

ГРИГОРІЙ КОСТЮК

У СВІТІ
ІДЕЙ
і ОБРАЗІВ

Видране

КРИТИЧНІ
ТА ІСТОРИКО-
ЛІТЕРАТУРНІ
РОЗДУМИ

1930-1980

• Сучасність •

Григорій Костюк

У СВІТІ ІДЕЙ І ОБРАЗІВ

ГРИГОРІЙ КОСТЮК

У СВІТІ ІДЕЙ І ОБРАЗІВ

**Вибране
Критичні та історико-літературні роздуми
1930-1980**

diasporiana.org.ua

**СУЧАСНІСТЬ
1983**

Обкладинка Святослава Гординського

Hryhory Kostiuk
IN THE WORLD OF IDEAS AND IMAGES
Selected Works — 1930-1980

SUČASNIST — 1983

All rights reserved.

Copyright © 1983 by Sučasnist.

Library of Congress Catalog Card Number: 83-60295

СЛОВО ВІД АВТОРА

Багате досвідом життя лежить передо мною, як рельєфна мапа моєї Республіки. Скільки то води утекло з того дня, коли я, зелений юнак, окунувся в життя.

Юрій Яновський, «Майстер корабля»

Ці слова мого сучасника звучать як фанфари часу. Справді бо, «скільки води утекло» з того часу, коли я, молодий і недосвідчений ще студент, із запалом неофіта окунувся в літературне життя кінця 20-их років. Яке життя пережито, яких людей бачено і що зроблено за цей довгий час!

Крім досі опублікованих уже моїх речей, книга ця дасть моїм читачам деяку відповідь на поставлене питання. Кажу, деяку, бо те, що ввійшло до цієї збірки, далеко не все, що пощастило мені досі зробити.

Добираючи матеріал до цієї книги, я керувався думкою, щоб зміст її акцентував увагу читачів на кількох, на мій погляд, питаннях. Насамперед я хотів подати портрети бодай кількох з найвидатніших творців літератури 20-их років на чолі з Миколою Хвильовим і цим допомогти читачам відчувати запах тих неповторних років. Подруге, не меншого значення я надавав і надаю творцям літератури, які змушені були, від 1921 року починаючи, жити і творити поза межами рідного краю. Звідси цикл літературних портретів письменників українського закордоння та спроба систематизації літературного життя поза межами батьківщини.

Ці реальні факти літературного життя «времени лютого» підказали мені концепцію двоколіїності українського літератур-

ного процесу пореволюційної доби. Вивчаючи літературні факти після 1920 року, я прийшов до переконання, що єдиний у державних межах, хоч і багатовиявний у формах і стилях літературний процес доби незалежної Української Народної Республіки (1917-1920), через лихоліття нашого часу, пішов від 1921 року двома шляхами: 1) літературний процес в УРСР і 2) літературний процес поза її межами. Цю свою думку я висловлюю в кількох статтях, що їх читач знайде в цій книзі.

Аналізуючи провідні мистецькі факти обох цих процесів, я прийшов до висновку, що творчий геній українського народу — неподільний. Феномен двоколіїности, зумовлений трагічним політичним підсонням часу, у кінцевому наслідку не означає антагонізму між цими двома процесами. Радше це реальне виявлення того зовнішнього стану, в якому, силою обставин, опинився український народ. У своєму внутрішньому, духовому вияві обидва процеси прямують, як вникливо визначив Микола Руденко, до «материка Нової ери», де не буде ні національного, ні соціального поневолення людини, бо

Із кожного народу по краплині
Там Бог зібрав усього людства кров,
Щоб зрештою перемогла в людині
Свобода,

Гідність,

Розум і Любов.

Іманентна сила вічності буття народу нашого вичаровує в кращих і справді мистецьких творах «там» і «тут» такі душевні порухи, такий психологічний стан, таку стилєво-мистецьку суголосність, що проти них безсилі всякі ідеологічні табу, в тому числі навіть міцно охоронювані вартою КДБ кордони. Це одночасно свідчить, що стан двоколіїности літературного процесу не вічний, що рано чи пізно тиранія, яка панує над нашим народом, впаде, а з нею зникне світ брехні, насильства над людиною та засоби її знищення — страхітливі табори смерті й психолікарні для інакодумців. Тоді довготривалий літературний процес поза межами рідного краю перестане існувати й природно ввіллється в єдине могутнє річище вільної української багатоплянкової й багатовиявної у формах літератури.

Тому я хотів, щоб цілість цієї моєї книги дала бодай приблизну панораму того явища, яке я називаю двоколіїністю українського літературного процесу після 1920 року. Хотілося, щоб читач збагнув спільне і різне цих двох ліній колись єдиного літературного процесу. Для цього я добирав статті, які, з одного боку, знайомлять

з творчістю окремих письменників і цілим процесом літературного життя в Україні, а з другого — так само з творчістю окремих авторів і загальним літературним процесом української еміграції. Стаття «На магістралі історії» є спробою дати синтетичний огляд двоколії-ности українського літературного життя як єдиного цілісного процесу.



Статті, що вивповнюють цю збірку, писані в різні, іноді дуже відмінні часи. Це було зумовлене моєю строкатою біографією, вивповненою частими не творчими «чорними дірами». Мої писання не були вислідом нормальної систематичної творчої і наукової праці. В цьому доля до мене не була ласкава. Моя систематична праця над проблемами критики й історії літератури була насильно обірвана на початку 30-их років. Написаний 1932 року разом з проф. В. Бойком університетський курс історії української літератури доби фінансового капіталізму (як тоді за офіційною періодизацією називали відтинок часу між 1880-1917) хоч був ухвалений до друку, але світу не побачив. З моєї кандидатської праці «До проблеми творчої методи в літературі», що дала мені звання кандидата наук, вдалося опублікувати в журналі «Критика» лише невелику вступну частину. Моя докторська дисертація «Українська модерна поезія початку ХХ століття — 1900-17», що була готова на 1933 рік, так і не діждалася захисту. Після мого арешту 1935 року всі ці праці пропали. Те, що тут зібрано, є частиною щасливіших періодів мого життя, коли доля дарувала мені бодай дрібку можливості висловити свою думку, чи подати критичні зауваги до поточного процесу нашого літературного життя.



У багатьох статтях цієї книги читач знайде більші чи менші мої відступи чи міркування про ідею нового стилю української літератури — *романтики вітаїзму (активного романтизму)*. Основником, першим теоретиком і пропагандистом цього стилю був Микола Хвильовий. Він та його однодумці (М. Куліш, Л. Курбас, П. Тичина, Ю. Яновський, О. Довженко, О. Досвітній, І. Сенченко та інш.), за якихось п'ять років, своєю різножанровою творчістю зуміли закласти міцний фундамент цієї історично перспективної

ідеї. Це був справді великий відродженський творчий спалах. Але в лиховісні 30-ті роки цей спалах разом з його носіями знищено. Активний романтизм оголошено поза законом. Всеохопним стилем доби санкціоновано мертвонароджену урядову доктрину *соц-реалізму*. На жаль, наша еміграційна історико-літературна і критична думка майже не звернула уваги на ідею романтики вітаїзму. Так ніби нічого надзвичайного не було в минулому і треба ідею стилю доби починати від себе. Винен у цьому і я. Правда, я ідеї романтики вітаїзму не забував. Не пробував замінити її якимось своїм ерзацом. Я постійно в кожній статті, пов'язаній з літературою 20-их років, наголошував цю ідею. Популяризував її, пробував дещо поглибити і поширити, опираючися на нові факти. Але це були лише фрагменти, пригадки. Тому жадної погоди вони не робили. Вина моя в тому, що я не зумів, не викроїв часу (тут знову впливає одна з « чорних дір » моєї біографії), щоб написати на цю тему ґрунтовнішу працю. Тішу себе тепер тільки єдиною надією, що новий теоретик активного романтизму прийде. Він з вибачливим осудом поставиться до нашого нерозуміння великих починів наших попередників. Він по-новому силою свого інтелекту і праці зруйнує геппеурівську заслону, що захоче ідею романтики вітаїзму від культурного світу й по наш день. Він відтворить основи його (активного романтизму) первісних творчих і теоретичних надбань і дбайливо проведе золоті нитки, які пов'яжуть їх з найновішими досягненнями світової літератури. То й буде одним з великих заходів у реалізації заповітної мрії Миколи Хвильового: «вивести нашу літературу на широку європейську арену».



Мої початкові писання в добу мого радянського буття (приблизно від 1927 по 1932 рік) у цю збірку я не включаю. Але, щоб пов'язати цю добу з моєю еміграційною добою, щоб підкреслити, що від минулого я не відрікаюся, до цієї збірки я беру зумисне дві статті: « Романтика життя » та « Стиль і канонізатори ». Для мене ці статті цінні як **факти моєї творчої біографії, а для моїх теперішніх читачів, можливо, вони будуть тими документами, з яких можна довідатися, як я тоді (ще студентом) думав і яку позицію в складній і політично вже дуже загостреній ситуації посідав. За винятком дрібних стилістичних поправок , я нічого в тих статтях не міняю. Залишаю навіть цілковито тоді офіційну й зобов'язуючу « класову » й « марксистську » фразеологію, без якої, звичайно, мої статті не могли б побачити світу.**



Пропонуючи читачам цю збірку писань, я почуваю себе у великому боргу перед моїми сучасниками і перед українською літературою в цілому. Бо про багатьох вартих уваги творців моєї доби тут нема нічого. Бо залишаються гори не виконаної праці. Але, якщо те, що я зібрав тут, подасть сучасному читачеві бодай у загальних рисах цілість українського літературного процесу за останнє п'ятидесятиріччя, а моя характеристика творчості майстрів слова на тлі доби відтворить, принаймні до певної міри, її трагічний і буреломний образ, то я думаю, що вона (ця збірка) ні для читачів, ні для дослідників історії української літератури не буде зайвою.

ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Хочу говорити про деякі питання сучасної літературної критики на еміграції. Хочу на матеріалах нашої емігрантської літературної і громадсько-політичної преси, зорієнтуватися в хаосі літературних присудів, смаків та уподобань мистецьких критиків і суддів. Хочу з цього хаосу спробувати вишукати провідні ідеї та принципи, що лежать в основі сучасних літературно-мистецьких оцінок і присудів. Хочу зважити, чи ці літературно-мистецькі оцінки та смаки є лише суб'єктивні рефлексії, принагідні медитації з приводу, чи вони становлять логічний і закономірний вислід української, отже й світової філософсько-критичної думки. Звідси хочу довідатися, чи наші літературно-мистецькі судді топчуться на місці, епігонствують, отже тягнуть наше суспільство назад, чи вони, вирішивши на міцному, прогресивному ґрунті минулого, розкривають нові, не бачені досі обрії, нові шляхи мистецьких осягів і шукань. Чи бачать вони органічну цілість нашого творчого літературно-мистецького процесу, чи горять великим вогнем творчих дерзань і шукань, чи вони тільки залюблені в деталі, частинки, периферійні закутки і вважають це за ціле, основне, велике?

Не обіцяю бути вичерпним і безпомилковим. Але хочу, щоб не добачали в цьому злої волі. Відомо ж бо, що безпомилковий тільки той, хто нічого не робить. Не обіцяю, нарешті, всі заторкнені питання розв'язати і виявити до кожного своє ставлення.

Доповідь, виголошена на конференції МУРУ в Байройті 4-5 жовтня 1946 року. Повна назва доповіді була «Проблеми сучасної української літературної критики на еміграції».



Загальновідомі факти, що глибоко ідейна, філософська, мистецьки вниклива критика, критика, що вмiла бути не дріб'язковою, не обмеженою, не залюбленою в деталі, в фактики, хоч, може, й суттєві, але в загальному — побічні, периферійні, критика, що вмiла бути понад дріб'язковою суєтою своєї доби і своїх сучасників, що зумiла стати воістину синтетичним мисленням її, така критика завжди відігривала чи не основну ідейно провідну роль майже в усіх літературах світу.

Я не вважаю за потрібне сягати дуже далеко в історію, але дещо дозволю собі пригадати. Взяти хоча б відтинок історії десь з кінця XVIII ст., і ми побачимо: який колосальний вплив на формування німецького романтизму і німецької свідомості взагалі мав своїми критично-мистецькими та філософськими працями Гердер; знаємо безсмертну роль в історії 30-40-их років у французькій літературі знаменитого Сент-Бева; знаємо, яке значення мав у часи формування модерних стилів і напрямів Георг Брандес; відомо також, що важить для російської літератури 30-40-их років XIX ст. постать В. Белінського, а в 60-их роках так звана соціологічна критика Н. Добролюбова, Д. Пісарєва і Н. Чернишевського.

