

Людмила СКОРИНА

ЛІТЕРАТУРА
та
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
української
діаспори



Людмила Скорина

ЛІТЕРАТУРА
ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

КУРС ЛЕКЦІЙ

Друге видання

НБ ПНУС



770472

БРАМА · УКРАЇНА · 2005

Людмила Скорина
Література та літературознавство української діаспори.
Курс лекцій. — 2-ге, доповн. —
Черкаси: Брама-Україна. — 2005. — 384 с.

Завдання навчального посібника Л.Скорини — наблизити літературу української діаспори до українського читача — і в першу чергу до сучасної вищої та середньої школи. У книзі проаналізовано еміграційну творчість І. Багряного, В. Барки, Б. Бойчука, Ю. Дарагана, В. Винниченка, М. Лазорського, О.Лятуринської, С. Маланюка, Л. Мосендза, О. Ольжича, Т. Осьмачки, У. Самчука, Я. Славутича, Ю. Тарнавського, О. Теліги, інших відомих і менш відомих представників діаспорного письменства.

Для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів, учителів-словесників.

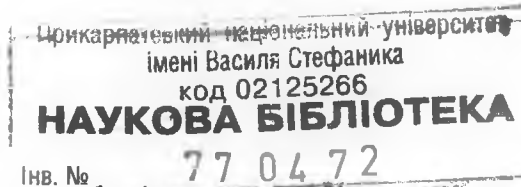
РЕЦЕНЗЕНТИ:

Поліщук В. Т. — доктор філології, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики, ректор Черкаського національного університету ім. Б.Хмельницького

Шпак В. К. — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри прикладної лінгвістики, декан лінгвістичного факультету Черкаського державного технологічного університету

Рекомендовано до друку Вченою радою Черкаського національного університету імені Б.Хмельницького (протокол № 1 від 30 серпня 2005 року)

Видання здійснено за сприяння Яра Славутича.



ЗМІСТ

Передмова до першого видання.....	6
Передмова до другого видання.....	11

Лекція 1

ВІХІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ.....	13
---	----

Поняття про еміграцію та діаспору.....	15
«Хвилі» української еміграції.....	16
Чисельність та особливості розселення закордонних українців.....	28

Лекція 2

ГРОМАДСЬКІ ТА ЛІТЕРАТУРНІ ОРГАНІЗАЦІЇ ЗАРУБІЖНИХ УКРАЇНЦІВ.....	30
--	----

1. Освітні та політичні організації української діаспори.....	31
2. Літературні організації та групи:	
2.1. Літературні організації другої «хвилі» української еміграції: «Танк», «Ми».....	37
2.2. Ідейно-естетичні засади Мистецького Українського Руху.....	39
2.3. Об'єднання українських письменників в еміграції «Слово» та його роль в організації літературного життя українського зарубіжжя.....	43

Лекція 3

ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ.....	46
----------------------------------	----

Початки української поезії в Канаді.....	50
Поезія другої «хвилі»: Празька поетична школа.....	55
Юрій Дараган.....	57
Леонід Мосендз.....	62
Євген Маланюк.....	77
Олег Ольжич.....	89
Олена Теліга.....	95
Наталя Лівницька-Холодна.....	98
Оксана Лятуринська.....	108
Олекса Стефанович.....	118

Поезія «третьої хвилі»	123
Українська поезія в Європі	123
Богдан Кравців	123
Святослав Гординський	125
Українська поезія II пол. XX ст. в Канаді	127
Яр Славутич	130
Нью-Йоркська поетична група	149
Юрій Тарнавський	156
Богдан Рубчак	160
Богдан Бойчук	163
Віра Вовк	168
Емма Андіївська	172

Лекція 4

ПРОЗА УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ	177
------------------------------------	-----

Загальний огляд української діаспорної прози	180
Тематичні обрії історичної прози.	181
Наталена Королева	181
Микола Лазорський	194
Юрій Липа	205
Святомир Фостун	208
Леонід Мосендз	211
Українська антитоталітарна проза	215
Іван Багряний	215
Улас Самчук	224
Василь Барка	234
Тодось Осьмачка	241
Докія Гуменна	251
Модерна філософська проза української еміграції	256
Володимир Винниченко	256
Емма Андіївська	272
Прозові твори з життя еміграції	280
Улас Самчук	280
Микола Понеділок	282
Роман Володимир Кухар	286

Лекція 5

ДРАМАТУРГІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ	292
--	-----

Розвиток драматургії та театрального мистецтва у середовищі українських поселенців у Канаді (кінець XIX — поч. XX ст.)	295
--	-----

Драматургія другої еміграційної «хвилі»:	
проблема стилєвих пошуків	298
Володимир Винниченко	300
Традиції і новаторство в діаспорній драматургії II половини XX ст.	310
Іларіон Чолган	314
Людмила Коваленко	319
Ігор Костецьки	322
Юрій Тарнавський	328
Риси постмодернізму в драматургії діаспори	333

Лекція 6

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ	336
--	-----

Етапи розвитку українського зарубіжного літературознавства	337
Основні репрезентанти та їх концепції	339
Юрій Бойко-Блохин	339
Григорій Грабович	341
Григорій Костюк	347
Юрій Лаврінєнко	351
Дмитро Нитченко	353
Петро Одарченко	355
Марко Павлишин	356
Яр Славутич	361
Дмитро Чижевський	365
Юрій Шерех	374

ПЕРЕДМОВА ДО ПЕРШОГО ВИДАННЯ

Цілісне вивчення літературного доробку української діаспори лише починається. «Перед нами невідкладне завдання, — наголошував Ф. Погребенник, — об'єктивно осмислити й оцінити творчі надбання українських митців в минулому і сучасному, зробити його надбанням на рідних землях, виправити ту шкоду, якої завдано насильницьким відлученням більшовицьким режимом від материкової культури майже всього того, що створили в еміграції українські письменники, композитори, художники, вчені у різних галузях культури і науки»¹.

Вивчення й публікація творів, що за доби недержавної України постали у вільному світі, — одне з першочергових завдань сучасного літературознавства. «Проблема «еміграція і література» щойно починає осмислюватися і потребує комплексного системного підходу з урахуванням доробку світової науки про літературу, — стверджує Р. Гром'як. — Конче необхідно не тільки простежити тематику та ідейний пафос творів емігрантів і про еміграцію, а й відтворити образ світу, вибудований у них, та їх поетику»².

Це важливо ще й з огляду на те, що протягом ХХ століття за межами України опинилася чимала когорта обдарованих митців, які попри свою географічну відірваність від України, відіграли значну роль у розвитку її красного письменства. В. Винниченко, Є. Маланюк, О. Ольжич, О. Теліга, Н. Лівицька-Холодна, У. Самчук, Яр Славутич,

Т. Осьмачка, І. Багрянний, В. Барка, І. Костецький, О. Зуєвський, О. Тарнавський, І. Качуровський, Л. Палій — без цих та інших імен історія української літератури ХХ століття буде неповною.

Здавалося б, зроблено вже чимало. Вийшли друком окремі твори, є ціла низка публікацій про українських зарубіжних письменників. В цій царині плідно працюють українські материкові і діаспорні літературознавці. Слід передусім згадати дослідження О. Астаф'євим поезії українського зарубіжжя, ґрунтовну працю Л. Залеської-Онишкевич про діаспорну драматургію, численні статті М. Жулинського, М. Ільницького, Р. Мовчан, В. Моренця, Д. Нитченка, Ф. Погребенника, Яра Славутича, Ю. Шереха, багатьох інших літературознавців. Проте нині відсутнє дослідження, що репрезентувало б окреслене явище цілісно, у всій його повноті і різноманітності. Це й обумовлює актуальність даного посібника.

Ще однією важливою ланкою в дослідженні літератури українського зарубіжжя слід вважати вироблення спільних критеріїв вивчення, єдиного підходу. Адже низка проблем, пов'язаних з літературою зарубіжжя, й нині викликає жваві дискусії. Передусім йдеться про дискусії термінологічні. Як називати творчість зарубіжних українців: література української еміграції? Але не всі вони були емігрантами. Тим більше нині існує таке явище як творчість українців, які народилися за межами України. Можливо, творчість української діаспори? Але знову ж таки не всі категорії закордонних українців охоплюються цим визначенням (про це докладніше йдеться у першій лекції). Ми обрали інше визначення: «література українського зарубіжжя» або «українська зарубіжна література» (визначення Л. Скупейка). Це поняття місткіше і охоплює творчість усіх груп українського населення за межами України.

Друге дискусійне питання: хронологія літератури українського зарубіжжя. Тут маємо декілька принципово відмінних точок зору. Яр Славутич, досліджуючи українську літературу в Канаді, пропонує розпочинати відлік від часу появи перших літературних (напівпрофесійних) творів, фактично — майже від часу поселення українських імігрантів у Канаді. Г. Костюк у своїй праці «З літопису літературного життя в діаспорі» (1971) поділяє укра-

1 Погребенник Ф. З Україною в серці. Нариси-дослідження про творчість письменників-прикарпатців у діаспорі. — К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1995. — С. 3.

2 Гром'як Р. Еміграція і художня література: граві, проблеми і аспекти дослідження // Гром'як Р. Давне і сучасне. — Тернопіль: «Лілея», 1997. — С. 251.

їнську еміграційну літературу на чотири етапи: 1921 — 1940, 1941 — 1945, 1945 — 1954, 1954 — і до сьогодні. Отже, пропонує іншу точку відліку — 1921 рік. Натомість Г. Грабович твердить, що «українська еміграційна література в повному значенні цього слова розпочинається лише після Другої світової війни, по суті, за періоду ДіПі, тобто в 1945 — 1950 роках. Лише там і тоді українські письменники й читачі остаточно поривають зі своїм рідним середовищем і опиняються у суворій реальності чужорідних культур»³. Подібні принципи твердження зумовлюють і створення відмінної картини розвитку української зарубіжної літератури. Ми дотримуємося першої концепції і розглядаємо літературу українського зарубіжжя від часу появи перших зразків літературної творчості українських переселенців.

Третя точка спотикання: більшість літературознавців не вважає за необхідне зараховувати до переліку зарубіжних українських авторів тих митців, чия творча манера сформувалася в Україні. Але погодьмося, що саме суспільно-політична атмосфера Західної Європи та Америки, де знайшли прихисток українські емігранти, уможливила появу історичної чи антитоталітарної української прози, низки творів, що в умовах Радянської України навряд чи були б написані. Отже, в цьому посібнику ми наводимо матеріал і про еміграційну творчість У. Самчука, Т. Осьмачки, І. Багряного, В. Барки, В. Винниченка, Яра Славутича, інших митців, творчість яких традиційно розглядається як складова загальноукраїнського історико-літературного процесу.

Наступна дискусійна тема стосується питання про функціональність чи відмирання літератури українського зарубіжжя. Отже в підсумку: чи українська зарубіжна література є феноменом доконаним, явищем, що відбулося, чи вона буде розвиватися й далі. Концепція функціональності еміграційної літератури була висунута в середовищі українських емігрантів як безпосередніх її носіїв. Г. Костюк у виступі на четвертому з'їзді Об'єднання українських письменників «Слово» зазначав: «Український літературний процес поза межами рідного краю — факт реально існуючий. Ми... є живими носіями і виразниками цього процесу». Натомість

3 Грабович Г. Голоси української еміграційної поезії // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. — К.: Основи, 1997. — С. 389.

Д.Г. Струк зазначав: «Еміграційна література — це завжди вмираюча література, вмираюча із самим людьми, які її творять». Тобто еміграційна література розглядалася лише як література першого покоління емігрантів. Бажаючи глибше дослідити ця дискусію відсилаємо до спеціального дослідження⁴. Найприйнятнішою нам видається концепція М. Сороки. Дослідник визначає такі категорії українських зарубіжних письменників: 1) перше покоління емігрантів, яке виростало на рідній землі, й далі плекає національні традиції, мову; 2) емігранти, які народилися в Україні, але виїхали в юному віці за її межі, вважають себе здебільшого вже письменниками діаспори; вони продовжують розвивати українську літературу, шукаючи, на противагу консервативному старшому поколінню, власні мистецькі шляхи в західному суспільстві; 3) покоління, народжене на новій землі, асимільоване різною мірою до нової культури, витворює нове явище — українську американську літературу, українську канадську літературу тощо, і, таким чином, може бути моделлю для подібних процесів в інших країнах⁵. Отже, йдеться не про відмирання, а про органічне вростання українських митців до літератури тієї країни, де вони постійно мешкають.

І нарешті найпринциповіше питання: чи слід розглядати українську зарубіжну літературу відокремлено від української «материкової» літератури. Безперечно — варто. По-перше, вона має свої специфічні характеристики, що суттєво відрізняють її від літератури, що творилася в межах Радянської України. По-друге, обмежена кількість годин, що відводиться на вивчення історико-літературних дисциплін у вищих навчальних закладах, не дозволяє достатньо повно висвітлити основні етапи розвитку української зарубіжної літератури. І таким чином вона залишається для більшості нефакхівців явищем незнайомим або невідомим. Хоч і заслуговує якнайпильнішої уваги.

Показовою з цього приводу є позиція Ю. Шереха. У статті «Ми і ми» літературознавець стверджує: «Сьогодні можемо говорити про два українські ми — одне на Україні, друге поза її кордона-

4 Сорока М. Чи є панацея від міфу Антея в українській літературі діаспори // Слово і час. — 2000. — № 12. — С. 11 — 18.

5 Там само. — С. 18.

ми, на Захід (умовно включаючи й Австралію, хоч географічно це ніякий не Захід). Їхнє взаємознайомство, витворення спільної духовності, якщо воно взагалі практично можливе, витворення того надвищого українського, великими літерами, МИ — це справа умовна, проблематична і, хто знає, чи здійсненна в майбутньому. А насправді є в сучасні два малі ми — одне на Україні, друге поза нею. Статистично ці два ми, скажімо ми1 і ми2, не співмірні, це слон і цуцик, але в сенсі культурних вартостей ця нерівність меншає. **Позаукраїнські-бо українці мали більший відсоток інтелігенції і вільного таланту і створили більшу на одиницю людності суму культурних вартостей»⁶.**

Пропонований посібник, не претендуючи на всеохопність та оригінальність наукової концепції, має заповнити певний інформаційний вакуум, сприяти створенню належного навчально-методичного забезпечення вузівського спецкурсу «Література та літературознавство української діаспори».

ПЕРЕДМОВА ДО ДРУГОГО ВИДАННЯ

За три роки після виходу першого видання посібника ситуація з вивченням літератури української діаспори змінилася. Все частіше на сторінках фахової періодики з'являються статті, присвячені творчості зарубіжних українців, виходять друком монографії. Хоча й нині цю проблему навряд чи можна вважати вичерпаною. Доробок окремих митців представлений в Україні оглядово, так само важко ознайомитися з текстами художніх творів. Поява другого видання зумовлена передусім необхідністю доповнити накреслену картину розвитку діаспорного письменства, ширше представити доробок окремих авторів. Змінена назва посібника — «Література та літературознавство української діаспори». Зроблено це, аби уникнути термінологічної плутанини, враховуючи ненауковість терміну «зарубіжжя». Окрім того це поняття викликає заперечення у середовищі діаспорної критики, оскільки «зарубіжжя» пов'язується з дієсловом «зарубати», що викликає небажані асоціації. Тому ми повернулися до терміну «діаспора», хоча й він приймається далеко не всіма дослідниками (див. про це у лекції 1). Структура посібника збережена. Внесені окремі зміни до лекції першої: вилучено матеріал, який стосується перебування українців у західній та східній діаспорі (цю інформацію можна знайти у відповідній довідковій літературі). Натомість у другій лекції ширше представлені громадсько-політичні та літературні організації, наукові осередки закордонних українців. У наступних лекціях доповнені матеріали про окремих діаспорних митців, наведено інформацію про Д.Гуменну, М.Понеділка, Д.Нитченка, П.Одарченка та ін.

Посібник не претендує на виняткову оригінальність та вичерп-

6 Шерех Ю. МИ і ми // Слово і час. — 2000. — № 1. — С. 63.

ність, маючи на меті синтезувати розпорошені у низці досліджень різних авторів міркування про своєрідність проблематики та поетики діаспорної поезії, прози, драматургії, з'ясувати художнє новаторство діаспорного письменства порівняно з «материковою» українською літературою відповідного періоду.

Сподіваємося, що книжка стане у пригоді студентам, які вивчають спецкурс «Література та літературознавство української діаспори», вчителям загальноосвітніх шкіл та викладачам. Будемо вдячні за відгуки та пропозиції, які можна надсилати за адресою: 18000, м. Черкаси, бульвар Т.Шевченка, 81, Черкаський національний університет ім. Б.Хмельницького, кафедра української літератури та компаративістики, Л.В.Скорині.

Лекція 1

ВІХИ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ

ПЛАН

1. *Поняття про еміграцію та діаспору.*
2. *«Хвилі» української еміграції.*
3. *Чисельність та особливості розселення закордонних українців.*

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білий Д. Україна та Кубань — перспектива взаємовідносин в історичному контексті // *Визвольний шлях*. — 1999. — № 4 — С.392–395.
2. Бублик В. Українська еміграція в Німеччині // *Слово і час*. — 1992. — №5. — С. 51 — 54.
3. Гранюк С. Українська еміграція в Канаді // *Дзвін*. — 1993. — №7–9. — С.103 — 107.
4. Дзюба И. Преодоление остракизма // *Дружба народов*. — 1989. — № 12.
5. Євтух В. Українська етнічність у Канаді: можливості реальностей // *Всесвіт*. — 1991. — № 11. — С. 7 — 12.
6. Закревська Я. Бразилійська Україна зблизька // *Дзвін*. — 1993. — № 2 — 3.
7. Заставний В. Українська зарубіжна діаспора // *Дзвін*. — 1991. — №8. — С.83–88.
8. Зілгалов В., Левер О. Українці вдома і в світі. Основні етапи демографічної історії українського народу // *Дзвін*. — 1993. — № 4–6.
9. Ісаїв В. Альтернативи діаспорної ідентичності // *Критика*. — 2002. — №1–2. — С. 2 — 4.
10. Макух А. Про найновішу хвилю іміграції (1991 — 2001) // *Українська культура*. — 2002. — № 6. — С. 14.
11. Мельник В. І український і вільний (Український Вільний університет) // *Слово і час*. — 1992. — № 5. — С. 45 — 51.
12. Мизь Р. Найстаріша українська діаспора // *Слово і час*. — 1993. — № 2. — С. 86 — 87.
13. Овсій І. Українська діаспора: спроби наукового розрізу // *Всесвіт*. — 1996. — № 1. — С. 168 — 172.
14. Руденко-Десняк О. Українець у Росії — що йому треба?.. // *Літературна Україна*. — 1993. — 11 лист.
15. Руденко-Десняк О. Східна діаспора: усвідомлення нової ролі // *Літературна Україна*. — 1992. — 27 серпня.
16. Слабошпидький М. Україна і діаспора // *Хроніка-2000*. — 1999. — №31–32. — С. 370 — 377.

17. Траф'як М. Зелений Клин // Сучасність. — 1996. — № 3 — 4. — С. 74 — 75.
18. Українська діаспора у світі. Довідник. — К., 1993.
19. Українська еміграція: Від минувшини до сьогодення / За ред. Б. Лановика. — Тернопіль: «Чарівниця», 1999. — 512 с.
20. Українці: Східна діаспора / Атлас. За ред. Р. Сосси. — К., 1992. — 24 с.
21. Чорний С. Українці в Сибіру // Визвольний шлях. — 2000. — №5. — С.15-24.
22. Чорний С. Українці Далекого Сходу // Визвольний шлях. — 2000. — №6. — С. 30 — 36.
23. Шепетюк В., Гавдида І. Українська діаспора від минулого до сьогодення // Визвольний шлях. — 1999. — № 4. — С. 401 — 407.
24. Юричко А. Преса української еміграції // Пам'ять століть. — 1996. — №2. — С. 158 — 159.
25. Шерех Ю. МИ і ми // Слово і час. — 2000. — № 1. — С. 63.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ:

Вивчення спецкурсу пропонуємо розпочати з інформації про основні етапи історії зарубіжного українства. І хоч тема ця видається, на перший погляд, не обов'язковою, проте її необхідність диктується кількома визначальними чинниками. Для студентів філологічних спеціальностей читання спецкурсу «Історія української еміграції» не передбачене, на заняттях з курсу «Історія України» подібні теми вивчаються дуже побіжно. Успішне оволодіння матеріалом про особливості функціонування літератури української діаспори передбачає, що студенти повинні мати уявлення про еміграцію та чинники, що її зумовлювали, знати осередки зарубіжного українства тощо. Тому на першій лекції викладач має подати всю необхідну інформацію.

На вивчення теми відводиться 8 годин: 2 години аудиторних занять (лекц.) та 6 годин самостійної роботи. Пропонуємо розподілити матеріал відповідним чином: на лекційний розгляд виносяться повністю питання 1 та 2 (поняття про еміграцію та діаспору, «хвилі української еміграції») — 2 год. Для самостійного вивчення пропонуються наступні питання: східна діаспора — 2 год., українські переселенці в Австралії, США та Канаді — 4 год.

МАТЕРІАЛ ДО ЛЕКЦІЇ:

1. ПОНЯТТЯ ПРО ЕМІГРАЦІЮ ТА ДІАСПОРУ

Життя українців за межами етнічної території їх розселення тривалий час лишалося поза увагою дослідників. А між тим за межами України перебуває, за найскромнішими підрахунками, понад п'ять мільйонів українців.

У науковій літературі часто зустрічаються різні терміни для визначення українського населення, яке проживає за межами України, найчастіше — «еміграція» та «діаспора». Докладніше зупинимося на з'ясуванні термінологічних відмінностей. «Еміграція» — це переселення, вимушене чи добровільне переміщення людей зі своєї країни в іншу з економічних, політичних або релігійних причин. Емігрант — особа, яка виселяється, яка добровільно чи примусово залишила вітчизну і виїхала в іншу країну на постійне чи тривале проживання. Проте визначення «еміграція» не охоплює всього комплексу фактів перебування українців поза межами України. По-перше, у Польщі, Чехії, Словаччині, Румунії, Росії українці протягом багатьох століть живуть на землях, здавна населюваних ними, тобто вони не є емігрантами. По-друге, за межами України нині мешкають нащадки емігрантів у другому-шостому поколіннях, які можуть вважатися українцями за походженням, але вони теж не є емігрантами.

Частіше в обігу зустрічається термін діаспора. «Діаспора» (з грецької — розсіяння) — перебування значної частини народу (етнічної спільноти) поза межами країни його походження. Утворювалася в результаті насильницького виселення, загрози геноциду, впливу економічних і географічних факторів. Термін «українська діаспора» є узагальнюючим стосовно тієї частини українства, яка перебуває поза межами України; він охоплює не лише процес емігрування з України, але й стан поселення українців поза межами етнічної території. Отже, еміграція бачиться як елемент життя діаспори поруч із життям постійно проживаючих в інших країнах українців, як нащадків емігрантів, так і автохтонного українського населення. Цей термін також є недостатньо точним. На чому наголошує Ю. Шерех: «Такою самою брехнею

став термін діаспора в застосуванні до тих людей, яких були десятки й сотні тисяч. Не спіткало нас розсіяння (справжнє значення вислову), а свідомо вибраний був шлях поза межі батьківщини, себто — коли називати речі й явища своїми іменами — політична еміграція» [25, 63]. Проте, аби уникнути термінологічної плутанини, пропонуємо застосовувати саме термін «діаспора». Що ж стосується визначення «зарубіжжя», воно видається ненауковим і так само викликає заперечення літературознавців.

2. «ХВИЛІ» УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ

Еміграція є феноменом, властивим історії багатьох народів. Причини або ж мотиви, що зумовлюють цей процес, досить різноманітні, вони включають соціально-економічні, політичні, етнічні, релігійні та інші аспекти. Еміграція тісно пов'язана як із соціально-економічним розвитком тих чи інших країн або ж регіонів, так і з їх занепадом. Одвік з причин, які значно активізують еміграцію, є війни, насамперед такі вселенські катастрофи, якими були дві світові війни.

У посібнику «Українська еміграція: Від минувшини до сьогодення» [19] підкреслено, що історію української еміграції можна відстежувати в досить широкому часовому діапазоні, починаючи з перших століть до нашої ери і аж до кінця XX століття. Вже середні віки дають чимало свідчень епізодичних, несталих переїздів українців до інших країн. В добу Київської Русі переміщення населення на нові землі здійснювалося переважно двома шляхами: шляхом військової експансії і шляхом торгівельно-господарських зв'язків. Пізніше з'явився ще один шлях — шлях християнізації (або ж конфесійного проникання в прикордонні території Київської Русі). Напрямки еміграційних процесів — освоєння Тьмутарокані, Берестейщини і Приволзько-Окських земель.

За Литовського періоду української історії вістря еміграції було спрямоване у московському напрямку, що зумовлювалося загостренням протистояння за Україну між Литвою і Москвою та спустошливими нападами татаро-турських орд. На початку XVI ст. починається освоєння нижньодонських степів. На межі середньо-

вічної і нової історії, окрім торгівлі і династичних шлюбів, з'являється ще один шлях західної еміграції — залучення українських козаків на правах найму для виконання певних збройних операцій, зокрема на боці австрійських імператорів і французьких королів. Специфічним явищем української еміграції на Захід був постійний виїзд молоді на навчання в європейські університети (Ю. Дрогобич, С. Оріховський, П. Русин та ін.).

Особливо значного розмаху набув факт еміграції в часи козацько-гетьманської держави. Запорізькі козаки, рятуючись від переслідувань, переходили в інше підданство або ж наймалися на військову службу. Переслідувана численними противниками частина запорізьких козаків змушена була шукати пристановища за Дунаєм. Ряди цих вигнанців поповнилися після Полтавської битви 1709 року, коли рештки війська гетьмана Мазепи, що підтримувало шведського короля Карла XII, знайшли притулок в Бессарабії.

Інкорпорація України в Російську імперію прискорила ці процеси. У загальному вирі еміграційної хвилі досить помітною виявилася переселенська дорога до Москви багатьох діячів української культури. Заселення Сибіру також частково відбувалося за рахунок українців-каторжан, репресованих царським режимом. Суттєво вплинуло на еміграцію територіальне розчленування України між двома імперіями — Росією та Австрією.

Проте еміграція окремих, хай навіть яскравих осіб ще не робила процес переселення масовим. Лише наприкінці 60-х — на початку 70-х років XIX ст. почався справді масовий виїзд з українських земель, якому судилося відіграти значну роль у житті українського народу та народів, які приймали еміграційний потік.

В історії української еміграції дослідники визначають три хвилі переселенського руху: *перша* — з останньої чверті XIX ст. до початку Першої світової війни; *друга* — період між двома світовими війнами; *третья* — після Другої світової війни. У першій хвилі еміграції переважали соціально-економічні мотиви, це була трудова еміграція, у другій спостерігалось поєднання соціально-економічних і політичних мотивів, це була еміграція політичних емігрантів, у третій хвилі — домінування політичних мотивів.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

ІНВ. №

77 04 72

17

ПЕРША ХВИЛЯ ЕМІГРАЦІЇ

Стимулами до переселення виступала низка факторів, але визначальними були соціально-економічні причини. Деякі дослідники пояснювали розвиток переселенського руху бажанням побачити Новий світ, спробувати застосувати в ньому свої сили або ж відповіддю на рекламні заклики транспортних компаній. Очевидно, що така аргументація небезпідставна, але визначали процес економічні закони — надлишок робочої сили в одному місці стимулював її «перекачування» до інших країн, де існувала в ній потреба [Див.: 7]. Постацьальниками дешевих робочих рук на світовий ринок праці стали аграрно перенаселені, найвідсталіші в економічному розвитку території (у т.ч. східні території Австро-Угорщини). Західноукраїнська еміграція була частиною світового міграційного процесу, що особливо прискорився на рубежі XIX — XX століть. Виїздили з України здебільшого трудящі люди, незаможні, або ж ті, хто позбувся своїх статків. Бідність, як правило, супроводжувалася неписьменністю, що ускладнювало процес переїзду та адаптації до нових умов. В цілому ця хвиля української еміграції складалася переважно з представників трудящих верств і була досить масовою.

Східні землі України, що входили до складу царської Росії, дали значно менше емігрантів, ніж західні. Але це не означає, що тут умови життя були ліпшими. І тут спостерігалася така ж бідність та безпросвітність становища селянства. Як відомо, скасування кріпосного права супроводжувалося в Україні низкою застережень, що зберігали великі поміщицькі землеволодіння на найкращих ґрунтах, економічну залежність сільських трударів від панів і заможних господарів. Самодержавство, пережитки феодалізму та кріпосництва спричинювали соціальну напруженість на селі, бунти й заворушення. Затиснуті в лещата економічних і соціальних утисків сільські та міські трударі були ладні шукати виходу в еміграції. Проте вони не посунули широкими масами до зарубіжних країн, як це робили мешканці Галичини, Буковини та Закарпаття. Запобігала цьому внутрішня політика царизму та його заходи, спрямовані на відвернення спалахів народного невдоволення та відчаю. «Громовідводом» від соціальних

зворушень частково стала реформа, розпочата з ініціативи царського прем'єр-міністра Петра Столипіна. Селяни одержували право виходу з общини і заснування самостійного господарства на «відрубках». Іншим чинником було заселення та освоєння півдня України, де виникла велика потреба в робочій силі в аграрній сфері та переробній промисловості. Крім того в Україні наприкінці XIX — на початку XX ст. відбувався бурхливий розвиток промисловості, тому надлишок робочих рук з сільських окраїн поглинули нові індустріальні центри. Ще одним вагомим фактором, який відвернув масову еміграцію, було переселення до Сибіру. Воно втілювалось у життя як один з найважливіших елементів урядової політики після революції 1905 — 1907 року. Інша справа, що переселення фактично нічим не забезпечувалося, проходило у надзвичайно важких умовах. Селяни були полишені урядом напризволяще у нових, незвичних місцях, а через брак коштів, реманенту вони не могли належним чином обробити і освоїти земельні наділи. Розпочався зворотний рух переселенців. У 1911 р., наприклад, на Україну повернулося близько 70 % переселенців до Сибіру. Зазначені фактори відволікли більшу частину потенційних емігрантів з Придніпровської України від мандрів до далеких заморських країн. Однак у перші роки XX ст. велика група українських емігрантів з Чернігівщини прибула до Бразилії, а потім 5 тисяч з них перебралися до Аргентини.

Окрім прямого економічного визиску, що знекровлював український народ, існувало чимало інших факторів, які погіршували його соціально-економічне становище. Вони однаковою мірою стосувалися як Західної, так і Східної України: обтяжливі податки, неспроможність сплатити борги, зростання населення і подрібнення селянських землеволодінь, низька оплата праці промислових робітників. Все це пожвавило еміграцію. Слід відзначити також, що галицькі, буковинські та закарпатські українці зазнавали постійних політичних утисків, національного гніту з боку австро-угорської влади. Сваюля, знуцання і зневага цісарських чиновників до українських землеробів і міських пролетарів ставили місцеве населення у становище людей нижчого гатунку, викликали постійні протести. Особливо болісно сприймалася дискримінація української мови і культури.

Еміграція з політичних мотивів різко посилилася під час і після революції 1905 — 1907 рр. у Росії. Поразка революції та розгул реакції змушували активних учасників боїв на барикадах і антимонархічних виступів шукати порятунку в інших країнах. Відомо, що близько 700 моряків зі славнозвісного броненосця «Потьомкін», який підняв прапор повстання на Чорному морі влітку 1905 р., стали емігрантами. До країн Західної Європи, США, Канади, Австралії, уникаючи судових розправ, сибірської каторги та шибениць, емігрувала також частина професійних революціонерів. Туди перебирались і деякі втікачі з царських в'язниць і місць заслання.

Релігійні мотиви, хоч і не були вирішальними, та все ж мали істотне значення у стимулюванні процесу еміграції. Тодішня Україна являла собою строкату палітру віросповідань. З боку офіційних, державних церков (католицька — в Австро-Угорщині, православна — у царській Росії) не виявлялася потрібна толерантність до іновірців, особливих утисків і переслідувань зазнавали віруючі різних відгалужень основних церков і релігійних сект. Одні, як протестанти-меноніти з України чи духобори з Росії, виїздили великими компактними групами, інші — незначними общинами, родинами або ж поодиночі. Емігруючи, вони прагнули уникнути становища «парій», знайти свободу виявлення своїх релігійних переконань і вірувань; до США вирушила зі Східної України велика група штундистів.

Існували й інші міркування, що зумовлювали прийняття такого серйозного рішення, як залишення рідного краю. Багато молодих людей воліли уникнути військової служби: одні не бажали брати зброю в руки через релігійні переконання, інші — через відразу до можливої участі у загарбницьких війнах за чужі ім інтереси, у війні проти власного народу, у придушенні народних повстань і заворушень. Можна припустити також, що емігранти «відчували» наближення періоду воєнних катастроф і соціальних потрясінь. Адже наприкінці XIX — на початку XX ст. спостерігалось гарячкове створення в Європі воєнних союзів, які згодом вступили в імперіалістичну війну. Соціальна напруженість, наслідки першої російської революції 1905 — 1907 рр. впливали на свідомість

простого обивателя, переконували багатьох у необхідності виїзду, щоб не стати жертвою внутрішнього або зовнішнього збройного конфлікту.

Еміграція з українських земель на першому етапі спрямовувалася до кількох районів планети, де відчувалася велика потреба у дешевій робочій силі. Йдеться не про поодинокі виїзди, а саме про масовий вихід трудящих на міжнародний ринок праці у певних регіонах. Спочатку на першому місці серед привабливих для поселення країн знаходилися Бразилія та Аргентина. «Лихоманку переселення» саме до Латинської Америки підігрівали зацікавлені кола як самих цих країн, так і агенти транспортних компаній, різного роду вербувальники. З середини 90-х років найбільш принадними для поселення вважались США і Канада. За ними йшли Австралія, Нова Зеландія, Гавайські острови та інші райони або країни Тихого океану і Далекого Сходу.

ДРУГА ХВИЛЯ ЕМІГРАЦІЇ

Війна негативно позначилася на українській трудовій еміграції. Всі шляхи сполучення виявилися перерізаними фронтами, більшість країн Європи охопило полум'я війни. Українське населення опинилося по обидва боки фронту, оскільки Австро-Угорщина і Росія належали до протилежних воєнних блоків, що вступили у війну. До традиційних злигоднів українських трудящих додалися страждання й втрати, пов'язані з воєнними діями. Увійшли в сумну практику масові мобілізації до війська, депортації населення з окупованих районів, арешти й переслідування «агентів» ворожої сторони. У період війни перервалися також нормальні зв'язки України з українською діаспорою. Перша світова війна закінчилася у листопаді 1918 р. Австро-Угорська монархія розпалась, на її уламках виникла низка незалежних національних держав. У 1917 р. після тривалого періоду громадянської війни та іноземної інтервенції радянська влада утвердилася як у Росії, так і в Україні. Проте значні території, населені українцями, знову потрапили під володарювання інших держав: Східна Галичина — Польщі,

Північна Буковина — Румунії, а Закарпаття — Чехословаччини. Така ситуація мала безпосередній вплив на процес еміграції. При цьому визначилися два мотиви виїзду — соціально-економічний і політичний, а також регіон, з якого найбільше емігрували — західноукраїнські землі. Особливістю цього періоду стало істотне збільшення виїздів з політичних мотивів і поява масової політичної еміграції, що зрештою вплинуло і на становище українських поселенців у нових країнах, їхнє громадське й духовне життя.

У ході громадянської війни територію України, на якій утверджувалася радянська влада, залишили десятки тисяч людей. Були серед цих емігрантів ті, хто не хотів залишатися у розореній воєнним лихоліттям країні й зазнавати нестатків у неясному для них майбутньому. Деякі не бажали служити в жодному війську на будь-чиєму боці і гинути у вирі війни. Інші вболівали за долю своїх дітей і намагалися вивезти їх зі сплюндрованої, понівеченої країни.

Більшість серед вимушеної еміграції становили ті, хто боровся зі зброєю в руках проти радянської влади, представники різних верств населення тогочасної України. Солдати й офіцери білогвардійської, української армій, члени анархістських збройних формувань, зазнавши поразки у громадянській війні на Україні, змушені були організовано або в розпорошеному вигляді відступати на західноукраїнські землі, а звідти — до зарубіжних країн. Досить багато було й тих, хто постраждав від радянської влади, виявляв незгоду з політикою нових властей у галузі національних і соціальних відносин. Строката маса цих емігрантів, серед яких переважали прихильники Центральної Ради, петлюрівської Директорії та гетьманату, розсіялася у Польщі, Чехословаччині, Австрії, Румунії, Болгарії, Німеччині, Франції, а частина з них перебралася за океан — здебільшого до США та Канади.

Більшість з них несла в еміграцію дух непримиренності до тих, хто не поділяв їхніх політичних настроїв і поглядів. Нереалізована ідея самостійної України, окремої від інших частин колишньої Російської імперії, надавала політичним виступам особливої гостроти. Серед новоявлених емігрантів були представлені мало не всі верстви населення тодішньої України, але значну

частину становили професійні військові. В результаті критичної переоцінки своїх дій у середовищі політичних емігрантів наростав процес розшарування у ставленні до справи українського народу, до радянської влади, що утверджувалася на Україні. Така переоцінка частково стимулювалася амністіями для колишніх учасників контрреволюційного опору. Решту політичної еміграції становили великі й середні землевласники та члени їх родин, промисловці, торговці, службовці, священники, інтелігенти, люди вільних професій. Вони не могли погодитися з конфіскацією приватної власності, націоналізацією промисловості, розподілом землі серед селян, втратою торгових привілеїв, високого становища. Але правда буде неповною, якщо не вказати й на тих, хто залишив батьківщину з політичних причин, не будучи ні заможним, ні впливовим. Багатьох інтелігентів (зокрема вчених) підштовхнули до цього диктаторські методи дій ревкомів, знущання нової влади над місцевим населенням, нехтування культурними здобутками, руйнування віри й церкви. Так, наприклад, в еміграції опинилися видатний український історик і колишній голова Центральної Ради Михайло Грушевський, визначний письменник і політичний діяч, один з керівників Центральної Ради Володимир Винниченко. Розшарування серед цієї частини політичної еміграції йшло ще швидше, ніж серед військових.

Політеміграція з Радянської України наприкінці громадянської війни була єдиною в міжвоєнний період. Надалі не було — і не могло бути — ніяких істотних виїздів за кордон, не зважаючи на такі драматичні й трагічні події на Україні, як форсована примусова колективізація, масові депортації селян, голод 1932 — 1933 років та репресії кінця 30-х років. Сталінський режим тримав у залізних лещатах тоталітаризму мільйони людей і не тільки не мав наміру випускати свої жертви за рубіж, а й перешкоджав надходженню туди будь-якої інформації про великий людомор на Україні і нескінченні юрби арештантів та репресованих.

Заслужовує на згадку те, що на початку 20-х років спостерігалося таке явище, як рееміграція в Україну. Доречно згадати, що у 1921 р. вирішив повернутися на Радянську Україну Володимир Винниченко, який навіть погоджувався обійняти пост заступника Голови Ради народних комісарів УРСР та через кілька місяців

остаточно залишив Україну, жив у еміграції, помер у Франції 1951 р. У 1924 р. повернувся на Україну і Михайло Грушевський, який був обраний академіком Академії наук України та СРСР. Американці й канадці українського походження, сповнені патріотичних почуттів і любові до рідної землі, прагнули практичними діями допомогти соціалістичному будівництву на Україні. На зібрані серед трудящих кошти були закуплені сільськогосподарська техніка, різноманітний реманент, насіння, а також сформовані бригади добровольців. Навесні 1922 р. на Україну з Канади прибула перша сільськогосподарська група, яка складалася виключно з канадських українців. Вони створили на Одещині зразкову комуну, згодом працювали в комунах імені Джона Ріда, «Селянська культура», «Новий світ», «Хлібороб», «Червоний прапор», «Червоний промінь», «Третій Інтернаціонал». Однак доля комун та їх учасників склалася несприятливо. У період суцільної колективізації комун були ліквідовані, значна частина комунарів повернулася назад до Канади, а ті, хто залишився, не уникли сталінських репресій.

У традиційному розумінні еміграція відновила із західноукраїнських земель після закінчення Першої світової війни і встановлення нормальних транспортних зв'язків. Домінуючим мотивом залишався соціально-економічний тиск, хоча посилились і політичні причини (з огляду на жорстокий національний гніт, якого зазнавало українське населення під владою Польщі та Румунії). Тепер джерелом постачання робочих рук на міжнародний ринок праці стали не тільки Східна Галичина й Північна Буковина, а й Волинь, що раніше входила до складу царської Росії.

На процес еміграції вплинули як соціально-економічні умови, що різко погіршилися в усьому світі, так і обмеження, що накладалися на імміграцію урядами країн, які охопила жорстока економічна депресія. Так, уряд Канади у 1930 р. припинив стимулювання імміграції, окрім випадків, коли іммігрант мав достатньо коштів і міг провадити ефективну самостійну діяльність.

Ще одна особливість другої хвилі еміграції із західноукраїнських земель полягала у тому, що серед тих, хто виїжджав, лише незначна частка була неписьменною. Загалом освітній рівень цих емігрантів був значно вищий, ніж у попередні

роки. Цим пояснювалось і швидше пристосування до нових умов, і активніша участь у громадському житті. Із цього середовища вийшли лідери громадсько-політичних, допомогових та культурно-освітніх українських організацій у різних зарубіжних країнах. Наявність серед виїжджаючих інтелектуалів, митців сприяла розвитку української культури за межами України.

Просування фашизму в Європі, що наближало нову світову війну, Мюнхенська змова та розчленування Чехословаччини у 1938 р., остаточне загарбання її Німеччиною у 1939 р., окупація Закарпатської України Угорщиною знову звузили можливості еміграції.

ТРЕТЯ ХВИЛЯ ЕМІГРАЦІЇ

Наприкінці Другої світової війни почалася третя хвиля української еміграції, яку, на відміну від перших двох, можна вважати майже суто політичною. Навесні 1945 р. війна в Європі закінчилася. У червні того ж року згідно з угодою між СРСР та Чехословаччиною до складу УРСР увійшло Закарпаття — остання зарубіжна територія, на якій компактно проживало українське населення. Відтоді всі населені українцями землі були об'єднані в лоні однієї держави. Однак на згарищі «третього рейху» війська держав антигітлерівської коаліції виявили понад 14 млн. іноземних громадян. З них 7 млн. були репатрійовані у перші місяці після закінчення війни, 6 млн. — трохи згодом, а доля одного мільйона людей певний час залишалася нез'ясованою; принаймні половину з них становили українці. У роки війни приблизно 5 млн. українців були вивезені окупаційною фашистською владою до Німеччини як дешева робоча сила. Багато з них стали жертвами масового винищення слов'ян у нацистських концтаборах. Армія невільників складалася не лише з примусово вивезених з окупованої України юнаків і дівчат, але і з великої кількості радянських військовополонених, учасників руху Опору. Після перемоги над гітлеризмом репатріація радянських громадян, які опинилися у радянській зоні окупації Німеччини, завершилася у порівняно стислий термін. Значна кількість репатріантів виїхала із західних окупаційних зон Німеччини та Австрії. Проте велика маса людей зволікала з прийняттям рішення про репатріацію або ж від-

мовлялася повернутися до СРСР з тих чи інших міркувань. Згідно з офіційною статистикою у 1947 р. у західних окупаційних зонах Німеччини знаходилась така кількість українців: у англійській — 54 580, американській — 104 024, французькій — 19 026; у всіх трьох західних окупаційних зонах Австрії — 21 893, у великому таборі під Ріміні в Італії — 11 тис. Вважалося також, що приблизно 100 тис. українців перебували на тих територіях серед населення або ж перебували в лісах. Таким чином, понад 310 тис. українських громадян опинились у становищі біженців або «переміщених осіб». Найчисленнішими були колишні військовополонені, на яких у Радянському Союзі чекало покарання за перебування в полоні, адже сталінсько-берієвський режим усіх їх кваліфікував як зрадників.

Істотну частину переміщених осіб становили звичайні робітники й колгоспники, службовці й інтелігенти, більшість з яких були силоміць забрані до Німеччини. Однак і вони не наважувалися повертатися до рідного краю, побоюючись зустрічі зі сталінською «фемідою». Не можна виключати, що серед тих, хто відмовлявся повертатися до Радянського Союзу, були люди, очі до мандрів у незвіданий світ, про який вони на Україні і мріяти не могли. У перші повоєнні роки в західних областях УРСР точилася гостра боротьба між радянською владою та її противниками. Жорстокість сталінського режиму штовхала певну частину населення в ряди підпільної Української повстанської армії (УПА). Під тиском переважаючих сил Радянської Армії та озброєних загонів самооборони керівництво націоналістичного підпілля та командування УПА були змушені припинити широкі бойові операції і вивести основну частину свого складу за кордон. Тисячі членів УПА змогли прорватися через Карпати до Чехословаччини, згодом вони потрапили до західних зон окупації Німеччини та Австрії, де їх було інтерновано. Так з'явилося нове поповнення української еміграції.

Політична, вимушена за своїм характером третя хвиля української еміграції увібрала в основному людей освічених, свідомих, вихідців з міст. Проблемою біженців і переміщених осіб з 1945 р. займалися міжнародні організації, передусім ООН. Була створена Міжнародна організація біженців, розроблялися проекти ви-

рішення цього питання, ускладненого до того ж початком «холодної війни» між Сходом і Заходом. Після тривалих переговорів і узгоджень національного законодавства розпочалося розселення мешканців таборів по різних країнах. Так, до Канади за період з 1947 по 1953 рік прибуло понад 30 тис. переміщених осіб українського походження. Передбачалося, що вони мають працювати в таких галузях, як сільське господарство, гірничовидобувна промисловість і лісорозробки. Значна кількість нових емігрантів знайшла прихисток у США (80 тис.), Великобританії (35 тис.), Австралії (20 тис.), Бразилії (7 тис.), Аргентині (6 тис.), Франції (10 тис.) та інших країнах. До 1950 р. 90 % українців, які перебували в таборах для переміщених осіб, були переселені до різних країн, решта проходила медичне обстеження або затримувалася з інших причин.

У післявоєнний період у зв'язку з посиленням дисидентського руху як форми протесту проти різного роду деформацій соціалізму та посиленням репресій проти нього під час так званої епохи застою окремих дисидентів було вислано за рубіж. Так опинилися за кордоном Валентин Мороз, Леонід Плющ, генерал Петро Григоренко та інші. Проте ці факти не можна розцінювати як процес більш-менш сталої істотної еміграції. Водночас набув певного поширення такий своєрідний вид еміграції, як утворення подружніх пар з іноземцями для наступного виїзду за кордон. В цілому з Радянського Союзу в такий спосіб виїхало в 1989 р. 40 тис. осіб. Частина їх виїхала з України, проте якихось офіційних даних з цього приводу не опубліковано. Помітно зросла еміграція до Ізраїлю. Тисячі жителів України (української національності) у складі змішаних подружжів виїхали за ізраїльськими візами також до США, Канади та інших країн з причин невдоволення своїм економічним і соціальним становищем, а інколи й через політичні мотиви. Крім того певна кількість українців, переважно із західної частини України, виїхали на постійне проживання на Захід на запрошення родичів.

В історії українського народу еміграція відіграла помітну роль. За кордоном утворилися українські етнічні групи, розвиток зв'язків з якими є невід'ємною умовою розвитку різноманітних сфер буття української нації — науки, культури, економіки.

3. ЧИСЕЛЬНІСТЬ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗСЕЛЕННЯ ЗАКОРДОННИХ УКРАЇНЦІВ

За неповними підрахунками сьогодні в різних країнах світу проживає понад п'ять мільйонів українців, хоча деякі дослідники вважають, що ця цифра значно більша. Для створення повноцінної картини пропонуємо узагальнюючу таблицю, укладену Василем Юричко.

Країна	Кількість українців	Країна	Кількість українців
Австралія	35 тисяч	Латвія	92 тисячі
Австрія	5 тисяч	Литва	44 тисячі
Аргентина	150 тисяч	Люксембург	Кілька десятків родин
Бельгія	4 тисячі	Молдова	600 тисяч
Білорусь	291 тисяча	Німеччина	25 тисяч
Бразилія	400 тисяч	Нова Зеландія	500
Великобританія	20 тисяч	Норвегія	200
Венесуела	6 тисяч	Парагвай	10 тисяч
Голландія	1 тисяча	Польща	30 тисяч
Греція	Зафіксовано кілька груп емігрантів	Росія	4, 4 млн.
Данія	500	Румунія	70 тисяч
Естонія	48 тисяч	США	2 млн.
Ізраїль	Емігрували сотні тисяч	Туреччина	Емігрували десятки тисяч
Іран	Емігрували десятки тисяч	Уругвай	15 тисяч
Іспанія	200	Фінляндія	50 тисяч
Італія, Ватикан	Сотні чоловік, переважно духовенства	Франція	40 тисяч

Канада	Майже 1 млн.	Чехія і Словаччина	110 тисяч
Казахстан	896 тисяч	Швейцарія	Сотні укр. родин
Китай	В післявоєнний період — понад 30 тисяч, новіших даних немає	Швеція	2 тисячі
Киргизстан	108 тисяч	Югославія	55 тисяч

Традиційно українську діаспору в світі прийнято поділяти на **східну** і **західну**. Поділ на два протилежні напрямки у формуванні діаспори пояснюється потребами українського населення та політичними обставинами, що визначили два широкі потоки еміграційних процесів: перший — із західних українських земель на Захід до Європи та Америки; другий — зі східних земель на Схід до Росії (насамперед до Сибіру), Казахстану, на Кавказ. Побутує думка, що східна діаспора перебуває в межах поселення українців на теренах колишнього СРСР, а західна — поза його межами. З таким підходом можна погодитися. Хоча Ю. Шепетюк та І. Гавдида зауважують: «Потребує уточнення в географічно-територіальній характеристиці та українська діаспора, що живе в Австралії, адже Австралія розташована географічно не на Заході, а на Далекому Сході (хоч безперечно, що українська діаспора в Австралії в цивілізаційно-культурному плані є складовою частиною західної діаспори). Нарешті, стосовно східної діаспори, теж варто дещо уточнити. Зокрема, виникає сумнів щодо прилучення української діаспори у країнах Балтії до східної діаспори, те ж стосується і українців, що мешкають у Молдові» [23, 401]. Беручи до уваги наведені судження, ми пропонуємо дотримуватися традиційного (хоч і доволі умовного) поділу. З матеріалами про розселення українців у світі пропонуємо ознайомитися за посібниками, вказаними у списку літератури до лекції.

Лекція 2

ГРОМАДСЬКІ ТА ЛІТЕРАТУРНІ ОРГАНІЗАЦІЇ ЗАРУБІЖНИХ УКРАЇНЦІВ

ПЛАН:

1. Освітні та політичні організації української діаспори.
2. Літературні організації та групи:
 - 2.1. Літературні організації другої «хвилі» української еміграції: «Танк», «Ми».
 - 2.2. Ідейно-естетичні засади Мистецького Українського Руху.
 - 2.3. Об'єднання українських письменників в еміграції «Слово» та його роль в організації літературного життя українського зарубіжжя. Інші літературні організації зарубіжних українців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945 — 1947) // Українське слово. — Т. 3. — К., 1995.
2. Погребенник Ф. Еміграція і література // Слово і час. — 1991. — № 10. — С. 22 — 28.
3. Рудницький Л. Література з місією. Спроба огляду української еміграційної прози // Слово і час. — 1992. — № 2. — С. 41 — 45.
4. Словник суспільно-культурного життя русинів-українців Східної Словаччини / Пам'ятки України. — 1992. — № 1. — С. 82 — 84.
5. Тарнавський Остап. З'їзд українських письменників «Слово» в Торонто // Літературна Україна. — 1990. — 23 серпня.
6. Чумаченко В. Товариство української літератури на Кубані // Слово і час. — 1993. — № 4. — С. 70 — 71.
7. Шерех Ю. МУР і я в МУРі (Сторінки зі спогадів. Матеріали до історії української еміграційної літератури) // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеологія. — К.: Дніпро, 1993. — С. 483 — 529.
8. Пасемко І. Осередки закордонного українознавства.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ:

На вивчення теми відводимо 4 години: 2 години — на лекційне вивчення питань «Освітні та політичні організації української діаспори» та «Ідейно-естетичні засади Мистецького Українського Руху» та 2 години на самостійне вивчення студентами питань «Літературні організації другої «хвилі» української еміграції: «Танк», «Ми» та «Об'єднання українських письменників в еміграції «Слово» та його роль в організації літературного життя українського зарубіжжя».

МАТЕРІАЛ ДО ЛЕКЦІЇ:

1. ОСВІТНІ ТА ПОЛІТИЧНІ ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Перебуваючи за межами етнічної території, українці провадили активну суспільну, політичну, культурницьку діяльність. З метою консолідації зусиль протягом ХХ століття за кордоном була створена ціла низка організацій, фондів, інституцій, які мали на меті збереження національної ідентичності та підтримку боротьби за відновлення Української держави. Розглянемо найважливіші закордонні центри українознавства. До них І.Пасемко пропонує зараховувати Перемишль, Варшаву, Краків (Польща), Пряшів, Свидник (Словаччина), Подєбради, Прагу (Чехія), Відень (Австрія), Мюнхен (Німеччина), Париж-Сарсель (Франція), Нью-Йорк, Філадельфію, Нью-Джерсі, Чикаго (США), Торонто, Едмонтон, Вінніпег (Канада), Мельбурн, Канберру, Сідней (Австралія), Буенос-Айрес (Аргентина), Куритибу, Прудентопіль — штат Парана (Бразилія). Щодо осередків українства у східній діаспорі, дослідник називає Москву, Санкт-Петербург, Тюмень, окремі осередки Зеленого Клину і Сірого Клину (Росія), Мінськ (Білорусія), Вільнюс (Литва), північні райони Казахстану [8].

У Словаччині виділяються два центри — Пряшів та Свидник, де для 60-тисячного українського населення свого часу була створена ціла низка українських інституцій, зокрема: Українська національна рада Пряшівщини (1945), Український національний театр (1945), Реферат українських шкіл (1945), Українська сту-

дія чехословацького радіо (1949), Культурний союз українських трудящих ЧССР (1951), Піддуклянський український народний ансамбль (1953), Український відділ Братиславського дослідного інституту педагогіки (1953), Кабінет української мови Пряшівського крайового педінституту (1953), Кафедра української мови і літератури Пряшівського педагогічного факультету Братиславського словацького університету імені Я.А. Коменського (1953), Музей української культури у Свиднику (1955). Також у Пряшеві виходять тижневик «Нове життя», щомісячний літературний часопис «Дукля» (1952), щомісячний публіцистичний часопис «Дружно вперед».

Після Першої світової війни українська еміграція у **Чехії** теж була доволі активною. Тут організувалися українські інституції, діяло видавництво «Сіач» (1922 р. під керівництвом киянина А. Бема), існував гурток «Скит поетів» (1922). У 1925 році у Празі була заснована українська гімназія, що діяла при Високій педагогічній школі ім. М.П. Драгоманова, але найбільшого розголосу серед української еміграції набула Українська господарська академія, заснована 1922 року у Подєбрадах, у складі трьох факультетів. У 1932 році ця академія була реорганізована в Український технічно-господарський інститут, який після війни на початку 50-х років працював у Мюнхені. У другій половині 20-х років у Празі діяло видавництво «Українська молодь». Тут доречно згадати й Українську студію пластичного мистецтва та Українську академію образотворчих мистецтв, засновані у Празі 1923 року.

Торкаючись українознавчих осередків у **Польщі**, називаємо Варшаву, Краків, Перемишль. У повоєнній Польщі тривалий час діяло УСКТ, реорганізоване нині в Об'єднання українців у Польщі і очолюване Юрієм Рейтом. Серед українського населення Польщі великою популярністю користувалися наступні періодичні видання: тижневик «Наше слово», додаток до нього щомісячник «Наша культура» і щорічні «Українські календарі», котрі стали своєрідною енциклопедією з питань української культури та історії.

Після закінчення Другої світової війни значна частина емігрантів опинилася у **Західній Німеччині**. Саме там з ініціативи В. Кубійовича 30 березня 1947 року було відроджене Наукове Товариство ім. Т. Шевченка. У роботі установчих зборів, що від-

булися у Мюнхені, брали участь 62 колишніх члени НТШ. Саме тут зародилася ідея видання «Енциклопедії українознавства», тут постала перша трьохтомна «ЕУ-1».

На початок 50-х років припадає велике переселення українських емігрантів до США, Канади та Австралії. Енциклопедичний осередок з Мюнхена перемістився до Парижа (точніше, його північної околиці — Сарселя). Саме тут завдяки сприянню архієпископа УГКЦ Івана Бучка виростає новий осередок українознавства, який успішно функціонує й нині. Тут під патронатом В. Кубійовича згуртувалися відомі українські вчені, котрі за 35 років створили словникову частину «Енциклопедії українознавства-2». До цього гуртка входили А. Жуковський, С. Янів, М. Глобенко, І. Кошелівець, Ю. Шерех, О. Горбач, О. Оглоблин, В. Маркус, В. Витвицький, С. Гординський та ін.

Канадський інститут українських студій в Едмонтоні (КІУС) — напевне найвідоміший українознавчий осередок не лише в Канаді, але й на всьому американському континенті. Він виник внаслідок прагнення української громади зберегти свої історичні та культурні цінності, що зазнавали тиску з трьох сторін: тривале придушення української культури тоталітарним радянським режимом, байдужа (подекуди — ворожа) позиція політиків та інтелектуалів Заходу, сильна асиміляція серед другого та третього покоління українців за кордоном. Тож завдання КІУС — збереження української ідентичності, утвердження того, що українська мова, історія та культура мають власну цінність. На сьогодні, як твердить директор КІУС Зенон Когут, у його складі діють такі структурні одиниці та програми: видавництво Канадського інституту українських студій (поза Україною це найбільший видавець наукової україніки); видання «Encyclopedia of Ukraine»; Центр дослідження історії України ім. Петра Яцика; «Журнал українознавчих студій»; програма дослідження сучасної України ім. Стасюків (головний проект — трирічна співпраця з Кельським університетом та інститутом ім. Гаррімана при Колумбійському університеті з метою вивчення україно-російських стосунків); програма українсько-канадських досліджень, головний проект якої — підготовка багатотомної історії українців у Канаді; методичний кабінет української мови, головний проект — серія підручників української мови.

Нью-Йорк, Нью-Джерсі, Філадельфія, Чикаго — найвизначніші українознавчі центри США. У названих містах мають свої осередки українські земляцтва, фундації, товариства, об'єднання. Так, у Чикаго працює Українське лікарське товариство Північної Америки.

На далекому Австралійському континенті українознавство почало бурхливо розвиватися після Другої світової війни. Тут знайшов прихисток великий пласт української, переважно політичної, еміграції. В Австралії успішно працює низка українських інституцій, зокрема, освітніх, культурологічних, релігійних та наукових центрів НТШ, котрі мають свої осередки в Мельбурні, Сіднеї, Канберрі...

Що ж стосується основних громадсько-політичних організацій українців за кордоном, обмежимося простим їх переліком (за даними А. Юричко).

1. Світовий конгрес вільних українців (СКВУ) — заснований у 1967 р., об'єднує майже 130 політичних угруповань, центр у Торонто (Канада);

2. Світова федерація українських жіночих організацій (СФУЖО) — створена у 1948 р., включає 22 організації у США, Канаді, Бразилії та ін.;

3. Український конгресовий комітет Америки (УККА) виник у 1950 р. як націоналістична організація, штаб-квартира у Нью-Йорку (США);

4. Українсько-американська координаційна рада (УАКР) — утворилася у 1980 р. внаслідок розколу в УККА, об'єднує поміркованих українських діячів Америки (Нью-Йорк, США);

5. Ліга американських українців (ЛАУ) — виникла у 1950 р. як прогресивна організація, що об'єднала трудових емігрантів та їх нащадків, які приязно ставилися до Радянської України (центр ЛАУ знаходиться у Нью-Йорку, де розташований Український робітничий дім);

6. Український народний союз (УНС) заснований у 1894 р. з метою надання фінансової допомоги українцям та громадянам США слов'янського походження, центр УНС — Нью-Джерсі;

7. Спілка українців-католиків «Провидіння» створена у США в 1912 р. Має власні промислові підприємства. Матеріальна база

оцінюється в 11 млн. доларів. Загальна кількість членів — майже 18 тис. чол. Філадельфія, США;

8. Українська робітнича спілка виникла у 1910 р. в США. Об'єднує американців та канадців українського походження. Центр у Скрантоні, Пенсильванія, США;

9. Комітет українців Канади, нині — Конгрес українців Канади (КУК) — заснований у 1940 р., керівні органи у Вінніпезі;

10. Спілка українців-самостійників Канади створена у 1927 р. у Саскатуні активістами Української православної церкви. Складається з окремих громадських та студентських центрів;

11. Лемко-союз. Культурно-освітня організація, створена за ознакою етнічної належності членів. Виникла 1929 р. Об'єднує кілька тисяч активістів у США та Канаді;

12. Організація українських націоналістів (ОУН) — створена 1929 р. у Відні. У 1940 р. розкололася на два угруповання: ОУН-солідаристів (керівник — А. Мельник) і ОУН-революціонерів (керівник — С. Бандера). 1954 р. від ОУН-революціонерів відкололося угруповання, яке стало називатися «ОУН за кордоном» («двійкарі»);

13. Організація оборони чотирьох свобод України створена 1946 р. у США. Співпрацює з Антибільшовицьким блоком народів, сіоністами;

14. Організація державного відродження України створена 1929 р. у США. Має 26 відділів та 6 «делегатур», опікає молодіжні, жіночі, студентські організації;

15. Український демократичний рух виник 1976 р. як антибандерівський центр, навколо якого гуртуються «ліві» націоналістичні партії у США;

16. Українська революційно-демократична партія — одна з «лівих» націоналістичних партій. Створена 1946 р. у ФРН. Має дві фракції. Центр у м. Торонто, Канада;

17. Українське козацтво створене 1917 р. в Україні під керівництвом гетьмана Скоропадського. Мета — встановлення гетьманської влади в Україні. Має представництво у США, Канаді та ін.;

18. Братство українських січових стрільців. Об'єднує переважно колишніх петлюрівських військовиків та їх нащадків. Найчисленніші організації у США та Канаді;

19. Товариство колишніх вояків УПА ім. Тараса Чупринки. Члени — колишні вояки Української повстанської армії. Управа у США. Найчисленніші організації у США, Канаді, Австралії;

20. Спілка української молоді заснована 1947 р. у Мюнхені. Фактично знаходилася під впливом Закордонних частин ОУН;

21. Пласт відродився 1950 р. Молодіжне «міжрайонне» об'єднання бойскаутського типу. Створене у 1911 р. у Львові. Організації існують у США, Канаді, ФРН та ін.;

22. Об'єднання української демократичної молоді — молодіжна організація, створена у 1950 р. Центр знаходиться у Нью-Йорку, США;

23. Українське національне об'єднання створене 1932 р. Утримує 21 «національний дім», українські школи, курси, виховні табори, мистецькі колективи, бібліотеку, музей, архів тощо. Має понад 100 відділень. Головна управа в Едмонтоні, Канада;

24. Ліга визволення України заснована у 1949 р., має понад 30 відділень у Канаді. Головна управа у Торонто;

25. Антибільшовицький блок народів створений у 1943 р. в лісах Житомирщини. Входив до Всесвітньої антикомуністичної ліги. Штаб-квартира у Мюнхені. Має філіали в багатьох країнах;

26. Українська національна рада створена 1948 р. у Мюнхені. Претендувала на роль «парламенту Української народної республіки в еміграції». Мала уряд і президента;

27. Хліборобсько-освітній союз заснований 1922 р. Перша назва — Український союз. Має понад 20 філій у Бразилії. При ньому існують українські клуби, жіночий відділ, молодіжна організація, мистецькі колективи. Головні центри у Курітібі;

28. Товариство об'єднаних канадських українців — прогресивна організація української трудової еміграції культурно-освітнього характеру. Виникла у 1918 р. під назвою «Стоварищення український робітничий дім», а пізніше перейменувалася у Товариство український робітничо-фермерський дім (1924). Під час Другої світової війни прогресивні українські осередки та їх органи преси були заборонені урядом Канади, а їх керівництво заарештоване. Однак у 1942 р. товариство відновило свою діяльність під назвами «Товариство допомоги батьківщині — Україні» і «Товариство канадських українців». У 1946 р. ця організація стала

іменуватися ТОУК. Центр її знаходиться у Торонто. ТОУК має провінційні відділення в Онтаріо, Квебеку, Манітобі, Саскачевані, Британській Колумбії;

29. Центральне представництво української еміграції Німеччини, Організація українських жінок, Спілка української молоді, Крайова пластова старшина, Спілка українських студентів — знаходяться у Німеччині;

30. Спілка українців Британії, Організація українських жінок, Об'єднання молодих британських українців — центр у Лондоні;

31. Об'єднання українців у Франції, Українська національна єдність у Франції, центр у Парижі. Функціонують організації та осередки різного політичного спрямування і в інших країнах.

Отже закордонні центри українознавства і українства — це феноменальне явище у світовій культурі, своєрідність і бурхливий розвиток якого поза межами України пояснюється в першу чергу тим, що на своїй материнській землі в умовах більшовицького тоталітарного режиму та русифікації українці не мали права на власне національне самовираження [8].

2. ЛІТЕРАТУРНІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ГРУПИ:

2.1. ЛІТЕРАТУРНІ ОРГАНІЗАЦІЇ ДРУГОЇ «ХВИЛІ» УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ: «ТАНК», «МИ»

Створення літературних організацій відбувалося в руслі наслідування традицій материкової української літератури 20-х років ХХ ст. і разом з тим мало суто практичне спрямування — створення сприятливої творчої атмосфери, забезпечення можливості спілкування українських зарубіжних письменників, налагодження видавничої діяльності тощо. На цьому й слід акцентувати увагу студентів.

Одна з перших відомих літературних організацій українців в еміграції — «Танк». Вважається відгалуженням «Празької школи», заснована 1929 р. у Варшаві за ініціативою Ю. Липи. До її складу входили Н. Ливицька-Холодна, А. Крижанівський, Є. Маланюк, П. Холодний-син, О. Теліга, Б. Ольхівський, П. Зайцев, В. Дядик та ін. «Танк» виник як результат полеміки творчої молоді в еміграції з Д. Донцовим, схильним до нав'язування національної

заангажованості та недооцінки естетичних якостей художніх творів, підпорядкування творчості ідейній доктрині. Накреслюючи перед собою мету формування «державницької літератури», орієнтуючись на «синтез героїзму, господарності, волі», «танківці» намагалися урівноважити критерії правди і краси, позбавити їх небажаного протистояння, відстояти творчу автономію національного митця, не відмежованого і від своїх громадських обов'язків. Про це мовилося у виданні «Статті про «Танк»» (1929), де містився програмовий «Лист до літераторів» Ю. Липи та «Група «Танк»» Є. Маланюка. І хоч це літературне угруповання розпалося 1929 р. (не без втручання Д. Донцова, занепокоєного появою невіддільних йому художніх структур), його ідеї реалізувалися пізніше на сторінках часопису «Ми», газети «Назустріч», до складу авторських колективів яких входили колишні «танківці», власне, представники «Празької школи».

«Ми» — літературна група українських письменників у Варшаві міжвоєнного двадцятиліття, яку можна вважати духовною спадкоємицею групи «Танк». Група «Танк» організувала видавництво «Варяг» (1933 — 39), яке, крім творів Н. Ливицької-Холодної, С. Гординського, Б. Ольхівського, А. Крижанівського та ін. українських письменників, «Бібліотеки українського державника», видавало літературний неперіодичний журнал «Ми» (1933 — 37 — у Варшаві, 1937 — 39 — у Львові, видавець М. Куницький). Група і журнал відіграли важливу роль у розвитку української літератури на території Польщі перед Другою світовою війною. Засновниками групи були Є. Маланюк, А. Крижанівський, Н. Ливицька-Холодна. Увійшли до неї українські письменники, котрі проживали у Варшаві (ширше — Польщі), львівська літературна молодь, що припинила свої стосунки з «Вісником» Д. Донцова (ЛНВ). На сторінках квартальника «Ми» друкувалися твори Б. Лепкого, А. Крижанівського, Є. Маланюка, Ю. Косача, Н. Ливицької-Холодної, М. Рудницького, С. Смаль-Стоцького, С. Гординського, Б.-І. Антонича, Б. Ольхівського, Я. Дригинича, М. Доленги, Ю. Липи, І. Дубицького та ін. До 1937 р. журнал видавався кожних півроку, у 1939 р. — раз на два місяці. Його редакторами були журналісти І. Дубицький, Б. Ольхівський, А. Крижанівський. Художнє оформлення здійснював маляр і графік П. Холодний (молодший). У першому номері журналу в есе «Європа

і ми» М. Рудницького була викладена програма засновників видання: орієнтація не на донцовсько-липівську заангажованість літератури, а на її естетичні вартості. Журнал був високо оцінений польською критикою.

2.2. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО РУХУ

Мистецький Український Рух на терені Західної Європи після Другої світової війни відіграв важливу роль у консолідації зусиль українських письменників, що опинилися поза межами України.

Чи не найповніше історія МУРУ постає зі спогадів одного з його засновників та активних учасників — Ю. Шереха (Шевельова) [Див.: 7]. Історія постанови Мистецького Українського Руху сягає вересня 1945 р. Усе розпочалося в Фюрті (Фюрт — окрема адміністративна одиниця, фактично ж північно-східне передмістя Нюрнберга). На той час у цьому німецькому містечку зібралися Ю. Шерех, І. Костецький і В. Петров. Приводом до заснування МУРУ стала пропозиція Л. Полтави, котрий разом зі своїм товаришем Л. Лиманом під час німецького відступу зробив наскок на плауенську друкарню й привіз її шрифти до Регенсбурга. Це була суттєва підвалина для розвитку літератури. Помилка двох юнаків полягала в тому, що вони вирішили скористатися з захисту закону. Про всякий випадок вони взяли в провідників регенсбурзької свіжоствореної Української громади папірець про те, що їм доручено здійснити цю експедицію. Тим самим виходило, що шрифти привезено для проводу цієї громади. На чолі проводу стояв колишній вояк армії УНР, редактор «Дозвілля» С. Довгаль. Він і став фактичним власником здобутого скарбу. Під його орудою шрифти пішли на друк газети «Слово», редактором якої став сам Довгаль.

Єдина можливість вирвати шрифти з рук С. Довгалья давалася застереженням в умові Л. Полтави й Л. Лимана з політиками про те, що, коли утвориться повновартісна спілка письменників, шрифти повинні перейти в її розпорядження. На той час у Фюрті зібралося кілька літераторів: І. Костецький, В. Петров, Ю. Шерех, Л. Полтава, ще І. Багрянний з Ульма і Ю. Косач. Вони погодилися, що об'єднання письменників — річ потрібна, а перспектива стати власника-

ми української друкарні спокуслива. Учасники обговорення назвали себе ініціативною групою. Виникли питання відносно назви літературного об'єднання. Була пропозиція назвати його Український мистецький рух, але скорочення такої назви давало неприємні звуково-семантичні асоціації — УМР, і Ю. Шерех запропонував переставити складники, щоб вийшло МУР, що піддавався й осмисленню в асоціації зі словом «мур» (щось фортецеподібне, непохитне). Це об'єднання не повинне було нагадувати радянську спілку письменників, воно мало бути елітарне й на членство ініціативна група буде запрошувати, виходячи з літературних заслуг. Вироблено й список, кого треба запросити як членів-засновників. Головою мав стати У. Самчук, заступником голови — Ю. Шерех.

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, 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. Усі вони відбувалися у таборах переміщених українців.

Діяльність МУРу не обмежувалася з'їздами, конференціями, засіданнями правління. Члени організації займалися щоденними проблемами видання творів і журналів, обговоренням творів тощо.

Але нестійкість МУРу, як стверджував Ю. Шерех, була закладена в ньому від самого початку. Конфлікти були неминучі не тільки через подразливість письменницької психіки. Вони були закладені вже в тому, що МУР об'єднав у своєму складі людей, які сформувалися у відмінних обставинах. Були тут «советчики» типу Івана Багряного, діячі старогалицького вихову (Остап Грицай), були і «пражани», а далі були різновиди в межах кожної групи. Приміром, В. Державин і Ю. Шерех однаково були «советами», але Державин був старший і дістав виховання ще перед революцією, а Шерех — після, отже, був більше «совет». 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.

Принципи побудови МУРу

1. МУР мав на меті об'єднати митців різних напрямків (літераторів, художників, музикантів, театралів), але фактично став організацією суто літературного гатунку.

2. МУР був створений на засадах елітарності. Він хотів бути об'єднанням творців, а не літературних поденників і кололітературних нездар. Тільки так можна було забезпечити можливість справді творчих дискусій і постановня вартісних літературних творів. Але це був ідеал, якого можна досягнути хіба в невеликому гуртку односторонців, а не в багаточисельному літературному об'єднанні.

3. МУР намагався бути в межах еміграції універсальним репрезентантом української літератури.

4. Стимулювання доброго, сміливого, новаторського, змістовного в літературі.

5. МУР будувався на засадах національної єдності (не мало значення, чи людина — зі східняків, з галичан чи з «пражан»).

6. Програма МУРу передбачала заснування й існування груп певного літературного спрямування. «Світання» вважалося однією з них, хоч і важко собі уявити, що стилєво і ідеологічно спільного могли мати Державин і Орест із Шаяном. Другою такою групою вважався «Хорс», але ця група фактично складалася тільки з Ігоря Костецького.

7. МУР фактично не мав літературної програми, бойових гасел, не боровся за знищення противників. Як організація він хотів тільки двох речей — щоб була література українською мовою і щоб вона була естетично вартісна. Але кожний у цих межах міг висувати конкретніші програми й принципи. Для Самчука це була «велика література», Ю. Шерех пропагував ідею створення «національно-органічного стилю», Костецький прагнув до європеїзації літератури, Маланюк — до поєднання вісниківства з неокласицизмом.

Об'єктивний зміст існування МУРу полягав у створенні трибуни й місця зустрічі для літераторів з різних українських земель і традицій. Перед МУРОм існувала окремо «східняцька» традиція, до певної міри забарвлена радянськими літературними явищами й звичаями, окремо галицька традиція, в якій зустрічалися Кат-

ря Гриневичева з її впливами німецького символізму й молодопольськості і Остап Грицай з його віденськими ідеалами, помноженими на заскоружність галицької провінції, і нарешті празька традиція. У МУРі, в зустрічі цих традицій творилися засновки до взаєморозуміння. Це була спроба витворення єдності еміграційної літератури — не в сенсі якогось одного стилю й однієї політичної ідеології, але саме і тільки в сенсі усвідомлення свого співіснування, діяльності рівних і різних, своєрідного плюралізму. Фактично завдяки МУРу були переборені замкненість у локальних гетто і глухота до людей первісно іншої території.

З-поміж причин розпаду МУРу Ю. Шерех виділяє декілька визначальних. По-перше, деякі проблеми породжувалися непрактичністю його учасників (втратили, ніколи її не діставши, можливість порякувати власною друкарнею). По-друге, МУР звинувачували у тому, що його члени відверто наслідують радянські зразки. У цьому була частка правди. На митців досить виразно впливав приклад ВАПЛІТЕ. На авгсбурзькій конференції МУРу Осьмачка зауважував непевність політичного обличчя організаторів МУРу й розшифрував назву об'єднання як «Московский Уголовный Розыск». Осьмаччина спроба виходу з об'єднання за його нібито близькість до ВАПЛІТЕ була тільки іншим аспектом натяку на комуністичний характер новопосталого МУРу. Дразливо виглядав уже склад ініціативної групи: Багрянний, Домонтович, Костецький, Майстренко, Полтава й Шерех (всі східняки, «совети»). Багрянний був колись членом компартії. Майстренко, до того ж не письменник, — і далі проповідував ідеали комунізму й комуністичної партії, тільки не КПУ, а УКП. Єдиний несхідняк, «несовет» був Юрій Косач. Але його недавнє минуле, зі стрибками від націоналізму до комунізму, було знане кожному. І на цьому тлі жодного галичанина, жодного «пражанина».

Саме у цих обставинах треба шукати коріння появи й виступу опозиційної групи, що назвала себе «Світання», протиставилася проповіді МУРу й започаткувала найтемпераментнішу в історії МУРу дискусію. Фактично група складалася з трьох осіб. Ідеологом її був Володимир Державин, провідним поетом Михайло Орест (брат Миколи Зерова), а визначити роль Володимира Шаяна було б поза всякою логічною можливістю. Але МУРу «світанці» не пе-

ремогли. На ульмському з'їзді 1947 року Державин зазнав поразки. Цей конфлікт з МУРом був в основному конфліктом двох поколінь: передреволюційного (Державин, Орест) та постреволюційного, що зазнало сильніших впливів тоталітарного режиму.

Кінець МУРу прийшов улітку 1948 року з причин цілковито позалітературних. Історично МУР постав в умовах Німеччини без уряду, без грошей, без прав. Але така Німеччина не могла існувати безкінечно. Від літа 1948 року почалося відновлення країни. Два заходи безпосередньо заторкнули існування людей сходу на німецькій землі. Валютна реформа позбавила їх грошей. Раптом усі стали жебраками. Не могло більше бути мови про якісь видання, навіть про подорожі з одного еміграційного пункту до іншого. По-друге, окупаційна влада мусила забрати з теренів Німеччини сотні тисяч людей зі сходу, які там скупчилися. Почалася прискорена імміграція до країн, що відкривали свої брами для вихідців з Німеччини — Бельгії, Англії, Канади, Аргентини, Австралії, а особливо — Сполучених Штатів. Процеси переселення були максимально прискорені й централізовані. Наладнане життя раптом розпалося. Організації не мали часу навіть на упорядкування своїх справ. МУР не був розпущений, не самоликвідувався, він припинив свою діяльність під тиском зовнішніх чинників.

2.3. ОБ'ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ В ЕМІГРАЦІЇ «СЛОВО» ТА ЙОГО РОЛЬ В ОРГАНІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

Після Другої світової війни на Американському континенті виникло об'єднання українських письменників в еміграції «Слово». 26 червня 1954 року в Нью-Йорку зібралося кількадесят літераторів, які й утворили цю організацію. Ініціаторами виступили Г. Костюк, Д. Гуменна та Ю. Лавріненко. Фактично (і юридично) об'єднання постало 19 січня 1957 року, коли був прийнятий статут, який підписали Василь Барка, Богдан Бойчук, Святослав Гординський, Докія Гуменна, Галина Журба, Іван Керницький, Остап Тарнавський, Юрій Шевельов... (всього 22 письменники).

У статуті було зазначено, що ця організація ставила собі за мету «сприяти розвиткові незалежного українського письменства, літературно-мистецької критики й теорії та зв'язку літератури з читачем» [5]. Об'єднання також виступало за практичне вживання незрусифікованої української мови.

Нині до «Слова» належить понад 150 українських прозаїків, поетів, драматургів. З 1955 по 1975 р. це об'єднання очолював Григорій Костюк. До «Слова» належали Остап Тарнавський, Василь Барка, Докія Гуменна, Святослав Гординський, Галина Журба, Роман Завадович, Юрій Шерех-Шевельов, Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський, Марія Галун-Блок, Іван Керницький, Софія Парфанович, Микола Понеділок, Дарія Ярославська та багато інших. Відділення Об'єднання українських письменників «Слово» діє у Німеччині (до нього належать українські літератори, які мешкають у країнах Заходу).

Періодично учасники об'єднання видавали збірник «Слово», у якому друкувалися найвагоміші зразки тогочасної української літератури (всього вийшло 12 томів). До 1991 року члени «Слова» брали участь у захисті українських письменників через ПЕН-клуб та «Інтернаціональну Амністію». У цій ділянці особливо вагомо працювали Ліда Палій у Канаді та Остап Тарнавський у США.

У 1992 році під час Світового Конгресу Українців було обрано нову управу «Слова»: Ліда Палій — голова, Данило Гусар-Струк — заступник, Світлана Кузьменко-Грибінська — секретар. Це літературне об'єднання діє донині.

Спілка українських письменників у Словаччині

14 вересня 1952 року у Пряшеві було засновано організацію українських письменників Чехо-Словаччини. Спочатку вона мала назву «Гурток українських письменників Словацької секції Спілки чехо-словацьких письменників», потім її було перейменовано на Українську секцію Спілки словацьких письменників. Першими до Спілки вступили поети Федір Лазорик, Іван Мацинський, прозаїки Юрко Боролич, Василь Зозуляк, Федір Іванчов, Андрій Куско, Василь Питель, Іван Прокіпчак та Михайло Шмайда. Твори українських літераторів друкуються в часописах «Дукля» (орган спілки), «Дружно вперед», «Веселка», газеті «Нове життя», окре-

мими книжками виходять у Відділі української літератури Словацького педагогічного видавництва. Нині організація налічує близько 30 членів.

Товариство української літератури на Кубані

Ця організація з'явилася з ініціативи краєзнавця і журналіста М. Тернавського, почесним патроном його став лауреат Шевченківської премії України, художній керівник Кубанського козачого хору, композитор і фольклорист В. Захарченко. Члени товариства спільно зі співробітниками музею Я. Кухаренка збирають і досліджують матеріали про український літературний рух на Кубані, в якому свого часу брали участь понад сто літераторів, серед яких: В. Мова-Лиманський, Я. Жарко, В. Потапенко, П. Капельгородський, М. Вороний, В. Самійленко, В. Барка та ін. Товариство видає національну газету «Малиновий Клин». На початку 90-х років це було єдине періодичне видання, тоді як на початку 30-х років у краї виходило понад 20 часописів мовою корінного населення Кубані.

Окрім названих в діаспорі існує низка інших об'єднань українських письменників. Наприклад, у Лондоні існувало **Товариство українських літераторів**. До нього входили поет Богдан Бора (Борис Шкандрій), автор етнографічних нарисів «Звичаї нашого народу» Олекса Воропай, перекладачка творів Лесі Українки на англійську мову Віра Річ та ін.

Лекція 3

ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

ПЛАН

1. Початки української поезії в Канаді.
2. Поезія «другої хвилі»: Празька поетична школа.
3. Поезія «третьої хвилі»: Ідейно-естетичні засади Нью-Йоркської поетичної групи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Астаф'єв О. «Нью-Йоркська група»: до генези назви // Слово і час. — 1998. — № 2. — С. 14 — 18.
2. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. — К., 1998.
3. Астаф'єв О. Стилї української еміграції: естетика тотожності // Українська мова та література. — 2000. — С. 1 — 2.
4. Бершадська Н. Олена Теліга // Українська мова та література. — 1999. — № 18. — С. 2 — 3.
5. Бойчук Б. Декілька думок про «Нью-Йоркську групу» і декілька задніх думок / Сучасність. — 1979. — № 1. — С. 21 — 25.
6. Бойчук Б. Поезії про ніщо та інші поезії на цю саму тему // Сучасність. — 1971. — № 7 — 8. — С. 40 — 49.
7. Бойчук Г. Штрих до Празької групи поетів // Сучасність. — 1980. — № 1. — С. 64 — 67.
8. Войчишин Ю. «Ярий крик і біль тужавий»: Поетична особистість Євгена Маланюка. — К.: Либідь, 1993. — 160 с.
9. Волинський П.К. Яр Славутич: Літературний портрет. — К.: Наук. думка, 1994.
10. Гордасевич Г. Син херсонських степів з ... Едмонтона // Березіль. — 2000. — № 11. — С. 162 — 175.
11. Грабович Г. Від мітів до критики. Дещо про аналіз Рубчака та поезію Патриції Килини // Сучасність. — 1969. — № 5. — С. 83 — 87.
12. Гундорова Т. Де(кон)струкції на тлі чоловічого тексту // Критика. — 1999. — № 9. — С. 18 — 21.
13. Дараган Ю. Срібні сурми: Поезії / Упоряд. та автор вступ. статті Л. Куценко. — Кіровоград, 2003. — 96 с.
14. Жулинський М. «І в серце візалось слово» // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн. — Кн. 3. — К.: Рось, 1994. — С. 128 — 135.

15. Залеська-Онишкевич Л. Різні світи В. Вовк // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — У 3-х кн. — Кн. 3. — К.: «Рось», 1994. — С. 97 — 107.
16. Ільєва Г. «Бажання слова і бажання часу» (Е. Андієвська) // Дзвін. — 1995. — № 11. — С. 21 — 23.
17. Ільєва Г. «Нехай життя хитнеться відпливе, мов корабель у заграві пожежі» // Дзвін. — 1995. — № 5. — С. 19 — 23.
18. Ільєва Г. «Сплелися боротьба й кохання, і кращий хто, не знаю я» (Пасіонарність любовної поезії О. Теліги) // Літературна Україна. — 1995. — 12 жовтня.
19. Ільницький М. Гридень Дажбога (Ю. Дараган) // Слово і час. — 1994. — № 8. — С. 22 — 23.
20. Ільницький М. Легенди зі світу реальностей // Дзвін. — 1995. — № 8. — С. 12 — 13.
21. Ільницький М. Меандри внутрішніх краєвидів. Творчість поетів «Нью-Йоркської групи» // Дзвін. — 1995. — № 7. — С. 129 — 144.
22. Ільницький М. Українська повоенна еміграційна поезія. — Львів, 1995.
23. Климентова О. Витоки творчості Олени Теліги // Укр. мова та література в школі. — 2000. — № 4. — С. 56 — 61.
24. Климентова О. Життєвий шлях Олени Теліги // Укр. мова та література. — 1997. — № 6. — С. 6 — 7.
25. Климишин М. Святослав Гординський як поет // Визвольний шлях. — 1999. — № 1. — С. 24 — 27.
26. Ковалів Ю. «Засвітити стежку до тебе» // Літературна Україна. — 1997. — 23 жовтня.
27. Ковалів Ю. Олена Теліга (Укр. поетеса 1907 — 1942) // Слово і час. — 1991. — № 6. — С. 30 — 38.
28. Ковальчук О. Лірична героїня Олени Теліги — хто вона? // Укр. мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях. — 2000. — №2. — С.105-113.
29. Колесніченко-Братунь Н. Поетична тріада «Нью-Йоркської групи». Роздуми над збірками Б. Бойчука, Б. Рубчака, Ю. Тарнавського, що їх видало «Дніпро» // Дзвін. — 1993. — № 1. — С. 131 — 135.
30. Конак С. З когорти правдоносців (Яр Славутич) // Харківський збірник / Упор. Л. Селіверстова. — Харків: Регіон-інформ, 2004. — С.46 — 56.
31. Крупач М. «І я колись в майові дні в офіру серце ніс» (Ю.Дараган) // Дзвін. — 2001. — № 8. — С. 138 — 148.
32. Куценко Л. Любовна лірика Є. Маланюка // Дивослово. — 2000. — №6. — С.4-7.
33. Легка О. Еротичний роман у віршах Н. Лівичко-Холодної // Дзвін. — 1995. — № 12. — С. 148 — 151.
34. Ледер К. Емма Андієвська — письменниця і малярка // Всесвіт. — 1995. — № 10 — 11. — С. 145 — 147.
35. Мовчан Р. Душа в червоній амазонці // Голос України. — 1992. — 21 лютого.
36. Мойсієнко А. «Напруга, що сприймається як стиль» // Літературна Україна. — 1994. — 24 березня.
37. Моренець В. Барокова надія // Сучасність. — 1992. — № 3. — С. 151 — 154.
38. Моренець В. Богдан Бойчук // Слово і час. — 1997. — № 10. — С. 32 — 33.
39. Моренець В. Пошуковий простір і «єдина правда»: (Українські поети-модерністи «Нью-Йоркської групи») // Сучасність. — 1994. — № 12. — С. 137 — 141.
40. Москаленко М. Слово та образ Юрія Тарнавського // Тарнавський Ю. Без нічого: Поезія. — К.: Дніпро, 1991. — С. 5 — 14.
41. Набитович І. Леонід Мосендз — лицар святого Грааля. — Дрогобич: Відродження, 2001. — 222 с.
42. Назаренко Т. Правди потужний спалах: Поетична творчість Яра Славутича. — К., 1994. — 166 с.

43. Неврлий М. О. Ольжич на тлі Празького літературного довкілля // Сучасність. — 1998. — № 2. — С. 102 — 109.
44. Неврлий М. Празька поетична школа // Муза любові й боротьби: Українська поезія Празької школи. — К.: Укрлісьменник, 1995. — С. 3-19.
45. Немченко Г. Поетика інтимної лірики Яра Славутича // Поетика Яра Славутича. — К.: Дніпро, 1999. — С. 26 — 32.
46. Павличко С. «Нью-Йоркська група» в контексті модернізму // Вікно в світ. — 1999. — № 5. — С. 155 — 166.
47. Пахаренко В. «Долетить на Дніпро луна...» (Поезія Н. Лівницької-Холодної) // Слово і час. — 1992. — № 6. — С. 20 — 25.
48. Погребенник Ф. «Прислужитись моїй країні...» // Літературна Україна. — 1992. — 2 липня.
49. Погребенник Ф.З Україною в серці. Нариси-дослідження про творчість письменників-прикарпатців у діаспорі. — К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1995.
50. Покальчук Ю. Різні світи Віри Вовк // Всесвіт. — 1990. — № 2. — С. 148 — 150.
51. Ревакович М. Еротика в поезії «Нью-Йоркської групи»: декілька семіотичних і рецептивних міркувань // Слово і час. — 2000. — №2. — С. 28 — 33.
52. Розумний Я. Героїка чи антигероїка: тема війни в поезії шістдесятників «Нью-Йоркської групи» // Сучасність. — 1986. — № 11. — С. 45 — 49.
53. Рудницький Л. «Далеко вічно і вічно близько...» До сутності поезії Святослава Гординського // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.— У 4-х кн.— Кн. 4. — К.: «Рось», 1995. — С.311-318.
54. Салига Т. «Одна з найяскравіших жон руських нашої поезії» (О. Лятуринська) // Українська мова і література в школі. — 1992. — № 7 — 8. — С. 3 — 7.
55. Славутич Яр. Вибрані твори: В 5-ти тт. — Т.4 — 5. — К., 1998.
56. Славутич Яр. Твори: В 5-ти тт. — Т.1 — 2. — К.: Дніпро; Едмонтон: Славута, 1998.
57. Степаненко О. Магічний коловорот буття // Слово і час. — 2001. — № 6. — С. 85 — 89.
58. Струк Д.Г. Як читати поезії Е. Андіївської // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — У 3-х кн. — Кн. 3. — К.: «Рось», 1994. — С. 216 — 223.
59. Таран О. Своєрідність поетичної манери О. Ольжича // Слово і час. — 2000. — № 4. — С. 59 — 61.
60. Тарнавський О. Богдан Кравців // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — У 4-х кн. — Кн. 4. — К.: «Рось», 1995. — С. 287 — 288.
61. Творчість Яра Славутича: Кн. II. — К.: Дніпро; Едмонтон: Славута, 1997.
62. Ткачук М. Сонетарій Яра Славутича // Проблеми творчості Яра Славутича: жанри, поетика текстів, мовна палітра: Наук. збірник / Відп. ред. М.П. Ткачук. — Тернопіль, 1997. — С. 3 — 17.
63. Фізер І. Модерн у межах допустимих обмежень // Сучасність. — 1985. — № 1. — С. 13 — 17.
64. Хом'як Т. Парадигма світу поетичної творчості Яра Славутича // Запорізький збірник / Упор. В. Чабаненко. — К.: Дніпро, 1998. — 224 с.
65. Череватенко Л. «Бездня смерті і бездня життя спіткались на межі» (Л. Мосендз) // Дніпро. — 1990. — № 11. — С. 64 — 68.
66. Череватенко Л. «Хай кров на сніг із серця присне» (Ю. Дараган) // Дніпро. — 1991. — № 3. — С. 73 — 77.
67. Чернявська Л. Філософсько-естетичні засади поезії Олега Ольжича // Слово і час. — 1991. — № 11. — С. 29 — 32.

68. Шевчук В. У пошуках землі обігваної. Про Юрія Тарнавського, поета з «Нью-Йоркської групи» // Україна. — 1990. — № 10. — С. 3 — 5.
69. Шелест В. Поезія Леоніда Мосендза // Українська мова і література в школі. — 1992. — № 1. — С. 71 — 78.
70. Шерех Ю. Semper fidelis (Про О. Лятуринську) // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. — Т. 1. — Харків, 1998. — С. 298 — 305.
71. Шерех Ю. Без назви // Шерех Ю. Третя сторожа. — К.: Основи, 1993. — С. 364 — 408.
72. Щерба Т. Поетичний світ Яра Славутича // Українська література в загальноосвітній школі. — 2004. — № 9. — С. 57 — 63.
73. Яременко В. «Нью-Йоркська група» // Українська мова і література. 2001. — № 11. — С. 18 — 21.
74. Яременко В. Межі української поезії // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — У 3-х кн. — Кн. 3. — К.: «Рось», 1994. — С. 67 — 83.
75. Лисенко Т. Мікро- і макросвіти Емми Андіївської // Слово і час. — 2004. — № 1. — С. 45 — 49.
76. Розмова з Е.Андіївською // Кур'єр Кривбасу. — 2004. — № 173. — С. 110-112.
77. Лавріненко Ю. Дві течії в поезії Е. Андіївської // Кур'єр Кривбасу. — 2004. — № 173. — С. 113 — 116.
78. Митрович К. Поезія Е. Андіївської: міт і містика // Кур'єр Кривбасу. — 2004. — № 174. — С. 91 — 94.
79. Бойчук В., Рубчак Б. Емма Андіївська // Кур'єр Кривбасу. — 2004. — № 174. — С. 117 — 123.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ:

На вивчення теми відводимо 6 год. аудиторної та 2 год. самостійної роботи. Пропонуємо розподілити їх наступним чином: 2 год. лекц. — на вивчення питання «Початки української поезії в Канаді», 2 год. лекц. на з'ясування особливостей естетичної позиції представників Празької поетичної школи (докладніше розглядатиметься творчість Ю. Дарагана та Л. Мосендза), 2 год. лекцій на розкриття ідейно-естетичних засад Нью-Йоркської поетичної групи. Для самостійної роботи студентів (2 год.) можна запропонувати наступні питання: творчість С. Гординського, Б. Кравціва, О. Лятуринської. Творчість Є. Маланюка, Н. Лівницької-Холодної, О. Ольжича, О. Теліги, з огляду на те, що вона розглядається під час вивчення курсу «Історія української літератури ХХ століття» та спецкурсу «Літературна Черкащина», має стати базовою для засвоєння студентами нового матеріалу.

МАТЕРІАЛ ДО ЛЕКЦІЇ:

Українську зарубіжну поезію для зручності аналізу групуємо за принципом, запропонованим Я. Славутичем: відповідно до часу еміграції її творців.

1. ПОЧАТКИ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ В КАНАДІ [55]

Питання про те, кому з поетів діаспори надати хронологічну першість порушувалося в українській пресі по обох берегах океану. П. Кравчук твердив, що першим надрукованим канадсько-українським твором слід вважати «Пісню про Канаду» С. Паламарюка («Свобода», 1903 р.) М. Марунчак вважав, що першим українським поетом у Канаді був Михайло Говда з Едмонтону, який надрукував свій вірш в американській «Свободі» 3 серпня 1899 р. Проте Я. Славутич після пильного перегляду часописів встановив, що першим українським поетом у Канаді був **Іван Збура** (1860 — 1940), який народився в с. Звиняч Чортківського повіту, приїхав із Галичини до Альберти і тут на фермі в Бівер Крік 30 грудня 1898 р. написав вірш «Канадійські емігранти». Надруковано його в американському тижневику «Свобода» 2 лютого 1899 р.

Фольклорний вірш «Канадійські емігранти» Збури з погляду поетики дуже примітивний, але окремі рядки не позбавлені хисту, як-от:

*Бодай же вам, приятелі,
Не снилось ніколи,
Як нам гірко покидати
Своє рідне поле!*

*Щоб ми були не виділи,
Ані ваші очі,
Як то гірко вандрувати
З дітьми серед ночі.*

*Пречистая Діво мати,
Не дай же нам погібати,
Бідним русинам!*

*Через море переплисти,
А тут в Канаді осісти
Допоможи нам!*

*Нещасливий русин там,
Але все він винен сам,
Що він низько ся кланяв,
Панам руки він лизав.*

*Там нещасний чоловік,
Гіркий, як хрін, его вік,
А нам милий тут
Бівер-Крік*

Так почалась українська література в Канаді — на восьмому році перебування тут перших поселенців, що прибули з Небилова в Галичині, а згодом і з інших регіонів Західної України, зокрема з Буковини.

Другим українським поетом у Канаді був **Михайло Говда** (1874 — 1953), що приїхав 1898 р. з Галичини до Едмонтону, автор вірша «Руському народу», надрукованого 31 серпня 1899 р. Перша строфа поезії починається розпачливо:

*Пишуть із краю: мучать нас люто,
Що і дихнути несила,
Із усіх боків так нам вже круто,
Що і справа нам вже не мила.*

Але Говда не з тих, що лише сумують — він вірить у майбутнє українського (в оригіналі «руського») народу, тому й завершує свій твір оптимістично:

*Будеш, нещасний, ще панувати
По всій землі України,
Переїдеш з підлих хат у палати,
Лиш не віддайся ти ліні!*

Цікаво, що Говда і в інших віршах не використовує пісенно-фольклорних елементів, наявних у його попередника й багатьох сучасників, а тримається суто літературного стилю, хоч і має перебої в ритмах, неправильні наголоси тощо.

Іван Дрогомирецький, третій український віршувальник, умістив у «Свободі» довгий вірш «Виїзд із краю». В іншому вірші звертається до Канади «Русе Канадійська» і закликає поселенців до поширення освіти, бо лише за таких обставин можна, як він гадає, покращити життєві умови:

*Де просвіта завітає,
Там щастя і доля...
Отже, браття-канадійці,
О просвіту дбаймо
І читальні закладаймо,
Книжечки читаймо.*

Одночасно з Дрогомирецьким виступили зі своїми фольклорними віршами у «Свободі» С. Генік, Г. Паскарик та Г. Пригородський та інші.

Прибувши до Канади 1899 р., **Сава Чернецький** (1873 — 1934) був щонайменше шостим, якщо не сьомим, українським поетом у цій країні, зате залишив тут найглибший слід серед перших віршувальників, не зважаючи на те, що прожив у Вінніпезі лише рік чи трохи більше. Звідси він виїхав до США, повернувся на Україну, але був змушений знову тікати звідти. Жив у Нью-Йорку. С. Чернецький почав друкуватися у «Свободі» 1900 р., незабаром став співредактором газети. О. Гай-Головка слушно вважає його за «одного з найвидатніших українських поетів у Канаді». Це був поет з освітою, переважно вправний, писав навіть сонети, але переважно силабічними віршами. Багатогранна творчість Чернецького включає прозу, віршований гумор, але найкращими видаються вірші, зокрема «Одна лиш калина». У тяжкий час туги за Україною, за рідною природою новоприбулець відчуває ностальгію на далекому Заході.

Подібно до Говди, Чернецький не піддався пісенно-фольклорній стихії. Лише зрідка, у віршованому гуморі, з-під його пера виходили забарвлені фольклором жарти («Жонатий» та інші), подібні до співомовок С. Руданського.

Симон Паламарюк, навпаки, подає яскравий приклад фольклорної стихії, наприклад, у вірші «Пісня про Канаду», що був вперше надрукований у «Свободі» (1 жовтня 1903 р.) та в збірці «Журавлі». Паламарюкові коломийки стали настільки по-

пулярними, що переходили з уст в уста, перетворюючись на фольклорні твори. Вони правдиво висловлювали почуття переселенців:

*Ой, Канадо, Канадочко,
Яка ж ти зрадлива!
Не з одного господаря
Тут драба зробила.*

*Ой, Канадо, Канадочко,
Та й ти, Манітобо,
Жие в тобі руський нарід,
Як тая худоба...*

*Тут гадали наші люди,
Що будуть панами,
А вони тут на роботу
Всі йдуть із торбами.*

Жанр коломийки набув у Канаді значної популярності. Було навіть укладено збірник під назвою «Пісні про Канаду і Австрію» (Вінніпег, 1908) — перше видання українських віршів у Канаді, переважно коломийок.

Перша українська поема в Канаді — «Січинський в неволі» (Едмонтон, 1910) П. Терненка (псевдонім полтавця **Павла Крата**, 1882 — 1952). На книжці не випадково стоїть «Пролетарі всего світу, єднайтесь!» Прибувши до Канади 1907 р., революційно настроєний молодий поет, що боровся за український університет у Львові, пропагував соціалізм серед робітників, із якими й сам дуже тяжко працював.

У цій слабенькій поемі поряд суспільних мотивів проступає навіть деяка психологічна характеристика героя. Ще вправнішими були вірші Павла Крата (видані вже під власним іменем) у збірці «За землю і волю». Інші назви Кратових творів показують послідовне революційне прямування їх автора: «Досить терпіти!», «Демонстрація», «1905 р.», «Маївка», «Дума про волю», «Пісня соціалістів» («з московської»), переклад «Похоронний марш» («Ви жертвою в бою нерівнім лягли»), «Червоний прапор» («з польської») й т. п. Однак мистецька вартіс-

ність цих віршів не дуже висока — вони лише зрідка виходять за межі газетної публіцистики.

