожаром
і студиш холодом пустель
(«Україні»)

Усе це — прекрасні поезії, але, взяті на терези дійсності, важать мало, бо, кажучи словами самої поетки в тому ж вірші, все це «вічний міт в серцях мандрівних злидарів». На честь поетки як громадянки (бо як поетка вона має право на будь-які міти) треба одначе сказати, що вона сама усвідомлює уявність цієї тематики і образности і, якщо це все існувало в такій формі й таких барвах у минулому, невідтворність його тепер, коли навіть

... мовчки Юрій над змієм
стоїть із мертвим списом
(«Перед відходом»)

— що вона більше не пише, як у «старих» поезіях, —

Я твердо вірю, Боже мій,
лише святий вогонь-ненависть
пірве з кайданів нарід мій
і поведе його до слави
(«Сповідь»)

— або:

І затремтить рука злодійська,
здригнеться Київська земля
і понесе сто тисяч війська
під стіни білого Кремля.
(«Остання жертва»)

Бо тепер вона знає, що сьогодні інший світ, інша доба: «Це інший світ,.. космічних кораблів пора» («Червень»), що майбутнє України не вирішуватиметься спалахом усенародного повстання й збройним походом на Москву. Але

на яких терезах можна зважити, чого більше було в її образі України — політичної програми, туги за молодістю й дитинством чи любови до краєвиду інших далечей і нездійсненої мрії зануритися в іншу добу? Може поетичний чар цих мотивів у творчості Наталі Ливицької-Холодної й корениться передусім у нерозчленованості цих почувань і свідомих і підсвідомих прагнень.

Тему і образ України я виділив тут, зважаючи на їхню психологічну вартість для поетки і, либонь, багатьох з її читачів. Суто формально ці мотиви не становлять окремого комплексу. Більшість із них — спогади молодости — цілком укладаються в гетеансько-рількеанський комплекс, далеко менше репрезентовані мотиви поразки, руїни, прочуття загибелі вписуються в комплекс Іова й розміщуються на окраях його.

СИМ

Не маю наміру вичерпати тематично-емоційні мотиви в «нових» поезіях Наталі Ливицької-Холодної. Але не можу обминути комплексу чорного янгола — янгола смерти, бо це один з центральних комплексів, поруч гетеансько-рількеанського з його Філемоно-Бавкідиним відгалуженням і поруч комплексу Іова, третій з провідних і визначальних.

Образ — чи краще сказати видиво — смерти присутній у «нових» поезіях Наталі Ливицької-Холодної від 1944 р. й досі. Тут міра справжньої поезії, і поетка виповнює її вщерть, тут і міра людяности поезії, і цей іспит вона теж складає гойно й в остаточній правді. У свої сорок років вона усвідомлює:

Я чекаю на смерть без ляку,
тільки знаю: не досить ще,
не тепер складу подяку
за життя...

(«Осінь»)

Але в 65 років вона вже бачить себе «на стернях життя», коли все живе вже зникло з піль, у поезії, що має характеристичну назву «Перед відходом». (Зрештою образ покосів, зрізаних вимахом Господньої руки, з'явився ще 1948 р.). Але частіше надibuємо на образ смерти як мандрівки в невідоме майбутнє «на човні без весел» «у путь без причалів», до визволення від бруду земного існування, коли —

Вже ніхто не посміє цих сліз
Брудними руками стерти...
(«Вечір»)

Смерть тут — «милосердна мати», і є солодкість у беззахисності перед нею, а в потойбіччі «нема ні турбот, ні печалі».

Це концепція смерти як просвітлення (Штравсове «Tod und Verklärung»), і лунає в ній «янголів Твоїх заупокійний спів» — не похоронні марші. Похоронні бо марші не пишуться старими людьми на порозі небуття. Їх пишуть молоді або зрілі люди, для яких смерть — ще не їхня власна, а бучний спектакль, що відбувається над кимсь іншим. Та все таки поріг, що його треба переступити — страшний, і поетка уявляє його не як тріумф, а себе не пишною нареченою Господньою, а «закуреною, босою.., під брамою в довгій черзі».

Здебільшого в цих віршах розмова про смерть ведеться від першої особи, від я, але завжди це не тільки особиста проблема, а загальнолюдська. Так постає образ вимінності смерти своєї й свого коханого в поезії «Над твоєю труною не плакатиму», вже тут згадуваній, так смерть іншого в поезії «По кому дзвонять?» стає і образом авторчиної, може не без впливу епіграфа до Гемінгвеєвого «По кому дзвонить дзвін», узятого з Джона Донна, а може в суголоссі таких безмежно людських, загальнолюдських міркувань про «переправу через останні буруни».

Та поруч і, чим пізніше, тим частіше в «нових» поезіях з'являється інший образ смерти. Тепер це — «остання по-

разка»; «безвість безсмертя» — це в суті речі чи то пекельний вихор Франчески да-Ріміні, чи то скупчення «не цього світу в'язниць»; і веде туди, не питаючи згоди, «чорний лицар», «чорний привид», «чорний воїн» і в характеристичній амбівалентності статі/безстаттевости — «діва залізна», що стискає груди, серце, душу, життя «хижацькими кігтями». І звідси відчайне —

Янголе, чорний воїне!
Я не хочу з тобою йти.
(«Янгол смерти»)

Було б наївно питати, яка з цих концепцій смерти справжня, чи в загальному сенсі, чи то як голос авторчиного бачення й відчуження. Назовні їхня суперечність — ще один вияв «щоденниковості» поезії Наталі Ливицької-Холодної. Але поза тим це голоси, що нормально співіснують і змагаються в людській душі. У музиці один аспект репрезентований, скажімо, Ріхардом Штравсом, другий розпачем Густава Малера, готовим шохвилини перейти в гістерію безпорадності й розгубленості. В людині і в поетові вони можуть існувати водночас. Котрий переважає?

Ось останні рядки, якими закривається збірка, віщування смерті не тільки особи, а світу:

Готовий будь на згубу ще сьогодні,
щось буде ще грізніше, ніж хвиль цих кряжі,
аж поки Бог «хай світло згасне» скаже.

Уже не просвітління і не пекельний вихор і не позасвітня в'язниця — просто чорне ніщо. Ним замикається збірка, як ніби останнє поетчине провістя майбутнього чи, правильніше, не-майбутнього, безмайбутнього, кінця часовості й просторовості, не тільки людини.

Так, але це переклад, і слова належать Робертowi Фростові.

Так, але це Наталя Ливицька-Холодна, що вибрала цей

вірш для перекладу і що поставила його в останній, найважучішій позиції: останнім словом.

Хто скаже, що тут важить більше? Логіка перестає діяти там, де говорить поезія.

А може за всіма цими апокаліптичними візіями ховається той дитячий страх, що його так добре відтворив у двох рядках Люїс Каррол:

We are but older children, dear,
Who fret to find our bedtime near.

Кожний вибирає свою, йому найближчу концепцію, а суть поетичної творчости полягає в тому, щоб запропонувати безконечну кількість розв'язань, які, поза поетичним світом, нічого не розв'язують? І в цьому принада поезії, а в їхньому багатстві й суперечності, може, критерій до того, хто справжній поет?

Щоб не кінчати розділ запитаннями, додаю, що видаючи смерті як замирювача чудово вкладаються в те, що тут названо гетеансько-рількеанським комплексом Наталі Лівицької-Холодної, а чорний лицар — тільки один з аспектів комплексу Юва. І нагадаю, що ці два основні комплекси співіснують, і один з них не знищує другого.

Як кажуть французи, *c'est la vie*. І додаю, хоч вони так не кажуть: *C'est la poésie*.

/

ВІСІМ

У тут досі сказаному я відокремив «нові» поезії від «старих» і трактував перші як цілість. Це, звичайно, спрощення. За ті понад сорок років, коли Наталя Лівицька-Холодна писала свої «нові» вірші, ні вона, ні вірші не були незмінні. Та це дозволенне, бо я вже склав зізнання: пишу не наукову розвідку, а суб'єктивні враження. І в головному, тепер можна вже й це сказати, зосереджуюся на тих образно-емоційних комплексах, що, як на мене, характе-

ризують цю творчість як феномен серед інших індивідуальних феноменів нашої й світової поезії. Тож не буду розвивати й угрунтовувати лінії поетичного розвитку. Але не можу не назвати ті кілька, що впали мені в око.

Зберігається «щоденниковість», а отже й зв'язок з особистим життям авторки, весь час плекаються ті настроєво-тематичні комплекси, що про них була мова. Зростає конкретність поетичного мислення, тверезість, що дивним дивом лучиться з ліризмом, зростає щільність образів, посилюється фольклорний струмінь, що, мабуть, в'яже súčasne з пам'яттю дитинства. Остаточно викреслюється традиція Олесья. Заведено говорити про бодлерівсько-верленівське коріння цієї поезії і про потужний вплив Анни Ахматової. Я маю враження, що перші великою мірою уявні і більше сплягають на факт біографічний — студії французької літератури, пара перекладів. Зв'язок з Ахматовою дещо окреслений, але й він не може йти в порівняння з Олесеvim впливом. Я б наважився сказати, що дечим поезія Наталі Ливицької-Холодної виросла на сприйнятті і повному і остаточному переборенні олесеви́зму, що визначав чимало рис у «старих» поезіях. І ще в давніших з «нових» поезій тут і там ловимо кусники образности й ритмів «короля української поезії» початку нашого століття, оті «струни», що «в серці мовкнуть», оте «серце надвоє роздерте», на яке спокусився й наш чи не найкращий кристик, оті заколисливі ритми на зразок —

Що батьківщина нам, борцям упертим
За право вмерти не в чужій землі...
(«Батьківщина»)

Але все це зникає остаточно десь від шістдесятих років, ритми стають колючими й терпкими, образи ущільнено-місткими, проза розмовної мови вдирається в вірш, рима зберігається — в традиції й характері української поетичної мови, але стає зведеною до свого кістякового мінімуму і часто нерегулярною, і в цих умовах поєднання сентимен-

тальности «романсової» з унутрішньо зумовленою «жіночою», не втрачаючи інтимности, а часом таки й сентиментальности, розпадається на свої складники, позбувається слідів романсовости й стає гостро шорстким. Пориваються й зв'язки з старшими поетами українського екзоду до Варшави й Праги — Маланюком, Дараганом, ба навіть з однолітками — Оксана Лятуринська. Про цей відхід незачебно говорять стилізації — і які ж удалі! — цих поетів, що на них ніколи не спромоглася б молодша Лівницька-Холодна. Бо поки інших поетів наслідують, нема відстані, конче потрібної для стилізації. Маю на увазі такі поезії, як «Ліричний спогад» (1971), а особливо «Півонії» (1972) — незвичайно тонку стилізацію поезії Оксани Лятуринської, тим тоншу, що в кінці ледь помітним пересмиком раптом встановлюється дистанція від об'єкта стилізації. Замість сказати —

Помолюся ж до віконця
і до росяного ранку
і на тій іконці
покладу рум'янку...

— де все від Лятуринської: і молитва до віконця, і росяний ранок, і рум'янка на іконці, але все несподівано зміщено вставкою трьох слів у супроводі зламу інтонації й ритму:

і на тій,
що вже нема, іконці
покладу рум'янку.

Та відмежування від старших і однолітніх сучасників починалося ще 1947 р., коли Наталя Лівницька-Холодна писала —

Я буду майстром неприміченим
і каганцем у буднів ніч
(«Самотність»)

— не смолоскипом, що рве нічну темряву й кличе до героїчних звитяг, а каганцем серед буднів! Нова поетика *значущості*, протиставлена і Олесевому заколисуванню плинном слів, і часто картонному патосові Маланюка чи Ольжича, задеклярована вже 1969 р.:

Коли старість у душу гляне
порожнечею самоти,
кожне слово значущим стане...
(«Старість»)

І мотив для цього виклику *порожнім* словам — не героїка, не рятування людства чи бодай України, а факт індивідуальної біографії, — постаріння.

Це змагання за означення поетичного слова визначає собою весь поетичний стиль пізньої поезії Наталі Лівичкої-Холодної. Поетка шукає засобів точних, тверезих, непричепурених, цурається солодкості й дешевого патосу, не боїться називати речі їхніми іменами — і так виробляє власне поетичне письмо, якого не поплутаєш ні з чим іншим, хоч воно виразно належить до поезії 20 сторіччя, протиставленої в своєму дещо цинічному виклику романтизмові минулого сторіччя.

Не маю тут місця на докладну аналізу використовуваних для цього засобів, обмежуся на кількох стислих ілюстраціях з мінімумом прикладів.

Зведення поезії з вершини Парнасу на низини щоденного дрібного побуту проймає вибір слів, що можуть бути аж надто «непоетичними» і що «грають» особливо виразно й міцно, коли вони не єдині, а контрастують із словами, виразно «поетичними», як от після початку —

«На городі бузина,
а в Києві дядько!»
Так казали там у нас —

іде продовження —

А тепер випадком
тут у мене, під вікном,
бузини — як море!
і вона п'янким вином
душу мою морить.

(«Жарт»)

Це зведення Музи на хідники й мешканнячка нетрів американського міста виявляється в чимраз більшому ширенні метонімії коштом метафори, метонімія бо не бере нас з середовища до якогось іншого, ніби вищого, вона тримає нас цупко там, де ми були б, коли б і не вдавалися взагалі до образности —

то не горщики на кухні —
википить душа до дна

(«Як вогонь»)

— або у включенні метонімії в метафору:

Огорнувсь голубиними вуаями
парк...

(«Жоржини»)

До поезії вдирається інтонація побутового діалогу —

Розкриваються перші далі,
жоржини по-нашому — чи не так?
(«Жоржини»)

— віршовий рядок розбивається на нерівномірні уступи, інерція метру розсаджується спондеями, а особливо пірихіями, анакрусами й перестрибами через склад:

Та доба була неповторна,
як поезія Маланюка,
а була вона недоговорена,
наче вірш без одного рядка.

(«Ліричний спогад»)

— зі схемою наголосів 3 — факультативний 5/8 з можливим перестрибом на 9.

Навіть рима тут набуває індивідуального характеру — вона раз-у-раз базується на сполученні наголошеного голосного з наступним приголосним, ігноруючи всі інші суміжні звуки, а часто й межі слів, тип *пам'ятаю це — пересипаються* (ай-ай), *червень — перевернене* (ер-ер), *величаво — Держави* (ав-ав), *вір мені — неймовірно* (ір-ір), *Гельм'язова — обмазана* (аз-аз) тощо, дуже послідовно. Рими ці, що їх не почерпнеш з жадного «словника рим», ставлять виклик автоматизмові сприймання. Вони є, але їх треба шукати, вони роблять вірш віршем, але вони ніби присипані течією невимушеної мови, наближеної до прози. Це така сама співгра поетичного й апоетичного, як у добірї слів і синтаксичних конструкцій, і кінцевий ефект усіх цих засобів — специфічна, неповторна, суто особиста дикція поезії Наталі Ливицької-Холодної. Навіть суто, здавалося б, формальні засоби стають заходом піднести значущість поетичного слова.

Безпосередньо цій настанові служить відмова від розкриття прямого змісту, техніка двозначності, нерозшифрування, поєднання кількох значень. Ці засоби в Наталі Ливицької-Холодної дуже різноманітні й могли б стати темою окремої статті. Та тут лише кілька неклассифікованих прикладів.

Я серцю сказала: не плач, любий!
Хто ж за мене багатший
по цей і по той бік?
(«Мій світ»)

— бік чотирьох стін поетичного мешкання? Атлантики? Людського життя?

Вікна моєї в'язниці
Промінь сонця пестить крилом...
Господи,
роз'ясни ці
дні останні теплом...
(«Розмова з Богом»)

Фрагмент осіннього пейзажу? Солодка беззахисність від смерти? І в'язниця тут — тіло для душі? Прозаїчне мешкання? Плянета Земля?

Звичайно, всі ці альтернативи — тільки технічний хід критика. Суть у тому, що вони не виключають одна одну. Вони існують усі разом. Саме це робить вірші, що їх читаємо, поезією, чудо, що про нього писав Гете (устами Вільгельма Майстера): «Ні разу не бачивши самого предмету в природі, ви пізнаєте правду в відтворенні, в вас ніби закладене передвідчуття всього світу, що дістає поштовх до розвитку, зіткнувшись з гармонією поезії».

Наталя Лівицька-Холодна часто нарікає на самоту. Як-що мав рацію Шопенгауер, казавши: «Межі того, що може дати один одному, — дуже вузькі. Кінець-кінцем людина завжди залишиться сама, і тут саме важить, *хто* залишився сам», — якщо він мав рацію, вона може не надто нарікати. З ким вона лишається сама, здатний бути сам. Ця поезія — це, власне, вже постійний діалог з собою, і він не може не поглинути того, хто його чує на сторінках її книги, в її «нових» поезіях. Він напевне звучить повноцінно й там і тоді, де і коли нас нема, де є тільки сама поетка з собою і з Богом.

Є композитори — творці оркестрової музики, є такі, що пишуть камерну. Так і з поетами. Кажучи паралелями, Наталя Лівицька-Холодна не написала й не напише дев'ятої симфонії або «Фавста». Але ті, хто насолоджується піснями Форе або Winterreise Шуберта, знайдуть утіху, розраду й спокій душі в боріннях і в гармонії, що їх власний світ створила авторка в своїх «нових» поезіях. Так принаймні здається мені.

Про цю книжку, явно задуману як підсумок життєвої й творчої путі, Рубчак написав з позицій зрілого мужа, я тут, у цій статті, з погляду людини віку, близького до поетичного. Було б добре почути ще голос молодшої людини, третій погляд, третє наближення. Але чи така людина знайдеться? Чи відчує своєрідність осіннього бунту і осіннього спокою цієї поезії? Чи тільки ствердить істину

не нового вже давно вислову-приречення: «Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait»? А втім у цьому випадку старість багато змогла.

Тут і так кінчається ця стаття.

Але може тверезий читач, схильний до прагматики й точности й остаточности висновків, читач, що вірить у те, що твори літератури «сделаны» і можуть бути розмонтовані й знов змонтовані, як машина, хоч би й комп'ютерної складности, буде невдоволений таким закінченням як надто суб'єктивним, з його, закінченням, — апеляцією до того, що мала б думати поетка, що диктує критикові його вік... На це, виглядає, є рада. Можу запропонувати альтернативне закінчення. Нехай читач викине три останні уступи, включно з цитатою з Шопенгауера, з посиланням на музику, з французьким висловом про молодість і старість... Альтернативна кінцівка буде коротша й менш релятивна. Зформулюймо її так: Засоби поетичної техніки Наталі Лівицької-Холодної, взяті в сумі й взаємодії, творять у її «нових» поезіях (чи новій поезії) неповторний стиль, якого не поплутаєш ні з яким іншим, хоч він і йде в річищі вичищення новітньої поезії від котурняної бутафорії й чимраз більшого включення до цієї поезії елементів, що вважалися в 19 сторіччі й навіть на початку нашого занадто прозаїчними для поезії. Згода? Об'єктивніше? Прийнятне й для змагунів за тверезість мислення, зокрема критичного? Отже, приймаємо таку кінцівку.

Гаразд, але якийсь чортик підсуває до неї все таки а little twist, який стає неунікненним, як тільки пробуємо точніше визначити координати цього стилю. Так і кортить додати, що стиль цей не сходить на суму засобів, і має в собі щось, що стоїть поза тими засобами, щось, без чого власне нема поезії, як без води нема життьових умов для рослин і істот, а ця вода проливається з хмар і хмарин, а їхня форма непередбачена й неповторна і не може бути подиктована людським розумом — як і сама поява чи неоява тих хмар. Як назвати цей залишок чи цю надвишку, що стоїть поза й понад сумою засобів, не знаю. Щоб

не вдатися знову в суб'єктивізм і трансценденталізм, пропоную назву — без назви/sans titre/ohne Titel/untitled/sin titolo/senza titolo.

Нью-Йорк, 15 серпня 1986
(«Сучасність», 1987, 7-8)

ПІСЛЯ «КНЯЖОЇ ЕМАЛІ»

НАД КУПКОЮ ПОПЕЛУ, ЩО БУЛА ОКСАНОЮ ЛЯТУРИНСЬКОЮ

Non omnis moriar, multaque pars mei
vitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens.

Гораций, Оди, III, XXX.

Оксани Лятуринської не стало 13 червня 1970 року. Як пише її біограф М. Данилюк, «тіло її, як це вона собі бажала, «звичаєм давніх наших предків» було спалене. Урна з попелом її останків була перевезена до Бавнд-Бруку (Нью-Джерзі) і похоронена». Було їй 68 років. (День народження 1 лютого 1902). Вона була майже зовсім оглухла, самотня й замучена кільькалітньою важкою й край болючою хворобою.

1955 року в морозному Вінніпегу вийшла тризбірка її найкращих, вибраних поезій «Княжа емаль». Наступного року була написана про цю збірку стаття Юрія Шереха «Semper fidelis». Вона увійшла до його збірки «Не для дітей» (1964).

Євген Маланюк зустрів Лятуринську на стежці своєї «Прощі» і обдарував нас повним грації й глибини мініатюрним портретом поетки:

Аж пуца зашумить волинська,
Й на оксамит і злотоглав
В сап'яннях легких Лятуринська
Виходить годувати пав.

Ворожить про весну колишню,
Любов вцілює в слова
І випускає — сокіл-пісню
З гаптованого рукава.

Сьогодні, коли виявлено чимало з її писань, не включених до тризбірки, і — більше й важливіше — ми знаємо тепер її твори пізніших років — зовсім готову до друку її четверту збірку «Туга», збірки дитячих поезій: «Бедрик», 1956, «Ягілку», 1971 (посмертно) і досі не видане «Чарзілля», нарешті цілу групу її статтів, ці писання не тільки доповнюють «Княжу емаль», показуючи дальший розвиток поетки, вони де в чому змушують по-новому подивитися на попередню тризбірку, на образ, викарбуваний Маланюком. І частково прийнятий у статті Юрія Шереха «Semper fidelis».

Не менш важлива й інша обставина. За життя автора про його твори пишуть критики. Після смерті, з бігом років, голос забирає *історик літератури*. Перед ним двоє завдань. Одне — реконструювати внутрішній розвиток автора. Друге, відповідальніше ще, — вмістити творчість автора в перспективу загального розвитку літератури, визначити їй місце в літературному процесі. Критик не мусів забиратися в глиб цих проблем. У цій статті можна, звичайно, тільки попередньо і, либонь, багато в чому напощаки порушити їх.

На перешкоді в загальненнях стоїть зокрема брак точних хронологічних відомостей. Не знаємо, наприклад, коли скомпоновано збірку «Туга». Припускаємо тільки, що не раніше середини 50-их років, бо інакше вона, мабуть, увійшла б до «Княжої емалі», і не пізніше середини 60-их років, бо настрої дальшої доби ще не позначилися доглибно на новій збірці. І настроями і формально «Туга» ви-

разно зв'язана з попередньою, мабуть, «Веселкою», але не тільки в сенсі продовження, а і в сенсі протиставлення-заперечення. Контраст відданий уже самими назвами збірок. «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 цілоти, але не в однозначності, а в усій повноті своєї семантики. Академічний «Словник української мови» як основне значення слова *туга* подає «почуття глибокого жалю; важкий настрій, переживання, спричинені якимсь горем, невдачею». Це визначення взороване на російському *тоска*. Але слово може мати й значення — далеко активніше — близьке до значення слова *прагнення* або до німецького *Sehnsucht*, що стоїть між цими двома значеннями. Лятуринська використовує всі ці семантичні нюанси. Слово *туга*, на жаль, не вживається в множині. Якби можна було, слід було б назвати збірку множиною: *туги*.

Туга може бути за минулим, що було: дитинство, мамині руки, згаслий і неповоротний світ. Туга може бути за минулим, що його не було, туга-мрія, то урочо-врівноважена, то гостра й трагічна, туга-вовк, що вгризається в душу зубами, вп'ялюється звіром. Вона може бути безнадією, і вона може породжувати вибух бунту: «Ти пристрасно затужиш: д'горі, д'горі!» Вона може бути болем за милим, що не прийшов («Сага») або що його ніколи не було. Її може спричиняти поразка в змаганнях (Хуст на весні 1939 року з його «Якби так сповнилось, якби!..»). Кількість варіацій важко облічити, але висновок один: туга тепер для Лятуринської — закон життя, бо минуле не повертається, мрії не здійснюються, майбутнє — не таке, як бажалося. Збірка закривається віршем, що викликає затужені образи Ясольди, Любуші, Ярославни — ряд можна було б вести далі без кінця. *Ardor mentis aeternus*. У та-

кому світі барви веселки тахнуть і кольори не міняться.
Корабель Ізольти приходить із чорними вітрилами.

Як не випадково, що збірка замикається мотивом вічної туги як закону життя, так не випадково вона відкривається присвятою хуторові, де пробігло дитинство поетки, що ніколи не повернеться і що його може й не було:

Чи мо' це лише мережано
ясочкою мрій,
чи мо', чи в душі збережено
й в пам'яті моїй!

.....
Сте... ой, стежечки заорано
вже давним-давно!

— віршем, де кожний третій рядок трьох останніх строф починається, як схлипом, першим складом слова, що з'явиться в цьому рядку далі. Та й у всьому першому з чотирьох циклів «Туги» домінують мотиви минулого, що було-не-було, але так чи так ніколи не повернеться — «ці джерелочка прозорі, ці високі осокори» «там удома, там удома», ці грядки-«неньчині цяцяночки», левкой, що був «любчиком у мами», бальзамами хатньої божнички й аналоя. В імлістій перспективі цього загаслого, нереального світу нерозрізненними стають мама й батьківщина, і люди й речі існують хіба як зникомі запахи, невідступні в своїй зникомості, що асоціації з ними доносить кожна квітка, кожний повів вітерця.

У другому циклі «Туги» додається-вплітається мотив мертвих друзів і близьких з післядитинного життя, друзів, що від них уже годі чекати вістки:

І, як чоткі, перебирай наймення:
— За воїна Миколу, за Євгена,
за Юрія, Олега... Боже мій!
Кого з них спом'януть за упокій?

До цього переліку загиблих друзів, де так легко додати конкретні прізвища сучасників-поетів з Праги й Варшави,

додається збірний образ народного війська, але мертвого, мертвого:

Ключарю Петре, вийми ключ,
і хай Архангел сурмить!

І ось, нарешті, найширше взагальнення, сама царівна-Україна:

Мої двори на три замки замкнено;
від них загублено ключі;
з листами голуб не злетить,
і нитку не дотягне прядка.

.....

Літа я сплю, подолана царівна.
Хто прийде, збудить хто, міцний і владний?

Є, як і давніше, відклики до історії — Дажбожич у шоломі, княгиня Ольга... Але вже мало їх супроти попередніх збірок Лятуринської, там вони були як живі серед живих, тепер тяжко позбутися враження, тяжко забути, що вони теж мертві, а традиційні вже образи Празької школи, всі ті римські торса, щерблені бронзи, суверенність на списі, вже майже зникли, а коли де з'являться, то звучать безнадійною стилізацією («Рік 1648-1918»). У пізніших, після «Туги», поезіях Лятуринської їх уже взагалі не буде.

Якби давати назву третьому циклові поезій «Туги», це була б Самота і Смерть. «Ти сам з собою віч-на-віч», «ніколи не було, що б обіч став», і, вже в четвертому циклі, — «ти відійшла вже за земного межі». Характеристично, перекладаючи вірш Максима Багдановича, Лятуринська «у задуманьні» оригіналу віддає «так самотно!» А самота — це вже іпостась смерти, чий образ знаходимо в усіх чотирьох в'язанках «Туги». Петрів батіг супроводить самотнього мертвого на цвинтар, васильки лежали в трунах батька й нені, півонії — спалах пристрасти життя перед зів'яненням уже завтра, повняки віщують осінь-смерть, цвіт лоточчя буде зірваний, і кохання згасне в забутті.

Як і в попередніх своїх збірках, Лятуринська й тепер підносить вагу ритуальності в життєвій поведінці людини, шукає обґрунтування ритуальності в давньоукраїнській мітології, як вона її бачить, зрештою нескладній: Русалки, Перун, Дажбог, Ярило... Сама повторність явищ природи, а кінець-кінцем і людського життя сприймається як ритуал. У започаткованій серії віршів про квіти (й рослини взагалі) не тільки підкреслюється використання квітів у ритуалах, а сам цикл життя рослини-квітки сприймається й подається як своєрідний ритуал природи. «Портретні» риси кожної рослини мало цікавлять поетку: вишневий цвіт білий, петрів батіг синій, левкої пахне... — кожний знає це і без поезій Лятуринської. Не пластичність зорового образу вабить авторку, а функція рослини в людському житті і в природі. А також асоціації з дитинством і схованим власним внутрішнім світом. Волошки серед колосків «ідуть хресним ходом», щовесни на руїнах яріє «буйноцвіт і дивини і звіробою», сухоцвітки щоразу «край ківоту гроночком» падають «під іконочку». Усе це повторне, а тим самим це ритуал. І в своїй повторності він оновлює в уяві дитинство, молодість, рідний дім, Україну.

Це не нове в творчості Лятуринської. Але нова тепер функція цих образів і пригадок. У попередніх збірках у цьому виявлялося життя в його повноті й своєрідності. На новому тлі загаслого й приреченого на смерть світу ці ритуали, ці померлі боги, ці роковані на зів'янення квіти знаменують замкненість усіх природних циклів. Цикли можуть бути яскраві, повні буяння й барв, але вони всі ведуть у смерть і забуття. Ритуали обслуговують центральну тему туги.

Так витворюється двоїстість у ставленні до ритуалу, до його функції. Давніше він був позитивним первнем у житті й світі. Тепер він водночас стає віщуном і носієм загибелі. Природно, постають спалахи заперечення, аж до світоруїни:

Я кличу шторми, кличу бурі,
бичі століть:

— Прийдіть, прийдіть у шалі фурій!
Хай світ не порятує Юрій!
Прийдіть! прийдіть! —

або до бажання власної смерти в героїчному самоспаленні, як у тому уривку з задуманої поеми «Героїка», що оспівує смерть молодого поета Андрія Гарасевича в спробі подолати одну з найжених альпійських висот. Але поема «Героїка» не пішла далі кількох фрагментів, а на світоруїницький клич сама поетка дала відповідь, і то ще перед тим, як з її вуст зірвався несамовито-відчайний вигук:

Не захитати неба стелі.
Приплив — відплив.

У збірці «Туга» Лятуринська ще може захоплюватися стихійною динамікою життя, надто життя природи. У поезіях «Ряст» і «Вишневий цвіт» цю динаміку, силу, непогамованість та їхню підпорядкованість річному ритуалові зміни в повторності відтворено безособовими реченнями: не «вже росте ряст», а «вже *пішло* в долині рястом», не квітнуть вишні в садках, а «*пішло, пішло* садами... *метнулось* рукавами, *підлетіло* попід брами». Цвіт каштана викликає уяву Божого чуда:

Як то чудно, Божа Сило!
Мов зі Сходу диво з див,
тут Тобі панікадило
ліпо обрин засвітив.

Так само, цвіт липи виливається в алилуга Богіві, дар сонця творить «життєдайний зрин», весняна злива завершується молитовною ясою перлистих крапельок, що, повислі на гіллі, співають хвалу Творцеві. Та чим ближче до кінця збірки, тим цих мотивів, і так не панівних і не рясних, меншає, зникає сьйво сонця, і свинцева туга запановує з невідкличною неминучістю. А в пізніших поезіях, як далі побачимо, душа йде до замкнення в собі, а

туга стає приреченістю, аж поки, десь коло 1960 року, не вичерпаються й не всохнуть самі джерела поезії.

На цьому шляху до самообмеження, замкнення в собі і, кінець-кінцем, повного мовчання маленьким чудом постає останній і може найсильніший шедевр об'єктивної — так здається — поезії, вірш «Її малоросійське достоїнство — сотничиха», історично-психологічний портрет, що в слові відтворює один з малюнків Рігельмана. Не буду його тут цитувати, але хай читач, що любить поезію, перерве тут читати цю статтю й вдасться до цієї поетичної перлини. Якби Лятуринська написала тільки цей вірш, їй було б забезпечене місце в історії української поезії. А проте про «об'єктивність» цієї поезії ще далі.

Почорніння поетичного світу, опанування його по-вовчому хижою тугою, звиродніння ритуальности не могли не позначитися на особливостях поетичної техніки. Формально, обминаючи щасливі винятки, «Туга» стоїть нижче від тризбіркової «Княжої емалі». Це ще поезія в повному сенсі слова, але є в ній риси втоми й самоповторення. Ритміка вірша менш різноманітна, ніж перед тим; поезії пісенного й інтимного стилю тримаються більш-менш однотипного хорею, «героїчні» мало не автоматично переходять до традиційного ямбу, хоч і далі є дуже цікаві експерименти в поодиноких утворах, як от уже згадуване винесення першого складу першого слова третього рядка кожного катрена на початок рядка в поезії «Хутору Ліс», який відкриває збірку, — засіб, що підносить розірване слово і імітує спазму в горлянці, як у напливі почувань, — у даному випадку нав'язних спогадами про дитинство. Часом стилізація під народну пісню стає надто явною (наприклад, «Калина», «Жостір»), паралеліزمи надто підкресленими; часті повтори слів подеколи не вмотивовані й ніби тільки заповнюють порожні місця в інерції метру, таку ж функцію виконує надмір вигуків. Нагородження здрібнених форм — як от рясочка (двічі), опоясочка (двічі), черничечка, свічечка, гроночко, іконочка в коротких дванадцятирядкових «Сухоцвітках», — часом веде до розніженос-

ти й сентиментальности, яких авторка, напевне, не бажала. Замість власної образности часом подибуємо вивітрені «колишні» метафори, як от зима проти весни (в «Останній пісні»), ніч проти світла сонця тощо (в ролі заступників понять добра і зла). Певне приглушення відчуття поетичного слова виявляється і в використанні лексики інших поетів, виразно й щільно асоційованої саме з цими поетами і не притаманної власному стилеві самої Лятуринської, — пошлюся на Тичиніні *прозор і злотозор* («Як хороше» і «Ти раптом спам'ятавсь»).

Ці прояви поетичної втоми, ці риси зманерованости були чужі поезіям попередніх трьох збірок. Але вони не панують. Є і в «Тузі» зразки лаконізму й мужности, що відзначали давніші поезії. Лятуринська далі лишається настороженою супроти прикметників і вміє майстерно обминути їх, то адвербіялізує їх (любитки цвітуть *зоряно*), то субстантивізує (ясень Великодня), то перетворює на апозицію (любко-голубчик, співаночка-писаночка), — а не зоряні любитки, ясний Великдень, любий голубчик, писана співаночка. І далі поетка об'єктивізує поезію, роблячи її ліричним героєм не *я*, а *ти* (чув ти сколих; ти не був на сонці й досі; ти раптом спам'ятавсь, — усе це в суб'єктивній ліриці), витворюючи в деяких віршах примхливу й химерну гру переходів від *ти* до *я* і знов до *ти*, своєрідну формальну діалогічність. Майстерною лишається далі композиція збірки як цілоти з її чотирма циклами, про що вже була мова.

Якщо, — як припускаємо, — поезії «Туги» писано (або перероблювано з давніших) 1947-1957 років, а збірку скомпоновано 1956-1957, то в часі це збігалося з остаточним оформленням збірки поезій для дітей «Бедрик», виданої 1956 року, але створеної, за свідченням М. Данилюка, ще 1942-1943 року, і, мабуть, ще однієї збірки «Ягілка», що вийшла в світ у формі, фіналізованій Оксаною Соловей, аж 1971 року, після смерті авторки. Дуже ймовірно, що й третю збірку, про яку, як і про «Ягілку», не знаємо, чи вона призначалася лише для дітей чи й для дорослих,

«Чар-зілля», компоновано тоді ж таки. Хоч усі вони мають менше значення, ніж «Туга», вони важливі вже тим, що допомагають краще й глибше зрозуміти деякі аспекти саме цієї збірки і поезії Лятуринської взагалі. Останні дві збірки дуже щільно прилягають до «Туги» й тематично. Вони бо складаються з поезій, присвячених кожна якійсь окремій рослині чи квітці. А так складений і перший цикл «Туги», що його 23 поезії — всі такої тематики. На додаток, у другому циклі «Туги» є ще три такі вірші. «Ягілка» додає до цього 44 квітко-рослинні поезії, «Чар-зілля» — ще 41. (Разом це дає солідну цифру 111). З такою систематичністю в історії української поезії хіба Климентій Зіновійв складав свої цикли, наприклад, про ремісників різних професій. А вгляд у рукописи й чернетки письменниці показує, як уперто вона над цією тематикою працювала. При багатьох рослинах у рукописах виписані також їхні латинські назви. Явно авторка не покладалася на свої пригадки, а користалася якимись підручниками й довідниками, — справа майбутнього дослідника встановити, якими саме. Багато з цих поезій існують у кількох і то дуже відмінних варіантах.

Загальний принцип розподілу «рослинних» поезій між трьома збірками можна помітити досить виразно, хоч в окремих випадках поетка вагалася, куди саме приділити той чи той вірш. До «Чар-зілля» влучено вірші про цілющі рослини. Відповідно цей цикл об'єднується наскрізним образом Св. Пантелеймона, який з'являється в кількох поезіях циклу, зокрема в першій і останній. Св. Пантелеймон (у західній традиції Панталеон) був лікар і вважається на Заході і в слов'ян патроном лікарів і повитух. Сама назва цієї збірки в'яжеться не з якимнебудь конкретним зіллям. Чар-зілля тут, насамперед, народна творчість, народні вірування. До «Туги» й «Ягілки» ввійшли інші, нецілющі рослини (або й цілющі, але без наголошення їхньої лікувальної функції). Розподіл між цими двома збірками не такий наочний. Можна думати, що до «Туги» приділено ті рослини, що асоціювалися, прямо чи посередньо, зі спо-

гадами дитинства, тоді як «Ягілці» припали ті, що в'язалися із змінами пір року. Очевидно, ці критерії не раз перещувалися, і тут корінь вагань або подвійних влучень.

«Рослинні» цикли Лятуринської мають багато спільних рис, але є між ними й відмінності. Як і можна було б сподіватися, цикл «Туги» найліричніший. «Чар-зілля» відзначається найбільшою об'єктивністю. Більшість віршів тут — монологи самих рослин, а це виключає явні втручання поетки. Є чимало ремінісценцій історичного порядку — згадки про січовиків, про Байду, про Сагайдачного. Є, хоч і не підкреслено, християнські мотиви (починаючи з самого Св. Пантелеймона). Панівний настрій — спокою, рівноваги:

Таж у Божому городі
зайвого нема ніде.

У «Ягілці» куди сильніший зв'язок з пісенним фолкльором, з поганською мітологією, є перегуки з «Лісовою піснею» Лесі Українки, з раннім Тичиною («Романок»). Синтакса розірваніша, виклад динамічніший, образи суб'єктивніші, музика вірша підкресленіша:

Не видаТи ТаТа!
СлаТиму постТелю,
Ти сТій на чаТах,

виразні й елементи гри, ніби авторка позирає навколо з грайливими бісиками в очах:

Як упала нічка,
край ставка сороченьки
скинули купавочки.
Очі мої, оченьки,
очі мої, вічка,
то ж бо не купавочки,
далебі, що мавочки!

Більше одначе спільного, що вже тут описане в мові про «Тугу», починаючи від переважної хореїчності (але,

повторю, ямб автоматично, коли виринає героїчний мотив — як от у «Соняшнику») і кінчаючи шуканням згаслого, минулого неповоротного світу, осуга манерности, перебільшеної дитинности

(Мій ясминчику, мій дуся),

надуживання вигуків і повторів, нагромадження пестливих форм:

— Підемо до стрисечка,
де вже коломиєчка
джухи, джухи, джухи, джух!
Дівочок там — наче мух!

Спільне й те, що в більшості випадків не дано «портрету» рослини чи квітки, тільки вихоплено якусь одну її рису, що зрештою відповідає дитинному баченню світу.* І

* Певна трансцендентність «ботанічних» образів і циклів Лятуринської стане ще очевиднішою, коли порівняти їх з теж «ботанічним» пейзажем Григорія Тютюнника в його романі «Вир», де головне — конкретність образу квітів і рослин (що не виключає ні прихованого суб'єктивного пляну, ні майстерности цих пейзажів). Ось для порівняння зразок: «Луг... посвітлішав і прихорошився. Уже горіли мохнатими і червоними, як жар, шапки будяки, дихаючи солодким медвяним душком; цілими озерами поміж зелених трав білили соромливі невісточки в жовтих шапочках і білих віночках з пелюсточок навколо голівок; вплитався та спалахував іскрою петрів батіг; розпарена нічною задухою, гостро і нудливо смерділа болиголова, яка то тут, то там здіймалася вище всіх на своєму товстому і порожньому стовбурі, увінчаному тоненькими, схожими на віття кропу гіллячками; іноді посеред луки розкішно кущився верболіз, схожий здаля на копицю сіна». Із світу мрії ми тут перейшли до світу спостереження.

Тютюнникові квіти й рослини існують у конкретному просторі й часі, вони «грають» своїм взаємозв'язком. Квіти й рослини Лятуринської ізольовані, напіваабстрактні, кожне існує в собі,

найголовніше — і найбільше впадає в око — і криком вимагає пояснення — змальований сумою образків світ не має в собі людей. А уявити собі дитинство без людей — сливе неможливо. І тут постає питання, — чи дитинність не заступила тут дитинства? Той, хто хотів би з цих поезій вичитати історію авторчиного дитинства чи хоч би епізоди його, жорстоко б розчарувався. Маємо тут не речовий образ дитинства, а бажання створити атмосферу дитинства, уявний імлістий світ, прагнений настрій. Не дитинство, а тугу за дитинством.