Коли ми ретроспективно глянемо на нашу власну історію літератури, то всім нам відома роль нашої критики в розвитку новітнього українського письменства з кінця XVIII і початку XIX сторіч. Творча практика першого 40-річчя, підсумки, узагальнення і перспективи, мистецька сутність «Харківської школи романтиків» та «Руської трійці» були б нам, може, не такі відомі, коли б не критичні огляди насамперед Ієремії Галки (М. Костомарова), М. Максимовича, О. Бодяньського, писання М. Шашкевича, а згодом, особливо, П. Куліша. Чи не зовсім новою епохою був вступ на історичну арену української критики «розумної битопісі», тобто соціально-критичного реалізму 70-их років. «Недільні школи», «Громади» та інші громадсько-політичні об'єднання, що постали після скасування кріпацтва, позитивістичні філософські повіви, що ішли з Заходу, і твори тогочасних молодих прозаїків формували принципи нової української критики. Найвидатнішим практиком і духовим провідником цієї критики, як відомо, був М. Драгоманів, а за ним іде ціла плеяда його учнів, послідовників і навіть опонентів: І. Білик, В. Навроцький, О. Терлецький, Іван Франко, О. Кониський та інші.

Гасла «розумної битопісі», «проти старовини бити всюди», «роман і повість на основі широкого реалізму» — стають бойовими

гаслами, що лягли в основу філософсько-теоретичних міркувань та оцінок теоретиків і критиків українського реалізму 80-их років. Без цієї прогресивної для свого часу критики ми не можемо собі уявити того поважного відтинку в нашій літературі, що визначається іменами А. Свидницького, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, Б. Грінченка, М. Старицького, П. Грабовського і, нарешті, Івана Франка. Іван Франко своєю мистецькою творчістю і критичною діяльністю замикає цілу епоху українського реалізму і на зламі століть творить уже тверді основи для нового, мовляв М. Зеров, неоромантичного стилю ХХ сторіччя, стилю, що з новою добою розквітнув різнокольоровою гамою модерних шкіл і напрямів.

Отже, як добу українського реалістичного роману і повісти нам трудно собі уявити без критики М. Драгоманова, І. Білика, І. Франка і С. Єфремова, так перше 20-ліття ХХ сторіччя не можна уявити без естетичної критики «молодомузовців», «Української хати», без критичних виступів М. Сріблянського, М. Євшана і А. Ніковського. Це є наріжні камені, це є віхи, ті генеральні напрямні, що найповніше виявляють духовий і мистецький сенс своєї доби.

Революція 1917 року, велике національно-державне відродження наше збурило до найглибших основ українську націю і покликало до життя віками приспані сили. Це знаменувало і започатковувало справді новий ренесансовий етап нашого культурного і мистецького життя. Але логіка реальної політичної дійсності, жорстока боротьба всіх сил нації за незалежність, трагічний кінець цієї боротьби наприкінці 1920 року гвалтовно спиняє на деякий час започаткований ренесанс української літератури. Українська критика за цей час не встигла виявити всіх своїх творчих можливостей. «Діхтярники» М. Сріблянського, друковані в «Шляхах», були вже лебединою піснею колись блискучої, але неповторної «Української хати». Вони пробриніли, сказати б, вже трохи паліятивно в умовах державного відродження і зникли. Голоси критиків з «Літературно-критичного альманаху» (Я. Мержейко, І. Майдан, 1918) прозвучали надійно, але сліду не залишили. Критика «Музагету» (1919) була голосом проміжним і хитливим. І єдиний лише голос був, що заговорив справді свіжим і не збитим тембром та накреслював перспективи, — це була книжка есеїв А. Ніковського «Віта нова». Але й їй доля не судила зміцніти й утвердитися в житті. З упадком УНР і вона відійшла в минуле.

■

Ми підійшли до найближчої до нас доби. Доби, що своєю жахною апокаліптичною дійсністю наклала тавро своє на наше покоління, на нашу літературу і нашу критику. До доби, що її наступні покоління знатимуть як добу панування і в політиці, і в культурі та мистецтві, і в етиці, і в моралі «тоталітарного обскурантизму», кованого чобота і залізного п'ястука диктатора.

Які істотні риси були характеристичні для літературної критики цієї доби? Світ поділився був виразно на два табори: на тоталітаризм Сходу, що визначився нечуваною доти неґацією людини, нації, традицій, моралі засобами терору і беззаконня, і тоталітаризм Заходу, що зформувався і дав свій жахний вицвіт трохи пізніше. В умовах східної диктатури літературна критика виявила була себе в таких твердженнях, що вийшли з-під пера популярного тоді літературного критика В. Коряка:

Ми не визнаємо ніякої української літератури. Не хочемо продовжувати жадних літературних традицій. Не визнаємо еволюції літературних форм і в українській літературі ніякого місця займати не хочемо. Ані «збагачувати рідне письменство, скарбницю національної творчости», ані бути українськими **взагалі письменниками не бажано** (В. Коряк, «Шість і шість», Харків, «Гарт», 1923).

Це можна було б прийняти за якийсь зумисний вибрик звичайного собі епататора, якогось новітнього Герострата, що вирішив хоч цим способом обезсмертити своє ім'я. Але це не так. Насправді цей анаціональний нігілізм, ця дика неґація історичних традицій, це заперечення нашого літературного процесу, це глузливе хихикання з «рідного письменства, скарбниці національної творчости», як джерела гуманізму, — все це свідчило про стиль мислення і прапор того політичного підсоння, де це мислення культивувалося.

Виникає питання: чи це все дуже різниться від тієї селективної неґації наших традицій і здобутків минулого (зокрема ближчого нам ХІХ ст.), яку проповідували прибічники т. зв. «українського імперіялізму», «волюнтаризму» й «енерґетизму» на західних наших землях? Хіба ми не чули тут гасел неґації традицій ХІХ сторіччя, як поспіль «плебейського», «демо-ліберального», «хуторянського», «квієстичного»! Хіба це минуле сторіччя й початок ХХ, включно з національно-соціальною революцією 1917 року, не представлено нам як пропащий, марно згаяний час, як чорне, мряковинне

провалля, над яким, як жажне прокляття часу, вітала тінь М. Драгоманова?

Ми розуміємо, чому дехто з наших колег, що пережив і перечув цю добу, називає її «темною і глухою», «обскурантною», добою, коли наша література мусіла блукати манівцями «нещадимости», «аморальности», «ексклюзивности» і тому подібного, коли вона зведена була «до ролі зняряддя», будучи «закабаленою політично-злободенною тенденційністю».

Тут ми підійшли до нового питання: як же нам, людям, що переступили і пережили цю добу або вирости і сформували своє мистецьке кредо в роки присмерків чи часткового занепаду цієї доби, як же нам, групі літераторів, що хоча мають різні творчі уподобання, стилеві тенденції, але зійшлися й об'єдналися на одному, «беззастережно, повно та віддано стояти на сторожі інтересів нації», — як нам бути? Як нам, тим, хто розуміє, що для того, щоб справді «віддано стояти на сторожі», сьогодні не досить «волютаристичного чину» і «наказу», а треба по-новому якісно і синтетично осмислити і в художніх образах відтворити чи то зафіксувати наш великий неповторний час, його духовість, його трагізм, спрямування, а особливо усвідомити утвердження нашої батьківщини в часі, просторі, вічності, — як нам поставитися до того недавнього нашого минулого?

Двох мов бути не може. Стати на шлях неґації всіх і всяких традицій — це найлегший, але найменш почесний і неісторичний шлях. Ми можемо по-різному ставитися до творців і теоретиків духових цінностей України давньої чи найновішої доби. Ми можемо з ними згоджуватися чи не згоджуватися. Але ми не маємо права заперечувати саму добу, огульно відкидати її духову сутність і ті позитиви, які вона мала. Бо цим би ми показали, що ми не носії конструктивної свідомости, що ми не вміємо синтетично позитивно думати. Цим би ми перед нашими сучасниками демонстрували фальшиву і згубну теорію, що кожна доба не є органічним виплодом попередньої на вищому шаблі, а лише замкнутим у собі колом, яке само собі вистачає. Бож наша доба з її новою соціальною структурою, як і наша свідомість мистецька не можуть народитися як мітична Афродіта з шумовиння морського. «Істина не виходить усеозброєною Атеною з голови Зевса», як справедливо каже Віктор Петров. І в цьому є глибока правда, яка мусить лежати в основі здорового світогляду.

Але я трохи ухилився вбік. Ми, творячи нові мистецькі цінності, творячи нове коло естетичних понять, живучи і творячи тепер на вищому шаблі свого буття, не можемо заневажливо відкинути все,

що було до нас, не можемо розглядати попередню добу як «дике поле». Бо, читаючи й сьогодні есеї чи ширші розвідки Ю. Липи, Я. Гординського, Д. Чижевського, М. Гнатишака, варшавські збірники «МИ» та багато іншого, я рішуче переконуюся, що, з одного боку, не лише «трагічні оптимісти» визначали собою добу, а з другого — що практика і теорія «трагічних оптимістів» також мала багато конструктивних елементів, і відкидати їх огульно було б, з погляду нашого багатоявного культурного процесу, не зовсім виправдано.

Коли ми переступимо, йдучи на схід, оту мізерну і трагічну в нашій історії річку Збруч, то ми опинимося в колі ще, здавалося б, більших суперечностей і хаосу. Ідеологія неґації й безтрадиційності, проповідувана критиками на зразок В. Коряка, мала глибоке політичне, національно-нівеляційне підґрунтя, і тому здавалось би мала панівне становище. Але для кожного, хто більш-менш об'єктивно гляне на цю добу, ясно, що її визначали не казенно-офіційні обіжники, не підпорядкована партії макулятура, не критика Коряка чи Щупака, а *м'ятежна когорта мистців слова, яка об'єдналася була навколо Миколи Хвильового і йшла «проти течії»*. І коли б ми до цих творців слова тієї доби поставилися також як до пустки, як до «дикого поля», то ми були б круглими злидарями, або несумлінними нащадками. Бо, виростаючи з цієї доби, використовуючи конструктивні ідеї та гасла її провідних мистців, а одночасно твердячи, що ми їх не знаємо й знати не хочемо, ми були б лицемірами і не чесними з собою.

Ми не є і не повинні бути безґрунтянами. Мусимо почувати під своїми ногами тверду основу наших кращих попередників, нашого народу і наших історичних традицій. Жадного явища, що було живуче, дійове і творче в нашому минулому, не зрікаємося. Не плачемо і не сміємося, коли щось у наших історичних традиціях було не таким, як цього нам тепер хотілося б, як цього вимагає наше політичне чи мистецьке кредо сьогодні. Ні. Ми розуміємо, що історія, що життя людства, що мистецтво як емоційна й архиспецифічна категорія людського мислення мають свої об'єктивні закони буття, розвитку і становлення. Ми прагнемо глибинно збагнути їх сутність і зробити для себе відповідні висновки. Вже саме через це вважаємо за великий скарб усі наші мистецькі і духові традиції, яких не неґуємо, не відкидаємо на смітник історії і яких ми ніколи нікому не віддамо, незалежно від того, як би ми суб'єктивно до них не ставилися.

Мусимо прагнути і в художній літературі, і в критиці *збагнути дух часу*. Мусимо глибоко відчутися пульс нашої епохи і бути більше

ніж уважними до його ритму. Мусимо навчитися мислити не розірваними, не розчленованими категоріями, не деталями великої і складної конструкції, що ім'я їй *людська духовість*, а її цілістю. Не губитися в полоні суб'єктивних вартостей і суб'єктивних сприймань (аперцепцій), а зважувати і цінувати духові явища в їх синтезі й об'єктивній даності. Ясніше кажучи, ми стоїмо перед тяжкою, але великою і визначальною проблемою нашого буття — *синтезою мислення*. Перше слово тут належить Уласу Самчукові. Думки ці він виклав у доповіді «Проблема синтези» на першому з'їзді українських журналістів еміграції. Це не значить, що все, що він сказав, є істина, яку треба приймати, як догму. Очевидно, там були висловлені думки, які для багатьох видадуться дискусійними і, можливо, не сприйнятними. Але одне безсумнівне: основна проблема поставлена була вчасно і правильно. Нашим критикам і есеїстам є над чим подумати. Бо зовсім не випадково ці думки Самчука майже збіглися в часі з думками промови Вінстона Черчіла в Цюріхському університеті. Говорячи про трагедію повоєнної Європи і шукаючи шляхів до її порятунку, Вінстон Черчіл підкреслив потребу змінити, удосконалити ментальність європейської людини, перешикувати її спосіб думання, її поведінку на шляхи широкої синтези. Це знаменне. Це прапор нашого часу. І якщо ми цього не збагнемо — відстанемо, здрібніємо, зійдемо на ніщо.