На відміну від свого попередника **Василь Кудрик** (1880 — 1963), що прибув до Канади 1903 р., у збірці «Весна» (Вінніпег, 1911) виступає більше ліриком, ніж революціонером. Окремі його вірші («Весна», «Сон», «Вечірня мрія») підносились навіть до рівня поезії хатян чи молодомузців.

Пантелеймон Божик (1879 — 1944), що прибув до Канади 1900 р. з Буковини, віршував ще в десятих-двадцятих роках ХХ ст. Його збірка «Канадійська муза» (1936) — це запізнений відгомін піонерської доби. У вірші «Самітний батько» ліричний герой скаржиться на нове покоління, що відходить від українства:

*Маю поле, маю коні, маю і корови.
Робив тяжко, та даром, бо повні комори.
Та лишенько, добрі люди, діти відцурались,
Відцурались мови, віри, старих нас забули,
Переїнялись чужиною, домів не вернули.
Пощо було в Ріднім Краю майно продавати,
Пощо було до Канади у світ забратись
З дітьми вандрувати.*

Канадська тематика Божика значно ширша, ніж у його ранніх сучасників, охоплює навіть Ніагару. За засобами віршування Божик належить до поетів початку сторіччя, хоч він подекуди трохи вправніший, іноді у віршах присутні вправні метафори та порівняння.

До піонерської доби примикає також **Дарія Могилянка** (псевдонім Д. Конашевич, потім Янда і коротко МакМоллен). Її фольклорні вірші, зібрані в книжках «Думки летять на Україну» (Едмонтон, 1962) і «Пісні мого серця» (Едмонтон, 1964), — це автентичне віддзеркалення значної української стихії в Канаді.

Перші дві декади українського віршування в Канаді були періодом становлення літератури, в якій переважала поезія. Кількісно ця творчість найбільша, якісно найменша, тематично обмежена. Майже все тоді зводилось до тяжкого життя іммігрантів у цій країні, до неволі на українських землях і мотивів революційного визволення [Див.: 55].

2. ПОЕЗІЯ ДРУГОЇ «ХВИЛІ»: ПРАЗЬКА ПОЕТИЧНА ШКОЛА [44]

Найвищого художнього та ідейного рівня досягла українська поезія в діаспорі між Першою і Другою світовими війнами у творчості представників Празької поетичної школи. Не всі українські поети, які жили тоді у Празі, до неї належали. Оскільки О. Олесь і С. Черкасенко були поетами старшого, ще дореволюційного покоління, то світоглядом до неї не належали, а кілька ліво орієнтованих поетів — А. Павлюк, В. Хмелюк, М. Ірчан, С. Масляк — входили до так званого Жовтневого кола, були назагал радянськими.

Празьку поетичну школу утворили найталановитіші пореволюційні поети, більшість з яких недавно зі зброєю в руках боролись за українську державу, і після занепаду Української Народної Республіки опинились за кордоном.

До неї належали: **Юрій Дараган**, **Євген Маланюк**, **Леонід Мосендз**, **Олег Ольжич**, **Юрій Клен**, **Оксана Лятуринська**, **Олена Теліга**, **Галина Мазуренко**, **Олекса Стефанович**, **Андрій Гарасевич**, **Іван Ірлявський**, **Іван Колос**. Окремі літературознавці зараховують до Празької школи й **Н. Лівницьку-Холодну**.

Празьку школу репрезентують поети, чия творчість почалась в еміграції, переважно в Празі та Подебрадах, хоча деякі з них згодом виїхали з Чехо-Словаччини: **Євген Маланюк**, **Наталя Лівницька-Холодна** й **Олена Теліга** — до Варшави; **Василь Хмелюк** — до Парижа; **Олекса Стефанович**, **Оксана Лятуринська**, **Галина Мазуренко** та **Олег Ольжич** залишилися тут до початку Другої світової війни.

Термін «Празька школа» умовний, оскільки це літературне угруповання не було оформлене організаційно, не мало статуту, естетичної програми. **Євген Маланюк**, наприклад, узагалі заперечував існування цього літературного явища.

Поетів-«пражан» об'єднувала насамперед ідея державності України. На думку **Юрія Шереха** (Шевельова), «спільною була віра в існування окремишньої української «національної духовності», «воля до осягнення» цієї національної духовності, віра в те, що знайдення національної духовності приведе до «осягнення своєї

самостійної державності», яка конче має впливати «з новознайденної духовності. Шукання своєї неповторної духовної традиції в історії, у фольклорі». Так, наприклад, Оксана Лятуринська, Олекса Стефанович шукають основи національного характеру, незнищенності його духу, ідеал майбутнього в княжих часах, Наталя Лівницька-Холодна — у козацькій добі. Художній світ Олега Ольжича охоплює Україну в широкому діапазоні історичних подій — від IX до XX століття, поет висловлює своє ставлення до складних перипетій і фактів, не приховуючи власної громадянської позиції. Мотивами язичництва сповнена поезія Оксани Лятуринської (збірки «Гусла» і «Княжа емаль»). Давньоруська тематика нагадувала читачеві про могутність України, вселяла надію на відновлення її державності.

Однак «пражани» мали й певні розбіжності ідеологічного плану. Вони дали про себе знати у гострій полеміці між журналами «Ми» (див. лекцію 2) і «Вісник» (редагований Д. Донцовим). З часом на позиції останнього перейшли Є. Маланюк, О. Теліга, Л. Мосендз, які разом з О. Ольжичем здобули назву «вісниківська квадрига». Ідеологічні розбіжності в українському таборі породжувались різними поглядами на завдання та сутність націоналістичного руху, в якому співіснували дві основні доктрини: з одного боку, соціал-демократизм, обстоюваний В. Винниченком, з іншого, — націоналізм Д. Донцова з його авторитаризмом. Ці дві концепції вплинули і на розуміння завдань літератури. Якщо групи «Танк», а потім і «Ми» намагалися поєднати у творчості загальнолюдську проблематику з актуальними політичними мотивами, то «вісниківці» захищали ідею служіння мистецтва слова національно-визвольному рухові. Та попри всі ідейні незгоди, державницька доктрина споріднювала «пражан», поетів, кожний із яких мав своєрідне творче обличчя, широкий спектр художніх пошуків.

Не зважаючи на відмінності, індивідуальні риси стилю і лірико-тематичної сфери, в українських поетів Празької школи основним стилем був панівний тоді неоромантизм, закорінений ще в класичному українському романтизмі, який формували також ідейні спрямування неспокійної міжвоєнної епохи 1917 — 1940 років. Неоромантизм у тогочасних українських умовах був виявом самозбереження українського національного організму.

Поети Празької школи були в цілому духовно-ідейно, стилево й тематично близькі. Всіх їх окрилював пафос національно-визвольної боротьби, посиленої значною мірою ренесансом української культури 20-х років і хвильовізмом в Радянській Україні.

ЮРІЙ ДАРАГАН [15, 54]

Юрій Дараган (1894 — 1926) — людина трагічної особистої і творчої долі. Народився майбутній поет 16 березня 1883 року в Єлисаветі на Херсонщині. Син українського інженера і грузинки, від матері успадкував риси обличчя, а від батька — риси національного характеру. Навчався у Тираспільському реальному училищі, в роки Першої світової війни служив поручником царської армії, а після революції 1917 року — офіцером військ Української Народної Республіки. В 1917 році він вступив до юнацької школи, в якій пробув до 1919 р., потім обіймав посаду командира кулеметної сотні в житомирській юнацькій школі, а в 1920 — 1922 рр. став курсовим старшиною кам'янецької юнацької школи. Розділив долю тисяч оборонців УНР, які опинилися в таборах інтернованих у Польщі та Чехословаччині, захворів на туберкульоз і пішов з життя тридцятидвохлітнім, не встигнувши закінчити Українського вищого педагогічного інституту в Празі.

Ю. Дараган ніколи не належав до песимістів. До останньої хвилини хоч короткого, але героїчного життя він «в офіру серце ніс» своєму народові. І коли вже не міг прислужитися як воїн, то подарував йому свою витончену, шляхетну духовність — індивідуальну естетику, яку матеріалізував у блискучих поетичних візіях. Він став для української літератури етапним поетом, оригінальна (хоч і невелика) творчість якого вплинула фактично на всю подальшу українську поезію в еміграції. А розквітнути його непересічному поетичному хисту довелося — вже так звично для української літератури — за колючими дротами.

1922 р. гурток молодих таборових письменників у Каліші створив ініціативну групу, до якої, зокрема, увійшов Ю. Дараган, а також С. Довгаль, М. Селегій, М. Грива та ін. Вона розповсюдила друковану відозву з пропозицією скликати організаційні збори з приводу створення суто літературного часопису в таборі. Такі збо-



Юрій Дараган

ри відбулися 13 травня за участю молодих письменників, які працювали у різних літературних жанрах і принагідно друкували свої твори переважно у таборових виданнях. На організаційних зборах літератори обговорили програму нового видання, затвердили його назву — «Веселка», а також вибрали редакційну колегію. Рішенням зборів часопис мав бути передусім літературним, а рівень публікованих у ньому художніх творів повинен перевершувати рівень аналогічних публікацій в інших таборових виданнях.

Автори й прихильники нового часопису ставили перед собою досить масштабні завдання, зокрема: «об'єднання письменників (особливо молодшої генерації) без різниці напрямків навколо одного органу; 2) допомога для розвитку найбільш яскравих індивідуальностей з-поміж тих, які прилучилися до «Веселки» і 3) вишукування, популяризування й удосконалення національних українських питомостей в сучасному українському мистецтві, а також перенесення й прищеплення на його ґрунті кращих здобутків західноєвропейського і світового мистецтва» [Див.: 19].

Після успішного дебюту журналу постало питання про розширення діяльності його прихильників, зміцнення матеріальної бази, так необхідної для подальшого виходу часопису як суто літературного органу, не підпорядкованого жодній з досить численних політичних організацій у таборі. У зв'язку з цим на других організаційних зборах, що відбулися 9 червня 1922 р., на базі цього об'єднання було створене вже нове товариство, що прийняло статут попереднього (товариства «Вінок») і було перейменоване в «Літературно-артистичне товариство «Веселка». Часопис став тепер його офіційним друкованим органом. На зборах також обрали Управу товариства «Веселка», головою якої став Олександр Петлюра, а членами — М. Загривний, І. Зубенко, Ю. Дараган. Як засвідчують хроніки таборових видань, поряд з іншими іменами ім'я Ю. Дарагана стоїть у числі ініціаторів ство-

рення першого і єдиного в таборах для інтернованих друкованого суто літературного часопису з досить високим художнім рівнем, що далі переріс у найбільш плідне й довготривале літературно-мистецьке об'єднання української еміграції міжвоєнного періоду.

Організаторські здібності та непересічна творчість Ю. Дарагана згодом мали безпосередній вплив на розвиток української еміграційної літератури в цілому. Подальшу долю Ю. Дарагана вирішив сприятливий для нього збіг обставин. Наприкінці 1922 р. Управа Українського громадського комітету в ЧСР постановила заснувати вищий навчальний педагогічний заклад, випускники якого мали б право викладати в старших класах середньої школи. Таким чином на початку 1923 р. був утворений Український педагогічний інститут ім. М. Драгоманова в Празі, який згодом мав літературно-історичний, математико-природничий та музично-вокальний наукові відділи з близько трьома десятками відповідних кафедр (надалі їх число зростало). 7 липня 1923 р. відбулося урочисте відкриття інституту. Ю. Дараган став одним із перших його студентів. Обрав він літературно-історичний відділ.

Поет мав намір серйозно зайнятися вивченням української літератури й, зокрема, мови, на слабокє знання якої постійно нарікав, адже зростав у російськомовному оточенні й довго «хворів на Блока». І хоч, очевидно, у такому твердженні Ю. Дарагана криється, передусім, постійна невдоволеність собою, притаманна для обдарованих людей, та тепер його мрія «стати великим поетом, щоб відкривати українському народові нові шляхи життя» мала всі сприятливі шанси, щоб збутися вповні. Навчання на підвідділі мови й літератури та ще й в інституті, який мав досить обширну бібліотеку, а директором якого на той час був обраний відомий літературознавець Л. Білецький, мали сприяти цьому якнайкраще.

Ю. Дараган далі продовжував писати вірші, зрідка друкуючи їх у журналах «Нова Україна» (Прага), «Промінь» (Чернівці). Але найбільш тісні зв'язки він і надалі підтримував з таборовим журналом «Веселка». Як згадує М. Мухин, Ю. Дараган «намагався якось упорядкувати місцеве празьке й подебрадське літературне життя, улаштовуючи літературні виступи, реферати, зустрі-

чі літераторів... Високий, стрункий, худорлявий, догораючий від сухот, він наче поспішав використати останні місяці приреченого йому з милості польських концтаборів короткого земного існування» [Див.: 19]. У Подєбрадах та Празі поет наводив контакти з українськими літераторами, брав участь у громадському житті. Зокрема, 1924 р. Ю. Дараган прилучився до створення у Подєбрадах Товариства українських письменників «Культ», до якого також входили Є. Маланюк, М. Грива, В.О. Конор-Вілінська та ін.

Ще 1922 р. у журналі «Веселка» з'явився повідомлення, що поет підготував до друку збірку віршів під назвою «Луна минувшини». Та видати її у таборовому видавництві без спеціальних для цього коштів було практично неможливо, тому Ю. Дараганові доводилося досить довго й безперспективно шукати підтримку для реалізації своєї мрії в несприятливих умовах еміграції.

За цей час збірка була суттєво допрацьована, зокрема були змінені композиція та назва. Фактично вже нову збірку під заголовком «Сагайдак» Ю. Дараган подав до друку в Український громадський видавничий фонд у Празі. Вийшла вона за рік до смерті поета. Наведемо кілька оцінок збірки М. Шаповалом. На думку дослідника, «вся поезія Ю. Дарагана — поезія звуків, рухів, фарб. Душа приймає в себе світ безпосередньо. Рецептором — очі, що не вбирають в себе всієї матерії, а попереду організують її в образи, у втілені думки. І цей спосіб компонування образів, витворення їх сугестивної сили, вдихання в їх людської душі, очолювання їх — це й є проєкція самої індивідуальності поета. Ю. Дараган і минуле малює, як сучасність: нічого надуманого, а все, як сучасне, живе... Поезія — в ентузіазмі, напруженні почувань, вібруванню криви. І цей тихий спостерігач образів — Ю. Дараган — вулканічно всередині клекотить і згоряє в полум'ї почуттів. В цім його незвичність серед звичайних і внутрішньо-холодних, що ніколи не були поетами» [13, 35].

За своїм обсягом поетична творчість Ю. Дарагана невелика — за чотири роки написав сімдесят поезій та переклав з чеської поему К. Махи. Як слушно зауважив Л. Куценко, «осмислюючи творчість поета, годі дошукуватися якихось періодів чи перемін у поетові». І все ж дослідник вважає за необхідне осібно зупинитися на феномені таборових поезій письменника. У цей час

Ю. Дараган створив два цикли — «Рожево-біле» та «Чорномор'я». Емоційний ключ циклів передає назва першого з них:

*Сьогодні ранок — мов служба Божа,
Урочистий і світлий.
В снігу шепоче гай-вельможа
Палкі мотиви...*

Справді, як контрастує написане з місцем написання твору. За колючим дротом — жодного дерева, жодної травинки, лиш сумні бараки та пісок під ногами. Існування — без надії на майбуття..

Останнє літо у Каліші надиктувало поетові ще один поетичний цикл — «Луни минувшини». Один з основних використовуваних поетом прийомів — суміщення історичних часів — використано у однойменній поезії. Три лицарі, «стернею продуднівши», зупинилися над яром. У наступним рядках поет дає нам змогу впізнати їх — його волею билинні герої княжої доби стали свідками нещодавнього бою за Україну проти півночі й поразки своїх нащадків.

Мотиви давніх літописів відлунюють у поезія Ю. Дарагана «Малуша», «Похід», «Ольга», «Святослав». Ліричні героїні поезій — Малуша, яка чекає з південного степу коханого Святослава, княгиня Ольга, яка мститься за смерть чоловіка — озвучують провідну настанову автора — пристрасний заклик захистити рідну землю від завойовників (що зрештою актуальне і для сучасників поета).

У поезіях «таборового» циклу уперше зазвучав мотив смерті, який стане провідним у поезіях наступних років. Згодом у поезії Ю. Дарагана з'явиться тема історичного полону, вигнання, забринить ностальгія за степом. Проте, як слушно зауважив Л. Куценко, незмінною залишиться «світла оптимістична спрямованість його історіософських пошуків, яка й стане однією з визначальних рис його поетичної творчості.. Інша характерна особливість історіософії Ю. Драгана полягає тому, що його герой живе у великому історичному часі. Він одночасно і лицар княжої доби, і козак, і сучасник митця...» [13, 44 — 46].

Другий період творчості Ю. Дарагана Л. Куценко умовно кваліфікує як подєбрадсько-празький. Протягом цього періоду було написано поезії, об'єднані у циклі «Дике поле» (1924). У циклі два персонажі — степ і «ти». Наскрізний образ збірки — степ — виро-

стає тут до символу України. Спочатку степ — поле бою, звияги, козацьких подвигів, символ волі. Степ — це історія України, історія перемог і болючих поразок. Тому степ — це ще й шлях у полон. Зрештою ще одна іпостась: степ — батьківщина. Ліричний герой циклу багатолікий: гридень, князь, козак, отаман, галерник-невільник, вигнанець...

Визначне місце у доробку Ю. Дарагана займає також поема «Мазепа». Наскрізним мотивом твору стала прага волі. Пишучи про Івана Мазепу, який намагався вирватися із зачарованого кола, прагнув волі, автор свідомо проектує свої роздуми на долю УНР і на майбутнє України.

І хоч кількісно творчість Ю. Дарагана не надто обширна, проте значення його поезії важко переоцінити. Адже збірка «Сагайдак», за висловом Б.-І. Антонича, «із незвичайною майстерністю і відчуттям слова містить у собі всі елементи, які згодом розвиватиме решта поетів еміграції: яскравий історизм, варяги, дикий степ, сонячний Дажбог, настрої вигнанця» [13, 44].

ЛЕОНІД МОСЕНДЗ [41, 65]

Вірші Л. Мосендз розпочав писати ще до прибуття до Чехословаччини — наприкінці 10-х років ХХ ст. У Подєбрадах він їх регулярно публікує, пробує сили в прозі. Найраннішою поезією митця є «Бог жебраків, покірності й насилля», датована вона 1919 роком. Єдина збірка поезій Л. Мосендза «Зодіак» вийшла 1941 р. у Празі. Пізніше було надруковано поеми «Канітферштан» (в Австрії) та «Волинський рік» (Мюнхен, 1948), — остання вийшла у світ ще за життя поета. У 1927 році почалася тісна співпраця Л. Мосендза з донцовським «Літературно-науковим вісником» (згодом — «Вісником»), яка тривала до 1939 року.

Є. Маланюк не вважав Л. Мосендза поетом з покликання, називаючи його справжнім фахом прикладні науки. На думку Ю. Шереха, у поезії Л. Мосендза спостерігаємо стрункість математичних і хімічних формул, музику їх логічності та довершеності, чітку періодичність розташування хімічних елементів. Це дозволяє літературознавцям зробити висновок про те, що стильовою



Леонід Мосендз

домінантою поезії Л. Мосендза був неокласицизм як мистецтво, що ґрунтується на раціоналістичному світосприйманні. І. Набитович стверджує: «Як і в неокласиків, у Л. Мосендза поетична творчість — це не натхнення, не безконтрольний політ нічим не керованої фантазії. Поезія для них усіх — це копітка праця, шліфування, різьблення вірша, намагання досягнути його довершеності» [Див.: 41]. Простота, чіткість і ясність викладу, струнка архітектоніка твору, пропорційність його частин як для неокласиків, так і для Мосендза — це результат наукових студій над світовою поезією минулого і сучасності. Проте одночасно слід зазначити, що Мосендзовій поезії притаманні ще й неоромантичні елементи, зокрема: прославляння чину, боротьби як однієї з головних тем, уславлення й виховання вольового, діяльного перення у національно свідомій людині, яка прагне визволення.

Мосендзова праця у поезії, твердить І. Набитович, — це «шукування математичної гармонії в струнких катренах, секстинах та октавах, прагнення класичні поетичні строфи наповнити красою і довершеністю математичного аналізу, інтегралів, поєднати поетичне слово з математичною доцільністю. Переконаність у спільності досконалої поезії та інтегральної точності, алгебраїчної окресленості, визначеності біологічних процесів та процесу поетичної творчості, — все це притаманне його поезії» [Див.: 41].

Характерною рисою стилю Л. Мосендза Я. Славутич вважає насичене шукування синтезу Західної Європи з Україною, як особливим виявом краю Європи [Див.: 55]. Щось достойне лицаря було в Мосендзовім аристократизмі, що виявився ще більшою мірою в його прозових творах (оповіданнях з книжки «Помста», повісті «Засів» і романі «Останній пророк»).

Поетична збірка «Зодіак», яка побачила світ у видавництві «Колос» у Празі (1941), підвела підсумок поетичної творчості Л. Мосендза 1921 — 1936 років. Даючи узагальнений погляд на місце Л. Мосендза у Празькій школі, Микола Ільницький зазначає, що

«джерелом його поетичних асоціацій були, як ми називаємо їх, позитивні науки — фізика, хімія, математика, з якими він був зв'язаний, як учений...» [Див.: 41].

Крім «Зодіака», інших поетичних збірок Л. Мосендза не існує («Юнацька весна», яка побачила світ у Львові 1934 року — це вінок сонетів, який увійшов до збірки «Зодіак»). У творчості Леоніда Мосендза знаходимо розмаїту палітру мотивів.

Відкривається збірка «Зодіак» циклом «Волинський рік», що датується 1921 — 1922 роками — останніми місяцями, тижнями, проведеними поетом на рідній землі. Через півтора десятиліття цикл дасть назву поемі, у якій Л. Мосендз знову повернеться до спогадів про дитячі роки, проведені на Волині. У циклі звучать мотиви туги за нездійсненням. У вірші «Волинський рік», що дав назву циклові, змальовано елегійний осінній пейзаж, у якому «тхне пустою з сумного поля, а вітер співає гімни осені». Однак у ліричного героя ці акорди зміцнюють бажання, розіп'явши крила

*Здогнати простір у погоні,
шпурнути час у тижий вир
і на останнім переломі
піднестись до осінніх зір.*

Ліричний герой медитує на тему єдності людини і природи. Поезії циклу — це милування пейзажами Волині, філософські роздуми над суттю буття, тяглістю роду, благословення «черги вмирання і життя». Такі ж мотиви бринять у поезії «Як уздриш, серденько». Поет використав старе волинське повір'я, за яким не можна, побачивши весною журавлиний ключ, казати: «Ось журавлі з вирію», бо тоді цілий рік у душі озиватиметься туга за нездійсненням. Мінорна тональність поезій, журливий настрій ліричного героя пов'язані із передчуттям змін у природі й у власному житті. Ці ліричні ноти звучатимуть і в деяких віршах інших, пізніших циклів. Так, «Сніг шепотить» (циклу «Криниця ніжності») — елегійна поезія, де ліричний герой веде діалог зі старим столітнім парком, який починає пробуджуватися із зимового сну.

В останній поезії циклу «Волинський рік» — «Він ще у гробі» — звучить ідея одвічних метаморфоз у природі, перевтілень живої та неживої матерії. Початково цей вірш мав назву — «Панові»,

отже, присвячений грецькому богові пастухів, лісів і полів. У цьому творі дивовижне переплетіння християнських елементів із оживленою природою, грецькою міфологією:

*гай, ніби мертвий Христос,
...мусить встати й простити злуду.
Зеленим краєм ризи прикриє
і під акорди твого хору
він омофором своїм розвіє
осінній сумнів, зимову змору...*

У поетичній творчості Л. Мосендза, як і в деяких інших поетів-вісниківців, провідними є тема боротьби за незалежність України, вимушеної еміграції з рідної землі. Євген Маланюк висловлює думку, що його покоління отримало своєрідну «психічну травму»: непорозуміння із старшою генерацією та втрачену державність. Намаганням збагнути причини програної визвольної боротьби, загоїти душевні рани від цієї поразки, важким переживанням втрати батьківщини можна пояснити звертання Л. Мосендза та інших вісниківців до теми боротьби за Українську державу, до проблеми еміграції з рідного краю, залишеного на поталу окупантові. Тема боротьби за Українську державу в поезії Леоніда Мосендза має широке розгалуження — мотиви, які часто між собою переплітаються, впливають на творення своєрідної образної системи.

Одним із таких мотивів є прославлення вояків, котрі боролися зі зброєю в руках за нашу незалежність. Він, зокрема, звучить у «Баладі про побратима». Ліричний герой клянеться не забути, що побратима «забив північний кат», помститися за нього. Поет переконаний у тому, що полегли в бою загинули не марно.

Шукаючи причини втрати держави, поет підсвідомо намагається виправдатися перед самим собою, а тим самим перед «і мертвими, і живими, і ненарожденними», які зробили все, що можна було зробити у цій боротьбі. Мотиви виконаного обов'язку перед Батьківщиною звучать у циклі «Ромона militants», присвяченому Д. Донцову, що завершує збірку «Зодіак». Поезія «Вітер свище в багнетях...» присвячена тим, хто у 1919-му йшов у кривавий бій за нашу волю.

Характерною для творчості Леоніда Мосендза є тема втраченої Вітчизни. Ця тема теж розпадається на кілька мотивів,

які, до певної міри, мають між собою причинно-наслідковий зв'язок: мотив покидання рідної землі, еміграції, берладництва, туги за втраченою батьківщиною, надії на повернення у батьківський край, віри у визволення рідної землі. Цю ж тему розробляв поет у драматичній поемі «Вічний корабель», де висловлена думка, що той, хто кидає рідну землю на поталу ворогові, приречений на прокляття.

У поезії «Дві пісні» (1924) змальовано лицарів-хрестоносців і раба, які плывуть на кораблях у Палестину. Перші вірять у щасливе повернення додому з перемогою. Раб усвідомлює, що закінчення хрестового походу все одно не поверне йому свободи й батьківщини.

Полемізуючи з самим собою, автор шукає виправдання еміграції і в сонеті, що з'явився в «Літературно-Науковому Віснику» в двох варіантах: спочатку без назви («Посеред океану каравела...»), а потім під заголовком «Що перед океаном каравела ?...»:

*Нехай на сході доля нас завела,
Та закуватъ, протє, не встигла в пуга.
На захід, каравело! Східна скрута
Не перейде через Саргаські зєла!*

Мотиви вигнання звучать у «Берладницькій сестині». Ліричний герой знову й знову у пам'яті проходить

*...шляхами ... краю
завузлєними між Дністром і Богом,
шляхами чєсти, боротьби і слави...*

Герой вірить у те, що «з заграви останніх хвиль, напружених до краю», розгориться «заграва волі над Дніпром і Богом» (тобто Бугом). Паралельний мотив знаходимо у новелі Л. Мосендза «Берладник». У поезії «Ізгоєм прозивають люди...» мотив берладництва звучить дещо в іншому реєстрі: ізгої знову закладають Берлад — тож пісні тих, хто не втратив «ізгойний дух в новій пустелі», ще знайдуть відгук у рідній землі.

У заключній поезії «Зодіаку» — «Се року Божого 30-го...» домінує надія, що «знов сизий Див закличе з верху древа і на зміну слову прийде Чин»:

*Се — Слову, марнотратливому сину,
моїх студєних уст і вогняного,*

*пожежами неспалєного серця
приїде пора зустрінутися з Чином...*

Цикл Леоніда Мосендза «Флягелянти» присвячений Олені Телізі. Він складається з трьох поезій, які можна було б назвати «філософічною еротикою». Флягелянти — релігійні секти, котрі в Середньовіччі проповідували публічне самобичування задля спокути гріхів. Те, що в присвяті стоїть «Шовгенівна», а не «Теліга», свідчить, що ці вірші написані в перші роки перебування Л. Мосендза у Подєбрадах, коли адресатка носила ще своє, а не чоловікове прізвище. Олена і Леонід не раз тоді проводили цікаві розмови й суперечки:

*Сєред коштовних фоліантів
застав і вечір нас...
Я затопився в палімпсєсти,
всі прагнєння мої
були в цілє величнє зєсти
і будєнь, і її...*

Мотиви легкої еротики, схиляння перед красою і мудрістю української жінки звучать і в трьох поезіях циклу «Рєгіна», перша з яких присвячена королеві Анні — доньці Ярослава Мудрого, наступні — іншим українським князівнам, що були правительками у великих європейських державах. Поетичним циклам «Криниця ніжності» та «Антимарія» теж властиві еротичні мотиви. Неприховане звучання еротики притаманне поезії «Сілен рум'яний, череватий».

Немало поезій Леонід Мосендз присвятив темі мандрів. «Мосендз, — зауважує С. Доленга, — пише про барвісту «мапу», шляхи, якими йшли Пісарро, Колумб і Поло...» [Див.: 41]. Справді, в поезії «Мапа» так і проривається жага далеких мандрів і нових відкриттів. Це тема характерна для багатьох поетів романтиків. Л. Мосендз подорожує по карті світу шляхами великих європейських мандрівників, між якими згадає й українських першовідкривачів:

*О придивись: ішов шляхом цим Поло,
Пісарро, Кортєс цєй здобули край,
тут Магєлян, там Кук завершив коло,
тут плєв Лисянський, жив отут Маклай!*

Усіх цих сміливців об'єднувало спільне: «Усе вперед і ніколи назад!» — гасло, яке так імпонувало Мосендзові.

Одним із жанрів, до якого звертається Л. Мосендз, є літературна легенда. У циклі поезій «Уста неціловані» знаходимо однойменну олітературнену легенду, корені якої, можливо, слід шукати в європейському середньовічному епосі. Біля колиски майбутнього лицаря — три феї. Одна дарує йому славу, друга — красу та мужність, третя ж певною рукою на все життя стиснула йому серце, щоб «не вадило герою в боротьбі».

Поважне місце у поетичній творчості Леоніда Мосендза займає тема взаємин людини і Бога, шукання людиною свого місця у Всесвіті. У творах поета знаходимо космогонічні, релігійно-християнські та есхатологічні мотиви. Космічні мотиви особливо характерні для циклу поезій «Зодіак». Юрій Клен так оцінив цей цикл: «...Міжпланетний вихор дробить на атоми сонця і сузір'я, змішує все до купи і спіралями скручує нові комети. Але серед розпаду й руїни, з усіх знаків Зодіаку незрушеними лишається сузір'я Діви, яка ясними очима споглядає на хаос, — символ чистоти, невмирущої родючості, що має відновити зруйнований космос. Цьому грандіозному видиву протиставлено нікчемне людство з машинізованими думками й поривами, з шаблоново-брехливими фразами на устах — раби вигод і спокою, що плазують «між пеклом заплитким і пласким небом», їм не хвала і не проклин, а грізний присуд [Див.: 41]:

*...непотрібній Майстру глини
буть порохом біля шляхів століть!*

У циклі Леоніда Мосендза чотири поезії без назв зодіакальних знаків. Поет передбачає майбутні руйнації зодіакального кола під час космічних катаклізмів. Серед цього «космічного Хаосу», на думку поета, вистоїть лише Діва. Космогонічні мотиви наявні і в двох поезіях циклу «Нівелір» («Я бачив море...», «Віольно...»). У них звучить «музика небесних сфер». Поет об'єднує цикли «Зодіак» і «Нівелір» одним біблійним епіграфом. Та якщо у «Зодіаку» він прагне осягнути проблеми буття і майбутне космічних елементів, то в «Нівелірі» кут зору зміщується на більш «земні» об'єкти поетичної обсервації.

Релігійно-християнські мотиви є невід'ємною духовною

складовою творчості Леоніда Мосендза. Його поезія та проза пронизані християнським духом. Це результат не позірної релігійності письменника, а справжнього християнського світосприймання. Так, до циклу «Зодіак» Мосендз ставить як мотто слова з Біблії: «І буде нове небо й нова земля...». У цих словах поет бачить пророчу надію, що сили Зла буде подолано, а Правда знайде своє довершення.

Тематичні мотиви поезії Л. Мосендза тісно пов'язані з образною системою його творчості. Центральним образом у його писаннях є Україна. У різних варіантах цей образ наявний у багатьох віршах поета. Один із таких різновидів — зодіакальний знак Діви-України, яку знаходимо в поезіях циклу «Зодіак». У новому апокаліптичному вибуху розсипляться інші сузір'я, лиш незмінно щаслива доля чекатиме Діву-Україну:

*Благословить її новим простором
І безконечність часу дасть їй знову...
А Діва знов таємні схилить зорі...
І знов почнеться Чин і буде Слово...*

Поет засуджує тих, хто, «коли знову прийшла пора для Діви», приніс лише «фальшивий патос привітальних співів... бундючність слів ... і зраду ще незмовлених присяг...». У циклі «Romona militans», в якому нейтральною є тема боротьби за свою державу, Україна постає як богиня Помона. Цей образ Леонід Мосендз запозичив із давньоримської міфології, де Помона — богиня плодів і фруктових дерев, яку підступно захопив бог змін Вертумн завдяки здатності перевтілюватися у різні подоби, завдяки обіцянкам Помоні всіляких гараздів. У цих давньоримських міфологічних образах Л. Мосендз побачив пряму аналогію взаємин України та Росії. Але в поета Помона — не беззахисна «владарка повновісних діб». Це — богиня, яка зі зброєю в руках захищається від північного загарбника — Вертумна. Важливе місце в поезії Леоніда Мосендза, як уже зазначалося, займає образ жінки. Властиво, у нього це два образи: жінки-українки та жінки-чужинки. Перший (матері, сестри, дружини) у поета дуже часто наближається до ототожнення з образом України. Важлива ідея утверджується у вірші «Рясні були тоді серпневі дні»: воякам, що, відступаючи, «варварам лишали хліб і мед» українська земля, «струнка Помона», кинула «погорду матері, сестри і жінки».

Дівчина, з якою прощається вояк, одночасно нагадує дружину Одисея Пенелопу та княгиню Ярославну («Осіння ніч...»).

Образ Праматері Роду змальовано у вінку сонетів «Юна весна». У вже згаданому циклі «Регіна» жінка — це князівна, за якою «Гаральд тужив», поза чім лицем він не бачив інших, навіть прекрасніших облич. У поезії «Довга ніч, як довгий спомин...» ліричний герой зізнається, що готовий «пить бойовий хміль, щоби здобути прихильність «дівчини українських піль».

Широкий образний спектр являє в поезіях Л. Мосендза жінка-чужинка. Це і Жанна Д'Арк, і «чуже дівча з непізаного Пфальццю» — дівчина-німкеня, яка в шпиталі у подільській балці багато поранених «з шляху вічного спокою завернула».

Поряд із всеохопним, всезагальним образом України у поетичних творах Л. Мосендза з'являються й образи-символи із княжої, козацької та новітньої історії України й давньоукраїнської міфології: Калка, Берлад, «пожеж батуринських згар», Суботів, рід Кисілів, Галац, Кодня, Ярополче, Базар, поруч із Дивом — Обида тощо.

Навколо образу України поет гуртує інші образи, як-от: образ вояка-захисника рідної землі, який завжди свідомий наступництва у цій ролі. Українські вояки ХХ століття — нащадки княжих воїв, сміливців-козаків, які вже зламали в собі всі негативи нашої етнопсихології минулих віків:

*Нащадки воїв княжих,
нащадки степових ізгоїв
минають прудкою ходою
минулого віхи хиткі .*

Із негативних образів у прозовій та поетичній творчості Леоніда Мосендза характерний тип «татарської людини», манкурта і запроданця. Це люди, для яких «ханські все були миліші пута, аніж свої, князівські закони», це ті, що «ставали в посполитій Кисілями» та

*В Палаті Грановитій розбивали
собі лоби, чолом цареві б'ючи.
За ранги та за цяточки блискучі
і вольності, і звичай мінjali.
Імперіям були все вірні слуги
і ширили до безтяму простори...*

Загалом творчість етичних образів Леоніда Мосендза не така вже й широким спектром вона творить самобутню цілісність, репрезентує його естетичну, а не тільки індивідуальну та оригінальну.

до циклу «
буде нове
зочу надію,
Важливим заверненням панорамі художнього світу Мосендза-поета є початні мотиви великих опублікованих поетичних творах Л. Мосендза його твірній поемі «Вічний корабель», поемах «Канітферштарна. У різський рік» — знаходимо яскраві й незаперечні вияви його естетичної культури, літератури та мистецтва на творчість яку знаходимо

Над «Вічному вибуху», жанр якого автор визначив як ліричну драму, доля чекатиме близько десяти років. Тут, як і в багатьох інших творах Мосендза, звучать кілька мотивів, котрі були для нього визначальними: «І безкозалишення рідної землі під натиском зовнішніх сил», «А Діва обставин (ворожої навали); шукання причин поразки», «І знов їх українських змагань; прагнення зрозуміти і пояснити тимчасові невдачі взаємин вождя і народу, відповідальності лідера перше «фальшивого він веде».

«Вічний корабель» ще не має жанрові ознаки драматичної поеми. Твір написано у нейтральній формі. Ліричне начало переважає в ньому над епічним. Богиня Поетичний струмінь ліризму, романтична забарвленість та естетична міфологія створює перевагу ліричного компонента у поемі. у підступно

Історичність «Вічного корабля» — кінець XVI віку, після замордування цих давня Оранського, правителя Нідерландів, прозваного Морським аналогом (1522 — 1584). Герої поеми шукають можливих шляхів захисту «вліхом, що насувається з Іспанії. Конфлікт, покладений на руки захисника Мосендзового твору, — зіткнення різних поглядів на місце в поєзасоби оборони міста. У душі головного героя, Ганса, гуртує внутрішній конфлікт: чи правильний він об'єктивний пошук новітньої батьківщини у благословенній країні то наближає її? Дружина Ганса Катерина та двоє дітей відмовляються залишити рідне місто і шукати кращої долі за Океаном, відступаючи до померти зі зброєю в руках у боротьбі за незалежність Понтопу

Історичність «Вічного корабля» — кінець XVI віку, після замордування цих давня Оранського, правителя Нідерландів, прозваного Морським аналогом (1522 — 1584). Герої поеми шукають можливих шляхів захисту «вліхом, що насувається з Іспанії. Конфлікт, покладений на руки захисника Мосендзового твору, — зіткнення різних поглядів на місце в поєзасоби оборони міста. У душі головного героя, Ганса, гуртує внутрішній конфлікт: чи правильний він об'єктивний пошук новітньої батьківщини у благословенній країні то наближає її? Дружина Ганса Катерина та двоє дітей відмовляються залишити рідне місто і шукати кращої долі за Океаном, відступаючи до померти зі зброєю в руках у боротьбі за незалежність Понтопу

В основу драматичної поеми покладено давню скандинавську легенду про корабель-привид, що вічно блукає в безмежних просторах океану. Побутувало багато англійських, іспанських, німецьких легенд про кораблі мертвих, зустріч із якими віщує корабельну катастрофу. Крім легенди про «летючого голландця», в поемі використано мотив вічного блукання як спокути за зраду. Цей мотив звучить і в християнській легенді пізнього західноєвропейського Середньовіччя про Вічного Жиди — Агасфера, який відмовив Спасителеві, що йшов із хрестом на Голгофу у короткому відпочинку. Як і Вічний Жид, «летючий голландець» несе на собі печать прокляття. Плаваючи по морях, він своєю появою попереджає про біду, що наближається. Розв'язку поеми «Вічний корабель» Л. Мосендз дає на основі апокрифу про Агасфера. У структурній будові легенди про «летючого голландця» та апокрифу про Агасфера захований подвійний парадокс, який є їх основою: світлі і темні сторони буття тут двічі міняються місцями. У легенді про Вічного Жиди безсмертя людини як велика мрія переходить у свою протилежність — прокляття. Але це прокляття може бути спокутуване.

Цей подвійний парадокс використано у драматичній поемі Л. Мосендза: ті, хто залишив рідну землю перед ворожою навалою, рідне місто в час небезпеки, приречені на прокляття — безсмертя, на вічне блукання у просторах безмежного океану — часу. Цьому блуканню, все ж, може бути покладено край: тоді, коли рідна земля стане незалежною.

У заключній частині перед персонажем твору Гансом з'являються фантоми Дівочої та Юнакової постаті (у вигляді його полеглих сина та доньки — Марти й Міхаеля). Ці символічні постаті — один із найяскравіших проявів ліризму драматичної поеми. Водночас наповненість «Вічного корабля» вагомими символічними образами є одним із важливих компонентів поетики твору, засобом поетичної виразності.

«Вічний корабель» має деякі яскраво виражені елементи неоромантизму: поєднання у творі реального та фантастичного світів; гостре зіткнення двох світоглядів, двох таборів ідеологічних противників (тих, хто готовий зі зброєю в руках боронити рідну землю, й тих, хто згоден її покинути або за продати чужинцям);

зовнішні події відступають у творі на задній план; велике смислове навантаження у драматичній поемі несуть фантастичні образи та ситуації.

Символіка поеми, її алегоричність та символізм є національно прозорими. «Вічний корабель» сповнений ідейних поєдинків навколо проблеми еміграції, навколо обов'язку боронити рідну землю та відповідальності людини за свої вчинки. Виїхавши після втрати державності на еміграцію, поет шукав відповіді на питання: чи він і ті, хто опинилися за межами України поруч із ним, — вічні блукальці, котрим уже ніколи не судилося пристати до рідного берега? Чи є їх провина у тому, що ворог панує на рідній землі? Прагнення усвідомити причини поразки, знайти відповіді на болючі питання, зробити філософські узагальнення — ось причини, які змусили автора взятися за цю тему.

У поемі «Канітферштан», опублікованій 1945 року в Інсбруку, Леонід Мосендз звернувся до відомого в європейській літературі сюжету. Головна тема, як і в ліричній драмі «Вічний корабель», — еміграція, покидання рідної землі. У «Канітферштані» введено на літературний кін вчорашнього спудея Києво-Могилянської академії, а нині дяка з Токарівки Гордія, який покинув рідну землю, щоб побачити чужі краї та пошукати там щастя.

Прототипом цього героя є, можливо, Григорій Сковорода. Розкриття образу головного героя реалізується у двох площинах — через ліричний і епічний елементи. Розповідь про мандрівку персонажа поєднана у творі з його ліричними переживаннями. Разом з тим поема пронизана гумористичним струменем. Перипетії твору навколо фрази «Канітферштан» ґрунтуються саме на смішному непорозумінні: головний герой сприймає цей вираз, як прізвисьце багатія.

Герой поеми, блукаючи по гданській пристані, звертається до чужинця із запитанням, хто є власником великого корабля із крамом. А той байдуже відповідає: «Канітферштан». Ту ж саму відповідь чує Гордій і на запитання, кому належать кам'яниці в місті. У храмі, де вінчається молода пара, йому відповідають, що це весілля Канітферштана. Пізніше, в «сірий день, як сіру безнадію», дяк Гордій, побачивши чорні прапори, на запитання, хто помер, чує те ж: «Канітферштан». Зустрівши земляка, він

дізнається, що помилявся, вважаючи назву «Канітферштан» за прізвище. Ця фраза означала: «Не розумію».

Колізія Мосендзової поеми полягає у моральному виборі, зіткненні протилежних поглядів на еміграцію. Гордій повинен розв'язати для себе проблему, яка стоїть перед кожним, хто кидає рідну землю для того, щоб розбагатіти на чужині. Чи виправданою є така еміграція, чи принесе вона сподіване щастя?

Поема «Канітферштан» написана через два десятиліття після «Вічного корабля», але у цьому «творі дано ідею, ту саму ідею, що вклав автор колись у поему «Вічний корабель», а саме: люди не повинні кидати рідного ґрунту, в якому пустили коріння». Отже, і в «Канітферштані», і у «Вічному кораблі» Леонід Мосендз, який майже ціле життя прожив за межами рідної землі, пробує і для себе, і для читача проаналізувати проблему політичної та економічної еміграції, цим самим поет прагне розв'язати поставлену у «Вічному кораблі» дилему: шукання «нової вітчизни» чи боротьба за незалежність справжньої батьківщини; прагнення вмерти у боротьбі за батьківщину чи лягти вигнанцем у чужу землю.

Перебуваючи на лікуванні у Зесфельді, в Тиролі, Леонід Мосендз у лютому-листопаді 1946 року працював над поемою «**Волинський рік**», яку присвятив «доньці Марійці на спомин і пригадку». Щодо задуму «Волинського року», поет повідомляє: «Писав зі споминів про свого діда, про Костопільщину, про перекази... Все до купи — для доньки, яка того всього не зазнає...» [41].

Повністю поема «Волинський рік» була надрукована у Мюнхені 1948 року. Незважаючи на інгредієнти дидактичної поеми, цей твір за жанровою природою є ліро-епічною поемою.

Сюжетно Мосендзова поема має струнку симетричну будову: заспів, десять «співів» (розділів) та доспів. У заспіві поеми автор звертається до доньки, закликає її до подорожі в минуле її роду, запрошує перегорнути «сторінку кожну у родовій книзі», обіцяє розповісти про свої дитячі роки на Волині. Творі притаманний високий ліризм. Основна частина поеми — десять розділів, або, як їх називає поет, «співів», — це розповідь про враження малого Марка від перебування із сестрою Валею у дідуся й бабусі на хуторі Підзбуж.

У художньому світі поеми яскраво протиставлено розмежування авторської свідомості на «свою» і «героя». У «Волинському році» поет підпорядковує собі героя й через нього передає спогади про власні дитячі переживання. У діалозі «автор-герой» поет постійно турбується долею Марка, але художня об'єктивність не дає йому можливості впливати на хід подій. Цим ще більше підкреслюється розмежування двох макрокосмів — художнього та реального.

У довгі дні зими хлопчина відкриває для себе неповторний світ хутора, давні українські звичаї та традиції. Велике дидактичне навантаження в поемі мають ліричні та історичні відступи. З вечірніх розповідей малий Марко довідується про легенди свого роду, про 1410 рік. На тлі містерії Різдва, колядок і щедрівок, куті та дитячих забав перед Марком постають візії бурхливого минулого його роду, боротьби бабусиних предків-поляків проти московської неволі. Однією з композиційних особливостей поеми є постійні авторські відступи. З ліричних спогадів, пережитого й передуманого автор часто робить дидактичні висновки й перестороги для наступних поколінь.

Поема розвиває кілька тем. Одна з них — тема впливу історії та родової пам'яті, родинних традицій на формування характеру дитини. Слухаючи легенди, Марко мандрує віками. Поет передбачав, що «ще прийдуть жертви на вівтар свободи», та, коли вже рід Марка стане вільним, у «предківської слави Пантеон» прийдуть ті, хто здобував свободу.

Серед наявних у поемі образів та атрибутів давньоукраїнської міфології й історії: кагла (комин, де, за волинськими повір'ями, ховаються русалчині діти під час завірюхи і там забавляються), птах-шестикрил, дідух, дажбожі внуки, посівайли, Ярило, Марена (Мара), Лада, Велес, Сварог, деревляни, руни, паполома, вирій, рахмани, берладники-ізгої. Весна, літо, потім — осінь, «скороминуча чарівна пора злотистобарвних днів волинських», пора весіль і забав. Тоді (коли завершилося коло) малий Марко мусить повертатися додому.

Ще одна тема поеми — історія українського народу в усіх її найскладніших виявах і перипетіях. Узагальнення цієї теми висловлене автором у доспіві. Це своєрідний підсумок поеми, спроектований на історію людства. Уже в перших рядках впізнаємо ремі-

нісценції з Гесіодових «Робіт і днів» — легенду про п'ять віків, які перейшло людство. Тепер «гряде Атомний Вік», на кін історії «тепер доба приходиться Надлюдина». Поет із тривогою вдивляється у страшне обличчя свого ХХ століття, в якому людина «зеніт розколе і надір, пізнає космос до найдалших зір», а дехто думає, що «під мусом концентраків назавжди братерством спалахнуть усі народи». Автор справедливо не вірить, що через насильство й примус буде збудовано мир.

Звернення Л. Мосендза до світових тем, образів і мотивів було одним із важливих факторів його поетики. Поема «Волинський рік» — це своєрідна енциклопедія відгуків європейської культури, мистецтва, літератури у творчому світі Леоніда Мосендза. Про добре знання поетом грецької та римської міфології свідчать згадки й використання у поемі таких образів, як Пегас, Цербер, Лета, Парнас, Химера, Помона, Лукулл, Одіссей, Ітака, синкліт, пантеон, кастальське джерело. Надзвичайно частими у «Волинському році» є згадки про європейських письменників, цитування їх думок, навіть уривків із творів. Так, у заспіві Л. Мосендз згадує французького поета Андре Шеньє, англійського письменника-фантаста Герберта Уелса, його «Машину часу», поруч із Т. Шевченком — російського романіста Федора Достоевського.

Три великі поетичні твори — «Вічний корабель», «Канітферштан» та «Волинський рік» — загалом гідний, помітний внесок в українську епічну поезію ХХ століття.

Надзвичайно цікавою була літературна містифікація періоду таборів «ДіПі» — творчість поета Порфирія Горотака та поява його книжки «Дияболічні параболи», що вийшла друком у Зальцбургу в 1947 році. Поява віршів Порфирія Горотака на сторінках повенних еміграційних часописів стала справжньою сенсацією, «причому деякі відомі літературознавці прийняли були Горотака з його фантастичною біографією за чисту монету, і тільки молодий білоруський поет Алесь Соловей відразу збагнув, що це, мовляв, український Козьма Прутков» [Див.: 41]... Під псевдонімом Порфирій Горотак ховалися Леонід Мосендз та Юрій Клен. З метою надання збірці більшої достовірності Л. Мосендз і Ю. Клен майже всі поезії у ній датували і часто вказували місця їх написання, які, звичайно, узгоджувалися з виведеною «біографією» Горотака.

Спочатку збірка Горотака мала назву «Неозорість», але згодом так почала називатися її перша частина. Крім вступу і довідки про автора, перу Л. Мосендза у збірці, за твердженням Ю. Герича, належать поезії «Таємниця», «Ода до трактора», «Тирольська космогонія», «УНРРА», «Поезомахія», «Східняцьке фуріозо», «Пам'яті Сквороди», «Елітність» та «Астральна fuga». Із 78 творів, що є у збірці, Ю. Герич приписує Мосендзові 27; 3 — 5 — спільні творіння, решта належить Кленові (між ними точно: «Астрологічне», «Розлука», «Харакірі», «Наслідкування Горация», «Китай», «Чоботи», «Давид»). Після смерті Ю. Клена Л. Мосендз продовжив містифікації Порфирія Горотака. У цій літературній містифікації Леонід Мосендз показав себе блискучим знавцем китайської поезії.

Містифікації, здійснені Леонідом Мосендзом у співавторстві з Юрієм Кленом і самостійно, значно розширили межі цього своєрідного способу творення літератури.

ЄВГЕН МАЛАНЮК [8, 32]

Євген Маланюк народився 2 лютого 1897 року в Архангороді (офіційно Ново-Архангельське), що на Херсонщині. Формальне навчання Євгена почалося 1906 року в Єлизаветграді (тепер Кіровоград): він вступив до земського реального училища і закінчив його в 1914 році. Отримавши диплом, Маланюк одразу вступив до Петербурзького політехнічного інституту, але з вибухом Першої світової війни, щоб не бути мобілізованим на фронт, залишив цей навчальний заклад і став слухачем Військової школи у Києві. Після закінчення Військової школи у січні 1916 р. починається в Маланюковому житті період, який можна назвати основним у творчості поета.

У званні поручника Євгена направили на Південно-Західний фронт, де він очолював кулеметну команду 2-го Туркестанського стрілецького полку аж до пізньої осені 1917 року, тобто до вибуху Жовтневої революції. У цій дивізії зорганізувалася Українська рада, яка гуртувала українців-старшин. Дивізію направили до Луцька, звідки мали всіх демобілізувати. Коли ж прибули туди, містом уже володіли червоні, які відразу ув'язнили всіх старшин.



Євгені Маланюк

В той період пореволюційного хаосу і безпорядку їх усіх могли розстріляти як ворогів народу. Визволили арештованих війська Центральної Ради з німцями. Тоді Маланюку видали документи як громадянинові й воякові Української Держави.

Євген прибув до Ново-Архангельська. Дізнався, що пішов із життя батько. Вдома не сиділося, він їде до Києва, зголошується на працю в Генеральному Штабі України. Будучи молодим романтиком, Маланюк спочатку захопився цим урядом, бо навіть саме слово «гетьман» було для нього синонімом слави, міці, багатства й сили Української Держави. Та згодом юнак

розчарувався. Невдовзі влада перекинулася до Директорії. Євген став ад'ютантом генерала Василя Тютюнника, командуючого Наддніпрянською Армією Української Народної Республіки. Восени 1919 року воєначальник захворів на тиф, і армія пішла в Зимовий похід без нього. Наглядати за хворим залишився Маланюк, і коли 19 грудня Тютюнника не стало, то ад'ютант ще майже рік був у вирі революційних подій — спочатку у Крем'янці при штабі Петлюри, а пізніше — сотником у 5-й Херсонській дивізії.

У жовтні 1920 року армію Української Народної Республіки інтернували до Польщі. Маланюк спочатку опинився в таборі для інтернованих. Тут почав писати перші вірші. Всі враження, що зібралися в нього за період війни, розлука з батьківщиною і туга за нею — ось лейтмотив його поетичних творів. Він із кількома друзями (Ю. Дараганом, М. Чирським, М. Гривою та ін.) видає журнал «Веселка», де вміщує свої поезії. У 1923 році разом із Михайлом Селегієм і Михайлом Осикою випускає у світ маленьку книжечку віршів під назвою «Озимина». Збірка цікава тим, що в ній відбилися перші враження поета після закінчення війни.

Інтерновані вояки намагалися знайти вихід із свого скрутного становища. І ось трапилась нагода: в Подєбрадах, у Чехії, відкрилась Українська Господарська Академія. На навчання приймали колишніх вояків Армії УНР, які мали відповідну освіту. Маланюк та-

кож подав заяву, і коли прийшло повідомлення, що його прийнято, дістав візу від польського уряду і виїхав восени 1923 року до Чехо-Словаччини. В Подєбрадах він записався на гідротехнічний відділ інженерного факультету.

З 1924 року починається багатолітня співпраця Маланюка із Дмитром Донцовим у «Літературно-науковому Віснику». Маланюк тоді займався політикою, і коли в 1925 році організувалася в Подєбрадах Легія Українських Націоналістів, був одним із її засновників, але скоро вийшов із цієї організації.

У 1925 році в Подєбрадах виходить перша оригінальна збірка поета «Стилет і стилос», а в 1926 році в Гамбурзі друга — «Гербарій». Вірші «Гербарію», запропоновані автором до друку 1924 року, пролежали у видавництві два роки, збірка побачила світ лише 1926-го. Її вважають другою книжкою Маланюка, бо раніше була «Стилет і стилос». Ми ж розглядатимемо «Гербарій» як першу, аби дотримуватися хронологічної послідовності написання творів.

Назва «Гербарій» виправдовується у вступному ліричному вірші «Лист», де поет, спостерігаючи, як «журливо жовкнуть пелюстки квіток життя», у своєму щоденнику згадує знайомство в Києві, яке не може забути «в бурі літ». «Гербарій» — це переживання поета в еміграції, туга за втраченою батьківщиною, це слова любові й вірності рідній землі. Поет порівнює чужину зі своїм краєм, і його біль і туга виливаються сильною емоційною мовою, що породило своєрідний стиль поетичного матеріалу. Це поезія великої напружності, високих почуттів, того «волюнтаризму», який приписували Маланюкові критики ще на початку його творчої дороги.

У збірці «Стилет і стилос» автор роздумує над тим, яку роль мусить відігравати поезія в боротьбі за кращу долю народу, про значення особи поета для своєї нації, піддає критиці літераторів, які дотримувалися гасла «мистецтво для мистецтва», вдається до самоаналізу як українець і як поет. Назва збірки «Стилет і стилос» і впливає якраз із цих роздумувань поета, який тоді ще не вирішив, яку вибрати дорогу для досягнення мети. Його терзало питання: ким бути надалі — вояком чи поетом? Маланюк доходить висновку, що можна поєднати стилет і стилос, якщо брати стилет у символічному значенні цього слова.

Збірками «Стилет і стилос» та «Гербарій» Маланюк засвідчив, що в українську літературу прийшов зрілий поет. І не лише утвердився в її рядах, але й став у її проводі. Націоналістична молодь захоплювалася його волюнтаризмом, намаганням переродити український народ на націю «варязької сталі» і «візантійської міді».

Закінчивши у 1928 році Академію з титулом інженера-гідротехніка, Маланюк згодом відбув на працю до Варшави, віддавши перед виїздом до друку свою третю збірку віршів **«Земля й залізо»**, яка побачила світ 1930 року в паризькому видавництві «Тризуб». Складалася вона з трьох розділів: «Полин», «Степова Еллада», «Варяги», вступного поетичного слова «Напис на книзі віршів» і замітки «Від автора».

У розділі «Полин» Маланюк продовжує тематику попередніх збірок, але у другому, «Степова Еллада», тон оповіді міняється. Ось вірш — «Сьогодні». Це ліричний твір мелодійно-ніжного звучання — як вияв особистого щастя поета, який познайомився зі своєю майбутньою дружиною. Рядок лягає до рядка, і народжується пісня серця:

*Біла лагода яблунь в цвіту.
П'ю життя моє спрагнено-радо,
Прийдеш, прийдеш? — і легіт: прийду —
Медоносним зітханням — ой, Ладо!*

Здається, що всі турботи відходять у небуття, а дійсність набирає казкового забарвлення. Але це ліричне відхилення від попередніх, сповнених пафосу віршів не триває довго, бо ще в цьому самому розділі поет починає нарікати на тишу:

*Хоч би вже буря, вир, абощо,
Цієї тиші не знести!*

Ця нетерпеливість, нарікання на затишся були типовими для всіх «вісниківців». Вони прагнули дії, руху, змагання.

У поезії «Закінчуючи» Маланюк немовби виправдовується, що пише на одні й ті ж теми, можливо, навіть під враженням осуду близької людини: «То ж поможи лише накреслить страшне обличчя цих років», — благає він. Ці припущення впливають із наступних творів, особливо з «Горобиної ночі», де автор зізнається, що поетові-воїнові нелегко перетворитися на ніжного й закоханого мужа.

Свою співпрацю у «Літературно-науковому Віснику» продовжував Маланюк аж до 1932 року, коли журнал перестав існувати. З 1933 року почав виходити «Вісник» під редакцією Дмитра Донцова, Є. Маланюк продовжував друкувати свої твори у ньому. У «Віснику» співпрацювали також Олег Ольжич, Олена Теліга, Юрій Клен, Оксана Лятуринська, Юрій Липа і Леонід Мосендз, яких разом із Маланюком називали «вісниківською квадригою». Дмитро Донцов охрестив їх усіх «трагічними оптимістами», вважаючи, що постійні зітхання і нарікання на обставини — це трагізм без оптимізму, а відірване від дійсності мрійництво — це оптимізм без трагізму, «вісниківці» ж зі своїм «волюнтаризмом», вірою в переродження нації з гречкосіїв на воїнів були «трагічними оптимістами».

У Варшаву Маланюк приїхав у лютому 1929 року і одразу включився в літературне життя, що його вже започаткував тут Юрій Липа. Засновується група «Танк», назву якій придумав Маланюк. За варшавського періоду життя Маланюка побачили світ збірки «Земна Мадонна» (1934 р.), «Перстень Полікрата» (1939 р., Львів) та «Вибрані поезії» (1943 р., Львів, Краків).

Назва четвертої книжки **«Земна Мадонна»**, здається, стосується першої дружини Маланюка, хоч у 1934 році він був одружений вдруге і перший вірш збірки присвячений його другій дружині. На думку про назву збірки навертають вірші Маланюка з циклу «Перша весна», вміщені пізніше у збірці «Остання весна». У збірці «Земна Мадонна», виданій у 1934 році, більшість творів ще з 20-х років. Треба, однак, припускати, що пізніше Маланюк переніс це визначення, можливо, і ще на якусь жінку, бо в цій самій збірці є також вірш під назвою «Земна Мадонна» і, мабуть, йдеться в ньому вже про когось іншого, бо твір датується 1930 роком, коли настав розрив у сім'ї Маланюків. Вступ до збірки «Земна Мадонна» — це звернення до другої дружини Богумили: «І прийде час — ти подаруєш сина» — що й сталося. Але більшість поезій належить до національної або вселюдської тематики.

Збірку **«Перстень Полікрата»** (1939 р., Львів) назвав Маланюк ліро-епікою. В ній він оспівує свою долю, що, як перстень Полікрата, завжди «вертається назад». Суворою була життєва дорога поета. Зазнав він «хвалу й хулу пустої слави»: «апосто-

ли і супостати» кляли його, як посланця, що приносить вістки про занепад країни.

Перший розділ «Земля-мати» присвячується далекій матері-землі, до якої Маланюк зберіг трепетну любов аж до останнього свого подиху. Вона домінує в його думках завжди і всюди. У збірці кілька поезій інтимної лірики: «Вічне» — спогад із берегів Синюхи про край, де проживала сім'я Маланюків, «Липень» — про смерть його матері. В «Моравських елегіях» поет змальовує красу Морави, «Свічадо моря» — замальовки з подорожі по Балтійському морю і враження від поїздок по балтійських країнах. Автор уміщує також і переклади: «Маяки» — Шарля Бодлера, «Крізь вікна» — Йозефа Махара та «Любов» — Н. Гумільова. Ці переклади були зроблені ще в 1925 — 1926 роках.

Цікавий вірш «Ода до прийдешнього», в якому Маланюк звертається до майбутніх поколінь та оцінює свою роль у їх формуванні. І приходиться до висновку, що його пісня вже відспівана. Песимістичний настрій поета незрозумілий, якщо брати до уваги той факт, що йому тоді було 35 років.

У період Другої світової війни поет проживає у Варшаві сам, — дружина з сином виїхали до Праги. У 1943 році читачі отримали Маланюкові «Вибрані поезії» (1923 — 1943) — своєрідний підсумок його двадцятилітнього доробку. Збірку склали деякі твори з попередніх п'ятьох книжок та окремих розділ «Незібрані поезії» з поемою «Голоси землі», в якій автор розповідає про свою сім'ю: матір, батька, діда і бабу. Це — тепле слово про свій родовід. У вірші «Підсумок» поет висловлює надію, що марно «креслив літери цих літ», і що праця його не загине марно, бо вона має будуюче значення для майбутніх поколінь.

Після війни Маланюк викладає математику в українській гімназії у Регенсбурзі. У літературному житті не бере надто активної участі, а стоїть дещо осторонь зорганізованого літературного процесу і МУРУ. У 1949 році Маланюк виїхав до Сполучених Штатів Америки і поселився в Нью-Йорку, де дістав працю технічного рисувальника і трудився до 1962 року — аж до виходу на пенсію.

26 червня 1954 року в Нью-Йорку відбулися перші основоположні сходи Об'єднання українських письменників в екзилі «Сло-

во». Одним із засновників, як твердить Григорій Костюк у статті «З літопису літературного життя в діаспорі», був Маланюк. Проте, говорячи з перспективи 15-річної діяльності «Слова», в листопаді 1970 року, Григорій Костюк жодного разу не згадує Маланюкового імені як учасника з'їзду або співпрацівника в системі організації. Видно, щось знову сталося, що відкинуло поета від організованого українського літературного життя. Можна зробити висновок, що він дуже швидко захоплювався і ще швидше розчаровувався в різних організаціях і демонстративно виходив із них.

Уже за океаном у 1951 році до творчого доробку Маланюка додалася збірка «Влада». У вступі пояснюється, що вона була підготовлена до друку ще 1938 року і пролежала в німецькій цензурі протягом усієї війни. У збірці три розділи: «Серпень», «В присмерку доби» та «Зорі гаснуть». Перший — це в основному інтимна лірика, жанр, який дає можливості авторові широко розкрити діапазон свого таланту. Вміщені тут і поезії з двадцятих років. Це наштовхує нас на думку, що поет тоді не вважав за потребу заявити про себе як про лірика. «Імператор залізних строф» мусив підтримувати свою вже усталену репутацію. Другий розділ «В присмерку доби» — це усвідомлення поета, що його поетична снага вичерпується — «затерпли пальці зимні держати древню ліру». Та правдоподібнішим було б твердження, що не цього бракувало Маланюкові. Його непокоїло, ймовірно, відчуття певної відчуженості від сучасного літературного світу. Після років наполегливої діяльності у вирі бурхливих подій поет задовольнився периферійним життям, справжнє ж проходило повз нього. У третій частині «Зорі гаснуть» Маланюк звертається знову до теми батьківщини, а також пропонує свої так звані «віщі» вірші, у яких бачить майбутнє у надзвичайно похмурих кольорах.

Завершує збірку поема «Побачення». В поемі описує Маланюк свої відвідини маєтку Малицьких у Шляхтинцях поблизу Тернополя перед війною у серпні 1939 року. У сні до нього з'явився «начальник» — отаман Василь Тютюнник, який і повідомив, що війна неминуха: «Отже, знов, поручнику, на нашу батьківщину війне вогонь».

«Пам'яті Василя Тютюнника, воїна і громадянина» — з такою

присвятою 1954 року в Філадельфії окремою книжкою вийшла поема «П'ята симфонія». За епіграф до неї Маланюк узяв напис Бетховена на партитурі «П'ятої симфонії»: «Так стукає доля у ворота». Бетховен був улюбленим композитором Маланюка, особливо подобався йому саме цей твір. Своєрідний трагізм бетховенської музики якраз співзвучний історичним подіям, змальованим у поемі. Так автор змушує музику символізувати зміст поетичного твору.

В основу «П'ятої симфонії» покладена розповідь про стратегічну операцію влітку 1919 року, учасником якої був і сам Маланюк. Автобіографічність посилюється ще й тим, що у творі виступають не фіктивні, а реальні історичні постаті: помічник начальника штабу діючої армії, згодом командувач армією Василь Тютюнник, генерал штабу, петербуржець шведського походження Володимир Сінклер, начальник оперативного відділу штабу діючої армії генерал Микола Капустянський, наказний отаман Осецький, полковник генерального штабу Воскобійник, військовий міністр Володимир Сальський, начальник штабу Андрій Мельник, начальник штабу корпусу Січових стрільців генерал Марко Безручко, начальник 3-ї дивізії генерал Олександр Удовиченко та начальник волинської групи Всеволод Петрів. Згадується також про командира корпусу Січових стрільців Євгена Коновальця.

Маланюк був переконаний, що доля стукала у браму сердець українських провідників, але вони не зуміли «почути віщій стук» часу. Єдиний Василь Тютюнник відчував цей поклик долі, але через надмірну бюрократію, недбальство і лінивість деяких начальників, зокрема таких, як наказний отаман Осецький, було упущено момент, що й призвело до остаточної поразки.

Зусиллями Наукового Товариства ім. Шевченка в Америці 1954 року з'являється друком збірка «**Поезії в одному томі**», її склали деякі вірші з попередніх книжок і новий розділ «Проща». Відкриває том «Ісход II», написаний 1944 року, тобто на початку другої поетової еміграції. Тут така ж туга і біль за втраченим, як і в першому «Ісході», коли 1920 року Маланюк залишав Україну. У віршах змальовуються події, пов'язані з життям поета від найдавніших днів, які зберіг у пам'яті, аж до сьогодення. Кожна поезія передає настрої автора, взаємини з тими, хто мав вплив

на його долю, особисті філософські роздумування про вічні істини людського буття взагалі і свого власного зокрема. Поет ніби розкриває перед читачем свою душу і передає у спадок наступним поколінням усе найкраще, пронесене крізь роки боротьби і поневірянь.

Видавництво «Вісник» у Нью-Йорку (1959 р.) подарувало шанувальникам творчості Маланюка ще одну збірку «**Остання весна**». За мотто автор узяв слова з першої пісні Гомерової «Одіссеї»: «Бо і якже? Та ж всі, що уникнули злої заглади, вже давно мають затишок і від війни, і від моря, — тільки він залишився далеко родини і сина».

«Година гніву» — перший розділ збірки з поезій між 1920 — 1933-ми роками. Більшість із них особистого спрямування, проте особистого умовно, бо ж твори змальовують добу, в якій жив і творив поет, та включають його думки про долю митця і його роль у розвитку суспільства. Маланюка пробудили до творчості незрівнянна краса степів рідної Херсонщини та могутнє Шевченкове слово. Далі він скаржиться, що сучасники не розуміли його, «і нарікали» — «Що це він?» і тому його слава «гуде, як похоронний дзвін».

Розділ «Зустрічі» — це високохудожнє слово про знайомства з різними людьми, які або залишили свій слід у житті поета, або мали вплив на формування його світогляду. Вірш «З забутого поета» — переспів-переклад твору М. Лозини-Лозинського. Автор простежує шлях поета від убогого животіння до багатства і слави. Але слава не приносить того найважливішого, що додає творчої сили, а саме — любові. Інтимного характеру і поезія «Задавнена розмова» (1924 р.), адресована князівні Ользі Туган-Барановській (татарського походження), з якою познайомився поет ще у Києві.

Авторською теплотою позначені вірші циклу «Антистрофи», присвячені Анні Ахматовій, переслідуваній владою за творчість, неспівзвучну добі. Ахматова зазнавала постійних утисків з боку «слуг народу». В 1945 році Жданов у своєму виступі засудив її творчість, назвавши «взбесівшеюся баринькою». Цей вислів узяв як мотто Маланюк до одного з віршів цього циклу. Закінчується добірка ліричними рядками, стилізованими під народні мотиви, та кінцевим каламбурним зіставленням Горечко — горенько:

*Змарнувала, спопелила.
Сніжнобілі свої крила.
Скорчилось і почорніло
Серденько твоє,
Рідна, бідна, смертно-біла,
Ти замовкла й заніміла,
Сестро мила, Сестро біла,
Горенько моє!*

Наступний вірш «Пам'яті поета і воїна» присвячений Ніколаю Гумільову. Гумільова розстріляли, Маланюк висловлюється з великим співчуттям до визначного російського поета:

*Бідний брате! Дні твої намарне
Пропадали в фінських болотах
Чом не породила інша мати, [...]
Ти б не взнав пекучих віч Ахматової
Й кулі юди від руки раба.*

Шевченків епіграф «І молодеє теє горе, і молодий той грішний рай...» починає третій розділ «Остання весна», в якому Маланюк знову оспівує свою молодість.

1964 року Маланюк подарував читачам свою дев'яту книжку — «Серпень» з присвятою «Пам'яті дружини моєї Богумили з Савицьких», яка померла 4 листопада 1963 року в Празі. В ній — твори, написані в молоді і зрілі роки, а також спогади і враження з Гантеру. Гантер — це відпочинковий куточок у горах, куди їздив поет кожного літа, він дуже любив цю місцевість. Там йому легко творилося, бо навколо все нагадувало Україну: і гори, і небо, і навіть зілля чебрецю.

16 лютого 1968 року в Нью-Йорку не стало Євгена Маланюка. Смерть підкралася зненацька, хоч він не переставав бути активним до кінця днів своїх. 1972 року у видавництві «Сучасність» (Мюнхен) вийшла десята книжка поезій «Перстень і посох», укладена ще самим Маланюком. Ця збірка пройнята відчуттям наближення смерті поета, в ній він прощається з усім, що було дороге йому на білому світі.

Різноманітна поетична творчість Євгена Маланюка спонукає читача чи критика уявляти широку мережу тематичних мотивів у ній. У початковій стадії читання так воно і здається. Однак гли-

бше вникаючи в суть написаного поетом, доходиш висновку про певну одноманітність тематики цього автора. Всю його поезію, з точки зору тематичної побудови, можна підпорядкувати двом головним лініям, що проходять через його творчість від першого до останнього віршів. Вони розгалужуються в ряд побічних мотивів, часом ідучи паралельно, а часто перехреснюючись і підсилюючи одна одну [Див.: 8].

Головні тематичні лінії: втрачена батьківщина та розбите особисте життя. Лінію «втраченої батьківщини» розвиває поет у багатьох своїх віршах, часто повторюючи і наголошуючи на елементах, що, на його думку, були або причиною, або наслідком цієї втрати. Друга тематична лінія, переплітаючись із першою і базуючись на особистих переживаннях поета, наголошує і унаочнює проблеми, що впливають з мотивів розлуки з рідним краєм.

Коротко проаналізувавши твори першої тематичної лінії збірок Маланюка, слід відмітити, що всі мотиви в ній пронизані однією ідеєю, а саме: втраченій батьківщині треба протиставити духовно сильний народ на чолі з розумним і хоробрим провідником.

Значно складнішою є друга тематична лінія — розбите особисте життя. Вияв багатогранної психіки поета важко вмістити в якісь поодинокі мотиви. Однак упадають в очі такі аспекти його особистості: Маланюк — вояк, Маланюк — поет, Маланюк — людина. Ці всі означення треба поставити над спільним знаменником — емігрант. Розгляньмо трикутники: Маланюк — вояк-емігрант, Маланюк — поет-емігрант і Маланюк — людина-емігрант. У першому помітні такі мотиви:

- а) прославлення вояків, товаришів по зброї, які полягли в бою;
- б) надія на повернення і нову боротьбу зі зброєю в руках;
- в) усвідомлення того, що еміграція була помилкою.

Трикутник Маланюк-поет-емігрант розглядатимемо, маючи на увазі мотив активного ангажування, який сильно звучав у першій тематичній лінії. Цей вияв мусив бути максимальним, що, без сумніву, розумів письменник. Але які успіхи мав він, чи задовольняла його творча робота як митця? Поняття «поет» Маланюк ототожнював із проблемами національного характеру. І тут же торкався проблеми поетичного обдарування, своєрідних «тортур літератури». Поетичний талант чи бажання писати, — це,

на думку Маланюка, кара. Людина стає невідником поетичної творчості і несе «щоденний хрест», бо мова заслонює дійсність.

Впліталися також питання духовного життя і зростання поета, йшлося про особисті бажання і мрії: «Все чути. Всім палать. Єдиним болем бути». Ці прагнення духовного «горіння» не завжди підтримували і розуміли сучасники.

Трикутник другої тематичної лінії Маланюк-людина-емігрант, мабуть, найскладніший і висвітлює найболючіші аспекти його індивідуальності. У віршах домінує мотив туги емігранта за батьківщиною. Поет роздумує над своєю долею на чужині (вірш «Під чужим небом»), трепетно зізнається, що віддав би всі Парижі й Праги за стару соломку рідних стріх. Тугу свою Маланюк порівнює із становищем Одиссея. Твір старогрецького поета Гомера надихнув Маланюка написати цикл віршів про свої скитальські радощі й поневір'яння. Життєвий шлях поета — це океан, по якому він пливе, долаючи різні пригоди, тому що «Не кинувши у глиб надійний якір», поет не знаходить затишку впродовж усього життя. Чи шукав він його на чужині, це інше запитання, бо єдиний можливий і бажаний притулок, своєрідна Ітака Маланюка — батьківський дім над річкою Синюхою. Ось чому Маланюк-Одіссей вічно у човні, який кидає розбурханий океан-життя.

Найрельєфніше проступає мотив туги емігранта за сім'єю, сином і домівкою. Вірші такої тематики надбуємо в усіх збірках.

У творчості Маланюка зауважуємо й мотиви, що не мають безпосереднього зв'язку з основними лініями, але вони служать засобом для підсилення їх, для зміцнення їхньої поетичної структури. Надзвичайно вміло вплітає Маланюк у вірші елементи античної міфології, староруської поганської віри та християнської релігії. В античній міфології Маланюка цікавлять сюжети старої Еллади і древнього Риму. Мотивів староруської віри, на відміну від інших вісниківців, поет торкається рідко. Лише Стрибог, Діва-Обида, «гряде Ярило із дарами» та звернення «Не покидай, Дажбоже» хвилюють поетову увагу, коли він говорить про далеке минуле України. Мотивами християнської віри пройняті пізніші твори, особливо риторичні й молитовні.

Маланюк часто виступав на сторінках періодики як літературний критик, автор численних есеїв. Мав власний погляд на розвиток української історії та культури. Наприкінці свого життя поет зібрав цей доробок і видав їх двома томами «Книги спостережень».

ОЛЕГ ОЛЬЖИЧ [43; 59; 67]

Я. Славутич назвав О. Ольжича одним із найвизначніших поетів-філософів нашого часу, котрий у своїй поетичній творчості та в особистому житті виявив себе послідовним ідеалістом. «Якщо в інших поетів, сучасників траплялися певні вагання, зумовлені мінливим триванням, якщо деякі поети чи взагалі письменники доходять до ідеалістичного переконання шляхом крутих зворотів, піднесення і падіння, і знову піднесення, то в Ольжича такого не бачимо, — констатує дослідник. — «Неугнуто і прямо» пройшов поет свій життєвий шлях, певний свого покликання, сили й ваги власного слова. До своєї омріяної ідеї — створити українську незалежну й соборну державу — поет уклав любов і творчість, тугу і порив, відвагу і вогонь самопожертви. Що більше за згадані Божі дари може мати митець? Усе, що він отримав, передав у скарбницю національної культури» [67].

Народився О. Ольжич 7 липня 1907 р. в Житомирі. Живучи в Україні, Ольжичеві довелося стати свідком драматичних подій. Юнаком у віці 15 років він залишив Україну, виїхав разом із матір'ю на еміграцію — до батька, який не захотів співпрацювати з невинним московським комунізмом. Журнали «Літературно-науковий вісник» та «Вісник» у Львові, культурно-політична еміграція в Празі, революція в Карпатській Україні 1939 р. були тим середовищем, в якому виховувався поет-мислитель.

Першим твором Ольжича було дитяче оповідання «Рудько», опубліковане під псевдонімом О. Лелека. Цілком серйозно, в манері художнього реалізму автор показує пригоди й лицарські поєдинки півня Рудька.

Можна припускати, що поетичний талент Ольжич успадкував від батька, хоч шляхом Олесевої поетики він свідомо не пішов. Перш за все тут спрацювала різниця поколінь та Ольжичеве ото-



Олег Ольжич

чення — ділове й наукове. Сентиментальна поезія була чужа його вольовій, діяльній натурі. У поетичній творчості, зокрема у стилістичній її царині, О. Ольжич дуже багато сприйняв від Миколи Зерова та інших неокласиків. Він інстинктивно відчув, що Филиповичеві слова «гострозоре, мужне покоління уже росте на молодій землі» стосуються насамперед таких, як він. Усвідомивши цю своєрідну естафету, поет стає спадкоємцем найкращих традицій української літератури. Цьому сприяло ще й знайомство з Є. Маланюком, Л. Мосендзом, Ю. Кленом, котре спрямувало його до по-

езії раціоналістичної, інтелектуальної, вольової, здатної виховувати цілісну натуру. О. Ольжич світоглядно поглиблює український класицизм. Це поглиблення йде в нього за допомогою наголошування на християнськості української духовності, щоб бачити «тільки Сонце, щоб тільки кричати Правду!».

О. Ольжич-поет формувався, спираючись на світогляд О. Ольжича — вченого-археолога та громадсько-політичного діяча. Юнаком увібрав у себе О. Ольжич омріяну мету ОУН — створити самостійну державу, в якій українці могли б жити вільно й розвивати свою культурну спадщину. Ця мета, ця сила віри в ідею, пульсує у всьому, про що пише поет. Добираючи слова найбільш допасовані до основної думки, слова «... прості і суворі, Як величність того Різдва, Що нас у горінні, не горі, Порвало і ще порива».

О. Ольжич-поет залишив по собі три збірки — «Рінь» (Прага, 1935), «Вежі» (Прага, 1940), «Підзамча» (надруковано посмертно в Мюнхені 1946 р.). Перша збірка «Рінь» аполітична за своїм характером. Ця збірка явила читачеві не початківця (раніше були опубліковані цикли віршів «Кремінь» (1931), «Камінь» (1932), «Бронза» (1932), «Залізо» (1932), а поета, сформованого як у світоглядному, так і в стильовому аспектах, який мав свою позицію, поетичне та життєве кредо. Вражала його ерудиція, інтелект, неординарність. Недарма Оксана Лятуринська казала, що

їй Ольжич «здавався «надлюдиною». Збірка «Рінь» декларувала поетику нової доби, виокремлювала той напрям у літературі української діаспори, що сповідував нетрадиційність, переглядав ієрархію вартостей. Поезія Ольжича мала глибинне філософське підґрунтя.

Рінь — це динаміка пізнання через спалах уяви. Поет бачив те, чого не помічають інші. Його око з сухої сірої ріні вихопило передісторію — «силу вод рвучку», джерело зміни природи. Це вже вияв нового художнього мислення.

Збірка «Рінь» не має тематичної одноцільності. Вона зіткана з переплетень відчуттів сучасного й давно минулого. У ній переважають мотиви первісної історії людства, античної Греції і Риму, схоплені інтуїцією вченого-археолога. На думку М. Неврлого, «в них поетові не так важлива зовнішня декорація давніх культур, як їхня духовність, як ріст і розвиток людини, її соціальної суті, її звичаїв, нахилів, ментальності й моралі». Ольжичеві поезії найчастіше являють собою ліричні медитації, викликані спостереженнями над цілком буденними предметами, здатними відкривати допитливому спостерігачу цілі історичні пласти. Таким є, наприклад, вірш, присвячений Л. Мосендзові. Навіяний музейними експонатами, він одразу, скупими словами й без емоцій, переносить нас до прадавньої доби існування слов'янського племені. Сценки прадавнього життя лаконічно малює поет у віршах «Готи», «Новобранець», «Нічний напад» та ін. Хоч би про що Ольжич не писав, у всьому — в образах, ситуаціях, мові — відчувається ерудиція, глибока обізнаність з історією людства, виразна перевага історичного мислення. Він майстерно проводить паралелі між минулим і сучасним. У вірші «Проїшли пурпурні фенікійські дні» Ольжич намагається у постатях тогочасних римлян упізнати їх славних предків.

Зі сторінок всесвітньої історії Ольжич вибирає ті, які віддзеркалюють зміну епох, занепад культур та імперій, ілюструють химерну долю завойовників. Найсильніше Ольжичева історіософія виявлена у вірші «Був же вік золотий». У дусі Овідієвих «Метаморфоз» Ольжич подав у ньому стислу характеристику чотирьох основних епох в історії людства, виявляючи при цьому добру обізнаність із концепцією німецького філософа О. Шпенглера.

Друга збірка «**Вежі**» художньо відтворює складну й напружену атмосферу галицького революційного підпілля. На думку М. Неврлого, Ольжича можна вважати революційним романтиком [43, 104]. Поняття героїзму в його поезії включає не тільки чесноту, а й сильний духовний заряд, здатний оновити і морально оздоровити світ покори і рабства. Лапідарність вислову, посилена внутрішнім динамізмом, свідоме зречення розтягнутої оповіді й описовості утворюють лірику напружених епізодів, «поезію мужності й боротьби»:

*За нами розгубленість мертва,
Де страх і покора — закон.
Там втрат не буває, де жертва —
Здобутий в огні бастион!*

Поема «Городок. 1932», що увійшла до збірки «**Вежі**», читається як героїчна хроніка, написана на гарячих слідах подій у тогочасній Галичині. Історичною основою поеми є реальні події: з наказу галицького революційного підпілля у містечку Городку було вчинено напад на польську пошту, якою керував шовініст. Акція вдалася, але несвідомі селяни видали окупантам підпільників Біласа й Данилишина, яких було повішено. «Городок.1932» — ревієм жертвам тогочасного терору й одночасно вболівання над політичною несвідомістю мас, критична переоцінка діянь і пересторога для майбутніх поколінь:

*Товаришу любий мій, брате,
Дивися у вічі рабам.
Як будете так воювати —
Вкраїни не бачити вам.*

Цикл «Незнаному воякові» (1935) композиційно складає другу частину «**Веж**». Він ідейно й тематично поглиблює попередню поему і становить «поетичну історію галицького революційного підпілля». Тут звучить мотив засудження угодовства галицьких лібералів, які пасивно дивилися на пацифікацію української Галичини, викриття українського культурницького просвітництва, яке помпезно відзначало різні роковини, але ігнорувало долю простої людини. З пасивної маси селянства Ольжич прагнув виховати діловий, активний, свідомий своїх завдань народ, виховати ділову, вольову людину. Згодом ця програма ви-

росла у вимогу героїчного життєвого стилю. Тридцять дві частини циклу пронизані єдиним поривом особистої відповідальності кожного, адже

*Держава не твориться в будучині,
Держава будується нині.*

Третя збірка О. Ольжича «**Підзамча**» (1946) була видана після трагічної смерті поета. Силою своєї поетичної уяви Ольжич переносив теми віршів у сфери археології, антропології, геології, різноманітні історичні періоди. В «**Підзамчі**» Ольжич досяг найбільшого артистизму. Тематикою та настроєвістю вірші збірки тяжіють до неокласики. В них відчутна гармонія думки й почуття, урівноваженість настрою, замилювання не лише класичними темами й художніми засобами, але й класичним спокоєм.

Поезія Ольжича вимагає від читача певної ерудиції, знання історії, філософії, мистецтва. В ній часто перехрещуються і взаємодоповнюються елементи різних видів мистецтва — малярства, музики, скульптури. У цій синкретичності, виразному інтелектуалізмові — її модерність, яка, проте, не виключає можливості застосування традиційних розмірів, строфіки та тропів.

Ольжичева художня спадщина кількісно невелика, але значима за своїм духовним зарядом, вольовою напруженістю. Його творчість характеризується широтою тем і сюжетів, починаючи від праісторичних часів і закінчуючи українськими визвольними змаганнями ХХ століття. За своїм змістом вона виразно історіософічна, скупа й вельми ощадна в засобах. Феномен Ольжича як людини, поета і вченого тільки в сукупності, у тісному зв'язку його життя і творчості з його трагічною смертю. Проповідуючи своїм словом героїчний тип людини, Ольжич у власному житті намагався дати приклад незламного борця за волю свого народу. О. Ольжич чудово розумів добу, її «страшну вагітність, що несе плоди, які аж правнукам узріти». Поет ставив собі за ідеал «відвагу, непохитність, чистоту». На превеликий жаль, загинув поет у розквіті своїх сил і спроможностей. 9.06.1944 р. німецькі нацисти закатували українського націоналіста, борця за волю й самостійність України в одному з багатьох концтаборів — у Саксенгаузені, де мучились тоді й інші українські націоналісти.

Поетика Ольжича докорінно відрізняється від попередніх по-

етичних традицій. Як твердить О. Таран, «митець створив власний оригінальний художній стиль, що виник на ґрунті так званого «природного стилю», властивого рідній мові; водночас він сформований безпосереднім впливом сучасної поету грізної доби, її культурними й літературними смаками й уподобаннями» [59, 60]. Форма поетичних творів, добір зображально-виражальних засобів у художній системі Ольжича зумовлені насамперед його розумінням суті мистецтва:

*Нащо слова? Ми діло несемо.
Ніщо мистецтво і мана теорій,
Бо ж нам дано знайти життя само
В красі неповторимій і суворій.*

Константами індивідуальної творчої манери Ольжича є героїчний пафос, піднесення духу і відповідна лексика, оперта на ключові слова (як-от: воля, меч, лезо, каміння, сталь, залізо тощо), які передають авторське ставлення до художніх засобів, навіть нехтування «літературною манерою» взагалі, бо найціннішою він визнавав ідею, суть твору.

«Стиль Ольжича, — продовжує думку О. Таран, — синтезував у собі як аналітичні характеристики (короткі фрази і речення, уникання складних і довгих речень, періодів, а натомість — номінативні речення, уривчастість), так і синтетичні (переважання в окремих випадках з певною метою складних речень, довгих фраз, періодів)» [59, 61]. Складниками подібної стильової манери є стислість віршового рядка, своєрідна рима — епіфора, мажорний настрій та лапідарність (стислість і виразність вислову).

Систему образів Ольжичевої поезії О. Таран пропонує поділити на кілька типів: психологічні, інтелектуальні, національні, типові, образи-символи. Наприклад, герой Незнаний вояк — надзвичайно складний психологічний тип, це особистість високого морального рівня, для якого життєве кредо — боротьба за щастя народу. Психологічна мотивація поведінки персонажа — одержимість у боротьбі за національну ідею, що передається й читачам. Інтелектуальний тип у творчості Ольжича покликаний репрезентувати й художньо витлумачити ставлення до дійсності людей освічених, перейнятих тими ідеями та ідеалами, які в даний історичний момент є найактуальнішими у житті нації. Такі

образи у творчості митця є носіями і виразниками державницьких ідей.

Ольжич-поет володіє унікальним мистецьким даром відчувати і відтворювати у рисах, діях і мові героя провідні риси українського характеру. Його герой — суто національний, яскравий представник свого народу, його плоть і кров. Загалом, образи в поезії Ольжича мають здатність узагальнювати ряд ідей і думок, представляючи цілий їх комплекс в одному лаконічному символі. Деякі символи несуть ознаки схематизму, це робить їх узагальнюючими. Це, наприклад, жовто-блакитний прапор чи тризуб, які викликають низку певних емоцій, асоціацій. Домінантні образи (дух, віра, одвага, воля, мужність, боротьба) є важливим компонентом поетичної манери Ольжича, виявом його цілеспрямованої, мужньої особистості.

ОЛЕНА ТЕЛІГА [4, 18, 23, 24, 27, 28]

На думку Юрія Шереха, поезія Олени Теліги виростала передусім з альбомної поезії не заради стилізації і не через провінціальність. Альбомна поезія була її джерелом тому, що вона давала змогу не називати речей «любимими» назвами, давала достатні запаси цнотливих алегорій і парафраз. У своєму вживанні ці алегорії й парафрази були зв'язані з атмосферою дівочого будуару або фривольної розмови двох, але цей зв'язок не був органічний і кінцевий. Альбомну поезію можна було визволити з вузьких меж провінційного флірту й міщанської щоденності. Це визволення стало поетичною місією Олени Теліги [Див.: 71].

Одна з найбільших помилок в оцінці поезії Теліги — це припущення, що її творчість «мужня». На думку М. Ільницького, у творчості Олени Теліги помітна справжня, прекрасна жіночість. Це лірика замріяної, примхливої, гордої, пристрасної і дуже «романтичної» жінки [20]. В тематиці та колі ідей її творчості цей дух «вічно жіночого» очевидний. Але цікава не стільки тематика, як підхід до техніки поезії. У Теліги навіть розуміння форми поезії інтуїтивно-жіноче. Поетеса ніби каже нам: поезію треба писати виключно, щоб перелити в неї свої почування. Виникає враження, що її поезії не будувалися, а стихійно вибухали, як джере-



Олена Теліга

ло або на чуттєвому рівні прожите життя. Теліга належить до поетів, чий доробок зв'язаний у цілість не так світоглядом, темами чи стилем, як ірраціональною силою незвичайної особистості, її вірші — приватні листи світові (як підкреслив Юрій Шерех, її твори часто мають епістолярний характер).

З цим пов'язується її найулюбленіша цілком традиційна строфа з мінімальністю усвідомлених поетичних засобів. Саме в таку строфу найлегше перелити почуття, бо її суто художній або формальний бік не забирає надто багато уваги. Крім того, така строфа, настільки відома, і стала інтегральною частиною нашої культури, що читач не помічає її будови, і тому вона не відводить його уваги від сильного струменя почуттів, які хвилюють у її берегах. Не можна погодитися з професором Державиним, нібито стиль Теліги — стиль класицизму. Цікавіша теза Юрія Шереха, що поетка застосовує метричну закономірність, як рамки, які мають сковувати й певною мірою оформлювати пристрасті, вліті в них.

Поетеса не підбирала образів один до одного уважно, щоб вони творили чи допомагали творити органічну і гармонійну цілість твору. Образи вона вживала так, як вони до неї приходили. Крім того, Олена Теліга аж ніяк не відмовлялася від заялжених поетизмів. Справа тут, звичайно, в несвідомому позичанні кліше із світу поезії. Теліга не зупинялася над творенням блискучо-свіжого образу, а що він у неї виходив якимось випадково, підсвідомо. Зрештою, сама поетеса у вірші «Сучасникам» виступає проти поетичного контролю, що його бачимо, наприклад, у Ольжича.

Поезія Олени Теліги — цілком оригінальна. Її рядки просвічені повнокровною оригінальною особистістю жінки, чия мрія — вивести свої дні на грань життя і смерті, над прірву шаленого вогню, раптового зриву, героїчного самознищення, в якійсь своєрідній екзистенціальній грі. Але при тому рядки її просвічені величезною, просто пієтичною любов'ю до життя сонячністю, яку не

часто знаходимо в модерній літературі. В цю любов життя включена й еротика, що нею сповнені вірші Олени Теліги. Майже у всіх своїх творах поетеса розглядає життя крізь призму романтичної діалектики «мужчина — жінка». Передусім мова тут про любовні вірші, які досягають великої майстерності і елегантної стрункості. Прекрасно скомпонований і максимально, як на Телігу, контрольований вірш «Вірність», наприклад, належить до кращих зразків любовної лірики.

Зрештою, навіть у численних дидактичних чи «волютаристичних» творах поетки переважають особисті почуття, що часто межують з еротикою.

На думку Дмитра Донцова, Олена Теліга «оригінальна в образах та ідеях, цілісна як рідко хто інший, елегантна у формі своїх віршів, елегантна у своїй статурі «прудконової Діани», горда в наставленні до життя, — вона мислила нам взір справжньої панської поезії в найкращім значенні слова, поезії, позбавленої всього вульгарного, простацького. З'явилася вона, спалахнула і згоріла на тяжкім та сірім, потім криваво-червонім небі війни й революції, неначе блискуча зірка, минаюча, хоч згасла фізично, яскраве світло по собі, яке палахкотітиме нащадкам» [Див.: 28]. Донцов називає її поезію містерією, тайною. І зазначає, що містичний момент у творчості Олени Теліги є тому, що «мала вона в високім степені загострений зір поетів з Божої ласки. Бачила духовними очима, за доступним тілесному оку світом, з його видимими зміслами контурами, — укриту, невидиму суть явищ. Бачила за ними невидимі діючі сили, пов'язані з такими ж силами всесвіту. Бачила акцію в нашій світі — вищої Божественної сили, панування її одвічних законів. Прочувала наперед грядущу пожежу, в якій згоріла сама».

Олена Звичайна писала: «Теліжина поезія наскрізь лірична: вона подає виключно свої власні переживання від першої особи. Глибина задуму, шляхетна жіночість, артистична досконалість оформлення, екстаз кохання і екстаз героїзму на тлі ідеалістичного націоналістичного світогляду — ось характеристичні риси поезії Теліги. Усі вони просякнуті яскравою життєрадісністю, соняшним промінням, переможною бадьорістю. Безнадійний песиміст захоче жити, читаючи її вірші. Олена Теліга має велику від-

вагу, вона «безкомпромісова аж до смерті». І саме її смерть і є безперечним доказом правдивості цього твердження. Її небуденна яскрава особистість не терпить сірих безпринципових людей, сірих фарб, спокійно-солодких буднів».

У своїй поезії Олена Теліга виступала проти сонних буднів, без граничної сірості життя, за гаряче життя, навіть гарячу смерть. І вважала жалюгідними тих, для кого «захід — завжди тільки захід».

НАТАЛЯ ЛІВИЦЬКА-ХОЛОДНА [33, 35, 47, 71]

Н. Лівницька-Холодна і своєю біографією, і поглядами була подібна до інших своїх ровесників з «Празької школи». Донька визначного політичного діяча Української Народної Республіки Андрія Лівницького (деякий час був міністром УНР), вона виїхала на Захід, не встигнувши навіть закінчити гімназії, і середню освіту здобула вже у Подєбрадах, відтак вивчала романістику в Карловому університеті у Празі, а після переїзду до Варшави там закінчувала університетські студії. Після Другої світової війни переїхала до США, де мешкала поблизу Нью-Йорка.

Як митець вона не піддавалася спокусі прямолінійної політичної риторики, прагнула зберегти право на творчу й людську індивідуальність, право на повноту емоцій з погляду жінки. Це не завжди знаходило прихильність і розуміння у той складний, до краю заідеологізований час.

Тож не дивно, що тільки значно пізніше збірка «Вогонь і попіл» (1934) була оцінена як неординарне художнє явище, що виникло на перехресті літературних впливів і взаємозв'язків.

«Вогонь і попіл» — це збірка суто інтимної лірики. У 1935 р. журнал «Світ молоді» писав: «Кажуть, що бувають митці, що творять лише для свого серця, але те серце має ту прикмету, що режим його є рівномірний із режимом соток-соток інших сердець на світі. Це — справжні митці. До цих останніх можна зачислити й нашу молодую поетку Наталю Лівницьку-Холодну». С. Гординський так оцінював цю збірку: «Маємо, можна сказати сміливо, першу наскрізь жіночу, щирю, без ніякого позування книжку в нашій літературі. Досі мало яка жінка в на-



Наталія
Лівницька-Холодна

шій поезії мала таку сміливість і вміння віддати з таким мистецтвом оте «вічно жіноче» жінки й показати, скільки воно протравлює цілу її істоту і до якої міри й величності виростають такі почуття, як любов, ненависть, що пропалює тіло, як дим».

Ця збірка складається з трьох структурно завершених циклів із символічними назвами — «Барвін-земля», «Червоне й чорне», «Попіл». У внутрішній композиції збірки вони стають окремими тематичними розділами, пов'язаними між собою розвитком та діапазоном почуттів авторки. «Він» і «вона» — центральні персонажі збірки. Авторка щиро звіряє власній Музі свої сокровенні думки, передає почуття й настрої ліричних героїв у різних життєвих ситуаціях. Любовне почуття, зародження якого показане в «Барвін-землі», знаходить свій бурхливий вияв у циклі «Червоне й чорне» й поступово згасає в «Попелі», відгукуючись давнім спомином.

У кожній поезії незримо вимальовується образ України, у вдачі ліричної героїні, мові, живій, духмяній, образах, тропях, прозорих і мальовничих, як наддніпрянський краєвид. Поетеса відтворює ментальність українки, позбавленої комплексу «другосортності», сповідує триєдність: кохана, дружина, мати.

«Він і вона», їхня таємнича чи відкрита світові любов піднімається над усім, що було до сьогодні значущим для обох. Вище кохання може бути тільки небесна сила. Чистоту і святість кохання поетеса порівнює зі святістю молитви, вічних моральних істин: «Я знов закохана і знов молюсь». «Кохання — монарх серед почуттів, найбільш притягаюче, але й найбільш оманливе. Воно дає найвищу насолоду і найсильніший біль, найгостріше щастя і найглибший смуток. Його полюси і контрасти зливаються у масу неповторних сполучень, і яке з тих сполучень випадає людині, таким вона й бачить кохання» — пише Оріся Легка у статті «Еротичний роман у віршах Наталі Лівницької-Холодної» [33]. Далі вона зазначає, що деяким критикам збірка «Вогонь і попіл» видалася

завузька тематикою, інші вважали її занадто відвертою. Л. Мосендз переконував: «Лиш чи треба в тридцятих роках двадцятого віку цю збірку видавати? Кликати на той пропавший шлях? Не «старчихи», але «крилаті» по нім не простуватимуть». С. Гординський назвав «Вогонь і попіл» книжкою «може єдиною в українській поезії, написану так сміливо жінкою.» Не заважаючи на розбіжності у поглядах літературознавців, збірка мала великий успіх у читача [71].

Про свої поезії Н. Лівницька-Холодна каже: «Вірші в мене взагалі виходили завжди так якось... спонтанно... Ніколи не було якоїсь спеціальної спонуки... З теперішньої перспективи бачу..., що це цикл жінки, яка починає з подружжя, потім приходиться велике закохання, розчарування, відтак апатія, сум, і, врешті, поворот до себе».

І справді, коли перечитуєш вірші поетеси, то приходиш до висновку, що перед нами своєрідний роман — роман життя жінки з усіма його болями, надіями, радощами. І не просто роман, а, за висловом О. Легкої, еротичний роман у віршах [33]. Хоч і зустрічаються у деяких поезіях мотиви патріотичні, філософські, все ж авторка передусім — жінка, яка оцінює, відображає життя крізь призму своїх почуттів, глибинних еротичних стосунків між чоловіком і жінкою.

Лірична героїня роману Лівницької-Холодної вводить читача у найдосконаліше, у незнаний рай, де «твоїх палких обіймів чудо і ніжність пестоців моїх». Молодечий запал і водночас покора «воїну, мужу» — здавалось би, несумісні поняття — у поезіях набувають гармонійного поєднання. Поетка мріє про щасливий сімейний союз.

Для Лівницької-Холодної кохання — то музика, виткана найщирішими порухами серця. Атмосфера музичності, яка є безпосереднім виявом душевної наснаги, відтворює весь чуттєвий та духовний світ людини, разом з його змінами, ваганнями, конфліктами. Але вже в наступному циклі, «Червоне і чорне», перед нами постає не легковажна панночка, яка здатна покійно йти стежинами насолоди і пристрасті поряд зі своїм чоловіком. У житті двох закоханих вривається третій. Зрада неминуча. Тут яскраво проявляється притаманна творчості Лівницької-Холодної експресивна манера письма. Експресія передається за допомогою мета-

фор (причому не тільки поодиноких, а інколи — цілих метафоричних гнізд). Поетеса не зображає, а переживає; вона передає свої внутрішні почування, не боючись суб'єктивно сприймати дійсність і творчо її оформлювати.