Так стають зрозумілими перебільшення афективності, з одного боку, розшукування відомостей у книжках з ботаніки, з другого. Виникає підозра, що кінець-кінцем, тут ідеться не про спогади булого, а про бажання не бачити існого. Про втечу від сучасного, довколишнього світу.

Це дуже відповідальне твердження, і, перше, ніж його прийняти, треба перевірити його на інших творах Лятуринської того часу, а коли воно справдиться, кинути дещо *інакший* погляд і на її попередню творчість.

Перший спробний камінь — «Бедрик», єдина збірка Лятуринської, що незаперечно була написана спеціально для дітей. Ці вірші простіші формою, вільніші від настроїв

взаємоасоціації між ними, коли вони є, йдуть не через конкретний пейзаж, а через свідомість авторки. Рослини, ніби не ростуть у саду чи на луці, вони — виплід уяви, породження внутрішнього світу їхнього творця, втілення мрії. Скупі деталі їхньої «поведінки» приходять з-поза серпанку пригаслого спомину або... з підручника ботаніки.

Забігаючи наперед, можна сказати, що і порівняння вимріяного села Лятуринської, сказати б, мітологічного села, з не раз натуралістичним селом Тютюнника теж було б повчальним. У поменшенні відбилася тут кардинальна відмінність між переважним (хоч не виключним) характером двох головних струмів української літератури після поразки Визвольних Змагань — літератури підрадянської і літератури еміграційної, що стали за влучним виразом Богдана Бойчука й Богдана Рубчака «координатами», конечним доповненням одна до одної.

автора, і вони справді окреслюють світ дитини на хуторі. (Характеристично, герой більшості цих поезій — не дівчина, а хлопець. Як Шевченко, чоловік, написав десятки — і найкращих своїм ліризмом поезій, у формі монологу жінки чи дівчини, так жінка-Лятуринська воліє перевтілитися в хлопця). Спробуймо зробити інвентар цього світу. Насамперед, тварини в широкому сенсі, включаючи комах: бедрик, півник, мушка, пташка, песик, коник (кінь), гуси, вивірка, світлячок, рибки, голуби, сарнятко, цвіркун, киця. Деталі пейзажу: стежки, хмаринки, дощик, дорога. Дитячі гри та іграшки: гра в свинки, глиняний півник, снігова баба. Рослини: капуста, незабудька, сиріожки, дзвоники, стокротки, браток, дуби. Персонажі і аксесуари казок: кіт і горобець, вовчик і зайчик, чари-мари, сонце — місяць — зірка (та ще — на сумлінні поетки — Білбог і Чорнобог). Справді, світ хутірської дитини.

Але люди? Чи є люди в цьому світ? Люди в збірці з'явилися чотири рази. Чотири рази! І як!? Випадок число один: «Вийшли вівці з пастушком». Навіть не пастушок з вівцями, а вівці з пастушком. Пастушок — тільки деталь образу овечої отари. В наступній поезії, «Пастушок», герой лише деталь пейзажу. Далі є якісь «ми»: «Заблукали ми в ліску». Хто ці ми — не розкрито. І останній, четвертий випадок: «Мати навчала: Не вір підхлібні!» У минулому це спогад про давніше минуле. Але це ще найконкретніше — згадка про голос матері. Так фактично в світі «Бедрика» людей нема. Є тільки згадка про одну наче реальну, але колись, так давно-давно, матір.

Без людей, без дорослих ніякий дитячий світ, як уже сказано, не існує. Виходить, їх усунуто. Усунуто свідомо чи несвідомо, але послідовно і, очевидячки, не без причини. Виходить, перед нами, як і можна було припускати, не відтворення справжнього дитинства, а творення уявного світу, умовного дитинства.

З умовністю цього світу в суті речі гармоніює на перший погляд чужорідний вірш, уключений до збірки, «Кораблі», про кораблі, яких, звісна річ, на волинському ху-

торі було і видом не видати, а до того кораблі в рейсі до екзотичних берегів, де зеленіють пальми й кричать папуги, а везуть ці кораблі, на додаток, чи не з візантійських хронік позичений «злототкан». Літературні кораблі, літературні береги, літературний вантаж.

Але знов не поспішаймо з остаточними висновками. Є в Лятуринської, хай невеличка, але ціла книжечка про дитинство: «Материнки». Видана 1946 року, а написана, за свідченням Данилюка, ще 1942 року, значить ще в Празі, ще не бомбований. Правда, це проза, а з поетичних творів ще не розглянено поему «Єроним». Але до «Єронима» краще повернутися пізніше, а тепер таки про «Материнки». Дев'ять мініатюр, почасти новелеток, почасти ліричних монологів, напевне, автобіографічного характеру. Це ясно з усєї розповіді, підкреслене воно і псевдонімом, під яким книжка вийшла: Роксана Вишневецька. Про Роксану далі, але тепер важить нагадати, що хутір Лятуринських, в околицях Крем'янця, лежав недалеко Вишневця.

«Материнки» мали «позитивну пресу». М. Глобенко, Гр. Шевчук та інші підносили їхню ідилічність без сентиментальності. Але в усіх, скільки знаю, оцінках не досить відзначено відмінність у розподілі фарб між портретами матері й батька малої Злотки, «ляльки», а ця відмінність багато важить у нашій теперішній мові про «Материнки». Варт пильніше придивитися. Ось мама боронить беззахисних котів від жорстокої Уліти; забороняє жорстоку гру з Мамуркою; до мами біжать діти зі скаргами на всі несправедливості; у маму ніжно закоханий лютий пес Гектор і, так само, гер фон-Кравзе, з усіх людей тільки їй кориться перший з них; це мати пестить приреченого на заріз страшного бугая Буцила; «всі діти хочуть попасти до мами, притулитися лицем до її лица, до її милої долоні»; мама «радісна й ласкава»; ось, «уся якась просвітлена і радісна», вона стоїть у сонці. А от риси батькового портрета: «страшна батькова розправа: нагаї й карцер»; батько націляється, готовий забити Буцила, того самого, що його пестила мама, а далі він безжално продає Буцила

різникові, бо батькові «завжди було потрібно грошей»; батька діти завжди боялися; «тижневі батькові нагаї», «коли він гнівається, то не пам'ятає сам себе»; він устає на весь свій довгий зріст і хоче вдарити Іва; коли надходить батько, настає мертва мовчанка, діти «затихають», як в німому царстві»; із своїм малим маєтком-хутором він міг би належати хіба до підпанків, «але він жив, як пан, на всю губу, химерив про різні підприємства і пускав гроші в три рукави».

Гра світлотіні недвозначна. Мати, мама, — світло, любов, добро, творче життя; батько, якого до речі ні разу не названо татом, — брутальна сила, жорстокість, сваволя, пригнічення, руїна. Братів не схарактеризовано так безоглядно, в одного — Ростика піднесено позитивні риси, але всі вони — «шибайголови», не здатні на ніжність.

Галина Лашенко в своїх спогадах про Лятуринську вкладає в уста останньої слова: «— А яке я мала щасливе дитинство... Ніхто не мав такого щасливого дитинства, як я. Росла я серед чудової волинської природи, серед моїх сестер і братів на невеликому хуторі». У світлі «Материнок» можна повірити в чудову природу, мабуть, у добрих сестер, може навіть у декого з братів, але щасливість цього дитинства, навіть за життя матері, була замрячена конфліктом з страшним батьком, якого теж хотілося любити, любилося і — не можна було любити. Замовчання цього в вислові, наведеному Лашенко, зраджує уявність образу дитинства «Материнок» і «Бедрика» в свідомості Оксани Лятуринської. І пояснює відсутність людей у її віршах про дитинство. Та можна було старатися закреслити чорну тьм батька, мовчати про неї, але не можна було справді забути.

А надто, коли додати пізніші події, після смерті матері, в яких Лятуринська звірилася іншій особі — Оксані Соловей. У батькові в родині бачено причину передчасної смерті матері, а далі господарчої руїни родини. Либонь через цю руїну, за переказом, батько штовхнув десь сімнадцятирічну Оксану до силуваного шлюбу з чоловіком, якого вона не кохала і від якого втекла, в люту зиму, і у

втечі мало не загинула в снігах, чудом урятувалася, але в нещасливому випадку, знову ж таки за переказом, почала втрачати слух. Це саме в цих обставинах вона перейшла (нелегально?) кордон до Чехії (здається, через Німеччину). Це все, правда, вже ніби після дитинства, але тут треба шукати пояснення особливостям дитячого світу Лятуринської, як він відбився в трьох циклах її «дитячих» поезій і в «Бедрику» і в «Материнках». А, як далі побачимо, і в інших творах Оксани *Михайлівни*.*

Тепер ми готові перейти до кризи «Єронима» і до того, що було потім. Але спершу зауважмо, що побажання критиків 1948 року, щоб Лятуринська написала роман про дитинство і про Материнщину (справді хутір так не звався), не здійснилося, і тепер ми можемо зрозуміти чому. У кількох новелетках можна було відлучити світле і тільки коротко згадати темне. У романі комплекс батька (нехай

* Звичайно, психологічного конфлікту з батьком і самої його постаті не треба малювати тільки чорно. В паперах Оксани Лятуринської збереглося кілька листів до неї від членів її родини — сестер Марусі й Тоні, братів Федора й Саші. Є серед тих паперів і два листи від батька, з 1930 й 1932 років, отже, скоро після доччиної втечі. Писані російською мовою з численними українізмами, ці листи подають неоціненні деталі життя (й бідкування) родини Лятуринських, атмосфери любови-відчуження між батьком і дітьми, змальовують з незвичайною яскравістю обставини смерті Михайла Лятуринського (25 жовтня 1935 р.), такої ж безглуздої, самотньої й іраціональної, як і його життя, — а ще більше насувають питань, на які ми сьогодні дати відповіді не можемо. Одним з таких питань є, зокрема, те, що в кількох листах Лятуринську названо «Ксенечка», себто Оксана, але в більшості — «Зіночка». Неясним лишається й те, чому Оксана Лятуринська, не бравши, скільки знаємо, офіційно розлуки з чоловіком, жила під своїм дівочим прізвищем.

З листів ясно, що безвихідний конфлікт між батьком і дочкою не випливав з простого почуття ненависти чи то нелюбови, ані не народжував такого простого почуття. Взаємини були куди складніші.

зовсім не фройдівський) хоч-не-хоч тьмарив би те світле. З красної прози, скільки знаю, після того Лятуринська написала тільки ще одну новелетку-уривок «З денника», цього разу вже з празького періоду і, скільки можемо здогадуватися, небезпідставно світлу навіть у своєму кінцевому гіркому визнанні непримиренности поезії й дійсности і, ясна річ, у визнанні ілюзорности й поразки поезії. Мініятюрний твір великої граційности й витончености, але теж не придатний до розгортання в широке полотно роману. При всій відмінності між прозою й поезією Лятуринської все таки її проза в суті речі лишилася поезією, хай особливого гатунку.

Але до «Єронима», одного з найвищих досягнень Лятуринської-поетки. Твір, що складається з двох нумерованих вступів, п'ятнадцятих «глав» і прозового післяслова має і своїм героєм (і єдиною конкретною, названою особою) і своїм ніби автором ченця Єронима, літописця. Ім'я, можна думати не випадкове. Буквально воно значить священнонайменованний. Важливіші асоціації з тим, що знаємо про Св. Єронима (після Св. Пантелеймона — другого і останнього широко «обіграного» святого в поезії Лятуринської). Народжений на межах Далмації й Паннонії (звідси легенда про його слов'янськість), він був кинений долею й темпераментом до Антіохії, до Костянтинополя, до папського двору в Римі, а останні 34 роки свого життя провів у Вифлеємі, де тільки бурхливі історичні події доби час від часу порушували спокій його чернечого життя. Був визначним ученим (йому належить переклад Вульгати) і відзначався, за словами Доналда Атвотера «непогамованістю в сперечанні, зневагою до противників, трутливістю свого язика й пера, дикістю й образливістю картань», з чого, як подає «Русский православный словарь» 1913 р., «римське суспільство, звикле до легковажних звичаїв, настроїлося проти нього».

Єроним Лятуринської, звичайно, інша особа. Він теж чернець, але з української громади, точніше української еміграційної громади, що разом з нею пройшов через ви-

пробовання Великої Війни й Руїни і опинився, її літописцем, поза межами рідної землі. Місце дії — якесь баварське місто, збомбоване й у руїнах, час дії — коло 1946, коли писано цей твір (надрукований у редакції 1956 року).* Я сказав — дії. Але чи є в творі дія? Уже з сказаного впливає, що — в звичайному сенсі — ні. Якщо одним-одна дійова особа сам Єроним, а він тільки згадує, міркує, оцінює й підсумовує, то дії й бути не може.

Якби частини твору мали назви, то, мабуть, вони були б більш-менш такого характеру: Вступ 1. Вартість людини — найвища вартість; Вступ 2. Безсторонність літописця; Глава I. Утрата дому — кара Бога; II. Банкрутство демократій, мрія про повернення додому; III. Банкрутство української еміграції; IV. Спогад про дитинство. Згадка про Атос (Дві утечі від світу); V. Підсумок історії — руїна; VI. Банкрутство української еміграції, 2; VII. Самонищення української еміграції. Пекло; VIII. Філософія літописання; IX. Хвороба і криза української нації; X. Національна честь. Чи вона жива?; XI. Національна честь — відповідь на запитання; XII. Розпорошення й німий крик одчаю; XIII. На тлі відродження життя в Німеччині смерть української веселки і народження іскри; XIV. Молитва: під-

* Уже після того, як це було написано, Михайло Михалевич, що має одержаний свого часу від Лятуринської машинопис першого варіанту «Єронима», 1946, дав мені змогу ознайомитися з цим текстом. З порівняння двох варіантів видно, що загальна концепція твору за десять років в засаді не змінилася. Зроблено багато стилістичних поліпшень, яких тут нема змоги перелічувати. Поза тим пізня редакція має тільки додатки, а саме катрени «Куди іти» в главі II, «Там взбіччя» в главі IV і «На гніт, на утиск» у главі V. Що важливіше, в першій редакції не було глав IX, X і XI. Це додаток дуже істотний, бо в цих розділах трактуються проблеми національного генія, чести нації, єдності народу, віри й мови, — а це підносить увесь твір понад рівень повоенно-еміграційного, ніби okazійного до рівня історіософічного. Додано також епіграф до глави XV. Викреслень з первісного тексту в остаточному варіанті не зроблено жадних.

сумок того, що сталося українській еміграції та Україні; XV. Пророцтво: Страшний Суд.

Охрищення розділів і перелік їхніх тем були потрібні, бо вони показують і широту задуму, і міру взагальнення — дуже високу, і лінію розвитку — від вузького до ширшого, від приватнішого через групове до всенационального і далі до вселюдського. Це хребет динаміки твору. Але це не дія в звичайному значенні слова.

А тут і питання про жанр «Єронима». Досі я боязко називав його «твір». Але це тільки ховання від проблеми. За широтою тематики й проблематики хотілося б говорити про національну епопею, що стає загальнолюдською епопеєю. Недурно в розділі VII викликано тінь Данте. Але епопея без героїв, без дії? Якби були такі терміни, «Єронима» треба було б назвати національною медитацією або національною ляментациєю, як надавалося б так називати й біблійні книги не одного ветхозавітного пророка. Але таких термінів нема. В дальшому, для короткості, називатиму «Єронима» просто поемою, хоч це ніяка не поема, якщо таке окреслення не вживати в найнеозначенішому значенні: поетичний твір великого розміру.

Повернімося до проблеми динамічності твору. Здається, що її творять головне три чинники: правда; стиль; і своєрідність використання образу самого Єронима.

Гасла «правда» читач даремно шукав би в словниках літературних термінів. Тим часом це літературний засіб великої сили. Лев Толстой називав його «зриванням масок». Називання речей своїми іменами, коли суспільство облудно оминає ці імена або лицемірно замасковує їх порожніми або брехливими словами й фразами, має не тільки громадське значення, а й суто літературне. Застосоване в літературному творі, воно змушує читачке серце битися сильніше й частіше, змушує читача читати твір невідривно. А це й є динаміка літературного твору. Кінець-кінцем вона не в буквах тексту, а в пульсі читача. І так і досі діють Єронимові характеристики трактування «діпі» демократичними націями по війні, — а наскільки сильніше вони му-

сіли діяти, наскільки пронизливіше кричати, коли їх писано, 1946:

Яка свобода? Таж отут насилля!
Чи, може, втратив глузд? Який азиль? —
Затискуй п'ястуки чи плач з безсилля! —
Ніхто не допоможе нівідкіль.

Женуть людей вельможці на поталу.
Йдемо за дріт і до кривих присяг
і, щоб уникнути знущання шалу,
ховаємо отчизни ім'я й стяг.

Або характеристика еміграції, не чужих уже, а своїх:

Ність тишини ніде у нас в таборі.
Ність тишини, о Милосердний, ність!
Біс увійшов — і ми всі духом хворі.
Щоденна распря — наш постійний гість.

Ми вийшли не очищені із горна.
Нам мало всіх Твоїх страшних покар.
Пошли чуму! Нехай увійде, чорна,
нехай жажне на смерть Твій гніводар!

Про динаміку стилю дають уявлення вже щойно наведені дві цитати. Хоч enjambements для вірша Лятуринської не характеричні і синтактичні одиниці звичайно не розривають рядка, а вже тим менше строфи, надзвичайне інтонаційне багатство в набіганні питань, відповідей, звертань, вигуків, повторів і риторичних засобів (без зловживання фігурами автоматичного членування тексту, типу анафори) творить динаміку суто мовну, не порушуючи мелодійності вірша Лятуринської, хотілося б сказати, жіночої мелодійності. Мовити б, Єроним не загнуданий, але вбраний у береги Лятуринською, стилістично скорений у всій своїй пророцькій несамоовитості. Згадаймо тут, що з класиків української поезії для Лятуринської найулюбленішим був не Шевченко, а Маркіян Шашкевич.

І в словнику жіночо-лагідний поетичний дар Лятуринської пом'якшує нестримно-фанатичного Єронима, зберігаючи всю потужність його експресії й динаміки, але надаючи їй гармонійности, від якої починається поезія. Є церковнослов'янізми й архаїзми, неминучі в старого ченця, отакі *свят, зіло, ність, распря, злото, всує...* Є кілька вульгаризмів, неминучих у пророкових прокльонах — *здира, полигач...* Є поодинокі — і прозорі — новотвори — *займища, невпотям...* Але панує стихія літературної мови нашого часу, зокрема в величезному багатстві абстрактної лексики. Це, насамперед, воно, це багатство, сприяє враженню експресивности й динаміки, а семантичні й стилістичні контрасти відіграють радше підпорядковану роль.

Уся поема написана ямбом, регулярними строфами, здебільша чотирирядковими, в деяких *главах* п'яти- й шестирядковими. Але схема римування міняється — найчастіше це абаб, але є і абба, і аабб. І тут поєднана гармонічність упорядкування з широким простором для емоції, експресії й динаміки.

І нарешті сам образ Єронима. Все, що сказано в поемі, Лятуринська могла б подати від себе, бож зрештою це все її думки, її переживання, її благословення й прокльони. Вона цього мудро не зробила. Між собою й читачем вона поставила образ літописця, а це одразу об'єктивізувало весь виклад і зробило його вірогіднішим. Не крик болю однієї душі, а дійсно *правда*, свідчення, вживаючи старовинних термінів, *видока й послуха*. Адже з самим образом літописця від часів Пушкінового «Бориса Годунова» в'яжеться уявлення про ченця, що, відійшовши від життя, описує й записує його факти (словами Григорія Отреп'єва) «добро и злу внимаая равнодушно». Відповідно й сам Єроним у другому вступі до твору прохає Бога —

Дай з миром у душі новий
паперу розгорнуть сувій,
почати трудних днів літопис!
О, дай, як Несторові, хист,

щоб мій язик був проречист,
щоб карбував діла без злости! —

з миром, без злости.

Так завдано тон, так настроєно читача. Тепер він вірить написаному, не запідозрює автора чи авторку в суб'єктивності.

Це був би добрий, хоч і простий засіб. Та «гра» Лятуринської далеко витонченіша і інтелектуальніша. Мало не від наведених слів функція образу Єронима і сам образ починають мінітися. Використано для цього просту, але багату на наслідки многозначність займенників. У главі I Єроним ще *«пише»* і про себе каже *я*. Але вже в главі II він переходить на *ми* («... захист для нас, безбатьченків»), а в кінці розділу ми вже читаємо про нього в третій особі: «з ложа устає чернець... читає він молитву втікачів...». Чий це голос, хто *говорить*? Ми не знаємо. Єроним з псевдо-«автора» перетворюється на дійову особу твору. У главах III й IV ми знов чуємо його голос, бачимо займенник *я*, але він уже не *пише*. Це його монологи. Він діє через *говорення*. У главі V голос стає невпізнаним. Може це й Єроним, але імовірніше, що хтось інший. А кінцевий голос уже явно козаків. Єроним забирає слово в главі VI, але не можна дізнатися, чи це він пише, чи говорить. Глава VII — його монолог, не запис. У розділі VIII він *сидує* себе писати, але кінець-кінцем ми таки не знаємо, пише він чи каже. Глава IX — його монолог. У главах X і XI Єроним міркує сам із собою. Глава XII подана від якихось *ми*, до яких може належати й Єроним, але не конче. Глава XIII уже напевне не може йому належати. Не міг він звертатися до читача «Глянь», не міг закликати «Схилить при Ній, Звитяжній, чола!», — мова про Україну. Неідентифікована, неназвана, голос забрала сама Лятуринська. Глава XIV — молитва, і ми тепер уже не знаємо, чия — Єронима чи Лятуринської. І нарешті, глава XV знов виводить Єронима, але вже не літописця, а пророка й промовця.

Так образ Єронима domeжно динамічний. Не в сенсі

розвитку характеру, як було б у реалістичному творі, а в своєму мигтінні, переливанні в інші образи, своєрідному мерехтінні, появі то в одній формі й функції, то в іншій. Якщо на початку він об'єктивізував виклад, тепер він його суб'єктивізує, коли там він вів до епосу, тут він веде до вибухів ліризму. Він і літописець, і пророк, і просто речник української еміграції і, не так уже просто, речник загальної Божої правди. А в кінцевому наслідку всі ці аспекти не виключають, а в'яскравлюють один одного. Вони динамізують твір далеко поза межі звичайного. І роблять його справді многоголосим, поліфонічним.*

Схований у книжці журналу 1970 року, а потім у грубих «Вибраних творах» 1983 року, «Єроним» майже не знаний читачеві. Тим часом це один з найбільших осягів української літератури свого часу, середини століття.

Але він також людський документ. І тут треба поставити його в зв'язок з іншими творами Лятуринської сорокових-п'ятдесятих років. Нитки тут часто навіть не приховані. Ось мотиви загаслого і великою мірою уявного світу дитинства, що визначили і «Бедрика», і «Ягілку», і «Чарзілля» і чималу частину «Туги»:

Чомусь згадалося про руки неньки. Чому ж?
Чому ж? Я відповісти Вам не втну.

.....
Бозна чому згадався світ дитинний,
той чистий, що дорожче від перлин.

* У статті «Народження ідола», писаній либонь у кінці 1958 р., Лятуринська проникливо підносить питання про те, що право на гнів, зневагу й лайку поет повинен заслужити вимірами свого хисту. Вона пише: «Право на таке має в нас Вишенський, П. Куліш, Шевченко, Франко, Леся, Маланюк, Клен, навіть такий стриманий Ольжич». Далі вона наводить як паралелю старозавітних пророків, Мойсея, що розбивав скрижалі. Сьогодні ми вже можемо сказати, що своїм «Єронимом» Лятуринська ствердила своє право бути серед тут названих.

Ми вже знаємо, ми бачили, чому. Та є на це відповідь також і за кілька сторінок у «Єронімі»:

Тож начебто і не дивинка:
нема ні правди, ні добра, —
крихка надія, райдуг гра,
розтала враз, немов сніжинка.

Райдуг гра зникла. Райдуга — веселка. Так звалася третя, найбагатша барвами землі збірка Лятуринської. Трудно, але велично йшла до неї Лятуринська від аскези первісної своєї, 1941 року, «Княжої емалі». І от райдуг нема. Вмерла світла мати її дитинства, мати людей. У поразці України, в розкритті забріханости демократій, у розкладі й отвариненні еміграції — бо так бачила поетка ці речі — запанував Чорнобог, її безжальний і нелюдяний Батько.

Чорна пустка-прірва «Єронима» вможливлує, отже, зрозуміти речі довкола. Тут корінь «Туги», звідси йде шукання дитячого, напів-уявного світу в дитячих віршах, в якому вже нема живих людей, де людей мають заступити рослини й квіти, що їх так пильно, можна б сказати, патологічно пильно переглядає й оспівує Лятуринська, даючи версію за версією.

Переїзд до Америки штовхнув цю еволюцію далі. Були спроби прийняти Америку. Лятуринська пише дитячі віршики про хлопчика-ковбоя, що вирушає до Тексасу, про собаку, що її запустили до стратосфери. Ці спроби не повелися. Поетка ані не включила їх до якоїнебудь збірки, ані не працювала далі в цьому напрямі. Вони й справді не належали до вдалих. Зокрема в «Ковбоєві» незручно накладено одне на одне Тексас і Аргентину. (Обох Лятуринська не бачила). Третій вірш, «На Юконі» вражає своєю штучністю, а кінчається він прямим запереченням новобаченого й визнанням:

Перед очами все стоїть не ця, не ця країна,
В моїх очах стоїть і досі Влтава
і гради й замчища Землі Пржемисла.

Америка відштовхувала тим, що в ній, мовляв, нема різниці «між героїчним і негероїчним, між вартісним і безвартісним, між сутнім і несутнім, між етичним і неетичним». І Лятуринська запитувала: «Та й пощо це все здалося при повній деградації, при повній пролетаризації вся і всього?» («Софія Федорівна Русова», 1956). А довершувало цю настанову спостереження швидкої американізації української молоді.

І нашими не будуть наші діти,
згубивши Батьківщини образок, —

писала вона ще в «Єронімі».

Трагічні комплекси накладалися один на один: комплекс чорної молодости під нагаєм батька, після смерті матері, комплекс, якого вона так боялася, що воліла про нього навіть не говорити; травма втрати близьких — Чирського, Ольжича, пізніше Маланюка; повна втрата першої батьківщини, Волині, і другої, прийнятої, Чехії; розчарування в українській еміграції; нарешті, неспроможність прийняти Америку й неможливість її покинути, — усе це створило нестерпну атмосферу повного відчуження.

У таких умовах джерела поезії всихають. Останні спроби писати героїчні поезії дають силувані виплоди, на зразок «На далеку дорогу. Євгену Маланюкові» (Маланюк помер у лютому 1968 року). За свідченням тих, хто зустрічався з Лятуринською в Міннеаполісі, в шістдесятих роках вона поезій уже не писала. А тут ще опали хвороби, спершу шлунка, з кількома важкими операціями, мало не повне оглухнення, нарешті рак легенів, від якого Лятуринська й померла, відмовлявшися від лікування й навіть від знеболювання.

В обставинах вигасання контактів із зовнішнім світом, самотности, спричинюваної й хворобами й зростанням відчуження від довкілля й виснаженням поетичних джерел, Лятуринська взялася за розбудову нового ілюзорного світу. Його підґрунтя теж було в мрії про дитинство. Не

можна було воскресити матір, відбудувати хутір, але народні звичаї й мітологія, що стояла за ними, були записані. До них можна було звертатися знов і знов, виструнчувати їх у систему, шукати в них глибшого змісту, намацувати широкі їхні зв'язки з загиблими й сучасними культурами світу. Лятуринська почала працювати якнайпосидючіше над цими проблемами. Зацікавлення ці не були новими. Українська звичаєвість і мітологія лежали їй на душі від віршів первісної «Княжої емалі», а, мабуть, ще від раннього дитинства. Не знаємо біографічних джерел її українськості, не знаємо, чи мати говорила з нею по-українськи, але панувала в родині мішанка російської мови з українською, і збереглися її ранні поетичні спроби, датовані 1917-1919 роками, писані такою ж мовою. Можемо тільки здогадуватися, що українськість зацепилася в неї — і як же глибоко! — від контактів із навколишніми селянами, хоч, мабуть, поверховими (про них нема згадок у «Материнках»), далі з поезією Олеса («З журбою радість обнялась» — свідчення Г. Лещенко), а пізніше була піднесена на інший, уже не стихійний, а принципово-ідеологічний позем у празьких контактах. Та як би там не було, річ певна, що навернення Лятуринської до своєрідного культу української ритуальності й мітології в останні десять років її життя, навернення палке, лихоманкове й беззастережне, до фанатизму, до спалахів гнівної злости, ба навіть ненависти супроти інакодумців було соломинкою потопельника, що мала б урятувати її від занурення в самоту й безгрунтянство й дати їй змогу збудувати власний світ, світ, *яким він повинен бути*, а не яким він був для неї.

Статті Лятуринської не повністю зібрані, бібліографії їх нема, говорячи про них, легко помилитися. З того, що відомо, виходило б, що активна зосереджена праця над вивченням фолкльору почалася найпізніше коло 1953 року, коли надруковано її статтю «Писанка», але десь від 1957 року тематика ця захоплює Лятуринську цілковито. На 1958 рік припадають статті «Коляда», «Мітологічна коляд-

ка і міт», «Боже коло» і, в белетризованій формі, оповідання «Бай-Казка». Позначаються ці зацікавлення й на літературно-критичній статті, про Емму Андієвську, 1959 р.

Спершу Лятуринська більш-менш трималася концепції Віктора Петрова, що шукав в українських звичаях і ритуалах насамперед культу предків, хоч поетка й полемізує з ним, бажаючи доповнити ідею культу предків культом сонця й його річного циклу. Але дуже скоро в її писання вдираються сторонні або й суто суб'єктивні моменти. Уже в статті про писанки, кажучи про людей, що в орнаменті писанок не знаходять символів, Лятуринська твердить, без доказів, що, мабуть, вони там є, а далі одверто заявляє: «А якщо справді нема — мусять бути!» Це дорівнює визнанню, що завданням її фолкльорних студій було не так вивчення фактів, як розбудова міту.

І от уже в «Божому колі» Лятуринська, либонь, уже не тільки Оксана, а й Роксана, приймає фантастично-дилетантську концепцію Ксенофонта Сосенка (на якого вона часто посилається) про одвічну українсько-іранську спорідненість, проектує її на Юнгову теорію колективного підсвідомого (яку вона не любила згадувати), підпирає свої припущення фактами, зачерпненими з сьогодні не авторитетних писань Гібсон (Margaret Dunlop Gibson) кінця 19 — початку 20 століть і, кінець-кінцем, витворює свою власну систему поглядів про праісторію Південносхідної Європи й Передньої Азії як іманентного й безнастанного конфлікту геттитсько-ірансько-українського елемента з елементом семітським, що приводить її між іншим і до критики християнства, за винятком культу Богоматері, перейнятого, мовляв, від народів першого кола, і до заперечення раціо в ім'я інтуїції. Ця система поглядів, яку хвора поетка боронила запекло, беручи мало не за особистих ворогів тих, хто висловлював сумнів, виявилася в статті, спрямованій проти поглядів Е. Райса на творчість Андієвської, «З „рдовідної“» (1964), в її розлогіх примітках до «На далеку дорогу. Євгену Маланюкові» і, можна думати, ця система мала бути фундаментально опрацьована в широко замис-

леній праці «На висвітлення до „Анти-світне”», яка лишилася незакінченою через смерть поетки. Останню з написаних сторінок, як подають свідки, витягнуто з друкарської машинки, власне, по смерті Лятуринської.

Сюди ж належать і поетичні парафрази з пророка Ісаї, написані білим амфібрахом, часом у комбінації з відхиленнями анапестичного типу, цикл, що друкувався 1962 року в «Новому літописі», темному квартальнику, видаваному в Вінніпезі. Поетичні біблійні парафрази в українській поезії 19 ст. жанр традиційний. Але в Лятуринській вони ні формою, ні спрямованням не нагадують Гулака-Артемовського, Шевченка чи П. Куліша. У Лятуринській вони скеровані не на актуалізацію Біблії, а на полеміку з нею, на викриття старозавітних пророків як речників звоювання й знищення сусідніх народів. Центральні тут не поетичні тексти самі в собі, а розлогі полемічні примітки-коментарі, додані до них і націлені проти поетичного тексту, самою ж поеткою написаного — річ цілком унікальна в історії української, та й не тільки української поезії. Коментарі ці складені в такому ж дусі й стилі, як «Анти-світне».

Треба сказати просто і одверто: усе це писання хворої людини. І їх постання і агресивність в їх обороні межують із психозом. Лятуринська не була підготована до такої праці. Її знання з фолкльористики й стародавньої історії були принагідні, а з мовознавства — жадні, її матеріал випадковий і часто не перевірений. Українсько-геттиські зв'язки — витвір фантазії; зв'язки з іранцями були, але припадали на праслов'янську добу. Етимології Лятуринської не витримують критики, як от намагання виводити терміни чужомовного, наприклад, латинського походження, такі, як *коляда*, *вілія* і *русалія*, з української мови. Конфлікт із семітами тут взагалі ні до чого.

Для читача тепер ці писання мають значення лише документа, передусім документа хвороби, але також документа останньої спроби збудувати свій ілюзорний світ. Можливо хтось зможе сприйняти їх також як поетичні

втворили, хоч для цього їх виклад занадто тяжкий, а форма щонайменше недбала.

Але як документ передсмертні мітологічні писання Лятуринської важливі тим, що вони кидають світло на всю її творчість. У ретроспекті вона виявляє свою єдність у тому, що все життя Лятуринська намагалася через свою поезію збудувати навколо себе уявний світ.

Травма, винесена з родинного дому, лишилася на все життя. Від неї Лятуринська пробувала врятуватися ілюзією щасливого дитинства. У роки, що йшли безпосередньо після втечі з дому і з України, факти були занадто близькі, щоб можна було їх сховати в імлі ілюзії. У віршах первісної «Княжої емалі» ця тема не вириває. Натомість тут панують «празькі» теми, — до них ми повернемося незабаром. Але пізніше уявний світ щасливого дитинства чимраз виразніше виходить на поверхню літературної творчості, і найвиразніше в «Материнках», книжці виключно про дитячий вік, книжці, в якій Лятуринська хотіла вибудувати якнайповніше ідилію свого щасливого дитинства. А справді це глибоко трагічна книжка. Вона складається з чотирьох історій загибелі, незаслуженої, несправедливої, — кітки Мамурки, собаки Тора, бика Буця і коня Княжни. І чотирьох історій ілюзій, розвіяних або розтросчених, історій самоти, — «Лялька» — про кохання, що не відбулося, «Ростик», — про героїзм, якого не розуміють, «Зайчики», — про конфлікт між вимогами оточення й власним переконанням і «Брехуха» — про ілюзорність ілюзії. До цього додано вступ, що дав назву й цілій книжці — «Материнки», вірш у прозі про щасливе дитинство. І диво дивне, критики повірили вступові, повірили назві книжки й не догледіли всього її змісту. «Материнки» написано десь 23 роки після втечі Лятуринської з дому. Ще й тоді вона, пишучи про страшне в дитинстві, не могла знайти в собі сили одверто зруйнувати уявний світ щасливого дитинства. Відгороджування від цієї травми, можливо, виявлялося й в її нахилі творити ляльки, ніби жартівливі, роблені часто з покидьків (я маю подарованого від неї

собачку, зробленого з шматка викиненої старої панчохи). Та про це можна було б говорити з більшою певністю, якби зібрати її ляльки, розкидані по приватних домах її колишніх друзів, і зробити виставку.

Галина Лашенко, яка добре знала Лятуринську, пише: «Пригадую перше враження, як я її побачила. Миле обличчя і ніби запит в очах — вираз, який властивий глухим. В погляді темних «вишневих» очей цікавість і наївність. Вічно жива цікавість до світу. Та життя ранило на кожному кроці — і від того гнів, який вражав деяких, переважно тих, хто мало її знали». Я додав би ще бісики кокетства, що часом спалахували в цих очах, і, сполучаючися зі сполоханістю, витворювали справді чарівну комбінацію. Перед цим тут говорилося про «Сотничиху» як шедевр «об'єктивної» поезії. Так, але тепер можна додати: в тому сполученні поваги, неприступності з кокетством і напівдитячою хвалькуватістю, яке характеризує Сотничиху, є риси самої поетки. Поезія ця, бачимо тепер, не тільки об'єктивна, вона й глибоко суб'єктивна, і саме в цій прихованості суб'єктивного пляну одна з принад цього вірша. Повертаючися до вигляду й поведінки Лятуринської-особи: думаю, що вираз її очей, так влучно схоплений Лашенко, був не тільки наслідком глухоти. Той «запит в очах», — він іде від травми дитинства. Зрештою, й сама глухота, як ми бачили, мабуть, сталася в трагічній утечі від того «щасливого» дитинства.

Тут же Лашенко ставить питання: «Жила мистецтвом і для мистецтва. Чи вона когось кохала? Чи могла хотати в пізніші, але ще, власне, молоді роки, коли звикла жити одна?» Питання містить у собі відповідь. Присилуване заміжжя ще фактично дівчинки, визначило самотність усього дальшого життя поетки. Тавро Чорнобога, накладене ще на крихітку Злотку, лишилося назавжди й довічно давалося взнаки.

Але Прага була щасливою інтерлюдією. Хай проблеми особистого життя лишалися нерозв'язані, але Лятуринська знайшла собі інтелектуальне оточення чесних і відважних,

талановитих і відданих. Вірніше, навіть двоє оточень. Одне була українська еміграція з її шуканнями українського світу в його своєрідності — у мистецтві, науці, світогляді. Друге — в скульптурі, в пластичних мистецтвах було також і чеське. Українська політична еміграція після Першої світової війни, як відомо, жила надією на повернення до батьківщини й протистояла асиміляції, плекаючи свій власний світ. Тут Лятуринська знайшла себе в товаристві таких особистостей, як Маланюк, Ольжич, Чирський, Юрій Липа та інші. Але вона почувалася дома й серед мистецького світу чеської Праги. У статті «Народження ідола» вона з пошаною й приязню згадує професорів В. Штеха й К. Шоврека. Серед її перекладів найбільше — з чеських поетів. Характеристичні їй, правда, поодинокі чехізми в її мові (як от достойник, фабори), при майже повній відсутності русизмів у мові і російських впливів у поезії, в протилежність, скажімо, Маланюкові і, меншою мірою, Ольжичеві. Єдино вступ до «Єронима» дещо нагадує вступні строфи «Возмездия» Олександра Блока, та й то більше ритмом і загальним тоном, ніж конкретними текстовими збігами. У тризбірковій «Княжій емалі» первісна «Княжа емаль», 1941, має чимало поетичних перегуків з українськими пражанами, але збільшення фолкльорного струму, чимраз відчутнішого, особливо в «Веселці» (після 1941) не можна не поставити в зв'язок із пражанами чеськими, від Ербена до Бендла й Явора.

Звичайно, і пражський світ Лятуринської був ілюзорним, як до певної міри таким є світ кожної еміграції на чужому ґрунті. Історіософія Маланюка й Липи, варязькість Ольжича, фолкльорний мітологізм Лятуринської — в усьому цьому були виразні елементи свідомого ілюзієтворення, як були вони і в культурі грюндера-«кулака» в реалістичнішого Уласа Самчука, як були вони і в волюнтаризмі Донцова. У зворушливо наївній формі цей гін до ілюзій виявився в невеликому шкiці Лятуринської про Дарагана. Захоплена ним, не знавши його, Лятуринська не тільки наслідувала до певної міри його поетичний стиль, а й витворила його

особистий образ. Уже пізніше їй трапив до рук портрет Юрія Дарагана. На фотографії був «якийсь чужинець-грузин». Але Лятуринська не здалася. Вона каже далі: «А я вже тоді мала усталене уявлення синьоокого русича», — і обстоює свою ілюзію: «Таким він мені в пам'яті й лишиться».

Але уявний світ української Праги був зовсім відмінний від уявного світу «щасливого дитинства». Там, у тій другій (хронологічно — першій) ілюзії, все було спрямоване на те, щоб свідомо й підсвідомо приховати жорстоку травму минулого. І ілюзія була вибудована на порожньому місці. На спогаді про — навіть не про маму — про мамині ніжні руки. Це була тільки ширма, заслона від фактів минулого. Празька ілюзія була не захистом від минулого, а світом майбутнього, проєкцією думки й уяви на майбутнє. І спиралася вона на живі контакти празького сучасного, на товаришів праці і ідеалів. Для таких, як Маланюк, що знали Україну, ця ілюзія могла бути також травматичною. Для тих, хто як Лятуринська або Ольжич, України фактично не знали, її заново для себе творили, в той час, до зустрічі з інакшою реальністю, ілюзія ця не була травматичною. Ось чому в «Гуслах» і «Веселці» поетичний світ переважно оптимістично-щасливий.

Ілюзорність українсько-празького світу стала очевидною лише тоді, коли постала з війною або з її кінцем конфронтація з дійсністю. Для Теліги, Ольжича, Липи це була українська дійсність. Для Маланюка й Лятуринської — еміграційна і американська. У Лятуринської вже перші контакти з пересічною, — не елітарно-празькою мистецько-літературно-українською еміграцією — в таборі в німецькому Ашаффенбурзі, з американською адміністрацією там таки породили трагічний конфлікт-протест, що знайшов своє втілення в «Єронімі». Боязкі й нечисленні спроби «порозумітися» з Америкою після переїзду до Міннеаполісу, — про це вже сказано передше — ні до якого *modus vivendi* не привели. Лятуринська знов опинилася перед порожнечою. Людей типу «синьооких русичів» навколо не було. У

порожнечі, що створилася була, серед неприйнятних для поетки американців і української еміграції, що згодом масово пішла на асиміляцію, не було більше захисту від травми «щасливого» дитинства. Вона опановувала душу. Лихоманково, власними зусиллями, невідготована до такої напруги, поетка хапається тепер за творення свого власного історично-мітологічного світу. Поразка тут була неминуча. Заборолом був фанатизм, але, мабуть, десь у середині душі поетка відчувала недостатність, і недосконалість цієї зброї. На допомогу травмі прийшли хвороби, від яких Лятуринська не хотіла навіть лікуватися.