Нашу сучасну критику в еміграційному секторі літератури більш-менш постійно репрезентують два-три фахові критики (В. Державин, О. Грицай, Ю. Шерех) та кілька наших колег — поетів і прозаїків: Улас Самчук, Ігор Костецький, Віктор Бер (Петров) та ще дехто. Переглядаючи сучасну проблематику нашої критики, я думаю, що основні проблеми, які її хвилюють, будуть такі:

1. Проблема спадщини і наше ставлення до неї.
2. Проблема стилів і напрямів та наше місце в цих процесах.
3. Взаємостосунки мистецтва і суспільства (проблема слугування чи «слонової башти»).
4. Проблема критики «молодої молоді».

Під проблемою спадщини я розумію найактуальніші питання, що впливають з нашого ставлення, нашої оцінки і нашого розуміння трьох найпотужніших явищ недавнього літературного життя, а саме: а) спадщина «вісниківців» (Д. Донцов),

б) спадщина неокласиків (М. Зеров) і в) спадщина активного романтизму (М. Хвильовий). Ось три наріжні камені найближчої нам доби.

Свою принципову позицію в ставленні до культурної спадщини взагалі я висловив у попередньому розділі. Наскільки я зрозумів погляди на це питання таких моїх колег, як Улас Самчук, Віктор Бер (Віктор Петров), Остап Грицай, Леонид Білецький, Юрій Шерех, то в цьому загальному наставленні розходжень, здається, нема. Коли ж ідеться про конкретні явища найближчої до нас доби, то тут багато недомовлености, неясности й суперечности. Про літературу «трагічних оптимістів» (вісниківців) я вже висловив свою думку. Повторюю: не вважаю їх ніякою пусткою і нещастям. Вважаю їх історично і суспільно зумовленим явищем нашого духового утвердження. Заперечуючи ідеологію виключности, що межує з шовінізмом, святістю вибранця-вождя, зневагу до смердів і неґацію наших демократичних традицій, я, проте, їх велику пристрась, прометеїзм, героїзм як активне наставлення нашої психіки на перебудову української свідомости й дійсности, зневагу до психології раба, прислужника, сіренької людини, шукання велетнів думки і дії, заглибленість в український духовий і соціальний світ, щоб збагнути його як частку вселюдського розвитку, — все це з арсеналу «вісниківців» вважаю за добру нашу спадщину, за той залізний фонд нашої духовости, що йде в одному річищі з спадщиною плеяди мистців 20-их років, які діяли під проводом і впливом М. Хвильового.

Проблема неокласиків, з легкої руки Юрія Шереха, в останні роки посіла в нашій критиці дуже поважне місце. І розгорнулася дискусія у трьох аспектах: 1. Чи існував неокласицизм як організована група? 2. Чи був і чи міг бути неокласицизм визначальним стилем своєї доби? 3. Неокласицизм як спадщина.

Звичайно, питання українського неокласицизму є питання дискусійне. Воно потребуватиме ще довгих суперечок, публікацій і досліджень. Зерно роздору в цьому питанні кинув Юрій Шерех. Він у своїй статті «Стили і напрямки сучасної української літератури на еміґрації», як і в інших статтях, кинув сакраментальну думку, що існування українського неокласицизму як «якоїсь завершеної кристалізованої в собі течії» є міт. «Він існував тільки як потенція, як центр тяжіння в поезії свого метра Миколи Зерова. Але він не здолав навіть її. І він розпався вже в поетів п'ятірного грона. М. Драй-Хмара був символіст; П. Филипович — еkleктик. А Юрій

Клен прямо подав руку рухові 20-их років своєю романтикою, памфлетами, безпосередністю українського».¹

Тому, на думку автора, міт про існування українського неоклясицизму треба зруйнувати.

Вважаю таку поставу питання в Юрія Шереха за дуже дискусійну. Вона порочна у своїй суті. Не ясно, коли Юрій Шерех визнав би неоклясицизм як школу, як напрямок? Очевидно тоді —

1) коли наш неоклясицизм виступив би з маніфестом, з проголошенням свого естетичного кредо;

2) коли усі члени п'ятірного грона були б усіма засобами творчости подібні до свого метра Миколи Зерова;

3) коли ніхто з них не зазнав би будь-якого впливу тих панівних в добу їх формування літературних напрямків, як символізм, акмеїзм, футуризм тощо;

4) коли усі вони залишилися б байдужими до активно-романтичної течії, що, як всеохопна синтеза мистецького бачення, спалахнула була в 20-і роки;

5) і, нарешті, коли вони всі поспіль занурилися б тільки в зразки греко-римського мистецтва плюс французький парнасізм і українська мова.

Цілком справедливо Юрій Шерех дає характеристику неоклясицизму як завершення реакції на етнографізм і як «заперечення моди і поверховости в самому європеїзаторському антиетнографічному русі», як духовне свідоцтво зрілости української нації. Коли неоклясицизм дозрів до такої функції, коли він її з честю виконав (а він її виконав і це засвідчив такий авторитет, як М.Хвильовий), то чому він міт?

Я дозволю собі подати ширшу цитату з відомої полемічної статті М.Зерова «Наші літературознавці і полемісти», що була читана спочатку в залі Академії Наук у Києві 1926 року, а згодом надрукована в «Червоному шляху» ч.4, того ж 1926 року.

Які завдання ставила собі група літераторів, що їх спершу зневажливо називали «неоклясиками»? М.Зеров пише:

Першим завданням нашим повинно бути ґрунтовне вивчання того, що є в українській літературі справжня вершина і наша хороша традиція (перш за все Л.Українка і І.Франко), а в зв'язку з цим і деяка переоцінка багатьох поетичних репутацій;

Треба засвоювати українській поезії, в міру сил і змоги, все, що є найпоказнішого в літературі всесвітній: 1917 рік і

1. Див. про це тепер у книжці: Юрій Шерех, *Не для дітей*. Пролог, 1964. стор. 187-188.

пробудження нових суспільних сил примушують поставити цю справу ширше, як колибудь вона ставилася;

На черзі повинно стати питання про підвищення літературної техніки. Таким чином з погляду неоклясицизму засуджувалась усяка українська старосвітчина і розперезаність, засуджувався й верлібр, коли він був стежкою до розслабленої і невпорядкованої прози...

...Ці формули (свої власні, не з Москви показані - Г. К.) з'ясовують і те, чому неоклясики не писали свого маніфесту (не організувались і не розколювались) і чому вони ніколи не заходжувались коло утворення «школи». Даючи повний простір один одному, вони ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки; однаково перекладали і «Залізні сонети» робітничої німецької поезії, і давніх римлян, і французьких унанімістів. Їм однакові гексаметри і октави, чотиристопний ямб і свобідний вірш. Ось чому вони, всупереч авторитетному твердженню Загула, ніколи не підпишуться під параграфом 2 маніфесту російських неоклясиків, - не скажуть, що свою творчість вони «засновують на базі чистого клясицизму»; от чому вони воліють свою назву «неоклясики» брати в лапки, і вже ніколи, розуміється, не погодяться з Д. Загулом, що «мистецтво» існує ради «мистецтва» та що «клясична література є альфа і омега всіх мистецьких досягнень».

Це в основному стверджує в своїх спогадах і один з учасників «п'ятірного грона» Ю. Клен («Звено» ч.2). Колега Шерех може сказати, ці цитати не руйнують його позицій, що вони, мовляв, тільки стверджують його думку. Я думаю, що навпаки. Бо коли критик твердить, що неоклясики міт, бо вони не організувались (група «не кристалізована в собі»), то Зеров виразно стверджує, що вони цього не робили свідомо. Юрій Шерех каже, що «п'ятірне грона» розпалося було вже в початковій акції, бо М. Драй-Хмара був символістом, П. Филипович — еkleктиком, а Юрій Клен — романтиком. А Микола Зеров твердить, що це впливало з їхнього розуміння своїх творчих завдань, що на одній клясиці їм «світ не зав'язаний», що, «даючи повний простір один одному, вони ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки». Саме через цю творчу свободу, через це багатство випробування і прищеплювання українській поезії різноманітних поетичних форм і стилів, неоклясики почували себе як дома в цілому процесі української літератури і саме це ще міцніше об'єднувало їх як групу, яка ніколи «не розколювалася».

Юріи Шерех, нарешті, вважає, що неоклясицизм властивий був хібащо тільки Миколі Зерову. А Микола Зеров, всупереч цьому, стверджує, що він, як і всі його колеги, не ставив собі такого вузького завдання. «Неоклясики гадають, — писав він у згадній статті, — що грецькі й римські автори можуть бути корисні в справі утворення „великого стилю“, але вони ніколи не вважають, що на давніх авторах їм світ зав'язано». Отже, всього того, чого, за твердженням Юрія Шереха, не вистачає групі «п'ятірного грона», щоб бути українським організованим неоклясицизмом, *і не повинно було бути* за цілком свідомою настановою справді живучої, творчої організованої чинної неоклясицистичної течії в українській літературі 20-их років.

Зовсім інше питання, чи був неоклясицизм визначальним і провідним стилем доби 20-их років. Тут безумовно рацію має Юрій Шерех, коли вважає, що неоклясицизм є лише частина того великого літературного руху, що пов'язується з ім'ям Миколи Хвильового. Неоклясики своєю творчістю підпирали віру Хвильового в «незрівнянне, бадьоре і радісне греко-римське мистецтво», яке в новому відродженні («азіатський ренесанс») мусить зіграти велику, життєдайну творчу роль. Але неоклясицизм не був, та, власне кажучи, й не міг бути напрямним стилем такої бурхливої, такої м'ятежної, такої жорстокої і «хижої, як вовчиця», доби. Канонічні форми старої класики були надто недостатні для **відтворення чи вияву психіки людини доби соціальних і національних великих потрясень**. Це вимагало такої ж, як у неоклясиків, культури, плюс новий, активніший і вольовіший ракурс бачення і зображення світу та активного впливу на нього. Тому це під силу було тільки тим, хто став відважно з епроху на про, хто створив собі хай візійні, але нові «генеральні ідеї» та усвідомив у всій повноті основну, як влучно стверджує Шерех, «кардинальну зміну поняття України»; вистраждав її у своїй свідомості й освятив своєю кров'ю.

Це не бажання одних творців нашої літератури посадити вище, а других нижче. Це об'єктивна дійсність літературного буття того часу. І в цьому сенсі справедливе твердження Юрія Шереха про переборення неоклясицизму тепер навіть колишніми його адептами.



Ми підійшли до нового питання про спадщину — до активного романтизму (романтики вітаїзму) 20-их років. Цю спадщину просто

обійшли мовчки. Хоч коли вчитаєшся у сьогочасні статті та літературно-мистецькі твори (Ю. Шереха, В. Бера, І. Костецкого тощо), то неминуче переконаєшся і відчуваєш, що все це росте з того ж таки, порівняно недавнього, але гвалтовно загаченого джерела української мистецької свідомості доби активного романтизму. Віктор Бер у своїх «Засадах естетики» в ряді дуже цікавих і принципово правильних тверджень, мені здається, переконливо показав, як на початку 20-их років еволюція естетичних норм і засад дійшла чи не найвищого ступеня заперечень попередніх естетичних доктрин. У зв'язку з індустріалізацією світу, з нечуваним розвитком техніки, у зв'язку з великою революцією в соціальному житті й у свідомості відбуваються колосальні зміни в поглядах на мистецтво, його функцію і сутність.

Перша чверть 20 сторіччя — час революції в її абсолютному визнанні, доба загальної деструкції, етап неґації, що волила стати універсальною. Революція мусіла бути всесвітньою. Все підлягало знищенню: держава і неписьменність мас, лірика й університетські дипломи, банки і поезія Олесь-Чупринки, комірці, Бог, таємна дипломатія...