Порушена душевна гармонія, на зміну ніжності приходиться вбивча пристрасть кольору жорсткого червоного шарлату; невимовна ненависть веде до згуби, до шалу смерті. Посилюються контрасти (червоне — чорне, любов — ненависть). Саме про це йдеться у другому циклі збірки — «Червоне й чорне». Якщо у першому циклі панує спокійна, урівноважена дикція, то у другому вона поступається місцем пристрасним, емоційно забарвленим інтонаціям. Замість спокійного блакитного панують експресивні чорний та червоний кольори. Спрямованість поезій циклу окреслюється вже в епіграфі з поезії А. Ахматової: «Должен на этой земле испытать каждый любовную муку». Руйнується казковий вимріяний світ, одзвеніла весна — натомість

Зацвітають тепер новії

Квіти щастя і квіти зла...

Замість гармонійного сприйняття єдиного цілісного світу — дуалістичний поділ на добро та зло, що несподівано увірвалося в долю ліричної героїні. Тло дії — не погідні весняні ранки (як у «Барвін-зіллі») — а горобині ночі, сповнені шалу «миготливих, палких блискавиць». Провідний мотив циклу — туга за втраченою довершеною простотою і природністю. Гармонія подружнього життя порушена втручанням «третьох осіб». Образ «мужа» («Малляр, артист ви чи поет») витісняється іншим, виявленим у двох іпостасях: перший — гордий, волелюбний чоловік — суперник у любовній боротьбі, інший — ніжний закоханий юнак. Концепція кохання — служіння поступається місцем сприйманню кохання — боротьби за коханого, а часто і з ним самим. Страх втратити коханого породжує готовність іти на будь-які жертви, використовувати будь-які засоби («Будеш завжди цю ніч пам'ятати», «Розхили уста червоні», «Вогнями пристрасті цвітуть» тощо). Аби сподобатися коханому, лірична героїня надягає «маску вампа», пристрасної «грішної богині», приховуючи власну ніжність і беззахисність.

Нахилився і глянув в очі,

Блискавицею зуби білі,

*А у мене сором дівочий
І уста мовчать скам'янілі.
На столі чеколядка і лямпа,
і твої сміх пролунав так дзвінко:
Ти хотів в мені бачить «вампа»,
Але я лиш маленька жінка.*

Своєрідним підсумком збірки став третій розділ з промовистою назвою «Попіл». До нього увійшли поезії, що засвідчують згадання почуття ліричної героїні, тугу за втраченим коханням, щастям. І лише фінальна поезія звучить оптимістично, фіксує спробу примирення. Тематично ця поезія є своєрідним містком від першої до другої збірки поезій Н. Ливицької-Холодної.

Друга збірка поетеси вийшла у 1937 році і мала назву «Сім літер», що прочитується як «Україна» (хоча доводилося зустрічати й інший варіант інтерпретації, коли вказані сім літер розшифровували як прізвище одного з лідерів українських національно-визвольних змагань С. Петлюри). Епіграфом до збірки стали рядки з поезії Т.Г. Шевченка: «Нема на світі України, немає другого Дніпра». Найхарактернішою емоціональною рисою збірки є туга за рідним краєм. Рання лірика Н. Ливицької-Холодної відзначається глибиною пристрасності, змінюється лише об'єкт її спрямування: у першій збірці це кохання, а в другій — Україна. Коли самодостатність почуттів у житті жінки виявляється примарною, з'являється прагнення заповнити порожнечу, що утворилася в душі, присвятити своє життя служінню якійсь значній меті, що не розчарує. Зрештою, спогади про батьківську землю ніколи і не зникли з пам'яті. Лише тепер вони сильніше нагадали про себе:

*І раптом в темряві ночей зловісних,
В цвинтарній тиші сірих кам'яниць
Ім'я, єдине в світі, громом блисне:
Сім літер, сім палких вогненних лиць.
І серце знов — жива струна напнята
Налеться кров'ю й співом забринить...*

Ідеалом поетки є соборна, єдина незалежна держава, служінню якій варто віддати життя:

*Ти вся моя від Дону до Карпати...
Й так солодко Тобі одній служити*

*І знати, що для всіх твоїй теплий вітер
І в пустці серця сім вогненних літер,
Твоє ім'я нести, неначе скарб.*

Композиційно збірка складається з чотирьох циклів: «Mal Du Paus», «Захід», «Мир-зілля» та «Гнів». Перебуваючи на чужині, поетеса часто згадує рідну Золотоніщину, вибудовує у своїй уяві ідеалізований образ батьківщини. Найпримітнішим спогадом ліричної героїні є сріблясті верби, що мріють над водою («О, верб моїх сріблясті довгі віти», «Стоять задумані і мріють над водою», «О ви, сріблясті і розлогі» тощо). Асоціативне поле батьківщини досить широке, крім верб, це оспівані багатьма поетами місячні українські ночі, це «села, що й донині Дніпро приймають навесні», «журавлині ключі» і «весняне гавкання Сірка». Найчастіше подаються описи України весняної — квітучої, барвистої «країни мрій». Поетеса свідомо відчужується від навколишнього і живе спогадами:

*О ні, не хочу ні Верлена,
Ні Мореса, ні Реньє!
Сьогодні Рильського, натхненна,
В моїй душі весна встає...*

Поетеса не лише відтворює в своїх поезіях ідеалізований образ України, але й прагне осмислити її сучасне становище та можливі шляхи його виправлення.

*О, Україно, треба бурі знов,
Щоб вітер злий твоїй сон розвіяв,
Бо й досі спиш малоросійським сном
Під співом жаб і солов'їв!*

В умовах, коли Україна страждала під тиском тоталітарного режиму держави, коли нищилися національні святині, поетеса виголошує необхідність боротьби за визволення, віри у можливість перемоги.

Поезії першого періоду творчості невеликі за обсягом, не мають назв, не датовані, написані в руслі стильової манери поетів «Празької поетичної школи»; згодом поетеса різко змінює свої мистецькі настанови.

У книзі «Поезії старі і нові» містяться повоєнні збірки Н. Ливицької-Холодної «На грані», «Перекотиполо», «Остання дія». Тут

відкривається новий планетарний обшир. Це спроба діалогу з вічністю, з Творцем, спроба, до якої приходять врешті кожна мисляча людина — розкрити таємницю буття, добре розуміючи при тому, що вона незбагненна («Бо Ти без відповіді, Ти — лише питання»).

Головну проблему подій «Старих і нових» чи не найвлучніше окреслив І. Фізер: «Поетичні роздуми зосереджуються на двох кардинальних загадках: на існуванні трансцендентальної дійсності та кінця людського життя... Перша загадка виявлена суперечливою серією образів, які або конвенціонально стверджують наявність такої дійсності, або кидають виклик існуючим конвенціональностям... Співіснування сумніву і віри у поезії Н. Лівницької-Холодної стає прелюдією до глибоких інтимних роздумів над вічністю».

Збірка «На грані», що увійшла до «Поезій старих і нових», стала етапною у творчій еволюції Н. Лівницької-Холодної. По-перше, йдеться про загальний песимістичний настрій поезій, мінорне ставлення до світу. Жорстокість Другої світової війни, події, які докорінно змінили свідомість світу, сколихнули й світовідчуття Н. Лівницької-Холодної. Друга причина песимістичності — поява перших натяків на наближення старості, що сприймалося дуже болісно. Ці мотиви знаходимо і в двох наступних збірках — «Перекотиполе» (вірші 1968 — 1976 рр.) та «Остання дія» (1979 — 1985), сповнених настроями, як каже Б. Рубчак, «передостанності». Поезії названих збірок близькі за тематикою та поетикальними особливостями. Зокрема, об'єднують їх мотиви старіння і смерті, природи божественного, природи поетичної творчості та її значення у житті людини, спроба побудови нової концепції стосунків світу й людини. У поезіях цих збірок, як вказує Ю. Шерех, «зростає конкретність поетичного мислення, тверезість, що дивним дивом лучиться з ліризмом, зростає щільність образів, посилюється фольклорний струмінь, що в'яже сучасне з пам'яттю дитинства. Остаточо викреслюється традиція Олеса. Рими стають колючими й терпкими, образи ущільнено-місткими, проза розмовної мови вривається у вірш» [71].

Нове світовідчуття поетеси включає своєрідне узагальнення прожитого і пережитого, намагання крізь туман невідомості за-

зирнути у майбутнє, в якому лірична героїня не бачить нічого ані нового, ані того, заради чого варто жити.

*У простріл літ, блакитний і лункий,
В те, що було, і те, що буде,
Вдивляюсь оком втрачених надій
І келих болю та облуди,
Питва гіркого міряю до дна.*

Кошмари фашистського панування, поневіряння у таборах переміщених осіб, відсутність впевненості у завтрашньому дні породили і значно поглибили душевний дискомфорт. Зруйновано все довкола («руїни столиць»), винищено безліч народу («порожні міста і оселі»), а найстрашніше — доценту зруйновано людську духовність («заглянь у пустку лиць, в дитячі сни невеселі»). Від тонкого прошарку культури, цивілізованості не лишилося майже нічого, на поверхню вихлюпнулися первісні інстинкти — самозбереження, егоїстичне задоволення примітивних інстинктів будь-якою ціною — «навколо вовки, вовки... і виття їхнє серце студить». Цей світ — світ «підлості й брехні, насильства, підступу й сваволі», а люди, які в ньому живуть, — «люди нікчемні, карли духа». Так з'являється образ світу — в'язниці, світу — труни, в якому гинуть людські надії, сподівання, почуття. Лірична героїня не хоче сприймати хаотичності, недосконалості життя:

*Якось страшно думати: людина — звір.
Якось страшно думати: нікому не вір.
І що ти не жила, тільки мріяла
Про життя, людську добрість, любов...
І що все це змело, наче віялом,
І лишилися страждання, підлість, кров.*

З позицій песимізму, своєрідного екзистенціалізму (як пише Рубчак, «цієї докорінно емігрантської філософії») поетеса підходить до осмислення старості і смерті, самотності, вічності. До осмислення проблеми старості поетеса вдається вже у збірці «На грані». Викликане це не стільки справжнім наближенням фізичної старості, адже 42 — 45 років — це ще не старість, скоріше близькістю смерті, що зістарила дух. Старість сприймається поетесою трагічно, бо наближує неминуче — відхід у вічність. Пізніше лірична героїня усвідомлює, що замість втра-

чених приходять «нові світанки», що «життєва осінь» теж по-своєму приваблива і треба її достойно прожити. Старість — це завмирання душі. Цей мотив звучить у поезії «Тривання». Якби ми не знали, що написана вона у 1947 році, то віднесли б її до творчого доробку Н. Лівницької-Холодної 70-х чи 80-х років.

*Душа німіє, в серці мовкнуть струни
Під гамір ярмарку, що рве й кипить,
І думка квола по чудесне руно
Щовечора, як перше, не летить.*

Старість поетеса називає непотрібним триванням, вегетуванням, єдине, що її непокоїть — не забути про своє призначення. Висловлюючи своє ставлення до старості, поетеса добирає справді вражаючі засоби: «дивиться в душу старість собача пустою бочкою від сміття».

По-новому глибше розробляється тематика християнства у поезіях збірки. Все частіше авторка має за єдиного свого співрозмовника Бога (наприклад, у поезії «Молитва»). Значна частина поезій, що увійшли до останніх трьох збірок мають підзаголовок «Листи з щоденника», що вказує на зростання суб'єктивізму. Все частіше у віршах з'являються автобіографічні мотиви. Ось, наприклад, поезія «На фабриці», датована 1966 роком. Після переїзду до США письменниця тривалий час працювала на картонній фабриці. Це була тяжка праця і лише на старості у її сім'ю завітало матеріальне благополуччя, що дозволило покинути виснажливу працю.

*Руки твої — не твої, затям!
Вона роблять так до вечора від ранку.
Руки твої продані! Але думка, як птах..*
і далі: *і тільки машини... стукотом з глибини
моєї істоти витягають жили*

Входять до збірок і окремі зразки інтимної лірики, вияв почуття умудреної досвідом жінки. Але і в це почуття поетеса приносить настрій «передостанності», спричинений очікуванням смерті (вірш «Над твоєю труною не плакатиму»). До інтимної лірики належить і вірш «Жаль». Це спроба примирення з життям, збайдужіння, біль за перейденим, коли було витрачено намарне стільки сил та енергії. Лірична героїня стає уважнішою до себе, чутливіше прислуха-

ється до своєї душі і менше до того, хто поряд. Саможертвоність, скерована на коханого, слабшає, проте не зникає, не відчувається вже горіння, пристрасті, натомість — тепло взаєморозуміння, примирення з тим, з ким суджено пройти решту життєвого шляху.

Мотиви смерті все частіше проникають у лірику Н. Лівницької-Холодної, передчуття кінця все посилюються, особливо у вірші «Остання дія»:

*Я п'ю шовковість самоти,
Як ніч співає заходу останню червінь,
Я знаю — прийдеш ти,
І знов ковток цілющого зачерпну.
Жовтаві маски вікон, робляться ясними,
а темрява в кімнаті все густіша,
з-за хмари місяць — мов татарський ніж,
і міряє удари серця тиша.
А я, я — дух, актор містерії нічної.
Остання дія йде, кінчається вистава,
І я — остання ява.*

Значно економніше використовуються кольори в збірці «На грані» (1944 — 1967), в якій зникає червоний, а чорний і синій використовуються в конкретно-описових значеннях: «синій вечір, «чорні бурі». Туга за Вітчизною, поглиблена усвідомленням трагізму війни, набуває відтінку безвиході, межує з відчаєм. Україна відчувається як втрачена назавжди. Проте комплекс блакитного і золотого (знак України) присутній у цій збірці, наприклад, у поезії «Батьківщина», але він орієнтований вже не на минуле, а на майбутнє. Так, усмішка онука для ліричної героїні — «прийдешнього зближення золоте».

У збірці «Перекотиполе» (1968 — 1976), яка також орієнтована на ностальгічні почуття, домінує чорний колір. Навіть обрїй чорніє, супутником ліричної героїні стає янгол смерті (це і назва однієї з поезій) «чорний лицар, чорний привид». Проте, як і у попередній збірці, не зникає поєднання жовтого і синього — символу щасливого майбутнього України, яке втілюється в наступних поколіннях. Синь весни — пори розквіту — віддзеркалюється в синіх дитячих очах неначе звернення, спрямоване в прийдешнє.

За сімдесят років вигнання, за тисячі миль від свого краю потетка зберегла рідну мову, зберегла у серці Україну, залишилася донькою придніпровських степів, в душі якої палахкотить незгасний вогонь любові до отчого краю.

ОКСАНА ЛЯТУРИНСЬКА [54, 70]

«Князівною, що обходить шатра» назвав Оксану Лятуринську її земляк Олекса Стефанович. А ось характеристика професійного літературознавця Павла Зайцева: в її поезії є «щось від якоїсь особливої «амазонської» ніжності — ніжності жінки-воїниці, коли вона відкладає стріли й лук і віддається пестошам мрій, ще не стративши напруження м'язів» [70]. Спільність цих характеристик — у підкресленні головної риси поезії О. Лятуринської: поєднанні мужності й жіночості, яке здійснювалося на тій ділянці національної історії, що давала багатий матеріал для вираження мотивів лицарської звитяги й жіночої вірності, — княжому періоді. Ця тематика й ці мотиви не були новими для української поезії, принаймні того емігрантського празького середовища, в якому жила й працювала поетеса, — тема Давньої Русі, поганського світосприйняття, лицарства виявилася вже в творчості Ю. Дарагана, згодом була розвинута в поезії О. Стефановича та О. Ольжича, Є. Маланюка та Ю. Липи.

Стильова манера О. Лятуринської формувалася під безпосереднім впливом Ю. Дарагана, збагачуючи його княжо-дружинницькі мотиви, напоєні чаром естетизованого язичництва; тематикою та конкретними реаліями вона найближча до О. Стефановича. Це й зрозуміло: обоє родом з Волині, цієї давньої древлянської землі, що не могла не накласти відбиток на творчість поетеси.

Народившись 1 лютого 1902 р. останньою в багатодітній сім'ї Михайла і Ганни Лятуринських (було їх восьмеро), вона виросла у тісному спілкуванні з природою і сільським середовищем. У родині зберігалися спогади про батьків родовід, що мав французьке коріння: якийсь ля Тур залишився на Волині після відступу французьких військ з Росії в 1812 р. Уже змалку виявилися в Оксани неабиякі здібності до малювання і поезії — перший вірш «В Альпах» написано у 8 років. На час навчання в Кам'янецькій

гімназії припадає національне самоусвідомлення дівчини. Гімназії Оксана не закінчила: сталася низка подій, що змінили її життя. 1919 р. помирає мати, батько силоміць віддає 17-річну Оксану заміж, але вона втікає від нелюбого чоловіка, нелегально дістається до Німеччини, а згодом до Чехо-Словаччини, ледь не загинувши в дорозі.

У Чехословаччині О. Лятуринська опинилася в середовищі української еміграції, яка саме тоді почала організовувати громадське та літературно-мистецьке життя. Оксана складає екзамени в українській реальній гімназії в Празі, записується до Карлового університету, де студіює літературу, філософію, історію мистецтва, навчаючись водночас у чеській Вищій мистецько-промисловій школі та відвідуючи Українську мистецьку студію. Різьби молодой скульпторки вже тоді часто експонувалися на мистецьких виставках, а Українська гімназія в Ржевниці замовила їй велике погруддя Т. Шевченка. На жаль, більшість скульптур і малярських творів О. Лятуринської загинули. Останнього удару завдало бомбардування Праги радянськими літаками в 1944 — 45 рр., тоді ще був остаточно втрачений слух, пошкоджений давньою хворобою. Постає друга еміграція, усе доводилося починати спочатку: спершу в Ашафенбурзі (Німеччина), а потім у Мінеаполісі (США), де й померла 13 червня 1970 р.

Але якщо доля мистецької спадщини О. Лятуринської була трагічною, то доля поетичної творчості склалася щасливіше. Вірші її, підписані переважно псевдонімом «Оксана Печеніг», вряди-годи з'являлися в українській періодиці 30-х років, а збірки «Гусла» (Прага, 1938) та «Княжа емаль» (Прага, 1941) висунули її в перший ряд українських поетів еміграційного кола так званої «Празької школи».

Назви збірок О. Лятуринської дуже точно передають поєднання пісенного і пластичного начала в її творчості. «Гусла» — це мовби дружинний спів Боянної спадкоємиці, «Княжа емаль» — скупа й точна деталь, яка поступово еволюціонує від видряпаного на стіні печери малюнка до волинської майоліки, а згодом — до повного спектру кольорів веселки. Ці книжки тематично замикаються на періоді княжої доби, на її історіософському, а радше — духовно-світоглядному аспекті, що вписує її поезію в загаль-

ний контекст «Празької школи» з притаманною їй давньоруською тематикою, що нагадувала часи державної могутності України, а, отже, готувала до боротьби за неї. Збірки її проймала ідея вірності своєрідному кодексові, моралі воїна-дружинника в душі суворих законів раннього середньовіччя: «За око — враже око, оселя — за оселю». Це мораль захисника рідної землі, воїна, для якого найстрашніше — ганьба «на щиті». Водночас це не мораль завойовника, готового йти в чужі землі по здобич, чи найманця, а мораль патріота, який «оливо руки» й «ока гостроту» спрямовує на захист рідної землі, землі Руської і для якого найвища з нагород — «тризуба знак, яко клейнод, і прапор жовто-синій» («І зрине кінь у височинь...»). Найголовніша молитва воїна-дружинника — молитва про перемогу рідної коровги «з мечем Михайла», для якої повне напруження фізичних і духовних сил, спокій — лише по смерті на рідній землі.

Лятуринська цілком «переселяється» в конкретне історичне минуле — Україну княжих часів, психологічно й естетично вживається в нього і мовби наново відновлює те, що через війну, грабунки та пожежі було втрачене. Недарма Є. Маланюк у передмові до збірки «Княжа емаль» писав: «Коли б Ольга чи Ярославна писали вірші, то ті вірші й були б поезіями Оксани Лятуринської» [54]. Йдеться не про стилізацію, а про стиль, про вживання в епоху, за якого дистанція між автором і зображеним підкреслює зв'язок часів. Це водночас і погляд на минуле із сучасного, і погляд на сучасне з глибини віків зі знанням (чи «прозиранням») майбутнього.

Тематика поезій О. Лятуринської хронологічно обмежена переважно добою княжої Русі, а регіонально — Волиню. «Княжа емаль» більш розімкнута в часі, оскільки фольклорна символіка, на якій базується образність цієї збірки, — більш відкрита в історичну перспективу. «Гусла» — книжка цілісна, одностильова. Це справді дружинна пісня, «Сокіл-пісня» (Є. Маланюк), але проспівана жінкою, тому в ній так багато нюансів, недоступних співцям-боюнам. Читача вражає багатство ремінісценцій, іноді цитатних, зі «Слова о полку Ігоревім» та інших історичних джерел (вірш «Заспівай, Бояне...»): «В Задніпровське поле вийти б Святогором, пошукати чести, а князеві слави»; «Лисиці брешуть на

щити»; «Йти на Дін чи не йти — Шоломом зачерпнуть води»; «За землю Руськую, За рани Ігореві» — все це хрестоматійне, не просто повторене, вжите для орнаменту, є елементом історичного тла, фундаментом, на якому розгортається оригінальна поетична конструкція.

О. Лятуринська завжди знаходить надзвичайно точні й місткі порівняння, які психологізують епоху: «Щит ясний — сонце, очі — став, А побіч нього — ратна слава» («Важкі киреї золоті»); «А день відтрублював сурмою і золотив щити» («Хилились стязі, пнулись вгору...»). Пейзаж, переданий крізь призму сприйняття воїна-дружинника у «Празькій школі» української поезії був започаткований Ю. Дараганом («Княжич — місяць вийшов на стежину...», «Дажбог лякає білі коні...»), в поезії якого кохалася Лятуринська. Але вона пішла далі свого попередника. Бо коли в автора збірки «Сагайдак» маємо пейзаж, сповнений історичними асоціаціями — княжих та козацьких часів, то в неї історична чи язичницька атрибутика є тільки одним з компонентів переважно драматичного ліричного сюжету. У Дарагана діють переважно «світлі» боги: «Сварог, Дажбог, Перун — покровителі русичів і дружинного воїнства»; у Лятуринської поруч із ними діють й інші божества — вісники лиха (переважно жіночі постаті), що наче прозирають товщу віків і голосять над майбутнім України. Так, у вірші «Хилились стязі, пнулись вгору...» подибуємо Діву Обиду («Світ хижим птахом, звірем кидавсь. Стріл гнало чорно, яко тьми, А обіч страшно йшла Обида І дотикалася крильми...»), Карну і Жлю — персонажів «Слова» («День догоряв так світозарно! Душа просила корабля. Десь біля голосила Карна, Тужила Жля»). Вірш цей сприймається як варіант опису поразки русичів у битві з половцями зі «Слова...». Поетеса тонко й економно передає колорит епохи, злегка архаїзуючи мову («Стязі», «яко тьми», «ратію») та об'єктивізує настрої реаліями того ж таки «Слова» з підкресленим звукописом [70]. Але у поетеси ці божества слов'янського язичницького пантеону виражають жіночу тугу всієї наступної трагічної української історії: прив'язаний до конкретної ситуації Див, що віщує поразку Ігорєвого війська, — «І Див кричить, коня лякає» (вірш «Недобрес віщує Див...»). У цьому творі дуже промовиста зорова, «живописна» деталь, яка у варіантах

постає двічі («Лише в один кінець сліди», «назад підкови не слідят»). Авторка не виходить за рамки окресленої події, хоч крик Дива — цієї чоловічої іпостасі Дивиці Обиди з лебединими крилами — цю подію переростає і відлунює читачеві в нових епохах, викликаючи в кожного важкі асоціації [70].

Готові поетичні формули дружинного співу чи фольклорної пісенності («мечі харалужні», «синє море», «чисте поле» чи цитати зі «Слова...») є опорними точками достовірності картини чи ситуації для читачької сприйняття, від яких воно має відштовхнутися, щоб осягнути повноту авторського задуму. При цьому в збірках і циклах бачимо історико-світоглядну достовірність цих опор, що базується на доброму фаховому знанні історії, етнографії, міфології та фольклору, особливий дар поетки досягати рівноваги між об'єктом і способом зображення, мовби перенесенням себе в ту чи іншу епоху і природним відчуттям себе в ній [54]. Так, збірка «Княжа емаль» починається циклом «Печерні рисунки». Чи не так мав видряпувати на стіні печери первісний художник?

Зуб, ратище, копито, пазур.

Тут муж ішов на силу вражу.

Сурмив тут мамут. Тут ведмідь

Печерний вів кошлатий слід.

*Кружляв тут яструб в яснім небі,
по озеру плив чорний лебідь.*

Ощадність вислову, що межує з аскетизмом. Контур, лінія, жодної барви, а при цьому — ціла етнографічна мікростудія, подана через призму естетизованого сприйняття.

Первісна Волинь у віршах Лятуринської не сповнена такої загадкової таємничості, передчуття космічних катастроф, як у поезії її земляка Стефановича: ця первісна Волинь близька поетці суворою справедливістю і гідністю давніх предків, які були господарями своєї долі, і зневага чекала на того, хто слов'янського Дажбога міняв на варязького Одина. Ця давня передісторична пора «печерних рисунків» переростає в героїку «княжої емалі», щоб перейти в тугу «волинської майоліки», коли стинав «час могутність ікол» і під навалами ляхів, угрів, татар «упали вежі, впали стіни і зрівняно вали. Руїни». Втрата тої давньої Волині розкривається і як трагедія історична, і як особиста драма, ці два мотиви

ви переплітаються як дві мелодії в музичному творі. Героїня Лятуринської прощається з рідним краєм (вірш «Я знаю певно: дня одного...») і гострота втрати батьківщини виявляє в її уяві не тільки руїни замків і веж, а й уражений пейзаж, «келихи джерел надпиті, і дзеркало озер розбите» [70].

У вірші ж «Філігран» уже цілком запанував особистий мотив: героїня дошукується джерел свого роду й своєї духовної генеалогії. У рисах обличчя своєї прапрабаби на портреті вона не тільки впізнає власні риси, а й «переселяється» в прапрабабину епоху й сама живе її «життям прадавнім». Відбувається нове «повернення» в минуле: зводяться наново зруйновані палаци, і тепер уже в цих палатах — вона, й на пальці — перстень королеви. Зустрічаємо у зб. «Княжа емаль» й вірш типу рицарської куртуазної лірики — «Із саду тихо залами пройду...»: несподіваний поцілунок тепліє на руці, але кінський тупіт затихає за мурами замку... Можливо, це була туга самої поетеси за коханням, якого їй не довелося зазнати в житті, а може, це ще один штрих востання її ліричної героїні в її улюблені героїчні княжі часи. Так, вона справді наче міняла точку спостереження: то з погляду сучасного дивилася на минуле, то наче б минулим оцінювала сучасне. Але в цій зміні кута зору залишалася щілина, що дає можливість відчутти дистанцію.

Одним з основних у поезії Лятуринської Ю. Шерех називає почуття рокованості: «Чи думала вона, що вже не бути дням, а тільки ночам? Що вимре її рід? Що як би не зноситися соколом чи орлом, а таки доведеться бути розбитим бурєю й скиглити чайкою? Чи її постава була поставою опору з обов'язку, поставою неминучості загибелі? Чи колорит її світу був зловіщий і тонус її життя — самозречення й аскетизм? З-поза історичної людини визирає й прозирає сучасна, щоб не сказати — програма» [70].

Емоційний світ ліричної героїні О. Лятуринської, особливо в «Гуслах» та «Веселці», спертий на стихію народної свідомості, яка складалася поколіннями, вбираючи в себе нашарування нових і нових епох [54]. Тому корабель, на якому поїхав милий, уже включає в собі можливість бути розбитим бурєю, а, отже, велику ймовірність оплакувати милого за вже виробленим ритуалом; як,

врешті, й колискова синові, якому підкладуть «точеную кулю, шаблю ще й козацьку»... Саме оці ритуальні символи проймають історичний простір спільним мотивом, який одна епоха передавала іншій: верталися з вирію птахи, та не завжди верталися сини й кохані, часто поховані в чужих краях «без учти і без тризни» («В свій край вертаються й лелеки...»). І йшлося тут як про давніх русичів, так і про сучасників поетки, які виборювали українську державу, а потім помирили в чужинських таборах [54].

Перед читачем Оксани Лятуринської розгортається розгалужена й регламентована система ритуальних актів, оперта на фольклорну традицію. Процання дівчини з милим, який відпливає на кораблі, асоціюється з відльотом журавлів, чекання дівчини (вірш «На моїх грядках барвінок...») теж позначене пісенною стереотипністю («білі вітрила», «сине море») і засторогами-табу, порушивши які, накличеш біду. «Ось троянда рожевіє, та зірвать ніхто не сміє, Бо призначена комусь, А кому? — сказать боюсь, Щоб на зле хтось не зарік, Щоб не плакати, як торік». Чекання теж сповнене ритуальності. Що не робить дівчина — чи пряде, чи білить полотно, психологічний стан об'єктивізується, розкриваючи в дії якийсь потаємний знак, натяк: веретено виривається з рук і креслить нитками лук, а море краде перстень... Тут же — еротичні мотиви, передані через фольклорні символи (загублені ключі, весільний перевіз), передані водночас делікатно й точно.

Та згодом у поезії Оксани Лятуринської розгортається ще одне коло — літнього й зимового сонцевороту, що стає лейтмотивом зб. «Веселка» (вийшла в еміграції 1955 р. і становить разом з «Княжою емаллю» єдине ціле). «Веселка» знаменувала кола духовного відродження природи. Тут домінує вже не християнське начало, а язичницьке, поганське; вісників тривоги й туги заступають світлі боги — Дажбог, Світовид, Ярило. Співвіднесення циклу людського життя з обрядовим циклом філософського календаря слов'янської хліборобської культури з його повторюваністю звільняє героїню О. Лятуринської від почуття безвиході, приреченості, «рокованості»: адже людина щоразу відроджується в природі, через зміну поколінь; підвладна цьому циклові повторюваності й історія. Саме поганське світосприймання проймає весь цикл обрядового дійства українців — тому обрядовість становить внутрішню

серцевину збірки «Веселка», базуючись передусім на «вітальності» природи, а не на трансплантовані на слов'янський ґрунт моральні засади християнства. У віршах «Веселки» легко простежується процес видозміни язичницьких богів на християнських святих, які зберігають колишні функції (див. вірш «На Юрія», «Ярило»). З'являється й проміжна ланка цього перевтілення — Юрай зі сватами як вісник весільної ночі, як спогад про дравлянську землю. Великдень — день воскресіння Христового — спершу був днем Дажбога, який мав освятити весняною водою яйцерайце — «символ вічного життя» («Великдень»), а Зелений четвер — Перуновим днем («На четвер зелений»), і навіть хрест — це магічний знак зі складених при дверях лопати й коцюби («В полі виросла пшениця...»).

Хоча у віршах Лятуринської переважає погляд на світ з точки зору християнства і в її рядках не раз вплетена релігійна символіка («Сад пахкий, мов Божий келих, наче церква, тихий сад», «Василечки й чорнобривці за Миколою святим», згодом ці мотиви знайшли дальший розвиток у зб. «Туга»), її глибинне відчуття було щільно зв'язане з давніми уявленнями й відчуттями предків, збереженими у звичаях і обрядах. Можна, мабуть, сказати, що, помолившись Богові за християнським звичаєм, поетка (чи її героїня) креслила на обличчі «знак пресвітлий сонцебога».

Від «Княжої емалі» до «Веселки» простежується зміна стильових ознак поезії О. Лятуринської. На місце ошадного (аж до аскетичності) контура «Печерних рисунків» приходять усе розмаїття барв весни і літа; замість живописного (емалевого) скупого мазка — багатство пісенної ритмомелодики, а фіксація назв змінюється щедрістю епітетів та здрібнілих іменників; до того ще долучається недомовленість фольклорних символів. Поетична трилогія із збірок «Княжа емаль», «Гусла» та «Веселка» становить найціннішу й найдовершенішу частину творчого доробку Оксани Лятуринської.

У поезіях періоду другої еміграції, що склали збірки «Туга», «Бедрик», «Ягілка» та «Чар-зілля» (дві останні — посмертні), попередньої цілісності й гармонійності поетеси вже не пощастило досягти. За тематикою й особливостями стилю найближче до «Веселки» стоїть «Туга». Щоправда, Ю. Шерех вбачає у ній певну

опозицію, «Клискова си попередньої збірки, виявлений уже в самих назвах «козацьку», «е, що стало назвою збірки, повторюється десятки разів у спілкуванні поетів. Вона — справжній ключ до цілості, тисяч з виразності, а в усій повноті своєї тематики» [70]. Здатовані вітрастність між збірками все ж умовна, бо вона виявляється в деталях кожної збірки. Принцип тези й анти тези від «Ві про сучасні «Туги» ще більше підкреслює єдність поетичного світу української, хоч вона тепер дивиться мовби з іншої точки зору (наприклад, у вірші «Зачарована царівна»). Дажбог, Перун вже ментована й на щитах, не освячують мечів, а виступають радидицію. Пренти обрядового дійства, як відлуння давнини, як суцільність обрядів про власне дитинство, близьких друзів з празьких грядках засання надій на відродження рідного краю, його колишній вітності, бо ж тужить сама Україна.

Зі зб. «Ту, накликає «Ягілка» й «Чар-зілля») бере початок новий тематичний, Бо призначення Оксани Лятуринської — оповідь про рослини і квітки не за кожній з них квіти виконують різну «місію»: в «Ту» ритуальні зв'язані переважно з традицією української обрядовості істотно, психетрів батіг супроводить померлого на цвинтар, «щоб кийсь потабуло комусь Кудись іти самітно в далеч» тощо); у «Ягиті» ниткам є календарний принцип (від підсніжників до пізньовишви, переда-зілля) підкреслено лікувальні властивості квітів і травний переіобразом св. Пантелеймона — опікуна лікарів. Є ще й поезії Оксани дітей «Бедрик», написана, за спогадами сучасників, його й зимою а видана в 1956-му, — світ дитинства, створений н (вийшла в реалізованих споминів про ігри на лоні волинської пр єдине ціледеалізація особливо помітна на тлі прозових мініатюр природи. Теринки», в якій світ дитячих вражень не відірвано від, поганське в життя.

У збірках дажбог, Світанської повоєнного періоду вже не такі, як раніше, опа з обрядовим, композиційна довершеність, ритміка часто наборобської рими повторами, елементами гри, скоромовок тощо туринської чки дибуль-дibuль! А козельці кивуль-кивуль!» — «Каже людина ле й тут трапляються цікаві знахідки, як, приміром, у «Відклад», де, за спостереженням Ю. Шереха, «кожен третій українське свідчається, як схлипом, першим складом слова, що з'являється в рядку далі», посилаючи почуття туги від

безповоротної втрати рідної сторони: «Вже... ой, вже любистки зоряно Не цвітуть в вікно. Сте... ой, стежечки заорано Вже давним давно!» [70].

Як бачимо, Оксана Лятуринська тяжіла до тематичного впорядкування своєї поезії. Навіть поетичні переклади (з Габріелі Містраль, Лариси Геніюш, Максима Богдановича, Павла Яворова, Генрі Лонгфелло) настільки припасовані до настроїв її власної лірики, що не сприймаються в її збірках як чужорідні.

Водночас у поетичній спадщині Лятуринської є оригінальні твори, які мовби виламуються з рамок циклів, набуваючи самостійного звучання, — виділимо передусім «Думу про скривавлену сорочку» та поему «Єроним» (зб. «Чар-зілля»).

«Дума про скривавлену сорочку» присвячена пам'яті трьохсот школярів та студентів, що загинули в січні 1918 р. під Крутами (біля Ніжина), захищаючи Київ від окупації більшовицькими військами. Жанрове означення «дума» відбиває як стилістику, так і ритмомелодику твору: це пісня-плач над могилою героїв, яка волає до помсти, що надає розповіді про конкретний історичний епізод широкого історичного звучання.

Поема «Єроним» — рідкісний поетичний документ, який вводить читача у гнітючу атмосферу української еміграції після Другої світової війни в Німеччині. З одного боку, втікачів вилучували радянські вивідники, їх агітували повертатися на «Родіну» (що обіцяло Казахстан та Колиму), а з другого — чекало невідоме майбутнє на чужині. Нещадністю аналізу ситуації поема «Єроним» нагадує збірку П. Карманського про українську еміграцію у Відні по Першій світовій війні, але в Лятуринській більше болю, ніж сарказму, цей глибинний біль об'єктивізовано в образі монаха-літописця Єронима, який повинен дати «трудних днів літопис», де мають бути закарбовані «діла без злоби». Ім'я Літописця — умовне (в перекладі «священнонайменований»), а, може, авторка мала на думці й реального св.Єронима; деякі місця викликають у пам'яті послання І. Вишенського.

Постать Оксани Лятуринської напрочуд цілісна. Вона була вірна тим ідеалам, що і її друзі та соратники Ю. Дараган, Є. Маланюк, О. Ольжич, О. Стефанович, О. Теліга — вільної України, відродженої з попелу світових катастроф. Світ її поезії

підпорядкований цим ідеалам, але як мистецьке явище він переростає свій час. Стиль її зазнав еволюції, але основні принципи естетики залишилися незмінні: сувора ощадність слова й глибина почуття, всебічне осягнення історії і сучасності свого народу, її поетичні емалі не тьмяніють на картині української поезії ХХ ст.

ОЛЕКСА СТЕФАНОВИЧ [2, 44]

Уже перші, надруковані на початку 20-х рр. ХХ ст. вірші О. Стефановича привернули увагу літературних кіл української еміграції у Чехословаччині. Його поезія захопила читачів своїм широким ідейно-тематичним діапазоном, граничною стислістю, відшліфованістю слова й образу.

Свій творчий шлях поет розпочав і закінчив у еміграції, відірваний від рідного ґрунту, проте закоріненості в українську тему не зраджував до останніх днів. Зовні життя О. Стефановича було непомітним, навіть сірим. Писав він і друкувався мало й неохоче, в жодних дискусіях участі не брав. За ним утвердилася слава одного з найталановитіших поетів Празької групи, але його замкнутість, самоізоляваність і особлива вимогливість не дали змоги помножити її, самоутвердитись уже в новій, другій еміграції, де він жив більше ніж скромно, опинившись фактично поза літературним життям української громади. На Україну поезія О. Стефановича не дійшла, не мала тут жодного відгуку і визнання.

Друкуватися О. Стефанович почав 1923 р. в українській емігрантській пресі — журналах «Нова Україна», «Веселка», «Український студент», «Студентський вісник», згодом у львівському «Літературно-науковому віснику». Перша книжка «**Поезії. Збірка I** (1923 — 1926)» вийшла у Празі в 1927 р., друга — «**Stephanos I**» — з'явилася теж у Празі в 1939 р. Живучи в США, О. Стефанович підготував до друку ще дві збірки — «**Stephanos II**» і «**Кінцесвітне**», які за життя поета надруковані не були. Вони ввійшли до книги «Зібраних творів» О. Стефановича (Торонто, 1975), упорядкованої Богданом Бойчуком зі вступною статтею Івана Фізера.

Батьки готували сина до духовної кар'єри. Волинська духовна семінарія була російськомовним навчальним закладом і не дала

майбутньому поету анінайменших знань української мови і літератури. У Празі він опинився у середовищі української інтелігенції, що продовжувала боротьбу за Україну, гуртувалася навколо Українського Вільного Університету, Педагогічного інституту ім. Драгоманова, Української господарської академії в Подебрадах, інших культурних і видавничих центрів. У Празі жили й працювали відомі українські письменники: О. Олесь, С. Черкасе́нко, Є. Маланюк, О. Телі́га, О. Ляту́ринська, Ю. Дарага́н, Н. Королева, О. Ольжич та ін., які й сприяли тому, що молодий О. Стефанович став поетом.

Перші друквані твори О. Стефановича позначені символістською поетикою і образністю. Тематичний діапазон поезії О. Стефановича підпорядкований індивідуальному світобаченню і його особистому розумінню світового та українського історичного процесу. Поетичне самовираження митця відбито в конкретних тематичних вузлах: від пейзажної лірики через античні, біблійні, староруські, козацькі мотиви і образи до осмислення ролі adeptів визвольних змагань і носіїв національного духу — Шевченка, Гоголя, Ольжича, Петлюри [44].

Стефанович — співець волинської осені. Барвисті, соковиті неповторні осінні краєвиди Волині з журавлями, що відлітають у вирій, картинами щедрого врожаю, селянського достатку, пахощами осіннього саду відтворені ним зримо і конкретно. Осінь у нього персоніфіковано в образи то княгині Лади, гожої господині, молодиці з круглими синіми очима, то сумної вдови, що підмальовує свою убогу хату.

Окремі ранні поезії Стефановича позначені літературними впливами («Ілля Муромець на роздоріжжі», «Пісня чукчі»). Поет послідовно освоює теми і образи давньої української історії та міфології. Зустрічаються у нього ремінісценції на сюжет «Слова о полку Ігоревім», він створює блискучу версію «Плачу Ярославни», змалювавши княгиню в образі вічної української жінки, що проходить від «словополківських ковилів» через «стязі і вітри», язичницьку і християнську Україну до златоглавого Почаєва і «древньої Волині» («Портрет»). Звертається він до зловісного й загадкового образу Дива («Див кличеть», «Див»), сприймаючи цього «чорнокрилого», «людиноликого птаха», провісника пораз-

ки Ігоревих полків, як такого, що постійно накликає біди на Русь. Полісемія цього образу у поезії О. Стефановича очевидна. Якщо у ранніх поезіях Див є суто українським поганським божеством, то далі він трансформується в образ світового зла, вписується в загальнолюдське розуміння кінця світу. Могутнім і непоборним бачить поет головне язичницьке божество Давньої Русі — Перуна («Сон Перуна», «Перун»), який і нині пливе великою рікою, і часто-густо його човен у наші стука береги».

Стефанович вмilo перекидає містки від давнини до тривожної сучасності, і цей перегук віків стає чи не головною прикметою його історіософських візій [44]. Дві постаті вихоплює О. Стефанович з історії козаччини — Петра Дорошенка і Богдана Хмельницького («Дорошенко», «Богдана стрічають») — саме ті, дії яких були освячені ідеєю української державності. Від них золота нитка пам'яті тягнеться до героїв Базару, Крут і Бродів («Крути», «До «Базару», «Вічна слава», «До Бродів»), до вершинних постатей українського національного духу — Сковороди, Шевченка, Гоголя, Ольжича («Ще просоння сповиті», 1924: «Шевченко», 1928, 1936, 1964, 1965; «Гоголь», 1965; «О. Ольжичеві», 1942; «Ольжич», 1946; «Нам не знати, як згашено кров», 1946; «В дверях у сні з'явивсь», 1946; «Пам'яті Ольжича», 1949). Руїну Києва під час Батієвого нашествия відтворено у ряді віршів Стефановича, що спочатку мали складати цикл «Татари», — «Орда іде», «Дикими співами виє», «...Там дзвонять на вежах!». Найвищим злетом української державності в розумінні поета є княжа доба, а вже її відлунням стали козацькі часи й українська революція 1917 — 1920 рр. Свідком і учасником вікових, визвольних змагань українців бачить О. Стефанович золотоверхий Київ над Дніпром, якому присвятив одну з перлин своєї лірики — вірш «Київ» (1937).

Значне місце у поезії О. Стефановича посідає біблійна, релігійна тема, опрацьована на різних рівнях — від світлих різдвяних віршів до глибоких філософсько-містичних роздумів про суть християнства і його трактування кінця світу. Висвітлюється вона не в ортодоксально-догматичній, а в морально-побутовій і філософській площинах із залученням народного розуміння найважливіших подій біблійної історії. Улюблені його теми — Різдво Христове («Різдво». «Різдвяна казка», «Ялинка», «Різдвяне»,

«Свіжее сіно, ясла кленові»), Великдень («Великоднє» («Впади, годино»), «Великоднє» («Христос воскрес», «На Великдень»), коляди («Коляда»), окремі яскраві оповіді євангельської історії («Зачаття», «Біля сфінкса», «Христос», «З Євангелії», «Гетсиманія», «Зречення»), молитви («Молитва» («Чи на рідних полях»), «Молитва» («Хай гнівна десниця скине»), «Фрагмент із «Преображення». Особливо вражаючі апокаліптичні картини («З Апокаліпси», «День гніву»), написані 1942 р. в розпал Другої світової війни. О. Стефанович вкладає у події біблійної історії своє розуміння й сприйняття загальнолюдських цінностей. У кількох варіантах він створив образ хреста, що його «стеги собі на перса із доріг кладуть» і який, розпростерши свої рамена над могилами, лежить на тілі України як «її проклятіє, злодих».

Біблійна тема у поезії О. Стефановича співіснує з язичницькою, дохристиянською українською міфологією, творить своєрідне поетичне двовір'я, суголосне двовір'ю у народній поезії. Його образи Перуна, Ярила, Либеді, Леди, Дива, русалок, водяників, лісунів, полісунів, Лади живуть у тих же часових і просторових вимірах, що й біблійні образи. Звертаючись до тем і образів християнської міфології, поет майстерно стилізує текст під певну епоху, часто вживає окремі слова й вирази церковнослов'янської мови: «славу рокотали», «да нічесоже», «тамо», «золотоглавієм», «всує», «стязі», «ліпота», «глаголом», «нощний скимен», «гляди в ноці, яко тать», «яко лев рикали». Після Шевченка (вірш «Умре муж велій в власяниці») О. Стефанович чи не єдиний український поет, що написав довершений текст старослов'янською мовою.

Паралельно з іншими світовими образами й темами опрацьовував О. Стефанович і античні мотиви, що засвідчувало широчінь його кругозору. У збірці «Stephanos I» було вміщено написаний у 1930 р. цикл сонетів під назвою «З античних мотивів», який складається з п'яти творів на сюжети давньогрецької міфології: «Сатир і Німфа», «Аполлон і Дафна», «Золотий дощ», «Дракон і Прозерпіна», «Ехо». У них присутня легка еротика, що йде від класичних першоджерел.

Апокаліптичними візіями пройнята остання збірка поезій О. Стефановича «Кінцесвітнє», над якою поет працював в останні роки життя, хоч задум її виник ще у Празі. Вона ввібрала тяжкі й

темні видива автора про кінець світу, спричинений катаклізмами у природі. Поет ще не міг передбачити наслідків руйнівної сили атомної і термоядерної зброї, але відчуття такої руїни не залишало його. У збірці об'єднано біблійні образи «Апокаліпсису» з язичницькими поглядами на цю грядущу біду. Саме тут розкрито образ чорного Дива, передвісника кінця, що із «верходревного у лісі» став «світовим», одним із вершителів Страшного суду. Збірку завершує єдиний великий твір О. Стефановича — поема «Кінець Атлантиди» (1949), яка у грізних звуках і похмурих барвах малює цю напівлегендарну світову катастрофу, «щоб смолоскипом остороги вона заблисла у віках». Тут все пройняте диким рухом, вогнем і гуркотом, незмірним жахом кінця, що має настати заради очищення душ і сердець майбутніх поколінь.

Нечисленні ліричні вірші О. Стефановича, поетичні мініатюри глибоко передають бентежний стан душі поета, його мрії і сподівання, віддзеркалюють своєрідну філософію життя сучасника-українця, освячену ідеєю руху, борні і чину.

О. Стефанович по-своєму осмислював хід історичного розвитку світу й України, постійно шукав для цього свіжі поетичні форми і засоби їх вираження. Вся його поезія позначена виразною романтичною настроєністю, високою музичністю вірша. Як і всі мистецькі твори з глибоким естетичним і філософським підтекстом, вона може сприйматися і тлумачитися по-різному. Багато в ній недомовленого, окремі думки й образи накреслені лише ескізно, у гранично сконденсованих фразах, за якими криється цілий комплекс історичних подій і образів.

О. Стефанович — майстер техніки вірша — бездоганно володів його формою, невтомно працював над удосконаленням ритми, ритмомелодики, звукоструктури рядка. Він знаходив вдалі внутрішні ритми, доводив до віртуозності алітераційне звучання тексту з нагромадженням і чергуванням приголосних звуків і однокореневих слів. Цілі фрази, рядки і строфи О. Стефановича засвідчують невичерпні можливості звукомелодики української мови.

В силу певних історичних обставин, особистої вдачі і життя О. Стефановича його поетичний і образний світ був загерметизований, він свідомо оберігав свій талант від служби швидкоплинному сьогоденню, мав своє вроджене, чітко окреслене світоба-

чення, у яке лише випадково вривалися згуки реального життя. Він не допускав у свою поезію скороминущого, дрібного і буденного, зосереджувався на цінностях вищого порядку, виробивши у собі отой аристократизм духу і самоповагу, якої не вистачає українській поезії. Духовним предтечею і зразком для О. Стефановича був великий Шевченко, що своїм «Кобзарем» запалив «огонь мистецтва», від якого «гримить космічне, вічне Кракатао» («Шевченко», 1928).

3. ПОЕЗІЯ «ТРЕТЬОЇ ХВИЛІ». ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ ГРУПИ

УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ В ЄВРОПІ.
БОГДАН КРАВЦІВ [60]

Богдан Кравців нар. 5 травня 1904 в селі Лоп'янці на Станіславщині. Вчився в Академічній гімназії у Львові, а потім у Львівському університеті студював на філософському факультеті літературу. Студентом був активним членом ОУН (Організації Українських Націоналістів); очолював сектор молоді та редагував націоналістичні періодичні видання «Вісті», «Голос нації», «Голос», літературні видання «Дажбог» (1935) і «Обрії» (1936 — 1937). Почав писати вірші в гімназії, з 1922 р. почав друкуватись у пластових виданнях (перший вірш появився у місячнику «Український пласт» в 1922 р.). У 1929 р. вийшла друком збірка віршів «Дорога»; в ній поет оспівує «уявні мандри на далекі острови, у казкові краї». Наступна збірка «Промені» (1930) підсилює мрії про далекі мандри патріотичною риторикою. Активна діяльність у націоналістичних організаціях, що відбивалась у творчості, завела Кравціва до в'язниці. У тій львівській в'язниці, де колись постали тюремні сонети Івана Франка, пише Кравців свої тюремні сонети. Тут він вдосконалює поетичне ремесло та ближче пізнає поезію німецького поета Р.М. Рільке. Як наслідок з'явилась книжка «Сонети і строфи» (1933), що була нагороджена літературною премією Товариства Письменників і Журналістів. Тут поет перекладає біблійну «Пісню пісень» (1934). З Франком споріднюють Кравціва не тільки тюремні сонети, а й послідовна працьовитість,

нахил до наукової роботи та перекладацтва. Як у випадку з Франком, дійсність не дозволяла присвятити себе цілком поезії. Постійна журналістська праця, активна громадська і політична діяльність залишили глибокий відбиток на патріотичних віршах Б. Кравців. Війна вигнала його на чужину; тут вийшли дві збірки поезій «Остання осінь» (1940) і «Під осінніми зорями» (1941). В Берліні митець продовжував журналістську працю, редагуючи щоденник «Голос», призначений для вивезених з України німецькою адміністрацією українських робітників у Німеччині. Після війни Кравців перенісся на провінцію і там зустрівся наново з поезією. Він пізнав глибше поезію Рільке і уклав книгу перекладів поета «Речі й образи» (1947). На чужині Кравців пізнав теж ближче творчість Миколи Зерова, який імпував йому і як поет, і як літературознавець. Тоді народились дві поетичні збірки, що з'явилися друком далеко пізніше, а саме «Зимозелень» (вийшла книжкою в 1951 р.) і «Глосарій» (надрукований в 1974 р.). Ще в 1948 р. Кравців підготував добірку своїх поезій, і вона вийшла друком під назвою «Кораблі». У 1949 р. Кравців емігрував до Америки і тут — як сам висловився — «попав у млини щоденної праці». Працював редактором щоденника «Америка», згодом — «Свобода», редагував довгий час пластовий журнал «Молоде життя», був редактором літературного місячника «Сучасність» і членом редакційної колегії «Енциклопедії українознавства», редактором різних видань, членом редакційної колегії збірника «Слово». Не занедбував він публіцистики та громадської і наукової праці. Ще в 1938 р. у Львові з'явилася збірка літературно-критичних статей «Дон Кіхот з Альказару». Багато часу віддавав бібліографічній роботі та дослідженню літератури, міфології і картографії. У його доробку — розвідка про міфологію у «Слові о полку Ігореві», багато бібліографічних довідників та праця про впорядник для видання карт України. Велику увагу присвячував українському літературному процесові, зокрема творчості молодих авторів, вийшли книжки: «На багряному коні революції» (1960), антологія «Обірвані струни» (1955), «Поети Чумацького Шляху» (1962) і «Шістдесят поетів шістдесятих років» (1966). Під кінець життя знову пробував знайти час для поезії. Тоді постав вінок сонетів «Дзвеніслава» (1962) як весільний дарунок для доньки та щирі і безпосередні, натхненні поетичним теплом «Осінні строфи», що частково були видруковані у «Су-

часності». Помер 21 листопада 1975 в місцевості Рутерфорд коло Нью-Йорка, де прожив останні роки життя. Вже після смерті вийшли три томи запланованого чотиритомного видання «Зібраних творів» (1978, 1980 і 1994) у виданні Нью-Йоркської групи за редакцією Богдана Бойчука.

СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ [53]

Святослав Гординський увійшов в історію нашої культури як поет, маляр, іконописець, перекладач поезії, літературознавець, літературний критик. Бібліографія його поетичних творів нараховує 17 позицій, що охоплюють окремі збірки віршів і поем, поетичних перекладів і переробок, створених з 1933 по 1989 рік. У них панує надзвичайна різноманітність. Гординський — поет України і поет Європи, поет старовинного і модерного світу. Український вимір його творчості виказує три підрозділи: минуле України, український побут і природа та історична трагедія народу. В свою чергу європейська тематика у творчості Гординського має два складники: класичну давнину і сучасне життя в його різновидах — політичному, естетичному, релігійному.

Святослав Гординський — поет-мандрівник, якого з ранньої молодості вабила далечінь. Він хотів пізнати життя у його повноті, пізнати його з вершин і низин, у просторі і часі, в сучасному і минулому. Гординський, як і Гете, прагнув збагнути сутність життя і передати цей досвід через поетичне слово своїм сучасникам і поколінням прийдешнім.

Творчість Гординського-поета віддзеркалює покликання Гординського-митця (майлара), який часто повертався до джерел європейської цивілізації, до скарбниці класичного мистецтва. Недарма, як пише Остап Тарнавський, поет починав «свою освіту від малярства, здобувши основні знання у школі Олекси Новаківського, що була у Львові своєрідною мистецькою академією, а далі вчився за кордоном і аж у Парижі знайшов своє поетичне слово». Малярство, поезія і тісно пов'язана з нею діяльність у поетичному перекладі й літературознавстві були для нього не окремими ділянками, а радше — єдиним могутнім творчим актом, що впливав з одного джерела: життєвого досвіду людини,

глибини її душі, — хоч інколи малярство відбирало поетові час, особливо після переїзду до Америки, коли Гординський «був зовсім зайнятий професійними малярськими справами».

Перш за все слід ствердити, що ставлення Гординського до поезії була дуже серйозна. У збірці 1989 року не знаходимо жодного «слабого вірша». Він боявся поганих віршів, неначе гріха. Мабуть, найкращим джерелом пізнання цієї такої важливої сторінки творчості Гординського і пізнання його поетичного кредо є твір «Сновидів», лірична поема, написана октавами 1938 року, а після того, як це каже сам автор, — кількаразово «уточнювана й шліфована... передусім з погляду мовного». Гординський уважав цю поему «своєрідним завершенням неокласицизму з вільними римами, недопускальними в строгій структурі октави, що, проте, вносять у поему елементи модернізму». На відміну від псевдопоетів, графоманів, яких С. Гординський класифікує за трьома категоріями, правдивий поет, який роками носить в собі якусь думку, бентежить нею, шукає довго слів, щоб висловити те, «що шумить підземним струмком крові» глибоко у його душі. Але саме поет цього покрою дуже часто не може видати своїх творів. Правдивий поет, згідно з Гординським, розкриває нам тайни буття, які дуже часто йому самому не цілком відомі чи зрозумілі. Вони заховані глибоко у його душі; він їх відчуває як «хімерні мрії, сни, скалки надхнень». Поет шукає «слів на дні своїх глибин», щоб розшифрувати ці тайни, розкрити нам їх зміст і передати його не розумово, а чуттям, інтуїцією. Поет вбирає у глибину своєї душі імпульси зі світу, перетворює їх і, «відбивши світ у мікрокосмі своєму», стає скарбницею духовного багатства. Як стверджує С. Гординський, «штука тут одна лиш — вибирати / Потрібне все з комор своїх багатих».

Глибинна причетність до безконечного гону життя наближає нас до вічності. Ключ до цього розуміння — в душі поета і в душі кожної людини, яка живе не тільки щоденною сірістю. Кожному з нас дано клаптик вічності. Кожному з нас дав Творець можливість пройти «просторінь і час до вічної межі». Очевидно, поет свідомий того, що цей час нелегкий, «що на барикадах своїх щоденних Голгот / Самі випиваєм вино своєї жертвовної кро-

ви», але він не сумнівається, що душа поета, себто душа людська — вічна, що їй призначена печать неспалимості.

Поетичну творчість Гординського високо оцінили провідні українські критики. Ще 1933 року Михайло Рудницький, прочитавши першу збірку його поезій «Барви і лінії», захоплено вигукнув: «маємо нового поета». Пізніше такі літературознавці, як Державин і Гр. Шевчук, які не завжди погоджувались у своїй оцінці, хвалили його твори. «Поетична творчість С. Гординського, — писав Державин у сталі під заголовком «Войовничий класицизм Святослава Гординського», — із самого початку прямувала до творення високого і класично досконалого національного мистецтва слова... Гординський прийшов до правдивих вершин національної поезії і духовності своєрідними шляхами — через французьких парнасистів і київських неокласиків». А в рецензії на збірку «Вогнем і смерчем» Гр. Шевчук хоч і висловлює деякі критичні зауваги щодо римування, але хвалить Гординського за те, що він «не вдавався до жодних умовних реkvізитів і досяг поєднання майже вітменівської мускулястости з наскрізною одуховленістю».

Рівночасно поезії Гординського притаманний постійний голод за дійсністю, і тому вона ніколи не є штучною, езотеричною, віддаленою від життя. Поезія творила для нього вхід у буття, сіре, буденне, реальне, але також буття неповторне, вічне. Поезія Святослава Гординського писана холодною головою і палаючим серцем. Вона, як і його інші мистецькі твори, є запорукою безсмертя поета.

УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ II ПОЛ. XX СТ. В КАНАДІ [55]

Друга світова війна вихлюпнула велику кількість літераторів з України. Одні йшли в широкий світ, бо не було іншого виходу, інші залишали Україну свідомо, з певною метою, можна сказати, з місією — прислужитися їй, понести у світ правду про те, що робилося й робиться в Україні під московським поневоленням. Найамбітніші прагнули творити велику літературу в умовах вільного світу. Завдяки таким жертвним намірам після 1948 — 50 років, коли творці українського слова масово поселились у Кана-

ді та США, тутешня поезія зросла якісно. Порівняно до староканадців, новоприбулі писали менше, зате краще опрацювали свої твори. Якщо в другому періоді поняття літературного стилю було ще дуже відносним, то приблизно від 1950 р. можна говорити не лише про стилі, а й про українські літературні напрями, літературні школи на цьому континенті, зауважує Яр. Славутич. Прикметно, що українські поети Канади та Америки творили в одному спільному потоці, до якого примикали також окремі одиниці, що опинилися в Південній Америці чи залишилися в Західній Європі. До Другої світової війни такого спільного потоку не було.

Хронологічно першим повоенним виданням новоприбулих до Канади була поема з символічною назвою «Прометей» митрополита Іларіона (д-ра Івана Огієнка, 1882 — 1972), що приїхав з Європи до Канади 1947 р. і тут у Вінніпезі продовжував наукову діяльність і літературну творчість. Вірші митрополита Іларіона відзначаються доброю мовою, адже писав їх визначний український мовознавець. Тематика його творів міфологічна, історична й релігійна. На жаль, ці вірші переважно одноманітні, монотонні, без розмаїття ритмів, традиційні й занадто прості поетикальними засобами. Тому їхня впливова сила на читача невелика, хоч автор видав багато поем і віршованих п'єс.

Добрий знавець української мови, **Левко Ромен** (1893 — 1981), який народився на Наддніпрянщині, прибув до Канади 1950 р., виступив у пресі ще під час Української Революції 1917 — 21 років. Але перша збірка з'явилася аж у Новому Світі, коли дозрілий поет почав збиратися на пенсію. Роменові книжки «Передгір'я» (1953), «Поєми» (1956), «Дуб-нелин» (1969) і посмертне «Поляризоване» (1981) — наслідок послідовної, обдуманого творчої праці.

Патріотична поезія Ромена добре надається до сцени з нагоди національних свят. Такого типу вірші «Петлюра», «Тарасові» та інші, зокрема у збірці «Дуб-нелин», де тематичний засяг дуже широкий. Тут і вростання в ґрунт Канади, і стовпи «індіанських божищ», і Ніагара — з одного боку, і вірність Україні та її визвольній боротьбі — з другого. Ромен уміє працювати над словом, іноді він досягає дуже доброї тональності.

Наступний український поет в Канаді — **Лев Орлигора** (псевдонім Лева Силенка), що став Вчителем «РУНВіри». Писати вір-

ші почав Силенко ще під час Другої світової війни. Видав першу збірку «Люблю» (1958) після прибуття на цей материк. Збірка поезій відкривається пророчим рядком — «Стрічайте вікінга нового!». Поет називає Україну «сіллю землі», «окрасою праокрас», «сестрою Христа». Вона «окрадена, сумна», «Бога дар», несе хрест, а «в очах — прощення». Цілком християнський погляд! Автор безмежно любить залишену Україну, «як правду — Бог».

Поет вперто й послідовно шукає витоків української духовності, сягаючи праджерел, не лише праукраїнських, а й праіндоевропейських. Післявоєнні розчарування серед значної частини української інтелігенції, зневіра в Бога, який не допоміг визволитися Україні, та до певної міри антирелігійне виховання під радянським впливом призвели до виникнення т. зв. руху за Рідну Віру, що заперечує християнство і звертається до давньої міфології, яку підносить до рівня релігії. В історичних розвідках Силенка йдеться про «епохальні» відкриття: що українці ще до Христа завоювали Месопотамію, якщо не увесь Єгипет, що санскрит походить з української мови тощо.

Збірка «Мага врата» — це віршований маніфест Рідної Української Національної Віри (РУНВіри). З кожного рядка 699 строф у поемі клекотить ненависть до християнства, висловлена часто не без хисту. Таким чином, ця маленька (всього 92 сторінки) книжечка набуває значення нового Євангелія, нового Корану. Цікаво, що висміюючи «чуже» для українського народу християнство та його священнослужителів, автор не знаходить у нашій праісторії «рідних» елементів, на які б можна спертися, і звертається знову ж таки до чужого джерела — «мага врата», що значить «магічні ворота, могутня сила, дороговказ».

Донедавна єдиний український модерніст у Канаді **Данило Струк** (народився 1940 р. у Львові, приїхав до США 1949 р., а від 1963 р. постійно живе в цій країні) у своїй збірці «Гамма сігма» (Вінніпег, 1963) показав себе послідовним прихильником, з одного боку, раннього П. Тичини, а з другого — американських новітніх поетів. «Гамма сігма» — учнівська збірка. «Романтична соната» та інші вірші показують творчо неперетоплений вплив П. Тичини, але поступово в цих віршах виявляється й власне обличчя поета.

Непересічний поетичний хист виявила **Віра Ворскло**, котра народилась 1926 р. у Києві, а прибула до Канади 1951 р. Без перебільшення можна сказати, що В. Ворскло сьогодні — найбільш талановита українська поетка в Канаді. Одним із найтипівіших її творів є «Скеля», де, ніби в краплині води, віддзеркалено як її здобутки, так і недоліки. Метафоричні вислови «вдовина втома» скелі, «стежки дріт», «ридає океан... цілує ноги» скелі, як і виразні оксиморони «знак живої смерти» та «німий крик людини» — це великі позитиви поетки. Тут малюнок самотньої скелі та її оточення, і філософічне осмислення теми: «тримай свій гордий біль, як знак живої смерти». «Скеля» — це зразок верховинних осягів В. Ворскло.

Борис Олександрів (1921 — 1979) прибув до Канади 1949 р., видав книжечку «Мої дні» (Зальцбург, 1946). Після дуже довгої перерви поет дав про себе знати збірками «Туга за сонцем» (Торонто, 1967) і «Колокруг» (Торонто, 1972), що наполовину складаються з перекладів. Посмертно видано «Поворот по сліду» (1980). Віршувальна вправність, музичність вірша, добра тональність, ліризм — це ті якості, що викликали ряд заслужених похвал на адресу автора.

Серед інших поеток треба згадати **Марію Голод** (нар. 1918 р., в Канаді з 1948 р.), **Стефанію Гурко** (нар. 1924 р. на Станіславщині, в Канаді з 1956 р., після восьмирічного побуту в Австралії), **Світлану Кузьменко** (в Канаді з 1948 р.), **Аріядну Шум** (прибула до Канади після війни), **Ліду Палій** (у Канаді з 1948 р.), що добре зарекомендувала себе прозовими книжками чи окремими віршами. З наймолодших варто згадати оригінальних модерністів **Ірину Макарик** (нар. 1951 р. в Торонто) та **Марка Царинника**.

ЯР СЛАВУТИЧ [9, 10, 30, 42, 45, 56, 61, 62, 64]

Поетичний набуток одного з найталановитіших митців українського зарубіжжя Яра Славутича вражає не лише своєю масштабністю: десять збірок поезій цього майстра стали б цінним доповненням будь-якої літератури. Віршувати Яр Славутич (Григорій Жученко) розпочав ще у дитячому віці, тоді під впливом мандрівки на острів Хортиця з'явилася рукописна книжка (до



Яр Славутич

нашого часу вона не дійшла — згоріла під час нищення родового хутора восени 1932 року). Ще одну збірку початкуючий поет підготував до друку в період навчання у Запорізькому педагогічному інституті (1936 — 1940), але світу вона так само не побачила (можливо, з огляду на відсутність «програмової» лірики). Друкуватися Яр Славутич почав наприкінці 1930-х років.

Перша збірка «Співає колос» була видана влітку 1945 року в Авгсбурзі (Баварія). Поезії цієї збірки оптимістичні, життєстверджуючі, жодного слова не йдеться в ній про пережиті репресії, голодомор, смерть рідних. Проте, як виявилось, саме це було потрібне українським читачам у діаспорі. Цей психологічний феномен зауважила Г. Гордасевич: «Збірка «Співає колос» викликала розголос. Може, саме тому, що люди стомилися від боїв, крові, смерті, втрати близьких, постійної небезпеки, а ця книжка дарувала їм відпочинок. Це ніби продираєшся буреломним лісом, де кожен крок дається з трудом, де щомиті тобі на плечі може скочити хижий барс чи довкола ноги обвитись отруйна гадина, — і раптом бачиш перед собою зелену галяву, вкриту квітами...».

Характеристична назва збірки — «Співає колос» — вона підкреслює красу степу, опоетизовує хліборобську працю. Збірка нараховує 52 вірші, згруповані у чотири цикли: «Співає колос» (26), «Херсонські сонети» (13), «Перше кохання» (9) та «Жага» (4).

З-поміж віршів, які увійшли до першого циклу «Співає колос», найбільшу тематичну групу становлять твори, які репрезентують читачеві Херсонщину. Натхненним гімном «малій батьківщині» став уже перший видрукований поетом вірш «Коню мій буланій» (1938). Провідне завдання поезії — прославити

*Небесами чистий,
Землями плодистий,
Квітами барвистий
Наш херсонський край!*

Захоплення красою рідної краю лунає і в поезії «Іду степами...». Поет пропонує читачам привабливу пейзажну замальовку. Ліричний герой близький до селянської праці, природа у його сприйнятті повністю підпорядкована плеканню врожаю: хмарка опускається над полями і поливає їх, сонце визолочує колосся, вітер відганяє люту спеку, «діловиті хлібороби» турбуються, чи вдасться зберегти врожай. Як найбільшу цінність, Яр Славутич оспівує вільну працю вільних хліборобів. Як же дивно з'ясувати, що окремі діаспорні критики «висловлювали докір, нібито в них (віршах) молодий поет не утримався спокуси славослівних «оспівувань» тодішнього колгоспно-радянського життя».

Другою менш чисельною групою віршів є твори, в яких автор апелює до подій українського повстанського руху за часів Другої світової війни. Поезії цього періоду відображають неповторну добу змагань за українську державність, сповнене небезпек життя підпільників. Одне з визначальних завдань поета в подібній ситуації — надихати, підтримувати моральний дух товаришів, закликати їх до вирішальної битви.

Якщо домінантою строфічної організації у першому циклі збірки стали традиційні форми (катрени, дистихи), то другий цикл «Херсонські сонети» репрезентує нам Яра Славутича як майстра-сонетяра, який досконало оволодів цією складною, довершеною формою. Ліричні, сповнені елегійної задуми, різко контрастуючі з воєнними картини природи, мирного життя, хліборобської праці змальовує Яр Славутич в сонетах «Лелеки», «Навесні», «Став», «Кавуни», «Липнева ніч», «Удосвіта». Тематично вірші, що увійшли до цього циклу, надзвичайно цільні, об'єднані з поезіями першого циклу провідною настановою — оспівуванням краси природи, степів Херсонщини та мирної праці у злагоді з природою.

Характеристику ліричного героя збірки доповнюють поезії третього розділу — «Перше кохання (Кушугумка)». Інтимна лірика у доробку Яра Славутича — явище радше виняткове, аніж закономірне. І не тому, що він не має до цього покликання, можливо, причина цього криється в тому, що поет свідомо обмежував тематичний діапазон своєї творчості громадянською та історіософською проблематикою. Завершує збірку «Співає колос» цикл з чотирьох поезій — «Жага», написаний через п'ять років після «Першого ко-

хання» — 1945 року у Цусмарсгавзені. У цьому циклі автор заявив про себе як майстер вишуканих строфічних форм, який культивує не лише дистихи, катрени, сонети, а й інші строфічні різновиди — триолет, рондель тощо.

Вже ця збірка Яра Славутича явила світові цілком сформованого автора, який з однаковим успіхом демонструє зразки пейзажної, інтимної та патріотично насаженої громадянської лірики, віртуозно володіє словом.

Друга збірка Яра Славутича «Гомін віків» містить історіософську лірику. Характерно, що поезії цієї збірки були написані протягом 1940 — 1945 років — напередодні і під час Другої світової війни. Це не випадково, адже в роки воєнних катастроф актуалізується потреба знайти в історії міцне опертя, переконливі взірці героїки, незнищенності українського народу. Проте у творчості Яра Славутича історіософська проблематика має значно глибшу, генетичну закоріненість.

Поезії Яра Славутича — це не просто спроба зберегти чи відродити історичну пам'ять українського народу, це не замиловане заглиблення у картини минулого. Цю рису спостеріг К. Волинський, аналізуючи заспівну поезію збірки: «Звернення поета до героїчних сторінок національної історії продиктоване високо патріотичною метою, найбезпосереднішим чином пов'язаною зі збройною боротьбою за визволення рідної України». Розвиваючи цю думку, наголосимо принаймні на трьох мотивах, що визначають ідейне осердя збірки: перший — звернення саме до героїчних сторінок минулого, що дадуть новітнім захисникам вітчизни впевненість в собі, достойний приклад для наслідування. Мотив другий — «реанімація» історичної пам'яті, побудова того ланцюга історичної спадковості, який має відродити десь у глибинах підсвідомості почуття співпричетності, відвічності власного перебування на цій землі. Третій лейтмотив — прославлення новітніх героїв, які своєю мужністю, звитягою і самовідданістю не поступаються славним предкам.

Композиція збірки надзвичайно продумана й доречна. Керуючись хронологічним принципом, поет послідовно відтворює в уяві читача найвиразніші моменти української історії — не прикрашаючи трагізму і не прикриваючи героїкою невдач. Виразні назви циклів: «Старовічні марива», «Дажбожі внуки», «Київська

слава», «Золота орда», «Запорожці». На цьому тлі розміреної впорядкованості й чіткості, дещо контрастно виглядає цикл «Карби», надзвичайно еклектичний щодо проблематики. Криваве сьогодні владно проривається на сторінки збірки, творячи картину не просто «гомону», а радше — «перегуку» епох, нерозривно пов'язаних у єдине ціле.

Джерельною основою збірки стали насамперед численні легенди та перекази, які Яр Славутич майстерно наповнює гостроактуальним змістом, окремі літературні пам'ятки, що спонукали поета до напружених роздумів про спадкоємність поколінь (якот, «Слово о полку Ігоревім»). Цикл, що відкриває збірку, має назву «Старовічні марива». Ця назва, напевне, невипадкова: «старовічні» адже йдеться в ньому про події найдавнішої історії, «марива» — бо свідчень про ці події майже не збереглося, тому й нагадують вони часом нечіткі розмиті малюнки, що можуть зникнути за найменшої спроби докладніше їх роздивитися. А проте й ті часи стають для нас значно ближчими, а міфи сприймаються не як вигадки, а як актуальні й нині повчання. Це твердження чи не найпоказовіше можна підтвердити на прикладі поезії «Кінчина кімерійців».

У творах другого циклу «Дажбожі внуки» Яр Славутич повертається до нас уже знайомою гранню своєї творчості — ці поезії здебільшого відображають світовідчуття стародавніх слов'ян, їх вірування і передусім — відчуття єдності, повної гармонії людини і природи.

Більшою подією й героїчною насагою позначений цикл «Київська слава». Здається, саме поезії цього циклу виконують виголошене автором у заспівній поезії збірки завдання — заглиблюючись у минуле, подати картину мужності й самовідданої боротьби наших предків за незалежність рідної землі. Відкриває цикл поезія «Олег у Цар-городі». Князь Олег інтерпретований автором передусім як мужній воїн, який силою зброї змушував тремтіти Візантію, збирав данину з греків. Історіософська концепція, що її дотримується автор, відображає трактовку Київської Русі як першої властиво української держави. Тому й не згадує автор про варязьке походження Ігоря, тому й вкладає в його уста наступну переможну тираду:

*«Несіть по дванадцяти гривень срібла
На кочет і щирю данину, —
Наказує князь, — щоб гриміла хвала
Полеглим за Русь-Україну».*

На літописному матеріалі побудовано також сюжет вірша «Переїнята слава». Йдеться тут про події, які відбувалися за часів правління князя Володимира — напад численного печенізького війська і двобій між найсильнішими бійцями двох племен. Автор уславлює подвиг простого руського воїна, який здолав «сягністого печеніжина» і таким чином «переїняв славу», забезпечивши три роки миру між народами. Концептуального значення у контексті всієї збірки, а не лише циклу «Київська слава», набуває поезія «Мікра Русь — Волинь і Галич».

Характеризуючи поезії збірки, Ю. Шерех того ж 1946 року відзначав: «Славутича цікавить і дума, і народна пісня, зокрема прастара, ще поганських часів народна пісня, билинний лад... В рамках традиційних переважно форм... він хоче творити національні образи, віддзеркалити український національний характер і дух української історії та сучасності... Поезія Славутича — упорядкована, точена, врівноважена — росте з синтези неоклясичної пластичності і пластичності української народної пісні».

Наступний розділ збірки — «Золота орда». Провідний настрій циклу — скорбота і відчай, що запанував у могутній колись державі, котра нині агоніює під копитами монголо-татарських коней. Картина нелюдського панування монголо-татарів переконливо продемонстрована автором у поезії «Баскак». Загарбницький характер поведінки завойовника автор підкреслює рефреном — за найменшу провину (відмову платити данину, скаргу) — покара одна — «чикин-башка» (геть голову). А проте, пам'ятаючи, що провідна ідея збірки — нагадати сучасним про події минулого, підняти їх бойовий запал у боротьбі за українську незалежність — поет також демонструє приклад непокори, героїчного виступу проти поневолювачів, як-от у поезії «Воєвода Дмитро».

Найбільшою довершеністю та художньою переконливістю вдалося досягти Ярові Славутичу у циклі «Запорожці». Саме козаки для поета були найпереконливішим втіленням героїзму і самовідданості у боротьбі за українську державність. У низці поезій

Яр Славутич окремими виразними штрихами характеризує козаків як найбільш виразних носіїв українського національного характеру. Перші ескізні начерки в окресленні «козацької» грані українського менталітету знайдемо в поезії «Січовик». Поет підкреслює невибагливість козака, звитягу й готовність щомиті без роздумів і вагань віддати життя за вітчизну. Славутичів Січовик зрідні пісенному Байді, він не лише не боїться смерті, але й сприймає її спокійно, як належне. Я. Славутичеві вдалося дібрати промовистий образ — той січовик «смерть приймає, як у спеку брагу» —

*Це ним гордиться рідна сторона:
Великий Луг — як батько, Січ — як мати,
І кінь — як друг, і люлька — як жона.*

Звичай січового побратимства оспівує Яр Славутич у поезії «Побратими». Яскравий образ козака постає перед внутрішнім зором читача у сонеті «Прудивус». Славний козак Прудивус — приклад козацької звитяги: «він сорок літ, боронячи Вкраїну, Ганяв татар від Богу по Міус», так само — «бутним ляхам, верстаючи долину, Не раз шаблоюкою панахав спину». Коли ж довелося прийняти смерть, потрапивши в полон і прийнявши вирок чужого судді, він ще раз доводить власну вищість, зневагу до тортур і смерті:

*Він, січовик, зриває з пліч кошульку,
І, щоб не зникло козаків знаття,
Сіда на палю, запаливши люльку.*

Поет ідеалізує козацтво, захоплюється ним, перебуваючи під впливом ділових розповідей та знайомства з Д. Яворницьким. Наведені сонети творять у читацькій уяві узагальнений образ козака, чийи характеристики поєднуються з фольклорним трактуванням.

Окремі твори присвячені видатним діячам періоду козаччини: Самійлові Кішці, який терпить муки в турецькій неволі; але передусім — Богданові Хмельницькому, чий образ постає з поезій «Хмельницький», «Напередодні». Саме він у творах Яра Славутича виступає речником відвічного прагнення українського народу до творення власної держави.

Завершує збірку дещо еклектичний щодо тематики розділ «Ка-

рби», в якому містяться поезії і про далеку минувшину, і про знакових діячів української літератури, про трагедію вояків УПА, які вимушено стали вигнанцями та попри все сподіваються на звитяжне повернення. Ця, на перший погляд, недоречна еклектичність насправді зумовлена авторським задумом. На цю думку наштотує і назва циклу — «Карби». За висловом К. Волинського, «з одного боку, включені до них твори мають мовби підсумувати, надійно відбити («закарбувати») в читачевій пам'яті основну образно-концептуальну суть раніше зображеного. З другого, — прокласти містки між минулими героїчними змаганнями українського народу на його многотрудному історичному шляху і сучасною його національно-визвольною боротьбою, а також між цією та наступними авторовими поетичними збірками».

Завершальні вірші збірки відображають трагізм долі новітніх борців за незалежність України, до яких належав і Яр Славутич (про це йдеться, зокрема у циклі «1943»). Завершує збірку сонет «Finale» (так само, як і сонетарій М. Зерова). Проводячи паралель між минулими і сьогоденними національно-визвольними змаганнями, поет, не зважаючи на тимчасову поразку, оспівує безумство хоробрих — «натхненні правом, юній перемозі, Що перед нами встане з майбуття, кладем жертовно молоде життя».

Цікавим доповненням до збірки стали також поеми «Одряд і Доброслава» (відображає життя і побут стародавній слов'ян) та «Донька без імені» (це глибоко автобіографічний і надзвичайно емоційно насичений твір, присвячений пам'яті спалених Доньки і Дружини. У спогадах поет неодноразово згадає цей факт як чи не найболючішу втрату свого життя: «1943 року я втратив дружину та одноденну, ще не названу доньку, яких спалили німці у замкнутій хаті»).

Третя збірка Яра Славутича має промовисту назву «Правдоносці» (1948). За влучним висловом А. Власенко-Бойцун, «уся збірка — це неначе програма боротьби, побідної битви за Правду, за волю людини і народів. Поет проповідує та віщує, що відродження Правди всьому світі прийде з України. Поет свято вірить у післанництво тепер розп'ятої України та її дітей, що масово вирушили у світ, несучи свідоцтво небезпеки й остороги перед новітньою азійською навалою — Москвою».

Правдоносці, у трактуванні Яра Славутича, — борці за українську незалежність, які вирушили у світ поширювати правду про поневолення України та шукати справедливості. У числі цих правдоносців і сам поет, він так само мандрує світом і, виконуючи дану дідові обітницю, остерігає світ перед московською сваволею, бунтує проти неволі, в якій перебуває його батьківщина, з пієтетом змальовує самовідданих борців за волю. Основне своє завдання поет вбачав у тому, щоб показати у своїй творчості героїчну боротьбу України за волю від найдавніших часів по сьогоднішній день. Тому у переліку правдоносців — не тільки його сучасники, але й усі ті, хто ще з давніх часів борюся за рідну землю, найперше — запорізькі козаки. У баладах «Бунт», «Нестор Махно», «Отаман Клепач», «Непогора» поет апелює також до подій і героїв Української революції. Так, наприклад, в ораторії «359» автор описує рейд Юрія Тютюнника, який стояв на чолі українського вільного козацтва. Далі в ораторії йдеться про козаків, які героїчно загинули у битві під Базаром. Автор звеличує їх за те, що вони відважно до кінця стояли за свою «суверенну, ковану державу», бо усвідомлювали, що тільки в ній — «і труд, і воля, і земля».

Один з найвідоміших творів збірки — пісня-балада «Карпатські січовики», створена на реальних фактах — трагічній історії загибелі воїнів Прикарпаття в 1939 році.

У темі правдоносців поет фактично вперше сформулював і лаконічно висловив свої ідейно-естетичні погляди на основні завдання поета в контексті національно-визвольного руху. Про це йдеться, зокрема, у заспівній поезії збірки — вірші «Різьбар». У ній змальовано образ митця-різьбяра, який знехтував скороминущі модні «витвори модерні», аби вирізьбити у своїй майстерні архітвір — «надихаючий взірєць традицій», в якому виявиться на повну силу душа майстра, «йому одному знане і властиве». А головне — в ньому виявиться захват майстра могуттю зображуваного образу борця. І все це для вищої мети: щоб у підсумку важучий мармур так легко задзвенів і викликав захват глядача, зупинивши на собі його погляд.

Ще один промовистий мотив збірки — мотив трагічної роз'єднаності, трагічного протистояння власних і загальнонародних ін-

тересів — розкрито у баладі «Гречкосій». Героєм балади керує одвічна для українця любов до землі та праці на ній. Він залишив ряди вояків, щоб «запустілі ниви орати, золотим зерном засівати, ярую пшениченьку жати». Та це прагнення було не на часі. Хлібороб загинув, адже спершу треба ворога збройно побороти, а тоді вже думати про мирну працю.

Поезія Яра Славутича наснажена щирим патріотизмом, сповнена глибокої віри в перемогу України. Як колишній вояк Чернігівської Січі, він з великою повагою і любов'ю змальовує своїх побратимів — воїнів УПА. У цій та наступних збірках поет сформулював та розвинув патріотичну ідею правдоносців як новітніх героїв української історії, носіїв дійового первня національної боротьби.

Як слушно підкреслив І. Боднарук, у збірці «Яр Славутич на-полегливо пропагує думку, що Україна — це не тільки територія, заселена споконвіку українським народом; вона й там, де живе хоч один українець, де зберігається наша традиція, лунає наша пісня, гомонить українська мова. Цю правду повинні собі запам'ятати усі оті наші «долярники», які продали чужині не тільки свої робочі руки, але й душу, легкодушно асимілюються та втікають від громадської праці, мовляв, «тут України не збудуємо». Автор радіє своєю прибраною батьківщиною, але залишається вірним українському народові та його ідеалам. Ось його кредо: «На чужині, в нащадках, без кінця Плекати знищену Україну».

Визначаючи місце цієї збірки в доробку Яра Славутича, навіть ширше — в контексті всієї української літератури, хочеться навести вислів К. Волинського. Нехай ця цитата надто довга, а проте вона виразно демонструє справді непересічну роль аналізованих творів: «У нас після мистецько-ідеологічних погромів другої половини 40-х років фактично було перекрито всі і всілякі можливості для слова правди. Отож на діаспору лягало завдання особливої, загальнонаціональної відповідальності. Поскільки ж у повоєнний період змінюється сам напрямок наступу на фронті національно-визвольної боротьби (поступово переходячи від збройного до ідеологічного протистояння), до діаспори в першу чергу самим ходом розвитку історичної ситуації ставилася вимога ви-

ступити захисником, речником української нації, сказати про неї слово правди — розповісти людям, усьому світові, в якому становищі вона опинилась і чого прагне. Це добре відчув і збагнув молодий поет з когорти національно-визвольних бійців Яр Славутич — і фактично перший своєю збіркою «Правдоносці» таке слово сказав».

«Спрага», що побачила світ 1950 року, — остання збірка, видана автором на європейському континенті. Мав рацію С. Конак, коли зауважував: «Спрага» «показує нам, як з юного поета виріс майстер. Катрени зазвучали дзвінко, згустились кольори, а головне — опрозорила і сягнула значної глибини філософська лірика поета» [9, 48]. За своїм спрямуванням ця збірка порівняно з попередньою зовсім інша. Після гасел і риторики визвольної боротьби — смуток і ностальгія, адже

*Ні гожий Майн, ні Райнові щедроти,
Ні косогорів пишнobarвна гра
Не нагадають степові широти
І не заступлять рідного Дніпра.*

Поет приймає будні існування серед чужої природи й культури. З великою емоційною силою авторові вдалося висловити світовідчуття другої української еміграції — її тугу за втраченим краєм, непевність становища, відчуття неприкаяності, невлаштованості у цьому світі, спричинені тим гіркі тривоги, неясні сподівання, душевний біль. Проте саме вони формують особистість, саме «важкі путі та чужі краї» навчать поета мудрості людської, що «краси тривоги вдома не збагнеш», отож і закликає себе: «Наснажена людино, йди й мандруй Сквородою в світ», а, збагатившись «ваготою пізнання», повернешся назад, додому, щоб влити «дух життя в руйновища останні». Автор з ентузіазмом говорить про «жадобу світу», «пізнань шляхи», принадні далі всесвіту.

Важливе місце у збірці посідають роздуми про сенс людського існування, одвічну боротьбу добра і зла, почасти продиктовані творчим засвоєнням філософії Г. Сквороди. Мова йде вже не про суто українську, а передусім про загальнолюдську проблематику.

Поет глибоко зазирає у свою душу, прислухається до її тривоги, прагнень, готовий стати на суд суворий «за те, що серця не

тривожив рани, а лиш віків луною гомонів». Роздумуючи над сенсом існування людини, поет міркує над сучасною добою, вірячи у вічне добро, що бере свій початок від Бога, у його перемогу. Яр Славутич сприймає світ як універсальну цілісність, черпає з нього життєву мудрість і пізнання, духовність і досвід — збагачуються, щоб, переосмисливши, вкласти повноту пізнання в українську скарбницю.

З 1949 року — після еміграції до Америки — розпочинається другий етап творчості Яра Славутича. Збірка «Оаза», що відкриває цей етап, побачила світ лише 1960 року, її обсяг порівняно з попередніми збірками невеликий, містила вона лиш 42 поезії. Чим же зумовлена така значна часова перерва між «Спрагою» (1950) та «Оазою» (1960)? Передусім, зміною життєвих обставин: збільшилася відстань між поетом і батьківщиною, на новому місці довелося працювати робітником у палітурні, заново здобувати освіту у Пенсильванському університеті.

«Оаза» відображає душевний стан повосенних емігрантів у Америці. Провідний емоційний настрій — туга, роздуми про життя, про молодість, що минула якимось непомітно. Навколишні чудові пейзажі лише роз'ятрюють душу. Найвиразніше це відображене у віршах «Тугу мою, невтоленну скорботу», «Сняться ниви — гривасті коні!», «Може, справді аж дві душі», «Раюю на горі, як на Парнасі...» Та прагнення жити і діяти перемагає.

Критика закидала поетові «незрозумілу пустельність» першого розділу. Проте авторові «змучені блукання поміж піщаними дюнами, спраглими пустельними шляхами, — хіба то не прозоро завуальована в сумовито-розпачливі тони туга емігранта-поневірляльника по чужині, де рідна Україна видається йому як «примарна оаза на пісках африканських пустель». Саме в цьому розділі поет проникливо змальовує трагізм долі правдоносців-борців за визволення України, насильно відторгнутих від батьківщини. Разом з тим, закорінюючись на новому місці, поет змінює настроєву доміную. Третій розділ збірки, присвячений Каліфорнії, яку поет оспівує у сонетах «Монтерей», «Секвоя», поезії «Цвітуть евкаліпти», різко контрастує з першим. Вірші, що увійшли до нього, написані у другій половині 50-х років, коли поетові вдалося перебороти матеріальні труднощі, «акліматизуватися», посісти

відповідне місце в суспільстві: 1955 року Яр Славутич захистив докторську дисертацію, змінив виснажливу фізичну працю на науково-викладацьку діяльність, 1960 року переїхав до Канади, де почав працювати в Альбертському університеті.

Загалом друга та третя частини «Оази» наскрізь пройняті світлою любов'ю до рідної землі, висловленою з витонченою поетичністю, стримано і шляхетно, як у неокласиків. Патріотична тематика у цій збірці розкривається новими гранями, постає в нових мотивах та варіаціях. Нова тема, що вперше з'явилася у творчості Яра Славутича саме у цій збірці, — буття українських емігрантів на місцях нового поселення.

У збірці «Маєстат» (1962) Яр Славутич вкотре повертається до історіософської проблематики. Відмінність поезій «Маєстату» і ранішого «Гомону віків» показово демонструє С. Шумський: «Якщо у «Гомоні віків» (1946) були переважно портрети й малюнки з давніх українських епох, то у збірці «Маєстат» (1962) ми вчитуємось у справжню історіософію. «Маєстат булави» — це свідчення того, що автор — історичний гетьманець, монархіст». Зрілий майстер, збагачений життєвим досвідом, науковими студіями, всебічно бачить історичне минуле України. Справді, не випадковий тут ані «маєстат булави», витрактуваний автором як символ української національно-державної незалежності, ані центральний образ збірки — гетьман Іван Мазепа, якого автор змалював як найвиразнішого речника національно-визвольних змагань у поезіях «Конотопська слава», «Монолог перед шаблею», «Заповіт Мазепи», кантаті «Слава Мазепі».

Через усю збірку (та й усю творчість поета) проходить мрія-віра в те, що Україна нарешті здобуде незалежність, стане суверенною і народ нарешті після віків рабства спроможеться вибудувати власну державу. Цю віру поет прагне передати читачам, аби запалити душі новітніх борців. Поезія збірки героїчна, ідейно наснажена. Як слушно зазначає Т. Назаренко, «переважна більшість поезій «Маєстату» була написана в 40-ві — на початку 50-х років, коли самий розвиток подій майже не залишав місця для будь-якого історичного оптимізму», сподіватися на відновлення самостійності української держави було утопією. А тут ще значна частина української еміграції почала переїжджати з таборів

Німеччини та Австрії до чужих країн, щоб там почати побудову свого нелегкого життя. Серед таких обставин у багатьох людей погасала тоді надія на те, що колись пощастить їм побачити рідну землю. З метою знайти їм вихід із незавидного, а то й безнадійного становища, Яр Славутич у своїй поезії звернувся до часів Гетьманщини, щоб нагадати зневіреним людям, що вони не такі вже й бідні, вони ж нащадки героїв, спадкоємці їхньої величі, а головне — продовжувачі їхньої визвольної боротьби. Усе це він писав у глибокій вірі, що Україні попри всі кривди, стелиться гідний державний шлях.

Для поезій збірки характерне поєднання історичної тематики з сучасністю. Так, наприклад, змальовуючи маєстат Данила Галицького, який збудував Львів для оборони від поляків, подвижницьку діяльність Мазепи, автор органічно переходить до поетизації подвигів «войовничих, бронзоворуких, повнозбройних борців УПА». А далі лунає уславлення незламності «могутніх володарів душ», поетів українського «розстріляного відродження» 30-х років. Завершується цей історичний ланцюг спадкоємності національно-визвольних змагань уславленням новітніх борців за визволення батьківщини — Чорновола, Дзюби, Симоненка, тих, хто підносили як щит «маєстат непокори», «волю в душах кують».

Сьому поетичну збірку «Завойовники прерій» (1968) Яр Славутич присвятив перебуванню українців у Канаді від 1891 року. Збірка віддзеркалює життя автора в Альберті. Композиція традиційна — три розділи: «Завойовники прерій», «Полярні сонети» та «Північне сяйво». Поезії першого розділу присвячені першим українським поселенцям у Канаді — «невтомним піонерам, орачам диких, неторканих людиною лісостепових просторів, обернених у родючі ниви, де «лягала подільська пшениця в чорні лона нової землі». Їхнє знаряддя — «сокира і заступ, мотика і плуг, і кінь витривалий, як вірний друг». Натружені, мозолисті руки перетворювали, завойовували в ті далекі часи канадські прерії. Поет з пієтетом славить давніх ратаїв піднятих прерій, тих «сумирних орачів від зорі до зорі», як Єлиняк, Пилипівський, Леськів, що прийшли в дикі пущі не як «загарбники з дальніх імперій», а як «меткі трударі». Він

закликає також інших поетів «братися до красних рим», щоб прославляти цих «старих орачів».

Цікава балада «Трое», в якій ідеться про трьох емігрантів: Джона, Жана та Івана. Двоє перших приїхали до Канади заради наживи й забави. Іван же шукав вільної країни і привіз сюди непереможне бажання вільно працювати і велику любов до хліборобства. У підсумку поет відзначає гірку історичну правду нашої еміграції:

*Трудивсь Іван, зорав Іван
Тугі цілини прерій.
Тоді вернулись Джон і Жан
Вести ім'ям імперій.*

Другий цикл — «Полярні сонети» — зображує північні зимові краєвиди, красу тундри. Суворий чар зими — «майстрині білобрової» — перекликається у автора з уявним образом України. Кожен сонет — викінчен: картина полярної природи.

Вірші третього розділу — «Північне сяйво» — більш ліричні, забарвлені смутком, інколи навіть розпачем. Лише в українському слові поет знаходить радість і цим долає «холод злої заглади». До збірки поет додав також поему «Скарга», в якій ідеться про українського козака-священника о. Агапія Гончаренка.

Наступна збірка Яра Славутича «Мудрощі мандрів» побачила світ 1972 року. Хронологічно в ній зібрані поезії за 18 років. Їх можна назвати «поезією мандрів». Не випадково М. Гарасевич назвала Яра Славутича «херсонським Марко Поло». Справді, як не дивно це звучить для пересічного українця, поетові вдалося побувати майже на всіх континентах, переважно в столицях різних держав та містах, які мають якісь видатні історичні чи архітектурні пам'ятки. Оновлення тематики у даній збірці порівняно з попередніми відчутне зокрема завдяки тим багатющим враженням, які поет отримав від мандрівок, проте тут є свої недоліки. Як слушно вказувала згадувана вже М. Гарасевич, «мандри по світі — це, либонь, те, що найбільше припадає йому до серця, бо нові враження дають творче натхнення. З одного боку, — це позитивний чинник, бо поет черпає тематику із світових надбань культури і цим збагачує засяг своєї творчості, а з другого боку, — безкінечне шукання все нових зорових вражень, що метеора-

ми пролітають через його життя, спричинює певну фрагментарність у його творах філософського звучання».

Зрештою, цій бароковій різноманітності збірки можна знайти цілком логічне пояснення. Перебуваючи на чужині, поет розмаїттям вражень від мандрівок намагається компенсувати відсутність батьківщини, адже більшості українців це зовсім недоступне. Так чи інакше, має рацію А. Власенко-Бойцун, коли пише: «Україну бачить поет не лише в Канаді, чи радше в Альберті, Україну бачить він у всіх місцях світу, бо вона в серці поета і мандрує з ним. У збірці «Мудрощі мандрів» майже кожна епоха історії України знайшла свій відгомін у поезіях Славутича: в готиці Кельнського собору поет знаходить прагерманську гордість, якій протиставить «Дажбога життедайний жар», у Стокгольмі поет чує «скальда величавий спів», а в Осло бринить Гаральдів плач: «Киянка, дочка Ярослава, не хоче за мужа мене». Ватерлоо поет порівнює з українською Полтавою, де зазнали поразки союзні війська Карла XII та Івана Мазепи. Навіть у далекому Кіото довколишня природа нагадує поетові херсонські степи.

Сутність збірки — роздуми, викликані у душі поета спогляданням окремого міста чи країни, тут немає докладних описів архітектури чи культури даної країни, зрештою, поезія — не найвідповідніший для цього рід літератури. Головне для автора — кількома штрихами передати духовність країни, якісь її найвиразніші прикмети.

З точки зору формальної поезії збірки відзначаються різноманітністю, домінуючою строфою лишається сонет, знайдемо у збірці також тріолети; поезії циклу «Делос» перегукуються з олександрійськими віршами М. Зерова, чи не вперше у цій збірці автор апелює до витончених зразків східної поезії: «Узором гайку», «Узором танка», рубаїв («Як солодко дурманить») та газелей («Газель», «Три дружини»).

Тональність поезій збірки різноманітна, чимось вона нагадує нам химерну мозаїку, проте навіть у цій збірці відчутне ідейне осердя всієї творчості Яра Славутича. Як слушно підкреслила М. Гарасевич, тут «домінує сила духу, віра в людину та її велич і добро, пошана до славних діл предків, прекрасна у своїй щирості любов до України... та світлість, надія, віра в Бога та краще майбутнє».

Доволі характеристичною, на наш погляд, є назва дев'ятої збірки — «Живі смолоскипи». Д. Чуб назвав цю збірку «невмирущим пам'ятником поетам, прозаїкам, літературознавцям, художникам, діячам української культури, що загинули або поневіряються на конвєсрах КГБ, у концтаборах, за свій патріотизм, за слово проти зросійщення, за опір московській окупаційній владі в Україні. 30 поезій присвятив поет постатям борців за українську правду. Лише п'ять із них вирвалися із того пекла на захід». Невипадково збірка побачила світ у тому ж 1983 році, коли видавництво «Смолоскип» видало книгу «Українська гельсінська група, 1978 — 1982», де містилися біографії борців за українську правду і волю. В основу збірки покладені ситуації, з яких пізнаємо сутність людини та обличчя доби.

Збірка має продуману композицію, відкривається вона циклом, присвяченим українським дисидентам; другий розділ віддзеркалює ідеологію правозахисників та показує їхню боротьбу; третій — кредо автора, який присвятив своє життя боротьбі за самостійність Української Держави. Першим у шерензі борців за правду виступає В'ячеслав Чорновіл. Автор закликає його далі збирати всі матеріали про переслідування діячів української культури. Святослава Караванського названо «совістю вільного світу», його устами «дух непокори зове», «кличе синів на борню». Далі — Валентин Мороз — герой довготривалої голодівки, що своїм відважним опором показав приклад іншим; Левко Лук'яненко — автор правозахисного маніфесту, в якому «ступає вольності державне право»; Іван Кандиба, Микола Осадчий, Василь Макух, Леонід Плющ, Опанас Заливаха ... Як не прикро визнавати, Яр Славутич і в цьому випадку виявився першовідкривачем теми, й до сьогодні більшість із названих ним імен (хіба що за незначними винятками) нічого не промовляють пересічному українцю. Як слушно зауважив В. Жила, «головне для поета — не біографічна канва правозахисника, хоч і це береться до уваги, а дух його вчинку, його подвиг, дух ідеї, якою насажене життя борців сучасної України. Поет прагне відтворити духовий первень, проникнути в глибину світоглядних засад, уявити їхній конкретний зв'язок з життям. Це ж бо має бути взірєць людини, що посьвятно бореться, що вмє вистояти проти будь-яких перешкод, не втрачаючи віри в свою правоту».

Окрім портретів дисидентів у збірці містяться також поезії про повстання в Кенгірі, про сумну долю української родини, де батько був засланий до Казахстану, а сина послали на війну до Афганістану. Обидва померли на чужій землі. Є також поезії пам'яті В. Івасюка, А. Горської, А. Малишка, драматичний цикл про нищення українських культурних цінностей — «Гетьманські горять книгозбірні», інтимна лірика.

За висновком І. Боднарука, «майже всі поезії збірки пронизані глибокою вірою в силу й витривалість українського народу, яким поет гордиться. Він уважав своїм обов'язком дати особистий вклад до спротиву кремлівському окупантові».

Що ж стосується формальних показників, наведемо оцінку В. Мороза: «Збірка «Живі смолоскипи» ще раз переконує, що автор завжди був традиціоналістом у розумінні поезії, з міцним відчуттям мови та засобів українського вірша... Яра Славутича не зачепили популярні для української поезії на Заході новації, характерні, скажімо, для нью-йоркської групи українських поетів у 60 — 70 роки. Але на нові віяння з України поет завжди був крайньо чутливим». А ось висновок В. Жили: «Бароккові екскурси, що домінували у «Спрасі», тепер зведено до мінімуму. Натомість переважає простота, яскрава опуклість і точність поняття у пластичному малюнку. Класицизм, який ніколи не лишив поета, набув нових ознак... Поетове слово стало ще гостріше, спрямоване й дійове, воно впливає на лише на розум, а й на емоції читача. Наш автор набув переконання, що вершин у поетичному мистецтві досягає лиш той, хто постійно шукає й знаходить».