Так поетичний і особистий шлях Оксани Лятуринської вкладається, хай дещо спрощено, в історію трьох ілюзій: трагічно-травматичної ілюзії «щасливого дитинства», що дала «Материнки», «Бедрика» й квітково-рослинні цикли; щасливої історично-мітологічної празької ілюзії, що дала найвищі досягнення поезії Лятуринської — тризбірку «Княжу емаль» і «Тугу», а в своєму спаленні вибухнула поетичною перлиною «Єронима»; і драматично-патологічної ілюзії «анти-світнього», що вже не спроможна була на творення визначної поезії чи прози. Є в цьому шляху своя трагічна логіка.

Ілюзійність світів, у яких жила й творила Лятуринська, ані трохи не зменшує літературної вартости її творчости. Всякий мистецький твір, хоч би яким «реалістичним» він здавався, творить свій уявний світ. З певного погляду вся література — тільки або передусім витвір фантазії. Це може бути джерелом трагічних переживань мистця, але на таких трагедіях література не втрачає, а часто виграє. Виграла вона і в випадку Лятуринської, з винятком хіба її останніх, у суті речі вже позалітературних писань.

Але на творчість Лятуринської треба поглянути не тільки з погляду внутрішньої, психологічної логіки.

Бувши вислідом її біографії як людини і як поетки, творчість Лятуринської водночас ідеально добре вписується в історію того, що повелося називати Празькою школою української літератури, точніше — поезії. Поняття

цього, скільки знаю, ніхто ніколи докладно не визначив і тут не місце на таку спробу, але деякі особливості цієї «школи» треба вилічити. Те, що поети Празької школи в період між двома світовими війнами жили й творили — всі роки або частину їх — у Празі, звичайно, обставина зовнішня. Стилістично між ними відмінності дуже великі. Липа не писав, як Теліга, Теліга була радикально відмінна від Стефановича або Маланюка. Спільним були хіба відраза до побутово-народницьких традицій — риса радше негативна — та ще піклування про формальну виточеність вірша — при дуже широкому діапазоні в виборі самих форм, від близьких до неоклясики в Ольжича через бароккові Юрія Липи до пунктирно-фолкльорних у Лятуринської, з тим одначе, що мало не завжди були присутні елементи стилізації.

Не стилістика, отже, об'єднує «пражан» у цілість; спільного треба шукати в рисах світогляду, віри, ідеології. Спільним була віра в існування окремішньої 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 впливати» з новознайдені духовости. Шукано своєї неповторної духової традиції в історії, у фолкльорі. 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 нешарувувалася 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 і уяви, керованої

волею. У контакті з українською дійсністю празький світогляд вів до самоспалення, як у випадку Ольжича, Теліги, а може найяскравіше — Липи, або до аскетичного самовичерпання, як у випадку Стефановича. У катастрофі Другої світової війни не тільки були знищені деякі чільні представники Празької школи, зникла сама можливість її дальшого існування, хоч, звісно, внесок її до української культури й літератури лишився високо значущим. Не стало після війни засновків для самого існування Празької школи. Сам кінець Праги як центру елітарної культури чи то чеської чи української був наче символом зміни діб. Але змінився й увесь світ.

Унутрішня вичерпаність Празької школи прихована тим, що її чільні діячі були знищені в перебігу війни. Але вона виразна, наприклад, у повоєнній поезії Маланюка з її прямуванням до рількеанства. І в неї вписується доля поезії Лятуринської. Уже в еволюції від пунктирної суворости «Княжжі емалі» до веселковости її двох пізніших збірок можна вбачати шукання шляху «до життя». Але «життя» це лишалось дуже умовним. Будувалось воно на многоголосій, але вже мертвій ритуальності волинського фолкльору, донесеній із напів забутого, а напів ніколи не булого дитинства. Заглиблення в «чаромуття», щоб ужити термін Платона Лукашевича, «анти-світнього», цілковите занурення в уявне й псевдонаукове, що мало, як ми бачили, свої причини в біографії й унутрішньому житті поетки, знаменне й обгрунтоване також і вірністю заповітам Празької школи в зміненому світі. У всій своїй позалітературності «Анти-світне» демонструє кінець, неминучість кінця Празької школи.

У сенсі літературних вартостей, одначе, вага творчого доробку Лятуринської, звичайно, не в цій кінцевості її останніх писань, а в тому, що в блискучому будь-щобудь сузір'ї українських пражан вона знайшла своє місце, говорила власним голосом, найліричнішим і може найтрагічнішим з-поміж усіх; і що потім, у «Єронимі», вона зуміла крик свого нищеного покоління і всього укра-

їнського народу втілити в поезію нечуваної напруги і осяйности.

Лишається сказати кілька слів про критичні статті Лятуринської.

Про літературно-критичні статті, поки вони всі не зібрані, можна говорити тільки умовно й попередньо. Літературним критиком у професійному розумінні Лятуринська не була. За винятком спогаду про Юрія Дарагана, надрукованого 1946 р., статті, на сьогодні зібрані, друкувалися в роках 1956-1964, себто писано їх уже в Америці в час вигасання поетичної творчости. Звернення до літературної критики мало, либонь, кілька причин: брак літературного оточення в Міннеаполісі — через критичні статті творилася ілюзія розмови на літературні теми; завжди властиве Лятуринській бажання контакту з читачем (на подарованій 1955 року критикові «Княжій емалі» вона написала: «Юрію Шерехові авторка в тузі промовляти до сердець»); і, нарешті, в обставинах напівголодного існування навіть мізерні й принагідні гонорари еміграційних періодичних видань були манною небесною.

Критичні виступи Лятуринської не були тільки критикою літературних творів, «нормальними» рецензіями. У давніших з них критика перемішувалася із спогадами, вони були спробами відтворити цілісний образ людини-творця-твору. Портрети ці дуже суб'єктивні, але тим цікавіші. Бачимо бо в них не тільки розгляданого письменника, а й саму Лятуринську. Такі портрети Самчука, Юрія Клена, Софії Русової, а до певної міри й Олени Теліги й Ганни Черінь. І в оцінці людини і в оцінці твору Лятуринська одверта, вона не боїться часом бути й прикрою, вона не ретушує, хоч не буває й злостивою. У подальших статтях поруч критики твору як рівнорядний, а то й надрядний складник виступає розгортання елементів світогляду й літературної програми самої Лятуринської. Те, що можна було вичитати з її поезій, тут висловлюється просто і щиро. Для характеристики поглядів авторки статті ці через це — мають свою вагу.

В основі лежить — як і в поезії — постулат окремишньої української споконвічної, прадавньої духовости, що найповніше виявилася в народному мистецтві і що її за всяку ціну треба зберегти. Духовість цю Лятуринська бачить як «пантеїзм, ідеалістичний світогляд, шукання... вічних вартостей, опертя у своїй власній душі, витворюючи чистий світ», що залишаються, ці вартості, «чар-зіллям на безлад, зогидження, на духову смерть», на втрату відчуття ієрархії, на «пролетаризацію», умасовлення. У християнстві приймається те, що, мовляв, є перевтіленням українського давнього поганства і, в усякому випадку, не Біблія, а хіба Євангелія. У цьому світлі найвищою вартістю стає народне мистецтво, що характеризується гармонією вартостей естетичних, етичних і ужиткових. Першорядним завданням у житті і в мистецтві стає «скинути чужий намул віків, запудити в собі бестію і безбатьченка».

Так званого «народу», себто селян і робітників, Лятуринська зблизька не знала. Кажучи її словами з нарису про Русову (не про себе сказаними), він був для неї «вирізняним абстрактом». У «Материнках» з «народу» бачимо кількох осіб із служби, що не характеризуються нічим, крім імени, і жорстоку нелюдяну Уліту. Тільки раз, скільки відомо, вона знайшла те, що шукала, уже в Америці в особі писанчарки Насті Проскурняк. Це була така подія, що Лятуринська присвятила їй спеціальний нарис — «Вишивана сорочка». Але і це була «прабабця», самотня в своїй ідеальності. А поза тим із «народом» вона зустрілася вже в Ашаффенбурзі та в Міннеаполісі, він тепер звався еміграцією, і, позичаючи перо в Данте й Гої, устами Єронима, вона (чи то пак Єроним) визнала його за вартового знищення:

Пошли чуму! Нехай увійде, чорна,
нехай жахне на смерть Твій гніводар!

З подвійного образу «народу», того ідеального, і другого, навколишнього, впливало й подвійне ставлення до

Заходу. Якщо добро й краса зосереджені в українському народі, Захід не потрібний: Європа є в стані «як матеріальної, так і духової катастрофи» («З розірваних сторінок»); якщо панування «блага, існа й красна» в народі ілюзія, посуджування Заходу можливе тільки з позицій «підрадянського смітника» («З симпатії й антипатії»). Лятуринська відкидає марксизм і екзистенціалізм (так, разом), але готова прийняти Фройда й Юнга («Псалом голубиноного поля»).

Літературні погляди Лятуринської-критика оригінальніші, хоч їхня залежність від оце щойно закреслених загальносвітоглядових засад виразна й незаперечна. Відкинення реалізму й натуралізму, всякої «побутовщини» в неї зовсім природне. Поза всім іншим ці стилі могли б скомпромітувати виплеканий образ народу. Якби вона прочитала «Вир» Тютюнника, вона б ужаснулася або обурилася. Але до реалістичних стилів несподівано додається й неокласицизм, бо він теж не досить візійний, теж занадто близький до землі. Мистецтво бо — «не природа.., тільки вона — Мрія», — великою літерою. Але — і це вже індивідуальне, Лятуринської, — в оборону береться експресіонізм, сюрреалізм, експериментаторство, модернізм, із Гоєю як його передтечею. Сама майстер рими, особливо в «Єронимові», але і в більшості коротких віршів, у теорії Лятуринська-критик декларує, що рима «не суттєва для поезії». Лятуринська вітає щире бачення світу дитячими очима, рішуче протестує проти вдавання дитини, гри в дитину, — теза, важлива для зрозуміння її дитячих віршів, її «Материнок». Їй імпонує стримана шляхетність, разить надмірна буйність почуття чи декорації. Із суворістю Савонаролі поетка виступає вкрай войовничо проти бруталності й вульгарності в літературі й мистецтві, проти обіграння статі, — що вона закидає Ганні Черинь, проти літератури, що не бачить мети в житті, чого в її очах завинив Богдан Бойчук. Це бо все для неї шлях до сатанізму. Тут знову Лятуринська не самостійна. На щастя, в своїй поетичній творчості і вона, і провідні поети-«пражани» цієї програми дотримувалися хоч і часто, але не послідовно.

Сьогодні теоретична основа статтів Лятуринської — на-самперед документ часу й місця, не тих — повоєння, Аме-рика, — у яких вони писалися, а попередніх років і празь-кого її середовища. Цінність їх поза цим головне в їхній спогадовій частині, в конкретних характеристиках людей і їхніх творів. Цінність їх також у тому, що вони показують, наскільки Лятуринська-поетка була глибша, тонша й вища від тих поглядів, зумовлених добою, в які вона вірила, але в яких не виявилася або частково тільки виявилася її власна творча істота. Чотири її головні поетичні збірки і прозові шкіци, створений нею поетичний світ далеко виходять поза межі доби їх написання. Школи своєї Лятуринська не ство-рила і наслідувачів не мала, — вона була для цього занад-то індивідуальна, занадто своєрідна. Але свій стиль вона вибудувала, свій духовий світ. Історія української літера-тури двадцятого сторіччя не буде повна без розділу про її творчість. Знання еволюції її поетичного стилю й конфлікту між її поетичними й літературно-критичними писаннями конечно для розуміння історії Празької школи та її кінця.

P.S. Біографія Лятуринської не написана, й матеріали для неї не зібрано. Не знати навіть, якою мірою вони існують, а якою втрачені в трагічних закрутах її особистого життя і в катастрофах історії її країни. Кілька біографічних відомостей, що вкраплені до цієї статті, взято з трьох дже-рел: некролога «Оксана Лятуринська» її лікаря Миколи Да-нилюка («Нотатки з мистецтва» 11, 1971), спогадів Галини Лашенко («Із спогадів про визначних письменників», «Київ» 4-5, 1955) і з оповідей Оксани Соловей, що часто зустріча-лася з Лятуринською в роки її життя в Міннеаполісі. Поде-коли між цими джерелами є розбіжності. В таких випадках тут вибрано ті дані, що краще мотивуються цілісним обра-зом поетки і краще в'яжуться з певними фактами її життя й діяльності. У цьому виборі могли бути помилки. Автор буде вдячний тим, хто ці помилки виправить. Використано також кілька недрукованих листів до Лятуринської від чле-нів її родини.

Два аспекти творчого життя Лятуринської лишилися не навітлені в цьому нарисі. Мистецтво скульптури, льялькарства, писанкарства. Речі ці великою мірою розгублені, те, що збереглося, не зібране. Треба було б зібрати, а тоді до голосу прийшли б історики цих ділянок. І друге — поетичний переклад. Про це тут хай буде коротка заввага. Лятуринська зверталася до поетичного перекладу не так уже й рідко, але в своїх збірках вона не виділяла переклади, а розкидала їх між власними віршами. Річ ясна, її цікавили речі, що вкладалися в профіль її власних настроїв, тем, творчости взагалі. Тим вона не вибирала найбільших поетів. У другорядних вона часом знаходила настроєво ближчі собі речі. Найбільше перекладів, як уже сказано, з чеської мови, але даремно ми шукали б найбільших майстрів чеської музи, таких як Маха або Галас, натомість знаходимо фолкльорних Ербена й Бендла, а найбільше — Павла Явора. З білорусів репрезентований Багдановіч, а особливо Лариса Геніюш, що жила в Празі. Німецькомовних поетів є два — і два вірші: Гете і другорядна австрійська поетка, що мала часом чеські мотиви в своїх віршах, Марія фон-Ебнер-Ешенбах (1830-1916). З американців пощастило тільки Лонгфелло, з двома хрестоматійними поезіями. Не знати, з якої мови зроблено переклади двох китайських поетів. Майже все це поезії романтично-фолкльорні або пізні відлуння романтизму. Не даремно Лятуринська прийшла до української поезії не через Шевченка, як стільки інших, а, як уже згадувалося, через Олеся, епігона романтизму. Загалом — не зазнаюмлення читачів з чужими світами, а включення іншомовних творів у свій світ, — настанова, мабуть, характеристична для Лятуринської взагалі, з її уявою мистецтва як особистої й національної Мрії-візії. Настанова романтична й постромантична.

Нью-Йорк, 13 червня 1982
(«Сучасність», 1982, 4-5, дещо інший варіант у книзі. Оксана Лятуринська, Зібрані твори, Торонто, 1983)

ТРОЄ ПРОЩАНЬ. І ПРО ТЕ, ЩО ТАКЕ ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

У цьому виступі на симпозіумі «Традиція і новаторство», що його zorganizувало об'єднання українських письменників в еміграції «Слово» 26-27 грудня 1964 року в Нью-Йорку, зберігаємо стиль усної мови перед аудиторією.

Досі говорилося тут про літературу, тому, я думаю, буде доцільно мою розмову — зрештою теж про літературу — почати з самої літератури. Це означає довгі цитати.

Я дозволю собі прочитати два вірші, очевидно, не претендуючи на артистичне виконання. Ось вони. Перший з них написаний Юрієм Тарнавським і зветься «Прощання»:

В пустині
коливання руки,
коли ви йдете ржавим піском:
він скрегоче зубами, сопучи,
солоний пил тре язиком шкіру,
в пустині коливання білої руки
не охолоджує, не гасить, не штовхає,
— далеко коливання білої,
і коли вам не в'януть усмішкою губи,
ви всміхаєтеся мозком снів,
бо що коливання руки, яка рідшає димом,
що коливання споминів в пустині,

де вітер свище волоссям піску,
де панує в горах жорстоке сонце,
де ви йдете,
оставивши за плечима
спомини бажань,
як коливання білої руки.

Пісня вітру:

Мої хвилі
музика пісків,
а кістяки
вилили очі.

Мандрівнику,
втікай між ребра скель,
хай сморід їхнього м'яса
пригадає тобі смерть!

Я повторюю, вірш зветься «Прощання», автор вірша Юрій Тарнавський. Другий вірш — це «Розставання», його автор Левко Боровиковський. Міг би теж зватися «Прощання». Вірш Тарнавського написаний у шістдесятих роках нашого сторіччя, вірш Боровиковського написаний приблизно сто тридцять років тому. Вірш Боровиковського довгий. У ті часи писали довше, ніж у наші часи. Я сподіваюся, що читання віршів зарахується не в мій реглямент, а в реглямент авторів віршів. Все таки я прочитаю його в скороченні:

Ой криче ворон, негодоньку чує;
Щось козакові серденько віщує.
Козак сідла коня вороного,
Він хоче їхать до краю чужого,
Хоче на полі пошукати долі:
Козацька охота — гірше неволі.

Зіронька ясна за місяцем сходить,
Козак із двора коника виводить,
Козак на коні вороному грас,

Дівчина вийшла, козака питає;
«Серце-козаче, як рано рушаєш,
Куди так рано з двору виїжджаєш?»

К о з а к

Зірко-дівчино! Треба нам розстатись...
Серденьку скучно, душно дома жити,
Іду по степу тугоньку розбити,
Буду я в морі коня напувати,
Буду край моря доленьки шукати.

Д і в ч и н а

Місяцю ясний! — не їдь ти далеко...
Кінь вороненький недоленьку чує.

К о з а к

Дівчино-душко! Серденько не знає,
Де козакова доленька гуляє;
Кінь вороненький того зажурився,
Що ще сьогодні води не напився...

Д і в ч и н а

Свіжий барвінку! Хто ж тобі без мене
Білу на полі постільку постеле?
Кому в чужбині ти промовиш слово?
З ким ти поділиш вірну розмову?

К о з а к

Крихто Марусю! Білу постелю
Сніг, завірюха у полі постелять;
Серцем сирітським, щирими словами
Буду балакать з буйними вітрами.

Д і в ч и н а

Серце-козаче! В далекій країні
Ти ж не забудеш об своїй дівчині?

К о з а к

Буду я письма сльозами писати,
Буду вітрами письма присилати...
Мені згадають, темненької ночі
Дві ясні зірки — твої карі очі:
Серцю згадають милої любови
В ворона крила — твої чорні брови;
Рум'яні щоки — куш в лузі калини;
Сосна в діброві — станочок дівчини...

Д і в ч и н а

Серце ж, козаче, не давай нікому!
Та швидше, милий, вертайся додому!

К о з а к

Тоді я буду додому вертатися,
Як буде щука з голубом кохатися,
Як Дніпро наш буде синє море пити
Та буде хвилю насусп'ять котити...

Д і в ч и н а

Хто ж тобі в полі очиці закрис?
Хто біле тіло до гробу обмие?
Хто проспівас над тілом, козаче,
Викопа яму, як рідне заплаче?

К о з а к

Крилами ворон очиці закрис,
Дош із вітрами біле тіло змие,
Кінь вірний яму виб'є копитами,
Дикі завують звірі коло ями,
Намісто дзвонів — вороння закриче,
Біла на полі береза заплаче.

Кінь полетів — на вітрі грива мас;
У воріт, стоя, дівчина ридас...

Однакова тема в двох поетів, і можна порівняти, в чому відмінність у виконанні теми. Перша відмінність, яка здається, найбільше впадає в очі, це повне чи часткове усунення мотивації. У поезії Боровиковського нам здається, що ми бачимо мотивацію: є козак, є дівчина, козак любить дівчину, дівчина, як належить, любить козака. Але козак відчуває тугу за вільним життям, за степом, за бойовими вчинками. І він покидає свою дівчину, хоча й знає, що напевно загине й не повернеться.

У поезії Тарнавського мотивації взагалі нема. Не сказано, хто прощається, з ким прощається і чому виїжджає. Кілька разів, чотири чи п'ять, у Тарнавського повторюється «коливання білої руки», «коливання білої», без руки, уже так далеко, що останнє слово не долітає. І ми можемо здогадатися, що мова йде про Тарнавського і мова йде про його прощання з дівчиною.

У вірші Боровиковського нам здається, що ми знаємо мотиви козака. Але ми помиляємося. Ми їх не знаємо. Чому козак виїхав, і чому козак певний, що не повернеться? Чому він певний, що йому викопає кінь могилу копитом у далекому степу?

Відмінність, що здалася була найхарактеристичнішою, справді позірна. Обидві поезії заховали від читача мотиви поведінки дійових осіб. Заховали тому, що суть певних типів, певних стилів поезії — у недоговоренні. У тому, щоб читач підставляв свої враження, свій життєвий досвід, під те, на що натякнув, але чого не договорив поет.

Друга відмінність або те, що здається відмінністю, є те, що в поезії Тарнавського навіть початок вірша дає не образ прямого пляну, а образ символічного або, коли хочете, метафоричного пляну. Перше слово в поезії Тарнавського — «в пустині». І далі повторюється цей образ, який є звичайно тільки образ, бо зрештою пустині справжньої там не було, коли він прощався з дівчиною, пустиня була в його душі, в його серці. Але цей образ далі реалізується, наповнюючися чимраз більше конкретними деталями. Ми

читаємо про ржавий пісок, ми чуємо, як пісок скрегоче, ми відчуваємо доторк піску на шкірі, коли він тре своїм язиком шкіру, цей солоний пил.

У поезії Боровиковського цього, на перший погляд, нема. Ми перебуваємо не в метафоричному оточенні, а в справжньому. Ми навіть знаємо, що дівчина стоїть «у воріт». Ми бачимо кілька деталей. Один з них — це чорний ворон, що з'являється, як пустиня в Тарнавського, в першому рядку: поезія починається: «Ой криче ворон, негодонуку чує». Далі ми бачимо, що «зіронька ясна за місяцем сходить».

Але чи це конкретний пейзаж? Чи це не настроєві натяки, знову ж таки, як і в Тарнавського? Образ ворона... я не буду вдруге читати вірш Боровиковського, це довгий вірш. Але образ ворона проходить крізь увесь вірш, починаючи від першого рядка і далі через згадку про степ, через згадку про те, що в далекому степу крило чорного ворона нагадає очі дівчини, і кінчаючи тим вороном, який закриє очиці козакові.

Коли нам здалося, що тут дано реальний красвид, це була помилка. Нам дано натяки, нам дано настроєві ключі, так само, як це зроблено в поезії Тарнавського. Різниця, я б сказав, не якісна, а кількісна. У Боровиковського кількісно на першому пляні реальна ситуація. У Тарнавського кількісно на першому пляні розгортання метафор. Але настанова і принцип взаємодії двох складників поезії в суті речі однакові.

Можна було б далі вести це порівняння. Можна було б знайти ще чимало цікавих деталей. Але вірші говорять за себе. Я дозволю собі далі на аналізі цих двох конкретних поезій не зупинятися.

Я думаю, вже можна побачити, що я хочу сказати. Я хочу сказати, що принципової різниці між поезією, яка в нас вважається наймодернішою, яка в нас зветься нью-йоркською групою поетів (це не помилка, я свідомо кажу: поезія, яка зветься нью-йоркською групою поетів, хоча вона зовсім не конче нью-йоркська, бо вона так само і

київська і чікагська і може ще якась), і тією поезією, що її зведе романтичною, власне кажучи нема або дуже мало. Нова поезія відрізняється тільки підсиленням другого, не-реального, метафоричного, символічного, суто образного пляну. Збільшилася роля недоговорення. Але загальний підхід подібний або спільний.

Я дозволю собі прочитати ще один вірш, що теж зветься «Прощання». Його автор Олена Пчілка:

Прощай, моя люба, прощай, моя мила!
Подай мені руку твою!
Прийми ж ти, голубко моя сизокрила,
Остатню сповідь мою.
Мандрую, кохана, в непевну дорогу,
В тяжку, невідому путь;
Судилось здобути мені перемогу,
Чи ранньою смертю заснуть?..
Хай буде, як буде! Не маю вертатись
Назад з того шляху, що взяв,
Не маю тії корогви одцуратись,
Що вільно і щиро я зняв.
Жили ж поривання й надії палкі
У нас, моя вірна, в обох —
Ми ширую віру і думи святії
З тобою кохали удвох;
Чи треба ж казати, що тебе не забуду?
Нехай не турбується серце твоє!
З останнім диханням хіба я позбуду
І думи й кохання моє!
Прощай! Хай очей твоїх ясне сіяння
Просвітить непевну путь,
Хай любі стискання руки, цілування —
Не жаль, а одвагу дають!

Ритм катеринковий. Тут є виразні натяки на «громадські мотиви», але нема особистої метафоричності, і дуже мало фолкльорної. Є алегорії, і нема жадного конкретного деталю. Вірш Олени Пчілки це вірш, написаний між романтизмом Левка Боровиковського і романтизмом нью-

йоркської групи поетів. Це вірш народницький. Для нас — застарілий.

Я не хочу сказати, що цей вірш гірший. Мені він не промовляє до серця. Але може декому він здасться найкращим з трьох. Це справа смаків, це також справа покоління, і я цілком охоче припускаю, що за якихсь п'ятдесят років вірші Боровиковського і Тарнавського здаватимуться не віршами, а механічно-ритмізованою групою слів, бо смаки міняються, і міняються вони хвилями.

Я можу тепер перейти до кількох зауважень про традицію і новаторство як такі. Чому взагалі новаторство, чому не триматися традиції? Чому Олена Пчілка не писала так, як Боровиковський? Чому Юрій Тарнавський не пише, як Олена Пчілка?

Я думаю, що новаторство річ неминуча і що впливає воно з двох головних причин. Одна причина та, що мистецтво, крім усього іншого, є також гра, є також спорт.

Уявім собі, що ми всі тут любимо кінські перегони. Уявім собі, що ми бачили вже сто, п'ятсот разів кінські перегони. Зрештою ми захочемо чогось нового. І коли нам скажуть, що сьогодні кінські перегони відбудуться з перешкодами, що коні мають стрибати через ці перешкоди, то напевне ми дістанемо більше приємности.

Мистецтво не тільки гра, але мистецтво, звичайно, і гра. І коли щось стає нам занадто звичним, ми хочемо ускладнення. Новаторство з'являється насамперед як законне, нормальне ускладнення.

Але є також друга причина, чому з'являється новаторство в мистецтві. Ця друга причина це бажання реалізму.

Матеріал мистецтва не адекватний життю. Ми не можемо, коли говорити про літературу, відтворити словом життя, як воно є. Це дуже легко побачити з першого-ліпшого прикладу. Уявім собі, що ми говоримо про якусь особу і мій співрозмовник ніколи цієї особи не бачив. Він мене питає, як же ця особа виглядає. Добре, я скажу, вона мала на зріст, чорнява, середніх літ. Якщо я візьмусь описувати за стандартами нью-йоркської поліції, я скажу,

що особа ця має стільки футів заввишки і стільки фунтів ваги, але після того ви йдете вулицею, і ви зустрічаєте цю людину, чи ви пізнаєте її з того опису? Безперечно, ні. Хібащо ця людина має якусь надзвичайну прикмету.

Слова так само, як фарби в малярстві, так само, як будь-який матеріал у будь-якому мистецтві, ніколи не можуть відбити повноти життя. Літературний твір ніколи не віддзеркалює повноти життя. В цьому може його найбільший інтерес. Але в кожному мистецтві є туга за тим, щоб цю повноту життя відбити. І саме з цієї туги виникає конечність шукати нових засобів, тих, що їх не було.

Що таке, скажімо, романтизм з цього погляду? З цього погляду романтизм був ніщо інше, як нове шукання реалізму. Література перед романтизмом не знала, наприклад, світу снів і видив. Романтизм уважав, що це є вищий реалізм, ніж описувати пласку видиму реальність. Що це сягає глибше в людську душу і в істоту світу. І хіба це випадково, що саме в той час в науці відкрито такі речі, як гіпноізм, телепатія тощо?

Якщо наше молоде покоління не хоче писати, як Олена Пчілка, а я повторюю, для свого часу Олена Пчілка заслуговує на цілковиту пошану, якщо наше молоде покоління не хоче так писати, а думаю й сподіваюся, що воно не хоче, то це річ цілком природна. Олена Пчілка не бачила світу в ті телескопи й мікроскопи, якими ми тепер порядкуємо. Вона не могла бачити того кольору неба, який люди бачать з стратосфери.

На це можна сказати, що наші молоді поети не були в стратосфері. Згода. Але чи не тому їх ще більше вабить поетична стратосфера? А зрештою досить того, що вони були на літаку. Навіть з звичайного літака хмари виглядають інакше, ніж їх бачила Олена Пчілка.

Бачення світу змінюється, і змінюється наше бажання пізнати світ і відбити його. Воно ніколи не буде адекватне, але в натурі людини і в натурі мистецтва — бажання йти так глибоко, як тільки можна. Це є друга причина новаторства, і це тому всяка історія літератури складається з

безперестанних хвиль новаторства, що набігають на старе і його змивають.

Але як змивають? Змивають, вбираючи його в себе. Таж вірш Тарнавського був би просто неможливий, якби не було вірша Левка Боровиковського. Я не кажу про пряму взаємодію двох віршів. Я навіть не знаю, чи Тарнавський читав Боровиковського. Мова йде про стилі. Вірш Боровиковського типово репрезентує один стиль, романтичний. Вірш Тарнавського — типовий представник другого стилю. Вірш Тарнавського виріс на тому, що писали романтики, виріс із заперечення і з засвоєння цього — і з заперечення «народництва» в поезії.

А що ж тоді традиціоналісти? Традиціоналізм теж ніяка не лайка, не більше, ніж модернізм. Традиціоналісти завжди в конфлікті з новаторами сьогоdnішнього дня. Але їм подають руку новатори завтрішнього дня.

Чисто психологічно традиціоналісти можуть бути різного типу. Одні більше зацікавлені проблемою того, що вони скажуть, ніж проблемою того, як вони скажуть. Їм здається, що старі, традиційні засоби нічим не гірші від будь-яких інших, що вони універсальні, а не риси певного часового стилю. Інші традиціоналісти заколисані ритмом традиційного стилю і живуть у його інерції. Зрештою, в суті речі це найбільше справа поколінь.

Це, правда, заява трохи непристойна, бо, кажучи це, я, очевидно, хочу зменшити свій вік на яких тридцять років, або відповідно збільшити вік Тарнавського. Проте, в головному, я все таки думаю, це справа генерацій.

Підсумовуймо. Те, що я хочу сказати, дуже проста річ. Не *або* — *або*, а *і* — *і*. Традиція і модернізм.

Але і не в сенсі тому, що всі мирно живуть, і ніхто не критикує, і ніхто ні на кого не нападає, а в сенсі тому, що кожний критикує кожного. Традиціоналісти нападають на новаторів. Новатори нападають на традиціоналістів. І так ми знаємо, що ми в русі, що ми не стоїмо на місці.

З цього погляду можна сказати, що історію літератури можна зформулювати як прекрасну повторність неповтор-

ного. Але, якщо хочете, можна її зформулювати, помінявши місцями слова, як прекрасну, з одного боку, повторність неповторности, з другого боку, неповторність повторности. В обох випадках вона прекрасна. Звичайно, якщо ми її такою зробимо.

А реалізм? Його, звичайно, нема, ніколи не було й не буде. Але є прагнення його і до нього.

(«Слово», збірник 3,
Нью-Йорк, 1968)

**ПРО САМВИДАВ НА ІНШОМУ КОНТИНЕНТІ,
ПРО НЕНАВИСТЬ, ПРО НОВІТНЮ ПОЕЗІЮ
І ПРО ІНШІ РЕЧІ І НАЦІЇ**

Teraz na świat wylewam ten kielich trucizny...
Żrąca jest i paląca mojej gorycz mowy:
Gorycz wyssana ze krwi i z łez mej ojczyzny;
Niech zrze i pali — nie was, lecz wasze okowy.

Adam Mickiewicz. Do przyjaciół Moskali.

Переді мною чотири книжки. Книжки? Зошити? Автор: Олександр Смотрич. Одна зветься Вірші. Друга зветься Вірші, збірка друга. Третя — Вірші, збірка третя. Четверта — 1933. Роки видання позначені: 1974 і 1975. Місце видання не позначене. Сторінки не нумеровані. На кожній книжці стоїть: Сам видав. Еміграція не має державних видавництв. У певному сенсі кожне видання — самовидання. Якщо це спеціально підкреслюється, це демонстрація. Виклик. Справді, чи якенебудь з наших більш-менш усталізованих видавництв узялося б видати ці вірші?

У Росії й російських колоніях самвидав карається роками й роками вилучення з життя. На еміграції автора, що порушує приписані табу, не посадять за ґрати. Але на нього чекає або змова мовчання або брутальна критика, а далі вилучення з суспільного життя. Подивіться, в яких оксамитових рукавичках дехто з поетів Нью-Йоркської

групи трактував дещо з заборонених тем і як сумно це закінчилося. Виглядає, що вони більше не ризикують. Але література, що не ризикує, перестає бути літературою.

Самвидав Смотрича порушує багато заборон. Деякі суто українські. Він уживає, наприклад, нецензурних слів. (Ні, не тих, «найгірших»). Деякі загальні другої половини двадцятого сторіччя, коли всі мусять бути однаково добрі і всі всіх люблять, а тим часом більші спокійно жеруть менших. Виходить, що самвидав ніби потрібний.

Ця стаття має кілька тем і кілька адрес. Хоч нас навчають, що добра стаття має бути однотемна і з одним адресатом. Але що ж зробиш, коли в житті нашому одна тема перепліскується в іншу. Може, бунт потрібний і тут? Вірші Смотрича теж кількатемні. Адреса в них, правда, одна: та, що в Шевченковому Посланні, — до юродивих дітей України, що оглухли, не чують, кайданами міняються, правдою торгують.

З тем Смотричевих одна несподівано стала дуже злободенною. Почнім із неї, хоч вона в нього зовсім не центральна. Кілька видатних представників російської найновішої еміграції останнім часом прилюдно освідчилися в любові до українців. За що нас люблять, з першого погляду не зовсім зрозуміло. Адже мови української вони як правило не знають, а про культуру мають уявлення хіба з випадкових вражень і джерел другої руки. Хіба за карі очі й брови шнурочком? Чи за хахлацькі журливі пісні? Українці тут у відмінному становищі. Вони вивчили російську мову і знають російську літературу. Не завжди тому, що хотіли; а тому, що були до того примушені. Колонізовані народи знають колонізаторів. Колонізатори не знають колонізованих. Освічені араби в Тунісі говорять по-французьки й читають французьких письменників. Скільки французів у Парижі можуть похвалитися тим самим супроти арабів? Нам посилаються на спільні страждання. Це правда, що не тільки українців, а й росіян заганяли до колгоспів, навчали співати в тон, перетворювали на яничарів проти власного народу, засиляли на каторги Магнітогорськів і

Гулагів і виморожували на смерть у снігах Фінляндії, яка чомусь ніяк не хотіла перетворитися на російську колонію. Але російська церква існує, хоч і жалюгідно, а від обох українських на поверхні і сліду нема. Росіяни не вивчають жадної мови своїх колоніальних народів, а українців русифікують з дитинства. Росіяни можуть вільно вживати своєї мови в Росії і в її колоніях, а українці не можуть говорити своєю навіть у власних містах, щоб не викликати негайно провокації або знушення. У російських університетах не заборонили викладів російською мовою. Російську мову не пристосували до української, проскрибуючи сотні слів і виразів. Росіяни мають свою історію і історичну славу, а в українців історію забрано. Пушкін і Тургенев виходять повністю, а Шевченко, Франко й Леся Українка цензуровані. Росіяни не можуть говорити про свою меншевартість, а українці не можуть написати жадної статті, поезії або роману, не підкресливши, що, мовляв, росіяни вищі й кращі. Це лише кілька фактів з культурного життя. А історики й економісти додадуть стільки, що й на воловій шкурі не списати.

Коли логічні аргументи падають, наперед виходять біографічно-біологічні. Несподівано найбільший з російських еміграційних письменників вирішує потрібним і своєчасним довести до загального відома, що його дід був українець. Аргумент щонайменше двосічний. Дід був українець, унук — росіянин. Унук ще пам'ятає діда. Правнук його не знатиме. І так пам'ять про українськість западеться, — і всі «славянские ручьи сольются в русском море». Це той самий комплекс, що спричинив позитивне ставлення Максима Горького до перекладів Коцюбинського російською мовою, але викликав вибух обурення, коли стало питання про переклад Горького українською. Бо перше — веде колонізованих до Росії, а друге — підкреслює їхню незалежність.

Суб'єктивні наміри в недавній заяві могли бути найщиріші й найчесніші. Але росіянам час усвідомити, що нове слово вони можуть сказати не декларациями про любов до

українців. Ці тривають уже не одне сторіччя і хоч-не-хоч сприймаються на історичному тлі. Петро I любив нас, коли палив Батурин, і Катерина II, коли знищувала Гетьманщину й Січ. Нове слово — якщо вже йдеться про публічні декларації — може і повинно бути тільки одне: беззастережне визнання повної незалежності України на всій її адміністративній і етнографічній території. Чи багато росіян психологічно готові прийняти становище, коли щоб поїхати до Харкова чи Одеси, росіянин мусітиме прийти до українського консульства в Москві, чи Ленінграді, чи Солженіцинселі десь у нетрах Сибіру, — де там буде тоді столиця нової Росії — і дістати візу українських господарів землі української, як він робить, коли хоче поїхати до якоїсь там Англії чи Албанії? Молодий Шевченко мріяв про те, як «житом-пшеницею, як золотом покрита, не розмежованою останеться навіки од моря і до моря — слов'янська земля» — пізніші події навчили його, а ще більше навчили нас, що це не можливе. Сподіваймося, що прийде час, — дай, Боже, — як прийшов між колишніми ворогами Америкою й Канадою, — вільного переїзду людей, але — не забуваймо — через кордон. А тим часом ми не хочемо від наших пшияцюл-москалі освідчень у коханні («Минуй нас пуше всех печалей и барский гнев и барская любовь»). Можна росіянам освідчуватися в любові до французів, еспанців, папуасів, кого вони хочуть. Бо там не можна запідозрити їх у прихованих намірах. Але до колонізованих народів Росії, — ні, краще утриматися від таких заяв. Коли удав тримає ягня в своїх обіймах, непристойно йому заявляти про свою любов до ягняти, навіть якби він мав намір те ягня випустити. Будьмо одверті: українці бояться таких заяв. Нехай це перечуленість. Вона має свої історичні підстави. Українці російського виховання пам'ятають про ту любов росіян до інших націй, що її оспівав Блок у «Скифах». Любов аж доти, доки «хрустнет ваш скелет в тяжелых, нежных наших лапах».

Ні, від росіян доброї волі ми хочемо тільки повного невторчання в українські справи. У вас держава, і мова, і

культура — і в нас держава, і мова, і культура. Історія склалася так, що мости між Україною й Росією висаджені в повітря. Це може бути сумний факт, але факт, що його росіяни як група мусять визнати. Тільки після такого визнання можна почати будувати нові мости в атмосфері нового — і перевіреного — довір'я. Після такого визнання від росіян доброї волі як осіб і може груп ми сподіваємося зацікавлення й співчуття до української визвольної боротьби, інтересу до української літератури й культури, приятелювання й взаємодопомоги. Мало не кожний з нас радо матиме друзів з-поміж росіян доброї волі. Але нехай не люблять нас усіх гуртом. Зрештою, чи всі ми такі добрі й гарні?

Усе це — велика і самостійна тема, і до того ж публіцистика, а наша головна тема сьогодні — вірші. Отже, до них повертаючися, цікаво, що Смотрич ніби передбачив цю кампанію любови і ще рік тому відповідав на неї:

За що ненавиджу тебе, Росіє?
За все! А головне за те,
що любиш так по-братньому мене.

(Тут і далі я часом міняю пунктуацію автора). А постать освідчувача саркастично втілив в образі своєї старої вчительки, що об'їздила всю Європу, грала Чайковського на роялі, картала свого учня за «ломанный язык» і —

з обуренням протестувала:
«Что значит украинец? Стыд!
Ведь русский каждый, кто не жид!»

Так, зрікшись любови, ми приходимо до дальшої теми, в лоб зформульованої в попередній цитаті. Теми, що є одна з головних у віршах Смотрича, що сьогодні цілком нецензурна (не в статевому сенсі) і напевне потребувала самвидаву. Вона почнеться віршами, але приведе нас знов до публіцистики, вдруге і — сьогодні — востаннє. Ця тема

— ненависти. Вона проскрибована, але вона існує, і краще, щоб вона виявилася. Література бере фальшивий тон, коли її замовчує. Це річ абеткова. Але Смотрич іде куди далі. Він не просто пише про ненависть. Він ненавидить. Він виступає речником теми і почуття. Об'єкт його ненависти — передусім Росія:

Ви кажете — есересер,
а я кажу — Росія.
Ви кажете уересер,
а я кажу — Росія.
Ви кажете — царизм нас жер,
а я кажу — Росія.
Ви може не повірите тепер —
колись повірите — Росія.

Це також історія Росії, від Петра, що прорубав вікно до Європи, — «і смородом страшним війнуло у Европу», до Леніна, що дістав не кращі епітети, і «генсека», що «свою дружину-суку задавив». Також російська пісня, що її

ваньки тягнуть в унісон
елейно, тихо, прісно...
то знову бугаєм
на пельку всю,
і «даже очень-очень ліхо».