Конав старий лад. Народжувалося нове суспільство. Людство зрікалося традицій. Світ перебував на землі («МУР», I, стор. 9).

У наслідок цього в поезії «не кустарництво, не природність і не стихійний 'як мати родила' талант генія з ласки Божої, а техніка, раціональна закономірність конструкції, де поезія стала усупільненою і машинізованою, а поет з владаря обернувся на продекретованого виконавця директив партії» (там само).

Такий був ґрунт для формування нових естетичних засад доби неґації і диктатури. І це не була духовна властивість тільки Сходу. Неминуче ця воістину чорна деструктивна доба, коли оголошено як бойове завдання «деструкцію мистецтва» (бо хоч «мистецтво ще є, але мистецтва не буде», як проголосив саме в ці роки наш рідний панфутуризм), повинна була породити мистецьку течію, яка мусіла на себе взяти роль конструктивного чинника в ту dobu хаосу і деструкції. І це сталося не тому, що знайшлися якісь чаролюбні люди, які уявили себе спасителями естетики. Ні. Це був процес закономірний і зумовлений. До цього з властивою йому лагідністю підводить Віктор Бер. Але, на жаль, він тут не спроектував свої високотеоретичні міркування на конкретну дійсність і конкретних людей, як це він зробив у іншому місці.

У французькій літературі — це був сюрреалізм (П. Елюар, Люї Арагон, А. Бретон), у німецькій — експресіонізм (хоча б той же

Казімір Едшмід, Фріц фон Унру тощо), в українській на західних землях — своєрідний гібрид героїчного реалізму й романтизму (Р. Купчинський, В. Бобинській, а згодом — В. Лесич, Б. Антонич, С. Гординський), а на східних, де рух набрав був особливо широких і глибоких форм, це був вітаїзм або активний романтизм. Все це явища, на мою думку, безсумнівно одного порядку, однієї причини, хоч у багатьох моментах дуже відмінні одне від одного.

Проти продекретованої поезії «димаря» і «криці», проти поета — виконавця соціальних замовлень, проти катохвальної поезії, проти «світлової сволочи, що залізла в святая святих» нашого мистецтва, проти «непереможенного хама», що з кожним роком все більше і більше стверджував свою диктатуру над українським духовим і матеріальним світом, підняла була дерзновенно меча славна когорта майстрів слова, мистецтва образотворчого (бойчукізм) та театрального (Курбас), що вся поспіль зв'язана з ім'ям Миколи Хвильового. Як гарт своєї мистецької зброї, як вияв пробоевої духовости новітнього українства, вони кинули гасло нового стилю в мистецтві, що його добу започатковують українські мистці — стилю активного романтизму (романтики вітаїзму). Активний романтизм мислився його виразникам і носіям як найвища філософсько-ідейна доктрина нового об'єктивного бачення світу. Не заперечуючи ні реалізму, ані романтизму, ані символізму, ані імпресіонізму як великих життєзнавчих систем мистецтва минулої доби, не заперечуючи жадного випробуваного літературно-мистецького жанру минулого — активні романтики водночас не хотіли бути і не вважали себе епігонами чи прямими продовжувачами жадного з цих стилів та жанрів. Відштовхуючись від «поезії безпосереднього чуття», вони зорієнтовували свою творчість на «поезію систем, опрацьованих точністю теоретичної думки». Відштовхуючись від «сирового побутового матеріялу, від натуралістичної літератури, як мистецтва віддзеркалення окремих фактів», вони прагнули в своїй творчості дійти до *«живої комплексної системи фактів, втіленої в поетичний образ як в невмирущий символ жадань, турбот, поразок і перемог»*. Не сковуючи себе жадною догмою — ні щодо форми, ні щодо теми, ні щодо жанру, — вони всю свою творчу силу спрямували, з одного боку, до мистецького оновлення, «відмолодження» давно вже існуючих форм і жанрів, з другого — до творення органічно нових, оригінальних мистецьких фактів (Хвильовий, Яновський у прозі, Куліш, Курбас у драмі, Тичина, Плужник, Мисик — у поезії, Бойчук, Петрицький, Меллер — у малярстві). Тому тільки їм, мистцям, овіяним духом активної романтики 20-их років, притаманна

несподівана, різка і підкреслена контрастивість психологічна, настроєва, світоглядова, мовна і кольорова. Людина, ширше, цілий життєвий комплекс для активних романтиків це дуже складна, багатоявна, багатоплянова і багатобарвна гама вияву життя людського на землі. Для них витончене слово не існує без глибини думки, калямбур — без оригінальності, меланхолійна сльзінка — без теплої пародії, величний патос дерзани і перемог - без журби і людської слабости. Звідси — орнаменталізм й арабесковість новель Хвильового, звідси романтика патосу й активізму в Юрія Яновського чи Григорія Косинки, звідси скульптурна опуклість і монументальність, категорично не в звичному плані трактованих «червоноградських портретів» Івана Сенченка, звідси складна символіка образів, структурна багатопляновість кавзальна взаємозалежність і змінна черговість раціонально-філософічного й емоційно-поетичного в «Вертепі» Аркадія Любченка, звідси основи нової драми Миколи Куліша з її комедійно-трагедійною сутністю, з національно-революційним патосом «Патетичної сонати», меланхолією й безнадійністю «Маклени Граси» і, нарешті, з подиву гідною єдністю героїчного і трагічного, великого і нікчемного, ідейно-людського й антисоціального в «Народному Малахіїві», звідси зрушення сценічних плянів у Курбаса і Меллера, звідси новий дивосвіт поєднань монументалізму раннього ренесансу, української народної орнаментики й мозаїки княжої доби в мистецтві М. Бойчука, звідси захопливо дивна комбінація кольорів і психологічні розтини портретів Анатолія Петрицького.

Отже навіть з цього виходить, що активні романтики (вітаїсти), не зважаючи на творчу різновиявність у жанрах, формах і засобах, у своєму мистецькому світорозумінні й прагненні, були людьми синтези, людьми єдиного мистецького спрямування і думання. Хоч і кого ми взяли б з тієї доби, хоч і який, здавалося, відцентровий рух тої чи іншої творчої одиниці ми спостерігали б, хоч і якими, відмінними творчими засобами користався б той чи інший майстер, — ми, об'єктивно вивчаючи цілість процесу, не можемо не ствердити, що всіх їх об'єднував і визначав генеральний творчий напрям — тонус активного сприймання життя та його перетворення.

Цієї спадщини ми не зрікаємося. Більше того — ми її продовжуємо.

Юрій Шерех у згаданій статті писав: «Ми свідки і сучасники *нової хвилі* нашого літературного процесу, що веде до витворення глибоко своєрідного, глибоко українського літературного стилю». Що значить — «нової хвилі»? Це значить, що гвалтовно припинений

на початку 30-их років великий культурний рух українського відродження, що його в мистецтві й літературі очолювала когорта активних романтиків, тепер нові мистці українські, поза межами рідного краю, підхоплюють, перебирають ту ваговиту спадщину активних романтиків, втілюють її в нові гасла, в нові задуми, можливо, навіть у нові жанри і переможно йдуть до нових мистецьких завоювань. Так і тільки так треба розуміти твердження Юрія Шереха про «нову хвилю нашого літературного процесу, що веде до витворення глибоко своєрідного, глибоко українського літературного стилю». І шлях до цього «глибоко своєрідного і глибоко українського» йде через максимальне засвоєння і використання мистецької спадщини активного романтизму.

Критик обсервує нашу сучасну літературну дійсність і приходиться до висновку: в сучасній нашій емігрантській літературі (а чи тільки в емігрантській?) виразно помітні два струмені, дві тенденції мистецького бачення світу: *органісти* й *європеїсти*. Органісти і є той «початок нової хвилі», що «веде до витворення глибоко своєрідного, глибоко українського літературного стилю».

Це, я сказав би, творчо-візійне твердження колеги Шереха викликало чи не найбільше заперечення: і «доктринерська концепція», і «люта схематизація», і «павперизація української літератури», і «плутанина понять», і багато іншого. Володимир Державин, сказати б так, є найтяжчим бомбардувальником цих вдумливих спроб Шереха систематизувати наш літературний процес. Він (В. Державин) вбачає в твердженні Юрія Шереха про народження нового органічного стилю спробу «збіднити» та «знижити» нещодавні мистецькі досягнення нашої літератури. Боротьба за український національно-органічний стиль виключає, на думку В. Державина, «високомистецьке розроблення наявних стилів, майстерність в межах наявних стилів, створення по-європейському повноцінних шедеврів наявних стилів».

Юрій Шерех у своїй статті закликає до творчого неспокою, до шукання, до «вічного і ненаситного прагнення нового в змісті, чарівного і привабливого в формі», як це закликали колись активні романтики, і заклик цей стосується до всіх «наявних стилів». Заклик цей базований не на анархічній негації досягнень європейської культури, а на глибокому органічному засвоєнні її, але засвоєнні не механічному, не мавпуванню, навіть не такому, як це було в неоклясиків, бо цей етап наші справжні мистці вже переросли (про учнів не говоримо), а такому, щоб засвоєна європейська культура ставала органічним еством мистця, щоб його творчість силою емоційного образу і глибиною думки вже не тільки дорівнювала до

кращих зразків європейського мистецтва, а, найголовніше, щоб вносила щось оригінальне, своє органічно-національне. Це, коли хочете, до певної міри і є та орієнтація, той шлях нашої справжньої творчості до великої літератури в тому сенсі, як її розуміє і трактує Улас Самчук у своєму есеї. Тож чому це «збідніння» і «зниження» нашої літератури? І чому це виключає «високомистецьке розроблення наявних стилів?» Здавалось би, навпаки.

Коли Обстоюється думка вічної даности, думка, що шукати нема чого, бо вже все знайдено, треба тільки удосконалювати, відшліфовувати ті частки, які ще не встигли або вважали за непотрібне відшліфовувати наші попередники, то хіба це не консервація, не гальмування руху вперед, не змертвлювання, не заморожування його? Ні, вважаємо, що Юрій Шерех мав більше рації. Як естетичні принципи романтиків вітаїзму ніколи не обмежували творців мистецтва ніякими канонами, жадними наявно існуючими традиційними стилями, формами і жанрами, дозволяли співжиття і творче суперництво багатьох мистецьких напрямів, бо те, що вони розуміли під стилем доби, було ширше і глибше від наявних традиційних стилів і напрямів, — так і «нова хвиля» того ж великого процесу в інтерпретації Юрія Шереха нічого не канонізує, нікому нічого не приписує, але зумовлює всі «наявні стилі» прагненням вищого, досконалішого й національно органічного.

Справедливо пише Володимир Державин, що «великого жалю гідна була б духовна доля тієї нації, яка спромоглася б була створити лише один-єдиний національний стиль чи то в літературі, чи то в іншому якомусь мистецтві... Бо так само, як літературний стиль повинен становити цілу систему відмінних жанрів, так і національний ідеал має реалізувати і схоплювати в літературі цілий комплекс історично зумовлених і естетично відмінних стилів». Не знаю, як колега Шерех, але я обома руками підписуюсь під цим твердженням. І це тому, що воно жадною мірою не перечить принциповим настановам статті Юрія Шереха.

Прикро вражає кінець статті В. Державина в «Науково-літературознавчому збірнику» (ч. 1, березень 1946, стор. 9-10), де викладена програма-максимум боротьби проти гасла т. зв. пролетарської культури в межах української національної ідеї, європейської і загальнолюдської. Враження таке, що нібито хтось десь цю контрабанду хотів протягнути. Якщо ж В. Державин хотів розправитися з ненависними теоретиками і практиками цього гасла в потойбічному (радянському) світі, то це краще було б зробити в окремій статті, а не поруч, в абзаці статті, в якій весь час полемізує з колегою, що так само, як і всі ми, і В. Державин у тому числі, горить

почуттям національного обов'язку, відданості народові і відповідальності перед новим і вищим етапом розвитку нашої літератури.