Нарешті десята, остання (не рахуючи вибраних видань поезій) збірка Яра Славутича — «Шаблі тополь» (1992). Привертає увагу незвична символіко-асоціативна назва книжки. За висновком П. Сердюка, цей образ «потенційно щедротний і принадний для роздумів. Тополі віддавна в українському фольклорі й творчості поетів такі ж пісенні дерева, як верба, калина тощо... Ключ для віднаходження художньої генези тополиних «шабель» знаходимо в сонеті «О не грози, валькіріє, мечем...» Не випадково тут войовничому мечеві протистоять високі й світлі, як собори, тополіні верховіття, ніби «визвольні вістівниці», що осяють «блакитну даль», вібрують під вітрами, мов зелені шаблі, даруючи красу і

свіжість. Бо це не ті шаблі, що стинають людські голови з пліч, а якраз навпаки — ті, що зміцнюють та просвітлюють їх на плечах, викреслюють гарячі іскри творчого поривання, естетично збагачують голови й серця».

Збірка складається зі 100 сонетів, написаних переважно в Україні у вікопомний час виборювання українським народом незалежності власній державі. Тематика збірки різноманітна: тут і спогади про дитинство у зв'язках у сучасністю, й історія України — давніша й сучасна, роздуми про митців «Розстріляного відродження», екологічні проблеми — Чорнобиль та «гнилі моря» на благословенній українській землі. Думка поета невтомно працює над осмисленням так званих «вічних питань», що «колотяться вже триста літ». Зокрема, мова йде про національно-філософську проблему волі й державності народу.

За влучний висловом С. Шумського, «збірку «Шаблі тополь» можна назвати «великий змаг за волю». А це тому, що образи нашого славного минулого, які сягають ще до Київської Русі він продовжує сучасним гімном творцям відновленої української держави: «Настав день подвигів, нова державо! Вирує правда морем прапорів — Увесь нарід піднявся і прозрів». Оптимістичні рядки автора адресовані новому поколінню українців, які врешті вибороли свою незалежність — «Звільнивши Дух від хижого гоніння, гряде хоробре й мудре покоління».

І нарешті кілька слів про ліро-епос Яра Славутича. Окремі поеми (такі, як «Одрад і Доброслава», «Скарга», «Донька без імені») ми згадували, аналізуючи відповідні збірки. Доволі цікавою є такою поема «Соловецький в'язень», яка відображає страждання останнього кошового Запорізької Січі Петра Калнишевського на Соловках. Проте твором, який може гідно підсумувати розмову про доробок Яра Славутича слід вважати передусім епопею «Моя доба» — «широку панораму смертельного двобою знедоленої України з більшовицькими ордами». Це об'ємна новітня поема-епопея, яка у віршовій формі, високим неокласичним стилем розповідає про переломні для України й світу події та їх героїчних учасників.

Особиста доля письменника, що знайшла відображення у цій епопеї, щільно переплетена з долею всього українського народу. Грандіозна за своїм обсягом епопея (складається з 625 октав, те-

матично об'єднаних у дванадцять пісень) вражає також монументальністю охопленої проблематики. Оповідь починається з дитинства поета, згадок про рідну Херсонщину — це той рай, який відобразився у характеристичній назві першої пісні — «Рай і пекло». Та Рай дитинства скоро змінився Пеклом юності, коли й сам поет у 1932 р. ледве не потрапив на заслання. Збройний опір розкуркуленню і вивезенню хліба, голодомор, сталінські репресії, духовне нівелювання українства, події Другої світової війни, в тому числі діяльність УПА, трагізм вимушеної еміграції — все це постає перед внутрішнім зором враженого читача, творить цілісну картину епохи, сказати б словами І.Дніпровського, демонструє «лице епохи в дзеркалі людини».

Вказаними збірками доробок Яра Славутича не обмежується. Він також видав три прозові книжки («Місцями запорозькими», «Козак та Амазонка», «У вирі багатокультурності»). Він — відомий вчений-літературознавець (автор багатьох ґрунтовних праць: напр., «Розстріляна муза», «Меч і перо»), мовознавець (видав шість підручників української мови для англomовних студентів), активний видавець, редактор, упорядник антологій, бібліограф і літературний критик.

НЬЮ-ЙОРКСЬКА ПОЕТИЧНА ГРУПА

[1, 5, 11, 29, 39, 46, 51, 52, 73]

У 50-х роках центр діаспорної української літератури перемістився до Сполучених Штатів Америки та Канади. У Нью-Йорку та на його околицях опинилася переважаюча частина вцілілих учасників попередніх літературних рухів та епох. Саме тут з'явилося й нове літературне утворення, яке називають «Нью-Йоркською групою». До групи увійшли люди, які народилися в Україні на межі 20-х і 30-х, декілька дитячих чи підліткових років провели з батьками в таборах ДіПі, а освіту здобули вже після війни в Америці. На відміну від своїх попередників вони органічно засвоїли дві культури — українську й західну, найчастіше англomовну, передовсім американську. Що ж до української культури, то її вони знали з перспективи добре знайомої, зрозумілої американської, загалом західної культури. В західній культурі,

котра в 50-ті роки стала на порозі епохи хіппі, фемінізму та сексуальної революції, найпривабливішими видавалися руйнівні тенденції та авангардні течії. Власне, революційність цих течій насаждала на радикальні експерименти у сфері української мови й літератури.

Отже, у середині п'ятдесятих на літературному обрії діаспори з'явилося кілька постатей, які ще тільки пробували себе: Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Юрій Тарнавський, Віра Вовк. Емма Андіївська дебютувала книжкою віршів «Поезії» дещо раніше — в 1951 році. Женья Васильківська і Патриція Килина — відповідно в 1959 і 1960 році. Сама група оформилася приблизно у 1958 році, хоча з приводу дати відліку існують розбіжності.

Важливо збагнути генезу «Нью-Йоркської групи». Не можна казати, що її виникнення — явище випадкове, виявляють себе історична, соціальна, психологічна детермінованість цього літературного угруповання і, головне, зв'язок між двома суперечливими тенденціями суспільного мислення епохи — з одного боку, колективізмом, з іншого — індивідуалізмом. Згадана поетична група, як, зрештою, і вся наша література, обертається довкола вісі «особистість-маса», що є однією із найактуальніших у сфері повоєнної суспільної свідомості.

«Нью-Йоркську групу» слід розглядати як вибух енергії блискучої плеяди талановитих, різнобічно обдарованих шістдесятників. У діаспорі в цей час заявили про себе поети Юрій Тарнавський, Богдан Рубчак, Патриція Килина, Емма Андіївська, Віра Вовк, Женья Васильківська, Богдан Бойчук, Люба Гавур, художники Юрій Соловій, Любослав Гуцалюк, Слава Геруляк, Аркадія Оленська-Петришин. Подібна генерація постала й в Україні: Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Василь Симоненко, Іван Драч, Василь Стус, Микола Вінграновський, Борис Олійник, прозаїки Григорій Тютюнник, Віктор Близнець, Євген Гуцало, Валерій Шевчук, літературознавці Іван Дзюба, Михайлина Коцюбинська, художники Панас Заливаха, Алла Горська та інші. Усіх цих — на той час молодих людей — об'єднувало особливе світовідчуження, загострене розуміння своєї історичної місії, специфічне ставлення до ідей, інститутів і форм духовного життя, створених попередниками.

Молоді українські поети в Нью-Йорку кожної п'ятниці, суботи й неділі зустрічалися у ресторані «Орхідея», дискутували ночами, користуючись прихильністю власника, італійця, який подавав за розвішані на стінках картини українських малярів дешевше вино і хліб. Читали вірші, готували збірки поезій, самі їх і видавали. До розмов приєднувалися музиканти, історики, соціологи. Формувався рух цілої молоді української генерації за кордоном.

У середині п'ятдесятих поети починають ширше репрезентувати свою творчість. Спочатку була літературна сторінка в щоденній українській газеті «Слово». Це «студентське слово» в «Свободі» переросло в журнал «Горизонт», який редагував Володимир Стойко, а літературну частину вів Богдан Бойчук. Потім з'явилася «Літературна газета» в Мюнхені, яка заклала основу для появи відомого журналу «Сучасність». Ініціатива мистецького життя переходила до рук молодих. У цей час відбулися і дебюти збірок, що стали свідченням літературного повноліття поетів: «Група молодих», «Молодопоети». Називаючи їх так, критика нібито передбачила народження об'єднання. Самі ж поети прагнули його радше з видавничо-практичних, ніж організаційних міркувань. З 1959 по 1973 рік виходив річник «Нові поезії». До одного з випусків кожен поет писав власноручно свої поезії, а ілюстрації робив його колега — художник. Це своєрідний мистецький «кентавр», який жив інтенсивно, народжуючись у суперечках, жартах, в динамічному клекоті пристрастей, знову ж таки організаційно зосереджувався в руках Богдана Бойчука при допомозі Юрія Тарнавського.

Майже всі учасники «Нью-Йоркської групи» були членами об'єднання українських еміграційних письменників «Слово», але в складі цієї організації становили її відгалуження. Що ж викликало появу цієї групи і призвело до консолідації — попри певну, часом значну розбіжність естетичних установок — письменників, які до того ж всупереч назві групи проживали в різних містах не тільки Сполучених Штатів Америки, а й у різних країнах?

Богдан Бойчук пише: «Існувала тільки група приятелів (близьких і далеких), — не було ніякої організації, не було статутів, ні зборів, ні управ, ні навіть маніфестів «Нью-Йоркської групи»

[5]. Більшість членів цієї групи лише «теоретично» проживала у Нью-Йорку. Тут жив Богдан Бойчук, якийсь час — Женя Васильківська, що згодом перебралася до Вашингтону, Емма Андіївська переїхала до Мюнхена, Юрій Тарнавський і Патриція Килина жили на околицях Нью-Йорка, Юрій Коломієць — у Чикаго, Віра Вовк — у Бразилії. Отож ця назва відображала скоріше не географічне, а мистецьке утворення. Вона є символічною у своїй географічності й відбиває історичний момент, коли різні долі перехрестилися на терені творення нового поетичного слова.

«Нью-Йоркська група» поставила завдання відкритості до світу, інтеграції з іншомовними культурами. Тому асоціювала себе з Нью-Йорком, відповідно з динамікою, космополітичністю цього міста, його чутливістю до мистецького авангарду [1].

«Нью-Йоркська група» — унікальне явище в сучасній українській поезії, витвореній на американській землі. Митці цієї групи усвідомили необхідність піднести українську лірику на новий щабель, переосмислюючи традиції і спираючись на модерні стилі й форми. «Нью-йоркці» сміливо пішли на розрив зі старшим поколінням митців української еміграції, які захищали тенденційне, політично заангажоване мистецтво слова. «Чинником єднання, — писав Богдан Бойчук, — була спільна постанова, що кожен поет має йти окремою індивідуальною дорогою, виявляти власний літературний світ і в тому сенсі бути інакшим, сучасним, модерним».

Юрій Тарнавський зауважує: «Були ми друзями, колегами, і об'єднувало нас не так те, що ми мали спільного з собою, як те, чого не мали спільного з довколишнім світом, себто зі старшим поколінням українських письменників... Другим негативним спільним була в більшості нас відраза до традиційних літературних форм». Цей спільний для угруповання рефлекс краси, в підвалині якого лежала потреба повної творчої свободи, відкидати не можна: «Всі згадані поети категорично відпихалися від концепції служіння народові, бо роль письменника, вважали вони, не є служити, а формувати літературу цього народу, тобто частинно формувати сам народ» [Див.: 5].

Поети «Нью-Йоркської групи» не поділяли доктрини мистецтва як поезії наслідування [39]. Вони відчували, що поезія обмежена

в зображальних засобах і може створити лише оманливу видимість дійсності, що завдання її полягає у розкритті істини в образно-чуттєвій формі — і не більше. І для того, щоб наповнити нашу душу найрізноманітнішими виявами життя, вони мають «...закружляти нас у вакхічному сп'янінні життєвих радощів і драм, людських пристрастей та ідеалів, дати повний простір власній фантазії, буйній грі уяви, щоб ми могли безперешкодно віддатися чарам їхніх зримо-принадних образів і відчуттів». Це й привело до того, що літературознавці й критики заговорили про «герметизм» «Нью-Йоркської групи», її усамітнення [29].

Слово «*модернізм*» стало одним із ключових понять у теоретичному словнику «Нью-Йоркської групи». Модернізм спочатку був задекларований поетичними творами, пізніше п'єсами, прозою, перекладами та статтями. В 60-ті роки всі члени групи в унісон говорили про те, що саме вони представляють перше в історії української літератури повністю довершене й послідовно модерністичне явище.

Слова «*модернізм*», «*модерність*» для членів «Нью-Йоркської групи» не означали те ж саме, що вкладали в нього українські літератори та критики попередніх епох. Ідеться не тільки про епохи достатньо далекі — «Молодої Музи» чи 20-х років, — а й про попередню епоху МУРу. Поети, яких об'єднують назвою «Нью-Йоркська група», ніколи не мали якоїсь єдиної естетичної та мистецької платформи, для цього її учасники були надто індивідуалістичними.

Однак безперечно існувала домінанта, яка всіх об'єднувала, певне спільне завдання, яке кожний виконував по-своєму, змагаючись за власну оригінальність і власний неповторний голос. Ішлося про феномен свободи творчості радикального, повного, остаточного відриву від «*хуторянства та провінціалізму, від самої мови української літератури в тому вигляді, в якому вона склалася на початок 50-х років*». І якщо попередні спроби такого відриву чи розриву вирізнялися недостатньою радикальністю, то «Нью-Йоркська група» в «*класичний*» період своєї творчості — 60-ті і 70-ті роки — свідомо йшла до кінця [52].

Від самого початку всіх членів групи об'єднувало радикальне неприйняття народництва з його мовою і пафосом, а відтак пат-

ріотичні, національні мотиви, кліше, навіть форми видавалися неприпустимими. Догмою стала думка про те, що все, на чому відбилася хоча б тїнь патріотизму чи навіть політики, вже з цієї причини не може бути якісним із мистецького погляду. Намагаючись розірвати всі обмеження, поети «Нью-Йоркської групи» відразу наклали серйозне обмеження на можливу тематику: жодного патріотизму, жодної політики, жодних сліз за бідною Україною. Такі сентименти були не на часі. На часі були новизна, нова мова, вихід за межі старої мови і традиції, старої філософії, старих почуттів [73].

У перші роки свого існування «Нью-Йоркська група» не вдавалась до жодних теоретичних пояснень своїх завдань або естетичних поглядів. Однак про існування таких завдань свідчили самі художні тексти, не схожі ні на що, будь-коли писане українською мовою.

У світоглядному плані члени групи орієнтувалися на екзистенціалізм — найпопулярнішу на Заході філософію повоєнних років. Екзистенціалізм виявлявся у різних формах, метафорах та жанрах. Самотність і нудьга людини, ув'язненої в місті (поезія і проза членів «Нью-Йоркської групи» були винятково урбаністичними), скованої власним тілом, душею, думками та переживаннями, її сум'яття і тривога не раз діставали блискуче формальне втілення. Часом екзистенціальна нудьга втілювалася у творах нудних і невдалих, але такою буває плата за будь-який експеримент. Адже експеримент упродовж років залишався головним гаслом.

Експеримент завжди майже без винятку поєднувався з раціональністю (і поезії «Нью-Йоркської групи», і художні світи ними сконструйовані, і емоції, в них пережиті, мали виразний раціональний акцент). Нарешті раціональність, екзистенційність, експериментальність комбінувалися з інтелектуалізмом. І хоча Юрій Тарнавський, наприклад, різко відрізнявся від Богдана Рубчака, однак обоє (як, власне, й інші поети: Емма Андїєвська, Богдан Бойчук і навіть Патриція Килина й Віра Вовк) писали поезію інтелектуальну. Це була поезія вдумлива, сповнена підтекстів, алюзій, поезія з подвійним дном, хоча кожен вибирав і випробовував індивідуальні шляхи філософських та інтелектуальних пошуків.

Якщо шукати витоки «Нью-Йоркської групи» у національному ґрунті, виводити з нього її генеалогію, то споріднене треба шукати не так у спадкоємності якихось стильових засад, як у загальному погляді на літературу, її призначення. «Нація, яка вважає, що її оточують вороги, що під загрозою саме її існування, не хоче дозволити собі такий люксус, як мистецтво ради мистецтва. «Молода Муза» на початку сторіччя і «Нью-Йоркська група» в наш час були винятками, які не спромоглися змінити основного напрямку української поезії». Так, Марко Царинник, якого теж можна віднести до «Нью-Йоркської групи», її молодшого покоління чи принаймні оточення, має слушність і в тому, що обидві ці групи об'єднує опозиція до їх попередників на ґрунті заперечення суспільної ролі літератури, і в тому, що така орієнтація не знаходила ширшої підтримки і була більше епізодами в історії української літератури, аніж основною лінією її розвитку.

«Нью-Йоркську групу» споріднює з «Молодою Музою» передусім відокремлення поезії від політики, відверта опозиція до своїх попередників (побутовий реалізм — «молодомузівців» і традиції загалом — «нью-йоркців») та орієнтація на нові модерністські течії в західноєвропейському літературному процесі. «Празьку школу» можна вважати безпосередньою попередницею «Нью-Йоркської групи», оскільки деякі «празжани» після перебування в таборах для переміщених осіб перебралися за океан і мали особисті контакти з «нью-йоркцями» (наприклад, Є. Маланюк) і належали до однієї письменницької організації «Слово». Учасники «Нью-Йоркської групи» відмежовують себе від поетів «Празької школи» на основі полярності естетичних засад цих груп. «Празжани» були «запряжені у воза націоналістичної ідеології і протиставили себе модерністським течіям тогочасного літературного процесу в Європі, зокрема в слов'янських країнах». Отже, виходячи з творчої програми «Празької школи», її спрямованості на те, що література має бути віддана на службу суспільним потребам, має стати одним з державотворчих чинників, а тому прагнення до самодостатньої краси є розкішшю для письменника, якої він не має права собі дозволити, — виходячи з цього, «Нью-Йоркську групу», орієнтовану на політичну незаангажованість і формальний пошук, протиставляють «Празькій школі» однак такий ви-

сновок надто прямолінійний і не враховує діалектики розвитку літератури.

Безперечно, що опора на традицію і ламання традиції як взаємопов'язаний діалектичний процес у кожного із представників «Нью-Йоркської групи» знаходили своє відбиття — з наголошенням або на першій, або на другій частині цієї альтернативи. На початку 70-х років на сторінках «Сучасності» спалахнула навіть дискусія навколо цієї проблеми між Вірою Вовк, з одного боку, та Богданом Бойчуком і Юрієм Тарнавським — з другого. Віра Вовк відстоювала традицію як «хребет нашого життя, мислення, творення», основу «загальноохоплюючого світогляду, що питомий усім великим культурам», і завданням літераторів в умовах еміграції вважала робити все для «збереження духу нації: її мови, її культури, її світогляду». Її опоненти називали такі заклики фальшивою «патріотикою» і своє завдання вбачали у розвінчуванні національних фантомів. Вони розмежовували громадянську поведінку літератора і його художню творчість, в якій у площині філософській орієнтувалися на екзистенціалізм, у площині естетичній — на модернізм, оголосивши свободу митця від будь-якої залежності.

Чи було повністю реалізовано ці гасла — то вже інше питання, але що творчі установки відбилися і на тематиці, і на формі, тобто на всіх рівнях тексту цих поетів, сумніву не викликає.

ЮРІЙ ТАРНАВСЬКИЙ [6, 29, 68]

Юрій Тарнавський — один із найекстравагантніших і найцікавіших поетів «Нью-Йоркської групи». Вражати, дивувати, не піддаватися встановленим нормам стало його ролю, в яку він наскільки вжився, що повністю стерлася межа між чутливим, у чомусь по-дитячому безпосереднім Тарнавським і Тарнавським — інтелектуалом, авангардистом, містифікатором.

Письменницький доробок Ю. Тарнавського значний. Вірші почав писати ще в студентські роки, захоплюючись американською неримованою поезією. Автор поетичних збірок «Життя в місті» (1956), «Пополудні в Поліпсі» (1960), «Ідеалізована біографія» (1964), «Спомини» (1964), «Без Іспанії» (1967), «Пісні є-є» (1967),

«Поезії про ніщо і інші поезії на цю тему» (1970), «Ось як я видужую» (1978). В Україні вийшла збірка вибраного «Без нічого» (1991), поема «Україна» (1992), збірник постмодерних п'єс «6x0» (1998). Переклав українською твори Г. Лорки, С. Бекета, а також англійською мовою (разом із Патрицією Килиною) «Українські думи», що в 1979 році з'явилися у видавництві Гарвардського університету. Пише й по-англійськи: вийшла повість «Менінгіт» (1976), роман «Три блондинки і смерть» (1993). Його наукові праці присвячені проблемам лінгвістики й автоматизації перекладів.

Основне своє завдання Ю. Тарнавський вбачав у тому, щоб звільнити українську поезію від національних стереотипів. «Говорячи про себе, — висловився він в інтерв'ю з І. Фізером, — я думаю, що найбільш важливим, що я зробив, було очищення української мови від «поетичності», від різного роду кліше (фонетичних, морфологічних, семантичних), якими була засмічена українська література. Я не знаю когось, щоб так писав по-українськи передо мною, як я».

Творчість Ю. Тарнавського була справді незвичною для читачів, чиї літературні смаки формувалися під впливом традиційних форм української поезії. Сьогодні, коли український читач познайомився зі зразками сучасної європейської поезії у перекладах та й стиль наших поетів змінився, творчість Ю. Тарнавського не виглядає такою незвичною.

Лірика Ю. Тарнавського — надзвичайно складне явище в українській поезії. Він задекларував цілком новий підхід до поезії. Згодом він згадував: «Почав я писати поезії неримовані та без регулярного ритму. Спершу вони були дуже прозаїчні, як їхні зразки. Та з часом почав я вживати в них метафори та порівняння, які виринали цілком спонтанно і стали моїм природним способом висловити думку. Цього дехто з моїх критиків не міг зрозуміти, закидали мені надмірне вживання образів, очевидно, виходячи з основ, що образ має функцію прикраси в творі. Для мене ж образ — метафора, порівняння і т.д. — це спосіб спілкування з читачем, передавання інформації способом аналогії». Словом, для Тарнавського поезія — це спосіб найпильнішого наближення до внутрішнього світу людського «Я», хоча це й веде до герметизму (замкненості), але водночас і до емоційної

глибини. Така поезія вимагає читача з культурою й тонкою системою відчужень.

Про це свідчила перша збірка поета «Життя в місті». У цій книзі міститься урбаністична лірика. Вона відбиває екзистенційні проблеми — буття самотньої й розгубленої людини в сучасному місті, що нагадує в'язницю. За словами поета, тут місто ще й символізує «некультурну Америку чи радше з іншою культурою», ніж з тою, яку приніс із собою юнак з України. Збірка «Життя в місті» пройнята гуманізмом. Митець гостро відчуває горе людини, заглиблюючись у підсвідоме, творить особливий, сюрреалістичний світ. Складні філософські проблеми буття порушуються в поезії «А spiritual» («Духовне»), що є характерним явищем поетики сюрреалізму. Вона несе у собі глибоку образність, музичність, дзвінкість і гуманістичні ідеї.

Сюрреалізм привабив Тарнавського своїм бунтарством проти закостенілих форм у мистецтві, новою риторикою й образністю, що відкривали необмежену свободу для творчості й вираження свого «Я». Поет вважав, що справжнє звільнення людини з-під влади «камінного мішка», антигуманності полягає у «пізнанні пізнаючого», у проникненні в його внутрішні процеси, особливо в напівсвідомі й несвідомі.

Збірка «Без Еспанії» написана ритмізованою прозою, у якій рефлексії розгортаються у складному плетінні образів і на розділеності, перервності часу. Назву збірки «Без Еспанії» можна трактувати як метафору: без Батьківщини, без традиції. Композиційно «Без Еспанії» — це «чергування «припливів» і «відливів» синтаксичних одиниць, мовби якогось прозового гексаметру, в плані семантичному — проекція площин зовнішнього світу на внутрішню психологічну сферу, або ж розчинення духовності в матеріальній речовині, що втілюється через гротескні сюрреалістичні образи». Як поет Ю. Тарнавський цінує роль розуму в процесі творчості, але водночас він переживає і таємницю натхнення, інтуїції, підсвідомого, снів, надприродного, видінь.

У збірці «Спомини» бачимо не зіткнення двох площин — матеріальної і духовної (як у «Без Еспанії»), — а, навпаки, проступання з неясного мороку, з підсвідомості обрисів дитячих вражень, що повернулися мовби крізь сон, а тому одні предмети та

речі в них перетасовані, переставлені місцями. Образи віршів напливають один на одного, створюючи калейдоскопічну картину. На думку Б. Бойчука, такий композиційний принцип «дозволяє багатоплощинність сприймань і значень: наприклад (...) річка поступово трансформується у вулицю, тобто в потік людей, згодом у річку життя, а там — у ріку смерті. І майже кожний головний мотив у цьому творі переходить цілий ряд таких творчих метаморфоз».

Збірка «Пісні е-е» будується мов фреска, напливи, кадри витворюють дивний світ: «Ці чорні речі», «Ля», «Чорний ресторан», «Дзеркало, рука» та інші. Це поезії — метафори, які конструюються через градацію, контраст, експресію.

Юрій Тарнавський — поет ірраціональний, поет відкритих образів, асоціацій, вірші якого часто позбавлені смислового донесення. «Поезія про ніщо» — так сам митець назвав цикл своїх творів. Він визнає, що його «метафори часто пронизують так глибоко в семантику слів, що їх не можна розуміти, тільки треба їм дозволити викликати реакції у собі, себто дозволити, щоб виникли ті асоціації, яких семантична конструкція метафори читача викличе, отже, метафору, яка не сприймається раціональним розумом». Такий спосіб писання Ю. Тарнавський називає літеральним, тобто дослівним.

Поетика Ю. Тарнавського унікальна своєю розкутістю, дискусією, образами, словесними умовностями. Носієм інформації, засобом проникнення у сутність предметів, явищ, подій виступає у ній метафора. Саме на мову незвичних метафор («гладка тиша», «мертвий годинник», «льодові роти-цноти») передає поет свої відчуття, враження. Дійсність проектується у внутрішні площини поетичного бачення. Сюрреалістичні образи постають видінням, маревом, вони часто безконкретні, динамічні, тому Ю. Тарнавський часто використовує граматичну конструкцію «як». Цей прийом сприяє також створенню асоціативних образів, напруженості.

Риторичні запитання, нанизування повторів, виділення опорних слів надають експресивності мові поета. Незвичні фрази, словесні умовності, еліптичні конструкції створюють відчуття інтелектуальної гри, до якої запрошує нас автор.

Поетичний світ Ю. Тарнавського абсурдний, гротескний. Його неможливо логічно осмислити, його треба відчути, не намагаючись пояснити собі, що вабить до цього нетрадиційного сплетіння слів, що викликає емоційний шок. За цим закодованим світом вишуканої поезії стоїть у чомусь трагічна постать митця, котрий як ніхто відчуває своє відчуження у матеріалізованому світі буденності.

БОГДАН РУБЧАК [11, 29]

Прикарпатська земля подарувала Україні Богдана Рубчака — визначного поета «Нью-Йоркської групи». Та поезія для Б. Рубчака не є єдиною його музою, він відомий передусім як історик літератури і літературний критик, один із найерудованіших і найпроникливіших серед українців діаспори.

Перша збірка «Камінний сад» (1956) засвідчила появу митця-інтелектуала й модерніста. Згодом побачили світ збірки «Промениста зрада» (1960), «Дівчина без країни» (1963), «Особиста Клію» (1967), «Марену топити» (1980). Збірка вибраного «Крило Ікарове» (1991) вийшла у Києві. Пише поезії також англійською мовою. Водночас по-українськи переклав Г. Гессе, Р. Стівенсона, Е. Монтале та ін. Відомий як дослідник творчості Т. Шевченка, М. Коцюбинського, Б.-І. Антонича, поетів «Молодої Музи».

Б. Рубчак як поет розвивався у річищі європейської та американської модерної лірики. Він у 1960 році, аналізуючи лірику поетеси-модерністки, писав: «Поезія Емми Андіївської нічого не хоче від доби, не просить ласки в історії й не турбує мертвих...». Митець висунув тезу, що поезія модерністів у добу технічної революції й нівеляційних доктрин хоче зберегти людський дух індивідуальним, свіжим і неповторним.

Уже перша збірка «Камінний сад» відкинула традиційні форми художнього вираження, будувалася на глибинних асоціативних зв'язках, густій метафориці, зіставленні образів. Ліричний герой збірки немов перебуває у двох світах — урбаністичному та природному, у сфері міської цивілізації і у людському вимірі природного життя, що сягає українського світу. Для поета важливою є не конкретно-предметна реальність, а рух образу — ідеї, що функціонує в метафорі.



Богдан Рубчак

Лірика Б. Рубчака інтелектуальна, насичена культурологічними кодами-образами, широкими асоціаціями. Вона сповнена античними образами й мотивами, літературними героями («Орфееві», «Касандра говорить», «Крило Ікарове», «Гетсиман», «До Гамлета»), що розширювало виражальне семантичне поле його поезії. Так поет витворює свій дивний універсальний художній світ, для розуміння якого потрібно уважно вчитуватися в його тексти і мати неабиякі знання культури.

По-філософськи широко митець трактує проблему співвідношення людини і світобудови, а також мотив вічності й миті та їх взаємозалежності. З цієї метою Б. Рубчак вдається до поетично-мозаїчного схрещення різних часових площин, фрагментів, щоб у такий спосіб постав і як реальний, і як позареальний, універсальний.

Ми звикли до того, що поезія прикриває струпи життя, поезія ж Б. Рубчака, навпаки, зриває бинти, щоб відкрити рани на тілі нашого буття. Така естетична переоцінка цінностей є однією із засад модернізму, вона має викликати у читача шок. Поет міняє місцями категорії добра і зла, вірності й зради, ліки й отрути, коли «*евшан-зілля*» замість ліків стає отрутою, а їдь — поживою. Тому в поезії Б. Рубчака багато оксюморонів («*чорна любов*», «*промінний гнів*», «*віроломна віра*», «*промениста зрада*») та метафор («*блискавка ласки*», «*тепло зим*», «*льодове літо*»).

У світі Рубчакової поезії ліричний герой лише глухим відлунням вчуває неясні поштовхи далеких голосів батьківщини. Але митцю близька постійна таємниця «*другого берега*», його притягує нічний ландшафт, особливо місяць як посланець іншого світу, що платить за срібло міддю, вісник відходу. «Спомин про місяць» — один з найпроникливіших творів у поетичному доробку Б. Рубчака, у ньому окреслені найзагадковіші мандри нічного пейзажу душі.

Б. Рубчак експериментує зі словом і формою. Часом свої поезії будує на алогічних поняттях, звільняючи вірш від усталених клі-

ше, пов'язаних тільки з селянською лексикою, від тенденційної утилітарності. Він прагнув оживити слово додатковими смисловими відтінками й значеннями. Важливого значення поет надає метафорі, алюзії, поетичному алогізмові, звукопису, самій музиці слова, яке має звучати по-новому, створюючи неповторний художній світ. Про це він добре сказав у поезії «Моцарт», вважаючи, що митець творить струнку структуру всесвіту:

*То не пташки непритомні трелі
і не кларнет лісів чи бур сурма, —
то музики душа собі сама
проводить кришталеві паралелі.*

Водночас поет не відкидав традиційних віршових форм, силабо-тонічної системи віршування, властивих для традиційної української поезії. Його епітети переважно народні. Він не руйнує і суто української синтаксичної структури вислову. В той же час на понятійному рівні поезія Б. Рубчака абстрактна, безконкретна, безпредметна. Лексичне оформлення поезії митця може здатися бідним. Він небагатослівний. Уміння в коротких рядках концентрувати суттєве, головне і розкривати цілі пласти свого інтелектуального світу є ще однією особливістю його віршів.

Світ образів поета неможливо укласти в рамки якоїсь провідної ідеї, якогось основного мотиву, щоб виводити певні формули чи висновки. Характер вірша Богдана Рубчака такий, що легко приймає філософські терміни, але помилково сприймати їх у прямому значенні, шукати в них захований непрямий зміст. Для характеристики семантичного осердя поезії Б. Рубчака необхідно вжити не поняття й не визначення, а поетичний образ. Це образ спомину. Не в особистісному, індивідуальному його вияві, а спомину як світоглядної, філософської категорії.

Пам'ять, як сон, перекомбінує події і речі, міняє їх розташування у часі й просторі, деформує, злагіднюючи або загострюючи їх обриси. «Як ті тополі, спогадом готичні, що їх не можна летом пережити», як яблуня, що «кормила радістю земною, поживою страждання напувала», рідна земля стала для поета видінням, абстракцією. Виділяється розмитість предметного ландшафту творів Б. Рубчака, відсутність конкретних деталей, зафіксованих художницьким оком не тільки українських, а й американських ре-

алій дійсності. Можливо, це психологічний комплекс переселення: пам'ять була заслабка, щоб утримати калейдоскоп дитячих років з переїздами, а повної інтеграції в новому середовищі не відбулося, бо міцно тримало національне мікросередовище.

Для Б. Рубчака важливіші не конкретні реалії з часу дитинства, а інші творчі завдання. Так, поетові набридло повторювати готові фольклорні формули, він прагне видобути зі слова есенцію, яка повинна розірвати узвичаєний семантичний зв'язок, водночас зберігши те ядро, яке тримає поезію в системі кодів цього слова. Оригінальні метафори поет часто будує за принципом співзвучності слова. Тоді звуковий і семантичний ряди переплітаються, створюючи множинність тексту.

Поезія Б. Рубчака — змістова, негерметична, відкрита для читача. Але, як відзначає Іван Фізер, «в цій відкритості є пастка — не треба розуміти все прямолінійно. Модернізм чи постмодернізм його — в поетичній контекстуальності, цитатності, яка розширює поле його поезії». Критик назвав поезію Рубчака «модерном у межах допустимих обмежень, при яких треба більш зусилля і здібності, щоб зробити поетичну фразу незвичною, ніж з обмеженою свободою, поза цими межами» [63].

БОГДАН БОЙЧУК [14, 29, 38]

Одним із найяскравіших поетів «Нью-Йоркської групи» є Богдан Бойчук. Його можна назвати організатором і душею групи. Про поезію Богдана Бойчука Микола Жулинський пише: «Його поезія, закорінена в рідну землю», ту, «яка вже за плечима», в якій «птахи клюють недолю на камені, голодний звір у полі почорнів», з якої він пішов «дорогами крутими черпнути сонця в чужині...» [14]. Як і для Богдана Рубчака, війна відкрила для нього нову еміграційну сторінку життя. Розрив із рідним краєм у Бойчука відбувся в юні роки. Можливо тому, на відміну від більшості поетів, він не позбувся повністю болю за втраченою батьківщиною, туги за нею. Але це не стало для нього перешкодою на шляху до того типу мистецтва, у якому національні елементи тяжіють над усім.

До своєї творчої зрілості Богдан Бойчук ішов крізь важкі жит-

теві випробування. Німецький концтабір, санаторій для туберкульозників. І попри це — утвердження світобачення, позбавленого розпуки та відчаю, надзвичайна працездатність. Богдан Бойчук знайшов втілення свого творчого потенціалу, крім поезії, також у драмі, художньому перекладі, театральній критиці. Він — упорядник творів О. Стефановича, Б. Кравціва, співредактор (разом із Б. Рубчаком) двотомної антології сучасної української закордонної поезії «Координати». Завдяки Бойчуку зазвучали українською мовою твори Хуана Рамона Хіменеса, п'єса Самюеля Беккета «Чекаючи на Годо», вірші Стенлі К'юніца, Дейвіда Ігнатова.

Перша збірка віршів «Час болю» (1957) і поема «Земля була пустошня» (1959) засвідчують сліди навчання в англо-американського поета Т.С. Еліота. Водночас на формування оригінальної манери письма Бойчука мала вплив іспанська поезія, зокрема творчість Х.Р. Хіменеса. Згодом побачили світ збірки «Спомини любові» (1963), «Вірші для Мехіко» (1964), «Мандрівка тіл» (1967), «Вірші вибрані й передостанні» (1968). Остання збірка «Третя осінь» (1991) вийшла у Києві.

Богдан Бойчук — тонкий майстер художнього слова з трагічним світосприйманням. Він рішуче пішов на експеримент, відмовляючись від традиційного віршування, від упорядкованої метричної поетики. Інколи поетичні медитації Б. Бойчука стоять на межі між поезією і прозою, відрізняються від останньої лише візуально. Митець заявив: «Кожний поет входить у літературу, щоб відкинути усталені норми й накидати свої». Утвердження себе йшло й через неприйняття житейської філософії, відкидання політичних гасел старшого покоління. Бойчук утверджував недекларативну, нетенденційну поезію, проголошуючи самоцінність лірики, її естетичну самостійність, позбавлену ідеологічних кліше. Він сприйняв філософію екзистенціалістів, сучасних йому модерних течій, став творцем нового поетичного бачення у ХХ ст.

Тихі, ліричні поезії Богдана Бойчука, присвячені малому й швидкоминучому, рішуче заперечували «вимороченість» післявоєнної дійсності. Митець бачить жорстокість життя, невблаганну ходу долі, нездоланність суперечностей між особою та історією. У цьому аспекті показовими є поезії «Дві пісні» і «Селянин».

Остання, як зізнався автор, навіяна новелою В. Стефаніка «Камінний хрест» і образом батька, але головна проблема її — сенс екзистенції (існування) людини. Час зробив голову селянина срібною, поборознив обличчя, закарбувавши на ньому пережите. І ось він іде ріллею, його хода повільна, важка хода старої людини. Перша і друга строфи починаються анафоричним «ішов», що надає протяжності розповіді про тяжкий труд сіяча. У його «жмені репаній останній клаптик неба» — символ духовної піднесеності хлібороба, що підкреслює й образ сонця, який має подвійне значення: сівач йде по сонячній ріллі, тобто по чистій, святій ниві, і йому сонце під босими ногами пече, палить, йому болить.

Як екзистенціаліст за світосприйняттям, Богдан Бойчук таким поняттям як смерть, страждання, трагізм, надає універсального значення. Але розгубленості, меланхолії, пасивності в його ліриці немає — тут панує невгамовна енергія, прагнення пізнати життя в усіх його виявах, багатогранності. На його погляд, особа має завжди залишатися собою. Її буття — це самотнє «Я», де вона знаходить свою суверенність, яку бачить у спогадах.

Поезія «Старість» має обрамлення, що допомагає авторові відтінити глибоку філософську ідею. Тут старий чоловік живе спогадами. І ось йому, знесиленому, недужому, слід перейти через двері, що ведуть в іншу «пусту кімнату». Образ з реального плану переростає у символічний. Ця символіка навіть підкреслюється строфічно в кінці вірша:

так тяжко бачити
в пустій кімнаті,
так тяжко
переходити
в пусту кімнату.

Переходити «в пусту кімнату» — переходити в інобуття. Але як це тяжко зробити героєві, адже він любив життя, жив його радощами й випробуваннями.

Людина у художньому світі Бойчука самотня, коли навіть «стіни тужать в порожнечу, де ні з ким їсти хліб, ні пити кров» («Причастя»). Але таке відчуження — природний стан і виходу з нього немає. Питання: «Що є людина в сучасному світі», — осерддя лірики Бойчука. Кожна мить пережитого — підготовка до чо-

гось невідомого, це випробування людини. Ліричний герой поезії «Вірші про місто» хоче спілкуватися з людьми та «*місто затягнулось каменем*». «*Каменем*» — значить закаменіло, відчужилось. Герой шукає взаємності, «*прикладє пальці до губ*» людей, але від дотику «*уста кривавлять*» — «*і я лишуюсь сам*». У сучасному місті він, як і тисячі людей, самотній. Це випробувальний етап, бо така модель життя. Герой губить єдність зі світом, але губить ненадовго, оскільки бачить те, як люди відгукуються на біль іншої людини. Отже, існує невидима єдність одного з усіма. Людину не можна загнати у кам'яний мішок відчуження.

Біль і любов виступають основними персонажами ліричного сюжету перших двох збірок «Час болю» (1957) та «Спомини любові» (1963). Але у цьому сюжеті, поданому через призму вразливої напруги, проступають виразні контури біографії ліричного героя, які породили любов і біль і викликали їх реалізацію у слові.

Особиста доля ліричного героя переплетена з долею краю, покоління, епохою, сповненою катаклізмів і людських трагедій. Ця біографія починається від грудки землі і прив'язаного куштика бузку, кинутих на могилу матері, від обірваності шляху, втрати дому, батьківщини.

Богдан Бойчук прагнув до відтворення тонких неочікуваних станів людської свідомості, їх змін і перетворень. Особливо це помітно у збірці «Спомини любові». Але вже в зірці «Мандрівка тіл» він продовжує художнє шукання. Його поезії вибудовуються на опозиційних образах, у яких психологічний аналіз поєднується із загальною думкою, життя людини вписується у широкий контекст буттєвих і духовних відносин. Поет звертається до циклів, у яких поєднано реальний і умовно-алегоричний плани зображення.

Але існує й інший український світ. Цикл «Дозрівання в небуття» (1967) побудований за кінематографічним принципом. Недавнє минуле, історія йдуть поруч із сучасністю. Поет заторкнув болючі рани українського народу — голод 1933 року («Краєвид 1933», «Процесія»). Цикл нагадує про переповненість світу насиллям, голодом, бідністю, хворобами, пригнобленістю цілого народу. В уяві поета не бачений на власні очі, але почутий і відчутий страшний 1933 рік виростає в гігантський апокаліптич-

ний витвір демона зла. Зринає образ нічної безкінечної процесії замучених, загнаних у землю жертв сталінізму, які випростовуються з-під землі і йдуть творити німий суд убивцям — одною своєю подобою.

Поетові дорогою є здатність людини почути, зрозуміти іншого, відгукнутися душею до того, хто поруч. Ліричний герой циклу «Людина і краєвиди» увібрав у себе навколишні краєвиди. Це його така властивість — «*ти поділений усім, що зустрічаєш, ти роззичений усім, що любиш*». У людини, чия душа не спить і відкрита світові, погляд спрямований у далину, далі, ніж у тих, чії інтереси обмежені вузькими рамками побуту і хто байдужий до краси.

У ліриці Бойчука світ мінливий, багатий. Особливе місце у ньому посідає кохання. Інтимна лірика поета — не просто поезія про закоханих та їхні почуття. У вчинках і думках героя виявляються симпатії й антипатії душі, його світорозуміння, моральні принципи. Почуття ці несуть у собі розбурханий, величний всесвіт, сповнений неповторною атмосферою.

Цикл «Про жінку й пору жовтня» має традиційні образи «*карих очей*», «*світанку*», але виконаний в іншій тональності, ніж українські народні пісні. У поезії «Час зустрічі у полі» митець вкладає в уста ліричного героя такі роздуми й зізнання, що свідчать не так про невгамовну пристрасть, уподобання й закоханість, як про історію людського серця, прагнення збагнути й віднайти себе. Пори кохання не можна зупинити і зробити реальну мить абсолютною, бо між двома людьми така велика відстань, як між ніччю і світанком, коли спливає ціле життя. Ліричному героєві не потрібен спокій, йому гірко: «*Чому ти так пізно прибула?.. Чому ти так молода?*» (212) — запитує він, розмінявши вже «гуцу років». Йому боляче від марно прожитих літ без милої, йому хочеться наздогнати змарнований час, повернути минуле. Він змушує свою уяву щоденно творити її образ «*з клатів згадок непевних*». Отже, як і все навколо, кохання набуває особливої ваги. Кохати для героя — значить по-новому бачити світ і себе, самоздійснюватись.

Американський поет, критик і перекладач М. Радмен так писав у вступній статті до книжки Б. Бойчука «Спогади любові»:

«Богдан Бойчук належить до одного з двох головних річищ в українській модерній поезії. Перше річище могло б характеризувати творчість Павла Тичини, воно відзначається м'яким ліризмом, вишуканістю й особливими образами. Друге річище — драматичне, з сильними інтелектуальними метафорами, важкою мовою (як у поезії Миколи Бажана) або темною трагічністю, як у творчості Тодося Осьмачки. Бойчук прихилиється до другого річища, ближче до трагічного селянського світу Осьмачки».

Проте Богдан Бойчук — великий гуманіст нашого століття. Він вірить у життя і людину. Не розпач і відбиття страждання людини визначають пафос його творчості. Пафос творчості Бойчука — віра. Віра у те, що людство незнищенне, як незнищеним є добро, яке перемагає зло.

ВІРА ВОВК [15, 50]

Віра Вовк народилася у Бориславі. Справжнє прізвище поетеси — Селянська. Недоля занесла її малою з батьками до Німеччини, де дівчина й здобула згодом освіту, а по тому вже багато років працює професором кафедри германістики державного університету в Ріо-де-Жанейро. Першу збірку оригінальних поезій В. Вовк видала 1954 року в Мюнхені, а потім були поетичні книжки «Легенди» (1954), «Зоря провідная», «Казки», «Духи й деревіші», «Елегії» (1956); «Вітражі», «Чорні акації», «Смішний святий» (1966); «Любовні листи княжни Вероніки», «Каппа хреста», (1967). Десятилітня перерва у поетичній творчості спричинилася внаслідок певної травми, що її зазнала Віра після повернення з України. Вона також підготувала кілька антологій української літератури: «Жірасоль» («Соняшник», 1966), «Контос україніанос» («Українські оповідання», 1959), «Антологія української літератури».

Лінгвістичні здібності Віри Вовк і справді видатні. В її активі — англійська, французька, іспанська, португальська, німецька, а поза тим ще й латинська і старогрецька мови. На українську перекладала вона твори П. Клоделя і Р. Тагора, П. Неруди і С. Георге, Ф. Дюрренматта і Ш. Бодлера, Ф. Гарсія Лорки (4 драми) і квебекських поетів Канади. Здобули визнання й літературознавчі студії поетеси. Згадаємо також дві збірки її поезій португальською



Віра Вовк

мовою — 1959 і 1964 року. За таку активну діяльність на ниві культури й університетських студій 1973 року Віру Вовк було удостоєно звання почесної громадянки Ріо-де-Жанейро.

Нові поетичні книги В. Вовк: «Меандри» (1979) та «Мандала» (1980), збірка притч «Карнавал» (1986) і містерія-драма «Іконостас України» (1988).

Майже всі книги поезій Віри Вовк видає з власним перекладом на іспанську, а інколи ще й на німецьку чи англійську мови. Асоціативна образність, заглиблена у підсвідомість метафоричність, невпинний пошук Істини, Добра, Краси — ось що, ма-

буть, найкраще визначає поезію Віри Вовк. У доробку поетеси плідно і вагомо поєднуються європейська літературна традиція і національна українська, знання здобутків і параметрів світової літератури та мистецтва і залюбленість у рідне слово, образ України, її народну культуру, звичаї, побут, що не має нічого спільного з вульгарним етнографізмом. Відчуття цього підґрунтя дуже і дуже важливе для сьогодення українського мистецького пошуку, для новітньої хвилі нашої літератури та малярства.

Перша збірка Віри Вовк «Юність» (1951, 1954) вийшла, коли поетеса мала 19 років. Проте її поетичний дебют відбувся раніше: 1941 р. у журналі «Малі друзі» було опубліковано її перший дитячий віршик. Відтоді з'явилося вже біля 12 збірок самих її поезій. Можна розглядати різні аспекти збірки «Юність», але є декілька специфічно типових прикмет творчості молодої авторки, що вже й тоді звертали на себе увагу. Перша збірка невеликих віршів помітна небуденною лексикою та численністю слів із рослинного світу. І під оглядом різномірності географічного тла (Індія, Китай, Неаполь і Рим) і екзотики культурного тла та його складників (згадуються у ній Мона Ліза, Гораций, німецькі замки тощо) — вони вже починали складати частину вибраного, особистого, широкого світу авторки, яка рівночасно тяжіла й до залишених Кутів, до Святоюрського собору, до свя-

то-миколаївських ритуалів та до світу аридиків. Гуцульські діалектизми, часто використовувані ботанічні екзотичні назви (від олеандрів, лаврів, мигдалю, кипарисів і камелій до солом'яників, шувару та ялиці) мають своє стале місце та роль у стилі авторки. В «Юності» вживання назв із рослинного світу має досить високу частоту, не раз по 6 — 8 на коротенький вірш, доходячи до 70 різних рослин на одну цю невеличку збірку. Вони зростали до доміантної присутності, від численності до типовості, коли вже численність слів починала меншати, а типовість домінувала в інших збірках.

Зі звуженням частоти екзотичної лексики зі світу природи, рівночасно заторкнувши й перейшовши певні класичні форми елегії чи балади, авторка почала звужувати також і розміри форми до мінімуму. Цей напрям Віри Вовк, уже помітний у другій збірці «Зоря провідна» (1955), проходить крізь «Чорні акації» (1961) і «Меандри» (1979) і знаходить своє повне завершення у збірці «Мандала» (1980). При передачі досить есенційних думок у такій же формі — немов для контрбалансу, для підсилення зорового змісту сприймання — у пізніших збірках з'являється інший, зовнішній чинник, який додає конкретне тло, атмосферу або указує на джерело мотивів: це репродукції мистецьких картин різних митців, витинанки (самої ж авторки), знімки скульптур. Вони в жодному разі не є «ілюстраціями»-прикрасами, тільки конкретним зоровим і настроєвим спільним пов'язанням, яке немов додає зовнішньої рельєфності. Це немов намагання безпосередньо заступити те тло, яке раніше поетка посередньо передавала у тексті віршів зі словником та образами зорової орієнтації.

Під оглядом лексики у більшості збірок помітним також є підбір слів, пов'язаних із музикою. Для поетки важливий опис слухових дій (таким підбором словника, як плаче, скрипоче, шумить, дзвонить, журчить), і, хоч вони й посідають другорядне місце після дієслів з зоровими значеннями, увагу привертають слова-назви музичних інструментів чи їхніх частин: струни, флейта, арфа, скрипка, трембіта, сопілка. Включаючи найновішу збірку Віри Вовк, можна твердити, що, мабуть, майже всі відомі інструменти знайшли своє місце на її сторінках: від цитри, коб-

зи, дрімби й бандури до арфи та органів. Інструменти, подібно до природничої лексики, звичайно не займають центрального місця чи тону, тільки є допоміжним, підсилювальним чинником особистого стилю образності поетки. Так у неї є «слова сопілкові» і «трембітна мова». Від подібних метафор вони входять у цікаві персоніфікації та оригінальні синестезії, коли в одному образі передається асоціація одного зміслу іншим: «рука забуває час на клавішах», «горять Господнім голосом органи», чи «рука наміча спіралями звуків нові планети у всесвіті». І знову як зоровий світ, так і слуховий і музичний перейшли стадію образності до інших форми присутності через самі назви поодиноких віршів (як «Реквієм», «Скрипка і орган», «Фуга», «Апассіоната» чи «Адажіо») до форми й стилю (наприклад, цілі збірки елегій чи балад і симфоній, як «Каппа Хреста») та майже присутньої мелодії у деяких поезіях, як «Балада про кактус» чи як у «Віганії».

Дуже помітна прикмета творчості Віри Вовк — від першої збірки до найновішої — це вживання також релігійних, біблійних мотивів. Спочатку вони були немов частиною тла, а потім ставали частиною етосу. Ці мотиви й образи також вказують на раннє пантеїстичне сприймання світу та всесвіту. В «Зорі провідній» ця тематика пов'язана алегорією. У виразній асоціації двох світів, гуцульського та біблійного, наприклад, у поемі «Возвіщення», «Ісус — керманіч». Від перших збірок, через «Чорні акації» (1961), «Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джованні Баттупи» (1967) до «Каппи Хреста» (1969) є посилене аналогічне поєднання біблійних подій з життя Ісуса разом із спостереженнями і роздумуваннями над вічними загальнолюдськими проблемами. Часами таким самим чинником служать теми з класичної міфології (наприклад, у збірці «Елегії»).

Часами ці вірші ледве довші від гайку, мають від трьох до дев'яти рядків, з ситуацією чи проблемою, поставленою на початку, і виразним висновком в останньому рядку. Ці вірші подібні до східних приповідок-повчань. При цьому цей напрям помітний ще однією прикметою творчості авторки: коли ранні поезії мають особисте, ліричне забарвлення, то з часом вони перейшли із епізодичного тону до епічного, узагальнюючого. Це головним чином помітно в «Мандалі», а зокрема в «Триптиху».

ЕММА АНДІЄВСЬКА [16, 58, 75, 76, 77, 78, 79]

Мистецька постать Емми Андієвської — одна з дивовижних художніх з'яв української культури ХХ століття. Е. Андієвська — автор поетичних збірок «Поезія» (1951), «Народження ідола» (1958), «Риба і розмір» (1961), «Кути опостінь» (1963), віршованих поем «Первні» (1964), «Базар» (1967), «Пісні без тексту» (1968), «Наука про землю» (1975), книг «Кав'ярня» (1983), «Спокуси Святого Антонія» (1985), «Вігилії» (1985), «Архітектурні ансамблі» (1989), «Знаки» (1992). Її перу належать низка прозових творів, зокрема роман «Герострати» (1970), «Роман про добру людину» (1983), «Роман про людське призначення» (1982). Відбулася низка малярських виставок Емми Андієвської в Нью-Йорку, Торонто, Мюнхені, Парижі, Києві, Сідней та інших містах світу.

Емма Андієвська народилася 19 березня 1931 року в Донецьку. Від 1943 року вона перебуває на еміграції, спершу в Німеччині, де здобула вищу освіту, відтак в Америці і знову в Німеччині.

Вже від часу появи перших її творів реакція критиків була різна. Герметичність її поезії та формальна вибагливість її прози не піддаються легкому сприйманню. Загалом поетичний світ Е. Андієвської складається з сюрреалістичного краєвиду, досконало озвученого багатоманітною інструментацією і закоріненого в реальних описах природи, яку Андієвська схоплює з різних площин. Багатоплановість цих образів надає почуття одночасності подій, що в'яжуться з поняттям «круглого часу», за законами якого будуються її багатоепізодні та наративно однолінійні «ланцюгові» романи.

Твори першої збірки, за висновком Б. Бойчука та Б. Рубчака, навіяні читанням, особливо західним символізмом, зокрема сюрреалізмом. В її поезіях читач зустрічає несамовиті несподіванки в сполуках — і образних, і музичних, — що стали своєрідною емблемою творчості Е. Андієвської. «Поетеса часто застосовує синкретизм явищ, наче «фасетні очі» її зразу бачать кілька для нормального погляду несумісних предметів і явищ і творять із них окреме ціле. Вже в першій збірці поезій зустрічаємо своєрідну звукову композицію, що стала основою її творчості. Слово притягає до себе інше слово не тільки співзвучністю кінцівок, але й подібністю внутрішньої звукової структури, особливо коренів» [78, 120].



Емма Андієвська

В наступних збірках звукова техніка зростає до надзвичайно складних структур. Моментальне і непомильне вміння відкривати усі можливості слова одночасно — основне в таланті Андієвської. На питання, що вона вважає найважливішим у творчості поета, Е. Андієвська відповіла: «Поет, насамперед, досконало мусить знати мову, якою він пише. Кожний відтінок мови, дух її, так би мовити, кровоносну систему. Це передумова творчості. Бо якщо говорять про «патріотизм», «націоналізм», а не потрудяться вивчити свою рідну мову, то ці заяви пустопорожні. Звичайно, крім знання мови, потрібно також її відчувати. Мова не завжди підпорядковується логічним законам, оскільки вона живий організм, і тому треба знати її емпіричні виміри, або якщо хочете «вибрики». Поет мусить мати багатий словник... Що ж до української мови — то це не тільки багата скарбниця, а просто родовища неймовірної краси і глибини...» [76, 110]. Як підкреслив Ю. Лавріненко, поетка «має інстинктивне відчуття історичних шарів мови. Є два способи відсвіження слів, які стираються: замінити їх новотворами або оновити їх. У Андієвської трапляються новотвори, але її основний засіб — це оновлення старих і прастарих слів. Вона знає потебнянський секрет внутрішньої форми слова, внутрішню форму і зовнішню... Відсіля в Емми Андієвської — студії слова, його можливостей стати ключем концерту чи сценою для краєвидів і дійств. Так одне якесь слово родить цілу поему; левада, кінь, базар, ріка, кавун, риба, яблуко розгортаються під пером поетки у всесвіт» [77, 114].

Після першої збірки «Поезій» у творчості Е. Андієвської переважають три жанри: короткий ліричний вірш, поема та експериментальний сонет, оригінально побудований. У цих трьох формах, за висновком Б. Бойчука та Б. Рубчака, «вміщаються і три світи Андієвської: світ безпосередньої, своєрідно «нагальної», «моментальної» довколишності; світ метафізичних первнів буття, оснований на праприроді; світ морально-етичних роздумів. Всі три світи поєднані одним ключем: зовнішньою дійсністю» [78, 121].

Працюючи над творами Е. Андієвської, Д.Г. Струк пропонує читачам «ключі» до її герметичних поезій. Першим таким ключем є поняття перспективи. Читаючи вірш Андієвської, треба зорієнтуватися, з якої перспективи автор відтворює свої спостереження. Андієвська досягає своєрідного відчуження (учуднення, тобто оновлення баченого) тим, що вона дивиться на річ з іншої точки зору чи іншими очима. Так, наприклад, у поезії «Стеблина-шинок» Андієвська наближається дуже близько до колоска і дивиться на нього очима комашки, й тоді «Стебло стеблиться / Мало не лусне. / Крізь люшні випарів / Стеблина лазня. / Дзьоби від пари / Пожежею гуснуть. / Сонце — вузлик. / Стеблина вулик». Або в вірші «Втеча», де зображене сприймається очима втікача й зазнає відчуження під впливом психологічного настрою, страху втікача.

Другим таким ключем є дуже часто назва вірша, що подає тему, яку Андієвська опрацьовує, як джазовий музикант, у різних варіаціях. Та в Андієвської, на відміну від джазу, варіації не тільки звукові, але й зорові. Найчастіші теми для Андієвської — явища погоди і краєвиди. Більше половини усіх віршів Андієвської написані на ці теми. Але є й інші теми, в яких Андієвська застосовує принцип тематичної варіації. Один з найбільш вдалих таких віршів — «Про хліб в традиційному», в якому зі справжньою віртуозністю, вживаючи асоціацій звукових, лексичних та образних, вдаючись до еліптичної метафори, Андієвська оспівує хліб у всіх його перетвореннях — від чуда перетворення борошна на їжу до чуда перетворення, від засобу харчування до засобу гноблення.

Третій ключ — це світ сну. Багато з поезій Андієвської спираються на асоціації, типові для сонних видів. Авторка зізнавалася, що в неї вироблена ціла абетка сну. Таким способом твориться в її віршах сюрреалістичний світ, підпорядкований тільки логіці уяви. Це один з підходів до цілого циклу віршів, присвячених базарові — для Андієвської мікрокосмосу, представленого в калейдоскопічних мареннях в уяві та вві сні.

Аналізуючи поезію Е. Андієвської, К. Митрович зазначає: «Поезія авторки багата викликами, які вона цитує в знаках наведення, не приписує собі. І читач не може не відчувати, що він разом

з поетом знаходиться перед новою, таємничою перспективою світу, всесвіту. Уже з перших рядків поет примушує нас піднімати голову з буденного занурення в пересічність речей, примушує нас вдивлятися, вслуховуватися в те, чого ми, змуджені та стомлені буденники, не помічаємо... Поет, немов той медіум, передає нам візію густого всесвіту, в якому ми заплутані» [78, 91].

Цікаві узагальнення щодо особливостей поетичного світу поетеси пропонує Т. Лисенко. На думку дослідниці, «у творчому мікрокосмі Емми Андієвської — нескінченна кількість світів... За світоглядно-філософськими принципами поетичний світ Е. Андієвської найближчий до сюрреалістичної техніки французької школи А. Бретона, хоча має яскраві відмінні національні характеристики: французькі сюрреалісти переважно викликали дію підсвідомості, вводячи себе у різні афективні, гіпнотичні стани, активізуючи автоматичне письмо, при цьому рефлектуючи власні патології і фобії у творчість; феномен же Е. Андієвської полягає у великій духовній праці самопізнання, в якій несвідоме працює на митця, тут немає, як часто у сюрреалістів, епатажу й потягу до огидного, хоча їй притаманні риси чорного гумору, що щільно співіснують з абсурдом і алогізмом. Поетеса свідомо розвинула сюрреалізм як стиль із його метафорою казки та гіперболою, з притаманною їм магією слова як могутнього знака речей і духовності» [75, 45].

Світ поетеси міцно пов'язаний з природою, своїми верхами він сягає «якоїсь біологічно-релігійної містики». Часто одне слово служить призмою для спектралізації інших слів, тому виникають безкінечні градації сюрреалістичних образів:

*Бо літо мусять просочити
У рибні пухирі, у закрути,
Що мушлі важко розкрутити,
Не поламавши заціпок
(«Ще літо»)*

Е. Андієвська нерідко створює пейзаж натяків, відгомін світової душі у творах, де читач може відчувати онтологічну парадоксальність й езотеричні загадки землі. Ефект якісно нового кута зору може викликати використовуваний авторкою прийом поєднання несполученого, як-от у поезії «Те саме докільля»:

*Розвісили дерева очі й вуха.
Муром іде коняка з парасолькою в руці...
Білотка сонця у суглобах
Пташиний лід складає,
Щоб поглибивсь...
Перехід поміж світами.*

Збірка «Вігилії», на думку Т. Лисенко, містить «синтез філософського досвіду поетеси, езотеричних прозрінь й інтуїтивних осягнень смислу життя, прагнення віднайти глибину тиші, дістатись дна мудрості. Авторка ставить питання: «Що — дійсність — дійсність чи лише примара...?», «Прозорість? А чи просто наступ туги?». Е. Андіївська втілює поетичні інтерпретації філософських категорій. Візерунок світу зітканий з алогізмів та суперечностей, тому дійти до суті — неможливо» [75, 47]. Для книжки «Знаки. Тарок» характерні мотиви пошуку безсмертя, світових знаків, вічних символів, які прочиняють двері позасвідомого — повернення у міфологічне минуле, наявне в сучасному; це якесь «прадавне переживання» як візія «у темному дзеркалі». Естетичним підґрунтям даної збірки є також сюрреалізм, специфіка якого в українській літературі полягає саме в синтезі «українського» кордоцентризму та пишності козацького бароко, поєднаних із трансцендентальним баченням поетеси.

Емму Андіївську вважають основоположницею українського сюрреалізму, вона прагне втілити невідоме, схопити несвідоме, відтворити ірраціональне. Авторка створює власний міфо-поетичний світ сюрреалістичних видінь, занурених у підсвідому стихію сновидінь, марень, неординарної фантазії, світ архетипів і символів, їй притаманні трансцендентність бачення і герметичність метафоричних кодів [Див.: 75, 49].

Лекція 4

ПРОЗА УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

ПЛАН

1. Загальний огляд української зарубіжної прози.
2. Тематичні обрії історичної прози.
3. Українська антитоталітарна проза.
4. Модерна філософська проза української еміграції.
5. Прозові твори з життя еміграції.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антофійчук В. Євангельський контекст у творчості Наталени Королевої // Слово і час. — 2000. — № 8. — С. 36 — 44.
2. Астаф'єв О. «Довколишній світ відкривати — краса» (Р.В. Кухар) // Слово і час. — 2001. — № 6. — С. 73 — 77.
3. Баран Г. Художній час і простір у «Сонячній машині» В. Винниченка // Слово і час. — 1999. — № 9. — С. 60 — 63.
4. Бернадська Н. Іван Багряний // Українська мова та література. — 1999. — №38.
5. Бернадська Н. Літописець українського життя ХХ ст. // Українська мова і література. — 2000. — № 5. — С. 5 — 6.
6. Білецький О.І. «Сонячна машина» В. Винниченка // Білецький О.І. Літературно-критичні статті. — К.: Дніпро, 1990. — С. 121 — 131.
7. Білоус-Гарасевич М. Ми не розлучались з тобою, Україно (У. Самчук, М. Понеділок). — Detroit:Graphe, 1998. — 768 с.
8. Гаврильченко О., Коваленко А. Невідомий М. Лазорський // Україна. — 1991. — № 24. — С. 1.
9. Гордасевич Г. Роман про добро і зло (Е. Андіївська) // Вітчизна. — 1997. — № 1 — 2. — С. 147 — 149.
10. Гуменна Д. Дар Евдогеї. Испит на пам'ять: В 2-х кн. — Торонто: Смолоскип, 1990.
11. Гуменна Д. Діти Чумацького шляху: В 4-х кн. — Мюнхен: Укр. трибуна, 1948.
12. Жулинський М. «Я хочу бути тільки людиною» // Багряний І. Тигрлови. — К.: Молодь, 1991. — С. 249 — 262.
13. Зборовська Н. «Танцююча зірка» Тодося Осьмачки. — К.: МСП «Козаки», 1996. — 63 с.
14. Костюк Г. Образотворець «времени лютого» (У. Самчук) // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — У 3-х кн. — Кн. 2. — К.: «Рось», 1994. — С. 499 — 513.

15. Лавріненко Ю. Іван Багряний — політичний діяч і письменник // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — У 3-х кн. — Кн. 2. — К.: «Рось», 1994. — С. 612 — 614.
16. Лупій О. Мистецтво слова і патріотизм (С. Фостун) // Літературна Україна. — 1999. — 9 грудня.
17. Мариненко Ю. «Воєнна» проза Івана Багряного // Дивослово. — 2001. — № 12. — С. 9 — 12.
18. Мариненко Ю. Про автора романів «Марія», «Волинь» (У. Самчук) // Українська мова та література. — 2000. — № 4. — С. 1 — 10.
19. Мариненко Ю. Докія Гуменна та її роман «Діти Чумацького шляху» // Дивослово. — 2000. — № 8. — С. 9 — 13.
20. Мишанич О. Повернення. — К.: АТ «Обереги», 1993. — 120 с.
21. Мовчан Р. «Жовтий князь» Василя Барки // Слово і час. — 1998. — № 12. — С. 14 — 18.
22. Мушинка М. П'ять разів «похоронена», а все таки жива (Д.Гуменна) // Сучасність. — 1995. — № 4. — С. 139 — 143.
23. Іщук-Пазуняк Н. Постать, доля і праця Докії Гуменної // Березіль. — 1995. — № 9 — 10. — С. 173 — 180.
24. Павличко С. «Велика література» (У. Самчук) // Українська мова і література. — 2000. — № 5. — С. 8 — 9.
25. Павлишин М. Мистець чи моралізатор? «Соняшна машина» Володимира Винниченка // Павлишин М. Канон та іконостас. — К.: «Час», 1997. — С. 316 — 330.
26. Пепа В. Воскресіння Докії Гуменної // Літературна Україна. — 2003. — 9 жовтня. — С. 6.
27. Пінчук С. Дві епохи Уласа Самчука // Вітчизна. — 1993. — № 11-12. — С. 141 — 146.
28. Покальчук Ю. Вступаючись за рідну вітчизну (С. Фостун) // Дзвін. — 1992. — № 3 — 4. — С. 82 — 89.
29. Поліщук Я. Від романтики Волині до образу духовної України (У.Самчук) // Українська мова та література. — 2000. — № 5. — С. 1 — 5.
30. Пушко В.Ф. Страдницька доля Василя Барки // Слово і час. — 2000. — № 9. — С. 65 — 71.
31. Радіон Ст. Цікава реалістична повість (Р.В. Кухар) // Визвольний шлях. — 1998. — № 3. — С. 377 — 378.
32. Рудницький Л. Література з місією. Спроба огляду української еміграційної прози // Слово і час. — 1992. — № 2. — С. 41 — 45.
33. Салига Т. Великій руїні він прагнув протиставити велику літературу (У. Самчук) // Урок української. — 2001. — № 1. — С. 47 — 48.
34. Сиваченко Г. «Лепрозорій»: текст роману в контексті долі та історії (В. Винниченка) // Слово і час. — 2000. — № 7. — С. 29 — 37.
35. Словцьовська О. «Аве, Маріє!» Розгляд роману У. Самчука «Марія» // Дивослово. — 1995. — № 7. — С. 40 — 43.
36. Сорока П. Експериментальна проза Емми Андіївської // Березіль. — 1999. — № 7 — 8. — С. 169 — 174.
37. Супрун В. «Зорепад» Миколи Понеділка — «гімн утраченій батьківщині» // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях... — 2004. — № 5-6. — С. 199 — 206.
38. Супрун В. Микола Понеділок: особа і творчість невідомого майстра // Українська мова і література. — 2004. — № 1. — С. 8 — 10.
39. Федорів Р. Королева, що ходила в інші світи (Н. Королева) // Жовтень. — 1988. — № 7. — С. 52 — 56.

40. Федченко П. Останній роман Володимира Винниченка // Вітчизна. — 1989. — № 6. — С. 38 — 42.
41. Череватенко Л. «І встану я на дні новії» (Ю. Липа) // Літературна Україна. — 2000. — 7 грудня.
42. Череватенко Л. «Ходи тільки по лінії найбільшого опору — і ти пізнаєш світ» // Багряний І.П. Людина біжить над прірвою. — К.: Радписьменник, 1992. — С. 293 — 318.
43. Шевчук В. Улас Самчук та його Волинська сага // Українська мова і література в школі. — 1992. — № 11 — 12. — С. 30 — 33.
44. Шпиталь А. Палестина, Іудея, Святе Письмо й українська історична проза (Н. Королева) // Слово і час. — 1999. — № 12. — С. 26 — 30.
45. Янчишина А. Особливості стильової манери У. Самчука (на матеріалі трилогії «Волинь») // Слов'янська філологія: здобутки та перспективи. — Кривий Ріг, 2001. — С. 42 — 47.
46. Янчук О. Пороги вічності Ю. Липи // Визвольний шлях. — 2000. — № 9. — С. 50 — 69.
47. Набитович І. Леонід Мосендз — лицар святого Граалю. — Дрогобич: Відродження, 2001. — 222 с.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ:

На вивчення теми плануємо 8 годин: 1 год. лекц. відводиться на з'ясування основних тенденцій розвитку прози українського зарубіжжя, 2 год. лекц. — на огляд історичної прози й докладніше вивчення творчості Н. Королевої (С. Фостуна, М. Лазорського за вибором), 2 год. лекц. — на українську антитоталітарну прозу (окремі твори У. Самчука, І. Багряного, які не вивчаються докладніше в курсі «Історії української літератури ХХ ст.», наприклад, «Ост» та «Чого не гоїть вогонь» У. Самчука, «Вогненне коло» І. Багряного тощо), 1 год. лекц. — на прозові твори з життя українських емігрантів. 2 год. самостійної роботи пропонуємо відвести на оглядове вивчення філософської модерної прози (зокрема, творчості Е. Андіївської).

МАТЕРІАЛ ДО ЛЕКЦІЇ:

1. ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРНОЇ ПРОЗИ [32]

Українське еміграційне письменство є однією з тих гілок української літератури, яка виконує, за висловом Л. Рудницького, спеціальну місію та специфічні завдання. Відповідно до цього літературознавець пропонує виділити чотири пов'язані між собою групи, що охоплюють більшість прозових творів сучасного письменства в діаспорі.

До **першої** групи відносять твори, метою яких є збереження свого «Я», своєї української ідентичності та намагання затримати при житті літературні традиції України. Ця група включає автобіографічні повісті, мемуари та споріднені жанри. Тут принагідно слід згадати твори Уласа Самчука («На білому коні», «На коні вороному»), Петра Смолія («Данило Вирва»), мемуари Василя Бородача, Віктора Приходька, Михайла Островерха, Олекси Грищенка та ін. Сюди належать також твори, що віддзеркалюють регіональний побут різних українських земель: твори М. Ломацького («З гір Карпат»), В. Волкова («Довбуш»), Ю. Бескида («Свята рідна земля»), Ф. Одрача, Ф. Мелешка («Три покоління»), У. Самчука («Волинь»). Найвизначнішою представницею цієї групи є Г. Журба, авторка повістей «Революція іде», «Тодір Сокір» та роману-хроніки «Далекий світ».

Друга група безпосередньо пов'язана з першою: до неї входять твори українських письменників, якими вони свідомо чи не свідомо доповнюють літературу, написану в Україні. Це твори, що описували заборонені свого часу в українській радянській літературі теми, або подають теми у такому висвітленні, в якому не можна було їх подавати в радянській дійсності. Друга група включає історичні романи й повісті (М. Лазорського, В. Чапленка, Ю. Тиса, Б. Полянчи, О. Полтави, П. Феденка та ін.), твори, що віддзеркалюють українську історію ХХ ст.: колективізацію і голод, сталінські репресії (О. Мак «Куди йшла стежка» і «Каміння під косою», В. Барка «Жовтий князь», твори І. Багряного, Т. Осьмачки, О. Керч), твори про боротьбу УПА проти фашизму та

сталінського режиму («Чого не гоїть вогонь» У. Самчука, твори Любомирського, Данилюка, Мечника, О. Лисяка, Р. Лазурка).

До **третьої** групи зараховують письменників, що намагалися естетично охопити своє нове довкілля, літературно відтворюють українське життя у США, Канаді тощо. Твори цієї групи написані здебільшого у формі нотаток, репортажів, позначені реалістичністю. Цю групу Л. Рудницький пропонує поділити на три різновиди: хронікерська психологічна повість (твори Д. Ярославської, окремі романи У. Самчука), сатирична проза (твори М. Понеділка, І. Керницького, Е. Козака, З. Когут, С. Риндика, Б. Нижанківського та ін.) і репортаж (окремі твори Д. Гуменної).

Остання **четверта** група — твори, що віддзеркалюють модерним або авангардним способом проблеми сучасної людини (людини взагалі, а не людини української конкретно). Ця категорія перебуває під помітним впливом західноєвропейських письменників. Провідний жанр — абстрактно-філософська повість. Це нова сторінка української літератури, що перебуває у стадії експерименту: твори О. Ізарського, І. Костецького, П. Маляра, Ю. Тарнавського, Е. Андіївської та ін.

Наведена класифікація, звісно, має умовний характер, жоден масив творів не є герметично замкненим, відповідно деякі твори можна зараховувати до різних тематичних груп. Таке групування еміграційної прози зроблене для зручності аналізу. Ми дещо змінили класифікацію М. Рудницького, пропонуючи розглядати прозу за такими номінаціями: історична, антитоталітарна, модерна філософська та проза, присвячена висвітленню факту еміграції та «входження» українців у нове оточення.

2. ТЕМАТИЧНІ ОБРІЇ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ.

ТВОРЧІСТЬ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ [1; 20; 44]

Останнім часом зріс інтерес до історичного минулого, заповнюються прогалини в історії української літератури, у літературний процес повертаються письменники, які з різних причин жили й працювали поза межами України. Ім'я Н. Королевої також викликає пильну зацікавленість. Вона прийшла в українську літературу, випробувавши свої сили у літературі французькій. Ста-

лося так, що доля зв'язала її з українським письменником Василем Королівом-Старим, який уже в зрілому віці схилив талановиту письменницю до української літератури. Вона все життя була вдячна чоловікові за те, що вивів її «з інших далеких шляхів на шлях українського письменства».

Н. Королева внесла в українську прозу нові теми з античного і європейського світу, успішно продовжила традиції Лесі Українки. У цьому найбільша її заслуга. Опрацьовуючи історичні та біблійні теми, письменниця свідомо обходила теми української історії, але намагалася бодай якимись невидимими гранями пов'язати світ стародавніх Скіфії, Русі і України зі світом античності й середньовіччя. Вона оновила деякі прозові жанри в українській літературі: довела до класичної віртуозності жанр історичної повісті та літературної легенди, вдало поєднавши язичницький, античний, скіфський і староруський світи з біблійним, християнським. У традиційний стиль і образну мову української прози влився свіжий струмінь європейського письма.

Н. Королева знайшла в українській літературі свій індивідуальний художній світ, для якого характерний симбіоз східної і західної культур, язичництва і християнства, синтез романського, арабського, греко-римського, візантійського та слов'янського стилів. Як вчений-археолог, ерудит, людина новітньої європейської культури, пишучи твори на світові теми, Н. Королева не переслідувала пізнавальних і популяризаторських цілей. У центрі її уваги — людина, її духовний світ. Герої творів письменниці — люди непересічні, біблійні, античні і міфологічні постаті, лицарі, винахідники, яких об'єднує жадоба знань, пошук істини, утвердження високих ідеалів загального добра, братерства і любові.

У середині 30-х — на початку 40-х рр. виходять книжки Н. Королевої, які принесли їй широке визнання й популярність: збірка легенд «Во дні они» (1935), повісті «1313» (1935), «Без коріння» (1936), збірка оповідань «Інакший світ» (1936), повісті «Предок» (1937), «Сон тіні» (1938), «Легенди старокиївські» (1942 — 1943). Після війни у Чикаго випущено її повість «Quid est veritas?» (1961), завершено ще в 1939 р.

Думками письменниця не розлучалася зі своєю батьківщиною — Іспанією, але ставлення авторки до України, її народу

і культури було піднесено романтичним: в Україні вона знаходила сліди античної культури, і це її особливо приваблювало: «Іспанія була і буде завжди моєю батьківщиною! Україна ж є для мене куточком грецької Аркадії — країни Псіхеї-Аркадійки, в якій залишилось, може, більш відгуків Еллади, як у сучасній Греції, на яку різні нееллінські впливи поклали свою патину». Ставши українською письменницею уже в зрілому віці, Н. Королева свідомо окреслила і тематику своєї творчості, і її жанрові параметри: писала про те, що добре знала внаслідок своїх наукових історико-археологічних студій, що спостерігала впродовж усього життя.

Вже саме життя Н. Королевої, переплетення родоводу склалося так, що її творчість втілила синтез двох культур — західноєвропейської і української. В українську культуру вона принесла новий струмінь європеїзму і античності — не стільки на рівні теми, скільки на рівні духу, високого інтелекту, навіть європейського стилю письма. Свій небуденний талант вона присвятила художньому відтворенню тих призабутих і затемнених сторінок української історії, що в'яжуть її з давніми культурами античного і європейського світу, її не вабила суто українська тема, а манили ті світлі промінчики, що з доісторичних часів в'язали населення Подніпров'я з іншими світами.

Помітне місце у творчості Н. Королевої середини 30-х рр. посідають дві книжки — «Во дні они» (1935) та «Інакший світ» (1936). «Во дні они» — художньо опрацьовані євангельські легенди з життя Ісуса Христа. Скупі євангельські факти про ту чи іншу подію в житті Христа і його учнів розгорнуто в цілі оповідання, наповнені живим життям давно минулих часів з психологічною і філософською підсновою. Перед читачем проходять постаті Пілата Понтійського і Йосифа Ариматейського, Ірода і Юди, Марії і Магдалини, апостолів, ширше розкриваються сюжети про чудесні зцілення недужих, про чудо на морі, лепту удовиці, Преображення тощо. Біблійні постаті й епізоди письменниця вводить у щоденне життя і побут простолюду, наближає їх до розуміння і сприйняття своїми сучасниками без будь-якого дидактизму й моралізування. Зовсім неправомірно сприймати ці оповідання як «побожну лектуру», вони написані справжнім знавцем біблійної

старовини і пропущені крізь призму сприйняття вченого-археолога, а не релігійного мораліста. Упорядковуючи свою збірку «екзотичних оповідань» «Інакший світ», Н. Королева спочатку дала їй назву «З іншого світу. Новели». Пояснюючи редактору цю дещо незвичну назву, вона мотивує її такими чинниками: «1. Заводжу до неї тільки оповідання з чужого життя або з життя українців у чужині; 2. Тому, що майже в кожному оповіданні так чи інакше зачеплено світ трансцендентальний, інший; 3. Тому, що цей світ є світом без сусідських впливів». П'ятнадцять оповідань збірки — це калейдоскоп різних незвичайних подій, які відбуваються у різні часи, у різних країнах, всі вони мають релігійне забарвлення. «Інакший» чи «інший» світ Н. Королевої — це лише окремі епізоди, бо не життя святих визначає провідну ідею збірки, вона сильна правдивим відтворенням життя простолюду — вірменських, італійських, іспанських селян, монастирських послушників, людей убогих і покривджених, які тягнуться до чогось вищого, шукають ідеалів, вірять у легенди, намагаючись цим прикрасити й полегшити своє існування. Письменниця далека від релігійного фанатизму, нетерпимості чи неприязні. Ідеалом її є любов, добро і щастя людини.

Першим великим твором Н. Королевої, який приніс їй широке визнання, була повість «1313» (1935). В основу сюжету покладено середньовічну легенду про винайдення на початку XIV ст. у монастирській лабораторії порошу. Звернувшись до цієї нелегкої теми, письменниця художньо відтворила не стільки зовнішню фабулу, тривалий і нелегкий шлях до цього «диявольського» відкриття, скільки показала обставини, за яких народжувалася нова людина, людина доби Відродження, розум якої вже виходив за вузькі рамки середньовіччя і ставав на службу вселюдському поступу. Відшуміли хрестові походи. Європейське лицарство почало вироджуватись. Лицар Анклітцен нудиться у своєму замку, проводить час у постійних пиятиках і розбишацьких розвагах. Він ненавидить свого єдиного сина Константина, що замкнувся в собі, вчиться, експериментує в лабораторії. Між батьком і сином на зриває конфлікт, і молодий Константин Анклітцен залишає батьківський замок, ховається спочатку в домі місцевого алхіміка, а потім під іменем брата Бертольда — в одному з францисканських

монастирів у горах Шварцвальду. Він відмовляється від кохання, що раз у житті зіграло його теплим промінчиком, і обирає шлях ченця-аскета, одержимого своїми винаходами. У примарних видіннях бачить Колумбу, яку інквізиція звинуватила у чаклунстві, але поступово світські спокуси залишають його, жадаючи знань оволодіває ним і відриває від усього земного. Знайшовши собі помічника в особі брата Бертрама, котрий прибув сюди з Італії, він з подвоєною енергією береться до роботи, аж поки винайдений ним порох не стає причиною його загибелі.

Основну увагу письменниця зосереджує на роздвоєнні душі героя. Працездатністю, знаннями, винаходами Бертольд досяг вершин почестей і слави, увірував у свою винятковість, забувши про щоденні обов'язки звичайної людини, яка повинна виконувати весь той кодекс суто людських, моральних приписів, що їх дотримуються люди, серед яких він добровільно опинився.

Честолюбні наміри Константина погубили життя щиро відданої йому красуні Колумби; надмірні гордощі й замкнутість штовхають його на неповагу до почесних гостей монастиря, невиконання щоденних обрядів; блиск золота, яке він сподівається добути з філософського каменя, засліпив йому очі; він переступив через труп юродивого Абея, якого колись любив і який, немов тінь, скрізь ішов за своїм паном. Він не може стати бунтарем, але прагне відірватися від сірої маси, ставить свій винятковий розум на службу поступу, вбачаючи у своїх винаходах справжнє безсмертя душі. Його помислами відає вже не Бог, а Розум, що за середньовічними поняттями втілюється в образі сатани. Бертольд визнав помилковою і нерозумною давню формулу «молись і працюй», відмовився від молитви і «вирішив, що буде хвалити Господа лише своєю працею». Але така роздвоєність не принесла йому заспокоєння, він починає входити у конфлікт із своїм середовищем. У цьому — трагедія новочасної людини на перших етапах її духовного розкріпачення: Бертольд ще не може відірватися від релігійних догм буття, що панували в ті часи, над ним тяжіють усі забобони й пересуди як його лицарського походження, так і регламентованого традицією монастирського життя. Власне, йдеться про конфлікт особи і суспільства, коли суспільство ще не створило умов для реалізації небуденних здібностей

особи. Повість «1313» Н. Королевої — чи не єдиний твір в українській літературі, що опрацьовує тему західноєвропейського середньовіччя. Ніякі сюжетні нитки не в'яжуть його зі слов'янським світом і давньою Україною. Змальований письменницею образ спочатку молодого лицаря, а потім ченця-винахідника Бертольда не має виразних національних рис. Це скоріше тип загальноєвропейський, що ввібрав у собі риси людини раннього Відродження з її жадобою пізнання світу.

Вершиною літературної творчості Н. Королевої є повість «Сон тіні». Епіграфом до неї взято слова староримського автора Піндара: «Людина? Тіні сон», — що концентрують у собі думку про хисткість людського щастя. Історичною основою повісті стали події першої половини II ст. н. е., що відбувалися в єгипетському місті Александрії за панування римського імператора Публія Елія Адріана.

Н. Королева брала участь в археологічних розкопках у Єгипті, цікавилася життям і побутом Александрії — одного з найкультурніших міст стародавнього світу, у якому скрещувалися орієнтальні і греко-римські впливи. Тут велося велике будівництво, розвивалися торгівля, мореплавання, мистецтво, працювала знаменита александрійська бібліотека, що зосередила у своїх стінах пам'ятки культури й літератури стародавнього Близького Сходу і античного світу. Імператор Адріан уславився як один із великих будівничих Римської держави. Він припинив завойовницьку політику Траяна і зайнявся мирним будівництвом, змінив податкову систему, удосконалив бюрократично-управлінський апарат, реформував імператорську раду, судочинство. Багато уваги він приділяв римським провінціям, розвивав там будівництво, культуру і мистецтво. Адріан був прихильником грецької культури, всіляко підтримував центри її розвитку. Під час його приїзду і тривалого перебування в Александрії на початку 30-х років втопився у Нілі його улюбленець і спадкоємець престолу, грек за походженням, Антіноя. Ця трагічна подія тяжко вразила Адріана, він домігся обожествлення свого фаворита. Саме ці історичні факти — прибуття Адріана до Александрії і смерть Антіноя — покладено в основу повісті «Сон тіні». Сюжет повісті побудовано на незвичайному коханні між простою єгипетською танцівницею

Ізі та Антіноєм, яке трагічно обірвалося через придворні інтриги, за якими стояли дружина імператора Сабіна і сенатор Сатіан. Чисте, світле і сильне кохання Ізі й Антіноя розбивається об глухий мур підлості, заздрості, підступництва, розрахунку, що панували при імператорському дворі. Адріан погодився на нерівний шлюб свого улюбленця, але придворне оточення винесло свій присуд небажаному престолонасліднику. Убиту горем Ізі, як наречену Антіноя, спроваджують у Рим. Ізі — найкращий жіночий образ у всій творчості Н. Королевої — поетична душа, що символізує собою чистоту, скромність, вірність мистецтву і своєму покликанню, її мати — проста жінка, вдова по комонному військовому старшині, що прибула до Александрії з Тингітанської Мавританії. У ході розповіді з'ясовується, що батько Ізі був грецьким полоняником з берегів Борисфену. Ізі підсвідомо береже пам'ять про батька і його далеку батьківщину. Бодай цієї невеличкою деталлю Н. Королева пов'язала античний світ, пишну Александрію із маловідомими тут краями, що стали пізніше Руссю.

Ще одну лінію, пов'язану з образом Ізі, провела письменниця у повісті «Сон тіні». Це лінія християнства. У першій половині II ст., після жорстоких переслідувань попередніх десятиліть, християнство як нова релігія рабів і трудового люду починає таємно поширюватись по всій Римській імперії. Найсприятливішим ґрунтом для його утвердження стають Греція, Александрія та інші провінції. Ізі виховує її опікун, грецький філософ Страбон, що прищеплює їй віру стародавніх еллінів. Та з'ясовується, що вона, разом із своїм оточенням, шукає християнства, носить його символ — медальйон із зображенням ягняти. Ця лінія проведена у повісті непослідовно, але цілком достатньо, щоб побачити її паростки в тодішньому суспільстві, проникнути у таємний світ александрійських християн. Мати Антіноя теж була християнкою, і це ще більше зближує дві споріднені юні душі. Александрійські християни знають про прихильність Антіноя до нової віри, сподіваються, що з його приходом до влади для них настане поліпшення, але й тут зрадливість долі губить їхні надії. Життя для них — лише сон тіні. Всепоглинаюча любов закінчується трагічно. У маренні Ізі бачить сцену загибелі свого коханого, але зарадити нічим не може; сама стає жертвою.

У повісті «Сон тіні» Н. Королева змалювала колоритну картину життя античного міста з його храмами, театрами, майстернями, базарами, крамницями, школами, філософами, ремісниками, рабами, грабжниками. Усією цією величезною масою верховодить імператорська влада, що більше дбає про власні вигоди. У цій добре відпрацьованій системі вражає інститут шпигунства, безкарності, дрібної помсти. Нищому і жорстокому світу письменниця протиставила велику любов, яка за законами світового мистецтва приречена на трагічний фінал. Про дальшу долю своєї героїні Н. Королева розповіла у повісті «Останній бог», що залишилася ненадрукованою.

Наступний твір авторки — повість «**Предок**» (1938), що за задумом мала скласти першу частину автобіографічної трилогії. Ця повість посідає у творчості Н. Королевої особливе місце як сторінка історії свого роду. В основу повісті покладені родові хроніки іспанських предків письменниці, історія життя донна Карлоса де Лачерди, котрий жив у першій половині XVI ст. Та знову ж її вабить не показний бік життя іспанських грандів, близьких до королівського двору, а непостійність і зрадливість людської долі, тяжкі випробування, що їх переживають герої повісті, рятуючись від іспанської інквізиції.

Ніщо не віщувало лиха Карлосові де Лачерді: молодість, здоров'я, високе становище при королівському дворі, вірне кохання. Та доля виявилась непостійною і зрадливою. Його дивовижні пригоди почалися зі смерті короля Філіпа I. Збожеволіла від горя королева Хуана вирішила сама допровадити домовину з набальзамованим тілом чоловіка до місця його народження — Відня, зупиняючись по дорозі у різних церквах і благаючи у Всевишнього чуда — воскресіння короля. Карлос був у почті королеви, бачив безглуздість цих безкінечних мандрів, але з гідністю виконував свій лицарський обов'язок.

Н. Королева показала, якою безсилою була людина, навіть високого роду, потрапивши в лабеті іспанської інквізиції. Невидимі нитки в'язали рід Лачерди з альбігойською ерессю, проти якої ще на початку XIII ст. римська церква оголосила хрестовий похід. В Іспанію таємно повернувся один із роду Лачерд, Енріко де Кастро, прихильник ересі «чистих», намагаючись залучити до

своєї віри Карлоса. Недремне око інквізиції натрапило на слід «еретиків». Молодий лицар Карлос де Лачерда, переживши тяжку душевну драму розлуки з коханою, змушений обрати для себе один шлях — покинути батьківщину і відбутися у тривалу паломницьку подорож на Близький Схід — поклонитися гробу Господньому. Безліч пригод і тяжких випробувань чекало його на цій дорозі, та з усіх він виходить чистим, вірним своєму лицарському слову і обов'язку. Ні виснажлива дорога з караваном по пустелі, ні напади розбійників і тяжке поранення, ні сарацинська неволя не можуть похитнути його віри, звести з обраного шляху, він досягає своєї мети, відроджується духом, морально очищується. Живучи в домі багатого арабського вельможі на становищі вихователя його дітей, перекладача й переписувача рукописів, він знайомиться з Адамом Дуніним-Борковським, шляхтичем з Волині, котрий перебуває у турецькому полоні. Вони щиро заприятюються і після прибуття викупу Адам запропонував Карлосові їхати з ним на Волинь. Карлос погоджується, обирає Волинь другою батьківщиною. Так Н. Королева, користуючись певними джерелами і художнім домислом, звела до купи два роди своїх предків по материній і батьковій лінії.

В останніх двох розділах повісті художньо відтворене те невідрадне релігійне життя Волині першої половини XVI ст., коли починає зароджуватись розбрат між православною і римсько-католицькою церквами, визріває ідея унії. Тут показано початки лиха, що розгорілося пізніше і принесло стільки горя українському й білоруському народам. Два брати Дуніни-Борковські — Адам і Василь — сповідують різні релігії, це приводить до смертельної ворожнечі між ними. Звичайно, в повісті подано лише побіжну картину життя Волині першої половини XVI ст., якою завершуються довгі і вимушені мандри Карлоса де Лачерди. Пустивши коріння на широких волинських просторах, він не забуває своєї першої батьківщини — Іспанії, образ якої з'являється йому у видивах українських ночей.

Повість «Предок» була задумана не як сімейна хроніка, а як широкомасштабний художній твір, що розв'язував цілий комплекс проблем пізнавального, виховного, філософського і морально-етичного плану. За жанром вона не вкладається у вузькі рамки «по-

вісті-подорожі», хоч насправді читач разом із головним героєм здійснює прецікаву подорож від іспанського міста Бургос, через Північну Африку на Близький Схід, а звідти на Волинь. Різні пригоди головного героя дають підставу вважати цю повість пригодницькою, та параметри її ідей і сюжету значно перевершують рамки цього жанру. Як і в своїх попередніх творах, письменниця не легковажить цікавістю змісту, однак на першому плані у неї — людина з її внутрішнім світом, радощами й тривогами. Майже всі її герої одержимі високими ідеями служіння — батьківщині, королю, дамі. Вони одухотворені почуттям обов'язку, ніколи не розмінюються на дріб'язок, не зневажають слабших, бережуть людську гідність, відзначаються національною і релігійною терпимістю.

Після повісті «Предок» у 1939 р. Н. Королева почала друкувати у львівському журналі «Дзвони» нову історичну повість з життя давньої Іудеї і Риму — «*Quid est veritas?*» («Що є істина?»), але її публікація залишилась незавершеною. Повністю повість побачила світ 1961 р. у США (Чикаго). У цьому творі письменниця звернулася до своєї улюбленої теми — витоків християнства. Головний герой повісті — відомий з Біблії римський прокуратор Іудеї Пілат Понтійський, що, умивши руки, віддав на розп'яття Ісуса Христа. Він так і не знайшов відповіді на питання: «Що є істина?» Н. Королева художньо відтворила подальше життя Пілата, показала, як він карався своїм злочином. За легендою, Пілат доживав віку в Іспанії, у повісті є спроба віднайти його сліди в рідних місцях письменниці — у місті Бургос. Треба визнати, що Н. Королева у цій повісті не виступає апологетом християнства, а намагається художньо дослідити душевну драму Пілата. На тогочасні події письменниця дивиться очима сучасників, які ще не усвідомлювали повністю значення нової релігії, виступаючи проти чи підтримуючи вчення «Галілейського Пророка». Звичайно, всі симпатії авторки на боці прихильників нового вчення, але з неменшою увагою говорить вона і про юдейську та римську релігії, у середовищі яких виникла секта, якій з часом судилося стати світовою релігією.

Змальовуючи життя невеличкої християнської громади Єрусалима і тих, хто їй співчував, письменниця лише злегка накрес-

лює образ Раббі, Учителя, який прийняв мученицьку смерть за відкуплення роду людського. Пілат, як найвища службова особа в Єрусалимі, суворо дотримувався законів, через свою нерішучість віддав на муки Раббі, умивши перед цим руки. Не бажаючи вступати в конфлікт з керівниками юдейської громади, які знали слабкості прокуратора і в будь-який час могли очорнити його перед Римом, Пілат Понтійський віддав перевагу «людському праву», знехтувавши тверді римські закони. Така нерішучість коштувала йому кар'єри і сім'ї.

В історії християнства Пілат Понтійський вважається одним із найбільших злочинців. Цю постать можна порівняти хіба що з Каїном та Юдою Іскаріотським. Але Н. Королева має свою концепцію цього образу. Вона заглиблюється у його переживання, детально простежує оточення і доходить висновку, що він не міг вчинити інакше. Його рішення диктувалося не особистою злобою чи непорядністю, а було обумовлене тією неминучістю, що визначалася вищими силами. Н. Королева зробила те, на що не наважиться жоден письменник, — реабілітувала Пілата Понтійського. У фіналі повісті є кілька містичних сцен, написаних на підставі провансальських легенд, з яких читач дізнається, що Пілат Понтійський, ставши приватною особою, повернувся в рідні місця у Провансі. Він вирішив розшукати смарагдовий келих, вивезений з Єрусалима християнами, але під час бурі втопився в Родані. Тіло його вилловив Лазар й іменем Христа воскресив. Тут з'явився Раббі, який і виніс кінцевий присуд своєму судді: «Так, людина. Тільки людина! Як усі інші люди... недосконала, повна кволостей... Людина з іще більшими хибамі, бо дано їй було владу над собою подібними... Та не помсту, не ненависть приніс я у світ, а милосердя й любов до всіх людей, які б вони не були...» Раббі не осудив Пілата Понтійського, бо той тримався «права людського...», шукав істини, хоч і не знав, де вона. Можливо через це ім'я римського прокуратора Іудеї і ввійшло в християнське «Вірую», викликаючи нерозуміння і подив нащадків. Н. Королева по-своєму, як письменниця і науковець, людина глибоко віруюча, розв'язала цю проблему, вона всебічно відтворила драму цієї «типової людини» свого часу, яка все життя прагнула істини.

На тлі життя цієї «типової людини» рельєфніше виступають ті

вищі вічні ідеали, які сповідувала письменниця та герої її творів: правда, милосердя, вдячність, вища любов.

У повісті діють відомі біблійні герої — Йосиф Ариматейський, Лазар з сестрами, Мартою і Марією, Марія-Магдалина (Міріям) та інші прихильники вчення Ісуса Христа. Після смерті Раббі юдейська громада вирішила позбутися їх, посадила в човен без весел і їжі та пустила в море. Через кілька днів морські хвилі пригнали човен до берегів Південної Франції, де вигнанці оселилися й почали проповідувати Христове вчення. Лазар став першим єпископом Марселя. У другій частині повісті, оповідаючи про життя своїх героїв у Провансі, письменниця щедро користувалася зібраними нею легендами про перших християн на півдні Франції і півночі Іспанії.

Через усю повість проходить образ «смарагдового келиха», «келиха магів», «келиха спасіння», який був твором незвичайної мистецької вартості, свідченням «надлюдської» досконалості мистецтва. Вважалось, що він урятований із поглинутої морем Атлантиди. Цей келих із фіміамом східні волхви подарували діві Марії, коли прибули у Вифлеєм поклонитися новонародженому Ісусу Христу. Мати Божа передала келих на збереження багатому й побожному раднику синадрию, Йосифу Ариматейському. На «тайній вечері» келихом послугувався Ісус Христос. У нього було зібрано кров із серця Христового після зняття з хреста. Вигнана з Єрусалима купка християн взяла з собою келих, який оберігав їх під час небезпечної морської мандрівки. У «Покутній печері» келихом опікувалася Марія-Магдалина. Згодом вона покинула «Покутну печеру», забравши з собою «келих магів», і знайшла для нього новий сховок десь у печерах Піренейських гір. Смарагдовий келих шукав і був готовий його охороняти Пілат Понтійський, аж поки не усвідомив, що нема потреби «охороняти того, хто сам стоїть на сторожі на заплутаних стежках життя».

Н. Королева у повісті «*Quid est veritas?*» послідовно виклала історію знаменитого «келиха Грааля», яка займає багато місця у середньовічних літературах Франції та Іспанії. Містичний образ «келиха Грааля» міцно увійшов у релігійну свідомість католицького світу і продовжує жити як у літературній творчості, так і в численних легендах, якими й скористалася письменниця.

Історична повість «*Quid est veritas?*» є вершиною пошуків Н. Королевою життєвих ідеалів, наслідком її болісних роздумів і тривоги про долю людства напередодні катаклізмів Другої світової війни. Занурюючись у події сивої давнини, письменниця ретельно вивчала цей світ, підходила до нього як історик і археолог, пильно дбала, щоб у її творі не було історичних недоречностей чи анахронізмів. Вона прокоментувала текст повісті, вказуючи на джерела відомостей про ту чи іншу подію, історичну достовірність описів, використання легенд і переказів. Читач кінця ХХ ст. може тільки захоплюватися високою духовністю повісті Н. Королевої, її непересічною письменницькою культурою, могутнім інтелектом, що зумів опанувати й вільно оперувати таким складним і суперечливим історичним матеріалом. Такий твір без перебільшення заслуговує визначення як перлина української літератури.

На початку 40-х рр. Н. Королевою був завершений цикл «**Легенд старокиївських**». Можна нині дивуватися сміливості і широті польоту наукової думки і художньої фантазії письменниці: вона написала двадцять п'ять легенд-оповідань, кожна з яких може стати предметом окремої розмови, містить у собі цілий комплекс ідей, думок, фактів, спостережень, художніх перевтілень. Письменниця пересадила на східнослов'янський, властиво український, ґрунт цілу китицю квітів з античного світу, і вони прийнялися тут, розцвівши яскравим цвітом. У невеличкій передмові до «Легенд старокиївських» Н. Королева образно говорить про їх походження, про необхідність людської душі тримати зв'язок з минулим, з Доброю Матір'ю Землею, що дає людині не лише плоди, а й душу для зберігання зерна правди. Письменниця не переоцінює свій труд, просить не шукати в них «строгої науковості», бо вони — «не вислід розшуків, дослідів, розвідок, студій. Це лише квітки, виплекані двома невтомними садівничками. Мрія — наймення одної, друга ж зветься — Любов».

«Легенди старокиївські» стали своєрідним підсумком тривалих художніх пошуків Н. Королевої, втілили у собі постійне бажання відтворити правік української землі у її зв'язках з іншими землями й народами, у різних часових і просторових вимірах, її вабить переплетення старогрецького, скіфського, візантійського,

скандинавського і староруського світу, центром якого став давній Київ. Спираючись на візантійські і староруські джерела, на усну історичну традицію, вона розгортає художні оповіді, вкладаючи в них своє розуміння становища скіфів і русів між іншими світами.