З жахом і огидою Смотрич бачить, як Росія принесла до Європи новітню дев'яту симфонію на гармошці, —

коли кацапи лізли на райхстаг
чи гвалтували німки біле тіло

і як

коли зустрілись в небі спутники радянські,
у космосі матюк кацапський,
як прапор Леніна, повис

і як, діалектично (образ Смотричів), культура співпрацює з кулеметом:

Кого не можна кулею в потилицю спинить —
культурою, як з кулемета будуть бить.
Толстим, для прикладу, чи може Достоевським,
ще й Гоголя в додачу приплетуть,
в балет і оперу вас поведуть
і там продемонструють вам Ромео і Джульєтту.

Механізм і наслідки цієї співпраці показані в образку
«В університеті на славістичних студіях»:

Дискусія, література —
якась ряба студентка-дура
блискуче Достоевського
до Горького рівня.
Студент, в якого перша
пухом борода, — замислено
у носі колупа.
Для всіх — китайська грамота
Росія і культура,
й не вдієш тут, як Ванька каже —
ні х...
У клясі світло, затишно і тепло —
спітніла лисина професорська
сія.

Було б неправдою, якби хтось сказав, що вірші Смо-
тричеві виявляють ненависть тільки до абстрактної Росії.
Через вінця вона переливається в ставлення до росіян на
Україні —

Вже не реве,
лиш стогне Дніпр широкий,
кацап «Ей ухнем!» завива,
і матюками гне
при місяці і сонці,
й на пляжах
жирні ж... гріє кацапня.

(в автора не крапки, а слово повністю), — і завершується, ніби в перифразі з Достоєвського, мрією про час, коли на землі не буде росіян: у вірші «Кацапам» Смотрич пише:

Мені від вас належитья вінець!
Що ж, будьмо щирі і відверті.
Коли ви будете на порох стерті
і сморід ваш розвіє вітерець —
ви лишитесь до дня останнього Землі
в моїх нікчемних віршах, мов боги,
по-справжньому безсмертні.

Вибухи ненависти в віршах Смотрича страшні. Не має значення, чи вони авторові, чи автор відсторонюється від них іронією, мовляв, походять вони від дядьків Тарасів і тьоть Моть нашої доби. Вони тим страшніші, що це не тільки вияви почуття, сліпого й неконтрольованого. Вони також — виконання обов'язку:

Хотілося б мені про інше щось писать,
лишити жах і віковичну чорну сварку.
Та не годиться ситцем веселеньким драпувать
порожні вікна катафалька.

Вірші є вірші, а політика є політика. Не улягає сумніву, що ні одна визвольно-колоніальна війна не обійшлася без ненависти як однієї з рушійних сил. На Україні ненависть тліє віддавна. Шевченко відтворив її в образі —

Лежить попіл на розпутті,
А в попелі тліє —
Іскра огню великого,
Тліє, не вгасає,
Жде підпалу, як той месник,
Часу дожидає,
Злого часу.

Першим обов'язком першого українського національного уряду буде оборонити російську меншість на Україні

від виявів ненависти, як уряди Тунісу й Марокко, після *перемоги*, оборонили французьку меншість. Чи це можливо?

Пушкін ненавидів царя й царизм. Йому належали слова:

Самовластительный злодей,
Тебя, твой род я ненавижу.
Твою погибель, смерть детей
Со злобной радостью предвижу.

І все таки він знав, що кінець царизму буде чорним роком Росії:

Настанет год, России черный год, —
Царей корона упадет.

Новітня російська еміграція з жахом відкидає перспективу нової революції, що, мовляв, перетвориться на війну всіх проти всіх. (Ще одна спроба мотивувати потребу зберегти Російську імперію). Але, більше, ніж декому видається, ексцесам ненависти й жорстокости можуть запобігти самі росіяни. Ці ексцеси виявляться безпредметовими й непотрібними, коли росіяни широко й послідовно зречуться своїх претенсій на Україну в її цілості. Не збереженням імперії, а визволенням колоній можна досягти мінімуму жорстокости й насильства. Чи росіяни спроможуться на це? Сумнівно, але... Спробуймо досягти цього.

Не переносьмо політики до літератури. Не переносьмо її до наших особистих стосунків. Але й не засуджуймо літературу, якщо вона — бодай у самвидаві — наважується назвати речі своїми іменами й прориває липке павутиння облудних фраз, які давно вже нічого не значать на великій частині земної кулі. Це її обов'язок, а солідаризація з почуттями нехай нераціональними, небажаними й небезпечними — її право.

Тим більше, що в даному випадку ці почуття мають коріння в історичному ґрунті. Ця стаття не повинна бути безконечною (хоч тема її чи не така), і публіцистична частина її має скоро добігти кінця. Тому я не буду ані циту-

вати, ані аналізувати докладно причин ненависти, як вони показані в Віршах Смотрича. Це страшний рахунок. Голлод, колективізація й так зване розкуркулення як акти нищення національної субстанції й розтління душі народу й одиниці — теми не нові, але в образах «Віршів» і «1933» вони виступають у конденсації, лаконічності, іронії, пронизаній болем, з такою силою, як рідко коли. Деяке уявлення про цю манеру напівфейлетонну, напівгістеричну, де читач не знає сміятися чи ридати може дати чотирирядкова «Дума»:

Гей, енкаведе та й Енка веде!
Гей, гей, та й в енкаведе...
Ой та й гей — тепер не те!
Сидить Енко в кагебе!

Гей...

— де в двох рядках схоплено тему терору й нищення, в двох — розтління людської душі.

Тут ми переходимо до другої теми, другого об'єкту ненависти й справжнього адресата віршів Смотрича. Бо це було відхиленням автора цієї статті — звернутися до пшияцюл-москалі із закликом схаменутися й стати людьми. Адресат віршів Смотрича — це насамперед той українець, якому виїли душу й волю століття колоніального життя й пристосування. Як колись у Шевченка, він — об'єкт сатири й ненависти і — любови. Хоч останньої сам автор може й не усвідомлює. Для цих гнучкошійх він знаходить тільки слова огиди й картання, засуду й презирства. Критик убачає любов у тому, наскільки автор прикутий до цієї теми, убачає може й помилково. (Але зрештою кожна ненависть росте з любови й може й ненависть до Росії є тільки метаморфозою зрадженої любови. Та це окрема тема, й тут на неї не місце).

Розрахунки поетів з філістерами — річ такого ж давнього віку, як сама поезія. Історія спорядила Смотрича змінами ракурсів. Той, хто позавчора пристосовувався до

радянської системи брехні (когорта холоуїв у мрії про ордени, а ось діди, що, повернувшись з першомайської демонстрації, ревуть про Дніпро, «хоча й співають не мали дуже рації», а ось випущений з в'язниці, що оповідає рідним про те, що зуби йому... повипадали від цинги, і десятки образків, гострих як голка), учора був із німецькими окупантами (коли ця «європейська гидь вкривала трупами лани широкополі»), сьогодні — бачить у блаженному сні

садок вишневий —
Божий рай,
і молодість її усю,
і, як не дивно, старз енд страйпс,
і ще —
останній телевіжен коментар.

Вони, ситі, байдуже спостерігали голод і смерті селян 1933 року, — нищення українського народу, і розстріли жидів 1941 року, — нищення жидівського народу, і вони байдуже сприймають сучасне 1975 року:

Загиджене граками гасло
й на Сталіна — вождя якийсь лише натяк.
Тепер тут парк культури й відпочинку —
оркестра в раковині грає краков'як.
Танцює парами, зальотисто і шпарко,
напівголодний босий молодняк.
А під землею — довгими рядами
постріляних напівзогнилий прах...
І мертві шкірять зуби все ще білі
і байдуже дірками дивляться незримо
замість очей, що їм повиїдав вапняк.
Від сміху, тупоту і крику
у кожного забитого легесенько
дрижить кістяк...
Ачей їх, мертвих, може навіть веселити
нащадків їхніх хамський краков'як.

Обставини конкретні, образи розпечені до білого жару
попід холодною, удавано холодною поверхнею, але тема

моя-хата-з-крайства, тейк-іт-ізі і скільки їх там відповідників у всіх мовах світу, і конфлікт — вічні. І нерозв'язні. Одначе звучання цієї теми має те значення в випадку віршів Смотрича, що бере читача з політичного до етичного рівня проблем. Окупанти міняються, підлість, нищість і байдужість лишаються, і рефреном могло б бути Тичинине — «Як страшно! Людське серце докраю обідніло».

Ми визнали Смотричеві право на ненависть («Що ж, тільки той ненависти не знає, хто цілий вік нікого не любив»). Визнаємо тепер право на презирство. Лишається визнати право на песимізм. (Тільки малі літератури бояться песимізму. А в українській літературі обов'язковий оптимізм діє отруйно десятиріччями). Є, правда, в Смотрича один вірш про майбутнє в сім'ї вольній, новій. Але це тільки музична варіація на Шевченкову тему. Багато його віршів — такі варіації, як у музиці. Поза тим, — ось підсумок нашої історії:

Задовго спали ми,
і натирали чоботи
старим смердючим салом,
і вірили у життя святих,
акафісти й псалмі,
які нам грамотні дяки читали.
І вірили ще в силу молитов,
якими ми Пречисту Діву
щедро дарували,
і з вірою у Господа Христа,
померлого колись за нас,
ми в тридцять третій
пухли й помирали.

Чи треба розшифровувати, що грамотні дяки — це ще і Драгоманов, і Донцов, і Ленін, і Гітлер — і так далі? І що тридцять третій — це не тільки тридцять третій?). А ось — візія майбутнього:

Молись, молись, народе мій —
обкрадений, оббреданий, доведений
кацапами до божевільного відчаю.

Ачей тобі колись,
за ширі й теплі молитви,
веселий реквієм сам папа римський
проспіває.

А любов, що має ховатися за ненавистю? Її прояви рідкі, як промінь у сльотавий осінній день. До замучених куркулів. До знищених голодом селян. До останніх партизан («Утрьох востаннє налетіли на село»). До постріляних жидів. Інакше кажучи, до тих, кого нема. І тільки раз — до ще живих жебраків коло цвинтаря:

Якби ж то знали ті,
що милостині не дають,
яка то радість милостиню
подавати!

Любови Смотрич соромиться й уникає. Вона перебуває незримо в білому гарті його ненависти і в колючій нещадності його презирства. Справа в тому, що після Вінниць і Катинів, Бухенвальдів і Освенцімів і в добу Владімірів автори віршів стали соромитися любови і ховати її. Так само, як вони уникають — у поезії — поезії. (Мушу зізнатися тут, що, писавши цю статтю, дуже трудно було ніколи не вживати слів поет і поезія. Але я уникнув їх). Це останнє проголошене вже в початковому вірші:

Вибачте мені, коли
знайдете в книжці цій
замість поезії помії, —

і іронічно-пародійно розшифроване в одному з останніх:

Мені б хотілося
сонетом часом писануть,
ще й так, щоб із сонету того
вийшла делікатна перла,
та ув очах у мене каламуть,
і, мабуть, бачите самі,

що вже моя рука,
сказати б,
не туди поперла.

Не конче треба вірити авторові в кожному слові його заяв. Зокрема слід мати сумнів щодо помий. (Так Міцкевіч називав свою поезію на російській теми келехом отрути — У XIX сторіччі поети були ввічливіші в виборі слів і образів). Але огида до того, що він зве «дурноверхі трелі в лозах солов'я», — щира й послідовна.

У цьому теж Смотрич — автор своєї доби. Доби, що поставила природність (чи «природність») понад красу, що манжети на штанах заступила торочками псевдозношености, а штучну згортку на тих таки штанах серією псевдодір і псевдолаток, що заповзялася звести поетичну мову з котурнів вишуканости й понадбуденности до словника й синтакси пересічного дикуна з сучасного великого міста. Звісно, все це *культивоване*, навмисне, а значить — нова естетика, а значить — не маємо сумніву — нова штучність, як штучне всяке мистецтво (не дурно поляки й звать його *штучка*), і тим штучніше, чим більше воно проголошує природність.

У Смотрича є зриви в традиційність, читач напевне помітив їх у цитованій щойно — ні, не скажу поезії, — у вірші «Загиджене граками гасло». Але характеристичне для стилю Смотрича інше. Його вірш — вільний і часом неоковирно розмовний. Рим він не зрікається, але вони вириваються у нього не симетрично, і дуже часто вони такі, що ними погребував би навіть якийнебудь епігон Олеся: асонансні, приблизні, дієсловні, — одне слово, всі ті, що від часу неоклясиків наших стали ознакою не-поезії. Часом вибухне в вірші сальва епітетів, — «На ньому була кров — людська, червона, яра», — але роля прикметника — мінімальна. Речення розмовно-«неорганізоване» (як «неорганізовані» лати на новомодних штанах, як «неорганізоване» нестрижене волосся, на якому добре заробляють перукарі). Словник переповнений русизмами, а в віршах про емігра-

цію — англiзмами, і вжито їх свiдомо, як підкреслюють лапки, що їх огороджують. (Хоч коли природність, так природність, усі ми — тут і там — двомовні, усі любимо суржик, і лапок би не треба). Сюди ж належать і «міцні» слова.

Усі ці риси спорiднюють вірші Смотричеві з провідним напрямом сучасної американської поезії, а в нас — з цільними поетами Нью-йоркської групи та їхніми бiдолахами-епiгонами. Мабуть, Смотричевих віршів таких, як вони є, й не було б без проміжної ланки цієї групи.

Але тут схожість кінчається, а відміни починаються. Позбувшись метру, рими й інших прикрас традиційного вірша радикальніше, ніж Смотрич, поети Нью-йоркської групи пустилися в плекання пишних квіток метафори. Відкинувши й просто викинувши позалітературні проблеми й сюжети, вони (не всі, не всі) піднесли проблематику самодостатньої літератури. Вони зненавиділи українську літературну традицію в її — незаперечно переважних — сказати б, рустикальних виявах. Недурно по-своєму першорядний Лукашів переклад поезій (а такі поезій у цьому випадку) Льорки підпав під кілька разів повторений вирок смерті.

Ці риси творчості Нью-йоркської групи в широкому сенсі слова Смотричеві чужі. Метафора його рідко принадує, а вже найменше можна в нього шукати кількаповерхових метафор з розсадженими проміжними поверхами. Пластика його образу — це конденсація цілості в деталь, себто суттєво — метонімія. Навіть коли часом елементи метафори з'являться, головним лишається техніка метонімії:

Коли б зібрати зуби всі,
що були повибивані
в застінках большевицьких,
то можна було б з'їсти
цілий світ і закусити сонцем
з апетитом молодої кицьки.

Це — така ж техніка метонімії, як у каприччо Гої, як у односторінкових новельках-образках Стефаника, у таких Шевченкових мініатюрах, як «Дівча любе чорнобриве».

Тут друга відмінність писань Смотрича. Вони — великоміські, але не поривають з традиціями української літератури в усій її рустикальності, чи, щоб не боятися слова, — селюцтві. У музиці є жанр — варіяції на тему. У перетвореннях тема може стати відмінною від самої себе і може стати навіть протилежною собі. В цьому сенсі — вірші Смотрича — суцільна серія варіяцій на теми Шевченка. Є в них прямі посилання на Шевченка, є безконечна кількість довших чи коротших цитат з нього і натяків на цитати, і парафраз. (Шевченко теж любив розмовну мову і теж не боявся міцного слова — «і кров'ю вашою, собаки, собак напоять»). Але, звичайно, це Шевченко без пісенности, без фолкльорности, без села, без ніжности і без любови. Ця серія *без* веде нас знову до нью-йоркської групи, — хіба ж пам'ятаєте славнозвісне Без Еспанії. Знову схожість, але водночас і відмінність. У нью-йоркчан Без Еспанії — гасло, бо за тим є Еспанія. У Смотрича — це не гасло, а практика. Він справді і всерйоз без Еспанії. Нью-йоркчани могли б проголосити й гасло Без України. Вони цього не зробили, мабуть, не стільки з обережности, скільки через те, що за гасло править те, чого ще нема, а осягнені речі не проголошують гаслом. (Це не донос. Після всіляких «Любіть Україну за мову її солов'їну» нам як повітря потрібна була поезія Без України, і нью-йоркчани її дали). У Смотрича натомість України повно, але не тієї, — щоб знов процитувати — що «дурноверхі трелі в лозах солов'я». Це, мабуть, у полеміці з Сосюраами-Ситниками Смотрич написав вірш «Наша мова»:

Це мова не легка —
вона як гній, як згноєна солома,
як дідові долоні в мозолях,
у ній вчувається упевнена хода
й важка повільна мова
розсудливого дядька-хазяя.

Написав, мабуть, даремно, бо його мова (як і Шевченкова) не така, і не було потреби на цей рецидив народництва. Утім то й справа, що мова Смотрича, як і — тут я наважуюся вперше вжити слова всупереч йому самому — як і *поезія* Смотрича — мова українського міського інтелігента, урбаністична (хоч і без «виття, по-ідіотському, простого, заводу»), хоч не розриває зв'язку з традицією.

За фасадом кострубатої розмовності й виставленої на показ антипоетичності вірші Смотрича живуть і говорять недоговоренням, натяком, притушкованими перегуками ідей і образів, вовчим вискіром іронії. Ось перегук двох віршів:

Песимістичне

Коли журбою й радістю
наповнився ущерть,
приходить — старість,
смерть...

Оптимістичне

Приходить — старість, смерть —
тебе журба і радість
виповнила щерть!

Гра повторень і заголовків буде помічена кожним. Але обережно. Це ще не все. «З журбою радість обнялася» — назва найпопулярнішої збірки Олеся. А римування смерть — щерть, — це ж ціла епоха символізму в українській поезії. Скидається на пародію?

А ось із «Триптиху»:

Як помру —
не поминайте,
свічок не ставте,
не кадіть,
бо ваші поминки
такі ж тривкі,
як ви, кадило і свічки.

Чи випадковий перегук з Шевченковим «Заповітом»?

Приклади можна множити. Останній (зветься «Дитяче»):

Хвалилося дитя мале —
«Моя матуся — машиністка
в найголовнішому енкаведе
і знає все, і навіть те,
чий тато більше не живе!»

Чи не пародія на те «Дівча любе, чорнобриве», що його я згадав перед тим?

Попри всю їх позірну простолінійність і ніби непричепурену розмовність вірші Смотрича ховають цілу низку несподіванок. Не тільки конденсацією образу вони говорять більше, ніж можна б подумати, але вони повні літературних асоціацій і прихованої іронії, вони мають здебільшого кілька рівнів, і за ними неясно майорить образ автора, який зрештою може становити їхню сутність. І хто ж він? Новітній псевдо-Соломон, автор Еклезіясту? Кінік Діоген, що з своєї бочки позирає на довкілля з відчуттям *taedii vitae*? Пародист народництва? Цирковий Щирий з Винниченкового «„Уміркований” та „щирий”», що — пам'ятаєте? — договорився до «Геть — кричить — чортова кацапня з наших українських тюрмів! Чого поналазили сюди?!»? Кожна відповідь була б небезпечна. Ухилимся від неї.

Вірші Смотрича — не «делікатні перли». Деякі з них не викінчені. Один чи два міг би не бути надрукований. В цілому вони одначе — література, а деякі — поезія. А це вже на нашому більше, ніж сірому, літературно-профспілчанському тлі багато. Поза тим вони цікаві як демонстрація нових можливостей.

Вони показують, що можна бути модерним — і не належати до напрямку Нью-Йоркської групи. Що можна бути модерним, не переставши бути традиційним. Що можна бути модерним, не ставши епігоном американської сучасної поезії (1919 року Тичина журився тим, що поети українські «перебивають копію солодких руських поетес»). Тепер

можна б журитися перебиванням копії репаних американських антипоетів). Що модерність не конче виключає зміст, навіть — *horribile dictu* — публіцистичність. Що можна, нарешті, бути підкреслено непоетичним і лишатися поетичним. І *вірші* можуть бути *поезією*.

Звичайно, це не напад на Нью-йоркську групу. Їй завдячуємо віднову в українській еміграційній поезії. Але чи в неї не випали зуби? Чи вона існує? Можна мати щодо цього сумнів, коли читаєш панегірики поезії Кравцева з-під пера нью-йоркчанина. (Це знову не проти Кравцева, а тільки констатація того, що ні зміст ні стиль його поезій — не того типу, який нью-йоркчани принесли були з собою). А хотілося б, щоб вона далі жила. І кусалася. Та в цій статті вже багато тем, і нема місця на цю. Уриваю. Гей, хто в полі, озовися!

Підсумок простий. Нема потреби, щоб уся наша поезія була взорована на Смотричеві. Але добре, що він як поет зголосився. Добре, що він удався не до наших естаблішментових публікацій, а до самвидаву (чи сам відав-у). Хай живе бунт!

P.S. Прошу вибачення в українських еміграційних читачів, що не знають російської мови, за купу російських цитат на початку цієї статті. Ця частина статті адресована також російським читачам, і мені не хотілося приховувати того, що інтелігент колонізованої Росією нації може без труду й напруги говорити російськими цитатами з кожної нагоди. Чи є такі російські автори — навіть з тих, що люблять українців, що могли б вільно оперувати українськими цитатами?

З тієї ж причини всі російські цитати наведені навмисне з пам'яті, отже, в них можуть трапитися дрібні неточності.

А втім це напевне марний захід, бож, як відомо, *instipica non leguntur*. Нас люблять без нас.

1975
(«Сучасність» 1975, 9).

ПРО ЦЕРКВИ РАДОСЛАВА ЖУКА

Не хвалюся тим, — навпаки, шкодую й журюся, — але за мало не тридцять років мого життя в Нью-Йорку я ні разу не спромігся поїхати на Союзівку, лісовий маєток для гостей Українського народного союзу. Історична подія ця, що сталася 26 травня цього року, не ознаменувалася ніяким урочистим відзначенням. Не було транспарантів на мою честь, не зустрічала мене делегація, не здвигнено тріумфальної арки. Але спонукою моєї візити таки була споруда. Порівняно нова Святотроїцька церква, спроектована Радославом Жуком. Я чув оповіді про неї, і виявилося, що прощу до неї таки варт було зробити.

Це не була моя перша подорож до церков. Був рік, коли я об'їхав майже всі собори Англії, норманські, готичні й новітні (Ковентрі). Іншим разом це були — менше земні, а більше відземні — собори Франції. Новаторські церковні споруди Ле-Корбюзьє: каплиця в Роншані коло Бельфору й монастир Діви Марії під Ліоном спонукали мене пройти не один кілометр пішки узбіччями обсаджених вербами французьких шляхів. Капличка, оформлена Льюїзою Невелсон при Святопетрівській церкві в Нью-Йорку належить до місць, куди я йду, коли потребує душевного миру й злагоди. Але попри чуда старих соборів і абатств, попри дива новітніх експериментів особливий чар для мене завжди мали новочасні церкви, які по-новому, творчо сполягали на традицію. Кажу тут, ясна річ, не

про механічно-спекулятивні комбінації, наприклад, заялжених елементів готики з конструкцією модерного літака (я натякаю на потворну каплицю Американської академії повітряних сил у Кольорадо-Спрінгс, спроектовану фірмою Східмор, Овінгз і Мерріл, об'єкт масового організованого й неорганізованого туризму), а про споруди, позначені особистістю й талантом.

У своєму творчому credo, адресованому конгресові СКВУ 1975 року, urbi et orbi й друкованому в багатьох канадських газетах, Радослав Жук радив розрізнати «творчу культуру», «історичну культуру» і «фолкльор». Під творчою культурою він розумів «індивідуальні твори і спосіб життя, які відповідають обставинам і потребам сучасності». Історична культура — для нього «колишня творча культура, яка відповідала обставинам і потребам минулого». Фолкльор, нарешті, — і тут автор може несправедливо гіркий — «це один з аспектів історичної культури, який через нескладність анонімних творів був легкий до наслідування і через те став природною частиною щоденного життя широкого загалу аграрного суспільства». Звичайно, фолкльор не конче нескладний і не конче аграрний. У суті речі «фолкльор» тут тільки маска. Жук виступас проти культурного примітивізму й заперечення живої, новаторської творчості, що характеризують більшість української еміграції. В дійсності фолкльор теж може бути творчий і новаторський, не зважаючи на свій масовий характер. І в фолкльорі зберігаються елементи того, що Жук назвав історичною культурою. Він був ближчий до істини, коли, виступаючи на конференції канадських і американських працівників архітектурних шкіл, не перед представниками українських громад, казав:

Тільки культури в занепаді, яким бракує творчих життєвих сил, вдаються до повторення поверхових аспектів свого колись великого минулого. Справжня, жива архітектура пере-творює істотне в традиції свіжо, винахідливо й значущо.



Церква Пресв. Євхаристії. Торонто.

Це перетворення є, здається мені, суттю творчої діяльності самого Жука, яку я бачу як синтезу його творчої культури, історичної культури і... хай він мені дарує, — «фолкльору», де в поєднанні трьох ідеться не про поверхові аспекти, а про сутності і де провідним чинником у поєднанні є саме творча культура, себто інновація, себто сучасність, себто те, що в короткому нарисі принципів своїх мистецьких шукань він назвав вписаністю своїх споруд у географічний, північноамериканський, і часовий — друга половина 20 сторіччя — контекст.

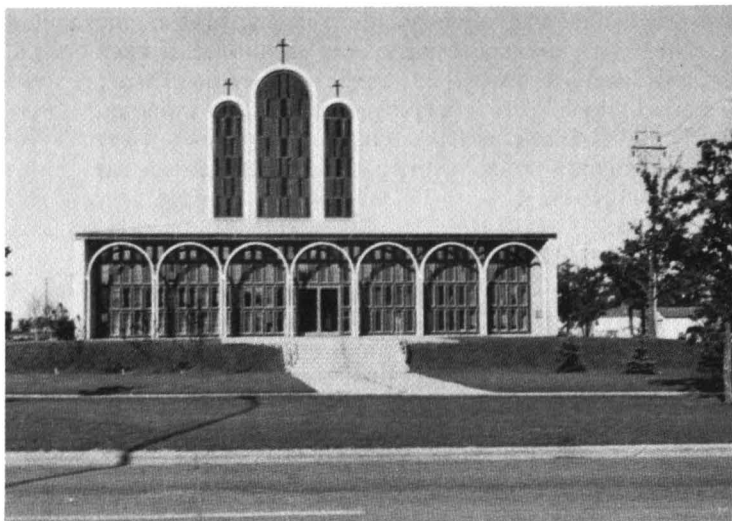
І це було спонукою моєї подорожі до Союзівки, — не на танці й забави, а на зустріч із його Святотроїцькою церквою.

Перед тим я бачив на власні очі тільки одну Жукову церкву — Пресв. Євхаристії в Торонто на горбку над Доном. Церква та зацікавила мене всередині і захопила своєю зовнішністю. (Всередині вона безнадійно зіпсована зовсім не відповідним розписом). Виведена на горбку над пото-

ком, оточена світлосірим квадратом муру, вона росте, ніби з того муру, темносірими похилими площами оксидизованої міді, ніби піраміда, але замість пірамідного схрещення площин у куті, вона вивершується п'ятьма банями, чотири наріжні, одна центральна. (Окремо, в одному з кутів загороди височить понад церкву осібно поставлена дзвіниця з такою ж вежею-банею). Маштаби неспівмірні, — торонтська церква розрахована на 400 осіб, — але в цьому накопиченні бань, що туляться до осередньої, є щось спільне з київською Св. Софією, не такою, як вона виглядає тепер, у мазепинській перебудові, а такою, як її реконструюють для часів Ярослава Мудрого, дарма що стіни її, київської Софії, були вертикальні, кількість бань далеко більша, а самі бані присадкуватіші. А з другого боку, дещо видовженіші бані, ширші від тих веж, які їх тримають, а головне сама ідея церкви-фортеці провадять мою увагу до іншої доби — козацького барокко, включно з оновленою Великим Гетьманом Софією, хоч і там не знайдемо похилих стін, що ведуть зір догори і до осередку, до центральної бані, яка несе найвищий центр. Такі стіни стали можливі тільки в нашу добу сміливого використання сталі й будівельних машин. Так твориться неповторність цієї церкви, з двох традицій, помножених на сучасність, творчо перетворених, приналежна до Канади і до другої половини 20 сторіччя.

Торонтська церква — не перша Жукова. Не кажучи про дві найраніші, що лишилися в креслярських плянах, будвши студентськими проектами, торонтська церква має чотирьох попередників. Сама вона 1967 року, а 1963 року збудовано Жукового первака, Святомихайлівську церкву, маленьку, на 150 осіб, у Тіндалі в провінції Манітоба. 1964 року народилися дві церкви в Вінніпезі — Пресв. Родини, на 450 осіб, і Св. Йосипа, такого ж розміру. У Трансконі, коло Вінніпегу, 1966 року збудовано Святомихайлівську церкву, теж на цю кількість вірних.

Перших двох, запроектованих, церков, природно ніхто не бачив. Одна (1956) була призначена для Монреалу.



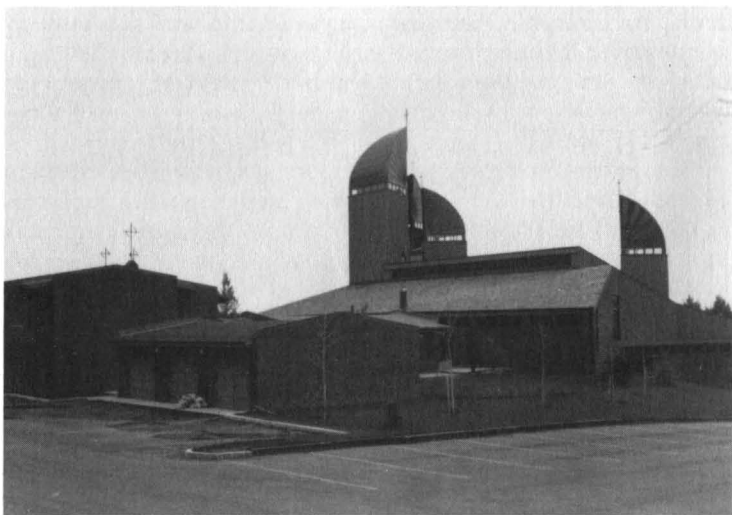
Церква Пресв. Родини. Вінніпег.

Судячи з опису, вона була ближча, ніж будь-яка інша до, власне, фолкльору, з ідеєю прямокутної центральної споруди, залитої світлом, багатой на мозаїки й фолкльорний орнамент. Проект, поданий від МакГілського університету, який Жук тоді закінчував (тепер він, після років викладання в Вінніпезі, професорує таки в своїй первісній alma mater у Монреалі), на всеканадський конкурс, дістав першу премію. Що він не був реалізований, думаю, теперішній Жук не дуже шкодує, бо він далеко відійшов від нього в своїй загальній концепції північноамериканської української церкви. Другий проект, єдиний неукраїнський у Жука, — римо-католицького собору в Ліверпулі, грандіозної споруди на 3.000 молільників. З тих креслень, що я бачив, він мені виглядає модерно, але не дуже церковно, хоч і в ньому можна побачити поєднання техніки й мислення нашого часу з ідеєю таких англійських соборів, як у Чічес-

тері або Лінколні, що діють не так поривом догори, як масивністю й міцністю свого виростання з землі. Цей проєкт був виготовлений як кінцевий у студіях у Массачузетському інституті технології, де Жук викінчував свій архітектурний вишкіл.

Щодо тих чотирьох церков, що постали між студентськими проєктами й торонтською церквою, я в гіршому становищі. Бо їх можна бачити, але я не бачив. Говорити про архітектуру на підставі фотографій, річ непевна. Тривимірна архітектура пізнається в русі навколо неї, в погляді з різних віддалей, у відчутті матеріялів. Нічого цього фотографія не віддає. Тому про них лише кілька слів, і може зовсім хибних. Найменш оригінальною, судячи з світлин, виглядає мені трансконська церква, що нагадує мені т. зв. Ватиканську церкву, вибудовану 1958 року на території міжнародної виставки в Брюсселі за проєктом Поля Рома (так само, як є деякі елементи спільності між формою даху ротонди над вітарем цієї церкви й даху веж церкви св. Йосипа в Вінніпезі). Найдавніша церква, Тіндальське маля, ніби провіщає в мініятурі концепцію тандербейської й союзівської церков. Виздвигнута серед пласкої прерії, вона поступовим піднесенням даху над нефом ніби готує до стрімкого вибуху в височину над вітарем. Форма цієї вежі, що могутньо стверджує скок угору з площини, нагадує пізніші мури торонтської церкви, але в тіндальській церкві, спорудженій самими парафіянами з місцевих матеріялів, ще нема застосування сучасних технологічних можливостей.

Дві вінніпезькі церкви, скільки можна судити з фот, — найтрадиційніші серед Жукових. Це не «кутастий» Жук, започаткований у Тіндалі й розвинений у пізніших церквах, а «круглий». У церкві Пресв. Родини дах над безвіконним нефом підноситься поволі, як у тіндальській церкві, але завершується символічною, мабуть, трійкою заокруглених веж-арок, увінчаних хрестами, звідки яскраве світло спадає на вітар, протиставляючи його півтемному нефові. Церква Св. Йосипа п'ятибанна, бані прозорі — відкриті, з м'яко



Церква Св. Степана. Калґарі (Канада)

заокругленими дахами. Маємо тут рідкий у Жука плян форми видовженого грецького хреста в середині церкви, але вибір тут йому не належав: він виводив церкву на вже збудованому підвалі. У церкві Пресв. Родини форма — трапеції (як у вюрцбурзькій церкві Св. Альфонса, за проектом Ганса Шеделя, 1954), що ще більше стверджує спрямованість усєї церкви до її літурґічного і архітектурного осередку — вівтаря.

Найбільше я шкодую, що не бачив церкви Чесного Хреста в Тандер-Бей (Онтаріо), розрахованої на 350 вірних і закінченої 1968 р. Трикутня всередині, з приглушеним світлом, з основою облямівкою, вона драматично вистрілює в небо своїми п'ятьма пірамідальними вежами й найвищою, передньою й центральною шостою. Стіни з цегли, дах, схоплений сталевією рамою, з асфальтованого гонту. У пласкій і рідко залюдненій місцевості цей вибух одухов-

леної матерії, як здається з фот, мусить справляти враження небесного об'явлення, візії апостола Павла.

І тут ми повертаємося до союзівської церкви. Але це вже 1976 рік, і між нею й її попередницею залягає вісім років без жадної збудованої в ці роки Жуком церкви. А можна собі уявити, скільки за цей час постало нових церков трафаретних, бездушних, бездумних, безтворчих, у тисячний раз перекопійованих з не завжди дуже вартісних оригіналів. Тут, мабуть, ключ до Жукового гнівного виступу проти того, що він умовно назвав «фолклором», а що в дійсності є провінціалізм. Від Нью-Йорку до Тихого океану. Звідси його обвинувачення в тому ж виступі про те, що «більшість правдиво творчих одиниць відкинена поза межі організованого життя і творить для неукраїнського суспільства; ... більшість молодого українського суспільства живе духово й фізично неукраїнськими культурами».

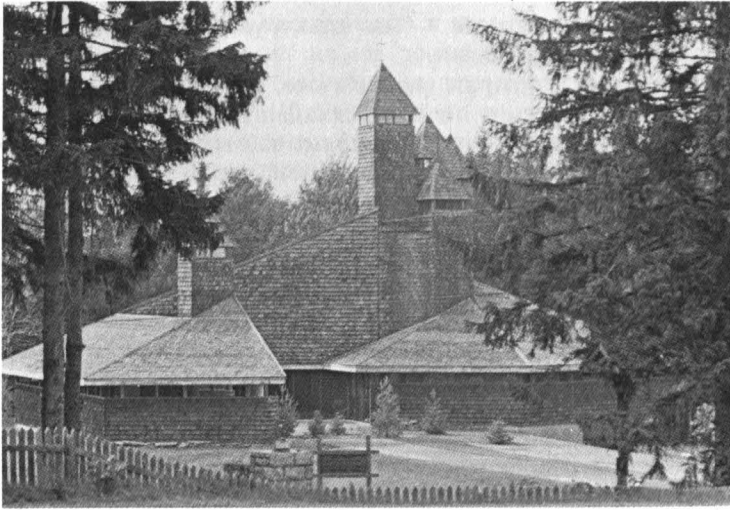
Що Жукові з того, що він визнаний міжнародно, що статті про нього й його церкви з'являлися в таких журналах, як «Architectural Forum», «The Architectural Review», «Christliche Kunstblätter», «American Institute of Architects Journal», «Progressive Architecture», «Architecture Canada», «Habitat», «Canadian Geographic» та ін., не кажучи вже про газети, — що його виставки відбувалися по багатьох канадських і американських культурних центрах, що за одну зі своїх церков він дістав найвищу мистецьку нагороду Канади, медалью Губернатора Канади (1986) — коли він хоче творити *українські* церкви, а для цього треба попиту на них від української еміграції! Усі ми добре знаємо, скільки українців з походження служило і служить чужим культурам. Одні з них у цьому конфлікті цілком відходять від усього українського, інші, як от Архипенко, не заперечують своєї українськості, але працюють у Парижі й Нью-Йорку не тільки географічно, але й духово, не мавши ніяких замовлень і майже ніякого зацікавлення серед українців. Тепер, посмертно, видаємо про нього монографії й присягаємося, що він наш, а нам його не дають. Неправда.

Не нам його не давали, а ми його не брали. Але Архипенко мав замовлення від чужих. Чи можна сподіватися, що чужі замовлятимуть Жукові *українські*, глибоко українські церкви? Може американець Дейвід Мортон писати, що Жукові праці «ілюструють один з рідких прикладів, коли геометричної форми вжито послідовно, з витонченістю і вмінням, не заради її самої, а не службі *традиції*, ідеї й застосування» («Progressive Architecture», жовтень 1978. Підкреслив я), але ціною повної «американізації» архітектури Жука мало б бути саме занедбання «традиції», бо традиція ця українська. Американський фахівець може її схопити, але він не офірує їй традицію свою, американську.

Але таки до союзівської церкви, де я можу говорити про власні враження, спереду, ззаду, з боків, зблизька, здала, згори, ззовні і зсередини.

У протилежність попереднім церквам Жуковим, степовим або міським, це церква лісова. Вона ніби вбудована в невеликий горбок на широкій лісовій галявині, нижче від рівня самої Союзівки. Мабуть, тому тут вибрано не форми, що вдираються в оточення і протистоять йому, як у Тандер-Беї й Тіндалі, і не круглі форми, що вміщують церкву в міське довкілля, а форму спокійну, заокруглену в пляні (церква становить ніби півколо); тому підвищення даху в напрямі до надвітарного центру йде кількома наворотами, але сам центр позначений динамічною групою п'ятьох веж трикутної структури, що хоч окремі, зливаються в один комплекс, у єдність. Ці вежі, нерівної височини, не покликані вражати, як це було в Тіндалі й Тандер-Беї, але в поступовому наростанні, кульмінованому в найбільшій і найвищій (але не центральній! Певна асиметричність є інновацією цієї церкви), разом узяті ніби символізують спокійний, упевнений, сталий, внутрішньо-зосереджений рух догори. Не драматизм, а спокійна мудрість глибокої віри — такою я бачу цю церкву, в цьому сенсі відмінну, я сказав би, зрілішу від усіх попередніх церковних праць Жука.

Звідси теж нова гармонія з навколишньою природою:



Церква Пресв. Трійці. Кергонксон (Штат Нью-Йорк).

стіни, крім однієї, не скляні, але між стіною й дахом вузький розріз відкривається на довкільний ліс, ніби включають його в молитовний простір. Одна стіна цілком скляна і відсувається. Спричинилася до цього практична потреба. Восени й зимою громада вірних не перевищує 275 осіб, і це є простір, що півколом оточує вітвар. Але влітку, коли Союзівка заповнюється гостями, громада зростає і, коли скляну стіну відсунути, на відправі може бути до 900 осіб. Але поза цією практичною потребою певної гнучкості, думаю, грало свою роль й бажання не протиставляти церкву її природному оточенню, а гармонійно їх поєднати. І це друга функція розсувної скляної стіни. П'ять центральних веж урівноважені шостою, що завершує галерію півкола. Це дзвіниця. Але характеристично, — проти міського звичаю (і, мабуть, у згоді з традицією сільських дерев'яних церковок), вона нижча від центрального комплек-

су веж. Бо її функція — не конкурувати з піднесенням центру, а його вирізняти.

У середині найперше впадає в око, що більшість трямів, на яких тримається і з яких складається стеля, йдуть не поземо, а підвищуються в напрямі вітваря, що під п'ятірним сузір'ям веж; а самі вежі, бачені зсередини, завершуються дерев'яними трикутниками, що теж творять ритм руху догори, — згадаймо хоч би церкву міноритів у Регенсбурзі. Це принцип — оскільки дозволяла тогочасна техніка — соборів і церков готики, безнастанне д'гори, *excelsior*, але тут ефекту готики досягнуто без найменшої її стилізації, що зокрема виявляється і наскрізним підкресленням фактури дерева, навіть там, де колони металеві, а тільки пофарбовані під дерево. Матеріалом готики, як відомо, був камінь і тільки камінь. Світло спадає на вітвар не просто згори, вертикально, а в розтини боків веж, між трикутниками, так що джерела світла майже не видно. А поза тим це звичайне денне світло, без усяких вітражів чи кольорового скла, в повній гармонії з підкресленою *природністю* всієї церкви, навіть тоді, коли ця *природність* не справжня, а імітована (наприклад, величезні дерев'яні трями в дійсності, з міркувань заощадження, складаються зі стачаних кусників дерева; про металеві колони, що грають ролю дерев'яних, уже була мова*). Єдине «неприродне» в середині церкви — це цементові колони вздовж стін, що тримають вагу бічних частин даху. Але вони на периферії церкви, і їх сіризна не впадає в око. Помічає око радше центральні колони, що тримають сузір'я веж. Вони ж таки оформляють лінію розмежування вірних і вітваря.