Чимало місця наша критика приділила питанню свободи, незалежності мистецтва, свободи творчості, свободи мистця від суспільного натопту тощо. Вирвавшись з-під панування партій, вождів, каст над літературою, цілком природно спрагли свободи думання, письменники поспіль заговорили про свободу творчості, про незалежність мистця, про самобутність і самодостатність мистецтва, про негативність «соціального замовлення» тощо, тощо. І коли в цьому загальному оп'янінні свободою Іван Багряний, в силу свого розуміння ролі мистця і мистецтва, висловився за службу перед народом ролю письменника, то це справило враження майже блюзнірства. Відразу на голову Багряного посипалися стріли різної довжини, гостроти і, головне, епітети не завжди належного етичного позему. А один із диспутантів (Юрій Клен), щоб дошкульніше вразити необачного сміливця, в запалі полеміки, дуже знані слова О. Олеся «О, слово, будь мечем моїм» приписав Шевченкові й вирішив, що цим доконав розправи. Але оскільки, як відомо, ці теми вже дуже давно дискутувалися на різні лади й оскільки життя ці високі дискусії завжди корегувало й перекреслювало по-своєму, то я не вважаю за потрібне виносити це питання на порядок наших дискусій.



Хочу бодай коротко зупинитися на критиці наших молодих поетів. Питання кадрів молодих поетів, що трепетно вступають у храм мистецтва, як любили колись висловлюватися модерністи, не є маловажливе і другорядне питання. Уважне, вдумливе, суворе, але не зневажливе ставлення до них критики має часом вирішальне значення.

Збірка Ю. Балка «Близьке й далеке» на такому рівні учнівства, що про неї не треба було писати ще ані гострих, ані хвальних рецензій. Йому ще треба дати час відшумуватися. Про І. Манила, здається, вся наша преса вмістила переважно хвальні рецензії. Отже, з цього виходило б, що мистецька вартість «Колючого сміху» стверджена. Але саме це є найбільший парадокс в оцінці нашої

преси і критики. І завинив у цьому якраз Юрій Шерех. Занадто довірливо він поставився до почуття скромності молодого байкаря. Про збілочку надто сирову, часто з невлучним вістряем, Ю. Шерех написав надто поважно, як про річ таки справді вартісну. Я розумію педагогічне спрямування такого тону. Критик думав, що поважний тон рецензії про речі цілком початківські позитивно вплине на молодого байкаря і він намагатиметься справді культурно підрости до того рівня і тих вказівок, що йому подав критик. Але молодий байкар виявився не з тої породи. Тон рецензії він зрозумів буквально. І вирішив, що він уже справді клясик. І, недовго думаючи, видрукувався в гроні найвизначніших українських клясиків байки. І видрукувався в такій пропорції, що всі наші клясики разом ледве врівноважують кількісну вагу новонародженого їх колеги Манила.

Дві збірки оповідань Володимира Русальського зустріли знищувальну негацію Остапа Грицай. Володимир Русальський потребує безумовно уважної критики. Занадто багато мілізни, наївності початківця ще в нього. Але це ще не підстава до повного заперечення його писань. Бо все ж таки об'єктивний читач і критик не може не розуміти, що оповідання Русальського не стоять поза літературою. Своїм стилем вони взоровані на добрі наші літературні традиції (Гр. Косинка, М. Хвильовий) і цих традицій не профанують. Русальському бракує літературного середовища і впертої праці. Але він має всі дані написати ще вартісні речі.

Найпротилежнішої оцінки зазнали від нашої критики дві збірки поезій Яра Славутича «Співає колос» і «Гомін віків». Остап Грицай вважає першу збірку не вартою того, щоб нею дебютувати. «Гомін віків» змістом вже набагато поважніша, але їй, — пише Грицай, — «ще далеко до справді мистецької повновартости». Юрій Шерех набагато позитивніше оцінює збірку, а молодого поета в цілому вважає за «майстра пластичного образу». В оцінці Яра Славутича обидві ці крайньо протилежні оцінки, мабуть, не мають рації. Назвати Славутича «майстром пластичного образу» це таке ж перебільшення, як і сказати, що йому ще далеко до справжнього мистецтва. Серед молодих поетів Яр Славутич один з обдарованих і драцьовитих. Якщо він зуміє перебороти свій раціоналізм, вкладе трохи більше вогню і душі в свої поезії, то йому вже й не так далеко до справжньої поезії і він таки може стати майстром, яким ще в повному розумінні не є.

Один тільки Леонид Полтава, здається, народився, під щасливою зорею: його збірку «За мурами Берліну» критики різноманітних напрямів зустріли прихильно. Це може бути й

згубним для поета. Він, від несподіваного успіху, може некритично поставитися до своїх можливостей, може повірити в свою досконалість, не зуміти простувати все вище і глибше, а, зупинившись на підказаних досягненнях, поступово зійти на мілину. Як осідлає молодий поет свого пегаса — покаже майбутнє. Одне тільки ясно: скромність, вникливість і суворість поета до своїх творчих задумів — запорука дальшого зростання.

Загалом кажучи, ми приділяємо непрощенто мало уваги нашим молодим товаришам. Вони потребують не тільки добрих об'єктивних статей, а й солідної лектури, дискусійних вечорів і теплою товариського оточення. Але цим ми ще не можемо похвалитися.



Я дозволю собі зробити деякі підсумки й прогнози.

Критики в повному розумінні цього слова, як філософічно-літературознавчої системи, що синтезує духові мистецькі надбання доби, вміє вникливо і глибоко схоплювати істотне і велике в мистецтві, бути об'єктивною в оцінках і намалювати провідні духові ідеї часу — такої критики в нас покищо нема. І це не наша вина, не вина тих кількох наших колег, що віддано тримають у своїх руках цей літературний жанр. Пережили ж ми і переживаємо незбагнено катастрофічну добу, нелюдську й затьмарену в своїх перспективах. Живемо, пишемо й пробуємо осмислити глибше час, як на вулкані. Кожної днини ми ніби чекаємо: вибухне він чи не вибухне? І це більше ніж не сприяє творенню такої критики-синтези. Але все ж таки не можна не ствердити, що навіть і в цих умовах наша критика стоїть на надійному шляху. Статті та есеї Юрія Шереха, Дмитра Чижевського, Остапа Грицяя, Володимира Державина, Леоніда Білецького та інших свідчать про це. Зроблено, може, й мало, але є надія на більше і ваговітше. І критика доби в повному сенсі цього слова прийде. За нею затужив наш читач і затужив письменник. Такої критики вони чекають. Вона мусить прийти.

Якщо буде можливість нам далі жити і працювати, то, на мою скромну думку, перед нашою критикою стоять такі найконечніші завдання:

1. Ми не маємо права замкнутися тільки в колі ідей свого суто емігрантського світу, бо це була б деградація, здрибнення. Ми повинні пильно стежити за тим літературним процесом, що

відбувається на наших рідних землях, і за тим, що відбувається в літературі й духовому житті в усіх країнах цивілізованого світу. Бо тільки на цьому ґрунті ми можемо зміцнити, вирости і внести в скарбницю національної культури щось конструктивне і творче.

2. Ми переживаємо глибоку світоглядovu кризу. В наслідок щойно пережитої війни європейський континент знищений і розшматований не тільки фізично, але й духово. Всі ті великі, помпезні філософічні доктрини, що правила донедавна за напрямні для європейських просторів і були змонтовані для тисячолітнього, якщо не вічного існування, стали фікцією. І не тільки тому, що носії цих доктрин в наслідок останніх світових потрясень зійшли з кону життя. Ні. Відома нам доктрина цього ж таки ґатунку, що панує й над нашим народом, не зважаючи на те, що її носії покищо тримаються на поверхні й дуже речево підпирають її панцерними дивізіями, зазнала й щораз більше зазнає такого ж занепаду й розкладу. Правда життя її душить і рано чи пізно неминуче задушить. Отже, з логічною закономірністю ми вступили в загальному аспекті в фазу світоглядového розкладу і шукань. У світовому просторі цього світоглядového розкладу і шукань нового неминуче почнуть творитися ширші й вужчі ідеології й мистецькі концепції справжні, з ознакою перспективи, і різносортні шахрайські, але крикливо ефектні. Ми мусимо бути дуже вразливі й обережно-чуйні до цих процесів. Мусимо добре зважувати наше становище в світі й відчувати близькість чи далекість для нашої духовости цих процесів. Мусимо вибирати не забавки, а ваговиті творчі конструкції. Одночасно мусимо пам'ятати, що наше духове, мистецьке життя не може існувати в безповітряному просторі. Щоб бути повноцінним і живим наше життя мусить неминуче знайти якийсь свій філософічно-світоглядový орієнтир. Це проблема нашого бути чи не бути. Статті Віктора Бера, Віктора Петрова, Юрія Шереха, вміщені в I і II чч. «МУР», — це перші наріжні камені в побудові наших світоглядových-мистецьких концепцій. Наполегливо в цьому ділі працює Юрій Шерех. У своїх есеях він зробив відважну спробу заперечити як ідеалістичну, так і матеріалістичну світоглядові концепції як збанкротовані. У своїх висновках і пропозиціях він схильний до нового узгодженого плюралістичного мислення. Можна погоджуватися чи не погоджуватися з ним, але це є відважна і цікава постава проблеми.

3. Ми не повинні плекати виключности й самодостатности. Ми не мусимо прагнути до канонізації якогось одного, виключного стилю чи напрямку в нашій літературі. Ми повинні створити атмосферу толеранції і вільного творчого змагання всіх життєвих стилів, напрямів, форм й окремих індивідуальних мистців. У цьому

аспекті я з певним розумінням ставлюся до висловленої Ю. Косачем думки:

Вчімось шанувати погляди письменника, навіть не милі й не співзвучні нам. Чи він імперіяліст, чи соціаліст-утопіст, квакер чи богоборець... нехай говорить. Ми не знаємо, може, його шалені ідеї народилися порядком років запеклої боротьби, височенної духової напруги, наснажених міркувань — слухаймо його, дискутуймо з ним, бо велика література існує тільки тоді, коли є про що і є кому дискутувати.

Ми не повинні ставитися зневажливо до поета-ювеліра, до поета, що залюблений у канонічні форми поезії і з великим знанням і працею культивує та удосконалює їх на українському поетичному ґрунті. Але ми повинні, нашим обов'язком є стимулювати, заохочувати наших мистців слова не заспокоюватися на засвоєних традиційних формах, а бути в стані безнастанного творчого неспокою і вічних шукань досконалого. Ми знаємо, що немає абсолютної «речі в собі» і людський геній поступинно розкриває таємниці життя і всесвіту. Так і форми мистецтва не вічні. Відчуття прекрасного, досконалого і ритмічного в кожного справжнього мистця глибоко суб'єктивне і йому тільки властиве. Глибинність, різноманітність і оригінальність відчуття космічного ритму неповторні. Поетові дано, і тільки йому, абсолютно не обмежені можливості творити незнані і ніколи не висловлені досі види і форми мистецтва. Нема заборонених чи неканонічних форм. Все має право існувати, якщо воно є творчим актом органічної цілості душі поета, його органічним відчуттям космічного чи душевно-людського ритму, тональності, фарби, звуку.

4. Водночас ми повинні бути суворими і нещадними до всякого пристосовництва, верхоглядства, до тих, хто свій примітивізм хоче виправдати «зрозумілістю для народу» або, навпаки, своє штучне, мистецьке ускладнення, свої «абракадабри», а по суті своє творче безсилля видавати за шукання, за мову Богів.

5. Гасла «великої літератури», «синтези мислення і відчуття», що належать Уласові Самчукові, як і гасло «нової хвилі літературного процесу», — що веде до витворення глибоко своєрідного, глибоко українського літературного стилю», — що належить Юрієві Шереху, — об'єктивною силою і вагою свого значення варті того, щоб стати наріжним каменем наших дальших творчих і теоретичних шукань і дискусій.

Ми віримо й відчуваємо, що «варварству нового середньовіччя» прийшов кінець. Після задушливої атмосфери останнього 20-річчя, атмосфери догматизму, психологічного рабства і диктатури

«вождя», «провідника», «вибранця», гряде велике духове розкріпачення людини, яка в новому відродженні знайде себе і виявить з незнаною досі силою свою творчу, мистецьку потенцію. Це й буде початком того вимріяного образу прийдешнього, та загадкова «психологічна Європа», той «азіятський ренесанс», та «гора Гелікон», про які так спрагло колись мріяв Микола Хвильовий.

Отже, завдання наше, нашої критики — глибинно відчутти дух нашої епохи, збагнути напрямні її духового руху, не відстати від нього, — тоді хоч і скромно, але своє покликання ми виконаємо.