Н. Королева володіє високою культурою слова, дивовижною пластикою художнього стилю, котрий гармонійно зливається зі стилем епохи, яку відтворює письменниця. Чи то будуть образи з біблійної історії, чи розгорнуті художні полотна античності й середньовіччя, чи легенди стародавнього Києва і європейського Півдня — скрізь вона вловлює стиль епохи, основні прикмети духовності того чи іншого народу в певний відтинок його історичного буття. З блискучою майстерністю відтворює вона сторінки історії античного світу і перших кроків християнства як морального відродження суспільства, її думка вільно ширяє у світі легенд від Піренеїв і Малої Азії до загадкової Скіфії і стародавнього Києва, її глибоко тривожить роздвоєння душі людини середньовіччя, коли природний процес пізнання обмежується релігійними постулатами. Вона була насамперед художником слова, вченим-археологом, знавцем історії та мистецтва.

МИКОЛА ЛАЗОРСЬКИЙ [8; 20]

Микола Лазорський — один із помітніших письменників української діаспори. В Україні це ім'я знане дуже мало. Тільки 1992 р. у Києві вийшли два його романи — «Патріот» і «Степова квітка».

Літературну діяльність Лазорський розпочав ще у 20-х рр., але доля його склалася драматично: сталінські концтабори, потім вимушена еміграція у розквіті сил гальмували розвиток його небуденного творчого обдарування. Перебуваючи далеко від Батьківщини, — у Німеччині та Австралії, — Лазорський звернувся до історичної теми, в якій утвердився як майстер художнього відтворення українського життя XVIII ст., боротьби українського народу за волю і державність. Його романи лишаються й нині найпопулярнішою історичною лектурою українського зарубіжжя. Знайшовши свою магістральну тему, Лазорський ретельно опрацював її і як вчений-історик, і як письменник, створивши самобутню художню панораму державно-політичного життя Украй-

ни XVIII ст. в усій його трагічності, від Полтавської битви 1709 р. до падіння Гетьманщини і перетворення краю на провінцію Російської імперії наприкінці XVIII ст. «Стара Україна» з її державницькими, козацько-гетьманськими традиціями з одного боку, і запобігливим служінням частини її еліти російській імперській ідеї з другого, — передані письменником із вражаючою історичною достовірністю і художньою переконливістю; його діалогія «Патріот» і «Гетьман Кирило Розумовський» може без застережень вважатися мистецьким еквівалентом історії.

У нас немає матеріалів із творчої лабораторії Лазорського, нема даних про історію написання його романів. Відомо лише, що над першим своїм великим твором — романом-хронікою XVIII в. «Гетьман Кирило Розумовський» — письменник почав працювати у Німеччині 1946 р. і завершив його 12 березня 1961-го. В художню літературу Микола Лазорський прийшов у зрілому віці, маючи великий досвід журналістської і науково-популяризаторської роботи. Він простудіював монографію А. Васильчикова «Семейство Разумовских» (СПб., 1880), знав найрізноманітнішу наукову, історичну і художню літературу про Україну XVIII ст. — «Історію русів», «Історію Малої Росії» Д. Вантша-Каменського, «Історію Малоросії» М. Маркевича. Автор повністю дотримався вимог жанру роману-хроніки, простежив життя і громадсько-політичну діяльність свого героя від дитинства до смерті, показав його злети і падіння, блиск і трагедію, особливо після того, коли він усвідомив призначені йому роль і місце у поневоленні свого народу.

Волею «веселої» імператриці Єлизавети Петрівни і її фаворита, рідного брата Олексія Розумовського, 22-річного Кирила Розумовського обирають гетьманом, він стає маріонеткою в руках різних резидентів, сприяє покріпаченню України, перетворенню її на провінцію Росії. Кирило Розумовський не живе інтересами свого народу, навіть у побуті орієнтується тільки на Петербург. Усі його добрі наміри щодо України розбиваються об глухий мур імперської захланності і жорстокості. Здійснюючи свої загарбницькі наміри щодо України, імператриця Катерина II скасовує Гетьманщину, руйнує Запорозьку Січ, а Кирила Розумовського безцеремонно відправляє за кордон, у почесне заслання. Важко переживає колишній гетьман свою особисту трагедію, переймається болем за минулу козацьку

славу, але це здебільшого риторика. Його сини перейшли на службу імперії, для них Україна лишилася тільки географічним поняттям. Коротке і недбале гетьманування Кирила Розумовського завершилося повним крахом його ілюзій і честолюбних намірів, викоріненням в Україні всього того, що бодай чимось нагадувало «мазепинство». В цьому чаду руйнування українства народжується нова українська інтелігенція, яка розвиває автономістські ідеї і готує нове українське відродження. Серед цих одиниць Лазорський бачить О. Безбородька, П. Завадовського, Д. Трощинського, В. Капніста, братів Миклашевських, братів Гудовичів, Г. Полетику, В. Сокальського, А. Пригару, А. Худорбу, Д. Левицького-Носа, Г. Скороду, І. Котляревського та ін.

Роман «Гетьман Кирило Розумовський» всебічно відтворює життя однієї особи на тлі життя українського і російського суспільства XVIII ст., у широких часових і просторових вимірах — від села Лемеші біля Козельця на Чернігівщині до запорозької вольниці, від столиці Гетьманщини Батурина до петербурзьких палаців. Письменник веде читача у прості селянські і козацькі хати, у монастирські келії і гетьманські палаци, мандрує з ним по курних шляхах Гетьманщини і Запорожжя, відкриває перед ним двері закордонних університетів і бібліотек, переноситься до Ніцци, на Капрі, тобто йде тими шляхами і місцями, куди потрапляли по своїй чи по чужій волі українці у XVIII ст., шукаючи себе і свого місця у світовій історії.

Ключем до розуміння образу «придворного гетьмана» Кирила Розумовського є «передне слово» автора до видання роману 1961 р. Як історик і вчений, Лазорський критично оцінює карколомну кар'єру свого героя, бачить, що він був лише сліпим знаряддям у діях вищих можновладців, — його фіктивним гетьмануванням прикривалися далекосяжні плани Петербурга щодо повного закабалення України. Вирваний підлітком з рідного оточення, він був ретельно підготовлений до своєї бутафорської посади.

Не слід перебільшувати ані освіти Кирила Розумовського, ані його адміністративних здібностей, ані навіть «малоросійського патріотизму». В закордонних університетах він не провчився й двох років, тому призначення 18-річного недоучки президентом Російської Академії наук із жалуванням 3 тисячі карбованців на рік

було глуфом над наукою. Жодних слідів у науці за ним не знайдено, хіба що йому приписується підтримка Михайла Ломоносова. За свідченням сучасників, молодий граф найбільшим успіхом користувався у жінок, знав майже всіх петербурзьких красунь, бездоганно розумівся на маскарадах, бенкетах та інших атрибутах великосвітського життя. Недоброзичливі іноземці відзначали його лінощі, безтурботність, зневагу до праці, любов до комфорту і доброго столу. Щоправда, імператриця одружилася 18-річного графа із своєю родичкою Катериною Наришкіною, яка народила йому шість синів і п'ять доньок. Діти Розумовських ніколи не забували, що у їхніх жилах тече й імператорська кров, тому всі стали вірними слугами імперії, не згадували «малоросійське» походження свого батька.

Обраний гетьманом 22 лютого 1750 р., Кирило Розумовський навіть не прибув з Петербурга на цю «урочисту церемонію», усі справи у Батурині, який ще пам'ятав кривавий погром О. Меншикова 1708 р., вершив російський генерал-майор І. Гендриков, який за проведення фарсу виборів гетьмана одержав 10 тисяч карбованців. «Вірнопідданам» батуринцям за одностайність у «виборах» «для общей радости» було видано 200 відер горілки.

За чотирнадцять років свого показного гетьманування Кирило Розумовський майже не цікавився справами Гетьманщини, жив постійно у Петербурзі, зрідка приїздив в Україну, турбуючись більше про свої величезні багатства й будівництво палаців у Батурині та Глухові. Гетьманщиною правили царські посланці й українська старшина, що вислужувалася перед російським урядом, домагаючись привілеїв. Чи не єдиною заслугою Кирила Розумовського стало проведення судової реформи на Україні у 1760 — 1763 рр., за якою для козацької старшини було створено окремі станові суди — земські, підкоморські й гродські. Певну увагу приділив гетьман і справі винокуріння, видавши з цього приводу кілька указів і універсалів. Указом від 30 вересня 1761 р. гнати горілку дозволялося навіть духовенству. Плани Кирила Розумовського заснувати в Батурині університет залишилися тільки на папері — до їх реалізації справа не дійшла.

У 1763 р. гетьман порушив питання перед імператрицею про «родовий гетьманат», тобто про спадкову посаду гетьмана з роду

Розумовських. Ці домагання викликали невдоволення імператорського двору, в плани якого не входило зміцнення гетьманської держави. Катерина II, що прийшла до влади у 1762 р., вирішила скасувати Гетьманщину, ліквідувати Запорозьку Січ і перетворити Україну на покірну колонію Росії. Дні Кирила Розумовського на посаді українського гетьмана були полічені, 1764 р. він змушений був відмовитися від гетьманства, одержавши за свою лояльність чин генерал-фельдмаршала, пожиттєву річну платню в сумі 50 тисяч карбованців, зберігши за собою всі маєтки і почесні. Він залишався одним із найбагатших поміщиків Російської імперії, жив якийсь час за кордоном, потім у Петербурзі й Москві, і лише у 1794 р. перебрався до Батурина, де жив, оточивши себе небувалою розкішшю як вельможний пан до смерті, що сталася 9 січня 1803 р. на сімдесят четвертому році життя.

Епічна оповідь Миколи Лазорського показує читачеві життя цієї колоритної постаті в історії України від лемешівського підпасича Кирика до останніх днів ясновельможного графа, фельдмаршала і екс-гетьмана. Автор не захоплюється його ділами, не переоцінює ні його особи, ні значення. Він фактично є українським міфом, символом тих ілюзій і можливостей, що ніби відкрилися перед Україною з приходом до влади Єлизавети Петрівни. Насправді це був тільки епізод в історії України і Росії. Прихильність імператриці до України була продиктована особистими чинниками, не порушивши основ імперської колоніальної політики Росії щодо поневолених народів. Зі смертю імператриці вмирає й ідея автономії України разом з її кишеньковим гетьманом. Інакше й бути не могло. Графи Розумовські заради «лакомства нещасного» дуже швидко стали декоративною оздобою імператорського двору, мало дбаючи про те, що робиться з їхньою батьківщиною. Вони розділили долю тієї української еліти XVIII ст., яка після полтавської катастрофи 1709 р. почала плазувати перед російським царизмом, дбаючи не про відновлення української державності, а про власні маєткові і владні інтереси.

В особі Кирила Розумовського і його козацько-старшинського оточення письменник хоче бачити носіїв ідеї української державності, які не миряться з російським імперським наступом на Україну, виношують плани повернення старих козацьких прав і воль-

ностей. Та це тільки добрі наміри: всі вони вже перекинулися на царську службу, остерігаються найменшої антидержавної «красомоли». Автор роману-хроніки пильно стежить за діяльністю гетьмана, а опісля — високого імперського сановника, вкладає в його уста нотки поміркованого протесту проти російського свавілля, показує вияви його невдоволення беззастережними наказами із Петербурга і діями імперських ставлеників, фактичних правителів Гетьманщини. Та крім пасивного протесту, який не виходить за межі його кабінету, на щось більше він не здатний. Вражають його абсолютна покора і безвідмовність у всіх домаганнях імперії.

Кирило Розумовський натрапляє на опір запорожців, не може порозумітися з орликівцями, на його очах проходять екзекуції над гайдамаками і непокірними козаками, та він є тільки виконавцем царської волі. Безславно і безбарвно закінчилося його гетьманування і все подальше життя. Традиція приписала йому міф бодай про урізану автономію України — Гетьманщину, і цей міф супроводжував екс-гетьмана до кінця життя, а після смерті закріпив за ним титул «останнього гетьмана Лівобережної України» з усіма патріотичними й романтичними атрибутами та наслідками.

Роман-хроніку «Гетьман Кирило Розумовський» Миколи Лазорського можна оцінити як один із кращих творів української історичної романістики ХХ ст. Відтворюючи у художній формі ідею української державності XVIII ст., письменник змалював широку панораму українського життя з його козацьким духом і барвистим побутом.

Після закінчення роману «Гетьман Кирило Розумовський» М. Лазорський звернувся до не менш привабливої історичної теми — розповіді про легендарну Роксолану — українську дівчину-полонянку, присвятивши їй новий роман — «Степова квітка». Книгу було завершено на початку 1963 р.

Автор добре усвідомлює складність обраної теми, та його манив образ українки-патріотки, що, потрапивши в екстремальні обставини, зуміла зберегти свою людську і жіночу гідність, через усе напружене і тривожне життя пронесла любов до рідної землі.

Історичні джерела про Роксолану зібрав академік А. Кримсь-

кий у книзі «Історія Туреччини» (К., 1924). Вони свідчать, що ім'я Роксолани дістала дівчина з Рогатина (на Івано-Франківщині), яка у 1520 р. була захоплена кримськими татарами в полон і продана в султанський гарем у Стамбулі. Там вона стала дружиною султана Сулеймана II Пишного (Блискучого) і завдяки своїй вроді та розумові майже впродовж тридцяти років (померла 1661 р.) брала активну участь у політичному житті Туреччини, мала певний вплив на султана. Їй приписується чимало благородних, патріотичних вчинків, зокрема відвертання турецько-татарських походів на Україну, допомога козакам-невільникам та ін.

Протягом кількох століть реальний історичний образ Роксолани обріс різними легендами й домислами, став міфом. Нема жодної потреби порівнювати роман Лазорського «Степова квітка» з іншими творами про Роксолану. Кожен з авторів по-своєму бачив і малював цей образ, спираючись лише на історичний факт, що Роксолана була полонянкою-українкою і дружиною Сулеймана II. Микола Лазорський подав свою, цілком оригінальну художню інтерпретацію образу Роксолани, ввівши її у вир українського козацького життя середини XVI ст. Роксолана Лазорського — це не традиційна попівна Настя Лісовська з-під Рогатина, а козачка Настя Висовська із Санжар на Полтавщині, дочка сотника Дороша Висовського. Виховувалася вона у чернігівському Єлецькому монастирі, жила в козацькому середовищі, мала нареченого Ярему Сангушка. Влітку на свято Купала на Санжари напали ординці, убили сотника, полонили Настю та інших сільських дівчат. Із Криму Настю відправили до Стамбула і подарували у султанський гарем, де її помітив султан Сулейман. Приймавши мусульманську віру, вона не забуває Україну, намагається відвернути караючу руку могутнього султана від українського козацтва, чинить різні благодійні справи. Письменник не ідеалізує Роксолану, показує весь трагізм її становища. Щоб вижити й утвердити себе на становищі першої дружини султана і матері спадкоємця султанського престолу, вона виявляє сильний характер, неабияку енергію, рішучість і природний розум, залишаючись водночас лише слабкою жінкою, невільницею, змушеною коритися силі, жорстокості й підступності султанського двору. Помирає вона від самотності й туги.

Драма Роксолани — це лише частина широкого епічного полотна, що його розгорнув Лазорський у романі «Степова квітка». Вона відбувається на тлі драми всього українського народу, коли його з півдня починають шарпати турецько-татарські орди, з північного заходу активізується польсько-литовська агресія, а на півночі набирає розгону хижа загарбницька політика московських самодержців. Український народ, що ледве піднявся після Батиєвої навали, знову опиняється між трьома вогнями. Його зраджує еліта, одна частина якої ополячується і стає на службу Речі Посполитій, а друга все частіше поглядає на Москву, шукаючи там вигід для себе. Саме в цей час на Низу Дніпра починає формуватися нова політична і військова сила — українське козацтво, якому судилося у XVI — XVIII ст. захищати Україну, боротися за її честь, волю і державність з турецько-татарською агресією, польсько-шляхетським наступом і московською імперською захланністю.

Лазорський майстерно й історично правдиво відтворив розстановку політичних сил в Україні середини XVI ст. На прикладі двох великих магнатських українських родів Вишневецьких і Глинських, що фактично володіли Полтавщиною, бачимо, як ці роди роздвоїлися і в ім'я особистих користей поступилися національними і релігійними інтересами свого народу. Рід Глинських у боротьбі з литовсько-польським наступом шукав спільника в особі московських царів і, відігравши певну роль у царських міжусобицях, загинув у московських казематах, не залишивши у спадщину своєму народові нічого. Один з Вишневецьких — Дмитро стає засновником Запорозької Січі, гуртує козацтво для відсічі ординцям з півдня. Втрутившись у молдавські справи, він потрапляє в полон і гине від руки ката на майдані Стамбула, ставши прототипом героя відомої історичної пісні про Байду. Інші ж Вишневецькі ополячилися і окатоличилися, породивши таких лютих ворогів українського народу і його визвольних змагань, як Ярема Вишневецький. Вірними слугами польського короля залишилися й Острозькі. У битві під Оршею 1515 р. Острозький зрадив інтереси України.

Лише інколи вдаючись до невеличких історичних екскурсів, Лазорський художньо відтворив ту напружену обстановку в Україні середини й другої половини XVI ст., що привела до вибуху

селянсько-козацьких повстань Косинського і Наливайка, готувала ґрунт для народно-визвольної війни під керівництвом Богдана Хмельницького.

Довкола головної героїні роману Насті Висовської — Роксолани точиться чимало подій, що ввійшли в європейську історію. Письменник веде читача шляхами кривавих завоювань Сулеймана II. Ми бачимо жахливе побоїще 1526 р. під Могачем, у якому Угорщина втратила свою державну незалежність, є свідками облоги Сигота, що стояв на шляху походу турецьких полчищ на Відень. Все своє життя Сулейман II мріяв захопити Відень і зробити це європейське місто столицею мусульманського світу. Султан пережив Роксолану, він помер під час облоги Сигота і син Селім, що обійняв султанську владу, привозить його тіло до Стамбула.

Лазорський при зображенні Стамбула, султанського палацу і життя в ньому Роксолани уникає будь-якої орієнтальної екзотики. Малюнок його простий, навіть суворий, без романтичних інтер'єрів. Можна інколи говорити про деяку статичність образів і мовностилістичних засобів автора.

Композиція роману загалом досить вправна, сюжет його розвивається динамічно. Дія відбувається в різних місцях — на Полтавщині, і у Санжарах, Кракові, Чернігові, Лубнах, Москві, Запоріжжі, Бахчисараї, Стамбулі, Варшаві, вона об'єднана одними персонажами, підпорядкована одній ідеї: Україна і її доля, козацтво та його роль у планах Туреччини, Польщі, Москви. Роль Роксолани у цій великій історичній драмі України, можна сказати, епізодична, але не безслідна. Образ цей оповитий серпанком таємничості, овіяний поезією, наділений найкращими рисами народного жіночого характеру. Він залишається близьким і дорогим нашій національній свідомості й українській ментальності.

Однак яким би ореолом романтики і патріотизму не був оточений образ «степоної квітки» Роксолани, Лазорського вабило далі XVIII ст. Він відчував, що тема української державності, розпочата у «Гетьмані Кирилі Розумовському», не вичерпана до кінця. Залишилася ще одна велика «біла пляма», що накладалась на першу половину століття і передувала Гетьманщині. Була це діяльність наступника Івана Мазепи, гетьмана Пилипа Орлика і його

сина Григора, які, свідомі своєї суспільної місії, все життя у вигнанні присвятили українській справі, вводячи Україну у коло інтересів європейських країн.

Пилип Орлик (1672 — 1742) був генеральним писарем в уряді гетьмана Мазепи. З поля Полтавської битви подався до Туреччини. Після смерті Мазепи козацька старшина обрала його гетьманом. У 1711 р. брав участь у бойових діях кримськотатарських загонів проти військ Петра I під час його Прутського походу. З 1714 р. жив у Швеції, Німеччині, Польщі, Франції, Туреччині, організовуючи антиросійську коаліцію цих держав з метою визволення України. Уряди європейських країн співчутливо ставилися до намагань Пилипа Орлика, але їхні рішучі дії стримувала військова могутність Росії і активна антиукраїнська політика російських дипломатичних місій. Григор Орлик (1702 — 1759) залишив Україну підлітком, одержав добру європейську освіту у Польщі, Швеції і Франції. Допомогавав батькові у його політичній боротьбі за незалежність України. Оселившись у Франції, він після смерті Пилипа Орлика очолив українську політичну еміграцію. Г. Орлику вдалося схилити на бік України французького короля Людовіка XV, і лише несприятливі міжнародні обставини не дали йому реалізувати свої плани. Григор Орлик служив при дворі французького короля, одержав титул графа і чин генерал-поручика, одружився у Франції, а 14 листопада 1759 р. загинув у французько-німецькій війні на березі Рейну під Мінденом.

Використовуючи дослідження Ілька Борщака, Микола Лазорський у романі «Патріот» художньо відтворив бентежне, сповнене тривог і небезпек життя гетьманича, принесене в жертву великій патріотичній ідеї створення Української держави. Орликів і їхніх прибічників можна вважати першою українською політичною еміграцією, яка за межами рідної землі почала об'єднувати сили й шукати підтримки великих народів для справи визволення України з-під гніту російського царизму.

В образі Григора Орлика бачимо новий тип українського політичного діяча європейського типу, який використовує парламентські форми боротьби за Україну, пише численні реляції про українські справи, знайомить з ними володарів різних країн, використовуючи для цього дипломатичні служби,

особисто буває майже у всіх європейських дворах, зав'язуючи контакти і заручаючись підтримкою монархів і впливових осіб. Він намагається мати якнайповнішу інформацію про політичне життя в Україні, про настрої запорожців, налагоджує надійний зв'язок з рідним краєм. З боєм сприймає Г. Орлик відомості про перехід на російську службу частини козацької старшини й окремих ватажків запорозького козацтва. Його сподівання на запорізьку потугу не справдилися, бо царський уряд прискорено готувався до скасування Січі, обіцянками і погрозами переманював легкодухих на службу. В романі показано, як примітивна ідеологія переповзання в чужий табір відбивалася на долі українського народу, перетворюючи його на безлику масу без проводирів і захисників.

Лазорському вдалося художньо відтворити розгубленість і приреченість українського суспільства першої половини і середини XVIII ст., яке втрачало ґрунт під ногами, переходило у повну політичну та економічну залежність від сильнішого північного сусіда. Якщо козацька старшина, плекаючи надію на повернення старих гетьманських порядків, запобігала перед російськими монархами, то запорізьке козацтво, zagrożене як московською, так і турецько-татарською і польсько-шляхетською агресією, фактично не стало опорою Української держави, що її хотів відновити Григор Орлик.

Відновлення Гетьманщини 1750 р. не принесло полегшення українському народові, не відкрило нових шляхів до створення справжньої його державності. Час великих можливостей, який відкрився перед Україною з початком правління Єлизавети Петрівни і бутафорськими виборами нового гетьмана Кирила Розумовського, було втрачено. У плани Російської імперії зовсім не входило випустити Україну з-під своєї політичної і воєнної опіки. Григор Орлик, вірний своєму суспільному ідеалу, розумів це, тому не йшов ні на які компроміси, відстоював повну незалежність України, яку в тих умовах можна було здобути тільки «збройно і оружно». Він шукав союзників у тих державах, які могли надати йому конкретну допомогу як дипломатичним тиском, так і військовою силою. Якщо його плани не здійснилися, то в цьому нема провини Г. Орлика. Історичні події в Європі тих

часів висували нові проблеми і конфлікти, які затінили «козацьку Україну». Письменник тонко спостеріг, як під тиском жорстокої і брутальної сили навіть найкращі українські патріоти змушені були відступити, втрачали перспективу, замикалися в собі, виношуючи хіба що надію на кращі часи.

Значення роману «Патріот» у тому, що Микола Лазорський заклав у нього ідею нескореності українського народу, який не піддався добровільно, а чинив тривалий і впертий опір поневолювачам, усвідомлюючи себе окремим, державним козацьким народом, над яким здійснене брутальне історичне насильство. Було б справді дивним, якби народ з великими історичними традиціями не виступив проти свого ворога, не мав своїх провідників, що вели б його на цю усвідомлену необхідність і виборювали б йому державність. Саме такою безликою і покірною масою, без своєї еліти, показувала український народ радянська історіографія. Насправді було інакше. Справа Івана Мазепи не загинула, її підхопили орликівці, і пройшла вона через всю українську історію аж до наших днів.

Лазорський наважився підняти з темряви великий пласт українського буття XVIII ст., повернув у нашу історичну свідомість героїчно-трагічні сторінки визвольних змагань українського народу, художньо опрацювавши справді вагомими сторінками боротьби за Україну і її місце серед інших європейських країн. Ми переконалися, що «козацька нація» у середині XVIII ст. більше цікавила Європу, ніж «Радянська Україна» в середині XX ст. Лазорський показав, як це починалося, простежив, як Україна під кормигою Петра I та його наступників боролася за існування, шукала шляхів свого оновлення і державного самоутвердження.

ЮРІЙ ЛИПА [41, 46]

Юрій Липа (1900 — 1944) — громадський діяч, поет, прозаїк, перекладач, літературознавець, історик, філософ, лікар, політик. Роман «Козаки в Московії» — неабиякий здобуток української історичної прози — всієї, не лише діаспорної. Написанню роману передувала тривалий період накопичення матеріалу: молодий автор уважно вивчав першоджерела, історичні й літератур-

ні пам'ятки, словники, документи, рукописи. Звідти потрапило на сторінки Липино роману чимало характеристик, описів, слівцець, зворотів, а також імен та прізвиськ. Очевидно, звідти перебрався і головний герой — Григорій Трембецький, лицар і купець. З отих одчайдухів, чиїми стараннями, чиєю сміливістю і кмітливістю, потом і кров'ю багатіла козацька нація. Той, що у власних потребах об'їздив Захід і Схід, побував і на Півдні, і на Півночі, а нині, за підказкою царського сина і втікача Іоанна Шуйського, прагне здобути «найбільший скарб Московії», що його цар Іван IV Лютий заховав десь на волзьких берегах, щойно завойованих і досі не приборканих. Григорій Трембецький разом зі своїми товаришами знаходить це заклике місце, щоправда, коштом неймовірних зусиль, жертв і принижень. Знайшов і прочитав вирізьблені, порослі мохом слова: «Буде ти мя подимеші — Добро тобі будеть». Довго ще вони марудяться, підкопуючи й зіштовхуючи велетенську брилу, Трембецький радіє, бо твердо знає: «За всі знущання, всі труднощі і небезпеки мав йому камінь деспота заплатити». Зрештою, вони зрушили з місця, перевернули камінну потвору. І вражений шукач московських скарбів прочитав вибиті на зворотному боці, по-азіатськи лукаві слова: «Пощо шукаєш, нічого бо тут не положено». А що інше могло там заховатися, крім страху, насильства, батогів свистячих і стятих голів? «Бо ж тільки черви ворущаться під цим камнем оного тирана».

За багатьма ознаками перед нами твір авантюрного жанру, і Юрій Липа сумлінно працює в заданих параметрах. А проте найкрутіші авантюри чекають на читачів не в зовнішній площині, а в сфері внутрішній, духовній: ми з неослабною увагою стежимо за пригодами розмислів — як авторових, так і його непосидючих героїв. Вони постійно ставлять (собі і нам) цікаві запитання, що на них маємо відповідати.

Юрій Липа вигострив своє історіософічне мислення у трактатах і розвідках, тож наочно продемонстрував, що розвиток думки може тримати читача в напрузі від першої до останньої сторінки. Так, сюжет «Козаків в Московії» складний, і вправляється з ним автор непогано. І сам по собі подієвий ряд колоритний і розгалужений. Але його підкріплено ще рядом осмислюва-

льним — і виявляється, що він і є головною дійовою особою, елементом визначальним і засадничим. Ми стежимо за перегонями думок з не меншою цікавістю, аніж за бійками і пересуванням героїв у просторі, за їхніми зальотами і приватами.

Зрештою, Липина думка рухається в одному, обраному свідо домо напрямку: треба свою, українську державу мати! Годі вже озиратись то на Польщу, то на Московію, то на Туреччину, то на Литву, і єдине, що нам допоможе і зарадить — то гетьманська, монарша десниця, що міцно тримає всіх у покорі, провадить до спільної мети. У цьому благо не лише України, а й ближчих і дальших її сусідів, і то не гра дрібних людських амбіцій — то вияв історичної необхідності. «Не буде війни, — мовить у романі гетьман Богдан Хмельницький, — між Московією і Короною Польською — ми утвердимось». Юрій Липа обстоював гетьманський, авторитарний спосіб керування українською державою.

Зовсім не зайвим буде запізнатись, як під пензлем видатного майстра оживає суперечливе, жорстоке і героїчне, буремне XVII століття, вікопомна доба Хмельниччини, якими барвами починає світитися образ великого гетьмана. Постать Богдана Хмельницького, за Юрієм Липою, одна з центральних і найважливіших у багатомістовій українській історії. У такому тлумаченні, очевидно, був певний виклик. Адже радянські, наприклад, історики таврували Богдана Хмельницького, називали виразником класових інтересів українського магнатства і шляхетства, тобто зрадником трудових народних мас. Юрій Липа натомість дивився на Богдана Хмельницького іншими, захопленими очима і вбачав у ньому не ворога, а рятівника українського народу. Як усі великі реформатори, був він передусім завершенням досвіду попередніх поколінь. Він розв'язав хитання своїх попередників, козацьких політиків, як, наприклад, блискучого геополітичного стратега середини XVI ст. Дмитра Байди-Вишневецького. Інша річ: за цим романом перебіг народного повстання під проводом Хмельницького студіювати неможливо і не треба. «Козаки в Московії» — скоріше поема, низка розгорнутих поетичних метафор на теми з епохи народно-визвольної війни. Роман «Козаки в Московії» суттєво розширив як тематичні, так і стилістичні обшари української прози.

СВЯТОМИР ФОСТУН [16; 28]

Помітною постаттю серед української діаспори, особливо у Великобританії, є Святомир Фостун. Дитинство і юність С. Фостуна пройшли на Прикарпатті, де він почав формуватися як громадянин-патріот, беручи участь у національно-визвольному русі у лавах ОУН-УПА. Пройшов через тяжкі випробування долі як учасник боїв дивізії «Галичина», зазнав гіркої долини чужини у таборах військовополонених, злигоднів післявоєнних років на еміграції в Англії. Але й далі боровся із життєвими труднощами, зумів здобути освіту, науковий ступінь доктора права, став відомим письменником. За перо С. Фостун взявся за покликанням: відчував потребу перенести на папір те, що бачив, пережив і він, і його друзі-побратими у буремні роки війни.

Писати почав у 47-му році, ще в Італії. Задумав повість на історичну тематику з часів Хмельниччини, але закінчувати її довелося уже в Англії, куди переїхали дивізійники «Галичини». Після кількох років напруженої праці написав книжку про українських декабристів «Плем'я непокірних», пізніше другу книжку — про участь українців у тридцятилітній війні в Європі на боці Франції проти Іспанії. Згодом вийшла книжка «Над Галичем гримить» — широке історичне полотно про життя та діяльність Ярослава Осмомисла.

Звернення до історичної тематики визначило дальший вибір сюжетів для чергових творів автора. Він проникав у такі пласти історії, що стосувалися малодосліджених або замулених подій нашого минулого. Так, наприклад, про декабристів-росіян багато написано, зокрема російськими письменниками, а от про декабристів-українців, про їхні сподівання на визволення України з-під царського ярма не рекомендувалося говорити ні науковою, ні художньою мовою. Те, що дозволив собі талановитий російський поет К. Рилєєв у поемі «Войнаровський» за часів царату, не міг дозволити письменник за часів більшовицького режиму. Тому звернення С. Фостуна до мужніх постатей українців-декабристів мало не лише художнє, а й політичне значення. Автор повісті «Плем'я непокірних», у минулому воїн, торкався героїчних сторінок нашої історії, актуалізував нашу історичну пам'ять.

Змалювавши образи українських декабристів, С. Фостун у романі «Над Галичем гримить» звернувся до постаті князя Ярослава Осмомисла. Цей мудрий правитель зміцнив свою державу, розширив її володіння, вів боротьбу проти половців. Саме Ярослав Осмомисл — центральна постать повісті письменника, який у своїй художній оповіді спирався на свідчення літописців, легенди й перекази, скупі історичні джерела. Твір доносить до сучасних читачів відгомін давніх епох, військових походів, розкриває картини життя і побуту з князівських часів, утверджує думку про необхідність боротися за міцну і єдину державу.

Роман «**Нас розсудить Бог**» переносить читачів у часи гетьманування Павла Полуботка, який прагнув зберегти козацькі вольності і привілеї, що їх постійно урізував царський уряд. За це був з наказу Петра Першого ув'язнений у Петропавлівській в'язниці у Петербурзі, де помер, промучившись 25 літ, 1723 року. Історія життя й боротьби Полуботка, його взаємин з Петром Першим складає основу роману, в якому порушуються проблеми українсько-російських взаємин, морально-етичних стосунків наказного гетьмана України з царськими можновладцями, які разом з царем Петром гнобили волелюбний український народ. Книжка написана з точки зору справедливості боротьби, що її вели проти царату вірні сини України.

Навколо постаті Полуботка точилося чимало розмов, ширилися легенди про нього у зв'язку із так званим скарбом гетьмана, залишеним в одному з англійських банків. Письменник цю легенду серйозно не трактує, вважаючи її малоюмовірною вигадкою. Основну свою увагу він звернув на реальні справи і події, пов'язані з іменем Полуботка, який навіть самому цареві мав сміливість сказати болючу правду про долю його народу під царською кормогою. Так міг написати про Полуботка письменник поза Україною, не знаючи над собою цензурних утисків, прислухаючись лише до голосу серця. Тільки в еміграції можна було з прихильністю згадувати Мазепу, мазепинців, а також їх нащадків, які далеко за межами Батьківщини, у Франції, турбувалися українською справою, виносили її на міжнародні політичні форуми, як це робили Пилип Орлик та його син — генерал-поручик французької армії Григорій Орлик.

Роман «Нас розсудить Бог» — твір багатоплановий: на тлі історичних подій тут розгортаються соціально-побутові та політичні події як на Україні, так і поза її межами, зокрема в Росії та Франції. Епіцентром художнього полотна є роздуми Полуботка та його однодумців над долею України, бажання протистояти намаганням Петра Першого ще більше поневолити колись вільний козацький край, остаточно перетворити його в слухняну рабину — Малоросію. Останні розділи повісті, у яких йдеться про ув'язнення й покарання Полуботка та козацької старшини у Петропавлівській фортеці, написані автором з особливою емоційною напругою. На облесливі, спокусливі обіцянки царя повернути гетьманові його права і привілеї, помилувати старшину козацьку, якщо вони розкажуться, а Полуботок заявить у сенаті, що, виконуючи обов'язки наказного гетьмана, «допустився певних помилок», «прирікає в майбутньому слухатися свого государя», він рішуче каже, що не про свою долю турбується: «Хочу, щоб Україна була вільною!».

Твір написано живою, образною мовою, події в ньому розвиваються динамічно, сцени історичні поєднуються з побутовими, навіть пригодницькими. Оповідь автора — лаконічна, сконденсована.

Святомир Фостун є також автором книжки спогадів «На крилах життя» (1972), науково-популярних нарисів «50-ліття УАПЦ» (1972), наукової розвідки «Пінська конгрегація» (1974), повісті з часів Другої світової війни «Шляхами смерті» (1976), багатьох публіцистичних статей на громадсько-культурні і політичні теми. Тривалий час він провадив велику громадсько-культурну діяльність, виконував багато обов'язків: був генеральним секретарем Світового Конгресу Вільних Українців (1971 — 1973), генеральним секретарем Союзу Українців у Великій Британії, головою Об'єднання колишніх Вояків-Українців у Великобританії, заступником голови Президії Ради Українських комбатанських організацій західної діаспори, членом секретаріату Світового Конгресу Українців, головою Товариства українських літераторів у Великобританії, довголітнім редактором тижневика «Українська думка», журналів «Сурмач» і «Відомості».

ЛЕОНІД МОСЕНДЗ [47]

Вершиною творчості Леоніда Мосендза став його роман про євангельські часи «Останній пророк». Звертання автора до біблійного сюжету не випадкове. Велику роль у самоусвідомленні українців відіграли у XX столітті вузлові моменти історії давніх юдеїв, відбиті у Біблії. Використовуючи сюжети Святого Письма, українські письменники крізь призму минулого й сучасного єврейського народу намагалися пізнати історичну долю своєї нації. Біблія тематично завжди присутня в європейській літературі. Сюжети старозаповітні переходять через світову прозу, не втрачаючи своєї семантичної ефективності. Життя Христа стало темою багатьох повістей. Література постійно черпала матеріал безпосередньо з релігійної традиції, а в деякі епохи її розвитку (середньовіччя, романтизм) ці традиції в тематичній сфері виразно переважали.

Історичний роман Леоніда Мосендза «Останній пророк» має ознаки літературного апокрифа (одночасно з цим, роман є надзвичайно реалістичним, а образи Єгоханана та інших героїв твору несуть у собі секуляризаційні елементи). Л. Мосендз сам наводить головні джерела (крім, звичайно, Біблії), якими він користувався під час написання «Останнього пророка». В одному з листів до Шумовських письменник повідомляє: «...Читаю Талмуд — в німецькому перекладі, звичайно... Талмуд темний-темний, аж боязко читати часом. Потребую дещо до свого роману», а в іншому додає: «...Я кінчив перший том Талмуду... Трактати про благословення, десятину й суботу... Багато дрібниць, полови, дурниць. Але ядро здорове: не лише знати закон, але просякти ним кожен клітину жидівського буття. Тому жидівство вічне... Тепер дістану собі Дубнова «Історію жидівського народу». У листі Л. Мосендза до О. Данського як одне з джерел «Останнього пророка» називаються «Юдейські старожитності» Й. Флавія.

В «Останньому пророкові» Леонід Мосендз, продовжуючи традиції, започатковані І. Франком, Лесею Українкою, Г. Хоткевичем, намагається крізь призму Біблії та історію іншого народу зрозуміти історичну перспективу своєї нації. Великий епічний твір дав можливість письменникові широко викласти власні історіо-

софські ідеї та візії. Тематичне єство «Останнього пророка» Богдан Кравців визначив так: «Це роман про ставання і ріст українського націоналізму, персоніфікованого в постаті ізраїльського пророка Єгоханана... Це роман про історію українського націоналізму, безкомпромісного, могутнього національного руху, що його чітку й виразну візію виплекав у своїй уяві автор, задивлений у величну ідею й у виідеалізовані характери носіїв цього руху, які йдуть до вимріяної мети вперто й послідовно».

Проте зведення теми твору лише до історії становлення українського націоналістичного руху є певним звууженням того, що покладено автором в основу роману. Тема твору значно ширша: вона охоплює цілу низку проблем, пов'язаних із шуканнями свого місця між іншими народами, визначенням своєї історичної місії. Головна ідея роману, яка пронизує усю його структуру, — ствердження думки, що народ, який прагне визволитися від чужинецької неволі, має шукати власний шлях, має виплекати власну ідеологію, вперто й безкомпромісно йти цим шляхом до своєї мети.

У центрі роману — Іван Хреститель, предтеча Ісуса Христа. Він є граничною постаттю між Старим і Новим завітами. Це те старе, яке несе в собі передвіщення нового. У цьому його велич і його малість, бо «між народженими від жінок не було більшого над Івана Хрестителя; та найменший у Царстві Небесному є більшим від нього» (Євангеліє від св. Матвія. — 11:11).

«Останній пророк» складається з трьох частин. Перша «Батьки» — це некваплива розповідь про батьків Івана (Єгоханана) — праведного Захарія та Елісебу. Зав'язка твору вводить читача у світ переживань бездітних Захарія та Елісеби. Незгасна надія на народження сина винагороджується упевненістю, що Єдиний змилюється над ними й дасть їм нащадка. Друга і третя частини роману — «Вибранець» та «Манівці» — це історія дитинства, юності та змужніння Єгоханана.

Побоюючись, що хлопець занадто захоплюється зброєю й військовим мистецтвом, мати Елісеба віддає його в науку до Давида, а потім, виконуючи дану колись обіцянку перед Богом, посилає сина вчитися до Єрусалимського храму. У Єрусалимі, пізнавши вчення фарисеїв і садукеев, почавши розуміти ницість їхніх прагнень і ба-

жань, захованих за показною праведністю й справедливістю, Єгоханан переходить до зелотів, а потім і до сикаріїв, котрі борються проти римської окупації й проти власних манкуртів.

Пізнання Єгохананом поглядів, думок і дій, соціального становища різних політичних і суспільних партій та груп дає йому широке розуміння головної мети гебрейського націоналізму — визволення власного народу від чужинецького панування.

Третя частина роману — «Манівці» — закінчується сценою зустрічі Єгоханана з есенном, у якого він просить допомоги для хворої дитини. Роман, який Л. Мосендз писав протягом одинадцяти років і який надруковано через дванадцять років після смерті автора, залишився, на жаль, незавершеним. Приватні листи письменника свідчать про те, що автор працював і над четвертою частиною, але її рукопис (якщо він існує) не знайдено. Студії над структурою та архітектонікою роману показують, що ця частина твору, за логікою сюжетної побудови, мала б існувати, бо залишилися незавершеними деякі сюжетні лінії — вони ніби «провисають», чекаючи свого закінчення в завершальній частині. На думку І. Керницького, «...після мечів, крові, змагань, героїства й підлоти попередніх частин, наступна була б про відшукання несхибного шляху...». Не доведена до кінця, зокрема, лінія наступної зустрічі і взаємин невільниці Пітори та Єгоханана; не показана головна роль, відведена Єгохананові у Святому Письмі, — пророкування ним приходу Месії.

Сюжет роману свідчить про майстерність письменника. Долі героїв твору сплітаються між собою у вибагливій сюжетній канві. Це долі сирійського легата-римлянина Вара, який упокорив гебреїв і наставив хрестів із розп'ятими повстанцями по всій Галілеї; каліки Пасхура, який був учасником повстання й чудом залишився живим — але з залізною рукою, виколеним оком, відрізаним язиком і відтятою ногою; царя Ірода; повстанця-зелота Іродіона, якого врятував малий Єгоханан; єрусалимського митника Закхії, який через десятки років розповість Єгохананові про свою дружбу з його батьком.

Творчий пошук митця йде у двох напрямках. Перший із них — створення панорамної картини життя євреїв під римською окупацією. Реалізація цього творчого задуму пов'язана із зовнішнім

конфліктом твору, який полягає у палкому бажанні народу Ізраїлю визволитися з-під панування Риму. Розв'язанню цього конфлікту підпорядковано композицію «Останнього пророка»; втілення цього конфлікту знаходить своє відображення у зовнішньому і внутрішньому сюжеті. Другий напрямок авторських шукань, який лежить у площині внутрішнього сюжету, — відтворення кризь призму психологізму, через переживання Єгоханана його морально-етичних, релігійних та політичних поривань, проникнення у його внутрішній світ.

Залишаючись у загальноєвропейському просторі біблійної й художньої традиції представлення Єгоханана як предтечі Месії, український письменник поєднав євангельські мотиви з національними, розкрив глибинні паралелі у народженні християнства та становленні нової людини — борця за визволення свого народу від ворожого ярма.

«Останній пророк» — твір поліфонічний, це ніби велика симфонія, де звучать різні мотиви, які сплітаються навколо головної теми — долі Івана-Єгоханана. Ще одна тема твору — чекання приходу Месії. Спочатку ці теми звучать у різних регістрах, але поступово, до кінця твору, набувають гармонійності. Долі інших героїв — побічні теми. Інколи ці побічні теми виступають на перший план, приглушуючи звучання двох головних. Але з часом музика повертається до головного, хоча періодично знову чути відгомін побічних тем. Надзвичайно важливу функцію виконує у романі образ Вічного міста — Єрусалиму. Це і Єрусалим простого люду, яким бачить його Захарій, в'їжджаючи до міста на віслюку й прямуючи на свою останню службу до Єрусалимського храму; це і Єрусалим, який почне пізнавати його син, коли приїде на службу до храму; це і Єрусалим римлян і легата Вара — місто, яке вони ненавидять і прагнуть відгородитися від нього високими кам'яними мурами і легіонерською сторожею.

Леонід Мосендз написав твір високого європейського зразка. Звернувшись в історичному романі до передхристиянської епохи, до проблем єврейського суспільства двотисячолітньої давності, письменник значно розширив історичну та християнсько-релігійну традицію, дав свою інтерпретацію деяких «білих плям» Святого Письма.

3. УКРАЇНСЬКА АНТИТОТАЛІТАРНА ПРОЗА

ІВАН БАГРЯНИЙ [4, 15, 17, 42]

Іван Багряний вписав своє ім'я в історію як найвидатніший політичний речник еміграції з Радянського Союзу.

Друга світова війна дала «вихід» на Захід крізь вогняні ворота фронту, крізь цвинтарні табори полонених і концтабори, крізь унтерменшівську категорію «остарбайтера», крізь оунівське підпілля. Волею і неволею мільйони українців з УРСР опинилися на Заході. Кількасот тисяч їх лишилися емігрантами. Серед хаосу залунав голос Івана Багряного. Спершу це був голос письменника, голос «Тигроловів». Потім вийшов памфлет І. Багряного «Чому я не хочу повертатися до СРСР?» — перша політична декларація прав і гідності людини і нації з-під московсько-більшовицького тиску. Вона вийшла в розпалі примусової репатріації колишніх радянських громадян, яка супроводжувалась трагедіями насильства, тортур, знищення. Колишні зеки, ости, полонені ховалися під іменами чужих націй і людей, не сміли зізнатись, хто вони і звідки. Брошура Багряного сказала все за них. Сказала кількома мовами, будучи перекладена також на англійську, іспанську, італійську мови. І. Багряний повернув людині її політичну пам'ять. Він почав з того, як у нього на очах московські більшовики вбили його дядька і діда і як було розстріляно відродження його народу та вчинено геноцид. Комунізм — найновіша фаза російського імперіалізму і засіб знищення підвладних йому націй — в тому числі української. Супроти цієї сили виникає явище еміграції з УРСР і рішучість до політичної боротьби.

За декларацією пішло діло: організація газети і видавництва «Українські вісті» та Української Револьюційної Демократичної партії. Українець із УРСР має багато плюсів. Але одного йому бракує: школи політичної самоорганізації і самодіяльності. І то зовсім не через брак вроджених якостей, а тому, що підросійська Україна взагалі ніколи не мала і п'яти років елементарної свободи для практичної громадсько-політичної ініціативи і самоорганізації. Анахронічні догматичні суперечки про соціалізм, а також вплив моди віку творити партію за принципом провідництва та



Іван Багряний

ідеології, а не практично-політичним, перешкодили належному зосередженню наявних сил навколо видавництва і УРДП. Вони також стали на заваді того, щоб цей осередок став школою політичної самоосвіти, з одного боку, а з другого — оперативною базою для виконання найдоконечніших практичних завдань, що їх поклала на еміграцію поневолена батьківщина.

Цей симбіоз письменника з його партією не був випадковим. У своїх поезіях (книжка «Золотий Бумеранг», 1946), драмах («Генерал» — 1948, «Морітурі» — 1948, «Розгром» — 1948), а також у повістях «Тигролови» (1944), «Огненне коло» (1953), романі «Сад Гетсиманський» (1950), як і в своїх публіцистичних памфлетах, Іван Багряний стверджував одну дуже дорогу для емігранта з УРСР істину. А саме: всупереч замахам на геноцид — людина жива, Україна жива! Ніякого вакууму під диктаторським режимом, лише стиснена до неймовірності, але тим сильніша жива енергія, жива душа — жива нація.

І. Багряний, за висловом Н. Бернадської, — «типовий поет барикад, войовничих гасел. Уже сама його творча біографія — це постійна сутічка з тоталітарною системою, яку він таврував за позбавлення людини людської гідності, за колективізацію, яку він розумів як фізичне знищення колосальної маси чесних трудівників-хліборобів, за штучно організований голод на Україні, за розправу з інтелігенцією».

Герої І. Багряного поставлені в екстремальні умови, які дозволяють всебічно розкрити найкращі їхні якості — силу волі, цілісність переконань, заради яких вони готові пожертвувати власним життям. Персонажі «Тигроловів» і «Саду Гетсиманського» змальовуються як незвичайні, небуденні характери. Цілісність їхньої натури зумовлюється опертям на глибинні національні традиції, загальнолюдські ідеали свободи, рівності, гідності. Письменник вірить у людину, цим пояснюється його схильність до оптимізму на тлі зображуваних трагічних подій.

«Сад Гетсиманський» — один з перших творів, що започаткували т.зв. «табірну прозу». І. Багряний розповідає правду про трагічну епоху, про протистояння окремої особистості ворожій до всього людського системі. Життєвий матеріал, покладений в основі цього й більшості інших творів письменника, запозичено з реальної дійсності. У 1932 році в Харкові письменника було вперше заарештовано й відправлено на 5 років у табори Далекого Сходу. І. Багряний втікає з заслання і переховується в Бурейському й Сучанському районах. Знайомиться з побутом українських переселенців на Далекому Сході, а потім повертається до рідної Охтирки, де його за доносом знову заарештовують. У в'язниці на Холодній Горі у Харкові письменника утримують понад два роки, з них 83 дні у камері смертників. Ці факти й лягли в основу роману «Сад Гетсиманський».

«Людина — це найвеличніша з усіх істот. Людина — найнещасніша з усіх істот. Людина — найпідліша з усіх істот. Як важко з цих трьох рубрик вибрати першу для доведення прикладом». Для доведення правомірності першої тези автор знову викликає героя на іспит на людяність. Розповідає про трьох синів померлого Якова Чумака. Помітну роль у романі відіграє євангельський матеріал — заголовок, епіграф, згадки про Каїна та Авеля, євангельські цитати. За біблійною легендою, у саду Гетсиманському, де молився Ісус, його зрадив Іуда Іскаріот. Проблема зрадництва є головною у романі.

У часи сталінських репресій на сад Гетсиманський перетворилася вся країна, де панували продажність, відступництво, зрада загальнолюдських ідеалів і цінностей. Головний герой роману Андрій Чумак ніби піднімається на Голгофу власного життя, намагаючись зберегти свої принципи, погляди, переконання, проходить усі кола пекельної радянської в'язниці і залишається людиною. Вічне протистояння добра і зла реалізується письменником у двох чітко окреслених категоріях персонажів — слідчих і в'язнів. Тюремна камера нагадує за соціальними та національними ознаками зменшену модель України.

Зображаючи більшовицьке «правосуддя», І. Багряний розгортає перед читачем своєрідний путівник-довідник по в'язниці. Тут представлено різні форми тюремного побуту, звичаї, жаргон,

атмосферу взаємин між заарештованими, а також допити, виконання вироків, тортури. Однак головний герой, пройшовши всі кола найвитонченіших катувань, зберіг силу волі, мораль справжньої людини. Він не зізнається у псевдозлочинах, не обріджує інших, не визнає факт існування міфічної антирадянської організації.

Художньо змальовуючи протистояння людини тоталітарній системі, І. Багряний розмірковує над проблемою помсти, яка є одвічним супутником боротьби між добром і злом. Ця проблема вирішується письменником однозначно: сильна особистість може обійтися без помсти за нескінченні кривди і образи. Проте законна помста теж можлива в абсурдному світі, де порушуються елементарні людські права.

Юзеф Лободовський у статті про «Сад Гетсиманський» писав: «Парадоксально, ця книжка, де діються справді несамовиті речі і безперервно поневіряється людська гідність, є по суті одним безперервним хоралом на честь людини і її духових вартостей. Багряний описує таку страшну дійсність, про яку Кестлерові навіть не снилося. А все ж таки «Тьма опівдні» є книжкою понурою і гнітючою. Натомість «Сад Гетсиманський» закриваємо — не біймося цього банального вислову — з почуттям духового підсилення. Що страшніші речі діються в книжці, то більшу віру в людину викликають у читача». «З одного боку книжка Багряного є разючим документом радянської дійсності, який перевищує силою вислову все, що дотепер на цю тему було написано; з другого ж боку, — є виразним свідомством глибокого гуманізму автора, що на самому дні пекла зумів побачити людські прикмети навіть у найозвіріліших осібняків».

Лободовський вловив ще одну прикмету Багряного-письменника — його здібність до оптимізму серед трагедії, його гумор серед відчаю, його «кошмарний гротеск». Людина Багряного перемагає «в глухій війні, що провадиться на величезних просторах євразійської імперії». За ці високі прикмети критик пробачає письменникові його вади, що походять не то з браку часу, не то з незавершення літературної культури. Це декламаційність, резонерство, сировість, неочищеність. Ці хиби є в прозі, і в поезії, і в драмі Багряного.

Написаний за 14 днів роман І. Багряного «Тигролови» на літературному конкурсі у Львові розділив перше місце з повістю Осьмачки «Старший боярин». Твір здобув широку популярність і був перекладений німецькою, англійською, голландською та ін. мовами.

За жанром це пригодницька повість. Твір має напружений сюжет, що стрімко розвивається, постійно підтримуючи зацікавленість читача. Експозиційні елементи (за що засудженого Григорія Многогрішного) не сконцентровано на початку твору, а «розкидано» в тексті. Твір починається з кульмінації — зображення неймовірної втечі арештанта, за яким пильно слідкує сам начальник етапу. Долаючи нелюдськими зусиллями волі кілометри тайги протягом шести днів, герой зрештою знаходить прихисток, душевну рівновагу у дружній родині Сірків.

Перед очима читачів відкривається дивовижний світ далекосхідної природи. Далекий Схід, дике Приамур'я, таємничий Зелений Клин, куди так манило безземельних, спраглих на волю українців, — і глухі нетрі тайги, в яких причаїлися концентраційні табори. Тільки уява великого художника могла витворити символічну картину паралельного, майже незалежного існування в одній державі двох світів — світу п'їтьми, пекла й світу ілюзорного раю, ілюзорного вільного життя. Ці два світи уособлені в символічних образах двох експресів, котрі шалено летять крізь величезні простори — «у невідоме, вперед, у чорну сибірську ніч, на край світу». Пейзажі органічно входять у композицію твору: вони то контрастують з настроями арештантів, то увиразнюють їх, виявляють стійкість характеру героя, котрий кидає виклик природі, прагнучи зберегти себе.

Назва твору значною мірою символічна, вона не лише підкреслює основний промисел, яким займається родина Сірків. Письменник знаходить ще одну грань теми тигроловів: у далекосхідній тайзі для людини-втікача небезпека найменша, допоки там не з'являється майор-людолов. Медвін — це символ системи, яка несе зло у предковичний світ природи, порушує споконвічні моральні закони тайги. І тому логічно сприймається ситуація, коли сам кат перетворюється на жертву й гине від руки Григорія.

Головний герой твору Григорій Многогрішний — сильна і мужня особистість, життєве кредо якої сформульовано однозначно:

«Ліпше вмерти біжучи, ніж жити гниючи». Письменник послідовно проводить думку про те, що за будь-яких обставин людина повинна залишатися людиною, вірити в себе, у переможу добра над злом.

Проблема протистояння людини і системи увиразнюється тим, що Григорій — українець, його рід має традицію в особі першого каторжанина Сибіру Дем'яна Многогрішного. Українська тематика і пов'язана з нею проблема історичної долі нашого народу на перехрестях віків втілюється різнопланово. Україна постає зі спогадів головного героя про дитинство і юність, живе у серці старої Сірчихи, яка часто згадує сади, степи, зоряні ночі.

Сталінська система поставила собі за мету знищити людське в людині, незалежно від її національності, посягнула на найсвятіше — людське життя. Проте «сміливі завжди мають щастя». Підтвердженням цього є доля Григорія, який не скоряється жахливим обставинам, а діє. Саме з цим героєм Багряний пов'яже свої погляди на майбутнє України, історія якої нагадує замкнене коло. Хоча пройшли століття від часу заслання гетьмана Многогрішного, його нащадки знову стають вигнанцями з рідного краю.

Безумовно, щасливий фінал продиктований вимогами пригодницького жанру, але ним письменник також potwierджує свою віру у світлу прийдешність, що чекає Україну.

Здоров'я, сила, лицарськість і любов до людини та до свого народу — ці прикмети знаходить Юрій Шерех у «Тигроловах», вважаючи, що Багряний «стверджує жанр українського пригодницького роману, українського всім своїм духом, усім спрямуванням, усіма ідеями, почуттями, характерами. Цим він говорить нове слово в українському літературному процесі». Літературознавець Ю. Лавріненко так визначав місце роману в українській літературі: «Тигролови» зробили велике діло. Вони здерли шкуру зека, оста, «советского человека» і показали під нею незламну горду людину, повну життєвої снаги, волі до життя і боротьби» [15].

Пік творчої активності І. Багряного припадає на другу половину 40-х (мурівський період) та 50-ті роки. Тоді з'явилися книжки, у яких розкривалася доля українців під час війни — п'єси «Генерал» (1942 — 1944), «Розгром» (1948), роман «Людина біжить над прірвою» (1948 — 1949), повість «Огненне коло» (1953). Твори для

українського читача не зовсім звичайні, адже в них виявляється зовсім відмінне розуміння таких концептуальних понять, як героїзм, людяність, патріотизм тощо.

Написаний одночасно з «Садом Гетсиманським» роман «Людина біжить над прірвою» продовжує художню біографію людини в тоталітарному суспільстві, матеріалом для якої послужила доля самого автора. Центральна колізія твору — нерівне змагання головного персонажа українського архітектора Максима Колода зі світом насильства, представленого двома тоталітарними системами — радянською й німецько-фашистською. Ця колізія, в інтерпретації І. Багряного, зумовлена двома чинниками: особливим часо-простором роману, в якому живе персонаж, і особистістю самого героя.

Дія твору відбувається під час Другої світової війни — 1943 року. Епохальні події потребують відповідних засобів зображення. Цим можна пояснити «високість» стилю, що скидається на звернення до читача. Це час, про який важко писати, — «матеріал навалюється брилами, громадиться горами, збиваючи з ніг, загрожуючи привалити геть» — і все тому, що маємо справу з часом унікальним — це «час апокаліптичних зрушень, це сам скажений рух, катастрофальний і безглуздий, як той самум чи велетенський гураган пустелі. Такий рух, що в ньому годі розглядіти людину... епоха грандіозних катастроф великих і малих світів», — писав автор.

Особливим сенсом наповнене і місце дії. Усе відбувається на території, де зійшлися у смертельному двобої інтереси різних сил, на землі, яка опинилася у центрі уваги, адже за неї йде змагання — на Слобожанщині. І що вже казати про окрему особистість, коли мільйони опинилися в цьому «моторошному царстві руїни, безнадії, краху людської душі». Приречені на знищення, «втративши волю й силу до опору..., надію й бажання змагатися», вони покійно летять у прірву. Серед тих мільйонів міг би загубитися й головний персонаж книжки. Проте не загубився, зумів «викресати з себе іскру волі й збунтуватися, не даючи себе скинути у прірву».

Схильний втілювати найконцептуальніші смисли своїх творів у образах-символах, Багряний використовує цей прийом і в на-

званому романі. «Висхідною точкою зображення» епохи може бути кадр, що найбільше закарбувався в пам'яті письменника: колона приречених на смерть людей разом з героєм біжить, гнана озброєним конвоєм вулицями містечка. Над ними кружляють літаки іншого ворога, поливаючи колону вогнем і залізом. Чи можна у цій ситуації вціліти?

В цьому романі спостерігаємо те ж саме, що і в попередніх творах І. Багряного: поєднання щирого ліризму й непідробної епічності, сполучення романтичного й реалістичного начал, те ж саме непримиренне протистояння сильної, гордої особистості і потужності державної системи. Аналізові цього диявольського механізму Іван Багряний приділяє особливу увагу, змальовуючи цілу галерею прислужників системи. Тут і фанатик «Нової Європи», донощик Ірчук, і колишній слідчий з Луб'янки, а згодом дезертир і «торбешник» Кутузов, і вічний кат Засць. У своїх характеристиках письменник намагається уникати одноплановості і однозначності. Наочним прикладом духовної дегенерації в романі є антипод головного героя — перевертень Віктор Смірнов. У минулому вчитель історії й закону Божого, за часів радянської влади — професор діалектичного матеріалізму й заввідділу антирелігійної пропаганди, прозваний Соломоном. На початку війни він не захотів утікати за Урал, відтак за німців знову почав грати «чільну роль». Вочевидь, щоб теоретично обґрунтувати власну нікчемність, намагається вписати її у філософію зневіри: «Людина — худобина, хам, безхребетний хробак».

Протягом усього твору в ньому змагаються дві тези: істина Максима Колота й істина його антипода. Увесь романний шлях Максим проходить задля того, щоб заперечити вчення цього проповідника «хробачиної філософії». Не слід сприймати головного героя роману як надзвичайну особистість. Зовні це — «звичайна собі, сіренька, в лахміття вдягнена, заштовхана, стероризована, отака собі мізерна людина ХХ століття. Слабенька й змучена, непоказна й нічим не опанцерована, поставлена, одначе, долею проти найбільших страхів і почвар, які будь-коли існували під сонцем... І от він протистоїть їм... Сірий і буденний і не героїчний на вигляд, немовби зацькована тваринка. Може, з гарячим, буремним серцем... з уперто зціпленими зубами... з очима, запаленими вогнем великої, нездійсненої мрії... Герой нашого часу!...».

Ще одна конфліктотворча обставина полягає в тому, що герой належить до недержавної нації: на її території йде герць між ворожими щодо цієї нації силами. Трагедійність ситуації полягає в тому, що людина не лише на своїй землі не має місця під сонцем, здається, весь світ — проти неї, і немає того місця, де вона могла б сховатися проти світового зла.

Схарактеризовані колізії дають можливість збагнутий трагедію іншої «воєнної» книги — повісті «**Огненне коло**». Твір має промовистий підзаголовок — повість про трагедію під Бродами. З усього доробку Багряного, за визнанням літературознавців, це твір найбільш «інтригуючий і колючий», оскільки в його основу покладена дуже неоднозначна історія дивізії «Галичина». Письменник не відступив від свого мистецького принципу — ламати усталені стереотипи. Своїм твором він виступив на захист союзника фашистської Німеччини у Другій світовій війні. Виступив супроти всього світу в найнесприятливіший час — через кілька років після розгрому Німеччини. Це перший лейтмотив твору — романтика виступу проти жорстокого світу. Ці дві класичні опозиції письменник втілює на початку твору в символічних снах: сон перший — пророцтво майбутнього («снилось, що їв землю на вулицях рідного міста» — в уяві читача постає містична картина знищеної війною міської вулиці, а на тих руїнах «хтось будується заново»); другий сон — сон-спогад, візія: сонячним Львовом крокує щойно сформована українська дивізія. У такий спосіб автор викладає історію дивізії.

Романтика національно-визвольної боротьби покликала декілька тисяч молодих юнаків до зброї, адже свобода здобувається лише силою і тільки ті нації стали державними, які змогли себе в потрібний момент захистити. Не так важливо, з чіх рук Україна отримає зброю, хай навіть з рук ворога. Головне: Україна матиме цілу дивізію «сталевозорганізованих і дисциплінованих», добре вишколених солдатів — це дивізія, яка повинна була вирости в цілу армію.

Проти кого воювати? Хто ворог? Це питання тяжіє над героями протягом усього твору. Воно відразу вносить корективи у розповідь, надає історії особливого трагедійного забарвлення — адже Україна опинилася поміж двох імперій, однаково їй ворожих. Щед-

ре на глобальні катаклізми ХХ століття підривало серцевину нації — родину. Симптоми братовбивства Багрянний побачив і в історії дивізії «Галичина». Це одна з проблемних домінант повісті.

Персонажі твору відчувають внутрішню потребу героїчного вчинку заради своєї країни. Ця потреба така сильна, що у головного героя — Петра — в якийсь момент з'являється враження-візія, що це «їхня ні від кого не залежна армія». Цей мотив пронизує найпоетичніші сторінки повісті, надаючи трагедії власливої стилістиці Багряного ліричності.

Народжений бути вільним, гордим, усе, що мав, — талант, любов, громадянську мужність, — Багрянний присвятив боротьбі з тоталітаризмом.

УЛАС САМЧУК [5, 6, 14, 18, 24, 27, 29, 33, 35, 43]

Мистецьке кредо Уласа Самчука найпоказовіше висловлене ним самим. «Я не тому письменник українського народу, що вмю писати. Я тому письменник, що відчуваю обов'язок перед народом. Бог вложив у мої руки перо. Хай буде дозволено мені використати його для доброго, для потрібного», — підкреслював автор. «Я ставив і зараз ставлю собі досить, як на письменника, виразне завдання: хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю». І далі: «Хочу бути свідомим їх буття, щоб їх стопи не затерлися на цій землі, щоб їх дух не розвіявся в часі й просторі», — писав він в іншому місці і з іншого приводу.

Перші оповідання Уласа Самчука, датовані 1925 і 1926 роками, пізніше були зібрані у збірці «Віднайдений рай». Вони мали всі ознаки ще молодого й недосвідченого автора. Але вже у них виразно можна було відчути вдумливого автора, що хоче вникливо пізнати й відтворити сучасний йому світ та місце у ньому української людини. Характери, переживання своїх героїв молодий автор уміє вже зображати на тлі соціальних і побутових конфліктів своєї доби («Віднайдений рай», «По-справедливому», «Образ», «Собака у вікні»). Ці перші його оповідання позначені глибокою залюбленістю у природу, нахилом до стриманого, але скуючого сюжет ліризму, конфліктними психологічними ситу-



Улас Самчук

аціями та ідейними монологами. Отже, перед нами вже тоді постають основні ідейні складники, мистецькі та стилеві прикмети майбутнього автора «Волині» та «Осту». Перші оповідання — це перші творчі стежки і намацування шляху, це творча лабораторія, гартування пера й думки молодого автора перед тим, як написати свою велику тритомну епопею «Волинь».

У романах-трилогіях Самчук творить широку панораму української історії, не оминаючи трагічних її сторінок. Проте його світовідчуття вітаїстичне, оптимістичне. Переважна більшість героїв письменника — селяни, але вони не затуркані багатовіковою неволею, власною неповноцінністю, навпаки, самі творять свою долю, будують своє життя, дбаючи при цьому і про інтереси громади. Улас Самчук володіє незрівнянною майстерністю у творенні монументальних образів. Це виявилось вже у першій трилогії «Волинь».

Роман «Волинь» — широке епічне полотно, в якому знайшов себе письменник. Робота над трилогією тривала майже десять років. «Волинь» — перший друкований твір У. Самчука. «Видаючи цю річ, — писав У. Самчук, — я нічого від неї не сподівався, я знав її творчі недоліки, буденність теми, недосконалість видання, але раптом, зовсім справді для мене несподівано, ця книга прорвала не тільки всі ті льоди, які скупчилися довкруги моєї роботи, але й стала своєрідною сенсацією часу».

Уся художня проза У. Самчука, за висновком Ю. Мариненка, є системно організованою цілісністю [18]. Вона має яскраво виражений ідейний стрижень, в основі якого лежить національна ідея автора. Своє літературне обдарування письменник спрямував на відтворення у слові власного бачення новітньої історії України. Його творчість тематично запрограмована дивовижною біографією митця, якому судилося стати очевидцем багатьох історичних катаклізмів.

У композиційно-сюжетній організації твору найхарактернішою прикметою є хронологічний виклад подій. За жанровою специфі-

кою «Волинь» — твір складний, є спроби трактувати її як роман-хроніку (що узгоджувалося з прагненням митця «бути літописцем» свого часу) або ж як роман-епопею (концептуальність, обсяг і характер подій, відображених у книзі дають підстави говорити про епопейний характер). Крім того твір синтезує ознаки соціально-психологічного роману та роману виховання.

«Волинь» — твір значною мірою автобіографічний. В основу його сюжету покладені факти життя автора та його родини. Читач трилогії може знайти багато схожого в біографіях Самчука й головного героя роману — Володька. Це зумовило такі характерні особливості роману, як ліризм, зачарованість природою рідного краю, образами батька, матері, сестри. Проте це, у свою чергу, не применшує монументальності романної трилогії.

«Волинь» охоплює історію українського роду Довбенків, крено пов'язаних з одним із наймальовничіших куточків України. Їм довелося жити в час великих соціальних потрясінь, боротися за збереження своєї сім'ї, своїх коренів. Селянський світ у цьому творі репрезентують Матвій і Володько Довбенки, представники різних поколінь. На думку Г. Костюка, «Волинь» можна розглядати як історію життя, зростання свідомості й початків суспільно-культурної діяльності Володьки (це збірний образ української молодої людини кінця 20-х і початку 30-х років) [14]. Образ оригінальний і новий у тогочасній українській літературі взагалі. Власні юнацькі переживання на Волині, пильні студії, уважне читання всього того, що давала тоді література і преса всієї соборної України, плюс творча уява митця створили живий, правдивий, синтетичний образ тих бурхливих активно-романтичних років. Обдарований від природи активістичним характером, волею і розумом допитливого мислителя, шукача справедливого, доброго і потрібного — цей образ виходить далеко поза межі рідного йому села Телявки. Більше того, він виходить далеко поза межі його вужчої батьківщини — Волині — й утверджується в нашій літературі й свідомості як загальноукраїнський тип.

Письменник утверджує ідею сильної особистості, яка, переживши злети й падіння, втрати і розчарування, черпає життєву снагу в рідній землі, у відвічній круговерті праці — запоруці щасливого і заможного існування, яке не зруйнують найжахли-

віші вітри історії. Що стосується сюжету, підкреслимо, що Самчук, як правило, обирає хронологічне зображення подій, яке дозволяє йому, з одного боку, показати етапи становлення і зростання героя, а з іншого, — створити справді літописну оповідь певного часу.

Роман «Волинь» складається з трьох частин: «Куди тече та річка?», «Війна і революція», «Батько і син» і охоплює події приблизно від початку ХХ століття до середини 30-х років. Це своєрідна художня енциклопедія Волині. Волинь постає тут і топографічно, і лексико-семантичною атмосферою волинської говірки, зображенням побуту, народних звичаїв, повір'їв, національного духу. Покоління, що його репрезентує Володька, починало формувати свою свідомість з локальної проблеми: «Куди тече та річка?», а нагромадивши досвід, прийшло до великої проблеми шляхів державного й культурно-національного розвитку України в цілому. Поставивши на початку свій бойовий клич: «Вставай, село! Відчини очі й дивись! Пізнай себе й свою силу!», воно, покоління Володьки швидко збагнуло, що цей клич — лише один етап до вищого і складнішого завдання. Бо, крім українського села, є ще українське місто, опановане чужою силою. Проблема боротьби за українське місто як доконечного спільника з українським селом у дальшому змаганні за своє місце у світі стає вищим щаблем свідомості покоління Володьки. Вся його діяльність і дальший остаточний крок — вихід у ширший європейський світ — найкраще це підтверджує.

Покоління Володьки поставило перед собою ідею виходу України на світову арену, ідею її більшого і глибшого духового й господарчого контакту зі світом. Отже, проблема орієнтації, проблема місця України у всесвітній сім'ї народів як вільної серед вільних для покоління Володьки стає першочерговим бойовим гаслом доби. Закінчення трилогії «Волинь» — це глибока історіософічна символіка. Володька вирушає на Захід з єдиною метою: освоїти глибоко західну цивілізацію, її науку, культуру, мистецтво і, повернувшись, віддати це для добра українського народу. Це, власне, було логічним продовженням тих ідей, що нуртували на українських землях у другій половині 20-х років.

Коло ідей, накреслених у «Волині», поширюється й поглиблюється у нових романах Уласа Самчука «Марія», «Кулак», «Гори говорять» і «Юність Василя Шеремети». Поширюються й поглиблюються випробувані мистецькі мотиви, й одночасно відкриваються нові стильові й композиційні засоби.

У цьому аспекті на перше місце висувається роман «Марія», що посідає особливе місце в нашій літературі. Це перший мистецький твір, де відтворено трагедію українського народу 1933 року. І написаний він того ж страшного 1933-го. Автор не був свідком того нелюдяного шаленства, що відбувалося в ті роки в Україні. Але його творча уява з неймовірною правдивістю наблизилася читачів до тієї безпрецедентної трагедійної події. Він дав твір великої життєвої і мистецької правди. Його присвята: «Матерям, що загинули голодною смертю на Україні в роках 1932 — 33», — звучить і звучатиме вічно як вічне прокляття й оскарження тих, що доправили людей до такого стану.

Роман розгортається у двох планах: з одного боку, в плані суто людському, особистому, психологічному. Людей зображено з усіма властивими їм високими і низькими інстинктами, сильними і слабкими рисами характеру, добрими й поганими вчинками. З іншого — у плані соціальних, суспільних стосунків і подій, у рамках яких людина провадить своє особисте життя. Подати у реальній мистецькій єдності ці два плани дуже складно для кожного автора. Улас Самчук, тоді ще зовсім молодий автор, успішно вирішив цю проблему. Сприяли цьому, на думку Г. Костюка, три мистецькі компоненти:

1) Глибока синівська любов і пошана автора до свого народу, знання його характеру, його життя, його душі, його воління.

2) Неповторно авторові, пристрасно-життєдайні, рубенсівські, а дехто твердить — довженківські, образи українських людей, української природи.

3) Властиві тільки Самчукові творчо виявлений стиль ліричного монологу, що, як електричний струм, проймає весь сюжет повісті та тримає читача у постійній напрузі.

Самі ці три компоненти творять високомистецьку цілість сюжету, де людина, природа й соціальне життя виступають як органічні складники процесу.

С. Пінчук назвав «Марію» «найсенсаційнішим з усіх творів прозаїка» [27]. Художня якість цього твору справді значна. Звісно, можна дорікнути авторові за деяку «поспішність» стилю, часом надмірну публіцистичність, схематизм у змалюванні персонажів тощо. Проте це стосується радше не цілого твору, а окремих картин.

За жанром «Марія» — роман-хроніка. Дослідники також підкреслювали, що ця книга написана «у високому стилі художньої агіографії». Секрет творчої манери Самчука виявляється у тому, що він сміливо руйнує канони роману-хроніки, ліризує оповідь. Не зважаючи на декларовану автором неускладненість сюжету («хроніка одного життя»), «Марія» — твір багатоаспектний. Проблематика твору, твердить О. Слоньовська, охоплює стосунки батьків і дітей, любові і сімейного щастя, моралі, достатку і праці на землі, мови, солдатчини, духовності та віри в Бога, голоду, геноциду та репресій, добра і зла тощо [35]. Все це тісно переплітається навколо життєпису головної героїні, яка, як твердить В. Шевчук, «щосили буде в розбитому бурями світі своє гніздо, місце спокою, своє вічне місто, а дістає на завершення своїх сподівань і своєї будівничої діяльності цілковитий розгром з тотальним голодом» [43].

У центрі авторської уваги — історія української родини на рубежі епох. Структура: роман складається з трьох частин. Перша — «Книга про народження Марії» — своєрідна передісторія, друга — «Книга днів Марії» — власне історія, третя — «Книга про хліб» — трагічний фінал-розв'язка. Життя Марії постає перед читачами у чітко витриманій хронологічній послідовності, коли кожний наступний епізод поглиблює драматизм дії, відтак — долі героїні.

Змалювавши переконливі психологічні портрети героїв (Марії, Корнія, Гната, Максима та ін.), які не позбавлені хиб і вагань, автор зобразив життя українського села впродовж багатьох десятиліть у тісному зв'язку з соціальними потрясіннями перших десятиліть ХХ віку, зокрема з голодомором 1933 року. Великомученицька доля Марії — доля звичайна, у чомусь буденна, — символізує багатостраждальну, сплюндровану Україну. Розв'язка твору трагічна — вмирає жінка-мати, продовжувачка роду, знищеного соціальними катаклізмами, але фінал повісті життєствердний, вітаїстичний.

Перше повоєнне десятиріччя, крім великої організаційної праці над створенням МУРу, Улас Самчук присвятив реалізації свого нового великого задуму — трилогії «Ост». Як видно із двох опублікованих томів трилогії (том перший — «Морозів хутір» (1948) і том другий — «Темнота» (1957)), автор поставив собі за мету відтворити в образах добу і людей нашої батьківщини за останнє п'ятидесятиріччя нашої історії. Завдання нелегке. Більше того велетенське. Адже доба надзвичайна й неповторна. Люди і доля їх виняткові. Але автор, вірний своєму призначенню літописця «времни лютого», не міг не сказати своє слово про цю добу. Основними її віхами є революція 1917 року, розпад Російської імперії, постання й поступове утвердження України як держави, як культурно-історичної цілості, наростання дев'ятого валу революційної бурі, формування нового типу української людини та її роль в тих феноменальних обставинах. Це тема першого тому трилогії «Ост» — «Морозів хутір».

Наслідок усіх цих подій і фактів — поява нової форми державного співжиття на руїнах Російської імперії, що її почали визначати аббревіатурою ССРСР. З цим настала темна доба свавілля й терору. Місце і роль в цих макабричних обставинах української людини — тема другого тому «Осту» — роману «Темнота». «Ост», як підкреслює Р. Мовчан, показовий спробою письменника вписати буття своєї землі у контекст модерної Європи ХХ століття, зіставити ці дві різні геополітичні реалії — не стільки у плані протилежних матеріальних станів, але передусім у духовно-культурному житті.

«Морозів хутір» починається таким символічним образом: міська двокласна школа у Каневі навесні 1917 року. Перші місяці революції тут ще нічого не змінили. Як і багато років перед тим, старша класа чекає на Афогена Васильовича, учителя історії й географії Російської імперії. На стіні висить мапа Європейської Росії як символ величі й непорушності імперії. І раптом випадок: Василь, син Івана Мороза, роздратований збиточником Андрієм, хапає чорнильницю, жбурляє в Андрія. Той спритно ухиляється, а чорнильниця потрапляє просто в центр карти Європейської Росії. Не знаємо, чи автор свідомо ввів цей епізод як символ, як передбачення недалекого майбутнього Російської імперії, чи це ви-

падок. Але незалежно від цього це образ надзвичайної глибини й сугестивності. Це звучить як увертюра до великої трагедійної драми: 1917 рік. Ним закінчувалася стара Російська імперія, на мапі якої ні місця, ні назви України не значилося. Тепер на цій мапі лиш чорна пляма з виразними патьоками в різні боки. Мапу треба тепер намалювати і перемалювати по-новому. Як? Це залежить від співвідношення тих сил, що прийшли до життя й діяльності в цей буревійний 1917 рік. Чи ж у цій акції намалювання нової мапи на руїнах старої Російської імперії візьме участь та сила, що з перших революційних днів 1917 року назвала себе Україною? Ці питання є центральними у «Морозовому хуторі».

Розбуджені революцією й покликані до творчого життя, поневолені народи Росії почали перекраювати по-новому імперську мапу. Заявив своє право на окреме місце на мапі й український народ. Всупереч імперській свідомості, народжувалася візія незалежної Української держави. І цей мотив стає одним з основних у сюжетній лінії трилогії «Ост». Уже в початкових розділах «Морозового хутора» він зухвало вривається у застоюну імперську атмосферу української провінції і владно заявляє про себе. Виразником цього мотиву, цієї ідеї стає наймолодший з братів Морозів — Андрій, тоді ще скромний учень останньої гімназійної класи, а пізніше — один з найвидатніших персонажів роману. Андрій — представник того молодого покоління, яке щойно спиналося на ноги і юним інстинктом своїм гостро відчувало велику ідею України.

«Морозів хутір» у доробку Уласа Самчука знаменний тим, що в ньому письменник виходить з тематичного кола селянського життя і звертається до української інтелігенції. Село перестав бути єдиною його стихією.

Другий том «Осту» роман «Темнота», виданий 1957 року, — цілком самостійний твір, який у той же час є продовженням трилогії і пов'язаний з першою частиною спільними персонажами. Події відбуваються після революції, охоплено період українізації, її розгром, голод, масові репресії. Це справжня епопея про Україну 30-х років. Улас Самчук показав національне та фізичне винищення українського народу, розкрив внутрішню (економічну) сутність Гулагу, випередивши на багато років О. Солженіци-

на, дав політичні прогнози й оцінки цього режиму, загалом тоталітарної системи.

Якщо перший том трилогії «Морозів хутір» відтворює у живих образах гранично складну ситуацію (у психологічному, соціальному й національному аспектах) на теренах колишньої Російської імперії, але ще в неозначеному стані, сповненому великих надій на щось добре і справедливе, то другий том, «Темнота», — це вже перейдений етап усіх романтичних національних сподівань. Це вже доба зловісних експериментів, безоглядної диктатури, суворої регламентації життя суспільного й особистого. Це грандіозна панорама людського існування в Україні та в цілому Союзі трагічних тридцятих років. Перед читачами проходять кадр за кадром картини й характери людей села, міста, колективізації, голоду, репресій, тюрем, допитів. У цьому ряді люди різних станів і професій: колишні привілейовані верстви (граф Демідов, княгиня В'яземська), видатні вчені, священники, інженери, письменники, лікарі, селяни. Окремий світ безпритульних і злочинних елементів; різноманітний і енкаведистський типаж — від засліплених фанатиків, що десь у чомусь випадково схибили, до найпринциповіших розчарованих опозиціонерів і лібералів.

Рівнобіжно до нього барвисто зображений і світ ніби вільного радянського суспільства: селян, робітників, інтелігенції, науковців і письменників, службовців, партійців і безпартійних, міністрів і навіть членів всемогутнього ЦК партії. Знайомлячись ближче з їх життям, діяльністю, з думанням, з офіційним і неофіційним виявом почуття і настроїв, бачимо, як усе духовне й особисте життя цих людей, громадян велетенського державного скупчення, органічно залежне від ГУЛагу. Панує постійно загальний страх і недовір'я. Ніхто, навіть кожний член ЦК, навіть грізний керівник ГУЛагу, не певний за своє завтра. Інформаторами, донощиками прошито не тільки усі установи, суспільні й культурні організації, але й кожну окрему родину.

Такий ідейно і духовно, національно і соціально багатолікий і багатохарактерний типаж у найскладніших і найдраматичніших ситуаціях, часто на межі життя і смерті, виповнює сюжет роману. Автор, а з ним і його читач, заглядає у всі найпотаємніші закутки життя того східноєвропейського простору, на якому роз-

кинулась і українська земля, на якому живуть і українські люди. І заглядає він туди як об'єктивний, допитливий дослідник і психолог, що хоче збагнути й розповісти світові, чому саме так, а не інакше сталося. Чому мільйони людей різних національностей потрапили у таку трагічну безвихідь? Хто, яка диявольська чи людська сила завинила в цьому? І де, на яких шляхах (духовних, суспільних, господарських чи моральних), можна знайти вихід? Це основне ідейно-мистецьке звучання роману.

Отже, як бачимо, томи трилогії «Ост» — це твори широкомасштабні, твори глибокого мистецького та ідейно-філософського звучання. Це складна, багатопланова психологічна і соціальна студія в художніх образах. У 1982 році письменник завершив третю частину «Осту» — «Втеча від себе».

В інтервалі між другим і третім томами, У. Самчук написав і опублікував ще два романи: «Чого не гоїть огонь» і «На твердій землі» та три книжки спогадів: «П'ять по дванадцятій», «На білому коні» та «На коні вороному».

«**Чого не гоїть огонь**» — роман про розп'яття України між двома хижакими, про трагедію людей (українців, євреїв) під залізною п'ятою завойовників, про стихійний зріст українського руху опору проти всіх окупантів землі української (УПА). Автор ще раз показав себе майстром гостросюжетного твору, повного динаміки, різноманітного й багатолікого типажу, надзвичайних пригод, критичних життєвих ситуацій, виразних батальних сцен, оригінальних думок, цікавих діалогів і чарівних пейзажів української землі. Як не дивно, але про український рух опору під час Другої світової війни, що відомий як акція Української Повстанської Армії, у нашій літературі до появи роману «Чого не гоїть огонь» не було написано майже нічого. Роман Уласа Самчука зрушив цю тему з мертвої точки. І в цьому його велике значення у нашій літературі.

Роман «Чого не гоїть огонь» належить до тих кращих творів, що ними пишається наша література. Ще п'ятнадцять років тому один не зовсім прихильний, але вдумливий критик писав про цей роман: «...мусимо признати, що це один із кращих (романів) у нашому еміграційному середовищі, бо і мистецьки досить рівний, і історично — доба і психологія її носіїв — досить вірно представлені» (О. Мох).

Улас Самчук жив і творив у великі героїчні й одночасно в люті і трагічні часи нашої історії. Він жив у вирішальну добу нового виходу на кін історії нашої нації й нашої державності. Він був не тільки свідком, але й активним співучасником цього великого й болючого українського національно-визвольного процесу. Сам письменник твердив, що йому доля судила «бачити, чути і переживати більше, ніж можна було сподіватися протягом життя одної людини». Це велике щастя не тільки його, але й усїєї нашої літератури. Бо все те бурхливе, героїчне і трагічне життя народу нашого за останнє п'ятдесятиріччя знайшло своє відображення у багатьох його творах. І найбільша мистецька і суспільна вага цих творів Уласа Самчука в тому, що їх ідеї органічно виростили з найактуальніших і найболючіших проблем нашої доби, що їх проймають наскрізь щира авторова любов і почуття обов'язку перед своїм народом і своєю батьківщиною та, нарешті, що написано їх, висловлюючись метафорично, «кров'ю серця письменникового».

ВАСИЛЬ БАРКА [21, 30]

Народився Василь Костянтинівич Очерет (псевдонім — В. Барка) 16 липня 1908 р. у с. Солониця Лубенського повіту на Полтавщині в родині Костянтина та Марії Очеретів. Закінчив «трудоу школу» та учительські курси, що згодом перетворилися на педагогічний технікум. Вибрав як фах математику і фізику. Зробив це під впливом найстаршого брата Олександра, який пізніше став автором першого в СРСР підручника фотограметрії й професором математики.

Після закінчення педагогічного технікуму Василя направили в шахтарське селище Нижнє (Луганської обл.) вчителем фізики і математики. Однак у 1928 р. через конфлікти з місцевими партійними керівниками йому довелося поспіхом виїхати з України на Північний Кавказ. Оселившись тут, він закінчив філологічний факультет Краснодарського українського педагогічного інституту, зрікшись попереднього фаху, «для якого не годився».

1930 р. в Державному видавництві у Харкові вийшла перша збірка віршів В. Очерета «Шляхи». Та рання авторська надія була



Василь Барка

гвалтовно обламана нападницькою рецензією «Проти класово-ворожих вилазок в поезії», опублікованою у «Літературній газеті». Письменницька громадськість вирішила, що поетові треба писати «виробничі», «трудоі» поезії. Так виникла збірка «Цехи», видана 1932 р. у Харкові.

Чи думалося тоді, що дуже швидко почнеться власний шлях В. Очерета пекельними колами безумного століття? Війна, оборона Кавказу, тяжке поранення, полон, гірка доля «остарбайтера», табір для «переміщених осіб» в Авгсбурзі, еміграція за океан, роки напівголодного існування на чужині... На одному з цих кіл зникне з літературного обрію письменник Василь Очерет (він же Іван Вершина), натомість з'явиться Василь Барка.

1949 р. письменник оселився у США, поблизу Нью-Йорка. Америка зустріла його безробіттям, потім важкою працею заради хліба насущного і задоволення мінімальних життєвих потреб. Спочатку він працював робітником котельні, потім санітаром у шпиталі католицького монастиря Св. Хреста. Заробіток становив від 15 до 35 центів за день. Це означало: одна банка риби на два дні і миска рису. Під впливом свіжих вражень від голоду перед душевним зором письменника почали випливати з минулого страхиття голодомору 33-го. Виникла думка написати роман «Жовтий князь», у якому було б розказано правду про трагедію українського народу. «Може, без пережитої голодівки я б не зміг відновити тих фібрів, тих відтінків почування, тих безодняних, найгіркіших у людській істоті, де вже на межі квінсесте»...

1953 р. в Америці виходить у світ роман «Рай» — перший прозовий твір В. Барки. Він працював тоді редактором українського відділу на радіо «Свобода» у Нью-Йорку і мав можливість зосередитися на творчій праці. Написав для радіо серію «Недільних розмов», опубліковану 1956 р. під заголовком «Вершник неба». Однак через проблеми зі здоров'ям мусив залишити роботу.

1958 р. знаменний для письменника тим, що він, на той час

глибоко релігійна людина, приймає обітницю, біле чернецтво. Ще під час війни у Берліні його знайомий, отець Іоанн, пропонував йому такий крок, але тоді поет ще не був до нього готовий. Лише коли йому виповнилося 50 років, він здійснив задумане. Це означало, що все мирське не має для нього жодного сенсу, головне — присвятити себе служінню Христовій істині. Один рік В. Барка провів навіть у греко-католицькому монастирі.

Того ж року вийшов з друку «Псалом голубиного поля», а роком пізніше — двотомний «Океан», другу частину якого письменник опрацьовував у Траннесвіллі, в Кетскільських горах. У 1961 р. видавництво «Пролог» опублікувало дві літературознавчі праці В. Барки: «Правда Кобзаря» та «Хліборобський Орфей, або Клярнетизм».

1963 р. вийшов у світ роман митця, над яким він працював понад 25 років. Це був «Жовтий князь», роман про штучний голодомор 1932 — 1933 рр. в Україні. Одна з паризьких газет назвала його найкращим твором про трагічний період у новій історії України й людства. Автор пояснював таку оцінку і успіх роману тим, що писав про те, що сам пережив. «Я теж був на межі смерті, тримався за паркан, шкіра тріскалась і текла сукровиця. Якби особисто не пережив те, так переконливо не писав би». У 1981 р. (після надрукування французькою мовою) роман «Жовтий князь» відзначений почесною грамотою Загальнофранцузького комітету як зразок християнської книги для сучасності.

Уперше «Жовтий князь» вийшов за кордоном у 1963 р. Над його текстом Василь Барка працював упродовж двох років (1958 — 1959) уже перебуваючи у Нью-Йорку. У розмові з М. Жулинським, яка відбулася в липні 1989 р. в Глен Спеї, письменник згадував про кількаразове переписування рукопису, який спочатку нараховував 600 сторінок дрібного тексту, що супроводжувалось глибоким емоційним і навіть фізичним переживанням описуваних подій. Саме тоді В. Барка був на грані голодного виснаження. Тому твір з'явився великою мірою «на межі підсвідомого», що допомогло відновити «найгіркіші в людській істоті» відтінки почування.

У своєму розпорядженні Барка мав багато дійсних фактів, свідчень очевидців голодомору в Україні 1932 — 1933 рр. і на Кубані 1933 — 1934 рр., які збирав упродовж 25 років. Сам також тоді

знав голоду, того ні з чим не порівнюваного специфічного болю, який, за його словами, «спалює всю істоту». Відвідував і родину брата на Полтавщині, був свідком канібалізму. Йому потрапив до рук зошит із описом трагічної долі однієї селянської родини, яка й стала «кістком» сюжету «Жовтого князя». Але що прикметно: прагнучи «увіковічити» ті страшні події, які пережив український народ, найоб'єктивніше розказати світові болючу правду про них, Василь Барка водночас послідовно дбав про те, щоб з-під пера з'явилася не документальна хроніка, а художній, значною мірою узагальнюючий твір. Це також було однією з причин кількарразового переписування рукопису, зміни імені головного героя («Я думав, якщо буде із справжнім прізвиськом, то буде часткова історія. Як дати інше прізвисько, то буде узагальнено»). Отже, і фактичні свідчення, й «хмаровиння почуттєве», яке переповнювало його душу, він прагнув опрацювати у викінчену, доступну загалові романну форму.

У кінцевому наслідку «Жовтий князь» став «відкритою книгою», але не «чистим» реалістичним твором, звичайним достовірним відбитком вражаючої української дійсності 30-х років ХХ ст. Він створювався письменником-модерністом, основні стильові ознаки якого проявилися вже в перших збірках «Шляхи» та «Цехи», укорінялися в наступних — «Апостоли», «Білий світ», а надалі хай і не завжди послідовно, але постійно втілювалися і в інших жанрах, зокрема в прозі (роман «Рай», 1953) [21].

Уся символіка в романі так чи інакше пов'язана з релігійними символами, вони не лише допомагають йому пізнати, інтерпретувати через власну художню модель складний (бо не сприйнятливий в існуючих формах) зовнішній світ, а й своєю пророкою, провісницькою суттю наштовкують на ідею дії, зміни, руху. Ці символи приносять у твір глибокий містичний підтекст, акцентують на основній його антитезі: Добро і Зло, Бог і Диявол. Зображення реальних подій у романі повністю підпорядковане створенню ще однієї моделі — протиборства цих двох сил, на якому споконвіку тримається світ. Своєрідність її у закоріненості в конкретний національний матеріал, який не тільки цікавив автора, а й постійно мучив. Конкретним, достовірним матеріалом про штучно зорганізований в Україні та на Кубані голод В. Барка скори-

стався як істинний художник. Зображуючи селянство в межовій, критичній ситуації, він отримав можливість глибше пізнати сутність української нації, її ментальність, ближче підійти до з'ясування причин її трагічної долі. І хоч у передмові до видання 1989 р. В. Барка пише, що не береться судити, а хоче тільки «розповісти, що сталося в житті», проголошену ним роль лише стороннього спостерігача й свідка трагічних подій того трагічного протиборства виконує непослідовно. Проте цієї послідовності навряд чи можна було б дотриматися, стільки переживши, на собі випробувавши владу «темних могутностей, незамиримо ворожих людській природі» і зумівши віднайти ті морально-етичні орієнтири, які здатні їх побороти.

Розсипаються родинні, кровні зв'язки, але тільки не в Катранників. Їхня історія хай і трагічна (всі гинуть окрім Андрійка), але разом з тим це втілює собою ідею збереження вічного духу нації, недарма саме з Катранниками пов'язаний один із найпотужніших мотивів «Жовтого князя» — емоційний мотив материнства. Прикметно, що «звучить» він у зачині твору і в його фіналі, але виконує там протилежні функції: на початку втілює триумф найсвятішого єднання людей — матері і дитини, наприкінці — крах цього єднання під руйнівною дією зла. Але цей розрив між матір'ю і дитиною є тільки зовнішнім, аж ніяк не екзистенційним, духовним. Свою самотність малий Андрійко усвідомив, коли серцем відчув: нема вже коло нього «найдобрішої душі в світі: його мами», але це тільки посилює його надію знайти її, підштовхнуло вирушити в дорогу. Мотив материнства, інтерпретований Василем Баркою саме так і саме через Катранників, дав митцеві можливість найпереконливіше втілити ідею незнищенності духу українців, у яких надія на перемогу добра не зникає із фізичною смертю.

Катранники показані на тлі загальної руйнації і спустошення: селянських подвір'їв, родин, душ людських, їхнє подвір'я також перетворюється на цвинтар. Але зауважмо — не на «цвинтар душ», їх єднає любов, яка долає навіть смерть, бо живую лишається світла пам'ять. Добро родинної душі передається й останньому — Андрійко віддає свій шматок хліба вмираючому сусідові, несе його зовсім чужій жінці з немовлям, залишає під маминою подушкою.

Символічною є остання в романі сцена: на світанку Андрійко перевіряє непорушність схованки церковної чаші, таємницю якої його батьки не розкрили, «страшно помираючи одні за одними в приреченому колі». Малому здається, що над їхніми могилами сходить не сонце, а чаша, щоб «навіки принести порятунок». І він повернеться відкопати ту чашу як символ духовності, що його односельці сприймали «як найдорожчу коштовність у світі». Таким заключним, перемагаючим зло жовтого князя, акордом завершує Василь Барка свій твір, бо це є його переконання як українського письменника і людини.

Загалом цілісна структура «Жовтого князя» складається з двох чітко виокремлених і водночас щільно взаємопов'язаних зображень: реалістичного й умовно-символічного. Це, в першу чергу, обумовлює деструкцію традиційного реалістично-хронікального роману. Причому тут спостерігаємо не лише свідому загальну деструкцію певної романної форми, а й окремих її елементів. Скажімо, архетипних сполучень ідіоматичних понять: у нього хлібороб без плуга, селяни без хліба, син без матері, родина без хати, птахи не в польоті, а в падінні. Саме завдяки цій деструкції втілюється ідейний зміст твору, посилюється його викривальність [21].

У цьому творі Василь Барка створює модель підрадянського українського суспільства з відповідною ієрархією справжніх та уявних цінностей, з його строкатістю виконавців дуже різних ролей (будівничих, охоронців руйнівників) у тому фантазмагоричному дійстві, яке зветься радянським життям.

Умовно-символічний план зображення у творі часто існує на рівні підтексту, тому, не порушуючи основного тону реалістичного опису, підсилює його викривальність, універсальність змісту; вражаючим картина розорених селянських подвір'їв (як мінімодель духовної руйнації українського селянства), історії з церковною чашею, притаманна прихована алегоричність. Одна із найсильніших алегоричних сцен із символічним, узагальнюючим підтекстом, — та, де Мирона Катранника та інших, таких самих беззахисних і змучених голодом людей викинуто з поїзда разом зі «шпалами і обалопами, облитими смолою». Все це котиться донизу, у страшну вогненну прірву, яка асоціюється з безоднею, пеклом. Тільки дивом йому пощастило зачепитися й не впасти. У цій

сцені метафорично втілено сутність «процвітаючого суспільства» як втілення саме зла абстрактного, сили диявола, панування страшно-го звіра, жовтого князя, який прийшов як знамення близького апокаліпсису («Антихрист спішить зло довершити», — приходять до висновку селяни). Цей умовно-символічний план певною мірою накладається на реалістичне, конкретне змалювання, однак не заступає ідею конкретного зла, конкретного ворога, втіленого в образах певної категорії людей, для яких автор не шкодує експресивних означувально-оціночних художніх засобів. У нього вони партійці, сільрадівці з револьверами в кишенях, міліціонери з револьверами на поясах, «смикуни з партквитками», «круки душоїдні», «нічні кажани», «ворожі виродки», діти називають їх «хлібохапами», «руїнники, що вдерлися з назвою будівників світла» тощо.

Автор не позбавляє свого читача ілюзії реалістичності зображення навіть там, де безпосередньо на його ідею «працює» символічний образ. Так, скажімо, образ жовтого князя «входить» у твір через конкретну особу — Григорія Отроходіна. Його ім'я згадується вперше, далі ж помічаємо авторове підкреслення втрати істинного імені, а з ним і людського обличчя, як носій символічного жовтого князя — «рудий», «рудець», «золотозубий», що «обгавкав світ», говорить, «мов крук на могилі віщує розор», який має незмінний жовтий колір обличчя й «зеленкавий» френч, як у вождя, погляд «лютий крізь окуляри». Стіни державних установ також жовтого кольору, так само висхлі жовті бур'яни на спорожнілих сільських вулицях, жовтий колір мертвих тіл, які підбирають санітарні підводи, жовтіє перед очима у голодних людей, жовта пелена заступає згасаючу свідомість. Панування жовтого князя поширюється, воно всюдище й невитравне.

Але жовтий колір, тільки іншого, світлого відтінку має також і сонце, і стигле колосся довгоочікуваного хліба. Ця символічна колористика є в романі не випадковою: адже добро, як і зло, вічне, всюдище й може так само перемагати. В стилі В. Барки образ сонця має водночас конкретний і символічний зміст. Прикметно, що з'являється у тексті цей образ суголосно внутрішнім настроям і відчуттям героїв, синхронно до наростання ідеї перемоги Добра над Злом. Усупереч наростанню трагічності подій сонце, як природне

світло, з'являється дедалі частіше. Як образ добра, надії воно вічне, непорушне, хоч часом заступають його хмари.

Злу і його носіям — «партійцям з револьверами» — також протиставляється на початку роману узагальнюючий образ — «худих дядьків, у яких тільки в одного ціпочок: тонкий, мов комиш». Вже тут це зіставлення означає перевагу сили духу над фізичною силою, що з кожною сторінкою дедалі посилюватиметься. З наростанням відчуття трагічності критичнішою ставатиме та межова ситуація, в якій дух людини випробовуватиметься на міцність. Звернемо увагу на мотив єднання людей, один із провідних у творі, — тут він проявляється в модерністичному витрактуванні. В. Барка абсолютно заперечує єднання за принципом натовпу, отари, будь-яких формальних ознак. Тому він протиставляє сильну особистість аморфній, безбарвній масі слухняних виконавців чужої волі. Мирон Катранник до останнього подиху шукає внутрішні сили, щоб не зломитися перед жовтим князем, не впустити в душу його руйнівний дух. Головний герой навіть робить спробу двічі підняти односельців на штурм млина. Чому ті штурми не вдалися пояснює насамперед образ «причинного». Один із умираючих, коли того нещасного кудись потягла варта, каже: «Просвітив орду!». Цей божевільний (мотив божевілля також тут активно-присутній) водночас співвідноситься із загальним станом умираючої спільноти людей, частина яких безповоротно стала гвинтиками державної машини, а також зі станом усвідомлення кожним себе в полоні екзистенційного відчуття страху, самотності, фатального краху. Барка намагається нас переконати, що людей по-справжньому єднає тільки спільне горе (штурм млина), віра (історія з пограбунком церкви), традиція, родина, любов, добро, ідея, але та, яка втілює у собі гуманістичне начало.