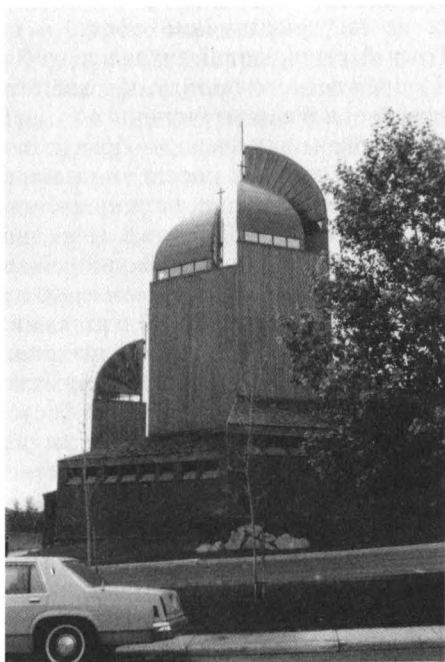
Церкву можна бачити здалека й згори, від Союзівки. Але вона не виглядає виграшно звідти, — здається пласкою й сіро-брунатною, вежі зливаються в одну. Думаю одначе,

* Хоч мені кажуть, що ідея пофарбувати металеві колони під дерево — не Жукова. Що він і тут хотів «природности»: лишити метал металом. Але що «природніше» в дерев'яній церкві: метал чи імітація дерева на металі?

що це не недогляд, а наслідок тієї ж засади «природности», — церква розрахована не на драматичний ефект, а на єдність з оточенням. Тому й стіни ззовні викладені тьмяного кольору гонтом. Це ідея всякого подиху, що хвалить Господа. Не тільки людського, а й навіть рослинного.

Всередині церква ще не зовсім закінчена — бракує іконостаса, вівтар відкритий. На дзвіниці ще нема дзвонів. Місцевий священик отець Богдан Волошин нетерпляче очікує на іконостас, що закриє вівтар. Він каже мені, що римо-католицизм хоче, щоб молільники все бачили. Наш обряд, візантійський, каже він, кладе притиск саме на невидиме, не на знання й бачення, а на віру. З тих самих причин він не вдоволений розміщенням вірних півколом довкруги вівтаря. Церква, каже він, першорядна архітектурно, але фатальна з літургійного погляду. — Я не беруся до релігійно-догматичних питань, він напевне знає це далеко краще.* Але півкільне розміщення вірних здається мені частиною тієї ж концепції «природности» церкви, і я радий, що бачив її без іконостаса. Поперше, фактура матеріалу, — дерева, — говорить мені більше, ніж перегорода іконостаса. Подруге, чи буде в нас маляр, що зможе в своєму розписі відтворити ту ідею «природности»? Чи не вийде, як у торонтській церкві, де розпис знищив внутрішню архітектуру? А ще, не дай Господи, може комусь спаде

* Уже «Грамматика» 1705 р., київського друку, недавно опублікована К. Бідою, каже: «Так теж в справу духовны свѣцким будучи не вдаватися». Одначе дозволю собі кинути тут заувагу про те, що круглі церкви були (поруч з типом базилики) зовсім нормальні в ранньому й середньовічному християнстві. В Англії ще зберігаються чотири або п'ять таких, найвідоміші з них — Діви Марії в лондонському Темплі і Св. Поховання в Кембріджі, але не чужі круглі церкви і візантійській традиції, взяти хоч би Св. Георгія в Тесалоніці. А союзівська церква в суті речі кругла, коли розсунути її скляну стіну і стає півкруглою лише тоді, коли ця стіна зсувається відповідно до зменшеного в холодну пору складу молільників. Виходило б, що і тут маємо не злам традиції, а відновлення давньої призабутої традиції!



**Церква Св. Степана.
Калгарі (Канада).**

на думку розмальовувати або якось інакше ховати від ока й довколишні стіни всередині церкви? Це було б справжньою катастрофою.

Так, як вона є сьогодні, союзівська церква видається мені винятково гармонійним твором мистецтва і зовсім новим проявом у творчості Радослава Жука. Але попри цю її відмінність і «природність» вона має тисячі ниток, що пов'язують її з попередніми творами цього будівничого. А серед них одну я хотів би піднести на закінчення, що споріднює цю церкву з її торонтською посестрою. Зовсім відмінними засобами, але вона теж є церква-фортеця. Тільки церква в Торонто — міцний кам'яний замок, церква в Союзівці — нагадує дерев'яні фортеці Київської Русі.

Звичайно, споруди ці, дерев'яні, не збереглися, але можемо мати про них уявлення з ілюстрацій тогочасних рукописів, наприклад т. зв. радзивилівського (кенігсберзького) літопису. І вежі на загинах дерев'яних мурів на цих ілюстраціях чимсь нагадують вежі союзівської церкви. Хоч, звичайно, там вони служили потребі оборони і не групувалися в п'ятірні сузір'я. В такому сузір'ї вони дістали зовсім іншу функцію, сказати б, одуховлену, провітлену. Але може не випадково, свідомо чи не свідомо, Жук у своїх творах повертається до ідеї церкви-фортеці, — в наші часи, коли загрожена віра і коли загрожена нація? Хай мені вибачать наші католицькі й православні священники, але мені спадають на думку в цих обставинах, перед цією церквою слова з гімну Мартіна Лютера: «Die feste Burg ist unser Gott» — Міцна твердиня — наш Господь. Символ цього є церква-фортеця.

Радослав Жук має й нецерковні твори, — Мистецьку галерію в Наягара Фолз, павільйон «Світ дитини» на монреальській міжнародній виставці 1967 р. (спільно з Джоном Шрейбером) та ін. Але тут мова йшла про церкви. Є також, серед церков, найновіша його дитина — п'ятибанна церква Св. Йосафата в Рочестері (штат Нью-Йорк), там, де з одного боку ще місто з його харчовими й мебльовими крамницями, а з другого вже поле, капустано-картопляні городи й вервечка тополь, — та про неї може іншим разом.

Нью-Йорк, вересень 1980
(«Сучасність», 1981, 1)

P.S. 1989. Уже після того, як була написана ця стаття, мені пощастило, в червні 1983 року, побачити найновішу на той час церковну споруду Радослава Жука — Свято-Степанівську церкву в Калгарі (Канада). Вона видається мені дальшим розвитком ідеї церковної будови як незламної фортеці. Дальшим розвитком, насамперед, тому, що тут кожна баня ніби роззята по вертикалі напіл, ніби символ



**Церква Св. Йосафата.
Рочестер (Штат Нью-
Йорк).**

переслідувань Церкви на Україні. Але на місці кожного розтину височить, на неприступному мурі, високий далеко знесений у небо хрест, що наче обороняє церкву і Церкву від безсилих зазіхань на її міць. Так і всередині — ще по-слідовніше, ще довершеніше використано фактуру дерева.

Розкидані по широчині безмежної Канади й США, Жукові церковні будівлі ніби вишиковуються в нашій уяві в один шерег, в одну поему величі й нездоланної сили українського християнства. Та про калгарську церкву треба було б писати не цей короткий постскрипtum, а монографію. Чи дочекаємося її?

МУР І Я В МУРІ
СТОРІНКИ ЗІ СПОГАДІВ
МАТЕРІЯЛИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ
ЕМІГРАЦІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Спробу подати коротку історію МУРу (1945-1948) я зробив був 1953 року. Тоді в буенос-айреському журналі «Овид» я надрукував статтю «Українська еміграційна література в Європі 1945-1949. Ретроспективи й перспективи», яка потім була передрукована в збірці статтів Юрія Шереха «Не для дітей», 1964. Перший розділ цієї статті подавав історію МУРу, переважно в формально-звіттовому розрізі. Так я тоді ті часи бачив.

Минула третина сторіччя, і я багато речей бачу тепер інакше. Коли правильніше? Марне запитання. Якби я жив ще третину сторіччя, напевне, мій погляд знову змінився б. Ми течемо, наше життя тече, наше минуле тече, історія пливе в цьому ж струмі. Вона не незмінна. Але кожне нове бачення відкриває якісь сторінки, яких попереднє бачення не помічало. Тож має сенс оприлюднити це, сучасне бачення. 1953 року я вірив в об'єктивність пам'яті і уникав суб'єктивності спогаду. Тепер це змінилося. Виразно й неприховано тепер я пишу спогад. Про МУР і про себе. А може й про себе й МУР.

Тож передусім упроваджу читача в місце дії. І в її час. Усе починається в Фюрті, це вересень 1945 року. Фюрт — окрема адміністративна одиниця, але фактично північно-

східне передмістя Нюрнбергу. Тоді вона драстично різнилася від метрополії тим, що Нюрнберг стояв — чи лежав у руїнах, а Фюрт був фактично неторкнений війною й бомбами. Повоєнна доля (війна кінчилася кілька місяців тому) привела мене саме до Фюрту. Тут таки опинилися Ігор Костецький і Віктор Петров. Ніщо в житті Німеччини в ті дні ще не встоялося. У Фюрті законювалася газета «Час», і це тримало нас тут. Це була праця. Але ми мали безліч вільного часу і повну неозначеність завтрішнього дня. У цих обставинах у сірих вільгельмівського промислового й безбарвного містечка-передмістя я вхопився за перекладання. Цим разом були це не німецькі романтики й Рільке, а французькі поети — неминучий Бодлер і не чужий повівам дадаїзму Гійом Аполінер.

Аж раптом цей своєрідний баварсько-український Сонгород увесь струсився й життя, здавалося, освітілося метою. Винуватцем зміни, янголом мети став Леонід Полтава, тоді двадцятирічний юнак, проти якого я з моїми тридцять сімома роками видавався мало не патріархом. Полтава жив тоді в Регенсбурзі. До нас він не заблукав випадковим гостем, він приїхав у біді, шукаючи порятунку для того, що він затіяв.

Було це, з розповідей його і його тоді приятеля й теж молодого, ще на рік молодшого поета Леоніда Лимана так. Баварські друкарні не мали українських шрифтів. Найближча друкарня такого типу була в Пляуені. Коли стало відомо, що Пляуен, як і вся Саксонія, передається росіянам, Полтава й Лиман вирішили зробити наскок на пляуенську друкарню й привезти шрифти до Регенсбургу. Знайшовся вантажний автомобіль, що погодився на цю операцію. Зроблено це не без ризику, година наскоку припала на той час, коли американців у Пляуені вже не було і от-от мали ввійти радянські частини, те, що німці назвали годиною нуль. Це була авантура, і вона вдалася, скриню з шрифтами привезено до Регенсбургу, підвалина під розвиток літератури була закладена. Можна було ставити пам'ятник двом героям.

Та вони були добрі на молодецтво, але дали себе заплутати правно. Наскок на пляуєнську друкарню був, звичайно, актом піратства, грабунком, проявом беззаконня. Але беззаконня було законом нульової години. Німці, звиклі до порядку, з того ледве чи користалися. Але для людей осту не було в цьому нічого нового й незвичайного. Помилка двох юнаків полягала не в тому, що вони чинили беззаконня, а в тому, що вони вирішили скористатися з захисту закону. Про всякий випадок вони взяли, ідучи на своє геройське діло, в провідників регенсбурзької свіжо твореної української громади папірець про те, що їм доручено зробити їхню експедицію. Тим самим виходило правно, що шрифти привезено для проводу цієї громади. На чолі проводу стояв там колись вояк армії УНР, згодом оборонець Закарпаття, а далі редактор «Дозвілля» Свирид Микитович Довгаль. І він став фактичним власником здобутого скарбу. А він був політик, і журналістика боліла йому більше, ніж література. Під його орудою шрифти пішли на друк газети «Слово», редактором якої став сам Довгаль. Полтава й Лиман опинилися ні в сих ні в тих. Акт беззаконня, ними вчинений, був повернений на службу закону, і вони були проти закону безсильні. Адже в Регенсбурзі не було години нуль.

Єдина можливість вирвати шрифти з рук Довгалья і іже з ним давалася застереженням в умові Полтави й Лимана з політиками про те, що коли утвориться повновартісна спілка письменників, шрифти повинні перейти в її розпорядження. І тепер Полтава, в одчаї, примчав до Фюрту:

— Заснуйте, негайно, спілку письменників, — був його майже гістичний зойк.

Доля хотіла, щоб на той час у нас зійшлося й з'їхалося кілька літераторів. Костецький, Петров і я були місцеві, Полтава був гінцем у пошуку справедливости, але заїхав ще Іван Багряний з Ульму і Юрій Косач — Бог знає звідки, його носило по всіх усядах і ніколи не знати було, звідки саме тепер він спаде на вашу голову. Трапився й

Іван Майстренко, що власне письменником аж ніяк не був, але до випадково посталої групи приєднався.

(Може під впливом цього охрищення в літератори він згодом написав п'єсу, що звалася «Трагедія Страхова». У березні 1946 року він привіз її до нас і прочитав. Зацитую свій запис про цю подію з мого тогочасного щоденника: «На мій жах, привіз свою п'єсу. Єдине пощастило, що була добра погода, і вдалося повести його читати п'єсу над річкою. П'єса перебільшила всі сподівання. Це поєднання примітивної публіцистики з накопиченням диких жахів і випадковостей-неймовірностей. Мета — через розпад родини викрити советську систему. Спосіб — показати егоїста-хижака. Сам Майстренко глибоко й непохитно переконаний, що п'єса добра, тільки діалог літературно неопрацьований. Маланюк знизав плечима і висловив здивування, як людина розумна в одній галузі, може бути сліпа в іншій»).

Випадково зібрані в Фюрті погодилися — ніхто не заперечував, — що об'єднання письменників — річ потрібна, а перспектива стати власниками української друкарні спокуслива. Учасники обговорення назвали себе ініціативною групою, я швиденько написав коротеньку й дуже загальну декларацію, довше ми затрималися над назвою об'єднання. Була пропозиція назвати його Український мистецький рух, але скорочення такої назви давало наприємні звуково-семантичні асоціації — УМР, і я запропонував переставити складники, щоб вийшло МУР, що піддавався й осимсленню в асоціації зі словом мур, мовляв, щось, фортецеподібне, щось непохитне. Вирішили ми тоді й те, що це об'єднання не повинно бути типу радянської спілки письменників, що воно повинно бути елітарне й на членство ініціативна група буде запрошувати, виходячи з літературних заслуг. Вироблено й список, кого треба запросити як членів-засновників. На голову ми вирішили просити Уласа Самчука.

У моєму житті це означало, що припинилося безцільне протікання днів між пальцями, в житті з'явилася мета. Я

загорівся нею, ніби існування світу залежало від її здійснення. МУР захопив мене з неймовірною силою, діяльність ця наповнила цілком три роки мого життя. Наукова праця, університетські виклади, заробіток, харчування — все це стало другорядним, незначущим. Я жив ідеєю створити творчу атмосферу навколо письменників, вирвати таланти з мряковиння життя серед обивателів, збудувати палац духу, новий і звужений варіант Платонової республіки мужів розуму й хисту, закласти підвалини для появи кінець-кінцем видатних творів слова. У дальшому мені ввижалося ширше об'єднання всіх мистців, що долучило б до літераторів ще малярів, скульпторів, музик, акторів, режисерів і кого там ще. Ми опинилися на чужині, програли — не гравши — політичні ставки. Якщо не могло бути батьківщини на географічній мапі, ми могли збудувати батьківщину в наших душах. Літературні, мистецькі твори, що постануть з нашого об'єднання, будитимуть душі, свої й чужі. Поновна будова України почнеться з таких творів.

Усе це не було інтелектуальною програмою, і ми ледве чи усвідомлювали самі ці проблеми й перспективи, усі ці туманності дрімали десь у глибинах нашої підсвідомості. Але і свідомість і підсвідомість говорили нам про нашу МІСІЮ, скромнішу в свідомості, розбуялу поза всяку реалістичну пропорцію в нашій підсвідомості. Згадуючи про роки Кирило-Методіївського Братства, Куліш писав, що тоді в учасників Братства «серце ожило,.. очі загорілись,.. над чолом у чоловіка засвітився полум'яний язик». Щось подібне сталося в Фюрті з засновниками МУРу. Непомітно для себе я перейшов тут у своїй розповіді від «я» до «ми». Я певний, що подібні, неясні для них самих почування хвилювали всіх засновників, і в них усіх вони були реакцією на ті самі обставини життя. Але, мабуть, з особливою силою вони опанували мене. Мій полум'яний язик не тільки світився над моїм чолом, він пропалив душу. МУР став моєю одержимістю, моєю *idée fixe*. За всяку ціну розбудувати МУР, за всяку ціну зберегти його було

змістом мого життя. Кожен талановитий літератор, людина іскри Божої, приєднаний до МУРу, був моїм здобутком. Кожний нездара, що потрапив до МУРу, болів мені. Ще більше болів мені кожний талановитий і творчий, хто з якихось причин покинув МУР. Кожна видавнича вдача, кожна нова видавнича поява з мурівською видавничою маркою «Золота брама» була моїм тріумфом. Утопічність практичної програми МУРу і, поготів, підсвідомих надій, на МУР покладених, були цілковито поза мою свідомість, мою здатність до тверезої аналізи подій і людей. Кожний зїзд чи конференція МУРу були моїм випробуванням. Я їхав на них, як на бій, був щасливий, коли вони проходили успішно і впадав у розпуку, коли перемагало те, що мені здавалося ворожою силою. Особистих амбіцій я не мав жадних. Від початку до кінця я був заступником голови (головою погодився бути Улас Самчук і був ним до кінця), але особисто це мені нічого не давало. Шаблі слави не вели далі вгору, а винагороди я не діставав жадної, ба навіть ніхто не повертав мені коштів численних подорожей по Західній Німеччині, яких справи МУРу вимагали раз-у-раз. Я був *spiritus movens* об'єднання, і я знав це. Але був я ним тільки тому, що мусів бути, а це було конечно, щоб МУР створити й зберігати.

Не тільки я був ентузіастом МУРу. Ідея його була близька багатьом. Характеристично, що з тих, кому запропоновано членство в МУРі, відмовився тільки один — Леонід Мосендз, і то можливо, тому що жив він поза Німеччиною і особистий контакт засновників МУРу з ним був неможливий. Впливає з цього, що ідея МУРу якомсь промовляла до розпоросених і осиротілих літераторів українських на теренах Німеччини та Австрії. Гаряче бажання зберегти МУР, без найменшого сумніву, відчував і Самчук, хоч він намагався ставитися з олімпійським спокоєм до бур у шклянці води, що непокоїли мене, і Костецький, і навіть Домонтович-Петров з його повсякчасною іронією й дещо мекістофельською посмішкою, і багато



**Еко (Едвард Козак).
Юрій Шерех у МУРі.**

Еко. Шерех у МУРі

інших. Але, думаю, ніхто так не переживав кожную вдачу й невдачу об'єднання, як я.

Тут нема потреби перелічувати видання МУРу, не дуже численні в умовах розгромленої Німеччини, неохоти американських органів влади давати дозволи на якісь там темні «діпівські» книжки, браку українських друкарень і розгулу партій і партійної політики в таборах. Зрештою, видання МУРу, як і його з'їзди й конференції докладно й досить офіційно списані в моїй статті, уже тут згаданій, і нема потреби тут це зведення фактів повторювати. Згадати хіба три журнали чи журнали в задумі. Були це збірники

літературної проблематики «МУР», яких вийшло три, а четвертий не побачив світу, видання, присвячене дискусії літературних проблем в чергуванні з поезіями на теми літературної творчості; альманахи «МУР», яких вийшов тільки один, видання, присвячене літературним творам і конкретній літературній критиці — другий, уже зформований, так і не побачив світу, а перший був порядно зіпсований халтурною коректою, що спотворювала текст, подекуди до невпізнання; і найдовговічніше з усіх видання (11 випусків) місячника літератури, мистецтва й критики «Арка», чий стандарт і змістом і оформленням, за яке відповідав Яків Гніздовський, — ледве чи перевершений і в пізніші роки. Рівень цих журналів далеко перевищував усе, що виходило в ті роки на еміграції. Зрештою, до редакційних проблем «Арки» доведеться повернутися далі.

З'їздів МУРу, присвячених творчим і організаційним проблемам, відбулося три (21-22 грудня 1945, Ашаффенбург; 15-16 березня 1947, Ульм; 11-12 квітня 1948, Штутгарт), конференцій, цілком присвячених творчим проблемам, теж три (28-29 січня 1946, Авгсбург; 4-5 жовтня 1946, Байройт; 4-5 листопада 1947, Майнц). Байройтська конференція спеціалізувалася на питаннях літературної критики, а майнцька — драматургії. Не було таких сходин МУРу, на яких я не був би присутній і не брав би активної участі. Усі вони відбувалися в таборах переміщених українців, де учасники діставали залю для виступів, ночівлю в приміщеннях табору і харчування, про що наперед провід МУРу умовлявся з проводом табору. Усі сходи були відкриті кожному, хто цікавився, що часом приводило до виступів не дуже високого рівня, але віжки проводу рідко виривалися з рук керівників об'єднання. Найбільше наблизилася до Січі Запорізької авгсбурзька конференція, але це була ціна, яку доводилося платити за популяризацію МУРу і, насамперед, літератури. Але здебільшого півінтелігент не мав голосу, а дискусії не знижувалися до його рівня, що не перешкоджало пристрасності виступів і широкому діапазону порушуваних проблем.

Та діяльність МУРу далеко не обмежувалася на з'їздах, конференціях, засіданнях правління. Я сказав діяльність... Діяльністю фактично було передусім говорення. Щоденні проблеми видання творів і журналів, ущерблень особистих самолюбств, обговорення творів і так далі, без кінця. Було цього всього кожного дня так багато, що проникливий у своїй стриманості Леонід Лиман одного дня подарував мені величезний зошит у твердій оправі, щоб я, мовляв, записував усі «події», себто розмови й зустрічі. І справді, я почав у цьому, спочатку незаймано білому томі, провадити щоденник, від 1 лютого 1946 року до кінця МУРу. Раз-по-раз роз'їздив я по таборах переміщених осіб, в яких чимраз більше скупчувалися українські не-поворотці. Улас Самчук був менше рухливий і жив далі від центру, спочатку в Офенбасі під Франкфуртом, потім трохи ближче, в Корнталі близько Штутгарту. До того ж, хоч він теж брав МУРівські справи до серця, він менше хотів бути літературним сповідником і посередником, учасником світоглядних дискусій і менше надавався до цього. Він мав свої творчі задуми, працював над своїми романами, спершу «Юність Василя Шеремети», потім «Сонце з заходу» й «Ост». Він був людиною певних усталених поглядів, і його камертон не відгукувався на коливання іншого порядку. Роля сповідника, майстра співчуття, зрозуміння й примирення припала мені. Письменники — народ з хворобливою потребою визнання, зрозуміння, відгуку, однакової настроєності. У такій ролі легше було їм погодитися на людину, що сама письменником не була й тому здавалася об'єктивнішою, безстороннішою, кому чужою була професійна заздрість. Таку людину не один з них убачав у мені.

Уже в Фюрті мене відвідували свіжо завербовані МУРівці, особливо молодші. А коли я переїхав до Мюнхену, що сталося в травні 1946 року і про обставини чого я розповім пізніше, моя кімната стала літературним ключом, психолікарнею, канцелярією і адміністративним осередком МУРу. Було це ще й тому, що Мюнхен був природним географічним центром «планети Діпі». Головні та-

бори оточували його зі сходу (Регенсбург), півдня (альпійські табори Берхтесгадену, Міттенвальду, Фюссену) й заходу (Авгсбург, Ульм, дещо пізніше Штутгарт). Мало не кожному треба було з тих або тих причин відвідати розбомбований, але не дощенту, фактичний центр американської окупаційної зони, а для літераторів одним з мечетів, куди спрямовувалися прощі, була моя кімната. Німецькі господині звичайно, винаймаючи кімнату, не дозволяли своїм мешканцям приймати гостей. Щасливим винятком були мої господарі — Рудольф Конечний з дружиною (не зважаючи на слов'янське прізвище, мовно й культурно вони були сто відсоткові німці). Вони ставилися до нас як до своїх, великою мірою, напевне, завдяки спокійній товариськості моєї матері, для якої говорити по-німецьки не становило труднощі. Один за одним мої літературні відвідувачі пливли до двоповерхового будинку в затишному Богенгавзені, околичній дільниці Мюнхену, і сходили злегка скрипливими паркетними сходами на другий поверх, до мене, і Конечні ніколи не виявляли жадного невдоволення. Коли ми виїжджали, пані Конечна дала нам свою родинну картку з написом «На дружній спогад про час у домі Конечних». Во істину, якщо МУР заслуговує на згадку й місце в історії української еміграційної літератури, доречною буде й коротка згадка про моїх господарів, що наче аж тишилися діяльністю свого Herr Professor-a і його матері, за німецьким звичаєм, — Frau Professor. Сам Конечний був урядовець, родина була типова середньобюргерська, без великого заангажування до справ літератури й мистецтва.

Моя роль організатора й загального дорадника не була легкою. Починалося, правда, легко, вербування намічених кандидатів на члени не зустрічало перешкод і відмов. Але зберігати далі МУР у цілості і в русі — з цим справа стояла зовсім інакше. Толеранція не належала до чеснот багатьох письменників МУРу. Як тільки щось було письменникові не до вподоби, його першим ходом було —

— Мене не цінять. Мене не розуміють. Провід МУРу підтримує мого супротивника. Я виходжу з МУРу.

Найбільше спеціалізувалися на виходах з МУРу Тодось Осьмачка й Юрій Косач. Хтось добрим словом згадав ВАПЛіте — Осьмачка кидає МУР, бо ВАПЛіте, бач, було вороже до нього. Самої згадки про Яра Славутича вистачало для такої самої реакції. Косачеві скрізь увижалися підступи ворогів, справжніх (яких він дійсно мав), а частіше уявних, він кидався з злобою й одчаєм загнаного вовка і рвався геть з об'єднання. Скільки часу, енергії й нервів коштувало переконати їх лишитися серед членів! Часом це було наче умовляння вередливої дитини.

Різні конфлікти були неминучі не тільки через подразливість письменницької психіки. Вони були закладені вже в тому, що МУР поєднав у своєму складі людей, вирощених у зовсім відмінних обставинах. Були тут «советчики» типу Івана Багряного, діячі старогалицького хову типу Остапа Грищя, були і особливо, мабуть, нетерпимі «пражани», а далі були, сказати б, різновиди в межах кожної групи. Приміром, Володимир Державин і я, однаково, були «советами», але він був старший і дістав виховання ще перед революцією, а я в головному після, отже, я був більше «совет», ніж він. Коли скласти відмінності територіальні, генераційні, темпераментів, стильових уподобань тощо, можна легко дійти до розуміння того, що мало не кожний член МУРу був ізольований від мало не всіх інших і більш або менш до них ворожий. Помножмо це на загальнописьменницькі егоїзми, на комплекс сам-собі-пан, закладений у національній психіці, і може якоюсь мірою можна буде тоді збагнути й уявити собі, перед якими труднощами мав опинитися той, хто бажав усе це розгойдане мале море вбрати в якісь береги — не тільки толеранції, а й співпраці й доброзичливості супроти колег.

Це були труднощі, сказати б, іманентні кожній письменницькій організації, що не збудована за засадою односторонності. Але МУР мав на додаток дуже специфічні труднощі, що впливали з принципів, за якими він був збудований, і з біографій його засновників.

МУР був створений за засадою елітарності. Він хотів

бути об'єднанням творців, а не літературних поденників і кололітературних нездар. Тільки так можна було забезпечити можливість справді творчих дискусій і постановя вартісних літературних творів. Але це був ідеал, якого можна осягнути хіба в невеликому гуртку однодумців, а не в об'єднанні чи не півсотні зовсім відмінних осіб. З чого треба було виходити? З наявності одного доброго твору? Багатох? Яке журі визначало б вартість творів? У справу втручалися репутації й авторитети, здебільша не загальні, а свого ближчого оточення. Пригадую, я мав великі вагання, чи запрошувати Остапа Грицяя, чиї писання тих років, як на мене, були безпорадно-вчительські. Я радився з Миколою Шлемкевичем, що стояв на зовсім відмінному рівні.

— Він ледве, чи дасть щось вартісне, — відповів Шлемкевич, але додав: — Якщо лишити його осторонь, це відштовхне багатьох галичан, бо серед них він користується авторитетом.

Грицяя прийняли. Подібний випадок був з Олесем Бабієм. Поет з нього завжди був ніякий, а в ці роки вже остаточно виявлений. Навіть назовні, з круглою головою й круглим черевцем, з безтямними очима, він творив образ виразно не-поета, якщо не анти-поета. Ні в яких дискусіях він участі не брав. Олекса Варава, Федір Дудко були запрошені хіба за вистугу років, та й у минулому їхні твори не виходили поза пересіч. Поза літературою стояли писання Володимира Шаяна, екстатично-бундючна серія пророкувань про велич українського духу. На совісті Володимира Міяковського було запрошення Софії Парфанович, що писала оповідання з перспективи гінекологічного кабінету. Цинічна й вульгарна, вона своєю медичною практикою заробляла, мабуть, більше, ніж увесь провід МУРу, взятий разом. Її амбіції лежали одначе не в медицині, а в літературі. До членів-засновників МУРу вона потрапила, скориставшись з слабкості Міяковського. Але цього їй було не досить. Одного разу, спіткавшись зі мною насамоті, вона сказала:

— Видаю книжку своїх оповідань. Грушей маю досить

на видання десятих книжок або й більше. Але потребую доброї критики. Скільки ви хочете за те, щоб написати вступну статтю?

І була дуже здивована, коли я відмовився і відтоді уникав її. Адже я був бідний, а вона ні.

Та біда з елітарною засадою була не тільки такі випадки. Яких три, чотири чи п'ять творчо ялових членів, зрештою, не робили б погоди. Коріння біди були в самому принципі елітарності. Її критерії могли бути тільки суб'єктивні. Хто виробить сувору шкалу письменникової вартості? Кожний незапрошений до МУРу міг порівнювати себе з якимсь запрошеним, казати собі, що він не гірший від цього останнього. Росла заздрість, переростала в ворожість. Єдиний спосіб не мати ворогів, був для об'єднання — якнайшвидше прийняти цю особу, хоч може спочатку й вирішено тримати її оддалік. Принцип елітарності ставав порожнім словом на папері. Взяти для прикладу істориків літератури, що принагідно виступали як критики. Які були переваги, скажімо для прикладу, Володимира Міяковського і Леоніда Білецького проти Павла Зайцева, Юрія Блохина, або Павла Петренка? Порядком латання Петренка зведено на Олімп, Блохин і Зайцев не удостоїлися цього, не так зі злої волі, як через недогляд, недоврахування обставин тощо.

В напівофіційній історії МУРу, що, написана мною 1953 р. і, ввійшла до «Не для дітей», перелічено членів МУРу трьох покликань. Історія ця не включає списку ворогів МУРу. А було їх чимало, і список їх міг би бути досить довгий. Декого трохи згодом таки прийнято в члени, хоч вони ледве чи заслуговували на це. Назву хоч би вкрай примітивного Василя Чапленка — бо він, думалося, буде менш шкідливий, буде неутралізованіший у складі організації, ніж поза нею. Люди, випадкові в українській літературі, були допущені на літературний Олімп, бо ось один редагував журнал (Володимир Кримський з його «Звеном» в Австрії), Юрій Чорний з його пародіями на МУР, Петро Балей, що мав вплив на літературну політику

«Української трибуни» в Мюнхені. Правда, такі люди не впливали на практичну діяльність МУРу, але кожний, хто розумівся на літературі, міг запитати й питав, — чому, за які заслуги вони тут? Які видатні твори вийшли з-під їх пера?

Окремою проблемою були ті молодші, що мали, так виглядало, хист до літератури, але в олімпійці явно ще не надавалися. Довелося запровадити інституцію кандидатів МУРу, спершу не передбачену. Мало хто з цих виправдав надії пізнішою літературною творчістю — Олександр Смотрич та, може, ще Микола Понеділок. Інші, перелічені в моїй «офіційній» історії МУРу, лишилися кандидатами навки. Ще гірше було те, що знов не було й не могло бути виразного критерію розмежування членів і кандидатів. Приміром, Леонід Лиман і Леонід Полтава стали членами МУРу (вони ж зрештою спричинилися до його постановня), а Яр Славутич до того ще й секретарем правління (і то діяльним і бойовим. Він був «автором» членського квитка МУРу, блакитного з золотим написом і візерунком, чуда друкарської техніки на ті часи провізоричних довідок на листку поганого паперу). А от Олекса Гай-Головка чи Іван Смолій ніколи не здобулися на таке визнання.

Так раз-по-раз засада елітарности виявляла свою розпливчастість. До того вона заходила в гостру суперечку з намаганням МУРу бути в межах еміграції універсальним репрезентантом української літератури. Виходу з цієї суперечности ми не бачили, та її, либонь, і не було.

Список ворогів МУРу міг би бути, мабуть, не коротшим від списку членів, хоч як цей останній навиправдано розрісся. Назву лише кілька імен. Найчисленніше група між ними були, думаю, журналісти, найпомітнішим з-поміж них був чи не Свирид Довгаль, який воював з МУРОм за пляуєнські шрифти. Також у Регенсбурзі треба назвати Юліяна Тарновича, автора посередніх новельок з лемківського життя. Навколо нього крутився якийсь час Ігор Костецький, намагаючися зробити з нього мецената «Хорса», але без успіху. Демагогічно-пристрасні виступи проти

МУРу мало не погромного характеру, зокрема на авгсбурзькій конференції, належали також журналістові (і історикові) Панасу Феденкові. Темпераментні його промови й статті були чимсь середнім між ціцеронівським красномовством («Картагена мусить бути зруйнована») і гайдамацьким закликком до знищення всіх без винятку католиків. Натомість Нестор Кибалюк, церковний діяч і також журналіст, волів діяти тихою сапою, стараючися зробити Авгсбург твердиною недовір'я до МУРу й сіючи чорні підозри супроти проводу об'єднання. Маленький фізично й духово чоловічок, він не минав нагоди пошкодити МУРові ширенням поговору й підозри. Стилем своїх виступів проти МУРу нагадував Феденка Ростислав Єндик, колишній мій гоститель на короткий час у Львові, антрополог і певного гатунку націоналіст, автор у передвоєнні роки апотеози Гітлерові. Його вузькі очиці, негроїдні щільно стулені губи, опуклі вилиці, здавалося, були десь не півдорозі від мавпоїда до людини, і було щось звіряче в його виступах проти МУРу й проти мене особисто. Він діяв з околиць Мюнхену. Коли, дещо пізніше, постало питання про його викладання в Українському вільному університеті, хтось з професорської колегії витяг його брутальні виступи проти мене, колегія, без найменшого тиску з мого боку, визнала їх неджентелменськими й відкинула його кандидатуру. Перед тим він упіймав мене десь у коридорі школи, де містився Університет, і став просити в мене пробачення й утримання від впливу на професорську колегію. Мало це характер жалюгідний. Я не став пояснювати йому, що закиди проти нього не походили від мене, хоч це була чиста правда.

Теж з околиць Мюнхену походила діяльність Теодора Курпіти. Цей скидався радше на влєслививоґо льокаґа чи офіціанта, завжди до послуг клієнтам, завжди посміхненоґо, з поглядом знизу доґори, завжди по-європейськи прилизано одяґненоґо, з метеликом на шиї й проділом посеред напомадженоґо безбарвного й вигладженоґо волосся, — і відповідно поведився. Він заснував конкурен-

ційний журнал «Рідне слово» (сама назва чого варта! Це ж не був буквар для дітей молодшого віку, а ніби поважний літературний місячник, хоч і цикльостильний). Він сіяв по-голоски про шкідливість МУРу, друкував пародії й пасквілі на мурівців, а водночас був аж надміру чемний при кожній зустрічі і завжди жebraв від кожного, не виключаючи й найактивніших мурівців, їхні писання для свого, як казали дотепники, «Бідного слова».

Галерію цю можна було б вести далі, але потреби, мабуть, у цьому нема. Були це поспіль малі люди, а вибір тактики варіював від пророчо-патетичного погрому до обмов і жалень і укусів зі схованки. Але чи міг провід МУРу протиставити їм інший рівень, недосяжно вищий позем, коли організація мала в своїх лавах людей подібного профіля й статури? У виданнях — так, бо те, що виходило з апробатою й заходом, під контролем мурівського проводу таки різнилося різко від виступів і писань цих «діячів опозиції», але в щоденній діяльності тяжко було МУРові вберегтися від проявів низькочолости. Інтелігентних ворогів поза своїми лавами МУР не мав. Якщо хто хоче, можна вбачати в цьому тріумф МУРу. Але в щоденному житті супротивники МУРу тяли його відчутно й болюче, а змагатися з ними було завданням безнадійним. Комарі можуть зробити життя нестерпним, і Гуллівер був безсилий проти ліліпутів, — згадаймо тут вірш Миколи Зерова на цю тему.

Безнадійною була й боротьба з нездарами. Але тоді здавалося, що треба не тільки стимулювати добре, сміливе, новаторське, змістовне в літературі — це ж і був МУР, а ще й випольовати всякий бур'ян, що буйно сходить на тих ґрунтах, де за нашою програмою мали б колоситися сходи справжнього золотого зерна. Це виразно визначало те, що я тоді писав і публікував. Публікація мовознавчих праць обмежувалася на тому, що було написане перед війною — невеличка монографія про генезу називного речення в новітній українській літературній мові (1947), розділи з праці про вплив Галичини на розвиток української

літературної мови останніх двох століть — перше писане ще в Харкові, друге у Львові. Єдиним новим була брошура про правила українського правопису (1946), на що була кричуща потреба при активізації українських повоєнних публікацій у Німеччині та Австрії, — але нічого оригінального й творчого в цьому виданні не було.

Було й кілька поважніших праць про твори красного письменства — як от про «Старший боярин» і про «Поет» Т. Осьмачки, про «Повість про Харків» Л. Лимана, про «Доктор Серафікус» В. Домонтовича. Решту згадаю в кінці цієї статті. Поза двадцятье сторіччя виходив тільки мій огляд праці Віктора Петрова про Шевченка. Натомість кількісно переважали рецензії на нікчемні публікації нездар з красної прози й поезії. Цих публікацій було тоді чимало. Здебільшого було це те, що тепер ми назвали б самвидавом. Тоді, як МУР через брак друкарні й коштів видавав мало й з великими перервами, графомани, розжившись правдами й неправдами, не раз спекуляцією на чорному ринку грошенят, вкладали прибутки в публікацію власних творів. Спинити цю хвилю не було надії, але вперто я писав і публікував рецензії на ці появи-одноденки. Було це гайнування часу й марнування сил, бо і так ці одноденки не жили більше, як рік чи два, а то й менше. Але в ті роки я був певний, що читачів конче треба відвернути від публікацій низької якості й тим привернути до МУРівського літературного руху. Сьогодні імена Русальського, Балка, Манила, Запорізького, Ніни Павловської, Кізка, Бажанського, Артим, Скорупського, Буряківця, «Коханіяду» Гай-Головка не згадує, мабуть, і найприскіпливіший літописець літературних процесів, навіть я сам. Але тоді двобої з літературним вітряками здавалися ділом першої ваги. Писав я й численні рецензії на театральні вистави театрів Вол. Блавацького та Йосипа Гірняка, серед яких дещо було варте згадки, а дещо доцільніше було б замовчати. Вище стояли й глибше сягали полемічні статті в межах МУРу, з яких найголовніша була «В обороні великих», уміщена в третьому збірнику «МУР». Та про неї далі. Як

моя щоденна практична діяльність була цілком визначена справами МУРу, так було й моє писання. Це було тоді моє життя. Було в тому дещо вартісне, але непропорційно багато сил і уваги віддавано дрібним і дріб'язковим справам. Впливало це насамперед зі згубно вибраного нами принципу елітарності.

Але проблеми породжувалися й нашою непрактичністю, а зокрема моєю. Я вже казав про те, як ми втратили, ніколи її не діставши, можливість порякувати власною друкарнею. Вона була втрачена через нашу непрактичність. Довгаль і його партійні товариші легко й зовсім законно облуптали нас і не допустили до черенків. Я написав тоді епіграму, де сміявся з себе самого, сміявся на кутні:

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

Але уявім собі на хвилину неймовірне: З доброти серця й з піклування за культуру Довгаль і політики навколо нього шляхетно віддали друкарню МУРові. І що б ми з нею робили? Ніхто з нас не мав уявлення, як провадити підприємство. Де ми шукали б майстрів, як наймали б робітників і як договорювались би з профспілками? І де брали б гроші на друк першої й дальших книжок? І як розповсюджували б свої видання? Ми не мали жадного досвіду. Ми не знали, як видобувати гроші в заможних людей (а такі вже були), як їх використовувати й давати капіталові зростати. Я був тоді лютий на Довгалья, але може він мав рацію. Може не варт було віддавати нам друкарню. Може були ми ще занадто діти, щоб мати власність і провадити її!

Хоч нам ніхто про це просто не казав і, скільки знаю, ніде про це просто не писано, МУР серед своїх ворогів здобув репутацію взорованости на радянських зразках, а то й просто радянськості. У цьому була частка правди.

Мені досить виразно присвічував приклад ВАПЛіте, яку радянська преса й комуністичні вожді розглядали як свого ворога число один, більшого від неоклясиків чи київських МАРСян. Принцип плекання літератури в організації вибраних і талановитих, відгороджених від сірої більшості я переніс на зовсім інші обставини еміграції по таборах. Крах цього принципу в випадку ВАПЛіте ми розглядали як наслідок переслідувань комуністичною владою. У нас її не було, значить, міркували ми, ми повинні мати успіх. *Sancta simplicitas!* Ми не усвідомлювали, що комуністичний тиск тільки прискорив процес, а справді кожна елітарна організація, що не спирається на силу, зазнає штурму заздрости з боку нищих і буває розчавлена ними. Так сталося і в нас. Більшість ніколи не елітарна й нанавидить еліту, що одверто проголошує себе такою й тим самим вищою. Але не-еліта головних обвинувачень самосвідомій і зорганізованій еліті шукає в обставинах стороннього характеру. ВАПЛіте закидали політичне збочення. Політичне збочення стало й серйозним обвинуваченням у нашому випадку. На це натякав Кибалюк. Про це думали Єндик і Курпіта. У журналі «Орлик» Юрій Блохин в імені мельниківців досить виразно приходив до такого обвинувачення. На авгсбурзькій конференції МУРу Осьмачка заявив про це майже впрост, коли став говорити про непевність політичного обличчя організаторів МУРу й розшифрував назву об'єднання як Московский Уголовный Розыск — МУР. *Уголовный* був тут не дуже доречний, ішлося про політичне обличчя, але кращої компромітації не можна було придумати, і натяк був уже майже не натяк. Осьмаччина спроба виходу з об'єднання за його близькість до ВАПЛіте була тільки іншим аспектом натяку на комуністичний характер новопосталого МУРу, хоч справді всі обставини навколо харківської групи були далеко не такі прості і однозначні.