СВІТ ВИННИЧЕНКОВИХ ОБРАЗІВ ТА ІДЕЙ

До 100-річчя від дня народження письменника — 1880-1980

Володимир Винниченко був не тільки письменником, не тільки мистецьким аналітиком, зображувачем і літописцем своєї доби, він був одночасно й активним її творцем. Він був складною, багатогранною, ренесансовою людиною свого буреломного часу. Він прожив велике, неспокійне творче життя письменника й активного, провідного, легального й нелегального, діяча українського національно-державного відродження. Його таланти небуденного письменника, публіциста й політичного діяча, його складна й суперечна особистість залишили свій нестертий, яскравий слід на всій нашій культурній і політичній історії нового часу. У цій довгій, бурхливій і різнобічній діяльності, як і в кожного видатного діяча, так і в Винниченка, були не тільки позитиви, але й, звичайно, негативи. Чіпляючись за ці негативи, роздмухуючи їх, висвітлюючи викривлено, подаючи силу вигадок і неправди, негатори Винниченка, як тутешні безвладні, але зловиві, так і ті, що сидять у Києві й мають не обмежену й не контрольовану народом владу, із мстивою спласністю пігмеїв викреслюють Винниченка з історії літератури. На гнівний і розпачливий крик дисидентів 60-их років: «А як без Винниченка бути з історією української літератури!»¹ — комуністичні владодержці відповіли арештами, тюрмами й концентраційними таборами. А щоб залякати розбурхану молоду стихію, яка, не зважаючи на репресії, продовжувала боротися за Винниченка вже в самвидавних публікаціях,² вони,

1. Іван Дзюба, *Інтернаціоналізм чи русифікація?* Мюнхен, в-во «Сучасність», 1968, стор. 181.

2. Вячеслав Чорновіл, *Як і що обстоює Б. Стенчук?*, «Український вісник», випуск VI. Париж-Балтимор, 1972, стор. 39-41.

використовуючи нагоду 90-річчя від дня народження В. Винниченка, інспірували дві великі статті про нього. Першу – в журналі «Радянське літературознавство» (ч. 8, 1970, Київ). Її написав відомий Євген Шаблійовський. Другу — під назвою «Перед судом історії», опубліковано в «Літературній Україні» (4 серпня 1970). Цю статтю підписали три наукові співробітники Інституту літератури АН УРСР: С. Зубков, А. Ковтуненко, Ф. Погребенник.

Суть цих інспірованих еляборатів полягала в тому, щоб твердо рішуче сказати всім вільнодумцям, що про повернення Винниченка в історію української літератури не може бути й мови.

Ми повинні твердо пам'ятати, — писали автори в «Перед судом історії», — що він був і залишився до кінця свого життя українським буржуазно-націоналістичним діячем, зятим ворогом Радянської влади і як письменник в цілому стояв на антирадянських позиціях.

Цим вони остаточно замикали рота всім вільнодумним людям в Радянській Україні й припиняли будь-яку дискусію про реабілітацію В. Винниченка. І це їм до певної міри вдалося. Хоч у підземних течіях українського культурного життя на рідній землі ім'я Винниченка і далі нуртувало, але воно вже ніколи не впливало на поверхню життя з такою силою і категоричністю, як це було, скажімо, на V з'їзді Спілки письменників України в листопаді 1966 року. Тому не випадково, що 100-річчя від дня народження В. Винниченка минулого року офіційна радянська преса обійшла повним мовчанням. Побоялися на цей раз «викликати вовка з лісу».

Отже, щоб розібратися спокійно в цьому диявольському шабаші навколо імені й діяльності В. Винниченка, щоб накреслити повний правдивий його образ, замало одної навіть дуже довгої статті. Тому, підсумовуючи ювілейний рік автора «Соняшної машини», ми воліємо зупинити свою увагу лише на основному з його творчої біографії — на його літературній спадщині.



Перше оповідання, яким дебютував В. Винниченко, мало назву «Сила і краса.» Появилось воно в місячнику «Киевская старина», за липень-серпень 1902 року. Ніхто тоді не передбачав, що авторovi цього оповідання, 22-річному студентovi Київського університету,

3. Такий порядок заголовних слів був у першій публікації. Пізніше В. Винниченко змінив на «Краса і сила».

вередлива доля прирекла в майбутньому відіграти велику, провідну роль в історії українського національно-визвольного і літературного руху. А найголовніше, що майже ніхто не схопив, не відчув і не підкреслив того, що саме це оповідання зіграє в новітній історії української літератури роль межового каменя, межового стовпа між двома літературними епохами. Я навмисне пишу «майже ніхто». Бо все ж таки серед негуючих і несприймаючих цю нову манеру зображення й тематику «Краси і сили» та серед тих, що не змогли ще зорієнтуватися й визначити своє ставлення до неї, знайшлася одна людина, яка збагнула вагу цього оповідання ще до його публікації. Був це Євген Харлампович Чикаленко. Як дісталось це оповідання до його рук — це окрема й дуже цікава історія. Дійшла вона до нас у двох, дещо відмінних, варіантах. У спогадах самого Євгена Чикаленка («Спогади», Нью-Йорк, УВАН у США, 1955, стор. 324-325) і в спогадах близького друга, однодумця і видавця Винниченкового Юрія Тищенка (Юрій Сірий, «Уривок із споминів», Ганновер, літературно-науковий збірник «Київ», 1946,^{*} циклостил, стор. 62-63). Я на цьому спинятися не буду. Тут лише зацитую (за споминами Ю. Сірого) докір Євгена Чикаленка директорів книгарні «Киевской старины» В. Степаненкові за його негативну оцінку цього оповідання, яка заледве фатально не відбилася на дальшій долі молодого автора.

— Та ви знаєте, що вчора ви прогнали талановитого українського письменника. Ви знаєте, що такої речі, яку оце тримаю я в руках, у нашій літературі ще не було?

Це висловив великий український патріот і меценат згарячу, спересердя, з глибини чуття, але в цьому був сенс справді нового відкриття. Через три роки, коли Винниченко написав понад десяток оповідань і зазнав уже ширшої популярності, цю Чикаленкову високу оцінку підтвердили в своїх статтях два велетні, два найбільші авторитети української суспільної і літературної думки: Леся Українка і Іван Франко.

Леся Українка у статті про Винниченка вважала, що він уже першими своїми творами («Краса і сила», «Голота», «Біля машини», «Голод») підніс українську літературу до рівня західноєвропейської й утвердив новий літературний напрям — неоромантизм, до якого й себе вона зараховувала.⁴

Іван Франко в рецензії на збірку оповідань В. Винниченка, що вийшла 1906 року, писав:

4. Леся Українка, *Твори*. Харків, «Книгоспілка», 1927, т. 12, стор. 233-263.

Серед млявої, тонко-артистичної та малосилої, або ординарно шаблянової та безталанної генерації сучасних українських письменників, раптом виринуло щось таке дуже, рішуче, мускулисте і повне темпераменту, щось таке, що не лізе в кишеню за словом, а силе його потоками, що не сіє кризь сито, а валить валом, як само життя, всуміш українське, московське, калічене і чисте, як срібло, що не знає меж своїй обсервації і границь своїй пластичній творчості. І звідкіля ти взявся у нас такий? — хочеться по кожнім оповіданні запитати д. Винниченка:

Ці оцінки з боку Лесі Українки й Івана Франка перших творів Винниченка не тільки підтвердили спонтанний вислів Є. Чикаленка, а й поширили й поглибили його. Вони ствердили, що в українську літературу прийшов письменник з новими темами, образами й мистецькими засобами, письменник, що вміє, як підкреслив І. Франко, ловити життя на гарячій вчинку й зображувати його в цікавій, хвилюючій, гостро-сюжетній і драматичній формі. Це стосувалося в першій мірі до оповідання «Краса і сила». Мистецьке значення цього оповідання в тому, що драматична історія злодійського світу, з одного боку, подана на тлі різноманітного тилажу міського ярмарку, цієї, — як писала Леся Українка, — широкої, яскравої картини, а з другого — на тлі багатолікості тюремних мешканців і чарівних пейзажів Сонгорода. Ці дві лінії: драматична історія Ілька-Мотрі-Андрія та живе багатобарвне тло, на якому ця історія відбувається, — творять свіжу й оригінальну мистецьку єдність оповідання. Саме те, що примусило досвідчених редакторів і критиків — Матушевського і Єфремова, — як свідчить Є. Чикаленко, — ніч не спати, а читати і дискутувати.

В історико-літературному аспекті оповідання «Краса і сила» посідає не менш важливе місце. У боротьбі двох літературних поколінь, двох напрямів: старого широнародницького етнографічно-побутового реалізму кінця XIX ст. і нового психологічно-критичного реалізму та неоромантизму XX сторіччя, — «Краса і сила», як я вже згадував, є тим кордонним стовпом, що виразно розмежує ці дві літературні епохи, ці різні літературні стилі. На початку XX сторіччя в українській літературі остаточно утверджується, як влучно казав колись М. Зеров, діярхія стилів, тобто співпанування двох стилів: неоромантизму і критичного (психологічного) реалізму. Своєрідність цього співпанування в тому, що

5. «Літературно-науковий вісник», том 38, 1907, стор. 139-141.

вони (ці два стилі) не ворогували, не воювали один з одним, а висловлюючись сучасною публіцистичною мовою, мирно співіснували. І не тільки співіснували, а й доповнювали часом один одного, а інколи, в окремого автора, органічно **переплітались**. **Це творило умови для нових літературних течій, якими так рясніли перші три десятиріччя нашого віку.** Але не В. Винниченко винайшов цю діярхію стилів ХХ сторіччя. Створилася вона органічно в процесі розвитку української літератури. Розпочали цей великий піонерський процес, опираючись на тогочасні досягнення європейської літератури, його славні попередники: Ольга Кобилянська, Леся Українка, Василь Стефаник та інші під патріяршим благословенням Івана Франка. Заслуга В. Винниченка тільки в тому, що він перший із письменників ХХ сторіччя у своїх перших творах ніби підсумував усі досягнення своїх бунтівливих попередників, полемічно відштовхнувся від застарілих мистецьких форм, акцентував увагу на новій тематиці, впровадив новий або модернізований типаж та сміливо продемонстрував свої мистецькі засоби зображення. Щоб підтвердити цю думку, візьмемо пару прикладів з першого оповідання Винниченка «Краса і сила».

Автор описує красу своєї героїні и ніби між іншим, ніби жартома, висловлюється так:

То була краса, що викохується тільки на Україні, але не така, як малюють її деякі з наших письменників. Не було в неї ні «губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто», ні «підборіддя, як горішок», ні «щік, як повна рож», і сама вона не «виліскувалась, як маківка на городі».

Звичайно, це була щира, не вимушена, але гостро-дотепна посмішка початкуючого молодого письменника. Від неї повіяло майже кпинами над смаками літературних батьків. Не буде перебільшенням ствердити, що ця сатирична посмішка руйнувала вщерть колись цікаву, свіжу, хвилюючу, а тепер уже застарілу інтелігентсько-народницьку, етнографічно-селянську манеру порівнянь, що так розквітла була в творах І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О. Кониського та інших.

Що ж протиставив молодий 22-річний автор цим утертим мистецьким засобам своїх попередників? Протиставив він свою, свіжу, йому тільки властиву манеру зображення дівочої краси. Продовжуючи цитований вище уривок, читаємо:

Чорна, без блиску, товста коса; невисокий, трохи випнутий лоб; ніс тонкий, рівний, з жовтими ніздрями; свіжі, наче дитячі, губи, що якомсь мило загинались на кінцях; легка

смага на матових, наче мармурових, щоках і великі, надзвичайно великі, з довгими віями, темносірі очі, з яких, коли дивились, здавалось, наче лилося якесь тихе, м'яке, ласкаве світло. — то була й уся краса цієї дівчини.

Як бачимо, простота і реальність зовнішнього малюнка, без жадної сантиментальної, етнографічно-пісенної ризику. Але саме це глибше розкривало душу героїні й творило справді піричний, привабливий образ. Такими засобами до Винниченка не малював жіночої краси, здається, ніхто.

Візьмімо ще один приклад подібного зразка з оповідання «Купля»:

Ох! очі в неї були! Великі, тонко зрізані з кінців, темносині, як вечірнє небо коло хмари; губи строгі, також зрізані з кінців у тонкі рисочки. Там у кінцях, буває, дрібно-дрібно дрижачи, непокірливо розгоряється такий дзвінкий, дитячий сміх.