ТОДОСЬ ОСЬМАЧКА [13]

Юрій Шевельов в еміграційній літературі періоду МУРу визначає три різні системи світосприймання і відповідні їм три стилі: перший — «психічний хаос, розчахненість змісту і форми», «втрата душевної рівноваги»; другий — гармонія, втеча у «світле царство мрії»; третій — раціональне конструювання світу,

вольовий порив розуму. Ці три стильові течії, які практично могли переливатися одна в одну, літературознавець ототожнює з іменами Осьмачки — Клена — Багряного. Стильова манера, пов'язана з іменем Осьмачки, визначається як така, що «культує хаос». Як це внутрішнє почуття «психічного хаосу» організувалося у прозу, свідчать повісті «Старший боярин», «План до двору» та «Ротонда душогубців». За твердженням Н. Зборовської бажання розповісти правду про українську трагедію обумовило перехід відомого на той час поета Осьмачки до прози, адже епічне полотно давало широкий простір його пристрасті — передати своєму народові слово істини.

Повість «**Старший боярин**», як і два наступні твори, — це передусім проза поета. На поетичний характер «Старшого боярина» вказують авторські ліричні відступи, ліричні монологи героїв, часопросторова містика, а також невтомне образотворення разом із звуковим та кольоровим орнаментами. За цим чуттєво перевантаженим письмом часом важко вловити фабулу. Однак, якщо схематично змалювати послідовність подій, вилучивши їх з повісті в оголеному вигляді, то матимемо такий зміст: після закінчення Черкаської учительської семінарії, отримавши право «навчати в народних школах», головний герой повісті Гордій Лундик повертається в село Тернівку до своєї тітки Горпини Корецької 15 червня 1912 р. Після його приїзду протягом кількох днів відбуваються бурхливі події, започатковані незвичайною нічною пригодою. Глибокої ночі в яру жіночий голос виводить тужливу пісню, потім з'являється у виводі священникової хати дівчина-«відьма» і зникає у комині. Спостерігаючи це диво, Гордій Лундик виходить у загадковий простір і наздоганяє там незнайому дівчину.

Про нічну пригоду Гордій розповідає тітці. Горпина Корецька посвячує свого племінника у страшну бувальщину про панського ланового Маркуру Пупаня, котрий, зрадивши громаду, люто мстився їй: топив чоловіків, якщо ті попадалися з краденою соломою, або відбирав у них жінок, зводячи їх з розуму дикою пристрастю. Так загинула мати Варки, батьки Гордія, інші жінки і чоловіки села. Відтоді, як тільки має трапитися біда, в яру спочатку лунає сумна пісня, а потім опівночі з Розсохватої могили на чорному коні з'являється Маркура Пупань і починає відлік «по-

ганого часу». Донька місцевого священника Дмитра Діяковського, панна Варка, здійснила відьмацький ритуал подолання простору через комин і співала містичну пісню, щоб відвернути біду. Щоразу напередодні нової напасті «щось співає» голосом її матері, тому донька прагне магічною дією повернути ще й спокій материнській душі. Проте перемагає сила Маркури Пупаня, починається новий «наступ» зла.

Біда приходить тоді, коли панна Варка запрошує Гордія Лундика старшим боярином на своє весілля з сердюківським багатцем Харлампієм Пронем. Але «старший боярин» закохується у чужу наречену. Конфлікт між Гордієм Лундиком і Харлампієм Пронем зав'язується на вищому рівні: вони — вороги у національному просторі. Гордій — противник чужонаціонального поміщицтва, а Пронь — український поміщик «з московською орієнтацією».

Два плани руйнації національного світу (чоловічий і жіночий) становлять основний орієнтир міфологічного мислення Т. Осьмачки, що буде відтворено і в наступних творах. Двома шляхами — чоловічим і жіночим — робиться також спроба подолати страшну помсту Маркури Пупаня. Перервати ряд злочинного закону, його руйнівну дію відведено головному героєві — Гордію Лундику: Маркура Пупань позбавив життя його батьків, у новому образі — Харлампія Проня — забирає його суджену, прирікаючи на роль «старшого боярина». Таким чином, пробудження билиці — нічної зловіщої пісні — означає повторення «поганого часу» так само, як і повторення запеклого двобою з темною силою Маркури Пупаня.

Напружену атмосферу повісті створюють гнітючі передчуття, тривожні сновидіння, грізні пророцтва. На чорному тлі палає вогняна барва. Символічні кольори з'являються у зловісних образах сну тітки Гордія: темний дим валує з хатньої печі, лягає на стежку, окутує навкілля, котиться великими клубками до річки, біля якої очікує Маркура Пупань, щоб роздути той дим по всьому світу, запаливши його «високим та стрімким полум'ям». З того полум'я вилітає «чорний крилатий крук», летить на лиху могилу, а чорний велетень вслід йому вигукує закляті слова: «Оце такі будуть чорні ягоди цього літа». Сповнена диму і вогню, з «чорним верхом могили», з грізною погрозою помсти лихого чоловіка, символічна карта сновидного віщування розпочинається в реальній

дійсності смертельним двобоєм тітки Гордія за власну душу. Реальна подія у сновидінні тітки набуває характеру містичної помсти Маркури Пупаня. Жінка спостерігає пекельну, погрозливу вечірню пору, яка нагадує їй картини зі сну: чорніє простір, «страшно червоніє» захід. На чорному коні до хати наближається жажливий вершник, який видається «гієнським гостем», що прийшов по тітчину християнську душу. Моторошний звук битого скла з розпачливим жіночим криком глухне у смертельній тиші, що розходиться «всіма просторами хати». Ця трагічно-містична картина у біблійно-урочистому стилі нагадує живописну картину кінцесвітнього часу.

Смерть тітки розпочинає руїну мотивацію повісті. У «Старшому боярині» започаткована та гігантська панорама Руїни, що розвернеться на всю площину у «Плані до двору» та «Ротонді душогубців». Дія повісті відбувається напередодні катастрофічного зламу національного буття.

На міфологічний код першої повісті Т. Осьмачки, підкреслює Н. Зборовська, виразно накладений психологічно-екзистенційний код, який час від часу посилюється у творі. Цей код представлений насамперед через внутрішньо-психологічне почування головного героя. У нічній пустелі звучить його тужливо-сиротлива вібрація, під космічним безміром неба неспокоєм проймається його душа: «Він відчув безодню світову, як продовження тієї *пустки життєвої*, серед якої його маленьке серце билось *тривогою*, чуючи свою *приреченість*, мабуть, цій уже *світовій пустелі*. З'явилось дике бажання схопитися і бігти до тітки. І коли там двері заперті, то скажено гнатися через поля, поки не зустрине якусь людину, може дівчину, і вхопити її за руку, притиснути до серця і крикнути: «Людино, глянь у світ і збагни, де ми. І зрозумій, що ми *манюсенькі, манюсенькі*. І *роковані на поталу* комусь страшному і незбагненному... І через те наш *розпач* нехай буде великим чуттям згоди між теплом твого ества і мого аж до останнього нашого зітхання...». Екзистенційний код формує сповнена розпачливої сили експресивна лексика, котра має передати стан душі, що сахнулася від раптового усвідомлення грізного року приреченості на смерть, містичного жаху безпритульності, малосильності людини супроти космічної могутності. Свідомість героя збурена «немірністю» всесвіту, бо через неї людська душа но-

сить довічний тягар — почуття непотрібності, недоречності людини у цьому безмірі, де все безслідно пропадає.

Отож «Старший боярин» представляє космічну панораму безмежних просторів, на яких догоряє національна та людська доля в переддень своєї апокаліптичної доби. Однак через похмуро величну картину таємної символіки тут прозирає біблійна, глибинна сутність України, на поруйнованій горизонталі змагається, протидіє їй духовна вертикаль. «В Осьмачки стиль у «Старшій боярині» є стиль України, зірваної з кореня, розраненої і зрушеної в мозку, — писав І. Костецький, — але від того не менше спротивної, чіпкої, кремезної, безпомильної у своїй правді».

Якщо у «Старшому боярині» головний герой проходить по старосвітській Україні з тривожними передчуттями, що благословенний край з милим селянським раєм котиться у чорну ніч, погрозливо хижу безодню, то в наступній повісті — «**План до двору**» — головний герой Іван Нерадько здійснює страдницький шлях вигнанця по вже знищеній Україні. Він — чужий і втікач на рідній, але уже «не своїй землі».

У цьому творі виразно прочитуються автобіографічні деталі. Молодий вчитель Іван Нерадько за необережні слова перед інспектором про «чуже лихо на Україні» змушений покинути школу, під загрозою арешту блукати поміж своїми односельцями, шукаючи притулку.

В основну сюжетну лінію — блукань Івана Нерадька — час від часу вклинюються «історії» інших героїв. Повість загалом складаєна як цикл оповідань. Це оповідь про дивного чоловіка, «живого вішалника» бригадира Скакуна, котрого бояться люди, бо він нібито ходить на пораду «в гепеву». Про нього кажуть, що він «здури́в» від любові до Марти Кужелівни і за це спалив їй хату. Образ непевного, покритого таємницею, нібито божевільного чоловіка згодом розкриває прихований бунт у глибинах цієї душі, «козацьке» месництво: Марта Кужелівна віддає саме Скакуну символічний «ніж-колодач» для порятунку Івана Нерадька. Доля сім'ї Євгена Шияна, що переховує Івана, складе окрему історію повісті. Також, як і навколо радянських злочинців — Єшки Хахлова і Єрміла Тюрина, — вибудуються своєрідні символічні кола. Короткі оповіді про селян: Тиміша Клунка, який заподіяв собі

смерть, бо нічим було годувати сім'ю, або ж про бунтівника Лук'яна Кошеліка, таємно скинутого чекістами з кручі, загострюють трагічну тональність твору. А «старосвітська» історія (про діда Магулу Гатайшку) складає пророчу карту повісті.

Повість «План до двору» задумана як міфологічно-символічне полотно про глобальну катастрофу людства — загибель української селянської цивілізації. Про цей задум, зокрема, заявлено у передмові. Автор посилається на прохання В. Винниченка «написати формою повісті або роману про штучний голод на Україні». «Коли я обдумував цю тему, — зізнається письменник, — то наштотував на большевицьку формулу «План до двору», суть якої полягала в тому, що господаря з усією родиною як покарання за те, що вони переховували ув'язнених або переслідуваних советською владою, виганяли з оселі в одних сорочках, прирікаючи колись заможних людей на голод та поневіряння по світу. Така адміністративна кара — «це диявольсько-жорстоке катування людей», назване «планом до двору», уявляється як «страшне «мemento», що уже зараз стоїть перед всією землею кулею». «Нехай же моя книга, — говорить в авторському зверненні, — не буде «гласом вопіючого в пустині», а щирим закликком, щоб рятувалися, поки не пізно». Вже в передмові образ автора підноситься до образу пророка і ясновидця, котрий являє апокаліптичний міф не лише своєму народові, але й цілому людству. Погляд на письменника як віщого чоловіка, сповненого тягаря яснобачення, прозвучить і в авторському поясненні «Ротонди душогубців». «Показати людину засобами мистецтва — це показати дурість і мудрість нашого часу, а автора показати явити божеством, яке завжди нещасливе від ясного бачення світу», — писав Т. Осьмачка.

Повість «План до двору» прочитується як пристрасне свідчення біблійного очевидця про кінцеві пори, про «такий паскудний гуркотливий час, що заглушає Божі ознаки», і людина « гине від Божого гніву». Епічне панорамування повісті пройняте наскрізною символікою, що відображає «останні времена». Кінцевітний хронотоп «Плану до двору» представлений і апокаліптичною деталлю. Це — «гроб з розтуленими пащеками», сонце, що нагадує «кінець велетенського колоска з розпеченими остюками», «чорний птах», «апокаліптичний звір». Це також лихі кольори,

коли «страшно густа чорна тінь» над землею і бухає полум'я, зловіще б'є сяйвом у той бік, звідки має прийти біда. Наскрізною деталлю «Плану до двору» є облуплена, осквернена церква. Без хрестів, без вікон, з кричущою совою у церковній дзвіниці. Це — церква, на шпичаку від хреста якої хтось повісив відро, і воно в нічній темряві нагадує «велетенського нігтя, зірваного у дивезного покійника». Це — «кам'яний церковний стовбур» із «чорною велетенською тінню». Це, зрештою, руйновище, що кривавиться, і героєві здається, що і з нього так само тече кров, схожа на важке вечірнє світло заходу. Церква мислиться страшним місцем у селі, під нею катують людей, тому навіть удень вона насилає на людину «всезаморожуючий жах». Церковна пустка — це ще й містичне пристанище чорних сил. Вночі в облуплені та полишені церкви сходяться «чорні» вішалники зі своїми «чортячими мотузками» і сідають посеред церкви та гірко плачуть, «що вони в Бога останні і мають право входити тільки в ту церкву, що нагло покинута вірними».

Людський світ подається як заплямований гріхом. Він складається з безіменних чорних людей, «невмолимих слуг» «диявольсько-хижої сили», причому, з одного боку, це «чужі люди» — «кацапи», з іншого — ті, що продали душу чужинцям. У «Плані до двору» — це «кацап» Ерміл Тюрін, з одного боку, і Єшка Хахлов — з другого. Між цими двома темно-ворожими силами розіпнуті ті, хто відає різницю «між ділами Божими і ділами сатани», вперто стоїть проти перемагаючого сатанинства. На їх долю випали воістину Христові страсті: вони поміщені в «моторошне коло» пекельних мук, несуть на своїх душах «несосвітенну кривду, про яку страшно й вимовити». Ними сповна переживається кінцевітність через почуття абсолютної самотності.

Герой виступає водночас і співтворцем, і учасником пророцтва: він «прочитує» зловіщу тьму, запалену кільцем з ярма, — цим сатанинським знаком влади над світом. В результаті, історична реальність з образами комсомольців, комісарів, «гепеви» пояснюється в Осьмаччиному творі демонологічною реальністю.

У «Плані до двору» Т. Осьмачка розгорнув трагічно-епічне полотно останнього часу України. Якщо в «Старшому боярині» час повісті визначається 1912 роком і з історичного виміру він

набуває міфологічного передня національної катастрофи, то у «Плані до двору» уже започатковане панорамування цієї катастрофи, що виростає з історичного часу 30-х років. У «**Ротонді душоубців**» (1956) міфологічне мислення знову вибудовується з історичного часу 30-х років, але воно подається в значно загостренішому вимірі й ширшому, планетарному масштабі. Стражденний шлях головного героя Івана Бруса, шлях українського письменника-патріота в умовах сталінського режиму тут насичений такою дозою трагізму і відчаю, що повість здається суцільним криком болю і невтішного горя.

Повість складається з двох частин, кожна з яких має два плани зображення: події у Москві та події в Україні. Перша частина повісті змальовує трагедію селянського роду: закінчує своє «безіменне життя» мати Івана Бруса, талановитий знахар-батько, жорстокою катований владою, вимушено йде з життя, вприскуючи смертельну отруту. «Жах московської диктатури» розганяє по всьому світу дітей Брусів. Рятуючи себе, продається владі брат Мадес. Друга частина повісті відображає поневіряння (арешт, тюрму, психічну лікарню) письменника Івана Бруса. Полювання на його душу — основний зміст другої частини твору.

Історичні катаклізми 30-х років у «Ротонді душоубців» зображені в підкреслено містифікованій формі. Світ різко розколений на темряву московського Кремля і понижене світло України. Москва тут — заклике місце, душоубська зона. Вона представлена червоно-чорним образом зловіщого кремлівського замку. У повісті Осьмачки тісно переплітаються реально-історичний зміст з міфологічним, називаються історичні імена Сталіна, Єжова, Грушевського, Петлюри. Образ пекла виникає на матеріалі реальної дійсності, це зокрема підкреслюється в авторському гострополітичному слові. Однак містичні тенденції у створенні образів є основними. Підкреслюється кривавий знак, непроглядна п'ятьма, нічний час; «криком пугача» відбивають години кремлівські куранти; «як пролітає вогнеліт із безодні на землю» — так мчить авто із найбільшим катом — Сталіним. Це він, цар темряви, «під червоним осередком ротонди наставляє душоубців: «Я даю вам право над людьми цієї країни... Гляньте вгору і під ноги собі. Все червоне і ви від нього червоні... Мене звуть червоним сатаною... Ви,

кати, а я між вами найбільший!..» У нічній «містерії схову», затамувавши страх, принишки «мешканці комуністичної столиці».

Україна зображена в опозиції радісної давноминувшини і безнадійно трагічної сучасності: «Радісно колись було супокійній людині спостерігати кольори Божого світу і самий Божий світ: як сонце і речі погасали над вечір і зливалися зі своїми тіннями. А тепер ні для ока спостерігача, ні для гімну пастушка, ні для свавільної корови немає нічого в Оникієвім яру». «Глибока земельна чорнота» колись гомінливого і веселого Оникієвого яру символізує просторове німування всієї спустошеної та понижені української землі. Цю німотність примножує безсловесний світ людських істот, скованих в якусь фатальну кам'яну «безрухість» «містичною силою» переляку.

Якщо в попередніх творах сім'я складала той важкодоступний рай, котрий все ж виборюють у стороннього понищувача жіночого і чоловічого світів, тобто ту ідеальну структуру, що визначала майбутність усієї України, то в «Ротонді душоубців» мікрокосм сім'ї — це пограбоване гніздо, доконечно спотворене, яке вже не може бути притулком для блудного сина. Недаремно і просторово межує понижений Оникієвий яр з хатою Овсія Юхимовича Бруса — цим зруйнованим родовим гніздом. Перша частина повісті символічно починається похороном матері і завершується похороном батька, дві смерті обрамляють перше оповідне коло. У похоронному співі-тужинні передано глибокий розпач людини «перед неміреністю часу і тією безоднею, із якої виникає життя і туди ж зникає», таким чином продовжується екзистенційний код повісті, яскраво виражений у першому творі. Але тут за буттєвою, екзистенційною приреченістю людини увиразнюється у понижені поволенні батьків фатальна приреченість цілої нації.

Ключовою метафорою української провини є зрада. Вона представлена і в гнівно емоційній інвективі Чудесева, котрий оцінює історичне минуле як пролиття братерської крові: Центральна Рада, щоб самій прожити, «продала націю», кинула народ у «криваву костоломню», розколовши на більшовиків і не більшовиків. Осквернене братовбивчим гріхом недавнє минуле породило теперішнє ганебне приниження. Так, міфологічний аспект оживляється конкретизованою політичною реальністю.

Осьмаччине сприйняття ворожого світу розв'язувалось до цього твору фізичною помстою. У «Ротонді душогубців» ворожий світ набуває такого тотального космічного масштабу, що фізична помста втрачає всякий сенс. Підкреслюється ірраціональний шлях обернення ворожого світу, навернення ворога до людського образу: українець-селянин, спостерігаючи біснுவате тупання «кацапа», закликає його до християнського пасхального ритуалу — освячення пасхи, — бо таким чином можна позбутися біснуватості. А як не захоче «кацап» «святити паски», то не приймуть його люди, «тільки прийме такий самий біснуватий лях»: «І ви будете удвох святити у лапті гонор... Цебто скажену собаку, що рве на всім світі безборонних людей». Бунтарський активізм головного героя пов'язаний також з магічною силою, силою його пристрасно-вольового слова, яке має розслабити некультурного ворога («кацапа») і подолати свідомого культурного «жида». Головний герой одержимий ідеєю дістати за живе останнього. Іван Брус одягає маску божевільного, не перестаючи твердити одне і те ж: «жиди» отруїли його батька, вони труять всю Україну. Пристрасний, доведений до невтомно пульсуючої схвильованості, бунт підкреслює екзальтовану натуру героя.

Зміст повісті Т. Осьмачки нагадує зміст «Божественної комедії» Данте. Український письменник також задумував передати те, як він пройшов цим потойбічним світом. Творче завдання проектується на шлях головного героя: «І Брус зрозумів, що він потрібен серед цього всенаціонального знищення. Він недурно себе рятує. Його правдиве слово у прийдешньому мусить стати свідком і оборонцем поваленої нації». Твір Т. Осьмачки справді реалізується як свідчення. Як і попередні твори, «Ротонда душогубців» — це могутній епічний реквієм над погубленою українською людиною і над погубленою нацією. Притому, що загубленість нації стала для письменника здійсненим фактом. Він глибоко усвідомив, що тієї нації, яка б мала бути, якби не було кривавого режиму, уже ніколи не буде, та світла нація уже не відбудеться повік, бо, вийшовши після сатанинської душогубки, вона набере чужого обличчя. Ця думка складає «незмірне горе», доводить письменника до величезної крайньої пристрасті, завдяки чому затяжний, незупинний «туж», що нагадує розгорнуте безмірне голосіння, ви-

значає тональність повісті. Осьмачка наповнює слово таким бездонним відчаєм і болем, що до нього страшно торкатися.

Суть зображення в Осьмачки не у фіксуванні та розгортанні дії, а в інтенсивності експресії. Замість реального показу подається образно-емоційна оцінка на зразок: «Жах уставав цинічним і роз'юшеним гвалтом до зоряних небес», або «чорний туман» лягав біля коріння верб і високих яворів та ін. У формуванні експресії значна роль відводиться повторенню, нагнітанням уже раз окреслених мотивів, образів та деталей.

Усе, що показано Т. Осьмачкою в повісті, проходить через особисті почування, уявлення і переконання письменника. Пристрасна політично-публіцистична риторичність, вивищення слова над дією, відверте декларування заданих ідей, патетична напруга мовлення, схвильований, енергійно-вибуховий, часом доведений до хворобливого збудження слововилив, контрастність кольорових символів разом з революційно-бунтарською позицією головного героя споріднює твори Т. Осьмачки з мистецтвом експресіонізму.

Т. Осьмачку можна було б порівняти за «страшне» письмо з В. Стефаником, котрого разом з В. Винниченком та Г. Косинкою високо цінував письменник. Але Т. Осьмачка просто не вмів писати коротко, мова у нього виливається бурхливим потоком. Фраза ніяк не може закінчитися, щоразу доважується якоюсь тяжкою деталлю. За страшною конкретністю Осьмаччиного бачення світу прочитується зовсім інший ритм, ніж у Стефаниковій прозі. Це ритм якогось самотнього «тужу», якогось незупинного ридання. Це «туж»-плач на просторах космічної чорноти.

ДОКІЯ ГУМЕННА [10, 11, 19, 22, 26]

«Живою легендою» назвав цю письменницю літературознавець М. Мушинка [22]. «Якби в інших народів була така письменниця, з неї би зробили національну героїню...». Одвічне українське — «якби в інших народів», бо й нині що ми знаємо про свою співвітчизницю, творча спадщина якої складає цілу бібліотеку — двадцять три книжки, серед яких романи, повісті, новели, нариси, спогади?..

Народилася Докія Гуменна 23 лютого (ст.ст.) 1904 року в містечку Жашкові на Київщині (нині Черкаська область). Закінчила двокласову жашківську школу, гімназію й педагогічну школу у Ставищах. З 1922 року навчалася у Київському інституті народної освіти. Затаївши своє «соціальне походження», вона закінчила його (у професорів О. Грушевського, О. Оглобліна, М. Зерова, П. Филиповича) і тоді ж виявила свої літературні здібності. Докія Гуменна дебютувала у 20-річному віці нарисом «**У степу**». Своїм «хрещеним батьком» у літературі письменниця вважала Сергія Пилипенка. Напевне тому з усього розмаїття літературних організацій вона вибрала саме «Плуг» — спілку селянських письменників. Про той повний сподівань і навіть розквіту період ранніх 1920-их років у Києві письменниця оповідає дуже щиро й барвисто у своїх спогадах. Був це час НЕПу, час так званої «українізації» України... Саме тоді відряджено було Докію Гуменну зробити огляд сільського господарства у південних районах України. Повна вражень авторка пише репортаж у формі листів до подруги Василини: «**Листи із степової України**», а також «**Ех, Кубань, ти Кубань, хлібородная**» (1929 — 30).

Маючи завдання писати правдиво про все побачене й почуте, вона й справді про все написала щиро. Проте, як виявилось, занадто щиро. «Слобода за слободою голі, безсадні, порохняві, сірі, — ділилася враженнями письменниця. — ...Коло цих мальовничих берегів такі непривітні зовні села <...> людність у паніці. Хліб вимерз, погорів. <...> Тут, на камені, якось не віриться, чи була революція, чи ні. І невже вона відбилася на селі тільки тими облігаціями, викачкою хліба, самообкладанням, прокльонами. <...> Селянське господарство занепадає, руйнується... Яка кому користь від цього? А тут ще й примара голоду...» [10]. Сьогодні, прочитавши подібне, неважко передбачити, якою могла бути реакція офіційної критики. Справді, т.зв. «ідеологічна невитриманість» авторки відразу викликала цілу бурю, зливу звинувачень на адресу Д. Гуменної. «Куркульська письменниця», «куркульська агентка в літературі», «класовий ворог», «наклепниця на радянський лад» — звичні ярлики, якими «мітили» в 30-х рр. усіх, хто тільки наслідуювався висловитися проти генеральної лінії партії. Такі звинувачення

чення доводили молоду письменницю до повної депресії. Саме тоді щораз частіше письменниця занурюється у давнину, намагається пізнавати своїх прапредків, що жили тут, на українській землі.

Творчість Докії Гуменної поділяють на дві основні групи: перша — це твори, присвячені прадавній добі на території України, друга — твори про сучасність.

Серцевина творчості Докії Гуменної — тематика передісторичних часів, внутрішня потреба, поклик поринати в давнину, перебувати посеред первісних поселенців України, вживатися в їх психіку, потреби, прагнення. Це було зумовлене глибоким зацікавленням авторки доісторичною людиною, поринанням в іншу, нерадянську дійсність. Письменниця залюбки ходила на наради Археологічної комісії Академії наук, багато читала. Вона навіть брала участь у археологічних розкопках.

Хронологічно першою вийшла повість «**Велике Цабе**» (1952). Тема повісті — уявна подорож київського дослідника давнини з інституту археології Луки Савура в прадавнє минуле України, до Трипільської доби. Авторка називає свій твір «вигадкою на трипільську тему». Мета її — у легкій розповідній формі зобразити трипільську культуру. Перехід з сучасності в минуле — на чотири тисячоліття тому — цілком природний. Її персонаж Лука реконструює кістяк людини з доби Трипілья; виявилось, що це жінка, яка оживає в його уяві. Це спроба відтворити світоуявлення первісної людини, що вже досягнула певний щабель культури.

Наступним твором була феєрія Д. Гуменної «**Епізод з життя Європи Критської**» (1957), із буття квітучої Критської культури за дві тисячі рр. до Христа. Далі Д. Гуменна пише науковий есей «**Благослови, Мати**» (1966). У центрі твору — період палеоліту, події розгортаються в Оріньяку — 50 — 30-тисяч років тому.

Авторка вживалася у ті далекі часи, проникаючи своєю інтуїцією і своїми здогадами в буття первісної людини на наших землях. Інший її твір на споріднені теми — це есе «**Родинний альбом**» (1971). Під цим дотепним заголовком авторка виводить генезу людини на терені України, апелюючи до еволюційного принципу розвитку людини з нижчих істот (за Дарвіном). У цьому творі, як

і в інших авторка робить спробу на основі мовних елементів відкрити прадавній міф, суть світогляду прадавніх поселенців на українській землі. Стиль есе майстерний, отож читається воно з цікавістю, хоча це твір безсюжетний. Д. Гуменна поєднує усі процеси людства з вічними моральними законами.

Твір «**Минуле пливе в прийдешнє**» (1978) — це розповідь про Трипілля. Ще у вступі авторка стверджує, що «Пізнання минулого — це жива, цілюща вода». Доба Трипілля — це час великих цивілізацій: будівництва єгипетських пірамід, розквіт Месопотамії, згодом критської культури, фінікійських флотилій. Тож наш добре розвинений пізній неоліт — Трипільська культура — виступає у контексті тих давніх цивілізацій як своєрідна рівнорядна культура.

Докія Гуменна основує свої гіпотетичні картини побуту минулого на великій джерельній лектурі. Її гіпотеза спирається на твердий ґрунт археологічних даних і висновків українських і зарубіжних учених. Тому читач, ідучи за розповіддю авторки, починає вникати у психіку нашого далекого предка. Це немале досягнення авторки.

До цієї ж групи творів належить і повість «**Небесний змій**» (1982). Фантастична оповідь поєднує давньоминуле і далеке майбутнє. Дія твору відбувається на євразійських просторах та на космічному кораблі в колі дослідників з іншої планети. Дослідники вивчають енеоліт — період на межі між неолітом і бронзовою добою на Землі. На екрані космічного корабля вимальовуються візуальні відображення минулих тисячоліть: 3 — 4 тисячоліття до нашої ери, на межі матриархату і патріархату. Майстерно, хоча й гіпотетично відтворює авторка елементи індоєвропейської прамови, що поширилась із каспійсько-причорноморських і середньоазійських просторів. Релігійні уявлення з тотемного та антропоморфічного сприймання божества переплетені з життям людини неоліту — доби Трипілля.

До творів першої групи зараховуємо також збірку новел «**Прогулянка алеями мільйоноліть**» (1987) та роман «**Золотий плуг**» (1969).

Друга тематична група — твори з сучасного авторці життя. Про деякі твори другої групи ми не можемо говорити, тому що вони нам недоступні. Це нариси «**Ех, Кубань, ти Кубань,**

хлібородная» (1931), «**Стрілка коливається**» (1931), «**Листи з степової України**» (1929).

Перший із творів, що з'явився на еміграції, це роман у чотирьох томах «**Діти Чумацького шляху**». У творі письменниця з «неймовірною переконливістю» подала художній опис України від початку століття до 40-х років. Оповідь побудована на описі родини й оточення авторки, зображує гірку долю чотирьох поколінь українців: тверде, але й романтично-сентиментальне життя до революції, громадянську війну, колективізацію, голод, терор стосовно інтелігенції, руйнування духовних вартостей».

Особливе враження робить перлина її творчості, епістолярний роман «**Мана**» (1952); він глибоко психологічний, збуджує високі реєстри у людській душі — від зображеного кохання у найчистішій його формі. Генеза твору криється в душі письменниці.

Роман-хроніка «**Хрещатий яр**» (1956) — це, за оцінкою Ю. Лавріненка, «індивідуальна, а zarazом всеосяжна розповідь-свідчення щирої несфальшованої людини» в час німецької окупації Києва. Героїня твору Маріянна — людина високих поривань та емоцій. Але її становище нейтральне, що, за Лавріненком, віддзеркалює «силу пасивного опору народних мас».

Та ж сама героїня Маріянна виступає в романі «**Скарга майбутньому**» (1964); дія її попереджує дію «Хрещатого яру». Врожість до більшовицького режиму виявляється в дії Маріяни, а радше в самій душі героїні; вона індивідуалістка, і їй тяжко віднайти себе в масовому радянському суспільстві. Вона утопічно задивлена в ідею самовдоволення, і хоче це бачити і в собі, і в інших.

Решта творів Докії Гуменної відображають побут українських емігрантів в Америці. Це збірка нарисів «**Багато неба**» (1954), написана на основі подорожей авторки по Америці з її спостереженнями й рефлексіями; репортаж «**Вічні вогні Альберти**» (1959), що презентує західну Канаду; збірки новел та оповідань «**Серед хмаросягів**» (1962) та «**Чотири сонця**» (1969).

Останній твір письменниці з часів перебування на еміграції — це «**Внуки столітнього запорожця**» (1981) — українські новели американського походження.

Мабуть, найвизначнішим твором Докії Гуменної після «Дітей Чумацького Шляху» є її автобіографічні спогади «Дар Евдотеї» видані у двох томах (Нью-Йорк 1990), подальші чотири — в рукописах. У першому томі («Київські кручі») вона описала своє дитинство, сімейне оточення, роки навчання та перші кроки в літературі. Другий том («Жар і крига») повністю присвятила зображенню літературного середовища в Києві та Харкові у 20 — 30-х роках.

4. МОДЕРНА ФІЛОСОФСЬКА ПРОЗА УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО [3, 25, 34, 40]

Першим романом В. Винниченка, написаним в еміграції була «Сонячна машина». У творах Винниченка майже завжди проявлялася схильність коментувати, більш чи менш безпосередньо, питання практичної етики, які захоплювали європейську громадську думку того часу. Це стосується і «Сонячної машини» й низки інших прозових та драматичних творів автора.

В час написання роману, між червнем 1921 і січнем 1924, Винниченко жив на периферії Берліну, в столиці культури «Нової об'єктивності» веймарівської Німеччини — найбільш космополітичного, хвилюючого та модерного міста Європи. Винниченко сподівався на загальноєвропейську публіку для своєї книги. Ще працюючи над рукописом, Винниченко домовлявся про переклади німецькою, французькою, англійською, чеською та російською мовами. «Це ж візитова картка української літератури в Європі», — писав він у щоденнику 14 січня 1924 року. Такої публіки, однак, створити не вдалося. На противагу п'єсам Винниченка, які широко перекладалися і йшли на багатьох європейських сценах у 1920-х і на початку 1930-х років, «Сонячна машина» залишилася невідомою за межами України.

Винниченко назвав «Сонячну машину» утопічним романом. Дія твору відбувається в Берліні в кінці ХХ-го століття. Сюжет розвивається протягом трьох частин. У першій частині капіталізм розвинувся до етапу імперіалізму. Європу контролює невелика



Володимир Винниченко

жменя монополій, настільки могутніх, що вони заступили інститути державної влади. В Німеччині економічним володарем є Фрідріх Мертенс, колись виробник гумових товарів. Він бажає одружитися з принцесою Елізою, яка належить до старої династії монархів. Вона, однак, кохає Рудольфа Штора, молодого вченого плебейського походження, який при кінці першої частини винаходить сонячну машину.

Сонячна машина — це інструмент для перетворення трави на хліб, використовуючи для каталізації людський піт та сонячне світло, профільзоване крізь склоподібний сплав, до якого входить мінерал, що його відкрив Штор. У другому томі анархо-терористична група Інарак роздає сонячну машину пролетаріатові, проти чого запекло бореться економічний істеблішмент. Розв'язавши проблему постачання їжі і, таким чином, незалеживши виживання людей від праці в експлуатаційних капіталістичних умовах, сонячна машина доводить капіталізм до повного краху.

Замість того, щоб безпосередньо ввести утопічну свободу, кінець економічного насильства спричинює у третій частині повернення до варварства. Транспорт і зв'язок, розподіл товарів, постачання енергією та оборона громадського спокою — всьому настає край. Народ повертається до вегетативного стилю життя, а невелика група реакціонерів планує насильну реставрацію колишнього стану. Союз Східних Держав, який сам бореться з наслідками впровадження машини, домовляється з монархістами про напад на Європу. У відповідь на це колишні діячі Інараку під проводом Макса Штора, його брата Рудольфа, закликають населення до «творчої добровільної праці». Їхня агітація має успіх, населення Німеччини переборює свою недавню бездіяльність і знаходить щастя в новому ставленні до праці. Колишні головні противники руху, принцеса Еліза та Мертенс, приєднуються до його рядів. Прибічники сонячної машини підривають зсередини ворожі вій-

ська. Роман закінчується близькою всесвітньою перемогою сонячної машини.

«Сонячна машина» вражає незвичними прийомами техніки оповіді. Її вісімсот сторінок написано повністю в теперішньому часі. Разом з експресіоністичним надміром образності, вигуковим і часто патетичним стилем та дивовижним прийомом переходу від розповіді в третій особі до непрямой мови це створює характерну для роману атмосферу схвильованості та непевності. У романі декілька переплетених між собою сюжетних ліній, кожна з яких багата на події та інтриги; виступають елементи детективного роману та наукової фантастики на взірці Г. Уелса. Для збудження інтересу читача нерідко з'являються еротичні моменти.

«Сонячна машина» — твір досить читабельний. Проте найголовнішою проблемою, що має бути в центрі уваги літературознавців, на думку М. Павлишина, є те, наскільки переконливо роман контролює баланс між моральним твердженням та естетичною формою [25].

Можна твердити, що роман В. Винниченка утопічний своїм духом, повний готовності мріяти про кращий світ. Його проект історії майбутнього набирає форми діалектичної тріади: історія веде від гидот високого капіталізму через антитезу антиутопії до синтезу утопії справжньої. Фальшива утопія уявляється як порочний наслідок занадто спрощеного та механістичного уявлення, що людське щастя стане наслідком ліквідації єдиного джерела людської відчуженості: залежності фізичного виживання від праці в умовах експлуатації. «Справжня» утопія формується як результат зміни в людській свідомості.

Чи виникає у ході такого окреслення утопії якась моральна система або, принаймні, моральна дискусія? У «Сонячній машині» дві сфери людської діяльності особливо виразно підлягають оцінці з перспективи автора: економічна (сфера праці) і сфера людських стосунків (зокрема, сексуальних). Вихідним пунктом послужить Винниченкова критика капіталізму, на тлі якої вимальовується його утопія, що включає певні сатиричні елементи. Держава, наприклад, «розмасковується» як маріонетка монополій, а політичні противники капіталізму — як його вірні слуги. Поліція та парламент цілковито потрапили до кишені Мертенса,

настільки, що один з його посіпак може твердити принцесі Елізі: «народу, як і пролетаріату, немає, ваша світлосте. Є держава — це Фрідріх Мертенс. А коли Фрідріх Мертенс хоче того, то, значить, того хоче й Німеччина».

Занадто енергійний наступ на капіталізм та його комплекс ресантименту парадоксально доводить роман Винниченка до критики капіталізму з консервативних позицій, яка практично унеможливорює моральне засудження монархістів. Читач бачить, що Еліза жорстока і що її монархістичні прибічники готові на вбивства і навіть на геноцид. Але все це нейтралізується асоціацією аури аристократичності з привабливістю сексуальної недоступності — асоціацією, яка реалізується в особі Елізи. Змішування поняття аристократизму з символікою сексуального прагнення — сили, гідності якої Винниченко абсолютизує — обороняє аристократію майже повністю від моральної критики. Спроба впровадити парадигму моральних оцінок, базованих на класовій належності, принаймні щодо вищих прошарків суспільства, призводить, з одного боку, до морального спрощення, з другого — до парадоксу та підміни понять.

Інший аспект культурної критики у романі — негативне зображення «декадентної» високої культури та життєвого стилю — можливо, задуманий як засіб для приємного збудження читача. Але як елемент моральної дискусії такий прийом вельми невиразний.

Та змалювання капіталістичного світу не мало б на цьому зупинитись. Де ж пролетаріат? О. Білецький зауважив, що робітники та коло їхніх естетичних питань займають досить непомітне місце в «Сонячній машині» [6]. Пролетаріат стає об'єктом досить примітивного теоретизування одного з персонажів («Тут дуже проста справа. Є дві сторони. Грабіжники і грабовані. Буржуазія і пролетаріат»). Поза цим, робітників представляє у романі сім'я Наделів, членів якої ми зустрічаємо тільки вдома, ніколи не на місці праці. Дещо із їхніх колективних злиднів та викликаного цим морального озлоблення передається у роздумах Гюстава Наделя, який до нагород за тридцять років праці в цеху зараховує відрізану руку, невпинну боротьбу за виживання, виснаження та нездоров'я своєї дружини Маргарети, брудну й неприємну квартиру та постійні сварки між синами, які належать до різних лі-

вих угруповань. Пафос цих описів передається читачеві прямо, без двозначностей. Але роман таким чином створює умови для емоційного співчуття жертвам капіталізму, а не підстави для аналітичного розуміння проблеми. У «Сонячній машині» немає ні натяку на марксистське приписування пролетаріатові авангардної ролі в історичному процесі; також немає похвал, оживлених пафосом соціал-демократії, на адресу чеснот робітничих мас. За собом моральної критики капіталізму залишається тільки гротескне зображення персонажів.

Можна твердити, що роман не обов'язково розглядати з висоти таких принципів. Можливо, роман не ставить за мету простежити в марксистському дусі розвиток суспільства в часі відповідно до якихось неминулих законів причинності. Стилістичний прийом розповіді в теперішньому часі можна розглядати, навпаки, як символічний вираз того, що хронологія, і разом з нею вірогідний розвиток історії, для цього роману не важливі. Можна б твердити, що для Винниченка важливіше природа та зміст утопії, ніж обґрунтування кожного кроку в її генезі: все ж таки, синхронний образ утопії, що його створює роман, досить повний. Винниченкова утопія анархічна, оскільки вона передбачає зникнення держави, грошової економіки та інститутів, які регулюють відносини між людьми. Вона комуністична, оскільки втілює принцип «від кожного за здібностями, кожному за потребами». Вона популістична, оскільки надає важливої ролі таким масовим пережиткам, як всенародні святкування. Вона вітаїстична, оскільки пропонує новий баланс між вдоволенням сексуальних бажань та їхньою сублимацією у творчій соціальній та індивідуальній праці [25].

Роман В. Винниченка «Лепрозорій» (1938) належить до творів «муженського циклу» (1934 — 1951) [34]. На початку жовтня 1934 року Винниченко з дружиною покинув Париж і виїхав на постійне проживання на південь Франції до Мужену, де йому пощастило придбати невеличку садибу з чималою ділянкою землі. До цього його змусила, з одного боку, майже повна відсутність гонорарів, бо його п'єси фактично зникають з конів європейських театрів, а з другого, — в Україні через розгул масових арештів і терору проти діячів культури самого Винниченка запламовують як «старого вовка української контрреволюції», а належний йому

гонорар конфіскується ухвалою Наркомфіну РРФСР. Сюди ж додаються політичні події у Франції, наростання політичної боротьби і, до того ж, бажання реалізувати на практиці розроблену родиною Винниченків конкордистську програму здорового гармонійного способу життя на природі, у праці й новому режимі харчування.

Опинившись в ізоляції, будучи «викиненим з нації», письменник зазначав: «...ситуація виходить така, що коли б не конкордизм, то хоч пакуйся та... тікай у смерть...» (1938, 28 червня). Для вразливої душі письменника надто важкою була дилема: беша (важка тризуба сапа, що нею підгортають кущі винограду) чи перо, або трагічне поєднання цих знарядь в одній руці. Криком розпачу звучать слова письменника: «Але чи мені байдуже, що робити: чи все далі життя до смерті чистити помийні ями, копати землю, продавати на базарі картоплю, чи писати книги й брати участь у житті колективу?... без задоволення інстинкту громади я жити не можу. Значить, або померти або шукати іншого колективу, іншої нації» (1938, 30 черв.). І далі: «Може, знайдеться серед великого вселюдського колективу інший національний колектив, який нашими цінностями зацікавиться, який знайде для себе якусь користь у моїй літературній роботі. Отже, треба, очевидно, готувати таку роботу для іншого людського колективу. Запропонувати її під іменем тієї нації і, коли ця робота дасть користь, робити її далі. Тому енергійніше й інтенсивніше треба братися до писання «Лепрозорію». Але автором його буде вже не Володимир Винниченко, а Івонна Вольвен» (1938, 1 лип.).

Прізвище Вольвен утворилося з перших складів імені та прізвища письменника у французькій транскрипції. Жіноче ім'я Івонна теж знакове: ним письменник відсилає до попереднього роману «Вічний імператив». Отже, Івонна Вольвен — псевдонім Володимира Винниченка, авторка роману в романі й головна його героїня [34]. Йшлося про можливість надіслати переклад роману на один із французьких літературних конкурсів, тому, на думку письменника, яка підкріплювалася й одержаними від однієї з французьких письменниць-феміністок Луїзи Вейл інформацією, слід було скористатися саме жіночим ім'ям.

«Лепрозорій» — це романізоване втілення етико-філософської концепції Винниченка — конкордизму (від лат. *concordia* — погодження, угода), суть якої полягала у виробленні «системи лікування та реорганізації сил сучасного людського організму (чи то індивідуального, чи то колективного), сил як фізичних, так і психічних, системи, базованої на рівновазі та погодженні тих сил», яка саме в цей час складалася у письменника. І, власне, всі романи «муженського» циклу є своєрідними художніми її втіленнями.

Саме в Мужені, вимушено опинившись в ізоляції, письменник, якому завжди був властивий вибуховий темперамент і виняткова активність, починає, власне, віддавати перевагу філософським розміркуванням. Митця дуже турбували вади сучасного йому світу: війни, бідність, насильство й жорстокість новітніх диктаторів (Гітлер, Сталін, Муссоліні), котрих він сприймав як кривавий прояв хвороб дискордизму (цим терміном Винниченко визначав розлад у людства фізичних і психічних сил, що в наш час дійшов до нечуваних смертоносних конфліктів і взаємознищення).

«Лепрозорій» навряд чи можна назвати виключно філософським або політичним романом. Він, як і «Поклади золота», «Вічний імператив», «Нова заповідь», «Слово за тобою, Сталіне!», позначений захоплюючим детективним сюжетом, палкими пристрастями, які розгортаються на тлі політичного життя Франції. Водночас у «Лепрозорії» чи не вперше у тогочасній світовій літературі відтворено розгул тоталітаризму в СРСР.

У романах «муженського» циклу не можна не помітити трансформації однієї дуже суттєвої риси творчості Винниченка. Він практично завжди пише про те, що добре знає, власне, про себе. Всі його твори — це своєрідний метароман його життя й політичної діяльності. Коли ж письменник опинився в ізоляції, оселившись у «Закутку», він отримав чимало часу для роздумів, для створення власної філософської концепції, перегляду своїх політичних поглядів. Водночас суттєвим є й те, що митець, опиняючись у тих чи тих нових для себе обставинах, завжди розгортає дію своїх творів у країні перебування («Сонячна машина» — Німеччина, «Поклади золота», «Вічний імператив», «Лепрозорій» — Франція).

Отже, дія роману розгортається у Франції, усі герої твору — французи. Інтерес Винниченка-політика до подій, що розгорта-

лися у Франції, був спричинений ще одним моментом. Саме у цей час митець розробляє «українську ідею замирення світу», пише статтю «Світовий мир і Україна», «Плебісит і Україна». 27 квітня 1937 року: «Можливо, що Бенеш часом тепер згадує не раз свою розмову зо мною про «українську концепцію замирення світу». Гадаю, що й він уже бачить, що вона найкраще могла б урятувати Чехословаччину. А далі, мабуть, ще видніше йому буде, що віра в Москву, надії на неї, упадання перед нею — тільки горе й, може, навіть смерть дадуть, як давали і дають вони всім, хто мав і має діло з Москвою. Плебісит на Україні — це значить — усамостійнення України, значить, одірвання її від Росії. А відірвання її від Росії значить ослаблення її» [Див.: 34].

Повернімося до тексту роману. Одержавши компенсацію за пошкоджену на паризькій фабриці руку, тесля Едуард Вольвен оселяється на півдні Франції поблизу Канн. Тут у нього загострилася давня шлункова хвороба, і рятує хворого новий спосіб харчування. Після одруження Едуард придбав хутірець поблизу Канн. По смерті дружини в нього на руках залишилося троє дітей: дочка Івонна та двоє синів. Уся родина жила з сільського господарства, харчуючись лише сирію рослинною їжею, що сприяло гарному здоров'ю. Двадцятирічна Івонна, майбутня авторка і героїня роману «Лепрозорій», вирушає до Парижа, сподіваючись заробити грошей для придбання невеличкого трактора. Дорогою вона випадково знайомиться з паризьким світилом медицини професором Матуром. Приїхавши до столиці, героїня оселяється у дядька П'єра, котрий мешкає разом з дружиною Вікторіною, дочкою Жільбертою та пасинком Беднаром. Цікаво, що всі члени родини належать до різних політичних партій: дядько П'єр — соціаліст, Беднар — комуніст-сталініст, Жільберта — націоналістка, небіж Вікторіні Жак — фашист. Автор досить точно, хоча й пунктирно змалював розклад політичних сил у країні, роль французької компартії та її лідера — сталініста Моріса Тореза у трагічному наближенні окупації Франції фашистами.

Івонна Вольвен сповідує систему харчування французького дієтолога Бірхера-Беннера. Вона дуже вродлива, фізично сильна, працьовита, має феноменальну «пам'ять первісної людини». Природна дитинність світосприйняття Івонни захоплює Матура. Він

доручає їй проведення загадкового анкетування з приводу розуміння щастя, а після цього влаштовує її медичною сестрою-детективом у палаці багатой пацієнтки — старій, хворобливої, вередливої та розпусної матері магнатів Пужеролів з метою викриття того, хто методично отрує мільйонерку.

Професор не міг не побачити особливого обдарування, допитливості мислення Івонни. Відповідаючи останнім на анкету про щастя, він викладає їй власну теорію геологічної катастрофи та її трагічних наслідків для людства. «Причина безпричинної радості, моя дорога панно, це рівновага і погодження сил... Де б не було, у чому б не було: чи то в людині, чи то в тварині, чи в рослині. Це всесвітній, універсальний, імперативний закон, закон усього сущого не тільки на землі, але й у всьому всесвіті». Порушення рівноваги між людиною та природою, а також зміна способу харчування спричинилися до тяжкої хвороби дискордизму — духовної прокази тілесних і соціальних організмів. Відтак людина втратила щастя, а Земля перетворилася на планетарний лепрозорій, де хворі поділені на горішніх — багатіів та нижніх — злидарів. Революції, на думку професора, лише міняють місцем прокажених, ще більше посилюючи гніт.

З розвитком сюжету Винниченко демонструє низку менших прокажень. Палац Пужеролів, «вірменська баня» розпусти — це мініатюрні моделі прокажельні горішніх, родина дядька П'єра — нижніх.

Тим часом у Франції відбувається гостра боротьба між комуністами й фашистами. Останні за участю кузена Жака жорстоко допитують Беднара. Після цього він виїздить до Москви, де комуністичні переконання Беднара розбиваються об підвальні мури Луб'янки. Повернувшись знищеним до Парижа, він розповідає про гірке розчарування, вступаючи цим самим у непримиренний конфлікт з недавніми однодумцями.

Професор Матур, виклавши Івонні власну теорію, не зважився на практичне її втілення, твердячи, що хвороба, мовляв, зайшла надто далеко й оздоровити людей уже неможливо. Тому, на його думку, найдоцільніше максимально скористатися усіма вигодами лепрозорію. І до цього він методично й підступно намовляє свою ученицю. Але Івонна переросла свого вчителя, довівши його теорію до логічного завершення: вона знайшла для всіх вихід з лепрозорію.

Матур робить невдалі спроби звабити Івонну, крім того, вимагаючи від неї інформацію про отруєння пані Пужероль одним з її синів. Насправді ж це робить інший її син разом з Матуром. Це призводить до ще більшого загострення конфлікту. Івонну грабують, звільняють зі служби в палаці. Повернувшись додому, вона пише свій роман, викладає принципи конкордизму, надсилає твір до видавництва й чекає відгуків на нього від співмешканців великої прокажельні.

Протягом тисячоліть уся духовна й матеріальна діяльність людей була спрямована на досягнення універсальної ідеї людства — ідеї щастя. Але на перешкоді завжди стояли й стоять війни, революції і законсервовані соціальні та морально-побутові традиції людей. Щоб досягти щастя, треба перемогти ці одвічні перешкоди. Якщо говорити про різного гатунку революції, котрі, на думку Винниченка, є «хірургічними спробами змінити суспільні стосунки і наблизити людей до щастя» (1932, 10 верес.), то багатівікова практика людства засвідчує: шлях до щастя через революції є ілюзорним. Жодна революція у світі не принесла людям полегшення, не вкоротила відстані до щастя. Замість старої деспотії завжди поставала нова, революційна, ще жорстокіша. Новітні європейські деспотії — сталінська і гітлерівська — є яскравими свідченнями цього. Винниченко починає обдумувати і створювати новий кодекс життя — «нову заповідь».

Протягом довгих років тяжкої праці й глибоких роздумів він завершив велику працю «Конкордизм» — «найкращу дитину свою». По суті, це була філософська теорія розбудови нового, ідеального, гармонійно погодженого суспільного ладу та нових людей, що значною мірою носила утопічний характер.

Винниченко виходив з того, що сучасний світ — це «величезна прокажельня», напхана безнадійно хворими людьми, це — «велетенська яма, в якій червою кишать нещасні прокажені». Філософський трактат «Конкордизм» варто розглядати не як догму, а як вказівки до виходу із світової прокажельні, до оновленого, оздоровленого квітучого конкордистського (узгодженого) щасливого людського співжиття. Саме таким, на думку митця, має бути шлях до щастя. Тут яскраво виявився талант Винниченка-мораліста. Він прагнув висловити гуманістичну, по-язични-

цькому радісну етику сприйняття життя, оголосивши вищою цінністю кожен її мить, кожен її дивний виплід. Найперший обов'язок людини, за Винниченком, — жити вільно й щасливо. На шляху до самої себе людина має відкинути фальш, ханжество, конформізм і приписи буржуазної моралі. Тут виникає, мабуть, одна з провідних Винниченкових тем доби еміграції — пошуки самого себе, своєї істини, тема морального вибору. Автор закликає до «повної» свободи, до відмови від усіляких забобонів моралі, радячи довіритись лише власному досвіду, природності почуттів.

Ця концепція проймає як особисте життя, так і всі мистецькі твори Винниченка останніх двадцяти років життя.

«Слово за тобою, Сталіне!» — хронологічно останній роман В. Винниченка. Письменник закінчив його 23 листопада 1950 року, за сто днів до своєї смерті. І це не випадково — саме до такого твору письменник ішов протягом усього свого свідомого політичного й творчого життя.

У найконцентрованішому вигляді свої уявлення про ідеальне суспільство із справедливими соціальними порядками та про шляхи його завоювання Винниченко розгорнув у своїх останніх романах «Нова заповідь» (1948 року) і «Слово за тобою, Сталіне!» (опублікований 1971 року — через 21 рік після написання). Обидва романи — політичні концепції в образах — тісно пов'язані між собою своєрідним дзеркально-зворотним принципом адресації та спільних тотожних прийомів белетризації провідної ідеї, названої письменником колектократією [40].

Осмислюючи особистий життєвий досвід, спостереження політичного і економічного життя Європи, Винниченко дійшов висновку, що існуючі системи господарювання, ґрунтовані на приватній чи державній власності, не створюють можливостей для повного розкріпачення фізичних і духовних здібностей людини та задоволення її численних запитів. Потрібні колективні пошуки іншої системи, яка увібрала б позитивні й життєздатні елементи існуючих, водночас позбулася б найсуттєвіших їхніх вад. Такі пошуки, з погляду письменника, доконечні після страшної Другої світової війни з застосуванням нових засобів масового винищення людства, у часи назрівання й можливого вибуху війни третьої — планетарної.

Альтернативою неминучого воєнного зіткнення двох протилежних систем, на думку письменника, є їхнє політичне «порозуміння» й економічне зближення шляхом докорінної реорганізації систем організації виробництва, що також має кінцеву мету — соціалізм. Отже, треба «негайно, але без зброї почати переводити приватну власність на колективну. Не державну, а колективну... Не націоналізація, а соціологізація — колектократія, себто влада колективу... Організація кооперативів продукційних, торговельних, аграрних, фінансових... Колектократія всього національного хазяйства...» [Див.: 40].

Мріючи про революційні за змістом, але мирні шляхи здійснення цієї мети з ініціативи керівників Радянської країни, один з героїв роману «Нова заповідь» французький соціаліст вигукує: «Яку величезну роль могла б зіграти Москва в цій революції! Яким могутнім сторожем і охоронцем колектократії вона могла б бути! Народи... втомились од цієї вічної гризні, кривавості, ненависті, вони теж усією душею прагнуть миру... Яка слава, яка велика історична честь припала б на долю комунізму, коли б він виступив ініціатором і борцем за таку ідею. Всі народи з любов'ю зразу обернулись би до нього, як до сонця. І хай би тоді капіталізм спробував відкинути цю пропозицію, хай би захотів силою війни перемогти нас...».

У детективно-динамічному, напруженому сюжеті письменник з усіх боків досліджує цю проблему, — випробовує її у зіткненнях представників найрізноманітніших політичних та ідейних орієнтацій, ніби прозірливо передбачаючи майбутні політичні й ідеологічні дискусії, що спалахнули в реальному світі 50 — 80-х років.

Ось один із представників ідеологічного екстремізму у відповідь на твердження, що капіталізм не піде на мирне співробітництво з соціалізмом і ладен буде вдатися навіть до найстрашніших сучасних воєнних засобів утвердження свого панування, заявляє: «Атомові бомби? Бактерії? Руїни? Загибель цивілізації? Нехай, не ми її викликаємо. І коли капіталізм заради свого панування готовий іти на все це, ми приймаємо. Нехай вигине півлюдства, сотні мільйонів його, хай півпланети буде в руїнах, нехай. Ми на цих руїнах задушимо капіталізм і почнемо будувати соціалізм. Іншого виходу немає».

Перекладений французькою мовою, роман «Нова заповідь», що пропагував ідею мирного співіснування різних суспільних систем, набув гучного розголосу. Найпопулярніший та найвпливовіший французький літературний журнал «Ле нувель літтерер» оголосив його значною подією, поймаючи автора «великою людиною європейського масштабу», а Товариство сприяння розвитку мистецтва, науки і літератури нагородило його почесним дипломом і срібною медаллю. Окрилений таким авторитетним визнанням, Винниченко і сам у кінці 40-х років звертався з подібними маніфестами до ООН та громадської думки усього світу, вимагаючи, щоб самі народи взяли у свої руки справу війни і миру, а уряди всіх держав активно шукали шляхів «порозуміння» між собою та мирного співіснування. Але в роки нагнітання воєнної істерії, розпалювання холодної війни, нестримної гонки озброєнь ці заклики здавалися абсолютно наївними, несвоєчасними й нездійсненними.

Зневірившись у тому, що ініціатива у постановці проблем загального роззброєння та світового миру може виходити від «справжніх» капіталістів та їхніх урядів, Винниченко під кінець свого життя прийшов до думки, що ідею мирного співіснування держав може й повинен висунути і здійснити лише Радянський Союз. Керуючись цим переконанням, Винниченко в кінці 1949 р. приступив до написання роману ідей «Слово за тобою, Сталіне!», завершивши його вже через три місяці напруженої роботи. Переклад роману на французьку мову він супроводжував таким визначенням своєї мети: «Ще раз поспробую викласти свою «утопію» і переконати, що вона є єдиний реальний і практичний вихід із того кошмару, який практично політики Сходу і Заходу готують для всього світу» [Див.: 40]. Істотне уточнення містилося і в передмові до роману: порівняно з романом «Нова заповідь» спільною є лише белетристична форма, обрана з міркувань максимальної доступності «для найширших кіл читачів, які здатні цікавитись пекучими питаннями війни і миру», а принциповою відмінністю — місце дії та характер розвитку концепції трудової колективності.

У романі зображено реальну ситуацію, що панувала в СРСР, — атмосферу загальної підозрливості й страху в часи сталінського

терору, жахливий режим в'язниць та концтаборів, страхіття масового голоду на тлі показних благоденства та ентузіазму. Оскільки твір свідомо писався як «політична концепція в образах», то навіть у детективно вибудованих сюжетних колізіях проглядає запрограмована упередженість, яка одночасно визначала й принципи конструювання персонажів.

Замість живих людей з індивідуальними, психологічно мотивованими характерами в романі здебільшого діють схожі на резонери класицистичних драм механічно сконструйовані манекени, персоніфіковані рупори авторських ідей, пласкі втілення чеснот чи вад, стверджує П. Федченко [40]. Досвідчений і вмільний художник, здавалось, не надавав жодного значення мистецькій стороні, свідомо жертвував нею і заради пропагандистського ефекту максимально оголював саму соціологічну концепцію.

У розгалуженій структурі роману відповідно до його цільового призначення центральними є останні два розділи, в яких у публіцистичному стилі з елементами теоретичної мотивації й емоційно-пропагандистського пафосу розкриваються концепції трудової колективності та всесвітнього політично згармонізованого суспільства. З цих міркувань Винниченко відмовився від попередньо планованої назви роману — «Терміти» як узагальненого образу тих сил, які не приймали спотвореного Сталіним соціалізму.

Якими ж композиційно-сюжетними засобами реалізуються у романі запрограмовані ідеї? Одного з центральних героїв роману, старого комуніста Степана Іваненка, автор проводив через багато випробувань тодішнього казарменного соціалізму. Познайомившись зі справжнім, а не пропагандистським показним і підлакованим життям радянських людей, прозрілий Іваненко ділиться своїми думками про шляхи економічного, політичного і морального оздоровлення радянського суспільства з давнім другом, членом Політбюро Дев'ятим.

Думки Іваненка були лише підтвердженням потаємних сумнівів і здогадів Дев'ятого, а тому він після болісних вагань мужньо вирішив винести все це на обговорення Політбюро. У доповіді Дев'ятого про війну і мир, про роль духовного чинника у зверненнях радянського народу зустрічаємо чимало слушних і точних спостережень над радянською дійсністю,

глибоких і справедливих думок про природу й причини успіхів і прорахунків у соціалістичному будівництві та в ході Великої Вітчизняної війни. Дев'ятий вважає, що дві соціальні системи у політичному й воєнному протистоянні дійшли до межі світової катастрофи — закономірного продовження тривалої холодної війни й наслідку нестримної гонки озброєнь. Він вже не вірить у ефективність закликів до мирного співіснування двох систем, доки вони будуть ґрунтуватися на принципі сили, взаємної недовіри й страху.

Ця неконтрольованість може призвести до воєнного вибуху, в якому капіталістів і комуністів «переможе одна система спільного божевілля» і після якої «на землі лишаться уцілілими хіба що якісь дикунські племена в глибинах Африки... Дикі рештки людства починатимуть його нову історію на напівмертвих клапках величезної планетарної пустелі...» Прогнозуючи цю можливу страхітливую перспективу, Дев'ятий стурбовано запитує: «Чи варто було нам завдавати собі й мільйонам людей стільки страждання, щоб досягнути таких результатів?». Відповідь може бути лише одна: «Людство може врятуватися тоді, коли його вожді зрозуміють і виразно усвідомлять собі, що досягти миру на землі тими засобами, які досі пропонувалися, неможливо; що всі ці засоби неминуче, раніше чи пізніше, призведуть до війни, значить, до загибелі людства». Дев'ятий вважає, що ідеологи і керівники країн обох систем повинні припинити взаємні нападки й розпалювання ворожнечі, тенденційно-однобічне вихваляння переваг своєї системи і дискредитації, звинувачення у всіх гріхах та недосконалоствах системи протилежної, перестати моделювати гіпертрофовано нахисний образ ворога.

Промовець ґрунтовно аналізує й оцінює комплекс історичних аргументів обох сторін у тривалій пропагандистській холодній війні і доходить висновку, що основна причина зла сучасного людства — у примусовій, невільній праці одних людей на користь інших. Отже, на його думку, слід знищити примусову працю скрізь — і в країнах, де панує приватна власність, і там, де існує власність державна, запровадивши власність колективну — колектократичну, де все буде належати всім, і де будуть діяти у вільному змаганні різноманітні трудові кооперативи.

Від такої доктрини-панацеї, яка має забезпечити визволення трудящих од експлуатації, а світу — від страхіття війни, «швидше, без крові, страждань, руїн, убивств приведе до мети організації щастя людей, ніж збройні революції чи атомові бомби», на переконання Дев'ятого, не відмовились би навіть К. Маркс і В. Ленін, а тому її беззастережно повинен прийняти і Й. Сталін.

Від імені Комуністичної партії і Радянського уряду Сталін повинен пообіцяти, що в країні з прийняттям колектократії буде припинено виробництво зброї, запроваджено свободу слова, зібрань, совісті, організацій та виборів і таким чином на ділі продемонстровано перед усім світом можливості соціалістичної системи. Із всесвітнім запровадженням колектократії під орудою ООН держави у перспективі без воєн і революцій могли б об'єднатись у світову федерацію вільних народів.

Показово, що письменник ладен навіть ідеалізувати роль Сталіна як можливого рятівника світу, вважаючи, що жоден інший голос у світі не буде такий авторитетний і могутній, як голос керівника Сталіна. Тому вустами свого героя Винниченко застерігає Сталіна від ухиляння у виконанні найвищого святого обов'язку перед людством. «Слово за тобою, Сталіне!» — по суті, цим зверненням закінчується роман, і його автор та читачі в болючому напруженні чекатимуть відповіді та наступних дій керівництва Радянської країни.

За шістдесят років ці романи не тільки не застаріли, а, навпаки, стали ще актуальнішими і промовистішими. Їх виразно негативні персонажі збільшилися, урізноманітнилися і можуть бути прототипами «героїв» сьогоdnішнього «лепрозорію». Володимир Винниченко належить до тих нечисленних українських письменників, творчість яких беззастережно слід розглядати в європейському світовому контексті. Не можна не брати до уваги той факт, що чималий відтинок часу Винниченко провів на еміграції у Німеччині, Франції, Австрії, Росії, перебуваючи поза межами України. Будучи митцем напрочуд чутливим до новітніх течій, напрямків у літературі, він, безперечно, всотував їхні здобутки, «прорубав вікно у Європу».

ЕММА АНДІЄВСЬКА [9; 36]

Окрім поетичних творів Емма Андієвська видала три збірки короткої прози: «Подорожі» (1955), «Тигри» (1962), «Джалапіта» (1962) та три романи: «Герострати» (1970), «Роман про добру людину» (1973) і «Роман про людське призначення» (1982). Вже від перших її творів реакція критиків була різна, а то й суперечлива. Герметичність її поезії та формальна вибагливість її прози не піддаються легкому сприйманню. Великі твори приховують великі таємниці, котрі до кінця розгадати неможливо, для яких існує стільки інтерпретацій, скільки читачів до них дотикається. Одним з таких цікавих і небуденних творів є «Джалапіта» Емми Андієвської. Однозначно відповісти, що це за твір, який його жанр, неможливо. Можна припустити, що це поема, але цілком ймовірно, що це поезія у прозі або проза у поезії, хтось назве це видінням, аквареллю, арабесками — точної назви жанру не існує.

Про що ж йдеться у «Джалапіті»? Що лежить в основі фабули? В усіх 64 невеличких розділах, відмежованих один від одного зірочками, розповідається про те, хто такий Джалапіта і чим він збавляє час, точніше — вічність. Перед нами розгортається своєрідна хроніка життя і діянь Джалапіти. Однак, не зважаючи на детальні описи, відповісти конкретно, хто такий Джалапіта, теж неможливо: ангел він чи монада, добрий демон чи дух вигнання: «Він — кожен з існуючих предметів і людей, але він — не вони, він — Джалапіта. Коли дві тисячі років тому пробували писати життєпис Джалапіти, то покинули, бо Джалапіта не вмів писати в слово», — наголошує авторка.

Живе Джалапіта поза простором і часом, з духовної субстанції може обернутися в матеріальну, головна його заповідь — творити добро і справедливість. Разом з тим він, як і весь світ, побудований за законами дуалістичної єдності. Він універсальний і разом з тим неймовірно безпорадний, всемогутній і вражаюче безсилий, всезнаючий і наївний: «Джалапіта йшов вулицею, думаючи над тим, чому люди, йдучи, розмахують руками, і прийшов до такого висновку: люди розмахують руками, щоб виміряти простір, щоб утримати рівновагу і щоб робити вентиляцію космосу». Він глибоко моральний і здатний упасти в нікчемство,

трагічний і смішний, альтруїст, що з необережності може вбити людину. «Джалапіта має одну сталу прикмету: доброту, решта все плінне». Але ця доброта рідко обертається на користь людям. Як вища істота він мислить абстрактно і його конкретні вчинки інколи обертаються проти нього самого.

Твір Андієвської — мозаїка, скомпонована з різних стилевих фрагментів, тут є елементи імпресіоністичного і реалістичного письма, загалом же переважає сюрреалістичне. Авторка бездоганно володіє таким прийомом, як іронія. Гумор у «Джалапіті» тонкий, проникливий, має глибокий філософський підтекст.

«Роман про добру людину» — твір про так званих «переміщених осіб». Це загальна назва всіх, хто у ході воєнних подій опинився за межами своєї країни: і вивезені для примусової праці, і колишні військовополонені, і ті, хто добровільно подався на Захід, не бажаючи бути визволеним «советаи».

У «Романі про добру людину» Емма Андієвська розповідає про табір, де живуть «переміщені особи» у постійній тривозі й чеканні: куди іще їх «перемістять»? Дадуть можливість поїхати кудись безвісти, де треба багато працювати і скупко заробляти, зате можна буде жити й відчувати себе вільними? Чи повернуть на «Батьківщину», де для тебе знайдеться місце, бо ж «широка страна моя родная». Знайдеться місце і в Сибіру, і в Казахстані, і на Соловках; знайдеться досить колючого дроту, щоб обснувати довкола весь білий світ; нарешті, знайдеться куля в потилицю.

Знаючи це, люди вдавалися у паніку кожного разу, коли ширилася чутка, що в табір має прибути репатріаційна комісія. І попри все, жили звичайним людським життям: спали, їли, дбали, чим нагодувати дітей; чоловіки, як чоловіки, не пропускали можливості випити. Збиралися в імпровізованій церкві помолитися Богу. А ще збиралися в імпровізованому театрі, щоб прилучитися до мистецтва. І в тому житті високе і дрібне так перепліталися, що вже не можна було розрізнити, що ж важливіше.

Читаєш «Роман про добру людину» і не перестаєш дивуватися. По-перше, чому його так названо, коли головний герой — зовсім не добра людина, а, навпаки, таборовий злодюжка, до того ж дуже везучий, практично невловимий, такий собі Дмитрик. По-друге, як такий вишуканий, рафінований поетці вдалося написати

такий реалістичний роман? Тут людське життя в таборі ді-пі постає неприкрашеним, з усіма своїми прозаїчними деталями. Тут нема жодної людини, до якої пасувало б визначення — літературний герой. Та які ж вони герої — невдаха Стецько, дивак професор Кава, перекупник краденого Іван Жердка або панотець Гудзь, котрий, дбаючи про спасіння душ своїх парафіян, не дуже дбав про власну і не цурався чарки. І разом з тим якось виходило, що майже всі вони герої. І навіть здатні на такі подвиги: грішний панотець Гудзь, смертельно поранений, править службу Богу, щоб врятувати свого вбивцю від заслуженої покари.

А хіба не героїня Кадиліха — мати стількох дітей, що їм рідний батько лік втратив, а вона усім їм раду давала: обпірала, обпрасовувала, обмивала, виварювала, опікувалася і муштрувала. А чи не героїня баба Грициха, яка нікого не сварила й не повчала, але якось так виходило, що перед її добротою всім ставало соромно за свої вчинки. Власне, з тієї баби Грицихи і починається в реалістичному романі якась фантастика, химерія, фантазмагорія. Так баба Грициха виростить єдиний на весь табір соняшник, якого ніхто не може знищити. І навіть коли п'яний Грицько Нечеса, чийого сина убили в таборівій бійці, кленучи Бога і людей, цілу ніч рубав соняшник сокирою, то не зашкодив йому. Зате коли праведник Хома Федорович помер легкою смертю, то його жінка після похорону бачила, що її чоловік помахав їй рукою з соняха, бо саме там був рай. А коли плахта баби Грицихи впала на землю, то там відкрився вхід до пекла, і час від часу хтось туди попадав і навіть назад повертався.

Чому ж усе-таки «Роман про добру людину», коли там більше недобрих людей? Пані професорова Лилик все свариться з пані професоровою Синелько («І яка вона професорова! Ці самозванці! І як тільки та посміла!»), далі красуня Ріточка, про яку хтось недобрый розпустив плітку, ніби вона кількох своїх близьких знайомих упекла в Сибір і двох з них розстріляли («... наче без Ріточки їх не розстріляли б! Кого тоді лише не розстрілювали! Вона сама ледве вбереглася!»). А такий собі Дюрченко («Кого ця гнида не покривдила! Він на мене з десяток доносів настрочив, тільки мені що — я самотній, без родини, можу й звікувати в таборі, мені багато не треба...; а от іншим, багатодітним, він закрав світ

своїми наклепами. Їх нікуди не беруть, а Івана Луценка і Петра Турчина завдяки йому мало не видали радянщикам, їх весь табір по черзі переховував, заки вияснилося, що то не вони писали прохання репатріюватися, а ця гнида, аби помститися на хлопцях за якийсь жарт»). А що вже говорити про Юхима, який убиває отця Гудзя?

Але всією художньою логікою роману Емма Андіївська доводить, що людська доброта незнищенна. І коли Юхим стоїть в імпровізованій церкві і трясеться від страху, що зараз отець Гудзь покаже свої рани і Юхима просто в церкві живцем розшматують, отець Гудзь, звертаючись до одного Юхима через голови інших молільників, говорить про те, що Божа милість безмежна, що ніхто не народжується убивцею чи зрадником і ніколи не пізно струсити з себе гидь, треба лише повірити в добро.

Головний герой Дмитрик довгим і складним шляхом приходиться до висновку, що живе не так, як гідно людини. «Що він робитиме, до яких країн занесе його доля, і взагалі, як він тепер справуватиметься, Дмитрик не думав; проте з певністю, далеко остаточнішою, ніж у всіх своїх шахрайських операціях, знав, що йде у світ починати зовсім нове життя — нести людям добро, без якого не рухається світ, і мати відвагу вмирати за це добро».

1982 року з'явився друком великий епічний твір Емми Андіївської «Роман про людське призначення», що завершував своєрідний триптих письменниці, присвячений одвічним проблемам добра і зла, любові і ненависті, правди і кривди, честі і безчестя.

Авторка знову виставила на щит жанрове означення твору як роману, хоча від класичної дефініції цього жанру не залишилося майже нічого. Цей експериментальний твір з таким же успіхом можна було б назвати антироманом. Ідейно-тематичні постулати тут розчинені в незліченних сюжетних конструкціях, нескінченному сонмі образних побудов, а звичні прийоми художньої умовності знехтувані або ж спародійовані. Як і в попередніх книгах, авторка творить усупереч традиції, вірна своєму внутрішньому голосу і слуху, цілком зберігаючи авторську суверенність.

Щоб зрозуміти прозу Андіївської чи принаймні наблизитися до такого розуміння, треба дивитися на неї виключно з погляду мистецтва, а не життя. Чимало з того, що відбувається на сторі-

нках її романів, вражає саме своєю безглуздістю та невірогідністю. Вона зорієнтована на неістинність, нереальність, яка, однак, якимось дивним чином відкриває нові грані реального. Словесні лабіринти її прози усе ж виводять нас у тунель зі світлом. Цим світлом є віра у добро, любов, правду та справедливість. Людина тут завжди бачить свою невдатність і підлість, намагається піднятися з низин аморального падіння, змобілізувати зусилля волі для боротьби з темним і сатанинським в душі і світі.

Більшість героїв Андіївської вірять Ісаї: «Хто ходить в пільмі, той бачить світло велике». Тож загалом її проза сприймається як торжество над брехнею і злом, неправдою і ненавистю. «Роман про людське призначення» великою мірою суголосний з «Романом про добру людину», його можна навіть розглядати як продовження попереднього твору. Снується все та ж безконечна нить оповіді і героями твору виступають все ті ж знедолені українські емігранти, яких вітри історії розсіяли по всьому світу. Тільки тепер ареною дії стають не табори «ді-пі», а вся земна куля. Українські вигнанці опиняються у Канаді, США, Німеччині, Бразилії, Аргентині, Японії. Найприкметнішою їх ознакою залишається все та ж закинутість в світі, неприхищеність, відчуженість. Хистка лінія, що розділяє добро і зло, знову проходить через серце кожного з діючих персонажів, породжуючи відчуття тривоги, болю і сум'яття, обумовлюючи містико-апокаліптичну свідомість.

Письменниця цілком здає собі звіт у тому, що новий погляд на світ вимагає нового відображення у слові, що цей навальний «апокаліптичний ритм часу уже не можна відтворити звичними формами оповіді». Звідси ці несподівані і складні формальні новації, ця непроста для сприйняття оповідь, що у критиці дістала назву лінійної. Це проза важка, її осягнення не для розваги, вона вимагає від читача увочевидь не менше інтелектуальних зусиль, ніж затратив їх сам автор під час написання твору. Щоб зрозуміти таку прозу до кінця, треба бути трішки езотериком, зуміти знехтувати логічністю мислення.

Про що він — роман Андіївської? Яка його проблематика? Яка тема? Кажучи узагальнено, це твір про пошуки істини і відповіді на питання: що є світ? Чим є наша дійсність? Як піді-

йти до дійсності, щоб збагнути правдивий образ світу? Світ у романі постає як трагічна загрозна для людини даність. Усі герої шукають порятунку з цієї трагічної безвиході, вириваючись з неї у світ ілюзій та видив, паралельний світ поза реальністю. Важка гнітюча дійсність породжує ненормальних індивідів, спонукає їх до божевільного занурення у хаос світотворення.

Трагізм і безвихідь — два полюси твору, що утримують від розпаду усі його силові лінії. Але попри те людина змушена робити вибір. У неї залишається одне неминуче право — стати на сторону добра чи зла. Авторка підводить до думки, що проблема вибору стоїть перед людиною постійно, здійснюється щохвилини, навіть кожної миті.

Усі герої твору (а їх сотні) вловлюють сигнали іншого буття, вони ненормальні з погляду буденної логіки, живуть у своєму світі і одержимі кожен своєю ідеєю та метою. Тему двосвіття і його символічного зв'язку винесено на передній план. Андіївська вирішує цю проблему по-своєму і наскрізь оригінально. Герої роману божевільні чи напівбожевільні. Але їх ніхто не садить у психушки, не переслідує, не лікує, до них нікому немає жодної справи. Вони легко знаходять собі таких, як і вони, співрозмовників чи приятелів, спілкуються з ними, порушуючи складні одвічні філософські проблеми. Врешті-решт читач приходиться до переконання, що цей звихнутий світ — прихисток для звихнутих індивідів.

Герої твору ходять ніби не по суші, а по воді. Це як у Матері-Марії: «Є два способи жити: абсолютно законно і поважно ходити сушею — міряти, важити, передбачати. Але можна ходити по воді. Тоді не можна міряти і передбачати, а треба тільки вірити. Миттєве безвір'я — і починаєш тонути». Глибока одержима віра утримує героїв Андіївської на воді. Ось хоча б один з найбільш промовистих прикладів: Безручко працює над винаходом, що має врятувати усе людство, або принаймні знадобитися усім без винятку людям. Що це за винахід? «Це не барабан. І не виварка. А скриня. Власного виробу. Чи коли волієте: сплющена сфера з ручкою... — розповідає він. — Справа в тому, що енергія, якою живиться винахід, іде з мого серця. Дотик чужої руки спричиняє коротке замикання психічних біоєдинниць, чи біоквантів, що до-

рівнюватиме їхньому розщепленню, а вивільнені біочастки значно перевищують потужністю енергію від розщепленого атома».

Героїв роману мучать містичні начала природи, вони намагаються зрозуміти незбагненне, пояснити закони хаосу, досягнути вічності і безсмертя. Вони ніби прориваються крізь межі людського розуму. Так, один з персонажів Федір під час пропасниці у Бразилії зіткнувся з потойбіччям, що й залишило в його звичку помічати те, повз що інші проходять байдуже. Для іншого героя — Лужного — «розпочався Страшний Суд», хоча «попервах він, Лужний, не одразу й второпав, що ж воно насправді діється». Відтак став свідком воскресіння, і тим самим остаточної винагороди та покарання живих і мертвих, «постеріг Усевишнього, осліп, але в нього zarazом відкрилося таке двигаюче... унутрішнє бачення, що він нараз і побачив, і почув голос».

Майже усі діючі персонажі працюють над якимись чудернацькими винаходами, і то неодмінно такими, які мають врятувати планету і людство. Богдан Чапля винаходить апарат, «який розщеплює, повертаючи вражені злом клітини до первісного нульового заряду». Цей апарат унедійснює зло, утверджує добро, інші називають його «лускавкою зла». Інженер Федуляк мозолиться над «елеватором майбутнього», у якому зберігатиметься зерно «і ліпше, і певніше, ніж у цегляних чи цементних елеваторах». Позенко надіється віднайти «координати осейних загиблих континентів».

Разом з тим, усі герої роману — незвичні, винятково оригінальні і навіть талановиті люди. Усі вони мислять нестандартно, незашорено, багато роздумуючи над чисто онтологічними питаннями, над проблемою життя і смерті, добра і зла, віри та безвір'я. Мимоволі напрошується думка, що нормальні саме ці люди, а всі решта — без видимих відхилень — безнадійно втрачені для вищого призначення і божественного світу. Авторка переконана, що людина в основі своїй добра і завжди залишається такою, навіть усупереч світовим катаклізмам і незліченим випробуванням, що звалюються на її голову. Любов і доброта рухають людською душею, у ній закладено Провидінням «здатність любити й не лише любити... а й урухомити раптову потребу... роздарувати себе на всі боки».

Однак соціум неблаганний. Письменниця простежує, як відбувається зміщення предметно-чуттєвого бачення, що призводить до нервових зривів і врешті-решт божевілля. Людина безпорадна перед детермінативним і руйнівним тиском суспільних обставин. Реальність, побачена крізь призму страшної війни, нагадує сон і набагато жахливіша за нього.

Але чому добро не може здолати зло? «Зло не терпить, коли з нього зривають личину, розпізнавши, чим воно є насправді... Аби людина не тільки не добігла, а й навіть не усвідомила свого призначення, заради якого... пущено з нуля в рух усі галактики зі світами й антисвітами, бо ж влада диявола тримається виключно на тому, аби чоловіка залякати, звівши його до самих кишок, щоб він і гадки не мав випростатися з кривавого гнойовища й глянути на зоряне небо».

Усі герої Андіївської міркують над питанням, варто це життя прожити чи ні. Не витримує боротьби з самотністю Панас і душевний тиск постійно штовхає його «поповнити самогубство». Багато роздумує над проблемою суїциду Богдан Чапля. Герої роману ніби підтверджують тезу Камю, що накласти на себе руки — означає зізнатися, що життя зробилося незрозумілим. Смерть для них — неминучий і цілком зрозумілий перехід в іншу якість, хоча не так просто повірити, що ось після смерті людина здобуде цю іншу іпостась, і все збагне, і все відкриється їй: таємниці всесвіту, дороги життя і вічності, необхідність пізнання добра і зла.

Характерно, що за оповіддю не видно автора, він ретельно приховав свою автентичну сутність. Андіївська у своїх творах поступає так, як Творець світу, що, створивши усе суще і вдихнувши в нього свою душу, залишається невидимим для світу. Авторка присутня у кожному реченні, кожному слові і разом з тим її немає. Її подих відчувається у зблиску філософських фраз, тонкої іронії, дотепних діалогів, її любов розлита в аурі добра і співчуття, але разом з тим окреслити її сутність неможливо.

Шлях, який проходять усі герої, дуже складний, заплутаний, але ті численні історії, що їх нанизуює авторка одна на одну, об'єднує щось спільне, нероздільне. Естетичний суверенітет окремих фрагментів ніколи не сприймається як чужорідне тіло у творі, тому що цементуючим началом виступає дух і ритм.

Руйнуючи традиційну форму роману, авторка шукає того шляху в прозі, яким до неї ще не ходив ніхто. Цю прозу можна назвати сюрреалістичною, або принаймні з елементами сюрреалізму, що допомагають освоювати глибинні шари підсвідомості. Знайдемо тут і містичне заглиблення у надреальність і експресіоністичні падіння в безодні світового духу. Саме у цьому прихована сугестія тексту.

Загалом кажучи, творчість Емми Андіївської — одна з модифікацій сучасного модернізму — «мистецтва, що знайшло своє призначення у протистоянні апокаліптичним настроям нашого віку» (за А. Макаровим).

5. ПРОЗОВІ ТВОРИ З ЖИТТЯ ЕМІГРАЦІЇ

УЛАС САМЧУК [7, 14]

Роман «**На твердій землі**» — це оптимістична, інколи грайливо-іронічна з душевною сатиричною посмішкою, а інколи сповнена громадянського обурення і трагічних спогадів розповідь про врятованих людей «времни лютого». Повість про людей, переслідуваних і гнаних лихоліттям нашого часу, людей, що знали гіркі сирітські дитячі роки, що пам'ятають про загиблих батьків, що й самі побували в тюрмах радянських, німецьких, польських, угорських, що куштували праці «остарбайтерів», пройшли ДіПі табори і, нарешті, опинилися на вільній канадській землі.

Автор підкреслює, що тяжкий життєвий шлях цих людей виробив у них особливі характери й особливі таланти: організаційні, виробничі, бізнесові й мистецькі. Ці люди після років поневірянь, опинившись нарешті на твердій землі, відчувши право й можливість жити, виявили всі свої багатоманітні здібності [7].

Сюжет у романі розгортається у трьох рівнобіжних планах. Перший — почуття глибокої рани, несправедливості й трагізму в минулому, що його несуть у собі майже всі принаймні головні, герої роману. Другий — план мужнього життєтворчого ствердження буття. Третій — прояви «мементо морі» минулого трагічного часу (акції агентурних суб'єктів комуністичного гатунку в середовищі українських поселенців у Канаді) [14].

Привидімося до центрального героя роману Павла. Тяжкі докори привели цього здібного молодого чоловіка на тверду землю Канади. Він насамперед веде корисну, творчу працю. Але не цурається і балів, і мистецтва химерної землячки Лени, і романтичних любовних пригод, і веселих друзів. Одне слово, він жива людина з усіма додатними й від'ємними людськими рисами. Доля судила йому бути сусідом старої багатой дивачки пані Сомерсет. Павло часто розмовляє з пані Сомерсет. Це два протилежні світи. Трагедію свого дитинства, злочини системи, що вбила його батьків і мільйони таких же невинних людей, він згадає при різних нагодах, бо це в його серці той вогонь Клааса, що постійно кличе до помсти.

А який барвистий, оригінальний і одночасно трагічний образ малярки Лени. Вона — донька репресованого харківського інженера, якого засудили і знищили лише за те, що мав неросійське прізвище, її з матір'ю викинули на вулицю. Лише чудом мама з маленькою Леною добралась до Одеси, де випадково, як велике щастя, влаштувалася кондуктором трамвая. Це тільки один епізод зраненої душі цієї тепер талановитої малярки-модерністки, що робить карколомну кар'єру.

До другого аспекту в романі є сила прецікавих міркувань про обов'язки людини перед своїм народом, при пафос будівництва добра, про сучасне мистецтво. Третій аспект роману — це ворожі просмики серед українсько-канадської суспільності, спроба нав'язати агентурну сітку серед неї. Але ця сюжетна лінія вирішальної ролі не грає. Вона лиш є збудником пильності та обережності для інших героїв роману та його читачів, гострою згадкою для них про пережите й вистраждане.

Вказавши на ці три ідейно-мистецькі аспекти роману, не можна не висловити здивування, що деякі критики в минулому навіть не звернули на них уваги. Вони в романі чомусь вчитали були лише дрібноміщанські витівки, гедонізм (особисту насолоду), «кохання в ліжку», всесильний долар доробкевичів і більше нічого. А роман «На твердій землі», крім вказаних виразних суспільних мотивів, має низку прегарних пейзажів, добру діалогічну форму, тонку психологічну мотивацію інтимних стосунків героїв, хвилюючі романтичні пригоди людей та нову рису живої

авторової розповіді, пройнятої наскрізь лірично-сатиричним забарвленням.

У пізнішому періоді творчості Уласа Самчука, серед його численного доробку, з'являються нові жанри літературних творів. «На білому коні», «На коні вороному» та «Планета Ді-Пі» повністю належать до духу літературної доби повоєнного періоду у світовій літературі, що характеристична якраз спогадами з воєнних і посткапітуляційних років та автобіографічними повістями. Дві книжки, написані одна за другою, «Живі струни» і «Слідами піонерів» мають цілковито інший характер не лише від всього попереднього, але й різняться і між собою, хоч в основі написання обох творів — дослідження праці й досягнень українських емігрантів в культурно-мистецькому та суспільно-громадському напрямку. Ці твори здебільшого мають історичну базу.

Книжка У. Самчука «Слідами піонерів» вийшла з друку 1980 року, написана в 1967 — 68 роках. Цей твір автор у підзаголовку називає «Епос Української Америки». Ми знайдемо у ньому розповідь про неймовірно тяжкі початки перших українських емігрантів в Америці, заснування УНС та дальший розвиток громадського життя українських громад на цій землі. Відкривши книжку, з першої сторінки натрапляємо на несподівано оригінальне, свіже, цікаве трактування цієї, в багатьох родах писань розробленої теми. Осмислюючи події, наслідки, конфлікти й гармонію прагнень, охоплюючи той конструктивний хаос, що виявив себе в історичному розрізі великим будівничим нового світу, Улас Самчук дав яскравий образ народження і розбудови громадсько-політичного та культурно-мистецького життя української еміграції на тлі процесів, що відбувалися на цій землі від її піонерських часів, коли тут сходилися різні мови й культури світу.

МИКОЛА ПОНЕДІЛОК [7, 37, 38]

Ім'я Миколи Понеділка для сучасного українського читача майже зовсім не відоме. Проте в діаспорі твори цього автора користуються значною популярністю. Скажемо лише, що доробок цього письменника включає твори різних жанрів, як-от:



Микола Понеділок

повісті, новели, гумористичні образки, драми. В.Клиновий так образно схарактеризував Миколу Понеділка: «Він — типowo український письменник, невід'ємна частка нашого національного «я», оте яблуко з розквітлої української яблуні, як і годиться, рясно покритої вранішньою росю» [Див.: 37].

Микола Понеділок народився 24 вересня 1922 року у Новомиргороді. Доля майбутнього письменника склалася трагічно (як і багатьох українських митців): спочатку від сухот померла матір, згодом батька було заслано до Сибіру, де він невдовзі помер. Середню освіту майбутній письменник здобував у сусідньому містечку, вищу — на філологічному факультеті Одеського університету, проте навчання перервалося у зв'язку з початком війни. У 1943 році М. Понеділок потрапив до Німеччини, де перебував у таборах для переселенців. Враження, отримані від перебування там, згодом будуть покладені в основу напівавтобіографічної повісті «Диво в решеті». З 1945 р. М. Понеділок працював актором, помічником режисера, перекладав твори німецьких, англійських, французьких драматургів. Саме у Німеччині 1947 року у літературному додатку до еміграційного часопису «Українські вісті» відбувся літературний дебют молодого автора: побачила світ його перша новела «Чорна хустка». 1949 року Микола Понеділок переїхав до США, де йому довелося заробляти на життя тяжкою фізичною працею. Згодом йому вдалося знайти доволі пристойну роботу: три роки він пропрацював у «Голосі Америки», а з 1955 року мав роботу в одній з найбільших нью-йоркських книгарень «Сурма» (в німецькому та слов'янському відділах). Помер письменник у 54-річному віці 25 січня 1976 році.

Літературний доробок Миколи Понеділка зібраний у семи окремих книгах. В Латинській Америці та Канаді окремими виданнями вийшли збірки: «Вітаміни» (1957), «Соборний борщ» (1960), «Говорить лиш поле» (1962), «Смішні сльозини» (1966), «Зорепад»

(1966), «Рятуйте мою душу» (1973), посмертна збірка оповідань, нарисів, фейлетонів та рецензій «Диво в решеті» (1977). М. Понеділок є також автором драм «Знедолені», «Лейтенант Фляєв», «А ми тую червону калину...».

Найповніше М. Понеділок виявив хист сатирика та гумориста. М. Білоус-Гарасевич з цього приводу нотує: «Найбільш відомий Микола Понеділок як письменник-гуморист, а це тому, що поперше: він сам був найкращим популяризатором своїх творів цього жанру, а по-друге, і це головне, його гумористичні твори мають закладену в собі цупку та яскраво виявлену ідею вказати нам, де ми спотикаємося і висміяти якраз те, що найбільше цього заслуговує. Гумористична сатира для цього найбільш характеристична — нею він володіє майстерно. Сміх же його — як у Миколи Гоголя — крізь сльози... І ще одна цінна прикмета таланту М. Понеділка — вміння по-Шевченковому картати, не зневажаючи нас як людей чи українців» [7, 494]. Цей вислів чи не найповніше підтверджений у творах, що увійшли до двох перших збірок — «Вітаміни» та «Соборний борщ». Зібрані автором твори — це жартівливі історії, вістря яких спрямоване на побут українських переселенців. Ю. Тис зазначав: «Микола Понеділок щиро, а не злобно сміється з людських типів, з їх егоцентричних вдач і примітивних навиків, а з тим примушує нас сміятися і — призадуматися» [37].

Поряд з гуморесками писав Микола Понеділок і меланхолійні драматичні новели та оповідання, які увійшли до збірки «Говорить лиш поле». Герої цієї збірки — українські селяни, які потерпають від сталінського терору, доведені до відчаю розкуркуленням та насильницькою колективізацією. Автор творить образи мудрих і чесних українських людей, які терплять більшовицьке рабство, а проте вірять у правду, в те, що прийде нарешті день волі. Така ідея перелічених збірок. А ще — йдеться в них про безкінечну любов до батьківщини та невиліковну тугу за нею.

Особливе місце у доробку Миколи Понеділка посідає повість «Зорепад». У цій повісті відтворено душевний біль та невимовний смуток письменника за втраченою батьківщиною, рідними серцю краєвидами. Повість має виразну часопросторову окресленість: спо-

чатку дія відбувається в одному з сіл Херсонщини, потім переноситься до Сибіру, де й закінчується шлях мандрів головного героя. Часові рамки — передвоєнні роки та період Другої світової війни. Сюжет твору пов'язаний з дитинством головного героя — Грицька Кучеренка. Але щасливе дитинство обривається з початком війни. Хлопцеві, як і багатьом його односельцям доводиться втікати від наступу ворога. Під час відступу загинули батьки героя, а сам Григорій після важкого поранення й одужання потрапив в одне з бурятських сіл неподалік від Байкалу. Цінність твору, на думку В. Супруна, в тому, що майстерне зображення внутрішнього світу героїв, дотепний гумор (а це традиційні риси творчості М. Понеділка) сполучаються у повісті з талантом малярським, що виявився передусім у зображенні природи: «Кожен опис — то словесний малюнок з найтоншими відтінками кольорів та емоцій... Ліризм змалювання природи М. Понеділка типологічно зіставний із художньою прозою І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського чи й В. Винниченка. Близькі вони в одному — у вмінні бачити і відчувати, передати словом українську природу, в оптимістичній вірі, що на цій землі житимуть красиві, духовно багаті люди» [38, 204].

Збірка «Смішні сльозини» та повість «Рятуйте мою душу» репрезентують гумор своєрідний, просякнутий душевним болем та ностальгією. Тут трапляються часті екскурси в минуле, у дитинство. Найбільш хвилюючі спогади присвячені матері. На думку М. Білоус-Гарасевич, повість «Рятуйте мою душу» — «майстерна, оригінальна під кожним поглядом, належить до кращих літературних зразків» [37, 497] і далі: «Це глибоко лірична сповідь письменника про те рідне, дороге й незабутнє, що виповнює його (письменника) по самі вінця і живе в нім реальніше, ніж «діпівське» таборове борюкання з життям. Це проходить через увесь твір лірично-гумористичними або зворушливо-ліричними вставними барвистими оповіданнями, фрагментами спогадів, яскравими малюнками, діалогами, паралелями дійсного із щойно загубленим, у формі снів, спогадів, рефлексій...» [7].

Остання, посмертна збірка Миколи Понеділка побачила світ 1977 року. До неї увійшли нариси, оповідання, публічні виступи.

РОМАН ВОЛОДИМИР КУХАР [31]

Р. Володимир — відомий у діаспорі поет, прозаїк, перекладач, журналіст, учений, народився 21 лютого 1920 р. у Львові, 1939 р. став студентом Львівського університету, але навчання перервала війна і він подався на захід — спочатку до Відня (в 1943 — 45 рр. студював музику у Віденській консерваторії), а потім ще далі — до Гейдельберга, де 1948 р. закінчив університет. Згодом Р. Кухар емігрував до США. Тут в одному з інститутів він здобув науковий ступінь магістра бібліотечних наук, а 1962 р. у Мюнхені захистив докторську дисертацію. Спершу молодий учений працював науковим співробітником у кількох бібліотеках, зокрема в Брукліні та Нью-Йорку (в університетській бібліотеці); з 1962 р. він — професор державного університету Форт Гейс у Канзасі, де викладає англійську, німецьку та латинську мови.

Р. Володимир — автор поетичних збірок «До країни провесни», «Палкі серця», «Вітчизняні поеми», «Сучасне», «Прапори думки», книжки «Поезія в перекладах», збірок прозових та драматичних творів «Простір і воля», «Сучасний вертеп», повістей «Прощавай, минуле!», «Манівцями», «Андрій Первозванний», роману «Нація на світанку», книжки про Першу академічну гімназію в Львові «До блакитних вершин», багатьох поезій, оповідань, нарисів, есеїв, статей з історії, культури, мови та літератури в часописах.

Поезія й проза Р. Володимира цікаві тим, що, з одного боку, ніби органічно вписуються у контекст української історіософічної літератури, а з другого — не зводяться до комбінації патріотичних гасел. Його проза, насамперед повісті — це, здебільшого, широкі ліро-епічні полотна, які інколи межують з романною формою й настільки з нею зрощені, що буває важко виділити їхню жанрову домінанту. Об'єднує повісті з лірикою присутність суб'єкта повісткування (автора, оповідача або героя), який від першої до останньої сторінки неквапно веде свою розповідь і є, як правило, архітектонічним центром твору. Епічні моменти дійства, ескізи ситуацій, профілі характерів, іноді якісь конкретні реалії — все це ніби розчиняється у потоці авторських асоціацій, часто повторюваних наскрізних

мотивів, ліричних відступів, лише виконує роль обрамлення авторської свідомості.

Як прозаїк Р. Володимир дебютував 1977 р. повістю «**Прощавай, минуле!**». Композицією вона нагадує «Перехресні стежки» І. Франка, тобто побудована за принципом асоціативного ланцюга роздумів і переживань головного персонажа — вчителя-емігранта Корнила Сагайдака. Тож усі основні моменти твору, психологічні стани й міркування героя пов'язані саме з його долею та долею родини, яка, гнана вихором війни, опинилася на чужині. У всій психогамі душевних переживань Корнила можна виділити кілька мотивів, які набувають особливої значущості: це мотиви туги за батьківщиною, стійкості у боротьбі з більшовицьким монстром, причетності героя до визвольних змагань, глибоких роздумів над сенсом людського призначення й гіркоти, викликані дискомфортом у чужому середовищі. Та найбільше вражає після прибуття на батьківщину життя земляків, яким тепер замість одвічних національних і християнських цінностей намагаються нав'язати чужі ідеали та політичні міфи. Герой твору сідає в літак і знову повертається на американську землю, сказавши про себе: «Прощавай, минуле!» Цей прийом начебто навмисного відсторонення від подій, що відбуваються на рідній землі, щонайповніше розкриває весь драматизм переживань Корнила. А. Власенко-Бойцун називає цей твір «психологічним репортажем» життя політичного емігранта, хоч репортажності тут мало — більше сповідальності й роздумів над сенсом свого буття на чужині та долею батьківщини.

Тематично з повістю «Прощавай, минуле!» перегукується повість «**Поцейбіч борсань**» (1993). Тут із властивим авторові глибоким драматизмом і непідробним психологізмом показано життя родини емігранта Яреми Буженка; з нею ми зустрічаємося в час глибокого потрясіння, коли от-от розпадеться остання на землі імперія й народиться нова держава. Не дивно, що і Ярема, і Лорена, і їхні діти Юрко та Леся відчують владну незбагненну необхідність зупинитися, заглянути собі в душу, запитати себе: а який наш внесок у цю епохальну подію ХХ століття? Пафос напружених моральних пошуків, глибокі роздуми над животрепетними проблемами життя, монологічна форма викладу свідчать про самобутній талант автора.

Сюжетом ця повість являє собою другу частину повісті «Манівцями». У повісті змальовано життя родини українського емігранта, що став професором американського університету, Яреми Буженка, його відвідини вимріяної України з дружиною Лореною і підлітками-дітьми Юрком, Галиною і Лесею, їх розчарування побаченням. По повероті назад в Америку, — вірний ідеї визволення свого народу Ярема Буженко з дружиною Лореною присвячуються вповні національному вихованню сина й доньок, з надією побачити Україну вільною.

По проголошенню незалежності 24 серпня 1991 р. Буженки висилають національно свідомого сина, вихованого в Америці, Юрка з сестрою Лесею в Україну, де вони обоє включаються у Львові в працю збудження народу на Східній Україні до референдуму 1 грудня 1991 р. за потвердження проголошеної Верховною Радою самостійності України.

У повісті цікаво розгортається життя родини Буженків. Життя, яке є образом побуту всіх емігрантів, поселених у англомовних країнах. Повість багата на нові словотвори, які автор як філолог свідомо вводить у мову, збагачуючи тим літературну мову. Ця повість Р. Володимира фабулою і родинними малюнками подібна на роман Вільяма Ґолсуорсі «Сага про Форсайтів». У «Сазі» — любовці, космополітизм, родинна розхлябаність, а в «Поцейбіч борсань» Р. Володимира — націософія, ідеї, студії, скитальщина по таборах ДіПі, щасливе родинне співжиття у поселенчому побуті в Америці. При тім влучна характеристика життя американців: побіч багатирського життя людини, її «духове пустирище, морально хворий світ, країна розперезаних моральних безпросвітів, здичавіла підкультура сучасної доби, позбавленої вищих ідеалів».