Та про ВАПЛіте і навіть про інше розшифрування слова МУР знала, звичайно тільки мала частина еміграційної публіки. Натомість, як червона плахта бикові, виглядав

кожному склад ініціативної групи. Багряний, Домонтович, Костецький, Майстренко, Полтава й я — всі були східняки, себто «совети». Багряний був колись членом компартії. Майстренко, до того ж не письменник, — і далі проповідував ідеали комунізму й комуністичної партії, тільки не КПУ, а УКП. Єдиний не-східняк, не-«совет» був Юрій Косач. Але його недавнє минуле, зі стрибками від націоналізму до комунізму було знане кожному, і ніхто не міг передбачити його завтрашнього дня. І зверніть увагу: жадного галичанина, жадного «пражанина». Довгаль був кращий від таких письменників. Певніше, щоб друкарня була в його руках. Хай не буде великої літератури, але не буде й комуністичної провокації. Дивне в цих обставинах не те, що такі думки кружляли в багатьох головах, а те, що всі запрошені письменники вступали до МУРу, всі, за винятком Мосендза, який як мотив своєї відмови досить виразно підкреслив те, що на його думку було політичним обличчям новозакладаного МУРу.

Моя політична наївність тих часів якнайвиразніше виявилася в тому, що всього цього я тоді не розумів. Навіть Осьмаччин досить недвозначний натяк на московський зв'язок викликав у мені обурення — й нерозуміння.

Ця, як я думав, безглузда асоціація могла зродитися тільки в химерній голові одержимого й хворого на манію переслідування поета. Причина цього заблуду, — мого, а, мабуть, і декого ще з ініціативної групи, — було те, що я (чи ми) були в полоні ідеї національної єдності. Ми були певні, що всі українці еміграції не можуть не бути супротивниками радянського режиму й комунізму, що зовсім не мало значення, чи дана людина зі східняків, з галичан чи з «пражан». Ми хотіли національної єдності, і ми були певні, що вона вже є. Бо й чого б люди тікали з батьківщини й опинялися бездомними на чужині, якби їх не вела провідна зірка цієї ідеї.

Наш світ був ілюзорний не тільки в цьому. Ми жили в Німеччині, але не мали з інтелектуальною Німеччиною ніяких зв'язків. Коли на байройтську конференцію ми запро-

сили іншонаціональних, не тільки українських письменників, не прибув ніхто, крім білорусів, зокрема ні один німець. Ми зустрічалися на вулицях і в їхніх установах з американцями. Але знов ми не знали нікого. З Європою поза Німеччиною зв'язків і не могло бути — довгий час не було пошти, їхати до інших країн ми не мали права. Що діялося в Радянському Союзу та й спеціально на Україні, було нам майже невідоме. Ми майже не знали про терор Кагановича на Україні. Німецькі газети не повідомляли про злочини «шляхетного союзника» західних альянтів, а українські доходили тільки врядгоди й випадково. Політичні партії може мали їх більше, алеж ми відцуралися зв'язків з політиками. Я написав газетну статтю про «Голубий Дунай» Олеся Гончара і другу, загальнішого характеру, але це було все, що я знав. Життя на Україні я уявляв собі за передвоєнним зразком, як відбудовувалася зруйнована Україна, через які труднощі й напруги, через який терор вона проходила, ми не уявляли собі. Нас оточувала порожнеча, і ми заповнювали її ілюзіями.

Однією з таких ілюзій була уява про єдність еміграції. Тим часом для більшості еміграції, якою були саме галичани плюс «пражани», ми були вкрай підозрілим великою мірою стороннім тілом.

Ще перше правління МУРу, обране в Ашаффенбурзі в грудні 1945 року, виразно зберігало «східняцький» характер плюс Косач. Не-східняком був тільки Улас Самчук, голова. Не змінилося це й у другому правлінні. Склад його поширено, але з нових членів з Галичини походив тільки Святослав Гординський (Ульм, березень 1947). Лише в третьому і останньому правлінні з'явилися галичани Богдан Кравців і Михайло Бажанський, а з не-галичан і не-східняків увійшов Іван Коровицький (Штутгарт, квітень 1948), але абсолютна більшість була й далі «східняцька».

У цих обставинах треба шукати коріння появи й виступу опозиційної групи, що назвала себе «Світання», протиставилася прововоді МУРу й зокрема і особливо мені, й започаткувала найтемпераментнішу в історії МУРу диску-

сію, що не стояла в жадній пропорції з кількісним складом групи. Фактично група складалася з трьох осіб і при тому осіб між собою дуже відмінних. Ідеологом групи був Володимир Державин, провідним поетом Михайло Орест (брат Миколи Зерова), а визначити ролю третього — Володимира Шаяна було б поза всякою логічною можливістю. Він був напівшарлатан, напівбожевільний, пророк, що проповідував нову релігію, що сьогодні могла бути перуністською, завтра індуїстською, а далі комбінацією обох плюс віра в месіянistiчну роллю України. Цемент, що прив'язував його до групи, був чи не я, бунт проти мене й заперечення мене. Уже секундарним було мотивування відданості ідеалістичній філософії в усіх трьох, що протиставлялася моему, мовляв, матеріалізму. Крутився коло групи ще Юрій Чорний, але в нього була одна пристрасть — глузувати з інших і демонструвати свою вищість і свій нігілізм. Для нього українці взагалі були тільки фігурами з паноптикуму, і він згодом відійшов від усього українського, як тільки вирвався з таборового підготовування.

Мої перші зустрічі з Орестом були коректні, але взаємної приязні й шани в них не було. У березні 1946 року, коли я був на викладах в авґсбурзькому таборі, мене поселили в Орестовій кімнаті. Я записав тоді в щоденнику: «Акуратна, але маленька душа. Є внутрішня поетичність, але занадто боїться порушити наголос або граматику. Усе розмежоване, всьому визначене місце. Поезія навки відділена від прози життя. Зміщень не уявляє. Від цього не виграє ні поезія (мертві, точні вірші), ні проза (майстерно розповідає анекдоти). Але любить Кузьму Пруткова й цитує напам'ять і відчуває добре стилі, поки вони непорушні». Уже тоді мене разило самообмеження до молчальницьких чеснот — «умеренность и аккуратность». І вабили саме можливості творчих зсувів стилів і жанрів. Пізніша поезія чи не в усьому світі пішла «моїм шляхом», але це не означає, що точена й занурена в себе не відродиться й на якийсь час не запанує. Але в Ореста вона була не тільки точена й загиблена в себе, вона була ще й мілка, а високий

шабель культурности й філігранности не може бути компенсацією за малість власного.

Що більше вело Ореста до «Світання», сказати важко. Це міг бути й комплекс малости й занедбаности і просто відраза до того, що можна було б назвати комплексом Багряного. Не було й, либонь, не могло бути більшої протилежності, як між Орестом і Багряним з його настановою на літературу масову, політичну, голосно-ораторську, розхристану, недбалу щодо деталей — і характером і ідеалами Ореста. Саме письмо Багряного було розгонисте, широке, недбале, — Орестове — дрібне, плекане, дуже читке, майже каліграфія, рівне й вимірне. А я, мабуть, уявлявся йому носієм засад багрянівських. Але могла це бути й проста заздрість: я не оминав його в своїх доповідях у МУРі і в своїх річних оглядах літератури, але говорив про нього коротко й не на першому місці. Він не протестував голосно, але в колі «Світання», напевне, він нарікав на це, і комплекс Сальєрі виходив на поверхню, звичайно щільно стиснені вуста відкривалися й робилися вироки й засуди. Своєю заздрісністю й зовнішньою стриманістю, але також і своїм зовнішнім виглядом — завжди дуже чепурний, хоч і поношений одяг, пригладжена зачіска — він якось нагадував Курпіту, ніби людину з ресторану, хоч Курпіті був чужий ідеал *schöne Seele*, який плекав Орест. Фактом є, що вже в травні 1946 року Орест прийняв мене підкреслено холодно. На столі лежала купочка свіжо виданої його збірки «Душа і доля», але автор ані не згадав про вихід книжки (при всій ідеалістичності й тонкості зануреної до власних глибин душі він показав себе майстром здобувати кошти на видання своїх книжок, чим я аж ніяк не міг похвалитися).

Те, що Орест показував тонким стиском уст і зневажливим поглядом, Державин узявся висловити голосно й ушіпливо. Досі я мав подвійний образ його. Один — з його появ у ролі гостя на аспірантському семінарі Булаховського в Харківському педагогічному інституті в роки моєї аспірантури: іронічний біс зневаги, завжди в тугому

комірці з бездоганно пов'язаною краваткою, в окулярах без рамки й із стисненими (так само, як в Ореста) тонкими губами, він хизувався своєю ерудицією й сипав іменами й назвами творів. А другий — на березі потічка в Орем-Лазі (табір утікачів у Словаччині, де ми обоє опинилися 1944 року), де він, зовсім голий, світлячи несвіцьки білим і пухким тілом воював з нужею в своїх кальсонах. Тепер він був трибуном незалежної від політики й публіцистики літератури, викривач матеріалізму й прокомунізму в виступах і діяльності Юрія Шереха. Про що б він не писав, завжди й незмінно металися там громи й блискавки на цього горопашного й нічого не вартого самозванця. Він, носій усього зла й подиху чуми, мав бути зруйнований безжалюно так само, як колись була Картагена. Майстром сарказму й демагогом Державин, безперечно, був, умів він і перекручувати наміри й цитати вибраного ним опонента. Думаю, що говорила в ньому не тільки зненависть до Шереха, а й відроза до всього реально українського. (У радянському Харкові він співпрацював в україномовних виданнях, але ніколи за українця себе не видавав). Чуже було йому таборове гуляйпілля, на нього він позірно нападав, але в суті справи в тому гуляйпіллі він бачив сконцентровану суть українського народу, глибоко йому чужого. Коли він щось міг прийняти, то це тільки поетичні абстракції універсального характеру типу Орестових, шд він знаходив і в творчості Ольжича або Олени Теліги. Природно, що теорія національно-органічного стилю, яку я тоді проповідував як головний шлях української літератури на еміграції, доводила його до люті й він протиставляв європеїзм. Езотеричність. Чисте мистецтво.

Тепер я думаю, що в його критиці національної органічності і в європейському ідеалі було багато правди, але тоді це був для мене вдар ножем у серце. Я рвався в бій. Я міг би бути таким же саркастичним, злісним, ущипливим, безжалюним, ехидним у своїй відповіді. Але на це не дозволяло мені провідне становище в проводі МУРу. Доводилося зціпити зуби й відповідати стримано й ультратемно.

Так постала моя довга стаття «В обороні великих», що побачила світ у збірнику «МУР», 3. Усі пишноти, всі вишкіти Державинової отруєної злобою полеміки я мусів пропустити повз вуха й сперечатися тільки по суті, а суті в його нападах було дуже мало. Природно, що академічно стримана стаття моя видавалася нудною й безбарвною, вийшла блідою й не лишила помітного сліду в читачів. А мій компроміс — усе в ім'я збереження цілості МУРу, пішов ще далі. З моєю згодою й з моєї ініціативи на другому з'їзді МУРу в березні 1947 року Державина обрано до правління організації. Користи з цього, правда, було небагато, і вже на третьому з'їзді Державин не пройшов до правління. Цікаво в усьому цьому те, що Державина пробували піднести на щит, кожна по-своєму, дві націоналістичні партії, мельниківці й бандерівці. Усе, що завгодно, аби тільки не «радянщина» Юрія Шереха й Івана Багряного (який зовсім не був прихильником поглядів Шереха).

Але МУРу світанці не опанували. На ульмському з'їзді 1947 року, де мені й Державині (від опозиції, сказати б) було надане слово для головних доповідей і де Державина введено до правління, Державин зазнав поразки. З'їзд пройшов під знаком критики Державина. Він хвилювався, коли виступав з доповіддю, може тому, що відчув недоречність її різкого, хамського тону. Блавацький, що сидів поруч мене, прошепотів:

— Я ніколи не бачив ще, щоб він так хвилювався.

Коли я говорив про нього в своїй доповіді, він сидів увесь червоний, усім черепом спершися на свій ціпок і дивлячися в землю. Потім його добивали Барка («клишоногі афоризми», «здохлятина»), Людмила Коваленко (за всім — нігіл, групування Максів і Моріців), Косач. У таборі «Світання» панувала розгубленість. Першим виступив Юрій Чорний. Він говорив не по суті, а про доповіді як такі. Дискусія, мовляв, мала рацію, доки дотепи пускав Державин, а моя доповідь — пародія на доповідь Державина. Сам Державин мав ніч, щоб підготуватися до виступу — і все таки він збився, говорив про мої ніби перекуру-

чення цитат — і бою не прийняв. Шаян говорив про образ Орестові (за мої слова про «ложе» як прикмету Орестового стилю), про те, що вони аж Гуссерля читають — з гордістю гімназиста. Усі вони дуже перелякалися, коли подано пропозицію виключати з МУРу. Введення Державина до правління в цих обставинах було не їхньою перемогою, а радше ласкою для переможених. Та це в дальшому не припинило війни Державина зі мною.

І зберігалася співдружність світанців. Троє були нерозлучні. В своїй кімнаті вони читали один одному свої твори — чистенькі поезії Орестові, злобні статті Державина, боговідкривальні проповіді Шаянові. Заходив з черговим дотепом Юрій Чорний. Крутилися наверхнені Шаяном на його релігійо молоді хлопці, яких він часом ганяв з дорученнями. Не знаю, де пив Державин, але пив він тяжкими запоями й легше, — між кожними двома, що й звело його до передчасної смерті 1964 року в тому ж Авгсбурзі.

Сьогодні поезії Ореста майже забуті, а шкода. Він був поет малого діапазону, але все таки поет. Мабуть, і з писань Державина можна було б вибрати щось триваліше, хоч вони майже всі містили більше отрути, ніж поживного. Шаян, звичайно, був і лишився поза літературою, а про його релігійні шукання не мені судити.

Коли я оглядаюся в ретроспекції на «Світання» й його полеміку, мені ясно: їхній конфлікт зі мною був в основному — забувши антиукраїнські почуття Державина й сальєрвський комплекс Ореста, — як я вже сказав, конфліктом двох поколінь: передреволюційного — Державин народився 1899, а Орест 1901 року, перед радянізацією України одному було 21, а другому 19 років — а я побачив світ у менш щасливий рік 1908, що означає, що я зазнав сильніших впливів від нового режиму і був менш відпорний на них. Про «радянський» струм у МУРі вже тут була мова. Але ця генераційна суть конфлікту була тоді мені неясна, мабуть, була вона неясна й для світанців. Тому конфлікт виродинся в такі потворні форми. Якби ми знали про це, може б ми могли сісти за круглий стіл і

підійти до справи історично. А втім — коли і де конфлікти поколінь розв'язувано в мирній дискусії, в атмосфері взаєморозуміння? До того ж у випадку Державина тут домішувалися ще загальні — може підсвідомі — почуття. Його рукою надто часто водила злоба.

Програма МУРу передбачала заснування й існування груп певного літературного спрямування. «Світання» вважалося однією з них, хоч і важко собі уявити, що стилево і ідеологічно спільного могли мати Державин і Орест із Шаяном. Другою такою групою вважався «Хорс», але ця група фактично складалася тільки з Ігоря Костецького, хібащо вважати, що його запал і відданість перевищували спроможності однієї людини. Його енергія була цілком спрямована на видання журналу, і те єдине число «Хорса», що змогло побачити світ, не осоромило ні саму «групу», ні МУР у цілому. Воно мало власне обличчя і літературно і в друкарському сенсі, хоч воно не мало свого Гніздовського, як мала «Арка». Стосунки «Хорса» з рештою МУРу були дружні — були це стосунки Костецького зі мною. Я заперечував тільки надмір експериментальності Костецького в загальноМУРівських виданнях. Виходячи з цього, діставши від Костецького текст драми «Близнята ще зустрінуться», я дав його — не питаючи згоди автора — в скороченому (сконденсованому) вигляді. Не можу сказати, що Ігор був задоволений, але він не сприйняв цього трагічно, і цей епізод не вплинув трагічно на наші стосунки. Тільки коли геть пізніше ми розійшлися, він згадував цей випадок і закидав мені пристосуванство до загального смаку — не надто високого рівня.

На цьому й вичерпувалася проблема творчих груп у системі МУРу. З мого особистого погляду — трудні стосунки з світаннями і помірно дружні з єдиним «хорсистом».

Конфлікт Державин — Шерех, хоч який він був голосний і бучний, не загрожував існуванню МУРу, бо саме МУР був для Державина найкращою трибуною, принаймні поки я, в інтересах збереження організації, полемізував півголосом, стримано, здушуючи в собі всі емоції й ексце-

си, на які мене поривало як особу, але яких я не випускав на волю, бо був не тільки особою, але й — насамперед — позицією чи то пак «посадою». Не були небезпечними й ті особисті конфлікти короткої тривалості, які раз-по-раз вибухали один за одним і заповнювали дні й діла МУРу, а зокрема мої. Відбувалися вони, як я вже сказав, більшменш усі за одним сценарієм. Щось даному літераторові не сподобалося — і —

— Я виходжу з МУРу. Ні, ви мене не намовите й не переконасте. Це кінець, я виходжу беззастережно і остаточно.

Минав якийсь час, що приділявся на намовляння — моя функція — і письменник повертався, як заблукана вівця до лав свого колективу. Час бунту мінявся — це могло бути півгодини або й кілька тижнів. Мінялися також приводи для бунту — Косачеві ввижались інтриги ворогів, Осьмачці — примара червоного хвильовизму, Костецькому — надмір уваги до літературних традиціоналістів, Чапленкові — до літературних новаторів і так далі, без кінця й меж. Годі перелічити, скільки разів виходили з МУРу й поверталися до нього два найбільші бунтівники. Сценарій був завжди той самий: вибух гніву — вихід — намовляння — повернення. Щоб почати цикл знову спочатку... Це було, як мухи в Єгипті — найнабридливіші, либонь, мухи світу, що не дають хвилини спокою й доводять подорожного до розпачу й нестями. Пригадую, скоро після єгипетсько-ізраїльської війни, сидячи в вестибюлі готелю в Луксорі й безнадійно відмахуючися від цих мух, я зрештою сказав службовцеві готелю —

— Чому ви не спровадите всі ваші мухи до Ізраїлю? Він би негайно капітулював!

Але збереження єдності в МУРі було для мене конечною вимогою, і я не міг послати цих МУРівських мух десь поза межі мого засягу, я мусів безконечно й, часом здавалося, безнадійно намагатися їх приборкати. Діяла засада «noblesse oblige». МУР мусів жити. Сенс його життя був у єдності. Людина вигадає сама собі мету, а потім

приносить усе в жертву досягненню цієї мети, зрештою ілюзорної й малої, на стороннє око зовсім незначущої.

Але втома й гіркота поступово накопичувалися, наростали. Леонід Полтава оповідав мені про розмову з моєю матір'ю. Раз він зайшов до моєї мюнхенської кімнатки, коли мене не було вдома. Полтава щось сказав про те, як я поринув у справи МУРу, віддаючи їм увесь свій час, розумову й фізичну енергію. Вона йому сказала:

— Чи це зрозуміють?

Запитання містило в собі відповідь. Негативну, звичайно. Мені мати такого не казала. Але її кінцева оцінка якось таки виявилася в гіркій репліці:

— Ні, сину. України ви не збудуєте.

Але вона мене ніколи не спиняла й не вдавалася до жадних висловів докору й знеохоти. Вона була мудра в висновках і в мовчанні.

У моїй свідомості теж відбувалися процеси сумніву, непевності й зневіри, але я намагався їх загнuzдати. Ще в травні 1946 року постала в мені поезія — свідок таких настроїв:

Я не зрікаюся приречень
І не стидаюся могил,
Хоч може зовсім не до речі
Лишати в скаллі слід ноги.

Перга і проза до волосся
Прослали тріумфальний хід,
І може справді довелось б
Зайти у суточки глухі.

Але трамвай скрипить у крузі,
І попіл стукає в серця.
Є ще брати, і є ще друзі,
І ляск затріснутих дверцят.

І хоч переклад остобісів,
Але десь є оригінал.
Як не до Бога, то до бісів,
І, як не сонце, то мана.

Зрештою, були в моїй діяльності не тільки дисципліна й зціплені зуби, але й задоволення й ілюзія щастя. МУР стояв. Єдність зберігалася. Вільна українська література існувала.

Не знаю, як довго він би вистояв, — поза 1948 рік. Кінець МУРу прийшов улітку того року, і стався він з причин цілковито позалітературних. Власне, можна було б сказати, що з погляду літературного МУР ніколи не припинив свого існування, витримавши всі вибухи письменницьких самолюбств, всі навали успадкованих від передвоєнних років мистецьких і ідеологічних суперечностей, всі свої власні «бурі в МУРі». Але хоч який він був зосереджений у собі, був утопією незалежності вільних «мудреців і поетів» (Брюсов), історично він постав в умовах ненімецької Німеччини, Німеччини без уряду, без грошей, без прав. Але така Німеччина не могла існувати безкочно. Від літа 1948 почалося відновлення країни. Два заходи безпосередньо заторкнули існування людей сходу на німецькій землі. Драстична валютна реформа одним замахом позбавила їх грошей. Раптом усі стали жебраками. Не могло більше бути мови про якісь видання, навіть про подорожі з одного еміграційного пункту до іншого. Навіть подорож трамваєм з моєї мюнхенської Ортнітштрассе до мюнхенського таки вокзалу стала серйозною проблемою. Подруге, окупаційна влада мусіла забрати з теренів Німеччини ті сотні тисяч людей зі сходу, які там скупчилися. Почалася прискорена іміграція до країн, що відкривали свої брами для приходнів з Німеччини — Бельгії, Англії, Канади, Аргентини, Австралії, а особливо Сполучених Штатів. Усі процеси цього переселення були максимально прискішені й централізовані. Сьогодні я говорив з якимнебудь МУРівцем про справи МУРу, а завтра довідувався, що він дістав виїзні документи, а за три дні мусить бути на пароплаві. Наладнане, здавалося, життя раптом розпалося, зв'язки не існували, кожне завтра було тепер невідоме. Люди розтікалися, як руді миші, організації не мали часу навіть на впорядкування своїх справ, усе

розпливалося, всі форми розсипалися, не стало нічого певного.

Ніхто не може назвати дня, коли МУР перестав існувати. Він не був розпущений, не самоліквідувався, він наче випарувався, наче його не було. Статуту про порядок ліквідації навіть не згадувано. Був МУР — і ось нема. А чи й був? Як звичайно в дні й години суспільних струсів, література ніби зникла. Тільки тут не було ні воєн ні революцій, ані землетрусів і самумів. Були тільки адміністративні заходи, які до того ж нічого спільного з літературою в собі й не мали. Так, несподівано для себе, я зненацька втратив МУР. У інших обставинах був би це важкий процес остаточного розчарування й психологічно важкого рішення попроситися з МУРОм. Німецькі фінансисти і окупаційні урядовці зробили це рішення дуже легким.

Чи були це втрачені три роки? Сьогодні моя відповідь на це питання — виразне й недвозначне НІ! І то з обох поглядів — історії літератури і мого особистого життя. Почнім з першого.

Навіть дитина знає сьогодні, що історичні процеси в їхній справжній суті і ті гасла, під якими діють сучасники, що рухають ці процеси, — речі дуже й дуже відмінні. Комуністична партія й червона армія перших років революції були переконані, що вони змагаються за світовий комунізм. Справді йшлося про індустріалізацію й створення промислової імперії. Американська проповідь світової експортованої з Америки демократії в своїй суті зовсім не базується на любові до безробітних і бездомних. Таким прикладам нема кінця. МУР був тим добрий, що він фактично не мав літературної програми, бойових гасел, нищення противників. Як організація він хотів тільки двох речей, — щоб була література українською мовою і щоб вона була добра, не специфікуючи, як і чим вона може стати доброю. Але кожний у цих межах міг висувати конкретніші програми й принципи. Для Самчука це була велика література, під якою, мабуть, він розумів писання романів типу «Войны и мира» або й (він не гребував і цим)

«Gone with the Wind». Я носився з ідеєю створення того, що я називав «національно-органічним стилем», досить туманне поняття, що включало до себе використання фолкльорних мотивів, як у поезії Осьмачки й Барки тих років, або — по той бік політичного кордону — як у «Вершниках» Яновського, а далі могло розчинятися в відповідно оформленій синтезі історичної стилізації з національною ідеєю, щось на зразок бароккової козакоманії Юрія Нарбута або візантинізму Петра Холодного молодшого. Костецький шукав оевропеєння літератури, під чим розумілися насамперед експресіонізм і трохи дадаїзм. Маланюк прагнув поєднання вісниківства з неокласицизмом à la Пушкін... І так далі, і так далі.

Усе це трохи нагадувало сцену в божевільні в «Народньому Малахії», де кожний говорить про своє і ніхто нікого не слухає. Суть і сенс МУРу були однаке зовсім не в цих монологах. Об'єктивний зміст існування МУРу в бутті української еміграційної літератури був у створенні трибуни й місця зустрічі для літераторів з різних українських земель і традицій. Перед МУРОм була окремо «східняцька» традиція, до певної міри забарвлена радянськими літературними явищами й звичаями, окрема галицька традиція, в якій зустрічалися Катря Гриневичева з її впливами німецького символізму й польської млодопольськості і Остап Грицай з його віденськими ідеалами, помноженими на заскорузлість галицької провінції, і нарешті празька традиція. У МУРі, в зустрічі цих традицій творилися засновки до — скажемо скромно — взаєморозуміння. Здається, це небагато, а в дійсності це був засновок до витворення єдності еміграційної літератури — не в сенсі якогось одного стилю й однієї політичної ідеології, — річ і не можлива і не потрібна, але саме і тільки в сенсі усвідомлення свого співіснування, діяльності рівних і різних, своєрідного плюралізму. Це після МУРу стало можливим Костюкові утворити безпрограмову спілку письменників української мови в Америці й світі. Були переборені замкненість у льокальних геттах і глухота до людей первісно іншої території.

Процес творення загальноукраїнської, понадрегіональної літератури був об'єктивною потребою. На сході його здійснювали радянська армія й поліція. Це вони зліквідували празький і варшавський осередки, уніфікували Львів з Києвом. На еміграції цих чинників, хвалити Бога, не було. Тут це мав бути добровільний процес. У межах МУРу він міг відбутися найшвидше й найлегше. Моя *idée fixe* загальности МУРу була фактично прискоренням і вдосконаленням цього природного й потрібного розвитку. Діялося це вже самим фактом належності письменників і критиків до одного об'єднання. Але ще більше діялося це частими зустрічами — на з'їздах і конференціях МУРу, які всі — програмово й послідовно — виключали або обмежували адміністративні питання й центрувалися навколо творчих, а може ще більше на півприватних зустрічах, читаннях і обговореннях творів. У МУРі справді витворювалася творча атмосфера. Ми всі поспішали з кожним новим твором на його обговорення з колегами, ми всі — попри особисті тертя, — були одержимі бажанням поділитися зробленим з іншими. Цієї братерськості, цього творчого захвату ніколи не було ні в радянських спілках письменників під диктатурою політичної партії, ні в американській спілці під диктатурою доляра. Не з того треба дивуватися, що щоденне життя МУРу було сповнене свар і конфліктів, а з того, що попри це було в ньому горіння, захват, пристрасть і, як це не дивно, творилася своєрідна братерськість.

Тепер людям іншого покоління, вихованим в Америці, тяжко збагнути ці речі. Нездатність зрозуміти, посилена подеколи мотивами вендети й бажанням приподобитися сильним мира сього, веде до заперечення того доброго, що було в МУРі. Зробити це легко — треба тільки вихопити ті дурниці, які часом виголошувано членами МУРу в ті роки, далі додати, що справжні досягнення української літератури лежать не в еміграції з її МУРом, а в тому *ogienis*, з якого походить — принаймні за астрономією — *lux*. Але порівнювати треба не радянську літературу в кількадесятирічному існуванні її, з неповними трьома роками

існування МУРу, а таки, з обох боків, той трирічний період 1945-1948. А тоді баянс виглядає дещо інакше. У час існування МУРу не постало може епохальних творів, але баянс творчості, що породила — беручи приклади навмання і з пам'яті — «Старший боярин», «Поет» Осьмачки і «Білий світ» Барки, «Еней і життя інших» Косача, «Ману» Докії Гуменної, «Повість про Харків» Лимана, «Душу і долю» Ореста тощо, не поступиться зробленому в ті ж роки в Києві й Львові.

Для мене особисто як науковця-мовознавця три роки в МУРі були втраченим часом. Але не часом утрачених можливостей. Бо тих можливостей тоді не було незалежно від того, чи я віддався б праці в МУРі чи ні. Німецькі міста були розбомбовані, бібліотеки тільки зализували свої рани, не один професор був вилучений з наукового життя через процеси «денацифікації», молоді бракувало, бо вона була майже цілковито знищена на фронтах. Одне слово, наукове життя ледве тліло, наукові з'їзди були неможливі, наукові видання, зокрема журнали, майже не існували. Крім того, я завжди залюбки робив вилазки до літератури й театру. Тепер круто змінилася пропорція, мовознавчі зацікавлення й праці відійшли на задній плян, літературні вийшли наперед. Це не було ні проти моєї природи, ні ствержене навіки.

Мої літературно-критичні статті тих років були великою мірою підпорядковані програмі МУРу. Я вважав за свій обов'язок оглядати все, що тоді виходило. Мої рецензії на різних графоманів були тільки змарнований час. Нема потреби доводити графоманам, що вони графомани, і нема чого з ними воювати. Справжня література так чи так вирине з забуття чи невідомости, а баялєст потоне. Але кілька статей того часу й досі як на мене не перестаріли, — про поезії Зерова, про «Вертеп» Аркадія Любченка ще віддавали данину моїм підсоветським часам, тоді як статті про Барку, Осьмачку, Олену Телігу, прозу Лимана, Домонтовича існували вже в часі МУРу. Не зрікаюся я також і статтів — річних оглядів українських літературних творів.

Відновив я і практику театральних рецензій, почату 1933 року в Харкові, кращі з-поміж них тепер про вистави в театрі Блавацького — «Народній Малахій» і Косачів «Ордер». У літературі я був чи не першим, хто привітав молодий тоді талант Смотрича.

Звісно, в статтях своїх я радо шукав потверджень моїх прогноз про майбутній розквіт «національно-органічного стилю», але більшою хибою було те, що часто головною течією статті було не так критикувати, як учутися в стиль і думки автора й донести їх до читача. Це було не біда, коли авторів світогляд не розбігався з моїм. Але подеколи траплялося, що я піддавався інерції авторового думання навіть тоді, коли воно було мені чуже. Так сталося з моєю статтею про поезії Юрія Клена, зокрема в їхньому донцовізмі (химерно й незбагнено переплетеному з сквородинством). Я був настільки під чаром авторового навіяння, що не помічав цього у власній статті. Павло Петренко, якому я прочитав статтю, різко й правдиво показав мені це, чим спершу глибоко мене здивував. Я був дуже вражений, але пішов до голови по розум, переконався, що Петренко мав рацію, що поезії Кленові були суцільно створені з прочитаних книжок і журналів і несли в собі мало власного. Пізніше я ніколи не передруковував цю статтю й відмовився дати її як вступ до видання Кленових поезій.

Статті мої на літературні теми мали успіх у інтелігентного читача, редактори просили їх до своїх журналів і газет, не було випадків відмови від друкування їх, автори домагалися, щоб я про їхні твори написав. Критерії й стандарти літературної критики не були високі серед МУРівців, а ще нижчі серед не-МУРівців. Тож не дивно, що я почав виходити на становище провідного критика. Я розумів відносність цього, а все таки — не приховую — це мені лестило й подобалося. Особливо подобалося мені, коли письменники вибирали мене на дорадника, даючи мені перші варіанти своїх творів і дещо потім змінюючи в дальших варіантах. Суета сует, а все таки ми хочемо, щоб

наші дзеркала показували нас кращими, ніж ми є. До того ці позитивні оцінки допомагали загоювати рани від стріл і ударів моїх супротивників, яких не бракувало.

Ні, роки МУРу, роки в МУРі не були пропаші.

10 серпня 1987 року.
Друкується вперше

У МАНДРАХ

ЖИТТЯ В РЕЙК'ЯВІКУ (АБО НЕЗАЛЕЖНІСТЬ — І ЩО ЗАВТРА?)

Ісляндці не винайшли ні автомобіля, ні радіо, ні телевізії, вони не ведуть перед ні в медицині, ні в мистецтві. Правда, 1955 року Гальдор Лакнес дістав Нобелівську нагороду з літератури, але критерії шведських академіків не завжди однакові, коли вони присуджують премію авторіві-скандінавові або авторові з іншої країни. Єдина галузь людської активності, в якій Ісландія більш-менш висунулася на передову лінію, це китовий промисел. Тут вона йде за великими трьома: Японія, Радянський Союз і Норвегія. Не мавши авантурничо-конкістадорського духу Ліди Палій — читачі «Сучасности» добре пригадують її нарис про її ж таки подорож до незайманих джунглів горішньої Амазонки — я не брав участі в полюванні на кита, ані навіть не спостерігав, як забиту тварину крають на китоловній станції недалеко від Рейк'явіку.

Зрештою особливість і чар Ісландії не в сучасній індустріялізації та автомобілізації — помірній, — і не в романтиці китобійства чи рибного промислу в розбурханому морі, а радше в своєрідній патріархальності сучасного життя, таки цілком сучасного, з усіма здобутками новітньої техніки. Символ цього — ісландська телевізія. Вона є і працює. Але один день на тиждень — ні. Бо треба ж її працівникам відпочити. А влітку вона закривається на один місяць. Бо літо, відпустка. Такий тут триб життя... Але,

мабуть, він скоро зміниться, — зокрема, коли триматися теми про телевізію, — будують сателіт, що зробить можливим пересилання з Скандинавії. Тоді скінчиться ідилія вихідних днів і канікул, і миготіння форм і звуків перейде в безперервність.

Статті про Ісландію нема в Енциклопедії українознавства, і це не хиба її редактора Володимира Кубійовича. Виглядає так, що українців у Ісландії нема й не було. Одна з виняткових країн Західньої Європи. Побував там, правда, Омелян Прицак і вивіз звідти неоціненні докази, що Русь не була Руссю, але він був у гостях. Гостям ісландці раді, але щоб вони не засиджувалися. Американські військові бази їм нічого не шкодять, але вже багато років і активно ісландці намагаються їх позбутися. Хоч економіка країни діставала й дістає звідти добре посилення, чимало людей там працює й одержує платню, а до внутрішніх справ країни бази не втручаються.

13 відсотків території острова вкривають льодовики, вся центральна територія не залюднена і непридатна до залюднення, але вздовж берегів людність легко можна було б збільшити, одначе після війни Ісландія не прийняла ані хоч би одного, символічного ДіПі. Випадково я чув, як одна американська пані, — в гостях, на короткий час — запитала, скільки коштувало б купити хутір в Ісландії. Я певний, що вона не мала жадного конкретного наміру щось купувати. Американці звикли до всього прицінюватися. Колись Пушкін, з властивою йому передбачливістю, провидів майбутній конфлікт світових потуг, як конфлікт тих, хто купує, і тих, хто рубає голови:

Все куплю, — сказало злато.

Все возьму, — сказав булат.

Америка тут — перший учасник діалогу. Так от, будши американкою, пані й запитала, суто теоретично, про ціну хутора. Це викликало вибух гніву в тому ісландцеві, до якого було спрямоване запитання. Він вичитав у відповідь

цілий патер ностер про те, що хутори ісляндські взагалі не продаються, а переходять у спадщину сторіччя за сторіччям, а тим більше не продаються чужинцям, це і законом заборонене і всім традиціям перечить, питання — потворне, немисленне. Не знаю, чи це переконало американську пані, бо коли можна купити Єгипет або Заїре, чому не можна — ісляндський хутір? На такій засаді діє американська дипломатія. Та нас тут цікавить ісляндець. Для нього непродажність була такою ж samozрозумілою аксіомою, як для гості була продажність. Ісляндці з гордістю думають і кажуть, що в них нема національних меншин, нема і не було й не буде національного або расового питання. Статистика каже, що людність країни — на 99% ісляндці. Той один відсоток, що лишається, це напевне гості, яких завтра не буде.

Гасло Україна для українців або Німеччина для німців оцінюється як шовіністичне, але в Ісландії такого гасла не треба просто тому, що воно вже давно здійснене і далі неухильно здійснюється. Історично, щоправда, початки ісляндців не зовсім гомогенні. Першими людьми на острові холодних літ і теплих зим були ченці з Ірляндії й Шотляндії, що припливли були десь коло року 800, але в роках 870-930 з'явилася навала норвежців, яка поглинула перших приходнів, і звідси веде початок ісляндська нація. Після того чужинців не було надто багато, але коли вони з'являлися, вони були колонізатори. Століття панували норвежці (1262-1380), потім країна залежала від Данії, і це тривало понад п'ять століть: почалося 1380 року, закінчилося 1944. Змагання за волю датується від повстання 1809 року через поступові реформи (створення дорадчого парламенту 1843 року, законодавчого 1874, автономія 1903, ниточки персональної унії в особі данського короля від 1918 року аж до проголошення незалежної республіки 1944). Тут, напевне, коріння виключеності. Але вона ніколи не була поважною проблемою. Бо якби навіть ісляндці були гостинними до гостей на постійно, країна їхня не належить до привітних, пів відсотка орної землі не заохочували приходнів лиша-

тися, а відсвіти полум'я з кратерів вулканів і з потоків ляви мало нагадували рай земний. Привабної чорноземлі й пшеничної рясности на Ісландії не було. Чужинці воліли повертатися додому, до метрополії. Ісландці цупко трималися ґрунту. Так навіть у поневоленні витворювалися традиції нації, роду й особи, ґрунтянства й виключности. Попри затяжний колоніальний стан, — відчуття приналежності людини до ґрунту й ґрунту до людини, суверенности й національної гордості.

Позірний парадокс: країна без меншостей — суцільно двомовна. Не тільки інтелігенція говорить по-англійськи. Ледве чи можна знайти шофера автобуса, що не показав би вам дорогу, або продавальницю тістечок у крамниці, яка не відповіла б на всі ваші запитання доброю англійською мовою. Але, звісно, годі знайти двох ісландців, які б говорили англійською мовою між собою. Це не легше, ніж купити хутір чужинцеві.

Ми знову при хуторі. Хуторів є коло 2000, вони мають до 2 мільйонів овець. Яскраво зелені схили глетчерами обтесаних горбів усіяні тими вівцями. Та навіть вівці тут — на диво і всупереч Вольтеровому «Кандідові» — на диво не колективістичні. Рідко зустрінеш отару. Звичайно вони пасуться поодинці, без жадного нагляду. Інституції чабанів нема. Так розкидані й хутори, часом зовсім поодинокі, на десяток кілометрів, часом розсіяні групою навколо церкви, а тепер більше навколо публічного центру, свого роду клубу. Але на порядній віддалі один від одного, щоб ствердити свою індивідуальність. Новітній час і тут приніс утечу до міст, але покищо найбільше з них — Рейк'явік — має 80 тисяч мешканців, а друге — Акурейрі — 9. Та і тут спосіб життя підкреслено індивідуальний. Тому Рейк'явік як на віддалі — величезне місто, і трудно пройти його пішки. Люди не туляться одне до одного.

Поруч хутора, символом ісландського індивідуалізму і, сказати б, відокремлености в самотності здається ісландський цвинтар. Цвинтар у різних країнах має свій характер. На Україні він занедбаний і тяжить перетворитися на

грандіозний смітник, — риса, що її він поділяє з Близьким Сходом. Новітній американський цвинтар — упорядковано касарняний і регламентований (старі цвинтарі були дещо відмінні). Можна б говорити про характер французького, німецького, еспанського цвинтарів. Для ісландського типовий брак індивідуальних могил і хрестів. Родина-рід має чотирикутню ділянку, обведену низьким муром. Імена похованих на табличках, на внутрішніх площах муру. Хреста може не бути зовсім. Зате в центрі росте дерево. Рід відгороджений від усіх інших родів. Його зникнення в небуття годує соки дерева. В цьому дереві рід знову зливається в цілість. Символ дерева тим виразніший, що на Ісландії повноцінні дерева природно не ростуть. Їх виплекують люди. Натурально росте мох на ляві, трава на горбах і де-не-де карлуватий березняк. Цього було більше в передісторичні часи — багато місцевих назв виникли з слова, що означає ліс, але його знищили люди й з'їли вівці.

Та покинемо цвинтар й ходімо на вулиці Рейк'явіку. Ходити довго ними можна не тільки через індивідуалізм ісландців, що будували собі кожний свій власний окремий будинок, найчастіше з брижованого заліза (дерева й цегли країна не постачає, вибір тільки між лявою й залізом), а ще через те, що місто в наш час суворо плянується. Як дітям шийють одяг на ріст, так будується Рейк'явік. Архітектори знають, що буде коло чого, а тим часом серед чистого поля виростає концертна зала й великий готель або торговельний центр ізольований від світу, а все це віддалі. Про Льос Анджелес кажуть, що він не має центру, бо це збіглися понад два десятки осель. У Рейк'явіку нема центру, бо місто плянують як оселі, що розбігатимуться. Централізоване плянування — і обов'язкове для кожного, — бо воно спрямоване на плекання окремої. Один з парадоксів сучасного світу.