А. Шамрай у книжці «Українська література» стверджував, що в творчості В. Винниченка «ніби синтезується досягнення в царині повістарської літератури початку ХХ століття».

І він мав рацію. Бо саме ця особливість Винниченкових творів викликала ті хвальні відгуки Івана Франка і Лесі Українки, про які ми говорили вище.

Отже, вже перші твори Винниченка були не тільки виразним запереченням старих мистецьких засобів, не тільки утвердженням нового в портретуванні героїв, але й сміливим впровадженням нових, свіжих зразків міських, сільських, лісних і степових пейзажів. Тема краєвидів Винниченка — окрема прецікава тема дослідження. Пейзаж як мистецький засіб проймає наскрізь всю велику творчість Винниченка. Навіть в останньому його романі «Слово за тобою, Сталіне!», що задуманий як «політична концепція в образах», пейзаж відіграє велику емоційно-зображувальну функцію. Тільки через лихоліття нашого культурного і суспільного життя цілі покоління читачів не знають тих класичних зразків, що їх створив В. Винниченко.

Винниченко один з перших письменників нашого сторіччя схопив і всебічно зафіксував у художніх образах той великий зубожілий прошарок нашого селянства, що свого господарства або не мав, або не міг втриматися коло злиденного клаптя землі, сотнями тисяч вирушав на заводи, фабрики, вугільні копальні чи на

6. «Твори». Відень, в-во «Дзвін», 1919, т.3, стор. 165.

7. А. Шамрай, *Українська література (стислий огляд)*. Харків, в-во РУХ, 1928, стор. 132.

тимчасові заробітки до більших панських маєтків. Цьому новому соціальному явищу він присвятив цілий цикл оповідань: «Біля машини», «Контрасти», «Голод», «Хто ворог», «На пристані», «Раб краси», «Голод» та багато інших.

Ось закінчення циклу картин з яскравого оповідання «На пристані». Столикий гурт заробітчан. Різні статтю, віком і місцем народження, але єдині в бажанні дочекатися дешевого пароплава й знайти працю.

Знову далеко на Дніпрі густо і глухо гудить гудок, і знову всі біжать до берега, слухають, розпитують і мляво вертаються назад.

— Буксирний!

Парубок, згорнувшись під дубами на голій землі, тихо схлипує і здригується. Стає все темніше і темніше. Далеко на горі жовтіють городські вогні й нагадують, що там живуть самі довольні люди... Балачки стихають. Дніпро задумливо, журливо плюскотить об берег хвилями і, темний сам, здається, знає долю цих чекаючих людей і хмуρο хмуриться од неї.

В. Винниченко в історії нашої літератури є і залишиться назавжди виразником життя, свідомости і прагнень саме цього нового соціального процесу початку ХХ віку.

Отже, впровадження в українську літературу нових мистецьких засобів (психологізм, різьбленість образу, різноманітність пейзажу, метода контрасту), нова й по-новому трактована стара тематика, новий, соціально різноманітний типаж і оригінальний ракурс його бачення, що в цілості своїй, за висновком Лесі Українки, утверджувало в українській літературі панівний тоді на Заході неоромантизм, — ось те перше нове, що приніс Винниченко в наше письменство ХХ сторіччя.



Тема народження й формування української людини нового типу постійно хвилювала Винниченка й становила одну з провідних ідей багатьох його дореволюційних творів. Пригадується трагікомічна ситуація двох студентів, що потрапили в небезпечну пастку, з якої їх рятує хитро розіграна одним із студентів записна книжка («Записна книжка»); незабутній трагічний кінець відданого народо-

8. «Твори». Київ-Відень, в-во «Дзвін», 1919, т. 2, стор. 214.

ві студента, спровокованого в підпалі селянських хат («Студент»); потрясаюча картина смертної кари («Промінь сонця»); героїчна смерть непомітного, тихого, добросердного політичного в'язня Піні, який, жертвуючи власним життям, допомагає товаришам утекти з тюрми («Талісман»); глибокий, психологічно мотивований образ босяка, що під впливом обставин перетворюється на відважного і саможертвенного борця проти зла російського режиму («Босяк»); складний образ поета Вадима Стельмашенка, людини великого розуму, шляхетного серця і самопожертви («По-свіи»); фанатичний винахідник нової системи праці інженер Петро Сосенко, що вмирає від сухот, не дочекавшись реалізації своєї ідеї («Хочу!»); образ незламного патріота, залізничного робітника, Микити Сліпченка, що для ідеї української державності жертвує навіть життям своїх дітей («Між двох сил»). Винниченко створив цілу галерею талантів з народу. Серед них особливе місце посідає образ талановитого сільського пісняра-сатирика Тереня. За гострі й дотепні пісні його переслідують і створюють для нього пекельні умови. Але що сильніше тиснуть, то непримиренніше і незалежніше виступає він проти неправди і зла. І тільки добра посада, яку йому підступно запропонувало волосне й поліційне начальство, приборкала його й перетворила на вислужника режиму («Терень»). Сугестивна сила цього оповідання надзвичайна. І яке це пророче передбачення долі багатьох приборканих владою поетів 20-их і наступних років у Радянському Союзі!

А які чарівні, привабливі, героїчні, а інколи — трагічні й морально занепаляючі образи жінок подають нам твори Винниченка. Мала, пририта і затуркана тяжким життям, але сповнена мрією про краще Маринка з оповідання «Голота»; чарівний образ дівчини, в якій «над світлим лобом волосся лежало, як положена золотиста пшениця після бурі», однаково віддана і в коханні, і в дружбі, і в боротьбі («Зіна»); задивлена в прекрасне майбутнє романтична Катря з драми «Великий Молох»; тиха, мрійно-людяна Олеся Мікульська та експансивна Ріна з роману «Божки»; самовіддана, янгольського серця Таня й трагічний філософ красуня Мері, що їй залишилось «тільки рік жити» (роман «Рівновага»); вольова Еліза — «голівка золотої гадючки на тлі чорного лебедя» — та ексцентрична Труда із роману «Соняшна машина»; образ трагічного розп'яття української жінки в добу революції 1917-20 Софії Сліпченко з драми «Між двох сил» та образ героїчної патріотки Ольги Чорнявської з повісті «На той бік». І нарешті, наївна, але щира, сповнена внутрішнього опору нелюдському сталінському режиму-

ві Маруся Іваненко («Слово за тобою, Сталіне!»), цей, я би сказав, перший ембріон майбутніх дисидентів.

Ця розмаїтість чоловічого і жіночого типажу в прерізних психологічних аспектах їх побутово-соціального вияву, ця людинознавча панорама української людини початку ХХ сторіччя, — це другий ваговитий і майже не вивчений внесок В. Винниченка в українську літературу.



Українська національна ідея, ідея формування української нації, як нації модерної й державної, — проймає наскрізь значну частину творів В. Винниченка. Її порушено не тільки в дрібних оповіданнях («Уміркований та щирий», «Малорос-європеєць» та ін.) і драмах («Між двох сил»), а головне — в його романах і повістях («Божки», «По-свій», «Хочу», «На той бік», «Нова заповідь», «Слово за тобою, Сталіне!» тощо). Це тема велика й зовсім не досліджена. Тут звернено увагу бодай на деякі її моменти.

У романі «Божки» ця тема тісно переплітається з питанням стосунків між українськими і російськими соціал-демократами. На мешканні адвоката Піддубного зустрічаються члени української й російської соціал-демократії. Виникає дискусія про український національно-визвольний рух. Російський с.-д., як звичайно, централіст, жонглює весь час модною фразеологією космополітизму, інтернаціоналізму, шовінізму, спрямовуючи її проти українського руху. Український с.-д. рішуче шахує свого опонента:

— Ай, вибачайте! Ми таких космополітів знаємо. В ім'я такого космополітизму, інтернаціоналізму ви нас і душите. Ви, так само, як і ваші націоналісти в ім'я націоналізму. Але побачимо! Так, так!.. Щоб ви знали, що побачимо.⁹

На глумливу заувагу російського централіста щодо української нації як недозрілої український опонент гордо відповідає:

Ви думаете?.. Помиляєтесь! Наша нація це... це знаєте що? Це туманність серед націй-плянет, туманність у фазі формування в плянету, але не абияку, добродію, плянету. Так,

9. «Твори». Відень, в-во «Дзвін», 1919. т. 8, стор. 280-81.

хай ми ще ніби згусток одноманітної мужичої народної маси, але всі плянети проходили цю фазу. Не забувайте, що нас стільки ж, як і французів, не забувайте, що наш край — багатство, «житніця Росії», і не забувайте, що ніякі репресії ні націоналістичні, ні космополітичні не спинять законів руху й розвитку (там само).

Сила імперії, природно, приваблювала багато талантів з народів, поневолених імперією. Через цю диявольську силу ми втратили тільки в письменстві: Наріжного, Гоголя, Короленка, Ахматову, Бурлюка, Волошина та багатьох інших. Це тривожило Винниченка протягом усього життя.

1915 року, живучи непегально під Москвою, він цій проблемі зрадництва і навернення до рідного народу присвятив окремий роман «Хочу!»

У столиці російської імперії живе в готелі молодий, але вже відомий талановитий російський поет українського роду Андрій Халепа. Його сусідами стала приїжджа з провінції пара: старший пан і молода пані. Пізніше виявилось, що це був батько і донька. Халепа почув, що вони розмовляють тільки хахлацькою, як він пам'ятає, мовою. Він також звернув увагу, що старий при зустрічах з ним якось особливо уважно — не то з викликом, не то з презирством, не то з докором — дивиться на нього. Одного разу Халепа не стримався і запитав: «Що вам треба від мене?» — Старий ніби й чекав на таке питання й відразу своєю дивною мовою відповів цілою довгою тирадою, з якої Халепа тільки зрозумів одне слово «ренеґат». І ще здогадувався, що нібито він, Халепа, колись, чимось дуже образив цього чоловіка чи когось іншого, і що він вартий зневаги, що він щось комусь «бреше», але що саме — він не міг зрозуміти.

Нарешті Халепа слабко, блідо посміхнувся й з неохочою іронією сказав:

— Мені дуже шкода, що я не розумію вашої чудернацької мови. Я сам малорос, але... Будь ласка, скажіть по-руськи, й я з охотою...

Старий вмить випростався, немов його ударено по щоці, потім якось боком підстрибнув до Халепи і, піднявши до нього голову, люто плюнув йому в лице.

— Так от тобі по-руськи, падлюко! — по-російському викрикнув він, весь трясучись і готовий, видно, на все й нічого в той же час не пам'ятаючи...

Халепа ж непорозуміло й пильно витріщивсь на старого,

мовчки витирав щоку помалу водячи хусткою то вгору, то вниз.

— І все ж таки я нічого не розумію, — стиха пробурмотів він і спробував посміхнутись. Потім одвернувся й важко пішов далі, весь час тримаючи хустку біля щоки, немов боячись показати те місце, де плюєно.¹⁰

Така була перша екстравагантна лекція з національного питання учителя гімназії Андрія Сосенка заблудлому синові українського народу російському поетові Андрієві Халепі. І вона дала позитивні наслідки. В розгортанні дальших сюжетних колізій, переборюючи складаний психологічний комплекс імперського інтелігента, Андрій Халепа відкриває свій народ, пізнає його культуру, переймає від померлого Петра Сосенка його винахід «отворченої праці» і віддає себе цілком на боротьбу за українське національне відродження.

Та сама ідея національно-державного відродження України лежить в основі драми «Між двох сил» (1918) і в повісті «На той бік» (1919-23). У драмі «Між двох сил» цю ідею, в усій її тогочасній конфліктній складності, зображено в родині залізничного робітника Микити Сліпченка. Тут знайшла своє яскраве виявлення центральна теза Винниченкового світогляду, що рушійною силою українського національно-державного відродження є селянство, робітництво й інтелігенція. Микита Сліпченко та його два сини символізують глибоке патріотичне зрушення в робітництві та його інтелігенції і їх беззастережну відданість відновленій українській державі. На прохання доньки Софії, яка щойно приїхала з Петербургу, щоб він не йшов негайно в оборонний загін Вільного Козацтва, а посидів у родині, бож ми «чотири роки не бачились», батько резонно відповідає: «Не можу, дочко. Ми з нашою державою не бачилися триста років». І як мужній провідник українського свідомого вояцтва вирушив на фронт.