Серед кращих здобутків історичної прози на еміграції — повість Р. Володимира «**Андрій Первозванний**» (1984). У передмові І. Овечко наголосив: «Андрій Первозванний» — це перший у нашій літературі твір, побудований на задокументованих даних того історичного періоду про нашу дохристиянську спадщину. Перший і, мабуть, ще довго буде й останнім, бо чомусь не бачимо великого зацікавлення у письменників нашою стародавньою бувальщиною. А тим часом яке широке поле в тій дохристиянській епісі для вдумливого й талановитого письменника!». Завважимо,

що, крім повісті, до книжки ввійшла розвідка автора «Шляхами апостольської місії в Україну св. Андрія Первозванного у світлі джерельної літератури», список використаної літератури, карта походу, резюме англійською мовою, ілюстративний матеріал (фрагмент мозаїки «Євхаристія» в Соборі св. Софії та знімок Собору св. Андрія Первозванного в Києві). Таке поєднання дає змогу читачеві порівняти документальну основу твору з його художньою версією, наочно переконатися, яке місце у структурі повісті посідає вимисел, з історичної перспективи оцінити викладені в ній факти.

1989 р. в Буенос-Айресі (видавництво Ю. Середяка) побачила світ повість Р. Володимира «**Манівцями**», де сюжетне повісткування про родину Прісних, її поневіряння на чужині знову ж таки міцно зрошене з емоційно-медитативними висловлюваннями оповідача, що дає підстави вести мову про вмонтованість у структуру цієї «своєрідної сімейної хроніки» (М. Лоза) образу ліричного героя. Недарма критики порушували питання про співвіднесеність біографічної особистості автора з образом героя твору. Така форма композиційної організації життєвого матеріалу і випукло змальована постать Радомира Прісного, особи, наділеної драматичною індивідуальною долею та психологічною чіткістю внутрішнього світу, дали змогу авторові глибше відобразити його вболівання за долю емігрантської сім'ї та збереження її національної ідентичності у бурхливих процесах асиміляції родинного осередку чужим середовищем, бо в лабіринтах технологічної, здегуманізованої цивілізації може загубитися не лише особистість, а й нація. У цьому творі Р. Володимир продовжує розвивати прикметні риси свого повістярського письма. Це, зокрема, висунення на передній план внутрішньої дії, особлива увага до сфери свідомості героя, копітка праця над лексикою.

Особливе місце у творчому доробку Р. Володимира посідає дилогія «**Нація на світанку**» (перший том — «Мир», другий — «Війна») — монументальний літописно-белетристичний твір, який можна порівняти хіба що з «Волинню» У. Самчука. Відображені у ньому події відбуваються переважно в 20 — 40-х роках минулого століття на території Західної України. Інколи ж дія переноситься на землі Білорусі, Карпатської України, Німеччини, а напри-

кінці твору — Східної України. Можна сказати, що організуючою силою добре продуманого, екстенсивного сюжету діалогії виступає сам час як суб'єкт історичного процесу. В цьому плані він (час) розпадається на два хронотопи: ідилічний в першому томі, де показане тихе, мирне життя Михайла Рогатина та його дітей Святослава і Марусі, описано їхні ідеали й мрії, красу природи та патріархальний лад українського села, змальовано національно-релігійні традиції українського народу та історичні пам'ятки Львова, — одне слово, весь той комплекс національно-психологічних проблем, які автор об'єднав універсальною категорією «мир», і драматичний у другому, насиченому воєнними колізіями, де символічна й художня хронологія конкретизується предметними життєвими реаліями: участю героїв твору в соціальних потрясіннях епохи.

З глибокого та проникливого аналізу історичної ситуації й народжується самосвідомість героїв, цілісний, хоча й не позбавлений внутрішніх суперечностей образ їхнього «я», реального (уявлення про себе в структурі конкретно-історичного часу) й ідеального, що акумулює патріотизм і залучає до визвольних змагань чи в лавах УПА, як це трапилось з Рогатином, чи в Галицькій дивізії, до якої вступив його брат Лесько. Викристалізовується їхня активна життєва позиція, стають принциповими їхня ідейна послідовність та відстоювання своїх поглядів, а основне — готовність покласти, якщо в тому буде потреба, життя на вівтар національної ідеї. Автор поєднує подієвий час діалогії з побутовим, з «прозою» життя для того, щоб деякі події національної драми, які так гостро переживають герої твору, подати в граматичному імперфекті — як неодноразово повторювані елементи «побутової» поведінки, відбувається «згортання» великих шматків сюжетного часу в одиничний епізод, який водночас виступає еквівалентом морального ставлення героя до минулого і до теперішнього, коли перед ним постає проблема етичного вибору.

Заслужують на увагу й нариси Р. Володимира, кращі з яких увійшли до книжки «Простір і воля». В них, як і в романах та повістях, порушуються глибокі соціальні, моральні, національні й психологічні проблеми, які розкриваються у повсякденному бутті та в масштабах усього світу в цілому.

Різновидом ліричної творчості можна вважати й драми Р. Володимира, зібрані в книжці «Сучасний вертеп» (1973). Письменник будує їх не на зовнішній дії з її перипетіями, а на внутрішній, де герої переважно лише розмірковують над конфліктними ситуаціями, а колізії особистого почуття й обов'язку розгортаються в їхній свідомості. До книжки увійшли драми «В зазраві забутих років», «Сучасний вертеп», «Проща», одноактівки «Еміграційний будень», «Одержимі», «Суд», драматична феєрія «Юр Ама», містерія «Душа на волі», драматична поема «Ярославна» та інші. У більшості з них Р. Володимир намагається досягнути душевну драму чесної творчої інтелігенції, тих людей, які не з власної волі опинилися на чужині, в муках і лабіринтах поневірянь врешті-решт приходять до національної ідеї та впроваджують її в життя. Глибокий драматизм перебування на чужині автор передає через скорботний ліричний пафос, за принципом асоціації й «контрапункту» зв'язуючи в єдине ціле всі картини та епізоди, за допомогою підтексту жорстко оголюючи істинний трагізм повсякденного, часто комфортного життя на чужині і пізне прозріння.

Лекція 5

ДРАМАТУРГІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

ПЛАН

1. Розвиток драматургії та театрального мистецтва у середовищі українських поселенців у Канаді (кінець XIX — поч. XX ст.).
2. Драматургія другої еміграційної «хвилі»: проблема стильових пошуків.
3. Традиція і новаторство в діаспорній драматургії II половини XX ст. Риси постмодерну в драматургії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк Н. Незнаний Іларіон Чолган.
2. Барабан Л. Іларіон Чолган — відомий і невідомий // Слово і час. — 2000. — № 10. — С. 48 — 51.
3. Гречанюк С. Співавтор україно-європейського альянсу (Штрихи до портрету Ігоря Костецького) // Дивослово. — 1995. — № 9. — С. 12 — 21.
4. Гуменюк Віктор. Сила краси: Проблеми поезики драматургії Володимира Винниченка. — Сімферополь, 2001. — 340 с.
5. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. — К. — Львів: «Час», 1997. — С. 9 — 32.
6. Залеська-Онишкевич Л. Листування з Ігорем Костецьким // Сучасність. — 1998. — № 6. — С. 130 — 149.
7. Залеська-Онишкевич Л. Стверджуючи жіночий есенціалізм (Л.Коваленко) // Слово і час. — 1998. — № 9 — 10. — С. 62 — 65.
8. Зборовська Н. Естетичне вбивство жінки (Ю. Тарнавський) // Сучасність. — 1999. — № 3. — С. 122 — 127.
9. Кудрявцев М. Ідейний спектр Винниченкової драми «Пророк» // Слово і час. — 1998. — № 12. — С. 56 — 59.
10. Матвієнко С. Експеримент з мовою. Інтерпретація творів І. Костецького // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 145. — С. 167 — 183.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1999. — 350 с.

12. Павлишин М. «Окраїна» Анни-Марії Микити на мельбурнській сцені // Павлишин М. Канон та іконостас. — К.: «Час», 1997. — С. 408 — 414.
13. Стех М.Р. Повернення невідомого (І. Костецький) // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 1. — С. 110 — 117.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ:

На вивчення теми відводимо 8 годин: 1 год. лекц. плануємо на з'ясування основних тенденцій розвитку драматургії та театрального мистецтва в середовищі українських поселенців у Канаді (кінець XIX — поч. XX ст.); 2 год. лекц. — на огляд драматургії другої еміграційної «хвилі» та з'ясування проблеми стильових пошуків у середовищі митців, 1 год. лекц. — на діаспорну драматургію II половини XX ст., 2 год. лекц. — на вивчення творчості І. Костецького та Ю. Тарнавського як яскравого прикладу втілення принципів постмодерну в драматургії. 2 год. самостійної роботи пропонуємо відвести на оглядове вивчення доробку Л. Коваленко та І. Чолгана.

МАТЕРІАЛ ДО ЛЕКЦІЇ:

Аналізуючи українську діаспорну драматургію, Л. Залеська-Онишкевич підкреслює такі найхарактерніші її прикмети:

1) драма в літературі української діаспори, більше ніж будь-який інший жанр, несе на собі відбиток її незвичної долі, адже ці твори написані поза материком;

2) автори, які творять поза межами своєї батьківщини, найчастіше не мають надій чи можливостей побачити свої твори, написані рідною мовою, на сцені у нових країнах проживання. Тому багато п'єс діаспори мають прикмети «п'єси до читання».

3) Багато творів, написаних поза межами України, десятиліттями не могли побачити друку в Україні, хоча про них там і знали. Вони не раз тому й були написані, що політичні обставини або не дозволяли подібним творам з'являтися друком в Україні, або через особу автора, або через зміст чи стиль твору.

* Матеріал до лекції скомпонувано на основі вступної статті Л.Залеської-Онишкевич до антології української діаспорної драми «Близнята ще зустрінуться».

4) Драматургічний набуток української діаспори можна розглядати або підсумовувати у трьох специфічних аспектах, які можуть бути естетичними та екзоестетичними. Перший з них — це історична потреба, яка вимагала певного жанру, давала йому змогу розвиватися. Так було і з п'єсами діаспори, зокрема першої третини цього століття, в яких автори намагались передати масу історичних фактів спраглим рідного слова, яких тоді було багато у Північній Америці. Другий чинник — це психологічна потреба одиниці мати активний вияв на політичному чи творчо-культурному полі. Доля звичайно ізольованого іммігранта від нового світу, але коли залишається потреба висловитися і діяти з думкою про свою батьківщину, тоді театр і преса стають чи не єдиною реальною можливістю вислову, навіть якщо й приреченого тільки на життя в гетто цієї громади. Третій чинник — це потреба естетичного вислову. В результаті з'являються твори для роздумувань. Так постають, зокрема, драми для читання, з малою надією (з різних причин) на сценічне втілення. Тоді твір не є залежним від того, як його сприйме глядач. Та у перших двох ситуаціях присутність глядачів та їхня рецепція твору надзвичайно важливі.

Л. Залеська-Онишкевич виділяє чотири періоди або хвилі еміграції з України: 1) на переломі XIX і XX століть (еміграція до Північної Америки); 2) після приходу радянської влади; 3) після Другої світової війни; 4) від 1980- і впродовж 1990-х років. Серед трьох перших груп майже завжди були письменники, а серед них і драматурги. Більшість письменників, яка покидала батьківський край, робила це з політичних причин; хоч на першій хвилі еміграції (на переломі століть) позначився й економічний чинник, спричинений тодішньою політичною ситуацією, бо не було це за часів вільної України. Четверта хвиля була кількісно незначна, але і серед цих емігрантів також були письменники. Досить чисельна еміграція 90-х років була вже суто економічною і тому не принесла майже ніяких набутків до літератури діаспори.

1. РОЗВИТОК ДРАМАТУРГІЇ ТА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКИХ ПОСЕЛЕНЦІВ У КАНАДІ (КІНЕЦЬ XIX — ПОЧ. XX СТ.)

Треба розрізняти емігрантів, які виїжджали до різних країн Європи, і тих, хто від'їздив до Північної Америки. Перші мали намір на тимчасове перебування поза Батьківщиною, а другі — на сталий побут. Вибір останніх був добровільним, хоча він і був спричинений політичними обмеженнями в освіті і праці для українців в Україні. Десятиліттями вони продовжували жити Україною та її проблемами; чи то в Канаді чи Америці вони гуртувалися, організовували свої невеличкі громади, де ділилися турботами про Рідну Землю і так творили свій мікросвіт. Цю нитку легко можна віднайти у більшості п'єс, які не завжди мали літературну вартість, але були висловом свого часу. У перших десятиліттях XX століття багато українців із західних частин України оселилися у Північній Америці, почали створювати свої аматорські театральні гуртки. Цей звичай емігранти взяли з собою з дому, адже аматорський театр існував майже у кожному містечку і селі Західної України — завдяки зусиллям товариства «Просвіта» чи іншим організаціям. Емігранти привезли з собою ці звичаї, як і українську театральну літературу, яку часто перевидавали; але її було недостатньо, щоб забезпечити усі аматорські театри п'єсами на кожен місяць чи тиждень. Це спонукало багатьох письменників писати п'єси, або й взагалі взятися за перо. Була добра нагода, бо майже всі п'єси іммігрантів могли побачити сцену. Постановки мали освітню, виховну чи харитативну мету; часто п'єси ставили як бенефіси для сиротинця, церкви чи шпиталю в Україні.

В Америці (США) аматорські драматичні гуртки існували ще перед 1890 р. Відомо, що перша вистава відбулася в Нью-Йорку 1900 р. Часто до театральних вистав залучали хори, які брали участь у постановках опереток (напр., «Вечерниці») чи й опери («Запорожець за Дунаєм»). У Нью-Йорку перший репертуарний театр (Драматичне товариство ім. Івана Котляревського) було створено 1907 р. Близька співпраця із львівсь-

ким театром «Бесіда» давала йому змогу отримувати тексти п'єс і ноти. У 1910 р. у Нью-Йорку було також організовано театр «Бесіда». До 1929 р. українські театральні трупи близько співпрацювали з єврейськими (так було у Філадельфії, Нью-Йорку та околиці), деякі виступали спільними трупами; вони ставили деякі п'єси або повністю або частково по-українськи (себто двома мовами, ідиш і українською), або чергувалися у постановках однією чи іншою мовою.

Подібні початки українських театральних постановок були і в Канаді. Спочатку ставили п'єси у приватних будинках; перша відома вистава відбулася 1904 р. Уже 1913 р. у всіх місцях зосередження українців були постійні аматорські драматичні трупи. Театральні постановки були центром суспільного життя нових поселенців. В перших десятиліттях у Канаді українські іммігранти створили понад сто театральних текстів-п'єс.

Серед перших українських драматургів у Північній Америці були театральні активісти, актори, режисери, які розуміли потребу ширшого репертуару (напр. Семен Ковбель, Гавриїл Кобзар, Василь Казанівський, В. Бабієнко, Петро Рурський, Семен Комишвацький). Авторами п'єс часто були і греко-католицькі та пресвітеріанські священики (о. Миколай Струтинський, о. Георгом Луцький, о. Зигмонт Бичинський).

Згадані автори писали з громадського обов'язку (очевидно, без гонорару); не раз навіть на виданих п'єсах не було зазначено прізвища автора. Самі автори також не дуже серйозно ставилися до своєї творчості, не збирали свої опубліковані п'єси.

Теми театральної творчості українських емігрантів того періоду Л. Залеська-Онишкевич згрупувала так:

1) сентиментальні версії життя в Україні, яку емігранти покинули: «Українське весілля» Л. Цегельського, «Сироти» Р. Сурмача, «Гей на Івана, гей на Купала» П. Федисева, «Веселі Полтавці» А. Нагорнянського;

2) історичні події в Україні (про які в цей час в Україні не можна було писати): «Страйк» о. М. Струтинського, «Герновий вінок, або Жертви царизму» В. Сиротенка, «Між бурхливими хвилями» В. Бабієнка, «Запорізький клад», «Недолюдки», «Тарас Бульба під Дубном» Ванченка-Писанецького, «Самопалка» В. Шопін-

ського, «В боротьбі за волю» о. С. Мусійчука, «Де воля, там прада і доля» Т. Колісниченка.

3) переживання й проблеми іммігрантів на нових землях;

4) моралізаторські.

Семен Ковбель (1877 — 1965) приїхав до Канади 1909 р., розпочав свою акторську та режисерську діяльність і написав сімнадцять п'єс, переважно з історично-моралізаторською тематикою: «Дівочі мрії», «Вірна сестра», «Делегація до раю», «Українізація», «Несподівана пісня».

На подібні теми писав **Дмитро Гунькевич** (1893 — 1953; приїхав до Америки 1909 р.): «В Галицькій неволі» (1921), «Жертви темноти» (Львів, 1924, 1926), «Клюб суфражисток» (комедія, 1925), «Кроваві перли» (драма, 1926) «Манівцями» (трагікомедія, Львів, 1931), «На хвилях любови» (драматична поема, 1928), «Рай і пекло на землі» та кілька п'єс для дітей і молоді.

Серед відоміших авторів були також Михайло Петрівський з п'єсами «За Рідний Край» (або «Кати Білого Орла», 1923), «Тихі герої» (1923); Пилип Пилипенко (Остапчук) — «В пазурях Чека», або «Кривава квітка большевицького раю» (1931); Віктор Лисенко-Тулевітрів — п'єса «Така її доля»; П.Ківшенко — автор 16 п'єс, включно із «Безбатченком» (1927). Олександр Луговий (Олександр Овруцький-Швабе), письменник і журналіст, у Канаді написав 15 п'єс, був автором кількох повістей та історичних хронік.

Окремо можна згадати письменників, головно у Канаді, які не підтримували української незалежності. У переліку: Мирослав Ірчан (Андрій Баб'юк, 1986 — 1937) — автор п'єс про робітників: «Бунтар» або «Син революції» (1922, 1925), «Безробітні» (1923), «Двадцять» (1923, 1930), «Їх біль» (1923), «Родина щіткарів» (1923, 1925, 1927, 1930), «Нежданий гість» (2-ге вид., 1923), «Товариство Пшик» (1925), «Підземна Галичина» (1926, 1928), «Радій» (1928, 1929, 1930).

Багато авторів писали також п'єси розважальні, моралізаторські та такі, що порушували проблеми побуту в нових країнах під час економічної депресії, проблеми національних меншин, інші тогочасні політичні проблеми.

2. ДРАМАТУРГІЯ ДРУГОЇ ЕМІГРАЦІЙНОЇ «ХВИЛІ»: ПРОБЛЕМА СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ

Дещо відмінною групою були ті українці, які емігрували з України після Визвольних Змагань і проживали у Центральній чи Західній Європі. Часто це були високоосвічені люди; психологічно вони вважали себе тільки тимчасовими емігрантами і чекали повернення до вільної України. Серед знаних письменників були й драматурги: Єлисей Карпенко, Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Юрій Липа, Леонід Мосендз, Фотій Мелешко, Спиридон Черкасенко, Микола Чирський.

Відомий поет **Олександр Олесь** (Олександр Кандиба) на еміграції написав кілька драматичних поем і комедій та одне лібрето до опери. Єдина його друкована еміграційна драматична поема, «Ніч на полонині» (1941) — це твір символістсько-неоромантичний. Використовуючи дилему у виборі, як у «Лісовій пісні» Лесі Українки, герой спочатку вибирає світ мрій, але з часом втрачає інтерес до нього. Він бажав мати обидва світи, але не зміг існувати в жодному. У такій ситуації опинилося багато емігрантів, які не могли піти на компроміс і жити у світі нової реальності, але без духовних контактів із батьківщиною.

Єлисей Карпенко (1882 — 1933) емігрував до Австрії, а 1924 р. — до Америки. Він був актором, режисером і драматургом; друковані твори мав ще в Україні. У його творчості помітна обізнаність із символістською драмою Західної Європи, а власні п'єси мають символістське, неоромантичне, а пізніше реалістичне забарвлення. Хоча деякі п'єси наслідують скандинавську і французьку драму, вони цікаві тим, що Карпенко намагався вийти поза традиційні теми і рамки тодішніх українських творів. Серед його еміграційних п'єс — «Білі ночі» (1920), «Мамут Нір» (1920), «Осінньої ночі» (1920), «Святого Вечора» (1920), «В долині сліз» (1921), «Едельвайс» (1921), «З глибин життя», «Ідіот», «Земля» (1921).

Юрій Липа (1900 — 1944) родом з Одеси, студентом виїхав до Польщі 1920; там закінчив навчання і почав займатися літературою та публіцистикою. Коли повернувся в Україну 1944 р., то служив в УПА лікарем, де і загинув, як голова санітарної части-

ни (повіт Долина). Він писав вірші, романи, а також публіцистичні та медичні твори. Автор драматичних поем «Троянда з Єрихону» (1922), «Корабель, що відпливає» (1923), «Бенкет» (1926), «Поєдинок» (1927) тощо. Ці драматичні твори майже завжди символічні, але водночас вони часто мають неоромантичне забарвлення, з увагою на двополярності вартостей. Всі вони дуже цілісні й короткі. У них представлено потребу самовислову, проблеми шукання краси і правди, підкреслення героїзму й патріотизму, багато прикладів самопожертви.

Спиридон Черкасенко на еміграції написав сім п'єс: «Міністр», «Цвіт папороті», «Вечірній гість», «Коли народ мовчить...», «До верховини», «Северин Наливайко», «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта», «Вельможна пані Кочубеїха» та близько десяти одноактівок.

Микола Чирський (1903 — 1942) народився у Кам'янці-Подільському. Його шлях повів до Польщі (1922), а згодом до Чехії. Автор збірки поезій «Емаль», а також кількох п'єс, написаних на еміграції: «Отаман Пісня», «П'яний рейд» і «Андрій Корибут».

Крім емігрантів до Чехії і Словаччини на землях останньої, головню на Пряшівщині, серед корінного українського населення також завжди були письменники. Першими серед них був **Олександр Духнович** (1803 — 1865), серед його творів одна драма: «Добродітель перевищає богатство» (1850). Хоча від часу Духновича правдоподібно були спроби писати п'єси, але справжнє відродження цього жанру настало понад століття пізніше. Серед таких авторів відомі **Іван Гриць-Дуда** (1911), автор багатьох радіоп'єс та п'єс «Маків Цвіт» (1973), «Бурхлива весна» (1979, про історичні події у Словаччині), «Ілько Липей» (1984). **В. Зозуляк** («Голос матері»), **Єва Бісс-Капішовська**, письменниця і малярка, почала писати п'єси російською мовою. Першу з них «І прийшла весна» (1959) переклала українською мовою. Потім писала п'єси вже українською мовою, їх не раз ставили на сценах: «Барліг» (1954, комедія), «Вже журавлі відлетіли» (1959), «Білий вовк» (1962, трагікомедія), «Естер» (1964, про німецьку окупацію Словаччини). Серед інших авторів п'єс можна назвати **Василя Зозуляка** («Назустріч щастю» (1955), «Пригоди Адама та Єви» (1975), «Голос матері» (1975) і «Сміх та й годі» (1981); **Віктора Гайного** («Одного

чудового дня» (1959); «Недокінчений епізод» (1963), «Світло і тінь» (1969), «Мрійники» (1977) і «Там, де щебечуть солов'ї» (1983); Івана Даниловича-Корейнянського, І.Мадинського («Старий Зеленьк і його діти»), Ірину Новицьку та Юрія Шерегія (оперета «Танго для тебе», 1947).

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО [3]

Володимир Винниченко (1880 — 1951) спочатку жив у Німеччині, а остаточно у Франції, на хуторі за містечком Мужен. Перед виїздом з України Винниченко вже мав 15 друкованих п'єс, а в еміграції написав ще шість: «Закон», «Над», «Пісня Ізраїлю», «Ательє щастя», «Великий секрет» і «Пророк».

Особливу цілісність, невимушеним поєднанням камерності й масштабності відзначається п'єса В. Винниченка «**Закон**», вперше опублікована російською мовою у Берліні 1922 року. За багатьма своїми жанровими ознаками ця драма наближається до трагедії. Головна героїня, людина приваблива й неординарна, кидає рішучий виклик законам не лише суспільства, але й природи, а відтак наражається на біду. Це твір, здавалося б, цілком камерний, на п'ять дійових осіб, з любовним трикутником у центрі, сімейна драма. Але, як це завжди у Винниченка, сімейні проблеми є водночас художнім втіленням проблем глобальних.

Вияскравлюючи ігрову стихію драматичної дії, Винниченко своєрідно й ненав'язливо використовує принцип «театру в театрі». Головна героїня сама програмує і втілює у життя бажану ситуацію, виступає, так би мовити, в ролі режисера. Дія відбувається у затишній господі професора Панаса Михайлові Мусташенка. Неабияка широчінь натури персонажа уможливила його згоду пристати попри внутрішній спротив на химерний експеримент дружини. Причиною всього є гостре переживання Інною своєї безплідності, а врешті втрата будь-якої надії на материнство.

З появою Інни в п'єсі виразно означається тема театру — і як мистецького явища, і як невід'ємної ознаки людського буття. Саме Інна розгортає перед Панасом перспективу, так би мовити, альтернативну театру, в якому йому відводиться суттєва роль. Панасові належить переспати з дівчиною, яку Інна вже

задалегідь запросила і яка на правах наймички-друкарки житиме в їх домі. Згодом відкуплена в тої дитина має зарадити їх родинному безталанню. Панас з кохання до дружини згоджується втілювати її задум.

Залицяння Мусташенка до Люди, яка по-справжньому в нього закохується, ревниві страждання Інни, ладної все стерпіти заради омріяної мети, наростаюче обурення Тами, яку врешті-решт доводиться випроводити до далекої родички, зростання надій Круглика, майстра обхідних шляхів, який заходився лаштувати експедицію на Південний полюс, — усі ці колізії стають основою вишуканої сув'язі сцен, сповнених неабиякої драматичної напруги й експресії, пройнятих вибагливою грою психологічних нюансів.

Психологічно достовірна, натуралістично точна житейська історія, яка лежить в основі образності п'єси «Закон», обертається інтелектуальною драмою, що сягає граней трагедії. Особливу єдність жанрово-стильових аспектів зумовлює вияскравлення ігрової стихії драматичної дії, використання принципу «театру в театрі», при тому, що театр уявляється як прерогатива не лише мистецтва, а й життя.

Винниченко і в цьому, як і в багатьох і інших творах, — блискучий майстер інтриги, навряд чи у світовій драматургії, можна виділити так багато часто використовуваних сюжетних схем. Однак за всієї несподіваності й напруженості колізій, інтриги, визначальними в творі є не вони, а прискіплива увага до тонкощів людської душі.

Як варіацію на тему «Весь світ — театр» можна розглядати ще одну п'єсу автора — «**Над**», написану наприкінці 20-х років у Парижі. Над — скорочено-пестливе ім'я головної героїні Надії. Винесене у такій формі в заголовок, це ім'я знаменує її трагічне прагнення вивищитись над буденністю, суєтністю, над власним егоїзмом, а може й над певними земними законами, якими нехтувати не слід. Будучи старшою на шість років від свого чоловіка, з яким її пов'язує десятилітне подружнє життя, пройняте взаємною любов'ю, гадаючи, що йому буде миліше з юною Донею, Над сама штовхає його в обійми дівчини, розігруючи пекельний спектакль, спектакль зради спільних революційних ідеалів, спектакль власних непоборних міщанських спокус марнолюбства, ха-

барництва, сумнівних розваг... Бездоганно граючи обрану в цьому спектаклі роль, Над глибоко страждає. Але вона не може інакше, вона страждає заради коханої людини. Окреслена драматургом ситуація неоднозначна. Неоднозначна і постать Над. Можна й захоплюватись нею, і не приймати її позиції (скажімо, зовсім невідомо, чи справді буде щасливий Ілько з новою дружиною). Тут і для літературознавчих, і для акторських трактувань широкій простір.

Більш цілісною є п'єса «Пісня Ізраїля». Написана за кілька років до появи драми «Над», вона безпосередньо продовжує ряд трагедійних п'єс — «Між двох сил», «Гріх», «Закон». «Пісня Ізраїля» написана у Німеччині 1922 року, очевидно невдовзі після звершення п'єси «Закон».

Проблеми національних взаємин завжди глибоко хвилювали автора. Про це безпосередньо свідчить чимало його творів, зокрема й п'єси «Дисгармонія», «Співочі товариства», «Між двох сил». Автор художньо наголошує на тому, як глибоко суспільна, особливо національна ворожнеча здатні понівечити людську душу. Очевидно, що трагічна вина головного героя «Пісні Ізраїля», талановитого скрипаля Арона, полягає не в тому, що він ставить загальнолюдські ідеали вище національних, а в тому, що він не спроможний знайти гармонії, в ім'я любові до дворянської дочки Нати відмовляється від своєї національної приналежності, яка однак владно нагадує про себе.

Як зазначено в авторській ремарці, дія відбувається на початку ХХ століття в одному з великих міст України. Перед нами вітальня дому предводителя дворянства Петра Семеновича Кончинського. Його донька Ната невдоволена буденним існуванням, прагне героїчного чину. Виконання репетитором Аронем на скрипці «Кол-Нідре», себто, як він пояснює згодом, «Пісні Ізраїля», пісні скорботи й туги, стає осердям образного ладу п'єси. Музика, в якій Арон, цілковито втрачаючи свою певну химерність, стає прекрасно величним, не лише розкриває небуденність натури персонажа, а й надає драматичній дії епічних вимірів, сприяє її символізації. Ната навіки зачаровується звуками Аронової скрипки, подібно до того, як Мавка зачаровується грою Лукашевої сопілки. Її небуденна натура нарешті відчула те, за чим давно стужилась.

Арон умисне припинив уроки з Колею й перестав бувати в домі Кончинських, аби не бачитися з Натою й раз і назавжди урвати можливість розвитку їх щойно зажеврілих любовних взаємин. Несподіваний прихід Нати до убогої єврейської оселі мимоволі послаблює Аронову похмуру замкнутість і розкриває палку зворушливість щирих почуттів. Ідучи за покликом власного серця, Ната сповнена рішучості здолати силу суспільних умовностей, які виразно означились на шляху їх кохання. Гідна захоплення Натина героїчна рішучість, сила духу, що межує з деспотизмом. Однак для Арона попри його щирий потяг до Нати все уявляється значно складнішим. «Все це так неможливо, так... неймовірно, що...», «все ж це тільки... казка, прекрасна і болюча казка», «це така утопія» — подібні фрази рефреноно протистоять палкій переконливості Нати. Було б явним спрощенням трактувати таку позицію Арона лише його надзвичайною душевною делікатністю, побутовою сором'язливістю, артистичною витонченістю натури. Арон — людина з низьких суспільних верств, представник упослідженої нації — значно краще орієнтується в реальній дійсності, значно діткливіше відчуває всю складність становища, драматизм якого уявляється йому далеко не таким прямолінійним та однозначним, як Наті. Дівчина рішуче запевняє юнака, що неодмінно, чого б це не коштувало, доможеться згоди своїх батьків, які, на її переконання, мають віддати її «не за єврея, а за артиста».

Очевидно, що не лише в неспівмірності суспільних умовностей з природним потягом героїв одне до одного, а і в цій Натиній прямолінійності, котра, як не парадоксально, але виступає відблиском тих умовностей, криються зерна трагедії. Для Нати, яка сподівається ошчасливити Арона, цілковитою несподіванкою виявляється той факт, що й Аронові батьки категорично проти їхнього шлюбу, більше того, що й Арон переймається тією категоричністю.

Ната, проголошуючи гуманістичну єдність, насправді ж реально бачить лише перспективу русифікації свого обранця, який має прийняти християнство, бо лише за таких умов, використавши гроші й становище її батьків, можна буде розвивати музикальний дар Арона. Драматизм взаємин Арона з родиною із вра-

жаючою силою розкривається у позначеній новим рівнем напруги сцені різкого конфлікту Арона з сестрою Міррою та батьками, сцені, яка завершується батьківським прокляттям і вигнанням сина з дому.

Центральними у третій дії є сповнені гострої напруги непримирненні дискусії Нати з рідними. Винниченко, як завжди, не змальовує драматичних антагоністів якимись монстрами. Таким монстром, душевним покручем є у п'єсі хіба лишень затято-підступний шовініст, зовні добропорядний член Державної думи Мітяхін. Батьки ж Нати не погоджуються на її шлюб з євреєм, керуючись благими намірами, щиро бажаючи дочці добра, до якого, на їх глибоке переконання, неспроможний привести виклик усталеним суспільним нормам. Врешті-решт Ната перемагає.

Однак шлюбом на відміну від того, як це здебільшого відбувається у традиційній драмі, не розв'язується драматичний конфлікт. Він, загнаний вглиб, тихо жевріє в родині і далі. Ната начебто щасливо живе з чоловіком, тепер уже ніби не євреєм, а православним, який, вихрестившись, став Леонідом Івановичем Блюмським, відомим музиком. Цей конфлікт тільки вгадується у родинних стосунках, виявляється лише в деяких начебто незначних деталях, скажімо, в затаєній Аронем (тепер Леонідом) прикrostі з приводу категоричної заборони виконувати улюблений твір — «Кол-Нідре». Однак ця пісня неминуче згадується. Адже минуло рівно два роки від того дня, коли зародилося, саме під впливом цієї пісні, палке кохання, і з нагоди цієї дати Ната влаштовує вечірку, на яку запрошує усіх присутніх тоді в їх домі, зокрема й Мітяхіна.

Мотив шахової гри, заявлений з перших сцен п'єси, розвивається й тут. У початковій ремарці звертає на себе увагу така деталь: «Костя сидить за шахівницею, вирішуючи шахову задачу...». Між тим свою гру, тільки вже не на шаховому рівні, провадить і шовініст Мітяхін. Його пекельна гра пов'язана з суспільним зіткненням тих стереотипів, яким кинула виклик Ната. Зовнішня акція, яка спершу становить тільки тло розвитку позначеного тонкою грою психологічних нюансів драматичного плину, несподівано сполучається з цим плином, і конфлікт, що тільки жеврів у душах персонажів, доходить до трагічного спалаху. Мітяхін, як з'ясовується вже у перших репліках четвертої дії, — високо-

поставлений організатор єврейського погрому, який триває саме в той час, коли в домі Кончинських лаштується святкова вечірка, на яку запізнюється Арон. Драматизм ситуації посилюється ще й тим, що Мітяхін, охоплений жагою помсти (якийсь нікчема відбив у нього дівчину), організував чорносотенну провокацію, внаслідок якої обвинувачено у ритуальному вбивстві й заарештовано Аронного батька. Зіткнення Мітяхіна з прибулим Аронем, який сповіщає про це, руйнує святкову атмосферу. Особливо вражає Арона, що не лише Натині батьки, а й сама Ната, що начебто кинула виклик суспільним стереотипам, все ж виявляється не вільною від них.

Вимагаючи від усамітненого Арона, аби він таки повернувся до гостей, Ната попри всі запевнення у любові до чоловіка, підтверджує цю страхітливую для нього обмеженість, яка є зворотним боком її рішучості. Страхітливую атмосферу посилює прибуття після відходу Нати Аронної сестри Мірри. Вона ні слова не спроможна сказати, а тільки видає уривчасто-протяжний «згук, як од морозу»: «В-в-в!» Це виття, а також «сяйво пожежі в місті» недвозначно вказує на те, що нічим хорошим для Аронних рідних (матері, діда) організований Мітяхіним погром не закінчився. Врешті Мірра здобувається на прокляття на адресу Арона й вибігає. Завершальна простора ремарка виразно окреслює вихор почуттів, що охоплює Арона. Спершу Арон переймається Мірриним виючим згуком, врешті стримується, приносить зі спальні й кладе на канапі дитину, випиває отруту й грає своєму синові, прощаючись з ним і з життям, «Кол-Нідре», пісню туги й скорботи.

Обриси соціально-психологічної та інтелектуальної драми, гумористичні відтінки, елементи то грайливої, то піднесеної епізодичної драматичного плину, потужна хвиля ліризму, пов'язана передусім з ефектним використанням музики, що стає осердям образної структури твору, надаючи їй символічних вимірів, вишукана взаємодія імпресіоністичного нюансування й експресіоністичної контрастності, звихреності, екзальтованості — всі ці стильові риси чітко згармонізовано у п'єсі, підпорядковано суворому трагедійному пафосу. «Пісня Ізраїля» — високомистецький зразок трагедії, яка художньо вияскравлює одвічні проблеми людського буття.

Дещо осторонь провідних тенденцій Винниченкової драматургічної творчості 20-х років стоїть п'єса «**Великий секрет**». Це один з небагатьох драматичних творів автора, у підзаголовку якого уточнено жанрове визначення («комедія»). Очевидно, задум п'єси виник ще на початку 20-х років, у час, коли Винниченко, як засвідчують записи в щоденнику, читає есей М. Метерлінка «Великий секрет». Видно, що твір Метерлінка вельми хвилює Винниченка і навіть його, переконаного матеріаліста, наближає до «спокуси повірити в можливість потойбічного існування».

У п'єсі «Великий секрет» підноситься ідея віри людини в свої сили й можливості. Тут ця ідея сполучена також з ідеєю реального знання про природу людських взаємин і набуває, так би мовити, романтично-прагматичного характеру. Провідний персонаж — Гайяр, бідний родич щойно померлого мільйонера Дюрандо, людина боязка й малоініціативна, схильна до гуманних, але у світі чистогану безперспективних прожектів на кшталт відкриття консерваторії для сліпих. Гайяр цілком певний, що дядечко, котрий не милував його при житті, зокрема за химерні прожекти, у своєму поки що не оголошеному заповіті всю спадщину записав не за ним, а за його значно удачливішим кузеном Лепеті. Гайяр щиро закоханий у юну вродливицю Жакеліну, дочку заможного фабриканта Корнішона, котрий збирається видати її за зовні незугарного Лепеті, розсудливого банкіра.

Гайяр дізнається, що його кохана дівчина, далеко не ординарна не лише зовнішньо, а й внутрішньо, не лише не кохає Лепеті, а й не погоджується лицемірно грати роль закоханої нареченої, чим допроваджує до невимовного душевного сум'яття свого прагматичного батечка. Вона згодна вийти за Лепеті, але з умовою, щоб ніякого кохання ніхто від неї не вимагав, щоб про ніяке кохання ніхто не говорив, бо це ж, мовляв, просто економічно вигідна шлюбна спілка. Жакеліна — типова винниченківська героїня — приваблива, горда, незалежна, «чесна з собою».

З Гайяром, який, «коли всі зникають», виходить з-поза рослин, відбувається раптова метаморфоза. Реальне знання дає змогу йому звільнитись від фальші суспільних умовностей, повірити в себе. Відтак драматична інтрига набуває напруження й розвивається динамічно й вигадливо. Вигадливість пов'язана передусім

із здійсненням хитромудрого Гайярового плану щодо перемоги суперника Лепеті. Він приходить до Корнішонів і при зустрічі з Жакеліною освідчується їй в коханні й пропонує порвати з Лепеті та одружитися з ним. Гайярова пропозиція лишається без відповіді, зовні Жакеліна не втрачає своєї незворушної іронічності.

Не зволікаючи, Гайяр «оформлює розмову» з батьком Жакеліни, зазначаючи, що не прийшов би з такою пропозицією, якби не мав на те вагомих підстав. Він прямо говорить, що такою підставою є передусім кохання до Жакеліни, але й не розвіює спершу ледь зажевлених, а згодом усе більше розпалюваних підозрінь Корнішона та його дружини Анрієтти: «Чи нема тут зв'язку зо спадщиною?».

Завдяки вигадливості завзяття та його показній, але ніколи прямо не висловлюваній впевненості в тому, що дядечків заповіт буде неодмінно на його користь, йому вдається допровадити Лепеті й Корнішона до такого стану, що вони врешті нотаріально оформлюють Гайяра співвласником своїх маєтностей і капіталів. Винахідливі заходи Гайяра покликані справити особливе враження на оточення. Вони пов'язані з облаштуванням «чорної кімнати», де встановлено величне погруддя покійного дядечка Дюрандо, з духом якого нібито спілкується вдячний та шанобливий небіж. Це спілкування, як і події довкола нього, трактуються Форумом, що став Гайяровим секретарем, а відтак і іншими, як «якась містерія» «спіритична містерія», «кабалістична містерія», в якій, що характерно для Винниченка-драматурга, стираються грані між грою й дійсністю.

Мотив театральності виразно звучить зокрема у сцені, в якій Корнішон і Лепеті, ще не доведені до готовності віддати Гайярові по половині свого майна, вирішують рятувати становище і призначають Жакеліні роль Юдити, біблійної героїні, що, удаючи кохання до Олоферна, обезглавлює його. У даному випадку планується викрасти в Гайяра дядечків передсмертний лист, додаток до заповіту, який начебто підтверджує його право на спадщину. Врешті-решт Жакеліна залюбки береться виконувати доручену їй роль, але аж ніяк не для того, аби «обезглавлювати Олоферна», а щоб уже ніколи з тої ролі не виходити.

Закрученість інтриги сполучається з особливо яскравою видовищністю у фінальних сценах, коли, за словами одного з персонажів,

відбувається «останній акт великої містерії». Під час спіритуалістичного сеансу вустами медіума проголошується бажання покійника Дюрандо, аби його родичі жили в мирі і злагоді і не гризлися між собою, аби все майно було розділене «нарівно між двома законними спадкоємцями-братами». Врешті нотар Лемуан зачитує справжній тестамент, який розходить з тим, що казав медіум, але однак саме він має юридичну силу. Згідно з цим тестаментом майно дядечка має належати заповзятливішому з двох спадкоємців, «здатному до творення з малого великого», тому, «хто на день відкриття тестаменту матиме більше, ніж другий, власного майна». Таким виявляється Гайяр, якому вже належить половина майна Лепегі та половина майна Корнісона. Завершується п'єса видовищною, сповненою кінематографічної яскравості сценою, яка є апофеозом завзяття і віри людини у власні сили.

На п'єсі «Великий секрет» дуже помітна печать французької драматургічної традиції, традиції так званої ладно скроєної драми, фабульно вигадливої комедії, в якій інтрига явно превалює над розкриттям характерів.

З середини 20-х років основна творча увага В. Винниченка зосереджена на масштабних соціально-філософських романах. Очевидно цим, як зазначалось, можна пояснити певну недовершеність або й незавершеність п'єс цього періоду. Скажімо, незакінчена п'єса «Ательє щастя», яка вирішувалась у своєрідному жанрі сатиричної антиутопії, певною мірою розвиває тематику роману «Сонячна машина» і своїми суттєвими мотивами попереджає роман «Лепрозорій».

Завершує Винниченко свій драматургічний шлях п'єсою «Пророк», яка ефектно підсумовує його творчі пошуки в царині драматургії своєю поетичною витонченістю, багатогранною цілісністю. Написана вона 1930 р. у Парижі. Тема людської особистості, що брала на себе нездійсненне завдання змінити світ, — не нова в літературі. Що ж змусило українського драматурга звернутися до неї? Політичний емігрант Винниченко, відкинутий, ошельмований співвітчизниками, що повірили в оцасливлення людства через чергового месію, писав свого «Пророка» тоді, коли апологетика месіанства та гегемонії вибраних завойовувала позиції в Європі: до влади рвався фашизм. У часи моральних та соціальних

катаклізмів у суспільстві неодмінно виникає інтерес до різноманітних виняткових особистостей, езотерики.

Головний герой твору Амар вирішив узяти на себе роль новоявленого месії — духовного, морального і фізичного лікаря потомленого людства. В історії головного героя спостерігається аналогія до життя Ісуса Христа. Пізнавши у гімалайських мудреців таємниці «великого знаття» ще з часів легендарної Атлантиди, Амар оволодів незвичайними можливостями: міг зрушити скелю силою думки, зупинити машини тощо. Заявивши про себе як про посланця Бога, Амар проповідує любов і братерство серед людей, обіцяє вивести людство в «загублений рай». Виступи пророка, помисли якого цілком щирі, у поєднанні з чудодійством захоплюють масу, роблять її фанатичною, сліпою і самозреченою у вірі в новоявленого месію.

Однак Амар не здатний (попри цілком щире бажання) утвердити любов і правду в поглинутому користолюбством і брехнею світі. Та й правда виявляється у всіх своя. Амар благословляє страйкуючих робітників на страйк, але разом з тим він змушений благословляти поліцаїв на розстріл страйкарів. Езотеричні здібності, проповіді любові і миру не дали ані можливостей, ані права Амарові рівнятися до Бога. Він виявився далеким від божественного ідеалу, принесеного людству Спасителем. Оманливість Амарового вчення чітко усвідомила ревна християнка Ведд, трактуючи чудеса пророка як прояв сатанинських сил. Амар зазнає краху, бо, відкидаючи усталені між людьми стосунки і віковічні закони, по суті, утверджує абсурдність людського існування.

Раціоналіст і прагматик Райт сумнівні ідеї новоспеченого месії прагне використати як засіб маніпулювання свідомістю людей, панування над засліпленою масою. Словами Райта пророчо окреслюється наслідок впроваджуваних у життя соціальних утопій: «Нижчі класи загубили громадську дисципліну, повагу до закону, охоту до праці, а вищі — певність, справедливість і милосердя. Скрізь панує ворожнеча і зло...».

Багатьма аспектами політичного світобачення, проблематикою загалом Винниченків «Пророк» перегукується з такими художніми антиутопіями, як романи «Ми» С. Замятіна, «1984» Д. Оруела та ін. І все ж на першому плані у Винниченка — доля і трагічний фінал людини, яка на смілилася взяти на себе роль намісника Бога на зе-

млі, місію перекроювання соціальних норм життя. Амар, який хоч і володіє надзвичайними здібностями, все ж залишається людиною, котрій властиве почуття гніву, амбіційності, врешті тілесних пристрастей. Саме взаємини з Кет розвіюють міф про божественне призначення Амара: тілесне начало взяло гору над духовним, як наслідок — втрата всіх надзвичайних здібностей, що супроводжується цілком усвідомленим обманом засліплених вірою фанатиків. Залежність від владарів цього світу, яким для маніпулювання свідомістю мас необхідна псевдорелігія, віра у велику еру амар'янства, ставить перед Амаром вимоги залишитись у пам'яті мільйонів одурених людей посланцем Бога: пророк в ім'я збереження віри в нього обирає смерть, оманливу своєю псевдокрасивістю. Літальний апарат, підроблений під хітон, має зробити видимість вознесення на небо пророка, тіло якого рознесеться на шматки.

Заглибленість у найпотаємніші куточки людської душі, аналіз суспільної психології, психології мас і її поводитирів, що претендують на роль намісників Бога на землі, конкретизує віковичну проблему протиборства Добра і Зла. Саме у «Пророці» драматург зображує трагедію суспільства, яке в пошуках бога, соціально-етичної гармонії вводиться в оману псевдопророками, що свідомо чи несвідомо заганяють людство у глухий кут.

П'єса «Пророк», написана у період назриваючих суспільно-моральних катаклізмів, — своєрідна драма-притча про блукання людини у лабіринтах земного буття, про її трагічні помилки, якоюсь мірою — навіть сповідь письменника про власне болісне пізнання Істини.

3. ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО В ДІАСПОРНІЙ ДРАМАТУРГІЇ II ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Як і письменники другої хвилі еміграції, які осіли у Західній Європі, емігранти третьої хвилі мріяли про повернення в Україну. Тому у їхній творчості знайшли відбиття історичні події та історична відповідальність людей, усвідомлення своєї місії передавати правду, не дати приспати українську душу, бажання бачити рідну країну незалежною.

Після закінчення Другої світової війни більшість українських емігрантів у Західній Європі жили у таборах переселенців; це були немов мікроміста, які давали письменникам змогу мати свій певний гурт, культурне середовище, українські видання, читачів, театр і заохочувало творчість. Деякі з тих письменників, що були відомі переважно в інших жанрах літератури, писали також п'єси: Юрій Косач, Людмила Коваленко, Олесь Бабій, Іларіон Чолган, Іван Багряний, Василь Чапленко, Улас Самчук, Юрій Тис, Анатоль Галан, Іван Керницький, Микола Понеділок, Анатоль Юриняк та інші. Ці три-чотири роки, прожиті у таборах, були дуже плідними для багатьох письменників — чи то вже відомих, чи початківців, поки вони розбрелися по різних континентах вільного Заходу. До Америки чи Канади виїхали Юрій Косач, Улас Самчук, Людмила Коваленко, Микола Ковшун, Микола Понеділок, Василь Софронів-Левицький, Іван Керницький, Іларіон Чолган, Мирослава Ласовська, Марія Стругинська, Іван Українець, Ростислав Кедр, Анатоль Галан, Ярослав Климовський, Зенон Тарнавський, Богдан Нижанківський, Анатоль Юриняк, Микола Корсун, Семен Ледяньський, Григор Лужницький, Олег Лисяк, Павло Савчук, Леонід Полтава, В.Зінько; тільки Іван Багряний та Ігор Костецький залишилися у Німеччині. Марія Цуканова переїхала до Аргентини, Віра Вовк — до Бразилії.

Основні тематичні групи:

1. Багато п'єс цього періоду давали відчуття жахиття світової війни, яка щойно минула, її наслідки для України та її народу. У цих творах переважали психологічні й історичні елементи, що висвітлювалися часто в реалістичній формі, з наголошенням наслідків, що їх мали ці події для європейців, зокрема для українців, які опинилися між двома тоталітарними силами.

2. У багатьох драматичних творах цього періоду зображено давніші, передісторичні та історичні події, а також визначні постаті, зокрема: «Геральд і Ярославна» (1946, драматична поема), «Байда», «Дійство про Юрія Переможця» (1947) Юрія Косача; «В заграві забутих ранків» (1973, про передхристиянські звичаї) Р. Володимира; «Земля під Хмелем» (історична п'єса на 4 дії, 8 картин з часів Хмельниччини) Сергія Кокота-Ледяньського; «Анна Ярославна» (1969, лібрето до опери, яку поставили у Філадельфії) Леоніда Полтави;

«Гетьман Мазепа» (1959) Григора Меріяма-Лужницького; «Яворівський решетник» (події 1918, галицькі намагання звільнитися від польської влади, друк. 1957) Івана Керницького; «Жовтоблакитним шляхом» (про українське життя на Далекому Сході, події 1919 р.; Париж, 1955) І. Якимова-Магата; «Мазепа» (про молодого Івана Мазепу) Мирослави Ласовської-Крук; «Епілог прийде» М. Ковшуна; «Місто Шевченко» (про життя українців у Казахстані) Катерини Штуль.

3. Нещодавні історичні події відтворено у п'єсі «Провулок св. Духа» (1946) Іларіона Чолгана, творах Івана Багряного, зокрема «Генерал» (комедія, 1948), Василя Чапленка (1900 — 1990), таких як «Гетьманська спадщина» (1947, сатира на українську аристократію за часів царату); «Третя сила» (1950) — про український повстанський рух проти нацистів і комуністів). Інші його п'єси — «Пасербиця, або Дуля в кишені», «Євшан-зілля», «Архімеда вбито» (1969) та музична комедія «Одруження Пиворіза» (1970).

4. Розкуркулення селян і голод 1920-х років є тлом подій у п'єсі «Домаха» Людмили Коваленко. На тему голодомору написав п'єсу «Ворон кричаче» Микола Ковшун. Його «Первомайська інтермедія» (1954) також про радянський період. Про ці часи писав Сергій Кокот-Ледянський (1908): «Тисяча дев'яцот тридцять третій рік», драма на 5 картин (1943), пізніше перейменована на «Великий Злам». Інші його п'єси — «Директива з Центру», комедія на 4 дії (1944) «Під косою» (1948) і «Брат Твій Каїн» (1951). Єдиний драматичний твір Уласа Самчука — «Шумлять жорна» також охоплює події радянського періоду. Воєнні і близькі за часом події представлені у творах Миколи Понеділка (1922 — 1976); у п'єсі «Знедолені» (вплив радянської системи на родинне життя), «А ми тую червону калину», «Лейтенант Флаєв»; Леоніда Полтави (1921 — 1990): «Пам'ятник героєві» (1963), «Актори» (1962), «Недосяжні» (1968); Василя Софронова-Лєвицького — «Рапсодія недокінчена», драма на 3 дії з часів 1933 — 1941 рр.; Мирослави Ласовської-Крук (1919); «Віщування старого дуба» (1956) і «Льодолом» (1960), «Я повернусь», «Не продам!»; також «Володар — страх» (1965) Анатолія Галана (1901); «Найкращі хлопці з Дивізії» Олега Лисяка. Часи польсько-німецької окупації Львова стали тлом драми Іларіона Чолгана «Провулок Св. Духа» (1946). Катерина Штуль написала п'єсу про німецьку окупацію «Поверот» (1972 р., про Олену Телігу у 1941 — 1942 рр.). Десять п'єс

В. Володимира (Романа Кухара), зібрані у виданні «Сучасний вертеп», також відгукуються на події пізнішої радянської доби.

5. Змагання за незалежність у рядах УПА було тлом п'єс кількох письменників: «Ліс Шумить» Володимира Куліша (1963); шість п'єс Павла Савчука: «УПА в Карпатах» (1947), «Чотирьох з мільйонів» (1951), «Облога замку» (1951), «Ідея й любов» (1953), «Сон матері» (1953) і «У листопадову ніч» (1962); «Жовтосил» Левка Романа (1965), «Поет і чорт» (1963), «Я повернусь» (1957) Мирослави Ласовської-Крук.

6. Переживання скитальців у перших повоєнних роках відобразив Іван Керницький (1913 — 1984) у творах «На ріках Вавилонських» (інтермедія, 1948) і «Тайна Доктора Горошка» (1953). Ці картини були ще дуже близькими глядачам, п'єсу поставили театр Й. Гірняка в Нью-Йорку та Український Театр у Мельбурні, Австралія. На цю тему писали: Микола Понеділок (1922 — 1976) «А ми тую червону калину» (вид. 1957, про намагання репатріювати емігрантів до УРСР) та Роман Володимир в «Еміграційному будні» (1973). Інші його п'єси також висвітлюють життя емігрантів, — зокрема «Сучасний Вертеп» (1973). Тогочасні і недавні події відображено у п'єсах Леоніда Полтави (1921 — 1990) «Чого шумлять дуби» і «Чужі вітри» (1955), «Актори» (1962), «Недосяжні» (1968), «Заметіль» (1967), «Пам'ятник героєві». Марія Цуканова (з Аргентини), крім новел, є також автором п'єси «Завтра знову зійде сонце» (1968), про намагання агентів НКВД в Аргентині викрасти документи винаходу. Любов Колєнська, авторка кількох збірок новел, написала драму «Потойбіч Рубікону» (1989) про життя на еміграції. Окрім драм, п'єс і ревію письменники-емігранти писали і твори легкого жанру, які так були потрібні скитальцям — людям без певності майбутнього. Серед таких комедій «Пасербиця» і «Євшан Зілля» В. Чапленка, «Приїхали до Америки» Людмили Коваленко, «Фрі Кавнтрі» Григора Лужницького, «Чай у пана президента» (недрукований твір) Зєнона Тарнавського і Богдана Нижанківського. Василь Онуфрієнко з Австралії — автор п'єси «Заморські гості» (1965) та кількох скетчів. Ярослав Масляк (нар. 1909, псевдонім Грицько Волокита) після війни переїхав до Австралії; він організатор аматорських театрів в Австралії, автор комедій і одноактівок: «Моя дочка Шкаралупа» (1952), «Панчішкова справа» та інші (збірка «Дар любови», 1983).

ІЛАРІОН ЧОЛГАН [1; 2]

Творчість Іларіона Чолгана — невивчена сторінка в українській культурі. Починав він свою діяльність у 30-х роках у Львові — в газеті «Діло» та журналі «Наші дні». Потрапивши у вихор Другої світової війни, митець у 40-х роках опиняється в Німеччині у таборі для переміщених осіб. Однак, не зважаючи на складні умови існування, літературної діяльності не припиняє, створюючи кілька оригінальних п'єс для театру-студії Йосипа Гірняка. Позначені гумором, дотепністю і художньою майстерністю, п'єси І. Чолгана були, як зауважує М. Рябчук, «злободенними у найкращому значенні того слова». В них яскраво сфокусовано найтипівші моменти життя повоєнної української еміграції, показано своєрідну майнову і духовну нерівність як окремих людей, так і цілих суспільних груп. Драматург створює низку колоритних образів патріотів та вихолощених чужою незнайомою дійсністю людей — сутенерів і ділків, показує їхні взаємостосунки; виявляє негаразди, зіткнення та непорозуміння, що панували в таборах.

Першою сценічною спробою молодого автора стала п'єса «Замотеличене теля» із підзаголовком «Замаскований літературно-театральний кабаре». Фактично, як зауважує Н. Антонюк, це була не п'єса, а ревію, скомпоноване із низки довших і коротших сцен, які змінювалися з шаленим темпом, як своєрідний калейдоскоп. Автор образно назвав їх «мигунцями». Це двобій тореадора з телям, побутові сценки «Жарівка», «Дума про Шипуна» (пародія на родинні взаємини), сцена «Жаба» (пародія на літературну прозу), шарж на оперу М. Аркаса «Катерина» та інші. Критика відзначала, що п'єса «Замотеличене теля» відтворювала жанр вистав «Березолу» (у цьому виявився вплив Й. Гірняка).

Цей твір ніс у собі відгомін драматургії театру бароко: складався з різноманітних уривків та своєрідних пародій на класичні драматургічні твори, зокрема Т. Шевченка, І. Тобілевича, К. Гольдоні, з підмічених гострим оком драматурга цікавих моментів тогочасного життя української еміграції. Сюжет п'єси не був сталим, з часом до нього долучалися інші важливі епізоди, створювалися нові образи. Початковий текст п'єси змінився у так званій ювілейній виставі «Замотеличене теля-2», що відбулася 8 січня 1948 року у Міттенвальді.



Іларіон Чолган

У текст нової постановки ввійшли ювілейний жарт на «Гайдамаків» Т. Шевченка, сценка «Мароко», шарж на мотив поеми Т. Шевченка «Великий льох» тощо. Також з'явилися образи Репортера та Чорної Маски, які в ході п'єси повідомляли про міжнародні новини. Таким чином, вже перша п'єса молодого автора засвідчила, що він має власну художню концепцію, вміло користується пародією з метою висвітлення недоліків тогочасної дійсності.

Наступною п'єсою І. Чолгана стала комедія з метафоричною назвою «Блакитна авантура» (1946). Автор назвав цей твір фільмом-водевілем. Композиційно п'єса відрізнялася від «Замотеличеного теляти» тим, що окремі картини п'єси об'єднували два основних персонажі — Роман Птах і Ясновидець. «Блакитна авантура» відзначалася легкістю, добрим гумором та сатиричною проникливістю в еміграційну дійсність з її «нетеатральними театрами, з університетами без студентів, з картярським спортом, абсурдною політикою, партійництвом і т.д.». Фабулу п'єси Ю. Шерех окреслив так: «За стрижень править наскрізний герой, який водночас становить собою сатирично-навітлений тип сучасної української дійсності... Це тип української людини повітря, еміграційного Хлестакова, самозакоханого брехуна. Сюжетну схему взято з Гоголевого «Ревізора», але крім різних рис хлестаковщини, показано й теперішні її вияви. Образ пройдисвіта Ромка Птаха — є гострозлободенний і своєчасний, а водночас у ньому є деякі прастарі риси прастарої субстанції українського національного типу в його негативних проявах» [Див.: 2].

Третю п'єсу І. Чолгана «Сон української ночі, або Мандрівка козака Мамаєва довкола світу», названу автором музичною казкою-каруселлю, поставив Театр-Студія 10 жовтня 1946 року. П'єса охоплює події від 1917 до 1946 років, у пролозі ж зображена Україна 1830 року. Виставу за п'єсою критика розцінювала як подію, яка переросла межі студійної праці. Вона мала найбільшу популярність серед глядачів, її ставили 53 рази.

Плануючи далі співпрацю з Театром-Студією, І. Чолган написав для неї «сенсаційно-детективну п'єсу» за мотивами Франкової казки «Останнє втілення Лиса Микити». Центральне місце у творі займав хор звірів, які мали бути наділені національними рисами представників різних регіонів України. Головний герой виступав у гуцульському костюмі з шаблею, його антагоністом був Вовк Неситий у сталінській масці з вусами. Проте плани постановки цієї п'єси так і не були втілені у зв'язку з переїздом Театру-Студії до Америки. За своєю художньою структурою ця драма нагадує проблемні драми Ж. Ануя, Ж.-П. Сартра, Б. Брехта, які, залежно від порушеної в сюжеті проблеми, поділяються зарубіжними критиками на «рожеві» та «чорні». Ю. Косач у статті «Основи українського комедійного дійства» зазначає, що витoki багатьох моментів у п'єсі сягають ще української драматургії 18 ст. Це, зокрема, лубковий шарж, народна пісня, давній дереворит та метафізична іронія. Низку епізодів виписано як сатиру на суспільний лад, що була домінантною в українській драматургії і майже зникла у театрі соціалістичного реалізму. Сам же драматург подав свою драму спочатку як опис реального світу з певними художніми відступами в суспільну проблематику, пізніше — як п'єсу сюрреалістичну і, нарешті, як драму ідей, що була популярною тоді в європейських країнах (С. Беккет, Е. Іонеску, Ф. Дюренматт).

У Мюнхені режисером В. Блавацьким, а згодом у Регенсбурзі, в інтерпретації Ансамблю українських акторів, було здійснено постановку наступної п'єси І. Чолгана «Провулок Святого духа», головна ідея якої — невмирущість українського трудівника на різних етапах історії. П'єса складається з семи картин, прологу та епілогу. Кожна картина відображала епізоди з життя Львова від 1918 до 1941 року. Ці окремі сцени були пов'язані наскрізними образами Дзвінкової Дами та тіні Поета. Перед зором глядача проходили важливі історичні події: розпад Австро-Угорської імперії, Листопадовий зрив, праця Українського таємного університету, епізоди підпільної боротьби, часи радянської та німецької окупації Львова. Сам провулок Святого Духа та кав'ярня Пана Семена у драмі перетворилися на символ «вічного» міста Львова. До п'єси автор ввів також вірші поетів України першої половини ХХ ст.

(зокрема Б.-І. Антонича зі збірок «Три перстені», «Книга Лева», «Ротації»), а у фіналі на кам'яний брук львівських вулиць скрапувала кров і спалахував вічний вогонь як символ безсмертя героїв і самого міста.

Після успішної вистави «Провулка Святого Духа» на замовлення В. Блавацького драматург написав драму «Діти Дажбога» (1949), однак вона не була поставлена у зв'язку з переїздом акторів до Америки. Автор назвав цю п'єсу «Комедією еміграційних буднів». Основну роль у сюжеті твору відіграє Оповідач. Він веде дію і в ході її ідейно-тематичного розвитку коментує найголовніші ситуації, іноді навіть їх романтизуючи, бо життя емігрантів було вкрай важким, навіть злиденним, але, як правило, порядним, добродійним. Що ж до художньо-структурної побудови п'єси, то вона типологічно нагадує композицію славнозвісної психологічної драми «Наше містечко» Торнтон Уайдлера — в обох важливу роль відіграє Оповідач-коментатор, який веде сюжетну лінію. У «Нашому містечку» таким оповідачем виступає сам Режисер, який береться розповідати на сцені про мешканців маленького американського містечка, в «Дітях Дажбога» Оповідач теж готується поставити п'єсу про таборове життя переміщених осіб з України, розповісти про плин і події сумних літ, оповитих постійним відчуттям наближення кращих днів, світлого й радісного світовідчуття повернення на рідну землю. Та на протигагу Т. Уайдлеру в п'єсі І. Чолгана надто багато авторської іронії. У «Дітях Дажбога» через неї і завдяки їй вдається так повно передати строкату панораму повсяденного життя емігрантських зболених лав, розкиданих фактично по всій Європі та Америці в 40-х роках. Автор устами Оповідача з гіркою усмішкою зазначає: «... кожний табір — це наша фортеця. Там діють і борються державні мужі. Там окриваються наші колишні й майбутні герої».

Наприкінці 40-х років Іларіон Чолган сформувався вже як оригінальний драматург, але й далі вперто та наполегливо працював над удосконаленням своєї професійної майстерності. Він відкриває для себе німецького письменника Вольфганга Борхарта. Захоплюючись його майже документальною драмою «На вулиці перед зачиненими дверима» (1947), у якій ідеться про фашизм як соціальне явище, оспівується прагнення людини до повноцінної

свободи, драматург вчиться у німецького письменника, як за допомогою слова боротися проти мілітаризму. Водночас він студіює твори М. Хвильового, В. Підмогильного, робить спроби їх інсценізації. Це були своєрідні драматургічні експерименти, документальні драми, які з успіхом ішли на сценах європейських театрів.

У 1952 році І. Чолган написав п'єсу «Загублений скарб». Вона скерована в основному проти верхівки еміграційного об'єднання «Вишневий садочок». До його керівництва, і це особливо чітко першим сформулював В. Ревуцький, потрапили люди з примітивними поглядами, які, проте, вважають себе надто великими мудрагелями, справжніми світилами в царині світової політики, всі вони переконані, що відтворили Україну в центрі Європи. І справжній комізм саме в тому, що в цій мініатюрній Україні невідомо для чого існують численні партії, культурницькі організації, створюються маловартісні «академії», бутафорські політичні представництва тощо. Водночас автор акцентує на своєрідній консервації — збереженні душ і сердець народу як дійсного творця матеріальних і духовних багатств.

Своєрідним мистецьким символом усієї творчості І. Чолгана є його «Дума про Мамая», якій автор справедливо дає підзаголовок «сюрреалістична панорама американської України другої половини ХХ століття». Постать Мамая в ній відіграє роль поєднуючого чинника в розкритті буття тієї ж української еміграції, що бере початок не з України скитальської 1948 року, а ще зі скитської 488 року, княжої — 948-го, козацької — 1588-го, стрілецької — 1914-го, з лісової — 1943-го і... з майбутньої — 2000 року. Для акторів та режисерів — це розлога амплітуда для роздумів про віковичний рефрен-відгомін долі тієї землі, що на неї так настирливо насідали звідусюди, зазіхаючи на її щедротні багатства. Роздумів про необхідність розірвати це замкнене коло шляхом консолідації зусиль, взаємодопомоги, взаємовиручки і, таким чином, припинити вплив фізичного та інтелектуального українського потенціалу за межі країни, створити умови для духовного та культурного розвитку нації, а не залазити в сумнівні трясовини різних інтернаціоналів та міждержавних об'єднань. «Дума про Мамая» — це, безперечно, один з найкращих драматичних творів автора.

Ця остання п'єса, як і попередні, увійшла до збірки «Дванадцять п'єс без однієї», що вийшла у 1990 році в Нью-Йорку у видавництві «Слово». Без сумніву, драматургія Іларіона Чолгана — це самобутнє явище в історії українського театру на еміграції. Його творчий шлях є свідченням, яких успіхів може домогтися драматург у тісному контакті з театром. П'єси І. Чолгана оригінальні за змістом і формою, відзначаються нетрадиційним світобаченням, пошуком, експериментаторством, поєднанням національних традицій та європейської театральної стилістики.

ЛЮДМИЛА КОВАЛЕНКО [6]

Людмила Коваленко (Людмила Івченко, 1898 — 1969) — письменниця, перекладач, редактор і громадська діячка, крім повістей і новел писала також п'єси, що зібрані у збірці «В часі і просторі» (1965). П'єса «Домаха» (1948) відображає події розкуркулення селян. П'єса «Ксантіппа» (1943 р.) із серії «В часі: Жінка» про вічні буденні проблеми, що їх скинув Сократ на плечі своєї жінки. У «Неплатонівському діялозі» (1943) мова про прив'язаність до людей, речей, бажання бути вільним, відчуваючи обов'язок тільки перед своїм народом. П'єса «Ковальчуки» (1942) — про відчуття спорідненості українців з різних частин України і ставлення до них росіян у Києві.

П'єса «Героїня помирає у першому акті» написана у 1948 році і дає, за висновком Л. Залеської-Онишкевич, сильне відчуття духу свого часу — тієї післявоєнної реакції на жахи війни. У час, коли театр абсурду щойно почав розвиватися, Людмила Коваленко передавала у п'єсах сильне прагнення самосповнення, демонструючи відсутність страху вибору в поборюванні почуття абсурдності. Це можна осягнути тільки тоді, коли людина використовує свою свободу, приймає рішення і так оформлює своє майбутнє, свою долю. Залишившись без своєї батьківщини та рідні, змушена проживати в чужій країні, в дещо ірреальному світі переселенських таборів, вона немовби здійснювала особисту місію будувати кращий світ.

У трьох збірках новел, п'яти повістях та шести п'єсах Л. Коваленко пробиваються дві головні теми: вплив глобальних



Людмила Коваленко

супільних катаклізмів на людську особистість та роль жінки в житті протягом століть аж до часів повоєнної еміграції до Америки. П'єса «Героїня помирає у першому акті» має ознаки постмодерністського літературного твору. Авторка безпосередньо представляє події на тлі культури даного часу, звертаючи увагу на ті прикмети європейської цивілізації, якими вона була вражена (війни, брак рівноправності жінок тощо). У своєму творі письменниця представила хворобу людини конкретного часу і прагнула дати якусь розв'язку, бодай утопічну. Задля демонстрації окресленої ідеї драматург використовує засіб пародії, гри, які тоді тільки почали з'являтися у європейській драматургії.

Перші два акти п'єси відбуваються у театрі і мають структуру п'єси у п'єсі: половина ремарок на сцені є між акторами у їхніх ролях, а друга половина — поза їхніми ролями. Дія починається тим, що актори готують до постановки п'єсу про диктатора-короля і групу революціонерів, серед яких є дівчина Нова. Значна частина діалогів розкриває проблему знущань і статевого вимогу у стосунках колег. У другому акті король і піддані граються, мов діти, бо він хоче довести їх до такого стану, щоб ними (підданими) було легше володіти. Лише у третьому акті немає дволінійної гри. Хоча актори тоді ставлять іншу п'єсу, вони не грають, поводяться зовсім природно на тлі природи. Всі актори мають вибирати свої власні ролі і відповідні костюми. Ці ролі не є тимчасовими і мають залишитися для акторів самовисловом на майбутнє.

У перших двох актах обидві п'єси у п'єсі варіанти ігор і карнавалізації, які представляють пародію на правду і показують суспільство у даній культурі. Актори приймали абсурдну дійсність, щоб «вигідно і спокійно прожити». Вони не досягали ніякого задоволення, бо не мали свідомого рішення чи дії для досягнення свого «щастя», себто свого самовиявлення. Остаточо актори обирають свої ролі, себто самі будують чи оформлюють своє життя і своє майбутнє. У них вже немає розходжень між життям і теат-

ром, між реальністю та ілюзією, і немає відчуття абсурдності. Тільки Вартовий, що справді не знає, чого він хоче, — бо не вибрав своєї ролі в житті й не розуміє своєї сумної ситуації, — він єдиний, що відмовляється справді померти на сцені (себто пожертвувати собою заради ідеї).

У цьому творі Л. Залеська-Онишкевич виділяє чотири провідні думки: 1) на політичному рівні — війни починають для того, щоб утримати при владі осіб, що вже є при владі; 2) на рівні доволі широкого середовища — близькість із природою заохочує до краси в оточенні і в людях та приводить ближче до пізнання себе; 3) на естетичному рівні — у світі не буде краси (гармонії), поки жінки не будуть протестувати проти того, що з ними поводяться тільки як із сексуальними об'єктами, і поки вони самі не візьмуть відповідальності, щоб себе самовисловити; 4) почуття абсурдності перемагає саме тоді, коли одиниці не готові діяти так, щоб себе самосповнити й допомагати іншим це зробити.

Перші дві теми можна вважати логічними повоєнними висловами, вони часто з'являються у творах Л. Коваленко, але одним з найпримітніших аспектів п'єси «Героїня помирає у першому акті» є сильний феміністичний підхід. Л. Коваленко бачила маргіналізацію жінок серед домінуючої чоловічої культури і вважала її однією з найсерйозніших проблем післявоєнної спільноти. Це додавало відчуття загальної абсурдності у післявоєнному світі. І саме це Коваленко критикувала і пародіювала.

Цей твір не має чіткого поділу на людей добрих і поганих, активних і пасивних героїв. Не всі жінки показані як розумні і добрі. Позитивну роль грає Блазень, захоплений природою і красою (тобто справжнім існуванням — за кодом твору), тому він гідний бути парою Нові, яка його і вибирає.

П'єсу Л. Коваленко можна розглядати винятково за екзистенціальною термінологією. П'єса за обсягом має 30 сторінок, але несе в собі відчуття великої відваги та віри, яку висловлює авторка. Провідні риси твору — сильне феміністичне настановлення, позитивний вислів екзистенціалізму, увага до доквілля (екології). Подібні думки знаходили відображення в інших творах Л. Коваленко (п'єсах «Домаха», «Ксантіппа» — про відповідальність жінки, коли чоловік не турбується своєю домівкою, повісті «Рік 2245»).

Талановитим драматургом виявив себе **Юрій Косач** (1909 — 1990) — автор новел, романів і драм, які почав писати ще в Україні і які йшли на сценах Львова у 1940-х роках у театрі В. Блавацького. Серед п'єс, написаних вже на еміграції відразу після війни, — «Геральд і Ярославна» (1946, драматична поема), «Байда», «Дійство про Юрія Переможця» (1947), «Скорбна симфонія» (1945), «Зозулина дача» (1946, драматична хроніка за часів німецької окупації України), «Ордер», «Ворог», «Дмитро Бортнянський», «Кірка з Льоллео», «Кортес і безталанна», «За синім океаном» (1964). Історичні постаті та історичні події від давнини до наших днів ставали тлом для його драм, позначених жанровою і тематичною різноманітністю тем. Елегантність мови з архаїчним колоритом, гостра іронія, картини з історичною критикою і складним психологічним оглядом — типові прикмети його 14 п'єс. Автор признавався, що часто звертався до минулого України, щоб знайти певне позаприродне джерело минулого України.

ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ [2, 9, 12]

Ігор Костецький (псевдонім Івана Мерзлякова, 1913 — 1984) — письменник, перекладач і видавець. Народився у Києві, помер у Західній Німеччині. Студював театральне мистецтво у Ленінграді й Москві, пізніше працював актором на Уралі. Під час Другої світової війни емігрував на Захід і відтоді жив у Німеччині. Автор новел, недрукованого роману, есеїв і драм українською мовою. Серед збірок його творів: «Оповідання про переможців» (1946), «Там, де початок чуда» (1948). У збірці «Театр перед твоїм порогом» (1963) вміщено три п'єси Костецького: «Спокуси несвятого Антона» (1946), «Близнята ще зустрінуться» (1947), «Дійство про велику людину» (1948). П'єса «Черниці» була надрукована тільки німецькою мовою. 1947 р. написано короткий драматичний твір «Відбулося за вісім хвилин: дві сцени з містерії». Протягом останніх років життя писав радіоп'єси: «Юда або богохульство» (німецькою мовою), «Партія справжніх людей», «Смерть кардинала», «Летичія», «Мати й син». Перекладав драми з німецької та англійської мов. Костецький організував власне видавництво «На горі», в якому видавав переклади світової класики українською мовою. Був

одним з драматургів, котрі звертали увагу на гру слів і мови, на відсутність справжньої комунікації між людьми. Автор залюбки поєднував стилі різних епох — від змодернізованого грецького хору до палестрини, інтермедій, використання кінофільмів, музики і масок у стилі постмодернізму. Порушував вічні теми, вдаючись до грайливого тону, постмодерністичної карнавалізації, пародіювання.

Ігор Костецький написав низку критично-теоретичних статей. Вони стосувались як літератури та театру, так і значно ширших тем, наприклад, мови літератури як такої. І все ж таки, його програмні виступи та критичні статті не складають закінченої системи поглядів. Будучи людиною ексцентричною та прихильником епатажу, його захоплювало інше: іритування публіки, адже саме це, на його думку, було знаком деструкції традиційного. Не зважаючи на це, майстерність Костецького в царині драматичної техніки важко заперечити. П'єси І. Костецького не можна збагнути, підходячи до них з традиційним методологічним інструментарієм. У цьому випадку вони видаватимуться цілковито абсурдними.

Чи не найпоказовішим прикладом тут може бути драма «Близнята ще зустрінуться». Образ головного героя — терориста виглядає певною мірою смішним та абсурдним. Іронію, з якою подається цей персонаж, можна було б назвати ситуативною, оскільки двоплановість приховується не так у мові, як у дії, у самій ситуації. Мова персонажів дещо риторична, у такий спосіб Костецький підкреслює театральність, награність протягом всього твору; якщо змоделювати собі живу дію, протягом якої йдеться про романтичного героя Святослава Тутешнього, то ми побачимо, як народжується двоплановість, коли пафосний текст виголошують пари у масках, які час від часу пробиваються в текст, мабуть, у ролі давньогрецького хору, виголошуючи думку залу, аудиторії щодо героїзму Святослава, перемішану з дрібними зауваженнями на різноманітні побутові теми, вимовленими, мабуть, ненавмисне, мимохідь. Власне, вся п'єса сповнена таких невідповідностей, вони мусять створювати відчуття абсурдності та представлення ситуації, коли вже немає логічних обґрунтувань як таких. До цього ж, невідповідність дії п'єси та її назви поля-

гає в тому, що логічно головною мусила б бути зустріч близнят, як це випливає з назви, проте ця зустріч виявляється до абсурду непотрібною, безцільною, випадковою тощо. Натомість Святослав Тутешній прийшов задля того, аби виконати завдання: зробити вибух. І це відбулося. Однак про це говориться доволі мало, і завершується п'єса тим, що всі концентруються саме на зустрічі близнят, і розмова ведеться власне про те, чи вони зустрінуться ще.

Дії у творі Костецького фактично немає. Його дія — похідна від того, що ми самі сконструюємо для себе в уяві згідно з тим, що говорять персонажі чи коментатор, який час від часу бере собі слово то у пролозі, то в інтермедіях. Вони не вимагають від глядача співчуття чи переживання. А неправдоподібність і не переслідуються Костецьким як мета. Ота маскованість та «напудреність» вже свідчить про відмову від «реалізму». Проте цілком слушно говорити про алегоричність чи принаймні натяк на алегоричність. Так у п'єсі «Спокуси несвятого Антона» є навіть такі «немислимі» персонажі, як «філософічна доглибність вистави» чи «алегорія законного обурення глядача». З одного боку, це алюзія до барокового театру з його традицією персонажів-алегорій, з іншого — намагання у «бароковий» спосіб (тобто із надміром, ускладнено, зарозуміло) зіронізувати з тої самої традиції.

Звернемо увагу на пари у п'єсах Костецького. У п'єсі «Близнята ще зустрінуться» не лише танцюючі-безіменні, а й самі головні персонажі всі «спаровані»: більше того, вони утворюють чотирикутник, коли кожен з них двічі має відповідну собі пару. По-перше, Святослав Тогобочний має свого «тезку» Святослава Тутешнього, а по-друге, «побратима та одnodумця» — Петра Тогобочного, з яким вони, так би мовити, «по один бік». Відповідно й Святослав Тутешній «парується» як зі Святославом Тогобочним, так і з Петром, який теж «по один бік» з ним. Наступна пара — Тереса і Полковник, які залишаються спочатку обманутими, а потім усвідомлюють, у чому секрет такої плутанини.

У п'єсах Костецького персонажі майже завжди з'являються парами. Вони не можуть обійтися один без одного. Для кожного з них партнер забезпечує можливість бути самим собою. Він стає тим іншим, який не дає втратити власну суб'єктивність. Персо-

наж з самого початку несе у собі слід, відбиток іншого, який необхідний для підтвердження власного існування, інший є вираженням і повідомленням про тут-перебування.

У п'єсі «Спокуси несвятого Антона» персонажі-пари мають ще одну цікаву особливість. У парах типу чоловік-жінка, здавалося б, немає нічого дивного, окрім імен. Антон — Антоніна та Валентин — Валентина. Імена дібрані письменником саме ті, які мають собі родову пару. Тобто, усього того, що мусить нести у собі ім'я, вони не несуть, адже на перший план виносяться лише один смисл слова: стать. Так би мовити, ці імена можна прочитати й так: «чоловік — жінка», «інший чоловік — інша жінка». Цим затирається решта смислових навантажень імені. А значить — особистості. Замість неї — пуста. Ламаючи форму, Костецький не пропонує натомість нічого. Адже кожна пропозиція мала б встановлювати нове відношення з реальним. А спустошення потрібне саме для того, аби забути про реальне. Спустошення — це показ того, як крок за кроком розпадається наше «я».

У «Близнятах...» обох Святославів, так само, як і обох Петрів, можна сприймати, як суперечливі вияви однієї особистості, лише розколотої, розірваної, не-цілісної. Можливо, як свідоме і підсвідоме, одне з яких прагне руйнації та війни, тягнеться до Танатоса, а інше — пропагує невбивство, шукає миру й кохання, тягнеться до Ероса. Зустріч «близнят» — момент зіткнення свідомого й підсвідомого. Таким чином, простір двох імен належить одній особистості. На користь цього свідчить і образ Тереси. Вона є жінкою-пусткою, Тереса існує лише завдяки комусь іншому. Таким іншим для неї є Святослав. Фактично, Тереса і є тим, хто об'єднує Тутешнього та Тогобочного в одного Святослава — завдяки обличчям, які в них однакові. Тереса приймає будь-кого, хто за ним виявиться. Війну чи мир, вбивство чи кохання, для неї все пояснюване, все має сенс, будь-чому можна повірити. Вона урівнює у змісті все, а значить — вбиває смисл всього.

У драматургії Костецького, як і в драматургії Беккета, чільне місце займає особливий тип героя — «спустошений». Драматурги розглядають людину з того рівня, коли в неї ті чи інші властивості і якості ще реально не виявляються або вже не виявляються. Властиво, всі експерименти Костецького якраз з цим і пов'язані.

Те, що створює в результаті свого експерименту Костецький, здається, розташоване десь поміж «ефектом Керрола» та «ефектом Камю», адже стосовно його творів цілком можна говорити про екзистенційні теми та мотиви, чи не в кожному наявна межова ситуація, проблема вибору тощо; проте специфіка екзистенціалізму Костецького в тому, що, наприклад, вибір, який роблять його персонажі, забарвлений часом ледве не сюрреалістичним. Так це стається у його творі «Божественна лжа», коли дійсно серйозний вибір поміж мирним сімейним життям з молодою дружиною та війною, робиться, власне кажучи, через те, що персонажу наснився такий сон. Отже, сон урівнюється з поважним аргументом, і підсвідоме бере активну участь у реальному житті.

Що стосується «ефекту Керрола», то у текстах Костецького неодноразово зустрічаємо абсолютно Керролівські словесні парадокси. Це, в першу чергу, нагадує специфічні ігри з поверхнею та глибиною, якими сповнені книги про Алісу в Керрола. Костецький грається із самою мовою, експериментує з нею, йде за своїми емоціями, і навіть сам це усвідомлює: «...мое сприйняття світу наскрізь емоційне», «темперамент мій цілком відмінний від темпераменту тих, хто проповідують і навчають».

Майже всі тексти Ігоря Костецького великою мірою інтертекстуальні. Майже скрізь присутні натяки на інші тексти, алюзії, ремінісценції, а то й прямі з них цитати. Костецький любить обіграти певне відоме висловлювання, створити навколо нього невеличкий окремих сюжетик у канві більшого твору. У п'єсі «Спокуси несвятого Антона» особливо багато різних цитувань. Ось лише найприкметніші з них: «Я знаю тільки те, що я його знаю» (Антоніна), «Хомо Бруте, він уже ніби не людина. — Він табуля раз. — Він кіноекран. — Крізь нього миготить потік притомности. — Він стає зримий не тільки як він, а й як воно. Він повертається до воно. — Він і вона зливаються у воно», «побігти. Не побігти. — Заковика. Де більший алмаз? Коли покійно, із зрозумінням вирячився на падлюче, що з рогачки раз-у-раз мітить тебе в лоба? А чи коли справі даєш берега, сам показавши дулю в напрямі того озера з перегонами? Не побігти означає тільки покластися спати. Покластися спати означає прив'язати на поворозочку вся-

ке дригання серця, мільярд природних шоків, що вовтузяться в історії твоєї крові. Каюк, блаженно бажаний» тощо. Всі цитати легко впізнавані: тут «згадано» Сократа, Ніцше, Гоголя, Фрейда з Юнгом, Шекспіра. Причому всі цитування не прямі, а іронічно переосмислені. Скрізь Костецький своєрідно дискутує з авторами висловлювань, пародіюючи їх.

Костецький часто «транслює» події крізь травмовану чи ушкоджену свідомість, але таку свідомість, яка не стримує «викиди» безсвідомого. Костецький за допомогою мови моделює психічні відхилення. Як правило, найчастіше це стосується головної психічної хвороби XX століття — шизофренії. Ця хвороба має різноманітні прояви, як наприклад, марення, галюцинації, розлад афективних функцій, що призводить до втрати індивідуальних рис особистості. Одним з основних симптомів шизофренії є розлад асоціацій. Нормальні сполучення ідей втрачають свою стійкість. Думки шизофреніка, які йдуть послідовно, можуть не мати ніякого відношення одна до одної, тобто порушуються фундаментальний принцип зв'язності тексту. Мислення при шизофренії набуває дивного, дивакуватого характеру, думки стрибають.

Згадаємо лише поведінку персонажів-масок у п'єсі «Близнята ще зустрінуться». Вони цілком виглядають, як машини, як механізми, які мусять виконати певну справу, перед якими просто поставлено мету. Більше того, навіть Тереса — це машина любові, їй відомий найбільш механічний алгоритм цього почуття — віддатись до кінця, сприймати без критики, без зауважень того, кого кохаєш. А фактично — реагувати лише на його зовнішність, бачити лише лице, не бачити сутності. (Хоча й будь-яка сутність тут ставиться під питання, бо сутністю машини, механізму є лише виконання завдання.)

Підсумувати огляд драматичної творчості І. Костецького можна висловом Єжи Немойовського: «Костецький належить до тих рідкісних людей нашого покоління, яким культура до пари і які спромоглися поєднати щиру прив'язаність до ідеалів та служіння власному народові з широким, європейським баченням найліпшого, що є серед літературних і громадських зв'язків».

* * *

Серед післявоєнної імміграції до різних країн під час її третьої хвилі, вирізняються ті, хто приїхали на нові континенти малими дітьми, або й такі, які пізно звернулися до жанру драми. Це Богдан Бойчук, Діма, Борис Будний, Віра Вовк, Юрій Тис, Василь Онуфрієнко, Марко Стах, Ростислав Кедр, Любов Коленська, Василь Барка, також Юрій Тарнавський. Хоча вони належать до різних генерацій, але їхня тематика завжди якось торкається долі української людини на недавньому історичному тлі: від голодомору до Чорнобиля.

Богдан Бойчук (1927), один з організаторів Нью-Йоркської групи поетів, автор багатьох збірок поезій та кількох п'єс «Голод-1933» і «Приречені» (1963). П'єса «Голод», в якій екстремна ситуація голоду загострює питання про особисте самовизначення людини і вільний вибір, бачила сцену і в Нью-Йорку, і в Україні. Серед інших п'єс Бойчука — «Регіт» (1972), «Друга Смерть Лазаря».

Віра Вовк (Віра Селянська, 1926), поет, науковець, професор германістики у Бразилії, перекладач і видавець. Автор багатьох збірок поезій і драматичних поем, які часто з'являються у двомовних або тримовних виданнях; має також понад двадцять збірок перекладів української літератури на португальську, іспанську і німецьку мови. Усі її драматичні твори написано у жанрі поем: «Смішний святий» (1968, побудований на середньовічних парсифальських міфах), «Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія» (1982, ораторія, містерійне дійство, мінімалістичні діалоги з коментарями про події в Україні), «Іконостас України» (1987). «Вінок Троїстий» (1988, «Галицька жіноча міжвоєнна хроніка» з позачасового погляду) і «Казка про вершника» (1993, «алегорія для лялькового театру» про поборювання людських слабкостей). Її твори пройняті філософськими роздумами над вічним змаганням добра і зла, часто на біблійному або історичному тлі.

ЮРІЙ ТАРНАВСЬКИЙ [7]

Юрій Тарнавський (1934), письменник, співзасновник Нью-Йоркської групи, автор семи збірок поезій і двох романів. Після першої спроби 1973 року писати у драматичній формі, по-

вернувся до жанру драми аж 1996 року, написав тетралогію «Трикутний квадрат».

Новіший цикл драм «6x0», що став основою книги Ю. Тарнавського, можна розглянути в двох аспектах: як аналіз драматичної техніки і як представлення літературної теми. Щодо техніки драми, або, за визначенням автора, «формальної теми», то ця техніка є цікавим поєднанням модернізму та постмодернізму і протистоїть традиційній з її акцентом на вираженому дією драматизмі. Тут ідеться про створення драми, в якій розповідь заступає дію, протистоїть їй як літературному застарілому канону. Наприклад, у драмі «Коні», де ця техніка розповіді майже повністю витіснила дію, формальна суть зводиться до читання двома героями уривків із роману. Стосунки між героями-читачами віддзеркалюють стосунки між романними героями і є символічним акомпанементом до романної дії. Якщо ж дія на сцені залишається, то лише задля постмодерністського перегравання. Так, у драмі «Коні» дія зумисне ексцентрична: чоловічо-жіночу трагедію представляють кобила й огир, що може бути прочитано як власне іронія автора щодо традиційного глядача, котрий звик до дії і сподівається на неї в театрі.

У підтексті кожної драми — класична грецька трагедія. Твір Тарнавського накладається не лише на формальну, але й смислову її матрицю. Автор експлуатує класичну форму тетралогії, що складається з трилогії (трьох трагедій) та сатирівської драми, де відбувається осміяння героїв та теми трилогії. Класична форма тетралогії символічно представляє «модерністську» — у трагедіях — та «постмодерністську» — у «комічних трагедіях» — манери. Та й загалом завдяки літературній матриці класичної драми (Есхіла, Евріпіда, Шекспіра) та загалом введення різного роду літературних алюзій, а також відсилання до «текстів» інших мистецтв, обігрування образів, тем, мотивів тощо, можна говорити про постмодерністську стилістику.

Драматичний цикл «6x0» побудований як своєрідна споруда, приречена на ніщо. У драмі «Коні» один із героїв — конюх — будує споруду за кулісами, наприкінці драми ця споруда розвалюється. Винесення героя із кону разом з темою в кінці циклу нагадує символічний розвал побудови. Тематичною основою, на

якій виростає споруда, є драматична поема, виконана білим віршем, — «Сука / скука / — розпука». Тут накреслено формальну та головну літературну тему, означену самим автором як «тема кохання чоловіка до жінки, неприйняття цього кохання жінкою, і його остаточна смерть». П'ять наступних драм — це варіації на тему і форму «Суки / скуки / — розпуки». Основні мотиви трагічної теми виражає опозиція «м'якого чоловіка» та «брутальної і нецнотливої жінки», а також старогрецька метафорика жінки як зрадниці-вбивці-повії (комплекс Клітемнестри-Медеї). Сатирівська драма («Карлики» та «Коні») представляє виродження героїв як символічне виродження та огидження високого почуття кохання. Остання драма «Гамлетта», в якій переграється Шекспір, подібно до того, як у попередніх драмах переграються Есхіл та Евріпід, за поясненнями автора, «описує... презирство до жінки, що вириває в чоловікові внаслідок усвідомлення її ницости і спонукає до вбивства кохання».

Н. Зборовська зосереджує увагу на характерній для модерністської літератури темі смерті кохання. Драматичний цикл Тарнавського — це уявлення чоловіка про кохання і про його розрив на тлі жіночого мовчання. Те, що у творчості Ю. Тарнавського (як загалом у творчості модерніста-постмодерніста) йдеться про естетичне вбивство жінки, є закономірністю. Адже маємо літературний міф. Автор книги «6x0» звергається до першоджерела — давньогрецької трагедії, основи цієї міфічної споруди, і далі до різноманітних літературних та мистецьких варіацій власне цього джерела (така сама побудова його циклу). Художнє завдання циклу: представити жіночу суть жорстокости та підлоти як архетип Клітемнестри-Медеї, жінку — як чоловічу «погибель». І в цій негативній інтерпретації жінки є своя традиція.

Міфи, які безпосередньо присутні у книзі Тарнавського, — це міфи про Клітемнестру та про Медею. Міф про Клітемнестру та Агамемнона розповідає про те, що Агамемнон, чоловік Клітемнестри, гине від рук її коханця Егіста. Міф про Медею розповідає про те, як чаклунка Медея, реагуючи на зраду свого чоловіка, вбиває його коханку Главку та її батька, корінфського царя Креонта. Особливість традиції української літератури (материкової) — культ материнського, жіночого. Ю. Тар-

навський — представник іншого, неукраїнського світу (ментально). Традиція, на яку він посилається, — неукраїнська. Книга власне тим і цікава, що вона відсилає до європейського космополітичного патріархального міфу.

Уже в поетичному засновку теми — драматичній поемі «Сука / скука /-розпука» (тобто теми неможливости кохання чоловіка з жінкою) — говориться про спадкоємність чоловічого культурного смислу: «народився новий // авангардний // трагічний герой // клясичного, античного // світу». Відповідно до гендерної міфологеми «небо-земля», розбудовується семантика чоловічого як поетичного, душевного, піднесеного, одним словом, «небесного» — і жіночого як заземленого, бездушного. Поетична душа чоловіка, що метафорично розгортається духовною семантикою болю та страждання, для яких бракує мови, та жінка з її бездушністю, брутальністю (красномовна метафора злюки-черепахи, яка постійно сичить, щоб одкусити чоловікові палець або руку), злоносійством — все це пояснення трагічності героя, його самотності «на пустім майдані кохання».

Після поетичного зачину розгортається панорама естетичного вбивства об'єкту кохання. Тут наскрізна метафора бруду (жінка купається у помиях, їсть сміття тощо). Драма «Жіноча анатомія» метафоризує брутальність жінки. Жіноче буття розкладається на дитяче, доросле і старе. Однак, навіть чистота дівчинки вже заплямована брутальною жіночістю. Апогеєм огидної жіночої брутальності стає образ старої «вбивці». Жіночий «текст» розкладається в опозиції до чоловічого. Характерні його метафори: сокира, що нагадує жіноче тіло; жінка, котра точить ножі, леза, пили і т. п.; чоловік дає жінці квіти, які в її руках перетворюються на ножі; жінка, котра гадюкою повзе до чоловіка; жіноча мертва скульптура, порожня всередині; жінка, котра здирає з себе волосся, шкіру і перетворюється на ляльку з білого пластику, порожню всередині; жінка, котра виливає з відра чоловічі сльози, як звичайну воду; словом, жінка як чоловіча погибель, що й символізують метафори «чоловічі»: мертві півні з одрізаними головами; чоловік з обгятою лівою долонею; кривава туша бика; чоловік, котрий ніби утопився у власній крові, тощо. У наступній драмі, яка, за наміром автора, має представити «ницість жінки»,

нарощуються вже відомі читачеві метафоричні смисли (жінка-м'ясожерка; хижа жінка-вбивця; жінка-брудна повія тощо). Драма закінчується неприємним, зморщеним обличчям виродженої жінки, жінки-карлика на тлі брудного району міста.

У поетичному зачині був накреслений мотив боротьби героя «з самим собою за її кохання». У «Не Медеї» цей мотив втілено в такий спосіб, що жінка відіграє дві ролі: жіночу і чоловічу. Роздвоєння душі героя на «чоловічу» та «жіночу», «шляхетну» та «нищу» і боротьба між ними є не лише підтвердженням екзистенціалістського стану внутрішньої боротьби, душевного роздвоєння, як пояснює автор, але і як основа такого закономірного тут нарцисизму. Об'єкт кохання свідомо знищується: остання драма, за задумом автора, має описати «презирство до жінки» і неминучість убивства «мрії, ім'я якій кохана». Краса об'єкту кохання зводиться до потворности. Чоловік з об'єкту кохання переключається на власну суб'єктивність.

У книзі Ю. Тарнавського поєднано два пафоси: модерністський та постмодерністський, і це робить її особливо цікавою. Модернізм тут виступає, власне, як нарцисизм, постмодернізм — як антинарцисизм. Хоча провідним усе-таки є модерністський настрій-пафос. Якщо «пропсихологізувати» модернізм, то нарцисичний невроз є органічний для цього мистецтва, оскільки, як зауважує Ю.Тарнавський, таке мистецтво є «зображенням мистця, по суті, його автопортретом». Смерть кохання — неминуча літературна тема модернізму як «антинатуралістичного» мистецтва.

Коли Ю. Тарнавський пише про елітарний театр, тобто коли йдеться про власне модерністський театр, то він загалом декларує **інтелектуальну елітарну художність**: «В такому театрі кожен рух, кожен звук, кожна мізансцена зумовлені законами такими ж чіткими та абсолютними, як закони математики». Тобто: штучне мистецтво, яке не відтворює життя, а конструює образ світу (символічна споруда, яку будує конюх у «Конях» і яка розвалюється), заперечуючи природу, психологізм, а, отже, жінку — власне, чоловіче самогубче мистецтво. Героя Ю.Тарнавського в кінці циклу виносять із кону разом із темою (над його головою постійно висить мотузка, що, можливо, символізує майбутнє постмодерністське самовбивство автора).

Модернізм, що витягнув із підсвідомості античність і пішов постмодерністськими шляхами, — така, на думку Н.Зборовської, літературна тема циклу «6x0» Ю. Тарнавського. І її красномовно виражає тема кохання — як смислова.

Від 1970-х років спостерігається нова четверта хвиля еміграції з України. Серед дисидентів, що виїхали в 70-х роках, були й люди пера (поет і перекладач Святослав Караванський, пізніше поет Микола Руденко), а вже від 1990 р. — це переважно емігранти, які виїхали з України з економічних причин, і серед них письменників немає. У 1970-х роках приїхав до Америки, а потім переїхав до Австралії письменник Василь Сокіл, який крім багатьох прозових творів написав в Америці також одну п'єсу «Помишки» (1987). Микола Руденко (нар. 1920 р.), письменник і колишній політичний дисидент, у 1980-х рр. жив біля Нью-Йорку, поки не повернувся в Україну; він також автор драматичних поем «Хрест» (1977, англ. переклад 1987 р.) і «На дні морському» (1981).

Деякі письменники українського походження писали і пишуть драматичні твори іншими мовами, зокрема англійською, німецькою. У Канаді це Василь Палюк, Юрій Джордж Рига і Тед Галай. В Америці привертає увагу Рей Лапіка (1915), який пише англійською мовою; його збірка дев'яти п'єс («Державна зрада») вийшла в Києві у перекладі на українську мову (1995). Усі ці твори або заторкують українську проблематику, або мають героїв українців. Зустрічаються також автори неукраїнського походження, які у своїх творах торкаються української тематики. В Америці це Юджінія Дженсен (з Мінеаполісу), автор п'єси «Бабусин Дім». В Австралії — викладач драми Анна-Марія Нортон, що писала під псевдонімом Анна-Марія Микита.

РИСИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ДРАМАТУРГІЇ ДІАСПОРИ

Після війни наприкінці сорокових років виявився дещо відмінний інтелектуальний творчий підхід. Було намагання не так обстоювати правду, як відкривати, відслонювати її різні види чи аспекти. З тим прийшло гнучкіше трактування етики і суб'єктивне бачення правди та індивіда. З'явилися теми двійників чи по-

статей із різними прізвищами (у п'єсах Костецького та в «Героїні» Коваленко) і парадокс невисловленої ідентичності (у творах Костецького і Бойчука). У підході до серйозних тем відчутний елемент гри, увага зосереджується не на героїчних постатях, а на персонажах буденних, які є не так у центрі подій, як на їхньому маргінесі, або й навіть є антигероями (у Костецького, Бойчука і Тарнавського). У цих постмодерністичних п'єсах знаходимо багато виявів іронії і скептицизму (Косача, Коваленко, Костецького, Бойчука) та грайливого самонасміхання і карнавалізації чи пародіювання (зокрема в Костецького) — і це під оглядом і стилю, і форми. Яскравим прикладом цього є «вистава», або «перформанс» Юрія Тарнавського «Чотири проекти на український національний прапор».

Цікаво використовується принцип побудови вінка сонетів у п'єсі І.Костецького «Дійство про велику людину» (кожна наступна дія починається тим самим реченням, яким закінчується попередня включно з інтермедіями). Типовим засобом постмодернізму є також звернення до давніх українських форм: поновне введення барокових інтермедій до сучасних п'єс розпочали Косач («Дійство про Юрія Переможця», 1946) та Костецький («Дійство про велику людину», 1947), як і барокових масок та українських фольклорних образів. Віра Вовк у своїх драматичних поемах використовувала тексти гагілок, плачів-ламентів і молебнів до Матері Божої («Смішний святий», 1968, «Триптих», 1982). Елемент давніх форм був не тільки підсвідомим виявом потреби підкреслити зв'язок із давнім минулим, а й мав дати підтвердження чогось довготривалого, якщо не вічного. Використання давніх українських форм було також типовим виявом постмодернізму, свідченням певної стилістичної фрагментації, розчленування цілості, а рівночасно еkleктизму й гібридності стилю.

Під різними формальними концептуальними чи тематичними аспектами п'єси діаспори дали українській драматургії змогу йти крок у крок із західною, а в 1990-х рр. це знайшло відгук і у творах з України. Так піранделівська будова п'єси-у-п'єсі (або виявлення зовнішнього і внутрішнього світів) знайшла своє алегоричне застосування у Людмили Коваленко «Героїня помирає у першому акті» (1948). Часами твори діаспори були навіть дещо

попереду подібних виявів на Заході. «Дійство про велику людину» Костецького включає певне насвітлення містерії часу, із прогресивним і регресивним напрямом (міф вічного повернення і віднови), і з циклічною побудовою подій. Ця будова також давала змогу починати все заново в антираціональному світі. Рік пізніше, Ежен Йонеско у «Лісім сопрано» (чи «Лисій співачці») зреалізував подібні наміри.