Централізоване в Рейк'явіку й ogrівання будинків. У кожному рекламно-туристичному листку про місто пишеться, що це місто без диму, а отже найчистіше в світі.



А. Свейнсон коло своєї скульптури «Смерть-вершник».

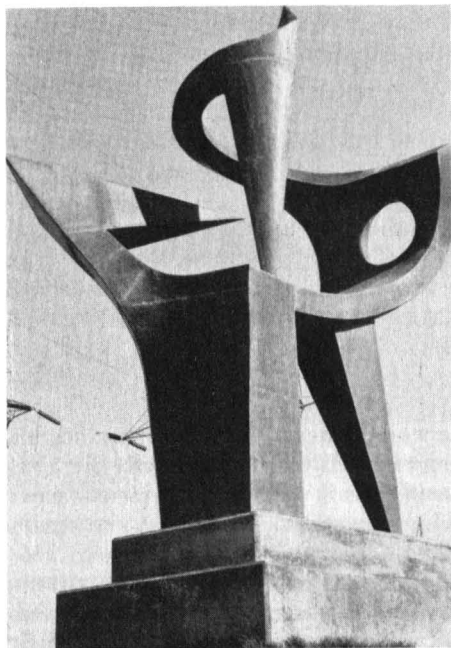
Справді директор місцевого опалення — сам Люцифер. Місто ogrивається гарячою водою з гейзерів, через централю за кілька кілометрів від центру. Інше «без» цього міста не рекламується. Тим не менше, воно теж унікальне. В місті ані собак, ані котів. Причин дві — одна — любов до людей, — бо людям треба чистоти, а тварини не вміють користатися сучасними туалетами зі спусканою водою. Друга — любов до тварин. Бо вони не можуть нормально жити серед урбаністичного оточення. І так котів і псів заборонено.

Натомість місто хвалиться найбільшою в світі кількістю книгарень і виданих книжок у відношенні до кількості населення. Це вісімдесяттисячне місто має п'ять самих мистецьких музеїв — Національна галерія, що міститься в тому ж будинку, що Національний музей (етнографія й трохи археології), Миська галерія і три персональні музеї — маляра Асгрімура Йонсона, скульптора Ейнара Йонсона і скульптора Асмундура Свейнсона. Усі, крім перестаннього, безплатні. Є два драматичні театри, універ-

ситет, Національна бібліотека і безліч скульптур, розкиданих скрізь по місту (деякі й серед нічого, якогось майбутнього майдану, що покищо існує тільки на креслярських дошках плянувальників). Годі уявити щось подібне в якомусь вісімдесятьтисячному місті України. Патріотичний читач зробить висновок, — і не без слушности, що все це здобутки державної незалежности й виведе відповідну мораль.

Коли перейти від масштабів столиці до масштабів країни, здається, на таку мораль буде ще більше підстав. Уся територія країни приблизно дорівнює зведеній території чотирьох областей: київської, чернігівської, полтавської й черкаської (трохи менша). Але ще драстичніше, коли від площі перейти до людей. Здебільшого не знають або забувають, що вся людність Ісландії — 200 тисяч. Одна півторатисячна частина населення Києва, одна чотиритисячна Нью-Йорку. Тільки уявити собі, що всі ці здобутки з'являться в Києві, помножені бодай на п'ятнадцять: сімдесят п'ять мистецьких музеїв, тридцять театрів, п'ятнадцять університетів!

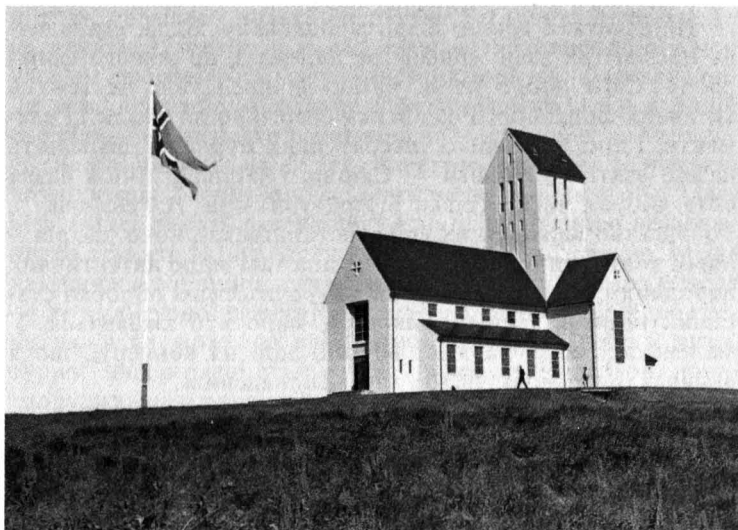
Але не спішім і не сполягаймо на самі цифри. Вони вирішують у спорті, але не в духовій культурі. Скажемо просто: мистецтво Ісландії не цікаве. Скульптур багато, є серед них меморіальні (пам'ятники, включаючи подарований з Америки пам'ятник Ерікові Лейфсонові, піонеру мореплавства до західної півкулі), ідеологічні (материнство), абстрактні, але нема, мабуть, жадної, що вражала б свіжістю задуму або оригінальністю інтерпретації. Вони або ніякі, повз них проходиш, не помічаючи, або дивують тим, що чех назвав би *тежкопадност*, німець — *Schwerfälligkeit*. Зібране в музеях мистецтво еkleктичне й епігонське. В найкращому випадку воно грамотне технічно, але стилєво пласке. Картини А. Йонсона десь на грані реалізму 19 сторіччя й імпресіонізму. Скульптури Е. Йонсона — суміш академізму з досить поверхово засвоєним символізмом. Ними заповнено кілька поверхів його будинку-музею, але, вийшовши з нього, глядач не виносить в уяві ні одного.



А. Свейнсон.
Електрика (скульптура
коло гідроелектростанції
Графосс).

Найоригінальніший ще Свейнсон, на довгий час рейк'явікський *enfant terrible*, але тепер більш-менш загально визнаний. Він починав від символізму, перейшов до експресіоністичного стилю Барлаха, а пізніше його статуї — це суміш Ліпшица, Пікассо й Міро. В усіх музеях нема жадного неісляндського мистецького твору.

Головною причиною епігонсько-наслідувального характеру мистецтва здається брак історичної тяглости. Країна втратила незалежність ще перед тим, як остаточно виробилася власна аристократія. На острові жили хуторяни й рибалки, розпорошені по своїх хуторах, і тонкий прошарок заможної данської адміністрації. Матеріальних слідів старої культури не збереглося ані одного. Від 930 року в Тінгве-



Скальгольтський собор.

лірі збиралося народне віче, що правило країною, але даремно було б шукати там хоч би фундаментів якогонебудь будинка. Коли року Божого 1000 прийнято християнство, центром церкви став Скальгольт. Але і там не збереглося нічого, крім одного безіменного саркофага одного єпископа. 1956-1963 року, в 900-ліття першої церкви, там збудовано нову меморіальну церкву. Але переємність є тільки в тому, що місце те саме. І саркофаг у підвалі.

У всій країні нема жадної споруди, збереженої з часу старшого від середини 19 сторіччя, а це — кілька примітивних селянських хаток. Є, правда, один виняток, але він не збережений, а фактично «реконструйований» археологами, — і теж селянський будинок. У Національному музеї є кілька уламків зброї, човнів і сільсько-господарського реманенту з давніх часів, а решта — тільки селянські етнографічні матеріали нового часу.

Не набагато краще зберігся фолкльор. Едда, скальдична поезія, так звані «рими» не належать до живого фолкльору. Саги добре знані, читані й цінені, але це теж не активний фолкльор. Романтики енергійно витягали ці елементи. І досі з чотирьох літературних журналів два мають назви, взяті з мітології — Скірнір і Ф'ельнір (інша назва бога Одіна), та це тільки літературна гра. В Рейк'явіку є Товариство ісландських співаків (Сенгвака), воно дає регулярні концерти в Домі Півночі, але там мало автентичних народних пісень, а переважно композиторські обробки старіших записів. І цими, здається, мало хто цікавиться. У маленькій, може на яких 80 осіб залі на концерті, що я відвідав, було може чверть місць заповнених.

Єдине, що живе з фолкльору, це так звані «нижчі» вірування передхристиянської релігії. Вища релігія виразно западає. Будується чимало нових церков, але це справа прикраси міст, а в дійсності ті церкви порожні. Натомість віра в ельфоподібні примхливі й мстиві істоти, що живуть під каменями, коло водоспадів тощо, дуже жива. Коли вважається, що за певним каменем живе така істота, годі змусити людей зрушити такий камінь. Бо істота буде мститися. При будуванні шляхів робітники один за одним відмовляються усунути таку перепону, і не раз інженерам доводилося перепляновувати дорогу, бо не можна було знайти робітників, що згодилися б діяти проти ельфа. Та з такого типу фолкльору не росте жадна новітня культура.

Так вийшло, що національне відродження Ісландії в 19-20 сторіччях збудило країну окраденою. Багато націй уводило до такого періоду під знаком своєї історії, збереженої матеріально, і (чи або) — під знаком фолкльору. Але для Ісландії ці шляхи були закриті. Звідси наслідування, еkleктизм, безстильність. У новій дільниці Рейк'явіку є церква, що здалеку впадає в очі своїми чотирма вежами. А ще подібністю цих веж до данської архітектури часів барокко. Про середину церкви її священник з гордістю каже, що вона відмінна від зовнішності. Він назвав це в розмові зі мною «орієнтальним стилем». В дійсності обкладені зо-

лотою мозаїкою низькі опецькуваті колони може трохи нагадують Візантію, але над ними — підковоподібні арки, живцем перенесені з мусулманських мечетів. Данські шпіци веж, візантійські колони й марокканські арки в одній споруді — чи не надто різноманітно?

Якщо колоніяльне буття сплацило життя до селянської хати-хутора і підрубало коріння вищого фолкльору й навіть вищої релігії, завтрашній день після віднови незалежності ставить націю перед культурною порожнечою. Можна вчитися в Європі, але це не веде — або не одразу веде — до культурної самостійності. Тим часом нововідроджена нація не може не намагатися ствердити себе й культурно. Звідси рясні скульптури, звідси музеї, театри, новоспоруджувані церкви. Та імітація не задовольняє. Конче треба знайти щось *своє*.

Ісляндцям здалося, що вони знайшли його. Чим для інших націй була історія, релігія, фолкльор, тим для них мала стати геологія. Мабуть, єдиний випадок, але факт: геологія зробилася національним прапором, гербом країни.

Геологія Ісляндії справді неповторна. 26 чинних вулканів і сотні по- або може при-гаслих. Сотні гейзерів. Водоспади всіх гатунків — прямовисні, розбиті на рукави, зливані з рукавів, ступенчасті... всіх не перелічиш. Земля, що розтріскується під час землетрусів. Застигла лява в мільярдах комбінацій. Склі фантастичної форми. І все це — прояви й символи землетворення в його правічній діяльності. Тут більше активності, ніж у помсті роздратованих ельфів. Ті здатні тільки на злобні каверзи, тут ніби кожночасно творяться й руйнуються світи.

Так геологія стала національною пристрастю, вірою й мистецтвом. Мій ісляндський приятель казав мені: «Є країни, що втрачають свою територію на користь моря. Ми щороку зростаємо на 2,5 сантиметри. Через стільки років (він назвав якусь астрономічну цифру) ми з'єднаємо Європу з Америкою». І це теж джерело національної гордості. Тому може найкращий мистецький музей Ісляндії це заповідники її водоспадів, гейзерів і лявових формацій. І тут

шукають джерел надхнення архітектори, до їхніх проєктів пристосовуються скульптори й малярі, автори фресок і мозаїк.

Звідси йде та *тежкопадность*, що характеризує ісландську скульптуру. Тут і джерела національного в архітектурі. Вони втілені, приміром, у церкві в Акурейрі, але особливо виразно в меморіальній церкві Г. Петурсона в середині Рейк'явіку. Цю церкву почато споруджувати 1947 року за проєктом Гудйона Самуельсона. Сьогодні готова передня фасада з дзвіницею, а решта введена, але ще в риштованні. Мене взяв туди теперішній керівник будівництва молодий архітектор Йорундур Пальсон. Він учився в Данії, його товариші — в Норвегії, або в Швеції, або в Німеччині, або в Парижі. Для них старий проєкт Самуельсона смішнуватий. Справді він такий же еклектичний, як чотиривежної церкви в новому місті. Тут передня фасада — стилізація лявових формацій, над вітарем — мусульманська баня, середина — готична. На довершення, стрімкий дах дзвіниці ввесь у голубникових отворах, як майські споруди в Ушмалі або Паленке. Сама фасада мені нагадала мормонський храм у Солт Лейк Сіті. Але для пересічного рейк'явікця, якщо він хоч трохи цікавиться архітектурою — таких мало, і безплатні музеї мають мало глядачів — це — об'явлення національного стилю, і його джерело — в лявових формаціях.

Але геологія могла витворити віру в національний стиль, та вона не могла витворити національного стилю (як, мабуть, не можуть його витворити ні історія ні фолкльор). Колись Синявський, визначаючи напрям мовної політики, сказав, що будувати новітню літературну мову на самій селянській — це те саме, що будувати новітню архітектуру на білій нашій і милій, але хоч там що далеко не урбаністичній селянській хаті. Ще менше можна будувати модерну культуру на вулканах і гейзерах. Либонь мав рацію Пальсон у своїй іронії. Геологічна ідеологія нікуди не приведе.

Коли 1944 року прийшов час проголосити незалежність

Ісландії, це зроблено в Тінгвелірі. Там бо постало 930 року народне віче, яке політики намагаються ототожнити з сучасним парламентом. Шукано історичної традиції. Але й незалежно від історії красвид Тінгвеліру — один з найвеличніших у світі. Тут розкололася земля так, що з гранітно-лявового пасма утворилися два мури, ніби замкові, а між тими двома фантастично-зубчастими мурами пробігає на кілька кілометрів дорога. Природа збудувала тут справжній замок, двомурний і неприступний, мабуть, давніше, ніж постали людські замки. А з вершків тих мурів розлягається широкосяжний вид на рівнину, що переходить у фйорд і море. Ісландський Канів, але куди величніший — і дикийший. Нема нічого дивного, що з історичної візії архітектори вивели тут і мистецьку. (Це було 1944, а меморіальну церкву Петурсона почато 1947 року, — дати говорять самі за себе). Але Тінгвеліру людина збудувати не може, а імітація веде радше до пародії. Пальсон робить правильно, коли їде по джерела модерної архітектури на континент. А до Тінгвеліру треба їздити не для того, щоб його імітувати, а для того, щоб його незагнуздану красу й велич у себе вбирати.

Сьогодні рейк'явікські мистці ще ні там ні тут. Вони ще не на континенті, і вони вже не створили національного стилю. У своєрідній формі це відбивають дві виставки, які щойно пройшли в Міській галерії.

Одна з них — це посмертна виставка Йоганнеса К'ярваля (1885-1972). Вона ніби підбиває підсумки недавньому минулому ісландського малярства. Типова і біографія К'ярваля і його картини. Уродженець хутора, він рибабив до третього десятка свого життя. Стихійно малював. Не був формально рабом, як наш Шевченко, але фактично був. Його здібності помічено, зібрано спеціальний фонд — як нашому Шевченкові, щоб зробити можливим молодому самородкові подорож і навчання в Лондоні й Копенгагені. Так він виріс на загальноновизнаного провідного мистця країни. Мистецтво його одначе лишилося типово еkleктичним, поєднуючи в різних комбіна-

ціях реалізм, символізм і імпресіонізм. Це явно день учорашній.

Друга виставка — Крістіна Ніколаї. Це молодий мистець, і його картини зайняли лише одну кімнату. Але виставка К'ярвала безплатна, а на цю вступ коштує фантастичну ціну 1000 крон (чотири долляри). Це не тому, що мистцеві болюче треба грошей. Ні, всі картини наперед закупив якийсь японський промисловець, і банківський рахунок Ніколаї напевне не порожній. Божевільна ціна встановлена для того, щоб загородити вступ усім негідним. Свого роду ісландська паралеля видавництву «На горі». Картини, там зібрані, — виклик ісландському міщанинові змістом і стилем. Насамперед упадає в око зміст. Теми картин — Распутін, Муссоліні, Юкіо Мішіма (в акті самогубства-протесту) і найбільше, в різних варіаціях, Гітлер. Не знаю політичних переконань Ніколаї. Мене запевняють, що він справді прихильник нацизму. Цьому ніби суперечать два факти його виставки. Один це те, що поруч виставлена картина, що показує сходи групи бандитів, більш-менш у стилі Берт-Брехтівського Артуро Уї. Вона висить між Мішімою й Гітлером. Друге є те, що стиль картин явно і підкреслено експресіоністичний, і в третьому райху вони були б напевне вилучені як zdeгенероване мистецтво. Так чи так, щоб зрозуміти цю виставку, треба мати на увазі, що в Ісландії панують ліві партії, за них голосує ісландський міщанин, і епатувати його найкраще можна тематикою, стилем і... ціною квитка виставки Ніколаї. Бунт Ніколаї, можливо, безглуздий, але все таки може хай живе бунт!

За трагедію України вважається троє її проклять. Прокляття тучности й родючости її чорнозему. Прокляття перехресних шляхів (чайка при битій дорозі). І прокляття відкритих кордонів. В Ісландії все це навпаки. Чорноземлі там ані крихітки, а її ялові формації з ляви нікого не ваблять. Вона лежить осторонь усіх шляхів. І кордони її охороняє океан. Але ці, здавалося б, благословенства, що таки сприяли її усамостійненню, перетворилися на про-

кльони на другий день після проголошення її незалежності. Виявленість культурної традиції й інсулярність закрили їй шлях до культури й творчості в їхніх оригінальних проявах. У таких обставинах боязка іронія Пальсона й агресивно-потворна епатація в творах Ніколаї стають можливо симптомами оздоровлення або принаймні шукання його. Такий, здається, зміст і висновок цього листа з Рейк'явіку.

А щодо історії, — може вона завжди трагічна, і наші нарікання на нашу гірку долю — в дійсності нарікання на *condition humaine*? Але я не хочу епатувати нашого читача. Є своя рація в тому, щоб думати про визволення і не думати про день завтрашній після визволення.

Нью-Йорк, травень 1979
(«Сучасність», 1979, 7-8)

ЗУСТРІЧ З «БЕРЕЗОЛЕМ»

У Тбілісі я був один раз, десь 1931 року. Але це було в розпалі гарячого грузинського літа і Сталінової війни з селянством. Театри не грали. Лишалось бачити маснобурій плин скаженої Кури, могилу Грібосдова на горі Давида, чудо осяйних фресок мцхетських церков і вервечки селян, зрушених з їхніх сакль і гонених під наглядом військ ГПУ в при- чи за-поляр'я.

Проте уявлення про тогочасний грузинський театр я мав. У квітні 1930 року до Харкова приїжджав Другий державний національний театр Грузії під проводом Коте Марджанішвілі (я бачив «Гопля, живемо» Е. Толлера), культурний, але мало оригінальний. Марджанішвілі давніше був причетний до московського Художнього театру (тоді він був Марджанов), і його театр був тільки варіантом театру Станіславського. А в липні того ж року до Харкова заїхав — він у всьому змагався з театром Марджанішвілі — Перший державний національний театр Грузії ім. Руставелі, чийм мистецьким керівником був Сандро Ахметелі. І це було враження, що лишилося незабутнім на все моє дальше життя.

Коли я дивлюся сьогодні на театр усього Радянського Союзу тих років — двадцятих до 1933, — думаю, не помилюся, якщо скажу, що пейзаж театрального життя тоді визначали п'ять новаторських театрів і п'ять режисерів: «Березіль» Леся Курбаса на Україні, руставелівці Ахметелі



Р. Чхиквадзе
в ролі судді Ацдака.

в Грузії, Єврейський театр Олександра Грановського в Москві (цей театр намагався був дати притулок Курбасові після вигнання останнього з «Березоля» і України) і два російські театри — Вс. Меєрхольда і Камерний Олександра Таїрова, обидва в Москві. Інші театри були консервативні або еkleктичні, були серед них висококультурні і примітивні, але нові шляхи прокладали, кожний по-своєму, ті п'ять театрів. Цей п'ятивершинний пейзаж був зруйнований Сталіном. Курбас, Ахметелі, Грановської, Меєрхольд зникли в проваллі тюрем і вигнань, Таїров — дещо пізніше — втратив свій театр. Пейзаж став пласким, як того бажав Сталін.

У руставелівців я бачив дві вистави. «Ламара» Г. Робакідзе забулася. Другою був «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова,

не перекладений, а перенесений в обставини Кавказу (в оригіналі дія відбувалася в Сибірі) С. Шаншіяшвілі. Грузинський варіант звався «Анзор». Рік чи два пізніше проgrimіла вистава «Розбійників» Шіллера, зроблена теж Ахметелі, але її я вже не бачив. «Анзор» чарував, заворожував і захоплював — до самозабуття, до екстази, до стану загіпотизованості організацією масового руху на кону. На нерівній сцені (Кавказ! Рух по вертикалі!) в нескінченній динаміці перебігали, перестрибували, мало не злітали актори-партизани. Голоси й музика рухалися в гармонії з просторовими переміщеннями. Цій динаміці не можна було опертися, вона поривала глядача, дарма що той лишався в своєму фотелі. Нерозуміння мови не було жадною перешкодою. У тій синтезі, що зветься театр, література не конче грає провідну роль. Подібні експерименти з масовим рухом на сцені робив, на п'ять років давніше, Курбас у виставі Кайзерового «Газу». Але Курбас групував акторів у кетяги і далі оперував цими кетягами. В Ахметелі кожний рухався сам, кожний по-своєму, а все це зливалося в єдність.

Що сталося з театром ім. Руставелі після знищення Ахметелі, наскільки він був згляхшальтовний («Березіль», перетворений на безособовий Театр ім. Т. Шевченка, втрапив усяку індивідуальність і обличчя), я не знаю. Але мої дві харківські зустрічі з руставелівцями не були останніми. Цього року, в серпні, руставелівці приїхали з двома виставами до шотландського сірого, чорного й сірочорного Единбургу. З привезених ними двох вистав я бачив «Кавказьке крейдяне коло» Берта Брехта.

Вистава стала сенсацією театральної Великобританії. «Дейлі телеграф» назвав її «чистою насолодою, показом живого, комічного й незміренно людського», а виконавця ролі п'янички-волоцюги, несподівано висуненого на посаду верховного судді Ацдака — актора Рамаса Чхіквадзе проголосив «одним з великих акторів світу». В оцінці «Фінаншіел таймз-у» це була «без порівняння найкраща вистава п'єси Брехта, що [рецензент] будь-коли бачив», а театр —



«справжній театр народу». «Гардієн» писав про «виставу найвищого калібру», а Чхіквадзе порівняв з Лоренсом Олів'є. (Всі цитати з чисел газет з 22 серпня). Напівпорожній на відкритті театр виповнився по самі вінця на дальших виставах.

Інша справа, що рецензенти не зрозуміли багато чого, може навіть головного. Насамперед, — горбатого могила виправить — «Дейлі телеграф» написав свої похвали на адресу «this big Russian (!!!) company» (цієї великої російської трупи). Важливіше інше. Слушно відзначено промовисті деталі режисерської роботи, слушно підкреслено, що театр відполітизував Брехта, викинувши його політичні проповіді, що він підніс загальнолюдське й людяне. Але в пляні перегляду Брехта і сенсаційно для радянського мистецтва — театр впровадив і підніс релігійні асоціації, зов-

сім не помічені британськими критиками. Героїня твору Груша Вачнадзе, що ціною незчисленних жертв і під загрозою для власного життя проносить рятуючи крізь безглузді жорстокості безглуздої революції не-свою дитину-немовля, — це ж якоюсь мірою Діва Марія в її втечі до Єгипту. І її-не-її син Михаїл, уже підліток, поставлений у крейдяне коло, з якого його намагаються перетягти з одного боку Груша, а з другого його фізична мати, що його так себелюбно занедбала була, — це не тільки алюзія до суду Соломонового, але також і образ юного Христа, осяяного світлом небесним, у довгій білій сорочці, як його малюють у сцені зустрічі з мудрецами храмовими.

Театр підкреслив ці асоціації, поставивши на передньому пляні сцени невелику репродукцію італійського образу (Рафаель? Чіма да Конельяно?) Богоматері з Дитиною, — деталь, якого ми б даремно шукали в Брехтовому тексті. Звідси теж іде універсалізація п'єси. В костюмах змішані всі епохи, еспанський жупан часів Філіпа Другого у комбінації з казанком на голові, виразно лондонсько-вікторіанського гатунку, елементи кавказького вбрання в суміші з західним, сучасного з історичним. Це техніка Шевченка в «Марії», тільки засобами театру, а не поетичного слова. До цієї ж таки техніки належить сміливість у застосуванні найбрутальніших, найтілесніших, найбрудніших деталей земного нашого існування, включно з дуже сміливою еротикою, мало не порнографією, наприклад, у сцені (уявного? в думці й намірі тільки?) згвалтування Груші стражником — без доторку хоч би пальцем до неї, — якого сласно й талановито-брудно грає Р. Мікаберідзе — річ революційна в пісно-вилущеному радянському театрі.

Та повна аналіза вистави не належить до завдань цієї статті. У контексті нашому найцікавішим для автора і, припускаю, для читачів буде не тільки те, що вистава зовсім, категорично, доглибно вільна від приписів «соцреалізму» і шаблонів провінційного своєю істотою сталінського і післясталінського радянського театру, що це вистава новаторська, відважна, революційна і в цьому сенсі



перекидає місток до осягів театрів різних націй, утримуваних у межах Радянського Союзу, театрів двадцятих років. Найцікавішим буде те, що, ідучи в річищі шукань двадцятих і початку тридцятих років, не імітуючи їх, а творчо їх продовжуючи, вистава дивним дивом стоїть ближче не до традицій Ахметелі, а до традицій Курбаса.

Як мені зичливо подає Йосип Йосипович Гірняк, Курбас і Ахметелі добре знали один одного. Це «Березіль» гостив руставелівців у Харкові. Ахметелі і Марджанішвілі випереджали один одного в гостинності, коли «Березіль», 1931 року, приїхав до Грузії, де він тріумфально показував «Гайдамаки» Шевченка, «Мину Мазайла» Миколи Куліша, «Диктатуру» й «Кадри» Микитенка та «Мікадо» В. Гілберта й А. Саллівана. (Курбас ніколи не погоджувався на подорож «Березоля» до Москви!). Чи були впливи Кур-

баса в працях Ахметелі і навпаки, — це виявить хіба майбутній дослідник. Так само мені невідомо, якою мірою теперішній мистецький керівник руставелівців і режисер «Крейдяного кола» Роберт Стуруа обізнаний на історії стосунків двох геніяльних режисерів і на системі й стилі Курбаса. Риси величезної подібності, що виглядає як пряма пересемність, незаперечні одначе в його інтерпретації Брехта. Гротескові три няньки малого Михайла наче зійшли з кону «Народнього Малахія», де вони були трьома дочками Малахія Стаканчика, тільки тепер до їхніх умовних, ніби танцівних рухів додалися ще іронічні балетні туфельки. Грушин брат із дружиною, втілення розледачілої млости, в рамці з грубо розмальованих фруктів і квітів, наче на дешевій фотографії вуличного фотографа, — іронічна квінтесенція сільської псевдоідилії, подібне до чого ми бачили і в «Малахії» і в «Диктатурі» (Параня і Гусак). Використання масок для негативних персонажів нагадує «Жовтневий огляд» та інші березільські ревії.

Список таких збігів можна б продовжувати. Але важливіше інше: надзвичайна близькість творчої методи. Як у Курбаса, театр не намагається відтворювати життя. Його інтонації й жести умовні. Настанова не на те, щоб виглядало знайомо, а щоб розсадити нашу інерцію сприймання, на те, щоб театр не фотографував звичне, а виривав його з контексту, щоб він не ілюстрував літературний твір, а щоб говорив своєю мовою, мовою театру як такого. Щоб зміст вистави був створений саме такими засобами. Тому жести й пози застигають, на кілька секунд кам'яніють, вони живуть не кожний у собі, а в співгрі з жестами інших акторів на сцені. Тому не разять маски. І публіка тут виступає співтворцем, дарма що лишається на своїх місцях. Цей театр не відкидає слова, але мова його самого така виразна, що цими виставами можна насолоджуватися й не розуміючи мови п'єси.

Може найвиразніше ця умовна, суто театральна мова виявляється в тому, що я назвав би розірваними мізансценами. Візьмім теоретичний приклад. Ромео і Джульєта



довго не бачилися. Вони зустрічаються. Що тут робиться в традиційному театрі? Вони біжать одне до одного, вони вже в обіймах, вони цілуються. Не конче так у театрі типу Курбасового або Стуруа. Вони біжать кожний вперед, у напрямі до публіки, одне з правого боку сцени, друге з лівого. Вони розкривають обидва обійми, не підходячи один до одного, на залю. Глядач бачить два образи захоплення й пристрасти, його творче завдання — поєднати їх в один, і це зробити легко, бо з обох боків сцени знайдено сутність людини в радісно-пристрасній зустрічі. Так потрактовано в «Крейдяному колі» зустріч Груші з її коханим Симоном Чачавою. Принцип розірваних мізансцен широко використав Курбас у «Диктатурі», підкрес-

люючи тим ідею незлютованости — кожний-сам-за-себе — традиційного («одноосібного») селянства.

Традиційний театр ілюструє. Театр Курбаса-Стуруа інтерпретує. Кому який театр більше подобається, це справа смаку. Не хочу сказати, що ілюстративний театр мусить бути знищений. Особисто мені одначе промовляє до серця театр інтерпретативний.

Сталося так, що кілька днів після «Крейдяного кола» я втрапив, у канадському Стратфорді, на виставу «Марних зусиль любови» Шекспіра. Не могло б бути більшого контрасту. Шекспір, як відомо, писав, сказати б, абстрактний діалог, ледве зазначаючи місце дії й зовсім не зазначаючи дій і вчинків своїх героїв. Можна було б будувати на цьому суто театральний абстрактний, умовний діалог на кону. Це пробував зробити Курбас у своєму «Макбеті». У стратфордців уся енергія, дрібничково наполеглива, пішла на те, щоб абстрактний діалог вставити в рамки звичних, побутових учинків. Герої одягаються, голяться, грають у різні гри, щоб приховати абстрактність авторського тексту. Багато вигадки вкладено в це, але в межах ілюстративности вона не збагатила тексту, не захопила глядача, лишаяючи його в стані, близькому до того, що Хвильовий називав роздериротазівотністю.

Бувши театром ілюстративним, стратфордці просто не розуміють того, що таке театральний експеримент. До двох сцен, на яких вони грають, вони додали третю, — мовляв, експериментальну. Цього року об'єктом експерименту стала «Єрма» Гарсія де Льорки. Але експеримент полягав у тому, що актори відмовилися від м'ясо-напруженого тексту еспанського поета, тексту про спраглу знемогу жінок, яким обставини й триб життя перегородили шлях до здійснення себе в зв'язках із чоловіком. Актори замінили цей стиль штампами щоденної мови канадської провінції (дію перенесено до Лондону в Онтарію), тему розміняно на газетний про «визволення» жінки, вчинки взято з шаблонів щоденного побуту: героїні засмагають на сонці, мастяться відповідними мастилами, чешуть волосся, вби-



вають надокучливих комарів, варять страви, *клінують* (прости Господи за слово) хату тощо. Техніку новітньої драми, звичайно, застосовано, — тут і перескоки з дійсності до свідомості, тут і зміщення хронологічних плянів, — але тепер уже й немовлята, здається, вміють це робити. Своему експериментові впорядники тексту дали назву «Безплідна». Воістину влучнішої назви не можна було придумати. Хоч одна дотепна річ за весь прогайнований вечір!

Стратфордський театр тут тільки ілюстрація. На яловому тлі пустопорожнього американсько-канадського театру, де актори так чудово витренувані, але на штампі, де квітнуть ділки типу різних Маммів, які мають першорядний нюх, щоб вгадати, на що публіка клієне, а поза тим доглибно некультурні і в кращому випадку напівосвічені,

стратфордці — один з кращих театрів. Принаймні вони прекрасно треновані, особливо в дикції (що має велике значення в творах Шекспіра), вони не складаються з наспіх збитих збиранин, сколочених ad hoc на одну виставу, вони творять ансамбль, вони мають сенс стилю. Але ні одна жінка не може дати більше, ніж вона може, і годі сподіватися *театральних* експериментів від них, як і взагалі від театрів ілюстративного типу. Не вважати ж за експеримент те, що час від часу якунебудь п'єсу Шекспіра вдягають у строї іншої доби! Інтерпретативний театр з своєї природи націлений на експерименти. Це театр суцільного об'явлення. Ілюстративний театр — традиційний, і традиція легко перетворюється на штамп.

Повернімося до грузинських мистців. Театр їхній революційний, бо він відважно експериментує. Він подвійно революційний в умовах Радянського Союзу, де й досі не відкинено задушливої доктрини соцреалізму, себто суцільної ілюстративності, — ілюстрування постанов партії засобами імітації життя і засобів імітації життя постановами партії. Mutatis mutandis тбіліська революція в театральних методах — прояв того самого духу, що політичне дисидентство. Психологічно вони глибоко споріднені. В обох випадках — це вияв дії духа, що тіло рве до бою. В обох випадках, це передвісники початку кінця панівної тепер системи, хоч може багато політичних дисидентів цього не усвідомлює, а ще менше, мабуть, є тих, що це усвідомлюють серед діячів мистецтва. Спільним є відчуття того, що далі так жити не можна.

Роберт Стуруа, звісно, не повторення Леся Курбаса. Поодинокі збіги й подібності можуть бути випадкові. У сімдесяті роки не можна бути тотожним з двадцятими. Відповідно до духу наших днів Стуруа йде геть далі в «знекрасивленні» мистецтва. Свого часу мистецтва називалися красними (французьке beaux arts, німецьке schöne Künste, англійське fine arts, російське изящные искусства). Уже Чижевський, говорячи про мистецтво нашої доби назвав його дотепно nicht-so-schöne Künste. Рух проти краси,



**Лісничі Руслан Мікаберідзе і Елдар
Сахлтуцишвілі. Посередині Ацдак-Рамаз Чхиквадзе.**

за допущення потворного, брудного, дисгармонійного почався ще на початку нашого сторіччя. Наш Архипенко сьогодні виглядає старомоднішим від таких своїх сучасників, як Пікассо або Руо, саме тим, що він не спромігся порвати з ідеалом краси. У «Крейдяному колі» сцену оформлено брудними дошками, протертою до дірок мапою Європи — Кавказу, переверненим догори дном фортепіаном. Стурва йде далі в технізації сцени. Його Провідний говорить у мікрофон, — Ляц і Свинка з ревій березільських не могли ще цього робити. Але і для цих речей початок був закладений у Курбаса. Згадаймо оголеність сцени в його «Макбетові». Він експериментував з включенням елементів цирку й кіна. Молоде тоді ще радіо знайшло свій відбиток в назві навіть однієї з ревій «Алло

на хвилі 477». Якби Курбас, якби «Березіль» були живі сьогодні, вони б напевне користалися з тих засобів, що їх уживає Стурау.

Автор цих рядків — не молода людина. За своє життя я відвідав, напевне, не одну тисячу театральних вистав. Колись я радо їх оплескував, надто коли це було проти більшості (скажім, «Маклена Граса» Кулішева). Тепер я звичайно не беру участі в оплесках. Не збирався й тут. Але зала не вщухала після вистави, актори виходили й виходили. Нехотючи, я приєднався. І коли стомлені актори відповіли на оплески оплесками (звичай цей запровадив Сталін, коли не мав що робити, під час затяжних овацій), — це була оргія оплесків. Це був тріумф театру і — в тих обставинах — тріумф вільного мистецтва, творчого духу, тріумф, який може однаково переживали публіка і театр.

Особисто для мене це були ще оплески Курбасові, — англошотландська публіка цього не знала. Шляхи долі несповідимі й несподівані. Я розпрощався з Курбасом у Харкові 1933 року, — думалося навіки. Курбас загинув на Соловках, і могила його ніколи не знайдеться. Але я зустрівся тепер з ним поновно і проти всяких сподівань у сіро-чорному Едінбургу, далеко від Харкова, далеко від Тбілісі, далеко від мого теперішнього міста проживання. Зустріч відбулася проти ймовірностей географії, проти, здавалося б, імовірностей історії. Але у згоді з закономірностями творчого духу. Можна було знищити Курбаса особу. Показалося, що не можна було знищити того, чим він запліднив мистецтво. В обставинах лютого політичного пригнічення зерна творчих процесів виявили дивовижну, неймовірну здатність зберігатися під мерзлотою земної поверхні, щоб прорости через багато років (Може краще, ніж в умовах політичної свободи, але диктатури розрахунку, що, правда, не нищить творців, але вбиває перспективи мистецтва).

Театр Грузії — живий і творчий. Ім'я Стурау належить до історії світового театру в її сьогоднішньому становленні. Тим самим невмируще і Курбасове ім'я.

(Чи є паралельні процеси в театрі сучасної України? Я про них нічого не чув. Але — може? А як не сьогодні, то завтра? Грузія не відокремлена від України мурами й кордонами. У житті завжди діє закон сполучених посудин. Якщо стиль і метода Курбаса ще не повернулися на Україну, вони повернуться).

Едінбург, серпень 1979 — Нью-Йорк, вересень 1979
(«Сучасність», 1979, 11)

Постскриптум 1989. Як я міг знати, що коли я писав цей нарис, уже існував фільм Юрія Ілленка «Вечір на Івана Купала», що його цензори з яловими душами сховали були в неприступних сейфах київської кінофабрики й не пустили до глядача. А був він вибухом режисерської енергії, вигадки й буяннтя образів і кольорів, вибухом, що тільки тепер відкрився зорам і душам глядача. Якби я знав, відповідь на кінцеве запитання цього нарису була б без вагання позитивна. Фільм не імітує, не цитує поодиноких засобів Курбаса, але є в ньому три вирішальні складники, що кореняться в Курбасовій традиції, що становлять її суть: не повторення і не відтворення життя, а його ПЕРЕТворення; перетворення засобами конденсованої театральності (як це сказати для кіна — кінарності?); філософський (у випадку Ілленка — історіософський) зміст кожного образу, кожного деталю, коли глядач мусить співмислити й самостійно мислити. Фільм живе Курбасовим, творчим патосом, його традицією вічного розриву з традиціями. Дух Курбаса, істотні риси його стилю, методи й погляду на мистецтво жили, отже, десь 1969 року, коли Ілленко робив свій фільм. І сьогодні фільм і Ілленко живі й дивляться в майбутнє.

Так, відповідь на моє запитання є тепер і була б тоді позитивною і оптимістичною. Попри все.

Постпостскриптум. Усі фота в тексті цієї статті — сцени з «Кавказького крейдяного кола» Б. Брехта в Театрі ім. Руставелі, роботи фотографа М. Г. Бабова. Автор глибоко вдячний Музеєві Театру ім. Руставелі, зокрема п. Лалі Курулашвілі, за дозвіл використати ці фота.

Е П І Л О Г

3 ПОВІСТИ ПРО ДВОХ ЮРКІВ

Я думаю, що ці напівспогади, напівстаттю я винен усім, хто знав нас обох, усім читачам, що цікавляться літературою, і може всім майбутнім емігрантам з України.

Застережуся: у житті ми не звали один одного інакше, як Юрко. Тож нехай читачі вибачать мені, що такої форми його імени тут уживатиму. На всіх його статтях і книжках стоїть Юрій Лавріненко. Але це хай лишається на виданнях. Якась міра інтимності мусить зберегтися в цьому писанні. Тож: Юрко.

Наші перші зустрічі, — але не знайомство — припадають на роки 1929-1930. Ми були студентами Харківського університету, що тоді ще не був нагороджений «присвоєнням» йому «імени Максима Горького»; натомість він був перейменований у вельми доброзвучне ХППО (Харківський педагогічний інститут професійної освіти). Але ми належали до різних річників, він був на рік старший, а зв'язки між річниками були тоді дуже обмежені. Тож його образ із тих років був тільки зоровий. Юрій Лавріненко (тоді він ще не був мені Юрком) завжди тримався в товаристві свого Поллукса, другого Діоскура, — Василя Зайця. (Здається, Василя). Я знав, що вони були під чаром Миколи Хвильового. Згодом це привело їх до «націоналістич-

них збочень», вело «від ухилу у прірву» й закінчилося арештом. Але тоді я цього ще не міг знати, тільки впадала в око їхня нерозлучність, та ще якась особливо чарівна посмішка в Лавріненка, наче в зайчика, що поласував капустою і оце щасливий у світовому масштабі (якщо дозволять мені говорити про заячу посмішку). Так я його назвав у душі зайчиком, може не без асоціації з прізвиськом його приятеля Поллукса. З Зайцем я так ніколи й не зустрівся на розмову, з Лавріненком доля мене зблизила страшного 1933 року, коли він працював у «Вістях», а я був у нього співробітником — театральним рецензентом, а тоді знову, уже в часи війни, починаючи від 1943 року, коли він уже відбув своє заслання й недавно одружився.