Лекція 6

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ

ПЛАН:

1. *Етапи розвитку українського зарубіжного літературознавства.*
2. *Основні репрезентанти та їх концепції.*

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беляева Н. У пошуках постмодерного канону // Слово і час. — 2000. — № 1. — С. 115 — 117.
2. Білик Г. Юрій Шерех: погляд на український неокласицизм // Слово і час. — 1998. — № 12. — С. 25 — 30.
3. Волосова О.І. Проблема стилю в дискусії Ю.Шереха з В.Державиним // Вісник Харківського університету. — 2000. — № 456, Ч. 1. — С. 328 — 331.
4. Волосова О.І. Художній твір і критика в дискурсі Ю. Шереха // Вісник Харківського університету. — 2001. — № 520. — С. 395 — 399.
5. Гундорова Т. Історіографічна формула Григорія Грабовича // Сучасність. — 2001. — № 6. — С. 116 — 129.
6. Гундорова Т. Інтелектуальна дистопія Юрія Луцького // Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917 — 1934. — К.: «Гелікон», 2000. — С. 9 — 16.
7. Коцюбинська М. Зіна Геник-Березовська — знайома й незнайома // Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. — К.: «Гелікон», 2000. — С. 6 — 18.
8. Кошелівець І. Ентузіаст відродження. Неювілейне про Григорія Костюка // Дзвін. — 1991. — № 12. — С. 125 — 130.
9. Крижанівський С. Майже на ціле століття (Д. Нитченко) // Слово і час. — 2000. — № 1. — С. 117 — 118.
10. Наєнко М.К. «Відвернули культурну смерть України» Про антологію Ю. Лавріненка «Розстріляне відродження» // Лавріненко Ю.А. Розстріляне відродження: Антологія 1917 — 1933. — К.: Вид.центр «Просвіта», 2001. — С. 3 — 12.
11. Наєнко М.К. Дмитро Чижевський і його історія української літератури // Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль: МПП «Презент», 1994. — С. 3 — 15.
12. Наєнко М.К. Українське літературознавство 40–50-х років // Історія україн-

- ської літератури ХХ ст. У двох книгах. — К.: Либідь, 1994. — Кн. 2. — Ч. 1. — С. 330 — 357.
13. Погребенник В. Дослідницький набуток поета // Слово і час. — 2000. — № 12. — С. 77 — 79.
14. Поліщук В. Літописець «розстріляного відродження» // Дивослово. — 1995. — № 10 — 11. — С. 6 — 9.
15. Гарнашинська Л. Іван Кошелівець, відомий і невідомий // Слово і час. — 1999. — № 4 — 5. — С. 19 — 21.
16. Чумаченко А. Юрій Шерех і «Шоста симфонія Миколи Куліша» // Слово і час. — 2000. — № 6. — С. 31 — 34.
17. Лисенко Н. Гарне життя, гарна постать (Д. Нитченко) // Слово і час. — 1995. — № 11 — 12. — С. 67 — 68.
18. Слабошпицький М. Дмитро Нитченко — людина ідеї // Київ. — 2003. — № 1. — С. 133 — 136.
19. Оксюта Я. Він жив Україною і книжками // Київ. — 2001. — № 3 — 4. — С. 146 — 150.
20. Астаф'єв О. Українське шевченкознавство в оцінці Петра Одарченка // Слово і час. — 2003. — № 8. — С. 3 — 13.
21. Олійник О. До 90-річчя Ю. Войко-Блохіна // Слово і час. — 1999. — № 3. — С. 41 — 43.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ:

На вивчення теми відводимо 6 годин: 2 год. лекц. відводиться на з'ясування основних етапів розвитку українського зарубіжного літературознавства, 2 год. лекц. — на огляд концепцій Г. Грабовича, Г. Костюка та М. Павлишина. 2 год. самостійної роботи пропонуємо відвести на оглядове вивчення доробку Я. Славутича та Ю. Лавріненка та ін. літературознавців. Концепції Д. Чижевського, Ю. Шереха вивчаються в курсі «Історія українського літературознавства ХХ ст.».

МАТЕРІАЛ ДО ЛЕКЦІЇ:

1. ЕТАПИ РОЗВИТКУ
УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖНОГО
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА [ДИВ.: 12]

Літературознавство української діаспори, твердить М.К. Наєнко, зароджувалося на українському материкі і лише згодом стало зарубіжним. Початки його належать рокам німецької окупації України під час Другої світової війни, але певні зв'язки воно

мало і з традиціями передвоєнного літературознавства, що розвинулося в Західній Україні. У 1941 — 1943 рр. в окупованому Харкові почав виходити журнал «Український засів». У ньому вміщено переважно матеріали про творчість репресованих у 30-х роках українських письменників, написані більш-менш об'єктивно з точки зору історико-літературної науки. Автори цих матеріалів згодом опинилися за кордоном, налагодили зв'язки зі старішими українськими емігрантами і спільно в нелегких умовах чужини почали займатися науково-критичним дослідженням української літератури.

Відтак сформувалися у Німеччині, США, Канаді та інших країнах своєрідні центри українського літературознавства, в яких працювали такі відомі дослідники, як Г. Костюк, Ю. Шерех, Ю. Лавріненко, О. Прицак та інші, котрі намагалися охопити своїм зором і материкову українську літературу, і творчість письменників української діаспори. Принциповими були, зокрема, статті Ю. Шереха «Стилі української літератури на еміграції» (1946), «Українська еміграційна література в Європі 1945 — 1949» (1949), «Два стилі літературної критики» (1948) тощо, які утверджували самобутній погляд на стан справ в українському еміграційному письменстві. Досліджував Ю. Шерех і творчість репресованих письменників. Ідеологічний аспект критичної розмови в цих матеріалах був присутній, але перевага все ж надавалася естетичному трактуванню явищ.

Справжньою подією в українському літературознавстві став вихід у Мюнхені 1959 року антології «Розстріляне відродження», яку впорядкував Ю. Лавріненко, подавши також ґрунтовні розвідки про знищене у 30-х роках покоління українських письменників. До цієї антології потрапили й постаті тих письменників, чия художня творчість об'єктивно творилася у 20 — 30 роках (П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан та ін.).

Літературознавство української діаспори продовжувало традиції вітчизняного літературознавства, котре після знищення у 30-х роках С. Єфремова, М. Зерова та інших вчених, практично перестало існувати, твердить М. Наєнко.

Головною рисою «авторського» літературознавства, вважає вчений, є його конструктивність, в усіх випадках воно було націле-

не на розбудову національної духовності, тоді як «ідеологічне» літературознавство, що запанувало в материковій Україні протягом 40 — 50-х років, в основі своїй було деструктивним.

1956 року в Нью-Йорку вийшла «Історія української літератури» Д. Чижевського, через рік — 1957 р. — Колумбійський університет (США) випустив у світ англійською мовою ґрунтовну монографію Ю. Луцького «Літературна політика в Радянській Україні 1917 — 1934 рр.». Поява цих праць, що викликали хвилю полеміки в підрадянському українському літературознавстві, знаменує новий етап розвитку діаспорного літературознавства.

Публікації літературознавців зарубіжжя відзначалися передусім ґрунтовною розробкою тих чи тих конкретних проблем літературного процесу й конкретних постатей минулого й сучасного. Таке враження справляють праці Б. Кравціва, І. Фізера, Ю. Бойка-Блохіна, Г. Грабовича, С. Козака, Б. Рубчака, Я. Пеленського, Л. Рудницького, О. Черненко, Л. Онишкевич, Я. Розумного та інших авторів українського зарубіжжя, зокрема молодшого покоління (О. Ільницького, Н. Пилип'юк, М. Тарнавського, М. Павлишина, М. Шкандрія).

2. ОСНОВНІ РЕПРЕЗЕНТАНТИ ТА ЇХ КОНЦЕПЦІЇ

ЮРІЙ БОЙКО-БЛОХИН [Див: 21]

Ю. Бойко-Блохин — один з чільних представників українського літературознавства на еміграції, активний діяч національно-визвольних змагань у роки Другої світової війни, член проводу ОНУ, професор Українського Вільного університету у Мюнхені. На жаль, до недавнього часу його праці були більш відомі за межами України. У 1971 — 1990 рр. у Німеччині вийшов друком чотиритомний збірник його праць «Вибране», який сконцентрував те найголовніше, що характеризує напрям, позиції, особливості творчості дослідника. Хронологічно ці праці охоплюють період від перших кроків у науці (захоплення театрознавством, перша студія про організацію і діяльність «Молодого театру», інші праці аспіранта, згодом — наукового співробітника Харківського Інституту Шевченка) до зрілої літературознавчої діяльно-

сті, помітного розширення й поглиблення української проблематики в контексті західноєвропейської славістики, до праць, здійснених у роки еміграції. Широка панорама постатей і явищ української культури, що привертають увагу дослідника, фактично, є своєрідною історією української літератури, оформленою за чіткими концептами. Джерела цих концептів були теоретично розроблені й дістали наукове обґрунтування у праці «Шляхи нації» (1943). Тут подано виклад основних положень ідеології українського націоналізму, які стали підґрунтям оцінок літературних фактів і вироблення критеріїв їх інтерпретації. На цьому ж ґрунті постав полемічний тон його розвідок. Найперше — це заперечення проти тоталітарної радянської системи з її агресивною нівеляційною ідеологією щодо національних культур (розвідки «Російське історичне коріння», «Російські історичні традиції в большевицьких розв'язках національного питання», «До століття Емського указу», «Белінський і українське національне відродження»). Тим самим Ю. Бойко-Блохін розвинув традиції яскравих представників воєвничого українського націоналізму Д. Донцова, Ю. Липи, спираючись на досвід представників т.зв. «розстріляного відродження». Як слушно зауважила О. Олійник, «вивчаючи історію української літератури, дослідник зупинявся переважно на явищах «вибухового» характеру, які повідомляли про незнищенність життєтворчих сил національного організму, чия творчість була тугим сплавом високої естетики й цілеспрямованої політичної свідомості». Переважно, це діячі XIX — XX століть — Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, С. Єфремов, М. Хвильовий, В. Підмогильний, О. Теліга, О. Лятуринська, В. Стус та ін. За пошуками коренів, доводячи, що вказані особистості не постали з «нічого», автор звертається до духовного життя України XVII століття, часів козаччини, творчості Г. Сковороди, шукає представників особливого психологічного типу, своєрідні архетипи української нації. Полемізуючи з радянською критикою, вчений наводить вагомі докази про неспроможність матеріалістичної філософії прислужитися розумінню складних явищ духовного життя людини, а особливо нації.

Основою його систематизації історії української літератури є концепція еволюції стилів. Прихильник теорії чергування стилів,

Ю. Бойко-Блохін виводить з цілокупності постатей, художніх образів, настроїв та супровідних суспільних умов, що їх сформували, панівний для української літератури стиль — романтизм.

У праці «Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання» автор коментує ідейно-естетичні засади творчості поетеси, акцентуючи на її толерантному ставленні до підсвідомих індивідуальних рушіїв творчості. Поряд з патріотичним пафосом, аскезою високого духовного горіння Франкової поезії Бойко неодмінно згадує й вишукані форми його ліризму. Водночас він вбачає пов'язаність Франкового ліризму зі стильовими шуканнями західноєвропейських модерністів, а також вирізняє започатковану ним традицію, яку розвинули молодомузівці, «хатяни», поети Празької школи, завдяки чому українська література брала участь у загальноєвропейському процесі зміни стилів.

Від ідеології націоналізму Ю. Бойко прямував до естетики. Однак, його дослідження не спрямовані на пошуки програмних доктрин, ізольованих від зовнішнього світу. Стабільне захоплення порівняльним літературознавством відкривало йому той широкий контекст, з допомогою якого вченому вдавалося віднайти й увиразнити ті специфічні форми літературної свідомості, що складають повний комплекс рис культурно розвинутої нації. Ю. Бойко вивчав також творчість Т. Шевченка, В. Підмогильного, В. Барки, інших письменників.

За цілісністю охопленої проблематики та науковою обґрунтованістю праці Ю. Бойка-Блохіна й сьогодні не втратили своєї актуальності, багаторічна діяльність дослідника знаходить в Україні своїх численних шанувальників.

ГРИГОРІЙ ГРАБОВИЧ [5]

Григорій Грабович сьогодні є чи не найбільш відомим українським літературознавцем-«західником». Мається на увазі не лише т. зв. західне (американське) громадянство, а й передусім «західні» орієнтації, цінності та сама «західна» модель гуманітаристики й науковості, яку послідовно втілює професор Грабович. Як директор Гарвардського українського інституту він з кінця 80-х років починає активний діалог з материковими українознавцями і

все більше входить у гуманітарне, наукове й культурне життя України.

Книга Грабовича «До історії української літератури» — видання значно амбітніше за монографію про Шевченка-міфотворця. Адже йдеться про спробу авторської історії української літератури, про теоретичні принципи української історіографії, оскільки значну частину книги Грабовича присвячено критичному розбору, а також полеміці з «Історією української літератури» Дмитра Чижевського, що стала культовою для українознавства ХХ ст.

У своїй монографії дослідник вдається до окремих фрагментів літературної історії — від староукраїнської проблематики Івана Вишенського та Касіяна Саковича до емігрантської поезії останньої третини ХХ віку. І все ж центральними у книзі є два розділи — перший («На теоретичному риштованні») і останній («Дискусії, полеміка»). Піднята в них проблематика вихлюпується і прояснюється в «серединних» розділах, що мають назву «Перспективи та взаємопов'язання» і «Силові точки».

На думку Грабовича, історія Чижевського — нормативна й ідеалістична — постулює «обов'язковий», «нормальний» «об'єм» літератури (передусім у жанровому плані), а саму модель «повноти» взято з тих західноєвропейських літератур, які мали розгорнені жанрово-стильові структури. Однак, підкреслює Грабович, будь-яка література є «завершеною системою» і, отже, є функціонально «повною», себто, коли немає тих чи тих жанрів і стилів, відбувається внутрішній жанрово-стильовий перерозподіл, а відтак немає стабільної ієрархії. Отож не доцільно пов'язувати «втрапу» вищих правлячих класів із редукацією літературних жанрів і стилів. Справді, починаючи з класицизму, українська література зосереджується на «народній» проблематиці. Прикметно, що для Чижевського при цьому точкою відліку служить «український класицизм», а для Грабовича — «український романтизм».

Грабович переключає питання «неповноти» (у Чижевського, як ми пам'ятаємо, українська література була «доповненням до літератури чужомовної») в аспект функціональності літератури. Базисними при цьому стають питання білінгвізму, а також поняття «провінційної» літератури. Основну увагу дослідника зосереджено на творах періоду становлення нової української літе-

ратури. Історіографічна концепція Грабовича — постколоніального типу. В ній аргументовано і спокійно визнається факт провінційності української літератури ХІХ ст. та її бікультурна (в різних контекстах — українсько-російська чи українсько-польська) специфіка.

І все ж нові акценти полягають у тому, що проти культурно-філософського методу Чижевського Грабович висуває історичний принцип. Згідно з ним, здавалося б, повинно йтися про різножанровість української літератури і те, що відсутність у ній якихось «літературних гатунків», наявних у літературах «повних», не є аргументом на користь нефункціональності української літератури. Натомість дослідник з погляду історизму наголошує звуження жанрово-стильового діапазону. Чижевський називає літературу «неповною». Грабович — «одностильовою» і «одножанровою».

Центральною (і найцікавішою) ідеєю історіографічної концепції Грабовича є його інтерпретація «котляревщини». У статті «Семантика котляревщини» Грабович елегантно використовує постколоніальну методологію і трактує «котляревщину» не як епігонську школу чи явище історико-літературного плану, а як модальність і стиль. Амбівалентність такого стилю виявляється в тому, що він виступає стратегією підриву («стосовно зовнішнього контексту російської літератури») і водночас — утвердженням колоніального статусу.

Григорій Грабович зосереджується на способі «прихованого відчуження» від центру, що здійснюється через стилістику бурлеску. Він підкреслює «програмовий характер» виокремлення української національно-мовної відмінності, започаткованої «Енеїдою» Котляревського і закріпленої у творах Гребінки, Гулака-Артемовського, Квітки. У трактуванні Грабовича ця відмінність, поперше, імпліцитно означає «більш-менш свідоме утвердження окремої української спільності, котра стоїть понад класовим поділом на пана і хлопа», і, по-друге, «потребу об'єднувальної ланки, консенсусу, спільного знаменника, роль яких покликаний був відіграти народ, селянський етос». І хоча дослідник зауважує, що «у цій імпліцитній формуляції народу дворяни Гулак-Артемовський чи Квітка культурно ближчі, ніж нібито, соціально рівні, але культурно відмінні «москалі», він усе ж таки пов'язує

народницький дискурс із символізованим і міфологізованим об'єктом (поняттям «народ»), а не з ідеологією суб'єкта, що творить цей дискурс.

Ототожнення української літератури з її простонародною тематикою провокувалося також, як твердить Грабович, «закодованим, «запущеним» сподіванням, власне, горизонтом російської публіки». Обравши народну, розмовну мову за основу літературної мови, українська література, стверджує автор, стала «стильово завершеною, сама стала стилем, і то низьким», а відтак — і літературою «провінційною», обласним додатком до «магістральної російської літератури». Переходячи до конкретного історико-літературного аналізу, Грабович пов'язує власне «низький» бурлескний стиль з моделлю «провінційної» літератури. Таким чином автор наводить різні аргументи на користь простонародного вибору — справді, модерна українська література відрізняла себе від загальноросійської імперської літератури (що сприймалася як «висока») на мовному і стилістичному рівнях. Власне в цьому, за Грабовичем, і полягає момент національного ствердження. Саме в такому постколоніальному, сказали б ми сьогодні, перепривласненні, здійснюваному мовно, сенс «котляревщини» (бурлеску) як жанростилу, твердить він.

З погляду постколоніального стильового «підриву» Григорій Грабович трактує українське письменство як таке, що постало на основі відхилення «високого» імперського стилю. У цьому, на його думку, стильова природа «котляревщини». Разом з тим у тексті самої «Енеїди» Котляревського, окрім стилістики, яка, до речі, сама по собі є різноплановою й поліфункціональною, важливе значення має не так опозиція «високого» імперського і «низького» провінційного стилю, як заперечення імперського етосу та імперської телеології.

Одне з основних тверджень Григорія Грабовича стосується того, що бурлескний стиль, або «котляревщина», запрограмував (генетично закодував) цілий літературний процес у напрямі «одностильовості й однотематичності». Таке узагальнення закономірне, коли ототожнювати весь літературний процес ХІХ ст. з народництвом. Можна згодитися з професором Грабовичем, що «народництво було не тільки пасивною та оборонною настано-

вою, ..а й продуктом загального завуження концепційних параметрів, що їх породжувала структура імперського мислення».

Складовою постколоніальної концепції Грабовича є також ідея перервності української культури, тобто брак єдиної та цілісної літературної традиції. Феномен «несущільности, перервности розвитку українського літературного процесу», який наголошує Григорій Грабович, породжує «одностильовість» і «однотематичність» українського письменства. У наголошуванні «несущільности» Грабович іде проти Чижевського. Натомість ідея Грабовича полягає в тому, що «новітня українська література, від Котляревського до Шевченка і Куліша, в основному нічого не почерпнула — ні мови, ні тем, ні натхнення — не тільки від давньої, а й від середньої доби».

Оскільки в історіографії Грабовича йдеться про канони «високого» і «низького» стилю, закономірно, що дослідник не може оминати питання літературного модернізму. Проблематика модернізму в українській літературі — закономірна ланка у розгортанні історіографічної концепції Грабовича. Причому попри весь інтерес до явищ складних, модерністичних, дослідник усе ж, видається, не належить до активних адептів українського модернізму. Принаймні відлік останнього Грабович легко міг би пересунути до часу появи «ню-йоркської групи». Така приховано немодерністська телеологія — наслідок критики «Історії» Чижевського — спрямована на модернізм, який нібито має виправдати сенс існування цілої «неповної» української літератури.

Грабович, солідаризуючись із Данилом Струком, висуває принцип естетичної досконалості. «Як і в разі індивідуальної творчості, — ширший, колективний літературний феномен, на штиб руху або школи, оцінюється як історично значущий лише тоді, — твердить учений, — коли він вийде на певний (усе ще не визначений) рівень естетичного досягнення». Такий ціннісний критерій (хоча й невизначений) дозволяє критику негативно оцінювати т. зв. програмні явища українського модернізму — групу «Молода Муза» названо «мертворожденною», зі «справді вражаючим браком таланту в ній», поетів «Молодої Музи» — «слабкими», а критиків «Української хати» — «посередніми». У своєму екзорцизмі Грабович поіменно і погрупно викреслює з модерністичного канону: а) «модернізм», репрезентований «Світом» і «Молодою Музою»;

б) Вороного з Хвильовим; в) Зерова і «неокласиків» (щоправда, при цьому вчений уникає прямолінійности); г) критиків «Української хати»; д) Винниченка; е) непослідовних Коцюбинського, Стефаніка, Лесю Українку і Ольгу Кобилянську. Разом з тим Грабович — один з небагатьох літературознавців, який — згідно з проголошеним принципом історизму не бачить рації у тому, щоб вилучати з модерністів когось, хто, як Стефанік, писав «про своїх селян», або сповідувати принцип «якщо, мовляв, ідеться про «популіста» або «позитивіста», то він не може бути «модерністом».

У сучасному українському літературознавстві «західний» професіоналізм Грабовича, його йельсько-гарвардський вишкіл, раціоналізм, риторика й спосіб аргументації за останні десятиліття стали об'єктами фетишизації з боку одних дослідників і зазнали критики з боку інших. Український переклад монографії Грабовича «Шевченко — поет-міфотворець» повернув українській філології й культурології смак до міфологічної школи і психоаналізу, викреслених з радянського літературознавства. Однак відповідно до феномену «моди» (а гуманітаристика так само розвивається за правилами моди) після його досліджень з'явилася ціла серія псевдоміфологій. Грабович підносить голос в ім'я наукового професіоналізму, протестуючи проти введення до шкільних програм сфальшованої літературної пам'ятки — «Велесової книги».

Минулого року була видана ще одна книжка Г. Грабовича — «Шевченко, якого не знаємо». В ній Грабович свідомо зміщує акценти з того про що ми думаємо, що знаємо (ілюзія знання), на ті речі, про які ми знаємо лиш те, що вони невідомі нам, а отже, на відкритість пізнання й рефлексії. Відтак література, якої ми не знаємо, означає поле нових відчитувань та інтерпретацій. Це той-таки заклик повернення до тексту.

У своїй останній книзі Грабович-інтерпретатор знову повертається до Шевченка — наскрізної теми своїх досліджень. Починаючи від романтично-сакралізованої літургії «Тризни», що співвідноситься з символіко-автобіографічним самоствердженням поета як Слова-Тіла, Грабович шукає нових образів-символів Шевченка, передусім культурних. Наголос на символізмі автобіографії Шевченка змінюється увагою до процесу писання (стратегії пи-

сання-закреслення) для того, щоб повернутися до візуального образу поета, який відіграє важливу роль і у власному поетовому просторово-словесному самоототожненні (про що свідчать численні автопортрети Шевченка), і в нинішньому постмодерному сприйнятті.

Так відбувається зміщення від міфології до рецепції і герменевтики, хоча в підтексті так само залишається головним чітко виражений інтерес Грабовича до міфу й канону, а ще більше — символічності Шевченкової автобіографії. Відтак, трактуючи коди автопортрета оголеного Шевченка, критик підсумовує: у структурному плані це слід вважати поетовим самоствердженням своєї людськості, своєї автентичності і «надконвенційної влади свого покликання», це означає, що символічний, автобіографічний код домінує над поезією Шевченка так само, як і над «реалістичним і об'єктивним простором» його образотворення.

ГРИГОРІЙ КОСТЮК [8]

Григорій Костюк — дослідник-літературознавець, темпераментний публіцист, громадський діяч та організатор літературного життя у діаспорі, один з ініціаторів заснування літературної організації МУР.

Його літературний доробок за сорокаліття — воістину повна історія тієї драматичної доби. Почавши з її передвісника Володимира Винниченка й закінчуючи Іваном Багряним, сливе не лишилося жодного з її діячів поза увагою Костюка, яким він не присвятив би ґрунтовні статті, монографії, Але три постаті незмінно стояли в центрі уваги літературознавця-дослідника: згадані вже Винниченко й Багряний, третій — Микола Хвильовий.

З подорожі Г. Костюка до Парижа та Винниченкового «Закутка» почалася нова доба в історії винниченкознавства. Після кількох років підготовчої праці Костюк перевіз Винниченків архів до Нью-Йорка й здепонував його у приміщенні Архіву східноєвропейської історії та культури Колумбійського університету, ставши відтоді куратором українського відділу архіву. З того часу й почалася його копітка робота над упорядкуванням Винниченкової спадщини та вивченням творчої біографії письменника.

Ось лише деякі передруки й видання низки творів Винниченка, що побачили світ лише завдяки подвижницькій праці Костюка: «Пророк та невидані оповідання» (1960), роман «Слово за тобою, Сталіне!» (1971), повість «По той бік» (1972), зб. оповідань «Намисто» (1976). Далі почав видання «Щоденника» (опубліковано два томи й готуються інші).

Одночасно з підготовкою до видання першодруків творів В. Винниченка Григорій Костюк інтенсивно працює над вивченням життя і творчості Володимира Винниченка. Наслідки цієї праці з'явилися в пресі як передмови до окремих видань або як окремі статті: «Володимир Винниченко та його доба» (1980), «Деякі проблеми наукового вивчення В. Винниченка», «Володимир Винниченко та його останній роман», «Остання резиденція В. Винниченка», «Повість про людей буреломних років», «Леся Українка і Володимир Винниченко», «Сергій Єфремов і Володимир Винниченко», «Володимир Винниченко — маляр», «Записки Володимира Винниченка», «Місія В. Винниченка в Москві й Харкові 1920 року» та ін.

Нове, що вніс Костюк у дослідження Винниченка, окрім суто фахового аналізу поетики письменника, почасти видно вже з самих назв статей. По-перше, докладне опрацювання невідомих досі сторінок із життя Винниченка (особливо еміграційного періоду), історія Закутка на Півдні Франції і життя родини Винниченків у ньому. Зокрема, на основі документальних матеріалів Костюк вніс багато ясності і питання подорожі Винниченка до Москви й Харкова 1920 року, яка зазнала не завжди об'єктивного, а часом і демагогічного тлумачення з боку противників Винниченка. По-друге, Костюк виніс на денне світло невідому досі ділянку творчості Винниченка — малярство. Слід виділити значення статей Костюка про взаємини Винниченка з його сучасниками (Лесею Українкою, Сергієм Єфремовим та ін.). У цих різнобічних студіях над постаттю Винниченка чільне місце займає і літературно-критичне тлумачення творів письменника, які Костюк сам і видав.

Літопис українського відродження двадцятих років Григорій Костюк розпочав відразу по війні (стаття про Аркадія Любченка «Поет юности і сили» в альманасі «МУР», ч. 1, 1946) і відтоді невтомно працює над цією драматичною темою донині.

Короткий, лише один рік, але дуже прикметний подальший етап діяльності Г. Костюка — літературна сторінка у двотижневнику «Сучасна Україна» (1951). Переглядаючи тепер архів газети, складається враження, що накопичена в пам'яті літературознавця інформація стихійно рвалася на папір. Бо й справді: Григорій Костюк, маніпулюючи тогочасними псевдонімами (Б. Подоляк, Б.П. Грок, а то й зовсім без підпису) вмщував у кожному числі по кілька (переважно коротких) літературних портретів українських письменників чи календарних згадок про них: В. Сосюра, М. Куліш, Г. Чупринка, Г. Епик, І. Багрянний, О. Слісаренко, П. Филипович, М. Яловий, С. Єфремов, С. Пилипенко, Ю. Вухналь, О. Досвітній, М. Вороний. І, напевно, жодного не пропустив за той рік. Усе це люди короткої доби українського відродження, з якого вийшов і сам його літописець. Він знав їх не лише з літератури, а й з особистих контактів майже з усіма, що надає портретам Г. Костюка особливої пластичності, навіть якщо вони й коротенькі.

Згадані переважно короткі портрети, друковані в «Сучасній Україні», були начеб тільки проспектом обіцяного на майбутні роки. І справді, оселившись з 1952 р. у Сполучених Штатах, Костюк дістав можливість працювати на довшому віддыху: практично необмежений доступ до бібліотек та архівів, до його послуг була преса. Як дійсний член УВАН (Української вільної академії наук) та НТШ, Григорій Олександрович активно друкується в їх виданнях.

Все це дало змогу Г. Костюкові написати значну кількість статей і розвідок. Частково ця його літературна продукція увійшла до книжки «У світі ідей і образів» (1983), що вийшла до вісімдесятиріччя дослідника у видавництві «Сучасність». Не буде перебільшенням твердити, що ця книжка може правити й за історію української літератури тієї доби, бо, крім півтора десятка літературних портретів та суто теоретичних статей («Проблеми літературної критики», «Традиція і новаторство», «Доба і письменник»), вона містить і загальні огляди: «На магістралях історії» (українська література 1917 — 67 рр.), «З літопису літературного життя в діаспорі» тощо. Отож, у полі обсервації Костюка й література еміграції.

Якби можна було зважити на якихось терезах окремі здобутки письменника, то, крім згаданих уже студій над творчістю В. Винниченка, одним із найвагоміших досягнень Григорія Костюка виявилася б праця над виданням «Творів у п'ятьох томах» Миколи Хвильового. Це видання академічне у повному значенні цього слова, бо, як зазначає упорядник у передмові, йому «удалося зібрати майже все, що написав за своє коротке творче десятиліття Микола Хвильовий». Крім того, видання володіє багатющим науковим апаратом і низкою фахових статей літературознавців. І насамперед найповнішою досі біографією Хвильового, написаною самим Костюком. Так завдяки достоту дивовижному зусиллю упорядника й редактора покладена міцна основа для збереження і наукового дослідження творчості на десятиліття забороненого й приреченого на забуття одного з найвидатніших речників українського відродження двадцятих років.

Ще одна яскрава барва багатогранної діяльності Костюка: організація літературного життя на еміграції. Після припинення діяльності МУРу у зв'язку з переміщенням більшості емігрантів за океан, Григорій Олександрович на початку 50-х років стояв біля витоків нової організації, котра 1954 року постала під назвою «Об'єднання українських письменників на еміграції «Слово». Сам він очолював її протягом двадцяти років (1955 — 75), а згодом був її почесним президентом.

З великої кількості статей, опублікованих у пресі, видавництво «Смолоскип» до 80-ліття Г. Костюка уклало збірку під назвою «На магістралях доби» (1983). Як слушно зазначено в передмові від видавництва, це є «статті, що акцентували увагу на малодосліджених, нез'ясованих, а то й ігнорованих питаннях». Сюди належать такі розвідки, як «Таємниця смерті акад. М. Грушевського», «Падіння П.П. Постишева», «Українське відлуння убивства С. Кірова», «Гроза над Києвом. Від «нової конституції» до самогубства П. Любченка» та багато інших. Вже самі назви свідчать, що йдеться про історичну публіцистику не одноденного звучання. Низку праць Костюка можна цілком віднести до аналізу проблем сучасної історії.

Свого часу своєрідним підсумком його літературної праці стало видання збірника «У світі ідей і образів». Але це тільки для

стороннього ока, бо одночасно з появою цієї книжки Г. Костюк надрукував у «Сучасності» літературний портрет Василя Мисика, один із серії задуманих і почасти готових. Відомі також портрети Бориса Тена, Тереня Масенка, Олександра Корнійчука та інші. Тепер вони увійшли до першого тому спогадів Г. Костюка «Зустрічі і прощання» (Едмонтон, 1987). Цей том — історія української літератури двадцятого століття, написана свідком і безпосереднім учасником літературного процесу.

ЮРІЙ ЛАВРІНЕНКО [10; 14]

Кінець п'ятдесятих років позначений у материковому літературознавстві України найбільшою кризою. У цей час воно фактично зникло як наука. І ось у 1959 році з'являється антологія «Розстріляне відродження». Підготовка й видання її стали можливими завдяки допомозі Ю. Лавріненку майже всіх відомих в українській діаспорі літературознавців: Ю. Шереха, І. Кошелівця, Гр. Костюка, В. Барки і багатьох інших.

Особливістю антології було насамперед те, що укладач її керувався добре вивіреною у літературознавчій практиці Європи методологічним принципом. Ю. Лавріненко називає його мистецьким і справедливо вважає універсальним. «Він виключає, — пише в передмові укладач, — однаково як звернення літератури до ролі служанки, так і стерилізацію її формалістичним псевдоестетизмом. Мистецький твір — живий духовний організм, а не щедринський «органчик», що його виймали і вкладали в голову глуховського градоначальника».

Розуміння літературних творів як творів мистецтва дало змогу Ю. Лавріненку створити справді естетичну панораму української літератури минулих років, але водночас — і панораму політичну, оскільки в ті роки, як ніколи, творчість кожного автора більшовицька система намагалася раз і назавжди прив'язати до своїх політичних амбіцій і змусити його бути рупором та проповідником. Розстріляний, в уявленні Ю. Лавріненка, це не лише той, хто опинився за ґратами чи страчений на смерть; такими були і ті, хто залишився серед живих і ніби на волі, але насправді був духовно зламанним і перетворювався на творчо неповно-

цінну особистість. Ось чому до хрестоматії Ю. Лавріненка потрапили П. Тичина і М. Рильський, Ю. Яновський і О. Довженко, М. Бажан і В. Сосюра, які значно пережили своїх сучасників з 20-их років, але в художньому розумінні найбільш «якісними» залишалися саме тоді, в 20-их і на початку 30-их років. Окремі творчі спалахи були в них, звичайно, і пізніше, наприклад, у роки війни з фашизмом чи під час так званої хрущовської відлиги (рубіж 50 — 60-их років), але печать «розстріляності» їхніх талантів залишалася в їхніх творах усе ж помітною і болючою.

Щоб уявити масштаби розстрілів, які чинила влада над творчими особистостями в 20 — 30-их роках, достатньо було б спинитись на долі одного автора. М. Хвильовий, наприклад, загинув від власної кулі, але щоб дійти до неї, він вбирав у себе всю трагічність ситуації, що склалася в художній сфері України після більшовицької революції. Найбільш вражаючою при цьому видається числова статистика. Ю. Лавріненко наводить документи, з яких стає відомо, що 1930 року в Україні зі своїми творами виступали 259 письменників; після 1938 року з них залишилися діючими тільки 36; натомість: розстріляно — 17, покінчили життя самогубством — 8, арештовано і заслано в концтабори — 175; зникли безвісти — 16 і лише 7 померли своєю смертю. Крім того, як свідчить Б. Кравців у дослідженні «Розгром українського літературознавства» (1960), в 20-их роках та під час минулої війни з фашизмом емігрували за кордон 25 літературознавців, 74 — замовкли, а ті, що продовжували працювати, виступали з творами і студіями, які стояли поза художньою літературою і наукою про неї. За цими цифрами неважко побачити не тільки трагедію письменства, а трагедію нації, бо ж кожна знищена чи відлучена від літератури особистість була справжнім цвітом тієї нації, її найбільш потужною енергією.

Літературний процес — то не лише постаті першої величини; у 20-их роках часом важко було зорієнтуватись: хто ж там перший, другий чи останній? Ю. Лавріненко побачив серед них на-самперед тих, хто — ні перший, ні другий, а просто — неповторний, як художня індивідуальність. М. Драй-Хмара, наприклад, певною мірою поступався поетичному таланту й енциклопедизму М. Зерова, але саме йому, а не М. Зерову, вдалося художньо

зафіксувати небесну силу грона п'ятірного неокласиків, а крім того — він «репрезентує, — за словами Ю. Лавріненка, — типовий для передових людей 20-их років волонтарний гуманізм культури і високої етики, що вміє битися за своє». Мені видається винятково точним означення «волонтарний гуманізм». Воно по-своєму характеризує дуже багатьох творчих натур, а найбільше тих, хто ніби й не вибився в правофлангові літпроцесу, але за деякими ознаками був безумовно серед них.

Особливістю хрестоматії Ю. Лавріненка є ще й те, що розстріляні відродженці постають у ній без можливого у таких випадках лакування чи недомовок. Адже кажуть, що про мертвих треба говорити або добре, або нічого. Ю. Лавріненко про героїв своєї хрестоматії говорить усе. Як наслідок, дуже помітним на них (чи на багатьох із них) був знак часу. Відомо, що дехто з літераторів дуже повільно позбавлявся ілюзій щодо справжнього обличчя радянської влади. Цим «грішив», зокрема, М. Хвильовий; пробував помітити щось позитивне в діях комуністичної партії і Радянського Союзу «твердий, розумний, широко закroений на національний курс» М. Грушевський; і навіть В. Юринець вважав, що його діяльність як філософа буде мати якесь значення для «перспектив пролетарської літератури». Про все це в хрестоматії Ю. Лавріненка сучасний читач дізнається об'єктивно і без прикрас.

«Вузький» спеціаліст-філолог знайде у хрестоматії Ю. Лавріненка немало неточностей чи суджень, які потребують критичного до себе ставлення. Надто — з висоти сорокарічної відстані від них. Протягом останніх сорока років літературознавча думка стала значно модернішою, ніж у часи виходу «Розстріляного відродження». Та все ж вона не перекреслює цю роботу Ю. Лавріненка.

ДМИТРО НИТЧЕНКО [7, 17, 18, 19]

Народився на Полтавщині, пройшов важкий шлях випробувань. Навчався у Харківському педагогічному інституті, де й почав писати, зав'язав творчі знайомства з М. Хвильовим, В. Сосюрою, В. Гжицьким, Б. Антоненком-Давидовичем, І. Багряним, Ю. Яновським. В цей час були видрукувані перші книжки Д. Ни-

тченка: «Поет індустрії» (1931), «Склепіння» (1933), нариси «На прикордонні» (1932). Під час війни авторові довелося брати участь у воєнних діях, згодом він потрапив у полон і через зруйновану Білорусію пробирався до Харкова. Далі — виїзд до Вінниці, Львова. У квітні 1944 р. Д. Нитченко виїздить до Кракова, потім — до Німеччини, з 1949 р. проживав у Австралії.

М. Павлишин у ювілейній статті вказував: «В Австралії Дмитро Нитченко сам виконує працю, якої вистачило б на ціле міністерство. Незважаючи на фізичну працю, аж до пенсії, він керує школою в Нью-Порті, вчить у школах українознавства й на педагогічних курсах у Саншайні й Нобл Парку. На початку 50-х років він працює у шкільній раді Вікторії, а потім упродовж багатьох років очолює Українську Центральну раду. Він служить в управах української громади Вікторії і Союзу українських організацій Австралії. Великих зусиль докладає до видання 1-го тому книжки «Українці в Австралії». Його працю на ниві української культури відзначено обранням його дійсним членом НТШ» [Цит. за: 17, 67]. Заснувавши Літературно-мистецький клуб імені В. Симоненка Д. Нитченко допоміг увійти в літературу багатьом молодим авторам. Також він заснував альманах «Новий обрій», це видання стало історичним свідченням про культурне життя української діаспори в Австралії. Д. Нитченко був ініціатором багатьох літературних конкурсів, рецензентом і видавцем творів інших авторів.

У розрахунку на зацікавлену аудиторію Д. Нитченко написав книжки «Елементи теорії літератури й стилістики» (1975), «Український правописний словник» (1968), «Український орфографічний словник» (1975). Для український читачів у діаспорі написана книжка статей, розвідок і спогадів «У дзеркалі життя» (1982) — розповідь про «харківських побратимів» (В. Сосюру, Б. Антоненка-Давидовича), про видатних письменників та літературознавців української діаспори (Яра Славутича, Ігоря Качуровського), про український гумор та його творців. Багато разів перевидавалися бібліографічні та літературознавчі розвідки автора про Кобзаря — «Живий Шевченко» (1947). Загалом у творчому доробку Д. Нитченка переважає жанр спогадів, з цього приводу назвемо книжки «Від Зінькова до Мельбурну» (1990) та «Під сонцем Австралії» (1994).

Є в доробку Д. Нитченка і поетичні та прозові книжки, зокрема для дітей: «Це трапилось в Австралії» (1953), «На гадючому острові» (1954), «Вовчєня» (1954), «Стежками пригод» (1975), «З новогвінейських вражень» (1977).

ПЕТРО ОДАРЧЕНКО [20]

Довгий і тернистий шлях випав на долю Петра Одарченка. Народився майбутній учений 20 серпня 1903 року в с. Римарівка на Полтавщині в селянській родині. Закінчив сільську початкову земську школу та гімназію у Гадячі. До літературознавства П. Одарченко прилучився вже на першому курсі Ніжинського інституту народної освіти (1923 — 1924), підготувавши для семінару з української літератури два реферати: «Символіка та ритміка української пісні» та «Творець соціальної повісті Панас Мирний». Як одного з найздібніших студентів П. Одарченка зарахували аспірантом інституту, де він писав дисертацію на тему «Стиль Лесі Українки», публікував 10 наукових розвідок. У серпні 1929 р. після закінчення аспірантури молодого вченого призначили на посаду викладача 1-ї групи Ніжинського ІНО, він вів курси «Історія української мови», «Сучасна українська мова». Одночасно він працює редактором «Записок Ніжинського ІНО і Науково-дослідничої катедри історії культури та мови», кореспондентом наукового журналу «Етнографічний вісник» ВУАН.

1 жовтня 1929 року молодого вченого арештували агенти ДПУ за звинуваченням у приналежності до контрреволюційної організації, що намагалася скинути радянську владу й боролася за незалежність України. Після вироку П. Одарченка через в'язниці Києва, Калуги, Тули, Ташкента відправили на трирічне заслання до Алма-Ати. У грудні 1933 р., відбувши термін ув'язнення, П. Одарченко був засуджений вдруге з вироком: трирічне заслання до Уральська. Відбувши друге покарання, вчений повернувся на рідну Полтавщину, потім у пошуках роботи переїздить до Курська. Після багатьох поневірянь П. Одарченкові вдалося виїхати до Вашингтону. Тут він влаштувався на роботу спочатку в бібліотеку Конгресу США, з 1955 р. працює в редакції «Голосу Америки».

У бібліографічному покажчику наукових праць П. Одарченка понад 800 назв. Найвагомим є здобуток вченого у галузі шевченкознавства (понад 100 досліджень), це зокрема статті «Шевченко і усна народна пісня», «Шевченко і його попередники», «Шевченко і Скворода», «Шевченко і Котляревський». Слід згадати також праці вченого з історії української літератури та літературної критики: дослідження про життя і творчість Лесі Українки («Лєся Українка». — К., 1994), статті про діяльність І. Котляревського, Панаса Мирного, Олени Пчілки, М. Старицького, О. Олєся, Г. Чупринки, С. Єфремова, Г. Костюка, Ю. Шевельова, Ю. Лавріненка, І. Кошелівця, Б. Кравціва, О. Зуєвського, М. Понеділка, В. Симоненка, Л. Костенко тощо. Цим працям притаманна послідовність думки, всебічний аналіз явищ, вичерпна документальна основа. Невтомно вів дослідницьку роботу П. Одарченко і в галузі фольклору та етнографії, в його доробку статті і рецензії «ніжинського» періоду, понад 50 статей із фольклору в «Енциклопедії українознавства», ґрунтовні розвідки «Драгоманов — фольклорист», «Мати в українському фольклорі», «Українські колядки і щедрівки», «Досягнення української етнографії й фольклору в ХІХ — ХХ ст.», «Етнографічна діяльність П. Чубинського», «До історії досліджень українського народного одягу».

П. Одарченко — чудовий фахівець з мовознавства, автор майже 140 праць з питань сучасної літературної мови, серед них — підручник «Культура української мови» (1994), «Український правопис». У галузі публіцистики вченому належить книжка «Видатні українські діячі».

МАРКО ПАВЛИШИН [1]

Збірка М. Павлишина «Канон та іконостас» вміщує «Автобіографію», три частини: «Канон та іконостас. Сучасна українська література», «Риторика і політика. Нова українська література», «Переміщена муза. Українська література і культура в Австралії», бібліографію праць ученого. Застосовуючи засадничий для дослідника принцип деконструкції, отримуємо структуру його культурологічної концепції. Центром її можна визначити «Рецензію-статтю на книжку «До історії української літератури» Гри-

горія Грабовича». Марко Павлишин пропонує історикам літератури продовжити концептуальний полілог про «кляті питання» «повноти і неповноти», «коливання між полюсами простоти і складності», «панівні стилі». Д. Чижевський, Ю. Шерех, Ю. Лавріненко, О. Білецький, І. Рудницький, М. Павлишин, І. Дзюба — головні дійові особи цього полілогу. Принциповим є заклик авторів і до згаданих, і до майбутніх дослідників зважати на позитивні концептуальні риси попередників, не оминаючи їхніх помилок, намагатися вивершити історичний та теоретичний дискурс української літератури.

У більшості випадків Марку Павлишину вдається дотриматися цієї настанови, насамперед у тому, що кожен його аналітичний виклад структурується у відповідності до параметрів системи постмодерного дослідження. Стаття «Риторика і політика в «Енеїді» Котляревського» не тільки підхоплює назву всього другого розділу збірки, а й визначає своєрідну формулу парадигми «нової української літератури» — «риторика і політика». Автор на разі застосовує цю формулу до творів Котляревського та Винниченка (стаття «Мистець чи моралізатор? «Соняшна машина» Володимира Винниченка»), але у згаданій «рецензії-статті» він накреслює функціональну типологію «соціополітичної історії» в історико-літературних дослідженнях. Зазначимо принагідно, що Марко Павлишин запроваджує її за правилами постструктуралістського деконструктивізму, тобто виходячи із взаємного спрямування між «соціолектом» — соціологією, політикою, релігією, економікою, «культурою» і под., та «ідіолектом» — авторським текстом, а також з необхідності декодувати т. зв. глибинні структури риторики й політики.

Можливості постмодерної інтерпретації сучасної літератури Марко Павлишин реалізує, застерігаючи свідоме ставлення до власних зусиль віднайти в українській культурі «структури, що притаманні не їй самій, а споглядачеві зовні». Статті першої частини можна вважати реалізацією проекту, укладеного в засадничій праці «Українська культура з погляду постмодернізму»: «...Хоча б коротко розглянути деякі з «вічнозелених» питань: по-перше, бінарну опозицію Росія — Україна, синонімами якої є Імперія — нація, колонізатор — колонія, метрополія — периферія; по-дру-

ге, опозицію просвіта — Європа (за Хвильовим), народництво — модернізм, мистецтво для політики — мистецтво для мистецтва; по-третє, протиставлення, похідне від двох попередніх: повна культура — неповна культура. [...]...Старий канон — новий канон: мистецтво — ринок; патріархалізм — фемінізм...». «Структуроцентрующим», як це виходить за логікою автора, є протистояння старого й нового канону модерної літератури. Обираючи епіграфом до статті «Канон та іконостас» рядок Наталки Білоцерківцевь: «Ще не всі повернулись, але і пішли ще не всі», — Марко Павлишин закидає творцям нового канону, що «повернення» здійснюється набагато активніше, ніж вилучення з канону деканонізованих. Важливо, що сам він не висуває конкретних пропозицій — викинути саме ці твори саме таких письменників тощо, а підкреслює дисонанси й суперечності, що супроводжують додання до канону «призабутої». «повернутої» та забороненої спадщини — від «неканонічних» творів класиків (Шевченка, Куліша, Нечуя-Левицького, Франка), творів репресованих письменників до творів найсучасніших. Радикалізм Марка Павлишина дещо пом'якшується, якщо врахувати, що з моменту написання (1991) та українського видання статті (1997) минув час, що за українським дзигарем незіставний із західним (мається на увазі хоча б те, що українські студенти, магістранти та аспіранти плідно використовують аналітичну технологію самого Павлишина, доводячи значні «постколоніальні» зрушення в українській культурі).

Власний канон модерної літератури Марка Павлишина утворюється саме «крізь постмодерні окуляри». Це не означає, що канонізовано лише тих авторів, які демонструють дотичність до постмодерного дискурсу. Можна зрозуміти, що цінність концепції Д. Чижевського для Марка Павлишина полягає, між іншим, і в тому, що повторення стильової моделі відбувається зі збереженням основних рис. Принаймні історична парадигма літературознавця чітко визначає кореспонденції між бароко, романтизмом та постмодернізмом. По-перше, в багатьох статтях наголошується думка не тільки про культурологічний, а й політичний зміст «відкриття» українського бароко. По-друге, «романтичний» вишкіл Марка Павлишина зумовлює різноманітність спостережень над інтертекстом німецького романтизму в україн-

ській літературі. Нарешті, художній світ головних фігур постмодерного канону — Вал. Шевчука, І. Калинця, Ю. Андруховича — побудований за принципами геральдичної конструкції, що віддзеркалює попередні культурні епохи.

Творам В. Шевчука відведено особливу позицію; на думку Марка Павлишина, саме Шевчукові слід віддати належне як засновнику «нового літературного дискурсу, не детермінованого монополістичною ідеологією і не зорієнтованого на єдиний всесоюзний культурний центр». У чотирьох статтях розглянуто важливі твори Шевчука (від кінця 1960-х до поч. 1990-х р.). «Дім на горі» визначається як етапний текст, в якому прозаїк почав «привласнювати старі дискурси», «щоб естетично та інтелектуально збагатити національну культуру». В статтях «Відлиги, література та національне питання: проза Валерія Шевчука», «Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука» піддано деконструкції основні «аргументи» творчості українського письменника («як вона намагається вплинути на переконання та характер почуттів читача»). Окрім уже зазначеного нового літературного дискурсу, до цих аргументів залучено також «нове узаконення середньовіччя та доби бароко як елементів української літературної традиції; відвоювання тієї зони естетичного почуття, яка межує з сакральним».

Аналіз Марка Павлишина містить численні літературознавчі «спокуси», хоча б визначення символу «сфери» як одного з головних просторових, «мітогенних» елементів. Цей образ дає можливість, дещо порушуючи логіку структури, перейти до однієї з найгостріших розвідок збірки — «Квадратури круга: пролегомен до оцінки Василя Стуса». Пастка наставлена на неуважного читача: «оцінка Василя Стуса», а не творів Василя Стуса (ситуація дискусії ускладнюється тим, що стаття писалася для участі в конференції «Стус як текст», 1992). В цьому якраз Марко Павлишин вбачає причину прорахунків дотеперішніх досліджень «Палімпсестів». Риторичні запитання: «Може, колись прийде час, коли ми зможемо подивитись на Стуса так, як нам би кортіло: розглянути ранній період його творчості як постмодерністичний музей тем, стилів, цитат і пародій і побачити в ньому просто літературність літератури, а пізній період — як бароковий, насичений,

грайливий: як завершення блискучого кічу у виконанні поета рідкісної технічної вправності. А, може, цей час уже прийшов? Можливо, вже тепер можна рівночасно і ставити культурно необхідну оцінку, і її деконструювати? Може, таки вдасться квадратура круга?», — мають сьогодні не одну, а кілька відповідей, принаймні відбулося довгоочікуване видання текстів Стуса.

Бароковість як підставову рису творчості визначає Марко Павлишин і для поезій Ігоря Калинця. У невеликій за обсягом розвідці вміщується огляд основних етапів Калинцевої творчості, концептуалізований на кшталт барокового тексту. До того ж саме ця стаття в методичному плані поєднує деконструкцію з інтертекстуальним аналізом: «меланхолія» як історична традиція, філософема та мотив.

«Постколоніальним рисам» української літератури взагалі та творчості Ю. Андруховича зокрема приділяється увага у двох статтях першої частини («Козаки в Ямайці...» та «Що перетворюється в «Рекреаціях» Юрія Андруховича?»). Марко Павлишин виходить з того, що «Рекреації» — це не «тільки літературний скандал», а осмислення «кінця парадигми національної культури як засобу боротьби за виживання нації і початок парадигми національної культури як нормального відображення багатоманітності сучасного життя».

Проблеми «постколоніального», «колоніального», «антиколоніального» тощо актуалізовані в статтях, присвячених значущим творам української прози останніх десятиліть. Виходячи з авторської концепції сучасної літератури, розглянуто «Собор» Олесея Гончара, «Орлову балку» М. Руденка, «Я, Богдан» П. Загребельного, прозу Є. Гуцала та В. Дрозда. Полемічно-провокативні закиди Марка Павлишина повсякчас запрошують до участі у критичному полілозі (до речі, з багатьма оцінками полемізує Іван Дзюба).

Третя частина збірки надає можливість оглянути систему україномовної культури Австралії, частиною якої є власне доробок Марка Павлишина. Привертають увагу декілька аспектів: типологія літератури, сатиричної зокрема, український театр в Австралії, українська преса. Деконструкції піддані твори Д. Нитченка («Живий Дмитро Нитченко», «З епістолярної скарбниці Дмитра Нитченка»), М. Лазорського, О. Чернобицької, З. Когут (останній присвячено найбільшу увагу в оглядах поезій, сатиричної літера-

тури та окрему статтю — «Штрихи до автопортрету діаспори: про поезію Зої Когут»). Автопортрет австралійської діаспори Марко Павлишин створює фактично на інших засадах, ніж попередній огляд української літератури, але засадничі риси кореспондують між собою. В центрі уваги так само проблеми «аргументації» та постмодерного спрямування літературно-художніх творів. Вагомість результатів дослідження підтримується ретельністю фіксації фактів культурного життя на всіх рівнях: україномовна книжка, український театр (викликає заздрість не тільки здійснення понад двохсот вистав, а й дані архіву відділу славістики Університету ім. Монаша в Мельбурні), виставки українського малярства (зокрема, стаття «Михайло Кміт: біографічний нарис»), українська преса тощо. На користь «оптимістичного» (бо наводиться й «песимістичний» варіант) діагнозу Марка Павлишина свідчать і сам факт видання його книжки в Україні, і зв'язки, що утворилися між Монашем та Київським університетом.

ЯР СЛАВУТИЧ [13]

Яр Славутич відомий на історичній батьківщині не лише як поет, а й як учений. Його «Розстріляна муза» (1955, 1992) — перший у світі мартиролог української літератури, понищеної тоталітаризмом. Перевидання «Розстріляної музи», в якому збережено композицію книжки 1992 р., знайомить читача з прізвищами ще 150 жертв тоталітарного режиму.

Понад три десятки досліджень, вміщених у книжці «Меч і перо», репрезентують понад три століття української словесності — від К. Саковича до С. Караванського. В студії, присвяченій висвітленню у «Віршах» Саковича образу володаря взагалі й гетьмана Сагайдачного зокрема, літературознавець прагне до реконструювання автентичної історичної пам'яті й правди, моралі чи й релігійних рис доби. Сам же автор «Віршів» зображений в ній як інтелектуал, людина бурхливої біографії. У розвідці «Пісня козака Плахти — перша українська друкована балада» Яр Славутич виступає з твердженням, що цей твір має літературну, а не фольклорну природу. Щоб довести свою думку, він вдається до аналітичного заглиблення в мову, проводить паралелі з лірикою вага-

нтів, робить контекстуальні припущення. Загалом середньовічне письменство, вважає дослідник, «ввібрало в себе все краще, що незабаром стало нашою національною особливістю».

Стаття «Велич Тараса Шевченка», перша з трьох шевченкознавчих розвідок Яра Славутича, виводить читача на антиневільницький нерв Тарасової музи. Продумано вирішено тут питання взаємодії традиціоналізму й «модернізму» в його поезії. Про наполегливу працю українського генія над шліфуванням слова йдеться в дослідженні «Шевченкова поетика». Спостереження Яра Славутича над функціонуванням багатющої метафорики поета засвідчують, що й тут Шевченко на піввіку випередив модерну добу символізму та імпресіонізму. «Раннє шевченкознавство в Канаді» збагачує читача рідкісними відомостями про рецепцію творчості поета на американському континенті.

Дослідницькою самобутністю привертає увагу фахівця чи просто зацікавленого читача франкознавчий тетраптих. Розкриваючи значущість поетових сонетів на широкому порівняльному тлі західноукраїнської лірики, Яр Славутич керується власними естетичними критеріями. Як наслідок — з'являється тактовний момент критики класика. Дискусійним видається твердження дослідника про те, що в сонеті «Багно гнилес...» йдеться про Росію, а не про Австрію.

Змістовні студії Яра Славутича про творчість класиків української літератури В. Стефаніка («Поетика ранніх творів В. Стефаніка»), В. Винниченка («Творчість В. Винниченка») та ін. Проте зрідка судження та оцінки видаються непереконалими. Так, Винниченків Мефістофель уявляється людянішим («кирпатим»), дещо недооцінено прозу Б. Лепкого.

Ревеляційним в українському літературознавстві є дослідження історіософських мотивів у поезії 1917 — 1929 рр. та в творчості Є. Маланюка. Загалом статті про літературу, вміщені у п'ятитомнику, сприяють розвиткові естетичного смаку, допомагають виховувати громадян нової України. Вартості обом томам надають також спогади про особисті зустрічі з митцями та враження від перебування в екзотичних країнах, малознані факти (студії про Л. Мосендза) та генеалогічні довідки. Дослідникові вдалося частково заповнити — статтями про О. Ольжича, Ю. Клена, М. Оре-

ста тощо — ту прогалину нашого літературознавства, що полягає в браку осмислення духовного стрижня, християнського чуття українських письменників.

У статтях про письменників-шістдесятників показано оновлення ними попередніх традицій (сонетної) та образності (образ свободи). Уперше досліджено, зокрема, езотеричний характер віршів останнього зі згаданих «базилевсів українського слова» — В. Стуса. Збулися оптимістичні сподівання Яра Славутича ще з 1979 р.: що більше таких людей, то ближче остаточне «визволення від московської залежності». Гідно вивершили третій том перше в нашій науці розкриття моторошної теми голодомору в українській літературі Заходу (на матеріалі творів Самчука, Чапленка, Осьмачки та Барки) й рецензії на книжку «З порога смерті» та інші видання 90-х.

Четвертий том — це цілий материк, густо «заселений» іменами та фактами з мистецько-наукового поля, невідомими подекуди не лише широкому читачеві. Український адресат відкриє для себе першого, як довів Яр Славутич, українського поета в Канаді Івана Збуру, літописця життя наших переселенців Іллю Киріяка, поетів Дана Мура й Левка Ромена та ін., до видань яких причетний автор студій. Здебільшого тут зібрано рецензії, що дають досить повне уявлення про цих майстрів слова. Знайдемо в томі й відгуки на антології та енциклопедії, книжки публіцистики та спогадів, українознавчі праці тощо. Подиву гідна широта наукових і творчих інтересів, енциклопедична обізнаність і дослідницька мобільність ученого-філолога.

У синтетичній студії-огляді суспільно-релігійних мотивів українсько-канадської прози Яр Славутич зумів зібрати, осмислити та узагальнити вагомий матеріал 1897 — 1910 рр. Простора ж розвідка «Українська поезія в Канаді» вартісна унікальним списком її творців. Огляд маловідомих видань, пошук добірнішого художнього зерна навіть у графоманів і свідчень зростання поета (а не просто каталогізування позитиву й негативних рис), осмислення входження творів у критичну свідомість, слушні порівняння, поєднання жартівливих коментарів, публіцистичного жанру та мемуаристики в річищі афористично-філософського стилю — все це говорить на користь праці.

Свіжа за задумом і виконанням розвідка «Елементи бароко в українській поезії Канади». Вона, між іншим, може започаткувати дискусію з приводу барокової природи деяких цитат, зокрема, із «Вітру» Мандрики. Завважимо: Яр Славутич завжди в пошуку стильових домінант, він бере до уваги ту пов'язаність «на тисячу способів», як писала Леся Українка в листі до матері, елементів різних стилів у того самого митця.

Належне історико-літературне тло витворюють жанрові екскурси (до «олітературненої» казки — з нагоди «Братів» П. Степа; до згаданих можна б додати імена І. Франка та Б. Грінченка, Б. Лепкого, М. Кононенка, Т. Романченка та ін.), слушні коментарі, міркування (скажимо, з приводу канону видань типу «Азбуковника») та оцінки (квебекської поезії). Широкий профіль тому забезпечили українознавчі розвідки про історію науки в Канаді, а беручи вужче — культурологічні, джерелознавчі, театро- й віршознавчі, генеалогічні. Останні знайомлять із жанром травелогу А. Власенко-Бойцун, мандрівною «новогвінейською» книжкою Д. Нитченка. Зі сторінок постають небуденні постаті духовної історії закордонної України ХХ ст. Це І. Вагрянний та Р. Рахманний, О. Воропай і А. Гак, Оксана Драй-Хмара і В. Жила, І. Качуровський і Ярс Балан та ін.

Лінгвістичний розділ книжки відкривається пропозицією змін до словника Г. Голоскевича. Стаття переростає рамки огляду правописних видань і стає документом із приводу правопису в еміграції. Хоча слушні пропозиції автора не втілено в життя, але вони набули нової актуальності за нашої правописної анархії й неквапливих темпів роботи відповідної комісії. Належна увага приділяється в рецензіях науковим працям Я. Рудницького як етимолога й діалектолога, П. Ковалева (між іншим, на думку цього мовознавця, основи української мови сформувалися раніше ХІ ст.), митрополита Іларіона, О. Горбача, Ф. Богдана. Увійшли до тому також аналітичні відгуки на переклади англійською оповідань Марка Вовчка, творів І. Франка, В. Підмогильного, інформації про українські топоніми в Канаді й США. Студія з історії української мови «Героїчна мова» суголосна сучасності своїм пафосом. За закликот зберігати рідну мову, користуватися нею щодня, плекати, дбати про її красу стоїть уболівання українського інтелігента, засму-

ченого асиміляцією краян за океаном і засміченням суржилом мовних криниць на батьківщині, небажання патріота миритися зі статусом багатьох українців на рідній землі як «какающеязычного» населення.

Отже, дослідницький набуток професора і поета Яра Славутича — синтетично-аналітичний, конструктивний, заангажований об'єктивною істиною — недвозначно засвідчує, яка саме науково-творча спадщина здатна протистояти руйнівній дії часу.

ДМИТРО ЧИЖЕВСЬКИЙ [11]

Наукова діяльність Дмитра Івановича Чижевського розгорталася в українській діаспорі. На час еміграції Д. Чижевський мав 28 літ. Народився він 23 березня (4 квітня) 1894 року в Олександрії Херсонської губернії (нині — Кіровоградська область). Вищу освіту здобув у Петербурзькому (1911 — 1913) та Київському (1914 — 1919) університетах. Про конкретну участь у революційних подіях 1917 року та у громадянській війні нам достеменно нічого не відомо, але відомо, що в Центральній раді був «меншовиком» і це засвідчив арешт Д. Чижевського та короткочасне перебування його в більшовицькій тюрмі. Після виходу на волю викладав в Інституті шляхетних дівчат, а на рубежі 1921 — 1922 років пройшов конкурсне оформлення на викладача Київського університету. Але обставини склалися так, що йому загрожував новий арешт, і до праці в університеті він так і не став. Д. Чижевський зважився на еміграцію. Два роки знадобилося майбутньому вченому, щоб здобути ще й вищу освіту в Німеччині (у Гейдельберзькому та Фрайбурзькому університетах), а з 1924 року він уже лектор, в відтак доцент Українського педагогічного інституту в Празі.

У 1929 році Д. Чижевський починає працювати доцентом, а згодом — професором Українського вільного університету (УВУ), який з Відня перебрався до Мюнхена, де функціонує донині. Крім викладів в УВУ, Д. Чижевський до 1949 року викладав лише в німецьких університетах (міста Галле, Ена та Марбург), а також епізодично виступав з лекціями в багатьох університетах інших європейських країн (Польщі, Франції, Швеції, Чехословаччини та ін.).

У 1949 — 1956 роках Д. Чижевський обіймає посаду професора Гарвардського університету (США), одночасно завідуючи філософським відділом Української Вільної Академії Наук (УВАН) у Нью-Йорку. Умови життя і праці в США не цілком влаштовували ученого, і в 1956 році він знову повертається до Німеччини. На посаді професора Гейдельберзького університету йому судилося закінчити свій життєвий і науковий шлях 18 квітня 1977 року.

Перші наукові публікації Д. Чижевського пов'язані з філософією. Докторський ступінь він здобув за дослідження «Гегель у Росії» (1924), протягом 20-х років видав конспекти лекцій з логіки (1924), хрестоматію з грецької філософії (1927), історіографічну працю «Філософія на Україні» (1926, 1929), монографію «Сковорода» (1931) та опублікував понад тридцять статей українською, російською, чеською та німецькою мовами у різних періодичних виданнях. Своєрідним підсумком його філософських студій на цьому етапі стали видані у 1931 році «Нариси історії філософії на Україні». Пізніше Д. Чижевський поглиблювати своє дослідження в галузі української філософії («Філософія Г.С. Сковороди» (1934) та інші), але паралельно дедалі більше його увагу привертатиме літературознавство. В 1942 році він видає «Історію української літератури» (давній період), у 1948 — «Історію давньоруської літератури: Київська епоха» (німецькою мовою), у 1952 — «Порівняльний нарис слов'янських літератур», у 1957 — «Про романтизм у слов'янських літературах», у 1960 — «Історію руської літератури до епохи бароко» (англійською мовою), у 1971 — «Порівняльну історію слов'янських літератур» та ін. Але найгрунтовнішою і по-справжньому фундаментальною працею Д. Чижевського стала «Історія української літератури (від початків до доби реалізму)».

Майже одночасно з відгуком О. Білецького рецензію на «Історію...» Д. Чижевського опублікував у діаспорній періодиці Ю. Шерех (Шевельов), літературний редактор цієї праці. Головна думка Ю. Шереха полягала в тому, що «Історія...» Д. Чижевського є цілковитим антиподом не лише праць, створених у дусі «сургучевої лінії» соцреалізму (давній вираз М. Куліша), а й усіх так званих «народницьких» історій, серед яких найпоказовішою, на

думку Ю. Шереха, була «Історія українського письменства» С. Сфремова.

Спіраючись на стильову доміную в характеристиці літературного процесу, Д. Чижевський трактує стильові поняття дуже широко — «як стилістичні системи, як системи жанрів і як світоглядів настанови». Не відкидає він і категорії «ідейного змісту художнього твору», наголошуючи, зокрема, що кінцевою метою літературознавця є синтетичне осмислення літературного процесу; воно включає формотворчий та змістовий аналіз, а розкриття ідейного змісту кожного твору є його «вищою інтерпретацією». В іншому місці своєї праці Д. Чижевський зазначає: «Літературна теорія — не єдина сила, що визначає собою літературу певної епохи. Літературна практика залежить і від ідеології свого часу, і від соціальної структури суспільства». Але виходити в усіх випадках, коли йдеться про справжню художню творчість, треба саме з форми (стиль, жанр, стилістика), оскільки рух літератури — це насамперед рух форм, незмінним у яких є лише центр головної уваги письменства — людина в її пориванні до істини буття. Така концепція чи не найбільшою мірою занепокоїла радянських літературознавців, оскільки «істина», як вони вважали, вже знайдена, а питання форми художнього твору уявлялось їм тільки в орнаментальному (і ніяк не змістовому) плані. Звідси, до речі, й думка О. Білецького, що Д. Чижевський, мовляв, «обезкровив історію нашої літератури», розглядаючи лише художню форму творів, яка, мовляв, не пов'язана ні з політикою, ні з класовою боротьбою.

Виконуючи своє завдання, Д. Чижевський, звичайно, керувався не принципами механіки; він пішов шляхами винятково творчими, міркувальними і в цілковитій відповідності з логікою розвитку саме українського літературного процесу; це дало змогу максимально окреслити і специфіку духу української літератури, і оте суверенне в колі світових літератур місце, на яке спромоглася вона за свою понад тисячолітню історію.

Звісно, учений цілком свідомий того, що будь-яка класифікація чи рубрикація несе на собі знак умовності чи й схематизму. Тому, назвавши в періоді між XI і початком XX століття дев'ять літературних епох (стилів), він запрошує до сприйняття їх як

«до деякої міри схематизованої абстракції», але важливо, що в обґрунтуванні цієї абстракції вчений майже завжди і послідовний, і науково переконливий. Не вникаючи в деталі, наприклад, бачиш, як нелегко давалось дослідникові проведення межі між «монументальним» і «орнаментальним» стилями, на яку справді умовність довелося зважуватись ученому, щоб «утиснути» між епохами «бароко» і «романтика» не дуже виявлений в українській літературі «класицизм» і так далі. Ще хисткіше, мабуть, почувався вчений, коли йому доводилося «приписати» якогось письменника саме до «такого», а не «такого» стилю, і тут, мабуть, цілковиту рацію мав Ю. Шерех (Шевельов), який зазначав, що слід враховувати те, що жоден із «великих» письменників належати до якогось певного стилю не може навіть з тієї простої причини, що він справді великий. Характеристика творчості великих представників певного стилю — це, як було сказано, другий кит, на якому тримається материк історико-літературної методології Д. Чижевського. Д. Чижевський не ігнорує світоглядних основ творчості того чи того автора, але він бачить їх не в «класовому походженні», а в художній тканині твору, як одну з органічних складових його ідейного змісту, як вияв його філософії. Тому-то, за спостереженням ученого, в одних письменників ця філософія «звужена», в інших — «тенденційна», ще в інших — «недостатньо проявлена» і так далі. А пізнається все це в образній системі автора, в його поезитці, яка змістом своїм найтісніше пов'язана з природою психології творця і його баченням життєвих відповідностей чи невідповідностей.

Звичайно, Д. Чижевський — «жива людина» і вимагати від нього «дерев'яної об'єктивності» в характеристиці письменницької філософії було б цілковитим абсурдом, на якому могло певний час триматися хіба що соцреалістичне літературознавство. Є у Д. Чижевського свої «симпатії» й «антипатії»; до окремих авторів чи літературних епох він ставиться з пістетом чи опінією і так далі. Інша річ, наскільки узгоджується той пістет чи та опінія з конкретним літературним матеріалом. Не думаю, наприклад, що вчений виявився достатньо критичним у погляді на середньовічну літературу, яка була не менш заглушена християнською ідео-

логією, ніж радянська — більшовицькою. Так само письменники барокового періоду, здається, знайшли в оцінці Д. Чижевського відверто перебільшену атестацію, за якою виходить, що «Енеїда» І. Котляревського була якщо не кроком назад, то принаймні чимось «нижчим», ніж література бароко. Як наслідок, звернення І. Котляревського до «народної мови» трактується Д. Чижевським, як початок «стагнації літературних форм»; мовляв, визначальною в творчому середовищі була думка про необхідність писати «народною мовою», і тоді всі вважатимуться письменниками українськими, а про потребу розвивати різні стилі і жанри ніби забувалось. Це, очевидно, і так і не зовсім так. Де гарантія, що стара книжна мова, якою користувалися письменники бароко, сприяла б розвитку течій, напрямків і стилів суто української літератури? Швидше всього, вона б остаточно злилася з мовою імперської Росії і на багато десятиліть чи й на ціле століття загальмувалося б найголовніше в історичному процесі України — друге (після власне ренесансу) національне відродження. А те, що до цього відродження найбільшою мірою спричинилося звернення літератури до національної мови — сумніву не підлягає. Історичний досвід доказує, що національне відродження у сфері духу майже завжди починається саме з мовних питань, що підтвердив, зокрема, й найновіший етап такого відродження в Україні на рубежі 80 — 90-х років нашого століття.

На цьому слід наголосити тому, що в таких чи подібних принципових питаннях синтетична історико-літературна праця повинна виявляти якнайбільше об'єктивної, сказати б, ясності. Бо від них рукою подати й до питань, які автори таких праць ставлять чи й вирішують уперше. Одним із них є питання про «неповну українську літературу». Проблема ця у Д. Чижевського розглянута досить широко, і звернувся до неї вчений саме у зв'язку з аналізом літератури, що творилася на рубежі бароко і класицизму. На цьому етапі стало можливим показати, чому ж з'явився такий феномен, як «неповна література». Виявляється, що він прямо пов'язаний із поняттям «неповна нація», що на різних етапах історії переслідувало українську націю як фатум. У часи панування Польщі значна

частина інтелігенції відривалась від українського ґрунту, щоб «зміцнитись» у польському дусі; на рубежі XVIII — XIX століть почалися масові відпливи українських інтелектуальних верств у бік імперської Росії і так далі. Були серед тих сполучених та зрусифікованих і літератори, які навіть породили такі явища, як «українська школа» в польській літературі та «українська школа» в російській літературі. А власне українська література від цього, звичайно ж, не збагачувалась, а збіднювалась, тобто ставала «неповною». Неповнота ця виявлялась і в стилях, і в жанрах, і в темах, та найголовніше — в талантах. Чого варта, наприклад, така втрата для української літератури, як зрусифіковані М. Гоголь чи В. Короленко? Щоб цього уникнути, саме їй потрібне було утвердження української літератури національною мовою. Відбувалося воно протягом усього XIX століття. І тут має цілковиту рацію Д. Чижевський, коли говорить, що саме у XIX столітті весь зміст українського національного руху полягав у «доповненні» національного організму до певного культурно-самостійного стану. «Це нелегке завдання в сфері літератури, — продовжує вчений, — полягає між іншим у тому, щоб утворити повну систему літературних форм... Це довго не вдавалося... Література іноді досягала цієї мети, але потім знову приходила доба підупаду. Головне: «неповна» література не могла задовольнити потреб самого культурно-провідного шару. Витворення самодостатньої літератури вдалося лише українській модерній літературі з її різноманітністю літературних гатунків та течій. Але тут на перешкоді стала політика, — російський більшовицький уряд навмисне утримує національні літератури, крім російської, на рівні неповних літератур».

Сьогодні, здається, ніхто не заперечує, що найбільший поштовх у рухові української літератури до повноти й самостійності пов'язаний з виходом на художню арену романтиків, з утвердженням світової романтичної стильової течії. Д. Чижевський дотримується такої ж думки, але відносить романтизм лише до 30-х років XIX століття, коли почали виступати із своїми творами П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський, А. Метлинський та інші. Про передромантичні явища вчений майже не згадує,

зараховуючи всю післябарокову літературу до класицизму. Відтак сюди потрапляють і І. Котляревський, і Г. Квітка-Основ'яненко, і менш відомі їхні сучасники. Чи були вони справді класицистами — питання, мабуть, дискусійне, оскільки поняття «класицизм і Україна» не цілком пов'язуються між собою через відсутність абсолютизму в Україні як неодмінного «супутника» класицизму. Але це ще не аргумент, бо окремі стилі можуть існувати не як органічні, а як наслідувальні. Важливою видається проблема існування класицизму в усіх літературах тією мовою, яка була в ужитку авторів і попереднього (старого) стилю, а Котляревський і згодом Квітка-Основ'яненко запровадили зовсім іншу, народну мову, на основі якої й почався отой процес національного літературного відродження. Швидше всього тут треба говорити про якийсь особливий синкретизм: стилістика в них класицистична (у Котляревського ще й бурлескна, а у Квітки-Основ'яненка — сентиментальна), а за духом (тобто за змістом художнього мислення, який є основою стилю як духовної індивідуальності) вони вже були романтиками (чи передромантиками). Річ у тім, що найпершою ознакою романтизму, як відомо, є зв'язок з фольклорною, народною свідомістю, а мова — це ж найочевидніший продукт тієї свідомості, і Котляревський, коли звернувся до української мови, то вже цим виявив свій зв'язок із тим великим рухом, що дістане назву романтичного. Те ж саме і Квітка-Основ'яненко, і до певної міри навіть Г. Сковорода чи автор «Історії Русів», котрі, хоча й залишалися ще в полоні «старої» мови, але своїм духом виявляли теж палку готовність влитися в романтичну стихію.

Тарас Шевченко, як відомо, — вершинне досягнення не лише нової, а й усієї української літератури. Д. Чижевський розглядає його творчість цілком у романтичному ключі, що для літературознавства на материковій Україні є цілковитою новизною, оскільки тут уже понад півстоліття романтичною вважають лише ранню творчість поета, а все інше то, мовляв, «престижніший» реалізм. Щоправда, у 20-х роках «допускалися» до життя й інші думки. Так, у написаній 1924 року статті «Шевченко і романтизм» П. Филипович зараховує до романтичного стилю теж фактично всю Кобзареву поезію. Шев-

ченкові балади, наприклад, це українська варіація суто романтичного жанру; історичні поеми дають суто романтичний культ героїчної індивідуальності; навіть так звані «побутові» поеми створені в «криваво-ефектовних», суто романтичних тонах. Отже, віднесення «всього» Т. Шевченка до романтизму має свою традицію, і Д. Чижевський нібито ніяких відкриттів у цьому випадку не робив. Насправді ж були й відкриття та ще й із згадуваними «натяжками». Наприклад, творчість поета характеризується як творчість представника «київської школи романтиків». Очевидно, Шевченка не можна зараховувати до жодної «школи», бо він сам — «школа». З приводу цього Ю. Шерех у цитованій рецензії висловився аж надто різко, говорячи, що це все одно, що на клітці «лева» написати «кішка». Обмеження Шевченка якоюсь «школою» не прийнятне, бо в нього, як у кожного генія, є не тільки всі можливі варіанти романтизмів, а й немало варіантів багатьох інших стилів та напрямів, аж до модерного у ХХ столітті сюрреалізму.

З інших «натяжок» Д. Чижевського щодо творчості Т. Шевченка варто виділити його думку про «обмеженість» поезії Кобзаря, яка виявляється нібито в його ухилах у «романтику жахів» (самогубство Катерини, сцени катування в «Гайдамаках» і так далі). Очевидно, тут має місце якийсь недогляд; романтичні прийоми вчений трактує як знімки реальності. Такі «підміни!», як відомо, ведуть до розмивання уявлень, про художню творчість, а Д. Чижевського в цьому ніяк не запідозриш.

Дуже суттєвою рисою його «Історії...» є, зокрема, якнайширший у ній літературний контекст. Це, по суті, єдине до сьогодні дослідження, в якому український літературний процес простежений у взаємозв'язках не лише із слов'янськими, а й з деякими іншими літературами світу. Певна «конспективність» цих зв'язків (зумовлена «підручковою» стислістю праці) була, звичайно, неминучою, але вони тут виявлені і на рівні генетики та взаємовпливів, але найголовніше — на рівні контактів і типологічних сходжень. Деякі з них, щоправда, потребують творчого прочитання, оскільки і в цьому випадку автор залишився вірний своїй часом аж надто індивідуальній методології. Про надмірну, як здається, християнізацію літпроцесу вже

вказувалося; автор також «перебирає» у варязьких впливах (він бачить їх навіть у заклинаннях, що збереглися в договорах часів князя Олега); дещо довільно відмовляє в самостійності таким, скажімо, образним висловам, як «язик до Києва доведе» чи «не плюй в криницю»; це, мовляв, переклади з грецької або латинської традиції. А де ж переконливі заперечення, що маємо справу в таких випадках із «бродячими» сюжетами, які не відомо від кого і коли вперше «забрели» ще в дуже віддалені від нас уснолітературні віки? Часом певна негачія автора щодо самостійності окремих літературних явищ приводить його і до ущербності в сфері історизму, коли йдеться про поцінування їх як здобутків саме певної епохи, а не літературного «космосу» загалом.

Висхідний принцип літературознавчої методики Д. Чижевського полягає у погляді на форму (поетику) літературного твору як на зміст. Вона (поетика) є самодостатнім виразником того літературного світу («другої дійсності»), заради творення якого покликані до життя митці. Д. Чижевський виявляє вміння видобувати з жанрово-стильових особливостей творчості її духовну наповненість, серцевину її ядра і художнього космосу. Особливо коли йдеться про найзагальніші характеристики стильових епох, означення домінант певних течій і напрямків. Меншою мірою показові тут аналітичні судження вченого про окремі твори чи навіть окремих авторів. Він ніби захоплюється номінативними переліками всіляких «прикрас» чи «грашок» у творі (алітерація, евфонія, ритмічна організація тексту і т. ін.), але пов'язати з вищим смислом його (для чого ті «грашки»?) так і не зважається. Очевидно, це не проста «арифметика» в літературознавстві навіть для дослідника такого рівня, як Д. Чижевський.

Непросто, мабуть, почувався вчений і в суто мовному оформленні «Історії...». Наукова термінологія в українському літературознавстві 40 — 50-х років, коли творилася «Історія...», залишалася, як відомо, все ще недостатньо відпрацьованою; правописні норми суто наукового стилю дихали тоді певною архаїкою. Користуючись правописом 1929 року, автор також виявляв певну залежність від російського синтаксису і навіть

від німецькомовної форми побудови речень (надуживання зв'язки «є», «відправка» присудків у кінець речень тощо). Усе це так. Але ніхто не зважиться сказати, що «Історія...» Д. Чижевського — не титанічний і не висококваліфікований здобуток української наукової думки. В часи, коли Україна стала незалежною, вона особливо має пишатися тим, що і в часи неволі не давали загаснути тій думці такі сподвижники, як Д. Чижевський.

ЮРІЙ ШЕРЕХ [2; 3; 4; 16]

Ю. Шерех є нині чи не найпопулярнішим і найвідомішим літературознавцем українського зарубіжжя. І цей інтерес є не випадковим, особливо з огляду на вагомість його доробку та роль в організації літературного життя на еміграції (МУР, «Слово» тощо). Нині літературознавчі праці Ю. Шереха систематизовані у трьохтомному виданні, відповідно до трьох збірок: «Не для дітей», «Друга черга», «Третя сторожа». Літературно-критичний доробок Юрія Шереха-Шевельова — це своєрідний символ творчої свободи представників діаспори, ствердження власної позиції автора. Розглянемо деякі особливості літературно-критичної концепції Ю. Шереха.

На думку Ю. Шереха, мистецтво є сферою вираження і конструювання суб'єктивного бачення світу. Автор може прагнути до досягнення об'єктивної повноти у змалюванні власного «я» та довкілля, його настановою може бути міметичне зображення дійсності, але, попри всі намагання, картина завжди буде обмеженою. Вона визначатиметься особистою точкою зору й горизонтом сподівань автора та реципієнта, а також можливостями й межами матеріалу мистецтва, зокрема слова. Тому прагнення до об'єктивності залишатиметься нездійсненою мрією.

Поруч із проблемою способу зображення дійсності неминуче виникає проблема об'єкта мистецтва. Ю. Шерех вважає ним людину. Брак уваги вітчизняних гуманітаріїв до концепції людини змушував Ю. Шереха активно займатися нею, і так проблема людини в українській літературі стала однією з центральних у його доробку. Він закликає відмовитися від схематичності в її зо-

браженні. Ю. Шерех відкидав табу на змалювання приватного боку людського життя, яке спершу було зняте з української літератури митцями початку ХХ ст. (О. Кобилянською, Г. Хоткевичем, М. Коцюбинським, В. Винниченком та ін.), а потім, у 1930-х, було знову накинута їй.

Критик вважає, що гуманізм був традиційною ознакою української літератури. Унаслідок суспільних вимог, які з особливою категоричністю почали висуватися до мистецтва в обох частинах України починаючи з 1930-х рр., література втратила свій гуманістичний пафос. Після тоталітарної катастрофи та війни людина потребувала любові й уваги до себе. Митець повинен був стати людяним. Його гуманізм мав впливати на окрему людину, а тим самим і на весь світ. Таким чином, Ю. Шерех постулював морально-етичну функцію мистецтва, що полягає у визнанні його здатності перетворювати суспільство й навколишній світ.

Причиною звернення Ю. Шереха до даної проблеми було усвідомлення кризи людини ХХ ст., яку традиційно пов'язують з двома світовими війнами, встановленням тоталітаризму в країнах Східної й Центральної Європи, з девальвацією культурних цінностей під тиском технічної цивілізації та з виникненням масового суспільства. Криза людини породила «безгрунтність» й «антеїзм» (Ю. Шерех) у мистецтві. Це якісно нова позиція людини щодо світу й себе: вона вже більше не готова, сформована даність, а проблема. Світ і «я» потребують осмислення, поновного віднайдення основи, тільки тоді вони набувають цілісності й значення.

Позиція Ю. Шереха є виразно антропологічною. Він усвідомлює неможливість всеохопного вивчення людини засобами науки. Наукове знання про людину є фрагментарним. Мистецтво ж висвічує ту частину особистості, яка непідвладна науці. Воно допомагає людині глибше пізнавати себе й світ, а отже, воно виконує пізнавальну функцію. Мистецтво має відкривати невідоме або пропонувати нові ракурси бачення відомого, демонструючи новаторство у використанні матеріалу.

Важливим методологічним принципом Ю. Шереха є положення про неповноту української культури. За Ю. Шерехом, культура

може вважатися повною тільки тоді, коли вона задовольняє запити всього суспільства, а не окремих його членів. Брак низки жанрів, що повинні задовольняти потреби численних кіл споживачів, має бути подоланий. Таким чином, для критика проблема повноти / неповноти культури є проблемою її соціального функціонування, якою займається рецептивна естетика.

Чимало уваги Ю. Шерех присвятив питанням літературної критики. Програмовою у визначенні завдань критики, її цілей і призначення є стаття «Два стилі літературної критики». Автор розмірковує в ній про два типи критики, представлені в літературному процесі, — «критику наглядю» і «критику вглядю». «Критика наглядю» характеризується Ю. Шерехом як така, що підходить до літератури з апріорно заданими настановами. Авторський задум та особливості мистецького розвитку — це принципи, якими керується «критика вглядю». У процесі інтерпретації вона виходить із твору, намагаючись уникати накидання авторам і читачам власних смаків. Свою функцію «критика вглядю» вбачає у вивченні внутрішньої суті та якості літератури.

Метою критики є якнайглибше проникнення у твір, але, за Ю. Шерехом, попри всі намагання, він залишиться до кінця не розгаданим. Можна припустити, що, з одного боку, цю невідтворюваність спричиняє суб'єктивний струмінь у творі, який робить аналіз проблематичним. З другого боку, йдучи за логікою Ю. Шереха, причиною невідтворюваності літератури слід визнати фрагментарність аналізу, викликану суб'єктивними чинниками. Читач — професійний (яким є критик) і непрофесійний — дивиться на твір з певної перспективи. Він сприймає мистецьке явище, виходячи зі свого культурного досвіду. Знання, свідомість і почуття конкретної особи стають фокусом, у якому сам твір складається в цілість. Вони перетворюються на призму, через яку відбувається його пізнання та оцінка.

Таким чином, критика в концепції Ю. Шереха, як і мистецтво, постає суб'єктивною діяльністю. Ю. Шерех заперечує погляд на критику як на проміжну й нібито неважливу ланку між письменником і читачем. Для нього критик — це не тільки тлумач творів, що намагається заховати власне «я», аби бути об'єктивним, а співтворець, без якого мистецтво лишається річчю в собі. Проміжне становище

між письменником і читачем зовсім не загрожує йому втратою власної індивідуальності, навіть навпаки. Незаперечна суб'єктивність процесу сприйняття породжує неможливість вичерпної оцінки твору. Попри те, що «критика вглядю» усвідомлює неможливість вичерпного аналізу, який би дорівнював творові, вона перебуває у стані постійного прагнення до нього.

За Ю. Шерехом, твір набуває онтологічного статусу лише у свідомості читачів. Він інтенціонально спрямований на реципієнта. Для реалізації твору, для його здійснення, розкриття потенціалу, потрібен читач. Без нього твір залишається нездійсненим.

Твір полісмиловий. Авторська інтерпретація зберігається доти, доки твір читає автор. Після оприлюднення твору його інтерпретація неминує змінюється. У ньому з'являються нові смисли, відчитуються нові проблеми. Твір не може породжувати смисли без кінця, а це у свою чергу означає, що їх кількість є обмеженою. Саме вони — усі можливі смисли — становлять рамки твору. Таким чином, за Ю. Шерехом, смисли перебувають у творі в потенційному стані, кристалізуючись тільки завдяки участі читача. Тому смисл належить не лише творові та його автору, а й читачеві.

Шерехове тлумачення інтерпретації, якою займається критика й кожен окремий читач, відповідає засадам феноменологічного методу та рецептивної естетики. Воно суголосне ідеям Р. Інгардена, В. Ізера, Г.-Р. Яussa і визначене впливом О. Потєбні та О. Білецького.

Розглянемо витлумачення критиком доробку окремих українських письменників.

Постать Л. Барановича цікавить критика як приклад епохи, у яку відбувся злам свідомості та характеру українців. Ю. Шереха цікавить процес переродження волелюбного народу на пристосуванців. На його думку, брак вищих поривань, добровільна відмова від активних дій виплекали пасивність і байдужість до глобальних проблем. Таке змізернення людських душ і стало причиною катастрофи української історії.

Симптоматичною з цього погляду Ю. Шерехові здається постать Л. Барановича. У його житті й творах критик бачить шлях від акти-

вності до пасивності, знаходить проблеми, злободенні для XVII ст. Проблема зовнішньої орієнтації, яка завадила Л. Барановичеві в повній мірі реалізувати свій потенціал, була особливо актуальною під час Другої світової війни. Стаття Ю. Шереха «Меч, труби, люття» була своєрідним застереженням від чергової помилки.

У статті «Критика поетичним словом» аналізується проблема усвідомлення Т. Шевченком власної місії в літературі, тісно переплетена з проблемою його ставлення до літературних попередників — І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка. Ю. Шерех вирішує перевірити на правильність оцінку «Енеїди» як твору національного. Головним критерієм аналізу твору стає його мова. Як твердить Ю. Шерех, поему написано суржилом. Т. Шевченко також послуговувався цим різновидом української мови, але лише із сатиричною метою. Поет не міг погодитися з тим, щоб в основу літературної мови було покладено суржик. Позиція Т. Шевченка в цьому питанні була принциповим запереченням позиції І. Котляревського.

Поезія «До Основ'яненка» засвідчує дальший розвиток Шевченкових поглядів на літературу. Літературною декларацією Т. Шевченка стають рядки, у яких він закликав Г. Квітку звернутися до історичної тематики, зосередитися довкола періоду козаччини, осмислюючи національні катастрофи і звеличуючи «славу козацькою». Ю. Шерех стверджує, що сподіватися від давно сформованого письменника і просто літньої людини зміни творчої манери було практично неможливо. Поезії «На вічну пам'ять Котляревського» та «До Основ'яненка» засвідчують відкинення Т. Шевченком поетичних світів та ідеологій обох письменників. Осердям і батьківщиною художнього простору Т. Шевченка була Україна, а І. Котляревського та Г. Квітки — Малоросія. Обидві Шевченкові поезії стверджували появу якісно нового типу історичної та культурної свідомості. Відтак Шерехова стаття руйнує наше уявлення про Т. Шевченка як продовжувача традицій І. Котляревського та Г. Квітки й доводить багатовимірність їх рецепції поетом.

Наступна шевченкознавча проблема, до якої звернувся Ю. Шерех, — це проблема періодизації творчості поета. Критик простежує еволюцію стилю в його творах 1857 — 1859 і 1860 рр. Ю. Шерех вважає, що характерною ознакою Шевченкових поезій

1860 р. є зменшення ролі церковнослов'янізмів і звуження їх значення, поява вірша-мініатюри, новий підхід до використання фольклору, зміна світоглядних настанов. Ю. Шерех наголошує на появі в цих творах відчуття гармонії. Воно приходить на зміну бунтарським настроям попередніх періодів. З цього відчуття випливає переосмислення бунтів, повстань, революцій: тепер зміна соціального устрою пов'язується не з месником, а з «апостолом правди і науки». Його прихід породить гармонію, завдяки якій потреба в революційних змінах відпаде сама собою.

П. Кулішеві Ю. Шерех присвятив розвідку «Кулішеві листи і Куліш в листах». Ю. Шерех запропонував свою концепцію добробку П. Куліша. Її характеризує позитивна спрямованість, прагнення визначити дієву доміанту дискурсу письменника. Критик виділяє п'ять моментів. Це ревізія історичної ролі козацтва; теорія двоєдиної «руської нації»; віра в особливу місію слова та української літератури; самоусвідомлення П. Кулішем власного місця у вітчизняній історії; культ праці. Абсолютно новим є перше положення. Прийнято вважати, що письменник ішов від романтичного погляду на козаччину на початку творчості до ідеї про її варварський характер і руйнівну роль у пізніший період, починаючи з часів служби в Польщі. Ю. Шерех доводить, що погляди П. Куліша на це питання не зазнали еволюції. На думку критика, навіть рання творчість письменника засвідчує негативне ставлення до козаччини. Своєрідний виняток становить лише поема «Україна» (1840). Наявність у ній романтичного струменя Ю. Шерех пояснює її компілятивним характером. Вона написана під впливом народних дум. Саме ця обставина, як гадає Ю. Шерех, не дозволяє говорити про оригінальність, у тому числі й ідеологічну, П. Куліша в поемі. Отже, говорити про свідомий романтичний погляд на козаччину в поемі «Україна» не можна.

Роман «Чорна рада» являє собою, за Ю. Шерехом, принципову відмову від оспівування козаччини. Критик акцентує на тому, що П. Куліш зобразив козацтво як руйнівну силу та показав його класову стратифікацію. Епілог до роману бачиться критикові логічним завершенням твору, що в сконденсованій формі виражає погляди П. Куліша на історичну роль козацтва. Автор наголошує на необ-

хідності та закономірності приєднання України до Росії. Яскраво виражена проросійська орієнтація П. Куліша впливає з негативної оцінки козащини як історичного та соціального феномена.

Скрystalізовані в Кулішевих листах думки дозволяють Ю. Шерехові говорити про те, що в них він досягає синтезу, що вони допомагають збагнути осердя його ідей.

Аналізові поеми І. Франка «Мойсей» Ю. Шерех присвятив статтю «Другий «Заповіт» української літератури». Трактатування «Мойсея» як твору, головною проблемою якого є конфлікт народу та проводу, Ю. Шерехові видається поверховим. Критик виділяє у творі дві дії — зовнішню та внутрішню. Думку про те, що головною в поемі є саме внутрішня дія, Ю. Шерех обґрунтовує тим, що конфлікт Мойсея зі своїм народом у творі не змальовується.

Аргументи, які висуває Азазель, — це спроба Мойсея оцінити мету свого життя, шлях її досягнення та її правомірність. Неплідна палестинська земля, заселена різними племенами, у яких треба було виборювати право жити на ній, викликала гірке розчарування Мойсея, що вилилося у фразу «Одурив нас Єгова!». За Ю. Шерехом, Мойсей зневірився в доречності й потрібності власного життя. Втративши мету, воно втратило свій сенс. Трагедію Мойсея в інтерпретації І. Франка Ю. Шерех пояснює тим, що пророк знав, що нації не мають особливих місій, але все ж таки намагався приховати цей факт навіть від самого себе. Тільки перед смертю Мойсея його внутрішній голос — Азазель відкрив перед ним з усією очевидністю позитивістичний погляд на історію.

Розбудова сучасних смислів класичних текстів у доробку Ю. Шереха блискуче демонструє властивості літературної критики як такої, з її обов'язковою актуальністю, зорієнтованістю на потреби сучасності, вибірковістю предмета аналізу.

Особливо плідним часом для Ю. Шереха-літературознавця був т.зв. МУРівський період. МУР добре усвідомлював політичне значення, яке в силу історичних обставин відіграла українська література. У декларації МУРу, написаній Ю. Шерехом, і в редакційній — фактично Шереховій — статті «Чого ми хочемо» (МУР, зб. 1, 1946) недвозначно засвідчена виразна політична настанова об'єднання. Політичні акценти цієї заяви пояснюються її часом — осінь 1945-го року, який разом із завершенням війни

приніс українським державникам чергову поразку в національно-визвольних змаганнях. Але, проголошуючи ці гасла, Ю. Шерех і його однодумці вважали, що вони не повинні визначати розвитку літературного процесу. Цілковита політизація, що призводила до однобічності та зниження естетичного рівня, була неприйнятною для Ю. Шереха. Усвідомлюючи, якої шкоди може завдати літературі диктат над нею політики, трійка Ю. Шерех — У. Самчук — Ю. Косач виступила в обороні мистецтва. На протипагу цим письменникам, виступи І. Багряного репрезентують популярну тенденцію. Їх характеризує обов'язкова присутність чітко визначеної ідеологічної платформи та утилітарне розуміння функцій мистецтва. До числа активних авторів політичного напрямку належали Д. Донцов і Ю. Бойко, які представляли в критиці яскраво виражену націоналістичну орієнтацію. В обох критиків над сприйняттям мистецьких явищ домінує, підпорядковуючи собі естетику, відданість націоналістичній доктрині.

Ю. Шерех відкидає властиву заідеологізованій критиці тезу про обов'язкове служіння літератури політиці. Вихідним положенням його критичних міркувань є думка про свободу мистецтва від політики. Воно є для нього самодостатньою галуззю людської діяльності. Та Ю. Шерех ніколи не закликав до аполітичності, гостро висловлюючись виключно проти «розполітикованості».

У повоєнні роки Шерех зосереджувався на пошуках шляхів розвитку української еміграційної літератури. Першим і найбільш дискутованим варіантом естетичних засад нового мистецтва стала концепція національно-органічного стилю Ю. Шереха, викладена ним у доповіді «Стилі сучасної української літератури на еміграції», що була виголошена на Першому з'їзді МУРу. Цей виступ був узагалі першою спробою теоретичного осмислення проблеми стилю та формування нових стильових моделей після відомої літературної дискусії 1925 — 1928 рр., започаткованої М. Хвильовим.

У схемі стильового розвитку Ю. Шереха традиційні стилі виступали як підготовчі етапи цієї суперскладної системи, що мала в сучасності творчо синтезувати найкращі здобутки попередників. Епоха національно-органічних стилів уявлялася мало не пі-

ком розвитку мистецтва. Ю. Шерех шукав у національній специфіці риси, притаманні всім історичним стильовим системам даної культури. Це риси стали. Для збереження динамічності розвитку вони мали бути помножені на універсальність ідей сучасного світу. Помилка Ю. Шереха полягала в тому, що він визначив головними ознаками нового стилю риси, властиві усій попередній культурі, таким чином, у національно-органічному стилі не відчувалося новизни. Він виявився позбавленим власного обличчя, бо в нього не було ознаки, притаманної тільки йому. Через те він і лишився тільки теоретичним експериментом. Ю. Шерех прагнув того, що називають класичним національним стилем. Він сподівався оновлення українського письменства через синтез його найкращих надбань, він чекав появи нового стилю, що якнайповніше відповідав би специфіці даної культури. Ю. Шерех шукав сталі ознаки, на які могла спертися національна література в цілому, а не лише в певний історичний момент. Він знайшов їх у національній основі, яка з'єднує літературу різних епох у єдине ціле, але він лишив поза увагою своє ж твердження про те, що національне начало присутнє у творчості завжди. Національний стиль розчинений в усіх інших, він є вертикаллю, що пронизує всі періоди літературного розвитку.

Розвідки Ю. Шереха спрямовані на чисто критичне завдання — відшукати сучасний смисл. Навіть у напівзабутих творах, що перебували на маргінесі естетичної свідомості, Ю. Шерех знаходить ідеї, суголосні із сучасністю. Критик шукав в українському мистецтві такі досягнення, які б могли збагатити світову культуру. Концепція національно-органічних стилів була своєрідною альтернативою теорії соціалістичного реалізму й визначалася прагненням врятувати самобутність української літератури. Попри те, що Ю. Шерех відмовився від неї, незважаючи на те, що сьогодні вона виглядає як історичне явище, вона відбиває шляхи, якими українська критика визначала перспективи подальшого розвитку мистецтва. Не втрачаючи зв'язку з наукою, критика Ю. Шереха вбирає в себе елементи художнього мислення. Заперечуючи будь-які форми насильства у творчості, Ю. Шерех прийшов до визначення критики як гри і продемонстрував нахил до гри на рівні змісту та форми, а також до літературних містифікацій.

* * *

Пропонований посібник, звісно, не є вичерпним джерелом знань про літературу української діаспори. Це літературне явище значно різноманітніше й кількісно репрезентативніше. До посібника, зокрема, не ввійшли матеріали про творчість діаспорних письменників-вихідців з Черкащини. Бажаючих з нею ознайомитися відсилаємо до спеціального дослідження*. Проте й наведена інформація дає нам уявлення про різноманітність тематики й неповторність стильових шукань письменників, що творили в умовах «відкритого світу» й виконували важливу місію європеїзації українського письменства, наближення його до найдовершеніших зразків світової класики.

* Рідні голоси з далеких далей. — Черкаси, 1999.

НБ ПНУС



770472

ББК 83.3(4УКР9-0)
С 44

Людмила Скорина
Література та літературознавство української діаспори.
Курс лекцій. — Вид. 2-е, доп. —
Черкаси: Брама-Україна. — 2005. — 384 с.

ISBN 966-8756-34-7

ЛІТЕРАТУРА ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ
Наукове видання

Людмила Вікторівна Скорина
Автор

Комп'ютерний набір Л. В. Скорина
Комп'ютерне складання О. Красіліч
Технічний редактор,
оригінал-макет О. Третяков

Здано до набору 05.09.2005. Підп. до друку 15.12.2005.
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура Журнальна.
Обл.-вид. арк. 19,50. Умовн. друк. арк. 19,90.
Вид. № 34. Тираж 500 прим. Зам. 25-648

Видавництво «Брама-Україна».

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців.
Серія ДК № 1996 від 28.10.2004 р.

Україна, 18000, м. Черкаси, вул. Леніна, 31/1, к. 1.
Тел.: 8/0472/45-04-03, 8/067/470-13-14.
E-mail: book_brama@ukr.net

Надруковано з готового оригінал-макету
в типографії ПП „Видавництво «Фенікс»”
Св-во ДК № 271 від 07.12.2000 р.