Улітку 1933 року я зробив спробу вийти в театральну журналістику. «Літературна газета» вмістила мою рецензію на Мольєрового «Пурсоньяка» в «Березолі» в постанові Леся Дубовика. До «Вістей» я подав рецензію на вистави московського Театру ім. В. Немировича-Данченка, що тоді гастролював у Харкові з «Корневільськими дзвонами» й «Карменсітою й солдатом», — обидві вистави — спроби оновити заялжених «улюбленців публіки» — оперету Планкета і оперу Бізе. Особливо остання, перетворена з еспанського кіча на свого роду античну трагедію долі, щиро захопила мене. У редакції «Вістей» я потрапив до рук Юрія Лавріненка. Він завідував відділом мистецтва. Це був справжній сюрприз знайти його тепер, знаного тільки на вигляд і вже кілька років тому. І познайомитися. В нас було багато спільного. Я любив брошурки Лавріненка про Тичину, про Чумака, про Блакитного-Еллана, ми обоє знали, де в літературі — література, а де кон'юнктурне шумовиння. Ми не раз зустрічалися в ті короткі літні місяці 1933 року, і хоч ми не вели політичних розмов, ми внутрішньо знали, що поділяємо багато суспільних, культурних і літературних оцінок, як і трагічне незрозуміння того, що діялося з приїздом Постишева, самогубством, у травні, Хвильового і, в липні, Скрипника.

У вересні відбулася в «Березолі» прем'єра «Маклени

Граси» Миколи Куліша. Був вже відьомський шабаш навколо Куліша й Курбаса. Ми вирішили, що Куліша врятувати не можна вже було, але треба спробувати врятувати Курбаса, і ми спільно написали для «Вістей» довгу і — думаю — добру статтю про виставу. Коротко згадавши «порочність» п'єси Куліша (хоч це була першорядна драма), — ми давали докладну аналізу праці Курбаса і акторів, підносячи її як вершину українського театру. Таран, редактор «Вістей», не пустив статтю до друку. Ми ще не знали, але він уже знав, що ЦК партії ухвалив позбутися Курбаса і ніщо вже не могло ні його, ні його виставу врятувати. У моїй особистій біографії факт не появи цієї статті був щастям. Якби її надрукували, безсумнівно, я б пішов слідами Куліша й Курбаса. Але мені дуже шкода, що я не маю тексту цієї статті, і, звичайно, ніхто не має, бо Таран напевно не передав її ні до архіву «Вістей», ні до якогонебудь сховища документів. Це був вибуховий матеріал, і його треба було знищити. Після катастрофи з цією статтею мій недавній, мій добрий друг Юрій Андріяннович, пізніше Юрко, зник з «Вістей», а незабаром і утратив волю, а я забув про свої наміри пером служити Мельпомені. Я не бачив Юрка аж до зустрічі, разючо неправдоподібної, в німецькому Києві 1943 року, десять років після геніальної й трагічної «Маклени Граси».

Тоді я прибув до Києва з транспортом евакуйованих з Харкова. Розтлінне, згвалтоване місто в ті холодно-гнилі дні моїх поневірянь, здавалося, не мало більше праведників. Вони або були знищені, або сиділи принишклі. Тим більшою несподіванкою була поява Юрка. Було це в тій школі, куди нас привезли були з вокзалу. Майже одночасно з нашим утікацьким транспортом туди прибув інший, що зверстав куди довшу путь — з Північного Кавказу, конкретно з Нальчику. Хто б міг подумати, що серед пасажирів того поїзду знайдеться людина, викреслена з життя багато років тому, мій знайомий «з бачення» в студентські роки, мій героїчно-донкіхотський співборець за

збереження Курбаса після вистави «Маклени Граси»... Але так, це був Юрко Лавріненко. Він мало змінився, дарма що пройшов через арешт, допити й сибірське заполяр'я. Там йому став у пригоді його другий, позалітературний фах. Перед ХІНО-ХППО він дістав агрономічну освіту і через те, пройшовши шлях звичайного каторжника на фізичній праці, був виділений на вирощування городини в обставинах вічної мерзлоти й піврічної ночі. Відбув свій термін і, мавши заборону селитися на Україні, вибрав місцем осідку Нальчик, відносно близький до осель кубанського козацтва, нащадків запорозьких. Мало змінився він не тільки назовні, зберігши свою посмішку зайчика, а і внутрішньо, лишився вічним ентузіастом, завжди готовим піти за своєю гарячою уявою, нагинаючи факти до неї, а не уяву до фактів. Радості від зустрічі не було кінця, і так само, як я, він був поглинений думкою — що далі. І йому було ясно, що в Києві лишатися не було чого, українського міста як не було, ми тут були не потрібні. Він міг би продиратися на Уманщину, там у нього була батьківська хата й рідня. Але і я не вірив у перемогу німців, а він і поготів, і ми не сперечалися про те, щоб посуватися на захід, говорилося лише про те — куди і як.

Це не була проста справа. В мене була стара мати — їй було вже сімдесят п'ять років. А Юрко не дурно вибрав сусідство з Кубанню — він там одружився з молодою, куди молодшою від нього козачкою, і в них було немовля, на честь Хвильового назване Микола (у дорослому віці найменше в світі він цікавився Хвильовим). Юрко й Маруся — була це чудна пара. Вона була з малоосвічених селян і серед наших літературно-інтелігентських розмов почувалася майже як Сляй у Шекспіровому «Приборканні гострухи», тільки сама вона аж ніяк не була гострухою, навпаки, виглядала просто неймовірно смиренною. Хбч уже минув рік, відколи вони побралися і вона пізнала його не тільки з розмов, а і з чоловічого гону, вона зверталася до нього на ви і звала його Юрій Андріянович, а вона була для нього Маруся і ти. А тим часом справжня натура

в неї була владна, і пізніше в Нью-Йорку, а особливо коли він почав чимраз більше нездужати, вона стала господинею дому, і, хоч вона нікому цього не казала і не вимагала, усім нам стало незручно далі називати її Марусею, вона стала якось само собою Марією Данилівною, незаперечним володарем дому. Що не виключало того, що роками вона доглядала його, хворого, і не раз корилася далі його примхам і вередуванням, яких не бракувало. Але тоді в Києві вона була тільки Марусею, і в виборі дальшої долі з нею не радилися.

Так утворився бльок трьох родин — мої супутники з Харкова Л., Лавріненки і я з матір'ю. Усі не мали бажання лишатися в Києві, але тільки я твердо знав, куди я хотів.

Це був Львів. Я не знав, які там були обставини, але в 1940 році я бачив його як осередок українськості, і в мене існувала певність, що там не пропадемо фізично і знайдемо своїх. Обидві родини пристали на мій плян. Та це не було так просто. Німці здвигнули добрий кордон між «Райхскомісаріатом», куди належав сторозтерзаний Київ, і Галичиною, вони перешкоджали рухові населення через Збруч і на схід, і на захід. Спеціального дозволу треба було тепер так само, як після радянського «визволення», і було для цього своє, тепер німецьке НКВД.

Багато людей, особливо в націях, де сторіччя виробили рабську психологію, думають, що в складних обставинах, серед плетива заборон треба діставатися до мети задніми дверима, я вірив я передні. До того задніх дверей під німецькою владою на Україні я й не знав. І ми вирішили піти просто до німецької комендантури і просити легального дозволу. Лишивши по домівках старих, малих і без'язиких (Маруся, в майбутньому Марія Данилівна), ми троє одчайдушно вирушили до німецьких господарів міста й наших доль. Були в нас тільки наші радянські пашпорти та посвідки з Харкова чи Нальчика про евакуацію. І чудо сталося. Ми не заповняли ніяких анкет, у нас не питали про родовід і професію, тільки коротко запитали, чому до Львова, і, діставши відповідь, що маємо там рідних (що

було брехня), і знайомих (що була брехня в випадку моїх супутників), зажадали наші пашпорти і за яких п'ять чи десять хвилин ми одержали їх назад з новими штампами. Там говорилося:

«Зголосився 18 лютого 1943 р. в міській комендантурі Києва і спрямований далі до Львова. Не має права претендувати на використання залізниці». Два підписи і кругла печатка з непривітним німецьким орлом.

А усно нам сказали, що з цим дозволом можемо виміняти в банку суму 500 райхскомісаріятських карбованців на відповідну суму грошей, теж малої вартости, що курсували в «Генерал-губернаторстві». Ба більше, сказали нам, що на поїзд претендувати ми не маємо права, але сьогодні ввечері йде поїзд до Здолбунова, і от вам дозвіл на нього, тільки від Здолбунова це вже справа ваша, як мандрувати.

І от ми їдемо, маємо своє купе, вагон «твердий», але пасажирський і навіть — неймовірно — з опаленням. Поза нами їдуть майже самі військові. Грошей за проїзд ми не платили, квитків у нас нема, але їх ніхто й не питає. Спати можна тільки сидючи, але вимагати спальних місць було б справді забагато, і ми щасливі. Тільки малий Микола часом кричить, Маруся дає йому груди, повні груди повногрудої сільської молодиці в повному цвіту... Ми щасливі.

Оповім іншим разом про безнадійний день у засніженому, вимерлому Здолбунові, про штурм тендера військового поїзда. На тендері було холодно, вугілля перекочувалося й вислизало з-під наших тіл, треба було триматися руками за борт тендера, руки коцюбіли й боліли. Власне, великого морозу не було, поїзд не летів експресом, але все таки він рухався, і ми були неприхищені від тим твореного вітру. Ми приїхали до призначення чорні від вугілля, змучені безсонною ніччю. Приязнь, що постала в спробі боротьби за «Березіль», була закріплена ніччю на тендері. Пізніше Юрко, що любив підхоплювати модні словечка, говорив про «межові ситуації», термін позичений мабуть від Сартра, якого я не знаю, чи він читав.

У Львові нас примістили в гуртожитку УЦК, кімнату

давали на родину, що було великим поступом проти величезних заль кийської школи. Лаврінєнкова була поруч нашої. Не було нічого милішого, як ходити в гості родина до родини. Особливо полюбила заходити до нас Маруся Лаврінєнко. Її тягло до моєї матері. Супроти чоловіка, набагато старшого й незмірно освіченішого, вона не могла не відчувати себе дещо непричетною. Моя мати теж була освіченіша від неї, але вони не говорили на літературні теми, сиплючи іменами й назвами, вони могли мати між собою жіночі розмови — трохи побутових, трохи спогадів, трохи теревенів-пліток, і це, думаю, повертало Марусі душевну рівновагу. Я не брав участі в розмовах і навіть не слухав їх, але я добре знав, які вони значущі в своїй незначності, як їх любили обидві жінки — і я підсвідомо й зосторонь теж.

Не менше розмов було між Юрком і мною. Ми намагалися підсумувати наш радянський досвід. Ми жадібно ковтали повітря інтелектуального Львова в усій різноманітності його типів, починаючи від тих, кого ми сприймали як іхтіозаврів на зразок старого Шурата або й молодшого Возняка й до молодших віком і духом, таких як Борис Ольхівський або Марія Струтинська. Або тільки духом, як Микола Шлемкевич або Василь Сімович. Були львівські інтелігенти дуже різні, але еднали їх ідеологічні риси — національна ідея, самостійництво, національна гордість. І також психологічні — може неусвідомлювана ними самими цупкість українських традицій, закорінених у селі. Усе це треба було зформулювати, оцінити, зважити, і тут залягли корені наших розмов. Юрко був тоді тверезіший від мене, але в головному ми поділяли ту саму віру, — так, я можу назвати це тільки вірою, — в якій безладно мішалися елементи Шевченкового романтизму, романтичні маріння Миколи Хвильового і, зрештою, советсько-комуністичного візіонерства світлого майбутнього, тільки перенесені з місійної святої кляси — пролетаріату на місійну націю, її святе селянство.

Але нашим розмовам незабаром прийшов кінець. Юрко

шукав праці за своїм агрономічним фахом, він не хотів ніяк ідеологічно висуватися в передбаченні неминучої німецької поразки, і ця праця знайшлася десь на селі на захід від Львова. Після того, отже, ми мали тільки дві зустрічі. Раз я їздив до нього до Сяноку. Він захворів, підозрівали якусь пошесну хворобу, і його поставили під карантин у шпиталі, власне в бараці поза містом. Хвороба скоро дала йому спокій, і він дуже нудився в своєму ув'язненні. Марусею він дав знати, що хотів би перекинутися словом, і ми поїхали до нього. Розмова не могла бути дуже змістовною, бо до нього не пускали, і говорилося через загразоване вікно. Такий романтизм без великого ризику нам тоді дуже відповідав. Чи не тоді ж Юрко без дозволу лікарів утік чи не через те саме вікно.

А раз Юрко заїхав до Львова. Він був уже відчужений, а я вже мав своє мешкання. Я зтяг його до себе й почав частувати віршами власного виробу. Тоді я ставився до свого віршописання серйозно, хоч і не думав, що я великий поет. Яке ж було моє здивовання й розчарування, коли Юрко, вислухавши прочитане, наклав на нього резолюцію таку ж рішучу, як і коротку, цитатою з Михайля Семенка:

... було мені так нудно,
ніби докупи зійшлися Олень, Вороний і Чупринка.

Це мене вилікувало, і я Юркові вдячний.

Потім ми розлучилися на довгий час, до кінця війни і добре після того кінця. Вірний своїй сільськогосподарській програмі і в передбаченні советської окупації сходу Німеччини, він забрався аж у західній Тіроль. По війні ми опинилися в різних державах — він у Австрії, я в Німеччині, і цей кордон тоді був легально непрохідний. Уже тільки згодом Юрко відвідав Німеччину разом із Студією Йосипа Гірняка, якою він захоплювався, тоді як я ставився до неї стриманіше. Здавалося б, дрібничка, але в ній закілчилося

зерно нашого пізнішого розхолодження. Не те, щоб я на той час вилікувався від нашого (національного?) наївного романтизму, це мало забрати мені ще не один рік, але мій романтизм обертався навколо іншої осі. Я рятував українську літературу (МУР!), творячи ґрунт для прийдешніх величних творів її — без найменшого уявлення про те, що діялося на Україні, де вже заносилося на чорну чуму Кагановичевого терору. Не скажу, щоб Лавріненко поставився негативно до МУРу й моєї там діяльності, але це було для нього проблемою число два.

Тоді ми не усвідомлювали ваги першої, зовсім дрібної щілинки між нами, не мали уяви про те, що вона розростеться мало не в прірву. Коли влітку 1952 року я приїхав до Америки, Юрко був уже «старим американцем», і ми зустрілися, як рідні. Від нього я дістав перші лекції америкознавства. Пригадую, як у своєму скромному мешканні в бідній дільниці міста він мені пояснював, як звуться американські монети — нікл на 5 центів, дайм на 10, кводра (цитата з нього) — на 25. Він також пояснював мені, що монета дайм, природно, варта більше, ніж нікл, але розміром менша, щоб я не сплутав. Пригадую, він включав для мене радіо на останні новини й дуже дивувався, що я нічого — але таки нічогісінько — не розумів. Було незмірною радістю знов з ним побачитися й мати його за вчителя американізму, хто в той же час зберігав усі наші спільні українські знання, мрії й часом ілюзії.

І от я вирушив, висловлюючися високим стилем нашого романтизму, на завоювання Америки. Насамперед, я спробував синтезувати мої перші враження в загальний образ країни, взятий у контрасті з східноєвропейською дійсністю. На замовлення відомого тоді журналіста Джемса Бернгема я написав нарис «Циліндри й шкуринки хліба». Ігор Шевченко переклав його доброю англійською мовою. У нарисі я вже тоді подав контраст американського прагматизму й українського романтизму, але цей останній я тоді списав на рештки народництва, плекані радян-

ським способом мислення. Нарис мав деякий розголос. Він сподобався Бернґемові й деяким критикам, поляки переклали його своєю мовою, а французи своєю. Сьогодні я думаю, що нарис був порядно спрощений, Америка ідеалізована, а проблема українського «наївізму» поменшена.

Вирішальним для мене були одначе не нариси і не літературна критика, а мовознавство, бо своє майбутнє в Америці я бачив як мовознавець. У мовознавстві трудніше бути наївним романтиком, ніж у журналістиці або літературній критиці, але я тоді умудрився. На річній конференції американських славистів я прочитав доповідь про українські впливи на польську мову в 10-14 сторіччях. Розуміється, тоді я твердо вірив у свої тези. Але сьогодні я не менш твердо знаю, що все це було нісенітниця, і вся проблема — плід моєї уяви. Найпікантніше було те, що доповідь мала великий успіх. Два добрі університети — Колумбійській у Нью-Йорку й Мічиганський в Анн-Арборі запросили мене на постійну професуру, третій, каліфорнійський у Берклі — на літню школу. Було це, певна річ, не проявом мого розуміння й «завоювання» Америки, а тільки виявом невисокого рівня тогочасної американської славістики. Це був рік 1952-1953.

Тут тріщина між мною й Юрком перейшла з настроєвого пляну в побутовий. Він з родиною лишився в найкращій дільниці Нью-Йорку, заробітки родини були дуже обмежені і не з джерел Юркової фахової спеціалізації походили. Я дістав регулярну заробітну платню професора, як звичайно в Америці, дуже скромну, але відносно добру, і добре мешкання в кращій, хоч і не найкращій дільниці міста. Я друкувався в багатьох фахових виданнях різних країн, Юркові публікації були майже виключно українські, з деяким виходом у польські, а якщо англомовні, то через канали фондаций, заснованих спеціально для праці з імігрантами.

Усе це були різниці для нашої приязні не істотні, і вона зберігалася. Але мушу визнати — хоч буття не завжди визначає свідомість, — тут воно на свідомості таки позна-

чилося. Чимраз більше я ставав «поміrkованим», а Юрко — «щирим», хоч ціна моїм «успіхам» у кар'єрі була шеляг у базарний день. Ізольований від головного потоку американського життя, Юрко лишався в полоні привезеного з дому романтизму, я поступово від нього відходив. Це в мене теж забрало чимало часу, і остаточно я визволився від нього — думаю — тільки 1962 року, коли мені довелося зіткнутися з американською мафією. (Бо мафія в Америці панує не тільки в торгівлі наркотиками, а якоюсь мірою і в славістиці. Та це інша тема і про неї іншим разом).

Мало не кожна більша праця Лавріненкова, починаючи десь від шістдесятих років, приводила мене в розпач. Гонений своїм національним романтизмом, він став творити образи свого роду українських святих, апостолів і мучеників. Робив він це в добрій вірі і з повною щирістю. Припускаю, що на загального читача вони могли справляти враження переконливих. В моєму сприйманні вони базувалися на вирваних з контексту цитатах, на замовчуванні негодітих фактів, не вириванні осіб і творів з історичного контексту. Це позначилося вже на статтях Лавріненкової надзвичайно корисної збірки текстів «Розстріляне відродження» (1959), але там головну роль відігравали зібрані і вперше включені в літературний потік тексти. Натомість як суцільні катастрофи я сприйняв праці про Василя Каразіна, засновника Харківського університету (1975), про «Сковороду» Павла Тичини, про Олександра Білецького, нашого спільного з Юрком університетського вчителя. Каразін, типовий льокальний харківсько-слобожанський діяч, ставав «архітектором національного відродження», трагічно-ганебна поема Тичини про Сковороду, в якій первісний ідеалістичний задум був захаращений проповіддю гайдямаччини, людоненависництва й клясового розбрату — усе в стовідсотково сталінському дусі — ставала виявом соняшного клярнетизму (Юрків термін), Олександр Білецький з людини російської культури, що толерантно ставився до української, робився українським патріотом і українцем з діда-прадіда.

Знаю, що й мої писання викликали обурення в Юрка, особливо коли йшлося про Хвильового. Ми не говорили один одному про ці розбіжності. Але ми досконало здавали собі справу з них. Між нами простягалася чимраз ширша прірва. Наші зустрічі ставали дедалі рідкіші, і говорилося при них більше про кулінарну майстерність Марії Данилівни, ніж про речі світогляду й культури. Кінецькінцем зустрічі припинилися. По кількох роках небачення я мав останню нагоду зустрітися з ним тільки в церкві, коли він лежав у труні.

В американізації я випередив свого першого в ній учителя. Між двома Юрками, що так цінили один одного, це створило безодню. Я аж ніяк не беруся подавати себе як представника американізму, ні в фактичному стані, ні в намірах. Дуже далеко від того. Але прірву між нами створила Америка. Америка має закон — імігрант не може бути кандидатом на президента. Як би глибоко людина, вихована в Європі, не пройнялася американським духом, яким би добрим американським патріотом вона не була, вона не буде мислити й поводитися цілковито так, як людина тут народжена (або малою дитиною привезена). Юрко приїхав зформованою особистістю. Він опинився за бортом американського життя. Тільки околиці цього життя, що падали за борт, досягали його.

На всі ці теми ми з Юрком не говорили. Але я певний, що вони його мучили. Свідчення тому — вже сам його перебільшений український романтизм, його пошуки національних героїв і святих там, де їх не було. Його мовчазність на ці теми говорить про його психологічні пороги. Але ще виразніше свідчення приносить один епізод його біографії, про який він неохоче згадував. Юрко зробив був одчайдушну спробу «американізуватися». Не пригадую точно року, але напевне, коли йому було ближче до шістдесяти, ніж до п'ятдесятьох років, він став студентом слов'янського відділу Колумбійського університету. Сідати на шкільну лаву в цьому віці не так просто. Його знання англійської мови було достатнє для розуміння радіоновин,

але явно замале для університетських студій з поточними письмовими працями й перспективою англомовної дисертації. Нарешті, це була колосальна фінансова жертва. Заробітки Лаврінєнків не були високі, а навчання в Колюмбії коштує добрі гроші. Усе це він міг передбачити. Чого він, мабуть, не передбачав, — це бездушності системи американських університетів, які перетворюють студента на механічний шпунтик, підпорядковують його безлічі формальних вимог, аж до того, на якому папері і з якими берегами писати свої тези чи дисертації і так далі і так далі. Зокрема славістика повернена тут обличчям до російських студій, інші мови й культури на задньому пляні або й зовсім відсутні, а система мінімуму так званих «кредитів» заганяє студента до тих курсів, яких він брати не хотів би...

Я так і не довідався, що з цих обставин обірвало Юрко-ві старечі студії. Але далі одного семестру вони не пішли. І характеристичний деталь: деякі з моїх курсів були обов'язкові. Юрко їх не взяв. Стати моїм студентом означало б для нього визнати всю свою поразку в «американізації». Це врятувало його (й мене) від не надто приємних ситуацій.

Останні роки свого життя, десятиріччя, Юрко доживав напівкалікою, а далі й зовсім калікою. У 1950-их роках, скоро після мого приїзду до Америки, його послали лікарі на операцію. Мої знання медицини ніякі, і не мені судити, чи операція була потрібна. Але його каліцтво було наслідком операції. Ми ніколи не довідаємося, чи воно, а може й саме спрямування на операцію не були наслідком бездушності американської медицини, яка аж надто часто керується статистикою й не зважає як слід на індивідуальні особливості пацієнта, а вони в людини, що провела молодість у голодній сталінській Україні, а зрілий вік у таймирському засланні, могли бути зовсім відмінні від тих, що спостерігаються в пересічного американця, виплеканого на стейках, гамбургерах і бейзболі...

Така ця сумна повість про приязнь і кінець її — двох Юрків. Хто знає, шлях котрого був правильніший. Чи

існує взагалі адекватна історія? Життя складається з надто багатьох фактів, ні в яку історію їх не вбгаєш. Історик їх добирає за своїми критеріями. В цьому сенсі кожна історія бреше. Вчені говорять пітійською мовою, щоб прості смертні брехні не помітили. Для цього, може, існують ритуали університетів, академій, наукових товариств, де вчені, як Мольєрові лікарі, говорять фаховим воляпюком тільки для того, щоб приховати прогалини свого знання. Може, перефразовуючи Тичину, —

А справжня Клію неоклісна
Десь там на фронті в ніч глуху
Лежить запльована, залузана
На українському шляху?

Може, слід добирати факти до історії також за критерієм піднесення на дусі? — шлях, вибраний в Америці Юрком? І не робити собі божка з американського прагматизму й «об'єктивности»?

А героїзму з Юркового шляху не забереш і того, що він зробив для української культури, не заперечиш. Чий шлях, отже, був помилкою? Хто з нас часом не журився тим, що він утратив на тому шляху, яким він пішов? На кого з нас не чигала самота?

Ношу образ Юрків у душі, «неначе цвяшок в серце вбитий». Образ друга й творчої особистості з посмішкою — колись, у давні роки, — зайчика, що поласував смачною капустою. Перед тим, як розійшлися наші шляхи.

Нью-Йорк, січень 1988.
(«Нові Дні», квітень, 1988)

ПОКАЖЧИК ІМЕН ОСІБ

Август 174 Аксакови 47 Алчевська 78 Андієвська 306
Антонович Дм. 78 Антонович Марко 75 Аполінер 366 Ар-
тим 381 Архипенко 357, 429 Аттвотер 296 Афанасьєв-Чуж-
бинський 24 Ахматова 271 Ахметелі 418, 419, 423, 424

Бабій 376 Багдановіч 283 Багрянний 217-221, 224, 367, 375,
384, 387 Бажан 171 Бажанський 381, 385 Базилевич 208
Байда 289 Байрон 23, 28, 61 Балей П. 377 Балко 381
Бальмен (де) М. 44, 46 Баранович 41 Барвінок Г. 14, 46
Барвінський Ол. 43, 58, 60 Барінов 209 Барка 389, 396, 398
Барлах 410 Барток 147, 204 Бебель 174, 198 Безименський
164 Бендл 310, 319 Бенедіктов 23, 26, 27 Беранже 183
Бердник 225, 228 Бернгем 443, 444 Бетге 262 Бедний 183
Белій 218 Белінський 183, 200, 201 Біда 361, 436 Білецький
Л. 116, 117, 132, 377 Білецький Ол. 116, 117, 127, 139 Біликів
78 Білозерська — див. Барвінок Білозерський 40, 43, 44,
68 Блавацький 381, 389, 399 Блакитний 155, 156, 179, 436
Блок 310, 334 Блохин 377, 383 Бодлер 366 Бодянський 34,
40, 46, 61 Бойчук Б. 291 Болівар 199 Борисов-Мусатов
265 Боровиковський Л. 33, 321, 324-327, 329 Брежнев 70
Брехт 416, 420-422 Брюсов 13, 394 Брюховецький 57 Бу-
ряківець 381 Бухарін 167, 199

Вайлд 135, 138 Валуєв 70 Ван-Гог 262 Варава 376
Василенко Р. 217 Вересай 45 Винниченко 217, 348 Вишне-
вська — див. Лятуринська Вишенський 302 Вінї (де) 116
Влизько 181 Вовчок М. 33, 36, 37, 39, 44, 49, 55, 56 Возняк
77, 441 Волобуєв 151 Володимир 41 Волошин Б. 361 Во-

лошко 154 Вольтер 174, 197, 406 Вороний Мик. 137, 442
Воронський 169 Врхліцький 116

Гавптман К. 116 Гавриленко В. 231 Гай-Головка 378, 381
Гайне 91, 197 Галас 319 Ган 159, 165 Гарасевич 285
Гегель 313 Гемінгвей 268 Геніюш 319 Гердер 116, 313
Гірняк 164, 381, 423, 442 Гітлер 342, 379, 416 Глібова 33, 44,
47, 55 Глобенко 293 Гнилосиров 78, 92 Гніздовський 372,
391 Гніп 92 Гоголь 44, 59, 66, 337 Голубець 116 Гончар
385 Горацій 279 Гординський С. 385 Грабовський 86, 87,
90, 91, 96 Гребінка 34 Гриневичева 396 Гринько 158
Грицай 11, 375, 376, 396 Грінченко 87 Гулак-Артемівський
П. 34, 307 Гуменна 398 Гуссерль 390 Гюго 29

Галаган 40, 41, 53, 54, 59, 63, 69 Галілей 160 Гамарра
231 Ганді 199 Гете 61, 64, 238, 239, 253-256, 259, 267, 270,
276, 319 Гібсон 306 Гілберт 423 Горький 181, 333, 357, 435
Гоя 316, 317, 346 Грабовський 54 Грановський 429 Грібо-
сдов 418

Данилюк 279, 287, 293, 318 Данте 116, 316 Дантон 184
Дараган 272, 310, 311, 315 Дашкевич 17 Державин В. 375,
386-392 Дікінсон 222 Діоген 348 Довгаль 367, 382, 398
Довженко 191, 202-204 Доманицький 33 Домонтович — див.
Петров В. Донн 268 Донцов 150, 160, 179, 180, 192, 196, 197,
199, 225, 310, 342 Дорошенко Д. 66 Дорошкевич 172 До-
світній 158 Достоевський 337, 338 Драгоманов 47, 125, 129,
181, 192, 342 Дубельт 63 Дубовик 436 Дудко 376

Ебнер-Ешенбах (фон) 319 Ейхенбаум 246 Еллан — див.
Блакитний Енгельс 198 Енке 187 Ербен 310, 319

Євшан 139, 192 Єндик 379, 383 Єроним, св. 296 Єсенін
166 Єфремов 17, 74, 76, 181, 192

Жук Р. 350-364 Жученко 78

Завадський 78 Засць 435, 436 Зайцев 377 Залеський Б.
37 Закревські 47 Запорізький 381 Засенко 18 Затонський
175, 178 Зеров Мик. 17, 30, 49, 67, 79, 90-93, 118, 127, 130, 134,

136, 138, 139, 149, 156, 167, 173, 177, 186, 187, 190-192, 196, 380, 398 Зіновіїв К. 288

Іванов Вс. 166, 419 Ілленко 44

Йогансен 160, 162 Йонсон А. 408, 409 Йонсон С. 408, 409

Каганович Л. 157, 158, 175, 178, 183, 191, 385 Кайзер 420
Каменецький 34, 52 Кант 170 Каразін 445 Карачевська-Вовківна 41, 49, 53, 54, 60, 69 Каррол Л. 270 Каспрук 116-118 Катерина II 67, 334 Квітка-Основ'яненко 33-35, 39, 57
Келлог 161 Кибалюк 379, 383 Кириленко 163, 164, 175, 204
Кирилюк 18, 35 Кисельов Л. 263 Кияниця 172 Кізко 381
Клен 199, 302, 315, 399 Ключев 166 Кльопфенштайн 8, 11
Кобилецький 117, 118 Кобилянський 70 Коваленко Б. 180, 190
Коваленко Л. 383 Козлов 21, 26, 27 Колюмб 172
Комаров М. 77, 81, 99 Конечний Р. і М. 373 Кониський 36, 54, 57, 59, 60, 62, 70, 78, 80-83, 91, 92, 95 Копернік 170, 171, 172, 187, 188
Коровицький 385 Корсун 21 Коряк 159, 180, 181, 192, 202
Косач Ю. 241, 367, 375, 384, 385, 389, 391, 398, 399
Костенко 263 Костецький 366, 367, 370, 378, 384, 391
Костомаров 21, 40, 43, 47, 71 Котляревський 29, 32, 36, 140, 141
Коцюбинський 130, 131 Кочубеївна 21 Кочубей 180
Кравців 349, 385 Крижанівський С. 77, 97, 186, 377 Кривеллі 205
Кручених 173 Кубійович 404 Кулик 180 Куліш М. 160, 164, 423, 430, 437
Куліш П. 17, 20, 21, 32-34, 36-75, 78, 82, 83, 88, 90-94, 96, 138, 192, 196, 208, 302, 307, 369
Курбас 164, 418-420, 423-426, 428-431, 437, 438
Курило 41, 42 Курпіта 379, 383, 387
Кухаренко 34, 35, 39, 47, 107, 112, 113 К'ярваль 415

Лавріненко М. 438-442, 446-448 Лавріненко Ю. 148, 239, 435-448
Лакнес 403 Лашенко Г. 295, 305, 309, 318 Леві К. 72
Лейтес 154 Лейфсон 409 Ле-Корбюзье 350 Ленін 171, 174, 184, 199, 213, 222, 230, 336, 342 Леонов 166 Лермонтов 21, 26, 29, 94
Лиман 366, 367, 379, 381, 398 Лиманський — див. Мова
Липа Ю. 220, 241, 263, 310, 311, 313, 314 Липинський 196, 228
Лівіцька-Холодна 237-277 Ліпшиц 410
Лобко 78 Ломоносов 200 Лонгфелло 319 Лукаш 255, 260, 345
Лукашевич П. 314 Луцький Ю. 33, 75, 159, 160, 164 Любович 223
Любченко А. 159, 160, 164, 398 Любченко П. 178 Люк-

сембург 181 Лютер 174, 363 Лямартін 27-29 Лятуринська А. 285 Лятуринська М. 285 Лятуринська О. 239, 241, 263, 264, 272, 279-319 Лятуринський М. 295 Лятуринський О. 295 Лятуринський Ф. 295 Льорка 345, 426 Льюоррен К. 264

Магер 116 Маер 116 Мазепа 32, 180, 353 Мйстренко 368, 384 Максимович 36 Маланюк 150, 156, 199, 225, 241, 263, 272-274, 279, 280, 302, 304, 306, 310, 311, 314, 368 Малер 262, 269 Малишко 222 Мандельштам Н. 283 Манжура 76, 77, 87 Манило 241, 381 Мао Цзе Дун 222 Марджанашвілі 418, 423 Маркович Оп. 33, 71 Маркс 174, 197, 198 Марлінський 183 Маха 319 Маяковський 166 Меерхольд 419 Мерінг 198 Метлінський 18, 21, 30 Микитенко 163, 164, 175, 204, 423 Микола I 34, 53, 201 Милорадовичівна 34, 40, 44, 46, 52, 55-57, 59, 60, 62, 69, 70, 72 Минко 154 Мирний 87 Михалевич 297 Мікаберідзе 422 Мілтон 166 Міро 410 Міцкевіч 344 Мішіма 416 Міяковський 376, 377 Мова 76-97, 99-102, 105-107, 109, 111-114 Могила 41 Могилянський 149 Мольєр 436, 448 Мортон 358 Мосендз 370, 384 Моцарт 224 Музичка 116 Мур Т. 26 Муссоліні 416

Невелсон 350 Немирович-Данченко 436 Нечуй-Левицький 99-102, 105, 111, 113, 238 Ніколаї 416 Ніс 41, 47, 52, 59-61, 70 Ніцше 12 Нкрума 199 Новицький М. 161 Нудьга 18

Овідій 257 Огоновський 18, 134 Олег (князь) 41 Олександр II 68, 216 Олександрів 91 Олексій Михайлович 58 Олесь 116, 240, 248, 271, 273, 305, 421, 442 Ольга (княгиня) 283 Ольжич 241, 263, 273, 302, 304, 310, 311, 313, 314, 388 Ольхівський 441 Орачевський 214 Орест 386-388, 390, 391, 398 Осьмачка 110, 375, 381, 383, 384, 392, 396, 398

Павлик 48 Павло, апостол 357 Павловська 380 Палій Л. 4, 403 Пальсон 414, 417 Пантелеймон св. 288, 289, 296 Панч 164 Парфанович 376 Пастернак Б. 240 Петєфі 116 Петлюра 181 Петренко Мих. 18-27, 29, 30 Петренко П. 377 Петро, апостол 205 Петро I 53, 69, 174, 334, 336 Петров В. (Домонтович) 13, 48, 51, 52, 55, 56, 60, 61, 64, 68, 79, 306, 366, 367, 370, 381, 384, 398 Петров Мик. 17, 21, 26 Петровський 178 Петурсон 415 Пилипенко 152, 155, 172, 192 Писаревський 21 Підгайний 214 Пікассо 410, 429 Пільгук 51 Пільняк 166,

188 Піранделло 11 Планкет 436 Платон 369 Плевако 19
Плетньов 52 Плеханов 167, 199 Плющ Л. 13, 227, 228 По-
бедоносцев 70 Позичанюк 220 Поліщук В. 156, 162, 172,
173 Полтава Л. 366, 367, 379, 382, 384, 393 Полторацький
181 Понеділок 378 Постишев 70, 163, 185, 436 Потєбня 11,
78, 83, 95, 106, 107 Приходько П. 18 Пріцак 404 Прокоп
232 Проскурняк 316 Прохоров 210 Пруст 219 Прутков
385 Пуллой 41, 44, 54, 60 Пушкін 56, 300, 333, 339, 404
Пчілка 91, 92, 326-328

Райс 306 Распутін 416 Рафаель 422 Рафальський 208
Рентель (фон) 44, 55, 72, 73 Рильський 228 Рігельман 286
Рільке 253, 254, 256, 267, 270, 314, 366 Робакідзе 419 Ром
355 Рубчак Б. 208, 239, 240, 244, 276, 291 Руданський 76, 77,
81, 91 Руденко 228 Руо 429 Русальський 381 Русова 315,
316 Руставелі 418, 420

Савонароля 317 Савченко Ф. 233 Савченко Я. 172, 186
Сагайдачний 233 Салліван 423 Сальєрі 387 Самуельсон
414 Самчук 310, 315, 368, 370, 385, 395 Сартр 440 Свейн-
сон 408, 410 Свидницький 76, 77, 81, 99-101 Святослав (князь)
41 Селівановський 181 Семенко 162, 442 Синявський 414
Ситник 146 Сімович 41, 42, 441 Сірій 212 Східмор 351
Сковорода 21, 445 Скорупський 381 Скоць 117 Скрипник
М. 164, 178, 436 Славутич 375, 378 Словацький 116 Смо-
лич 155, 159, 180, 203, 226, 228 Смолій 226 Смотрич 207, 233,
331-349, 378, 399 Солженіцин 207, 209-213, 215-221, 223, 334
Соловей О. 287, 294, 318 Сомко 58 Сосюра 162, 346 Ста-
лін 70, 153, 157, 163, 175, 178, 191, 193, 199, 203, 211, 222, 341, 418,
419, 430 Станіславський 418 Старицький 48, 88, 90-92, 96
Стеен 242 Стефаник 346 Стефанович 314 Струтинська 441
Стураа 424-426, 428-430 Стус 13, 239 Сутін 262

Таїров 419 Таран 437 Тарнович 378 Тарнавський 320,
321, 324, 325, 327, 329 Тарновський 36, 57, 58, 72 Теліга 239,
241, 263, 311, 314, 315, 388, 398 Тенірс 242 Тичина 171, 173,
202, 245, 259, 289, 342, 348, 436, 445, 448 Тобілевич 99-101,
105 Толлер 418 Толстой Л. 239, 298 Тома Аквінський 170
Троцький 167, 185, 199 Тургенєв 333 Тютюнник Григорій
290, 291

Українка Леся 289, 302, 333 Унамуно 197 Устянович 116

Феденко П. 379 Федін 106 Филипович 117 Філіп II 422
Форе 276 Франко 10, 21, 22, 42, 49, 64, 65, 76, 88, 90, 92, 93, 95,
116-121, 125-132, 134-138, 140, 141, 302, 333 Фройд 317 Фрост
269

Хвиля 175, 178, 204 Хвильовий 50, 55, 147-203, 436, 438, 441,
446 Хильчевський 34, 46, 59, 60, 61, 63 Холодний П. 241
Христос 72, 422

Цимбалістий 207 Цілуйко 265

Чайковський 335 Чапленко 377, 392 Черінь 315 Черчіл
225 Чехович 116-118, 125 Чижевський 13, 18, 24, 29, 428
Чирський 303, 310 Чіма да Конельяно 422 Чміль 214 Чор-
ний 377, 385, 389 Чубар 157, 178, 181 Чубинський 25, 85
Чуйкевич 61 Чумак 436 Чупринка 442 Чхіквдзе 420, 421

Шамполіон 200 Шамрай 17, 21, 29 Шаншіяшвілі 420 Шаш-
кевич 299 Шаян 376, 385, 390, 391 Шевченко І. 443 Шевчен-
ко Т. 13, 18-20, 22, 23, 29, 30, 32-37, 41, 43, 44, 50-52, 55, 59, 61-68,
72, 76, 83, 86, 90-94, 97, 108, 139-141, 184, 229-232, 234, 292, 299, 302,
307, 319, 332-334, 338, 340, 342, 346, 347, 381, 415, 420, 422, 423,
441 Шевчук Г. (= Шерех) 293 Шедель Г. 356 Шекспір 42, 61,
105, 238, 426, 428, 438 Шеньє 29 Шерех 279, 280, 315, 365, 388,
389, 391 Шиманов 78, 83, 92 Шишацький-Ілліч 208 Шіллер
420 Шкловський 173 Шкурупій 181, 182 Шлемкевич 376, 441
Шов 239 Шоврек 310 Шопенгауер 276, 277 Шпенглер 170-
172, 174, 177, 181 Шрейбер 363 Штех 310 Штравс Р. 239,
241, 258, 268, 269 Шуберт 271 Шумський 158

Шербицький 70 Щоголів 88, 90 Щупак 172, 186, 190, 191
Щурат 441

Юзефович 47, 54, 59, 73 Юнг 306, 317 Юринець 186

Явор 310, 319 Якобсон 173 Яковенко 154-156, 168, 187-189,
191, 194 Якубовський Ф. 90 Яловий 158, 163, 164 Яначек
239 Ярема Я. 116-118, 128 Ярослав Мудрий 41, 353 Яшек
154

З М І С Т

- 7 Про збірку, про автора. Передмова

НАВКОЛО ШЕВЧЕНКА

- 17 Інший романтик, інший романтизм
32 Кулішеві листи і Куліш у листах
179 «Душа убога рано встала» (Василь Мова)
116 Другий «Заповіт» української літератури

У НОВОМУ ПІДСОННІ

- 147 Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового)
205 Пороги і запоріжжя

ЗА ГОРАМИ ГОРИ, ХМАРОЮ ПОВІТІ

- 237 Без назви/Sans titre/Ohne Titel/Untitled/Sin titulo/Senza titolo
279 Після «Княжої емалі». Над купкою попелу, що була Оксаною
Лятуринською
320 Троє прощань і про те, що таке історія літератури
331 Про самвидав на іншому континенті, про ненависть, про
новітню поезію і про інші речі і нації
350 Про церкви Радослава Жука
365 МУР і я в МУРі. Сторінки зі спогадів. Матеріали до історії
української еміграційної літератури

У МАНДРАХ

- 403 Життя в Рейк'явіку (або незалежність — і що завтра?)
418 Зустріч з «Березолем»

ЕПІЛОГ

- 435 З повісті про двох Юрків
449 Покажчик імен осіб