В особі доньки Микити Сліпченка Софії, видатної акторки столичного театру, Винниченко створив складний образ трагічного розп'яття української ідеалістичної жінки в зударі національного й імперіального конфлікту в добу революції. Юрій Бойко в статті про цю драму так характеризує Софію:

Скомплікованим і позитивним типом є Софія. Заплутавшись у співвідношеннях національного і соціального, вона стає знаряддям ворога і дарма намагається вона всіма силами

10. «Твори». Відень, в-во «Дзвін», 1919, т. 11, стор. 13.

протиставитися в лоні ворожої системи діям окупанта. На цьому шляху її щирість і суб'єктивна чесність неминуче повинна вести до могили. ¹¹

Це чи не перший в українській літературі символічний образ, що передбачав долю тої української революційної інтелігенції, яка повірила в пропагандивне гасло російських комуністів повної національної свободи: «аж до відокремлення», за що пізніше трагічно поплатилась своїм життям.

У повісті «На той бік» зображено неповторний образ української патріотки Ольги Чорнявської, української Шарльотти Корде, як її називає один з героїв повісти. Вона їде у ворожий стан, до головного штабу Червоної армії, що окупувала частину України. Мета — вбити командарма армії Машкова. Це, як акт помсти за всі ті злочини, що їх принесли окупанти українському народові під брехливим гаслом його визволення. Вона їде з випадковим подорожнім, з аполітичним і анаціональним доктором Верходубом. Уже в зоні окупації, в селі Любомирка, вони стали свідками, як окупанти скидали з кооперативної крамниці українську «жовто-блакитну» вівіску й переможно вивішували російську. Цей дрібний епізод на доктора не зробив жадного враження. Але Ольга — не можна було пізнати. Вона палала ненавистю. Доктор Верходуб, цей колишній спокусник повітових красунь, скептик і епікуреєць, для якого національна честь не існувала, довідавшись про причину зміни настрою своєї, як він казав, Нянди, почав її переконувати, що її пляни боротьби то «боротьба з вітряками», що її намір саможертвенного акту то безсенсова самопожертва, що Машкови і Леніни то лише перехресні точки великих історичних сил і таке інше.

На цю безгрунтянську філософію Ольга відповіла питанням:

— Ви українець?

— Так, я — малорос, або, як тепер модно говорити, українець.

Панна Ольга жорстко посміхнулась.

— Коли ви малорос, то не знаю, чи ви мене зрозумієте. Ви бачили, як ті мерзотники скидали вівіску в калюжу?

...Так отак Леніни і Машкови роблять з усією Україною.

Вони не винні? Перехресні точки історичних і ще якихось там сил? Я — теж перехресна точка! Грабіжник, якому хочеться жити з чужого добра, перехресна точка? Прекрасно! Але той,

11. Юрій Бойко, *Драма «Між двох сил» В. Винниченка як відображення української національної революції*. «Слово», збірник ч.3. Нью-Йорк, 1968, стор. 339.

кого грабіжник грабує, так само є точка перехрещення сил самоохорони, і він нищить грабіжника!..

— «Сили», «призначення». Я не знаю, про яке саме призначення ви думали. А я вас питаю: ви знаєте силу ненависти?.. Знаєте? Ні? А ви колинебудь думали, яке чуття повинно бути в людини, яка все життя пробула в ямі, яка чудом якимсь знайшла змогу вилізти з неї й була скинена знову туди рукою, яка ніби має визволяти? Ви розумієте, яка ненависть повинна бути саме до Машкових і Леніних, які свою підлу, грабіжницьку, кацапську точку перехрещення сил виконують під прапором визволення? Ні? Ви, малорос, про це не думали?!

Це лише декілька фрагментів національно-визвольної ідеї, яка наскрізь проймає значну частину Винниченкових творів. Повість «На той бік» є не тільки етапним твором вияву цієї ідеї в перші пореволюційні роки, але і щодо жанру й мистецьких засобів новим мистецьким словом в українській пореволюційній літературі. Ольга Чорнявська є попередником цілого ряду героїчних патріотичних образів у пореволюційному нашому письменстві, в тому числі й Марини з «Патетичної сонати» М. Куліша.

Завершенням української національно-визвольної ідеї в творах В. Винниченка є його два останні передсмертні романи: «Нова заповідь» (1949) і «Слово за тобою, Сталіне!» (1950). Не буду їх аналізувати, лише стверджу: у цих двох романах дана синтеза української національно-визвольної і державної ідеї в умовах розпаношеного сталінізму в усіх його злочинних централістично-шовіністичних російських виявах.

Ця всепрймаюча ідея українського національного визволення, її універсальність і багатогранність у творах В. Винниченка є третій ваговитий внесок письменника в нашу літературу.



В українському складному й багатовимірному національно-визвольному русі Винниченко бачив і зображував не тільки центрально-провідне, героїчне, беззастережно віддане, що визначало головну дорогу нашого руху вперед, але й буденне, дріб'язкове, смішне, а інколи — шкідливе, що чіплялося за героїчне, велике й понижувало та осмішувало його. Такі ситуації, такий

12. В. Винниченко, *На той бік*. Нью-Йорк, УВАН, 1972, стор. 70.

типаж, що відтворював цілу периферію нашого національного життя в добу між двох революцій. Винниченко занотував у багатьох творах. Пригадаймо хоч кілька прикладів.

У ділянці культурно-театральній Винниченко створив класичний образ Гаркуна-Задунайського. Він, цей тип, увійшов в українську критику й публіцистику беззастережно, як узагальнений, назовний образ некультурности, відсталости, бездарности, але з постійним виявом агресивности і претенсією на провід. До речі, цим образом користуються багато журналістів навіть тепер, не знаючи, що його створив В. Винниченко.

У ділянці зросту і поширення національної свідомости Винниченко створив кілька сатиричних образів. Пригадаймо знамениті типи «уміркованого» і «широго». Статечний господар Самжаренко («Уміркований») любить Україну і все українське. Але любить надто обережно, мовчки, сховано. Нікому про це не каже, не проявляє жадного бунтарства, лише українську газету тихо і сховано возить у кишені. Протилежність йому Недоторканий («Ширий»). У своїй національній ширості й агресивності постійно доходить до абсурду, до компромітації українського імени. Він нестерпно реагує, навіть коли якийсь бідний візник до нього заговорив чудернацьким суржилом і не знав, хто такий був Богдан Хмельницький. Він не терпить російської мови навіть у тюрмі. Почувши її від своїх спів'язнів, він люто вигукуює:

— Геть, чортова кацапня, з наших українських тюрем!
Чого поналазили сюди?!

У романі «Божки» дано тип Скалозуба. Підкреслено європейська зовнішність, добра літературна українська мова. Власник багатьох тисяч десятин землі та інших маєтностей. Він любить Україну й бореться за її незалежність, але під гаслом: «Україна для українців! Геть руських, поляків, жидів та іншу погань!» Протилежність до Скалозуба в тому ж романі є — Пампущенко. Скалозуб — носій усього європейського. Пампущенко все європейське ненавидить. Ненавидить європейський одяг. Ходить у чоботях, носить тільки вишивані сорочки з стьожками, не любить чужих слів, не любить галичан (бо вони йому видаються надто європейцями) і до всього неукраїнського ставиться з неприхованою ворожістю. Коли йому радили прочитати нову цікаву книжку, то він насамперед питав:

— Українська?

— Ні, але...

Ну — то плював я на неї.

І тут уже з ним дискусії не могло бути.

У романі «Божки» є ще кольоритна фігура літератора Ганджули. «Безглузда, пошарпана людина з якимось переламаним лицем». Ганджула цікавий тим, що в його образі В. Винниченко змалював той хаос, роздоріжжя, манівці пристрасного шукання нового й вічного письменниками, мистцями, філософами і вченими того розгойданого і непевного часу. «Індивідуалісти», «Самотники», «Богошукачі», «Носії тайн», «Новітні пророки» — кожна групка на свій лад виявила себе і дух свого часу.

Після запального патріотичного монолога перед щойно прибулим із заслання поетом Вадимом Стельмашенком Ганджула так з'ясовує тодішній стан української літератури і преси:

Ви знаєте, скільки «Самотність» має передплатників, знаєте? Сором сказати. Співробітники пишуть кров'ю, пане-добродію, буквально, бо нема за що чорнила купити. Пальці надрізають і кров'ю пишуть. Гонорарів у нас нема, фіміямів нам не курять, ми йдемо тернистим, пане-добродію, шляхом. Ми — самотники! Ми грудьми прокладаєм крізь терни шлях черевам наших патріотів і батьків народу. А що маємо за те? Що? Наші поети, письменники гинуть від злиднів! У нас цінять тільки тих, хто помер, бо не треба давати йому ніяких допомог і субсидій, які просто руйнують наших добродіїв.¹³

Бунтар і «самотник», Ганджула, вульгаризуючи критику ідеї народництва і народолобства, формулює це так:

Що значить ця череда, яка зветься народом? Що таке Україна? Череда мужиків, якими захоплюються народолобці. Культура, мистецтво, прекрасне високе мистецтво — все топчеться в багні мужикофільства або пролетаріятофільства.¹⁴

А вчений біолог Модест Мікульський, у тому ж романі «Божки», висловлює ще таку тривожну, якщо не розпачливу, думку про ідейний хаос доби:

Тепер на все ідеї, на всяку пакість всяка мерзота знаходить своїх поетів, ідеологів і робиться героїзмом. Якийнебудь педераст, мерзотник, грязь — пише цілі поеми. Жінка волочиться з усіма — теж поема, проблема, трагедія. Дітей не любить, знову таки поема, проблема, поступовість. Годі жінці сидіти біля дітей та на кухні. На все є своя теорія.

13. «Божки». *Твори*, т. VIII. В-во «Дзвін», Київ-Відень, 1919, стор. 261.

14. Там само, стор. 262.

Що тепер святе, ідейне, поетичне? Чи педерастія, чи хождіння в народ, чи сім'я і діти, чи тічка любовників? Що поступове, що ні — невідомо.¹⁵

Цей класичний типаж периферії українського національно-визвольного процесу, ці сатиричні, інколи дружньо-гумористичні образи, що надають процесові життєвої повноти й реальности, становлять собою четвертий внесок Винниченків в українську літературу.



П.Христюк у монографії про Винниченка¹⁶ писав, що як за творами Бальзака можна глибоко ознайомлюватись і вивчати історію французького суспільства середини ХІХ ст., так і за творами В.Винниченка можемо вивчати політичну й культурну історію української спільноти перших десятиріч ХХ сторіччя. Я вже стверджував, що Винниченко створив цілу галерію найрізноманітніших типів-образів української людини. Без знання цих типів, тобто без вивчення і знання цих Винниченкових творів, ми ніколи глибоко і всебічно не пізнаємо соціальних, культурних і моральних стосунків цих людей доби між двох революцій, не пізнаємо психологічної атмосфери, що формувала й унапрямувала спільноту. Особливо це стосується до тих різних соціалістичних середовищ, що на початку ХХ сторіччя виступили. В.Винниченко, що був активним організатором і діячем соціалістичного руху, ніколи не був його догматиком. Він ніколи не ідеалізував ні партійної програми, ні партійних діячів. Навпаки, він завжди глибоко вдивлявся в їх психіку, в їх людський облік, в їх ідеї і практику. Дисгармонійність між їх ідеями й життєвою практикою його глибоко насторожували. Ще 1911 року, у відкритому листі до читачів і критиків В.Винниченко писав:

Ще в той час, коли мені кожний, хто звав себе революціонером, уявлявся героєм, коли душа була піднесена до зразків Радішева, Перовської, — вже тоді я почав помічати якусь дисгармонію між оточуючим мене реальним життям і образами, утвореними юнацькою фантазією.

15. Там само, стор.152.

16. П.Христюк, *Письменницька творчість В.Винниченка (спроба соціологічної аналізу)*. Харків, РУХ, 1929, стор.9.

Я приглядався до всього, вдумувався в учення соціалізму. Але що більше я робив це, то яскравіше ставала перед моїми очима ця дисгармонія.¹⁷

Як людинознавець і психолог, Винниченко уважно вивчав це середовище і від його вгляду не сховалося ніщо. У складному й докраю суперечливому бутті тих змовників і реформаторів він угледів і художньо відтворив не тільки чесних, ідейних борців за краще майбутнє, але й сатаністів, новітніх Шігальових, одержимих ідеєю влади, панування, насильства, терору, маніяків руху для руху.

По ілюстрацію звернімось до роману «По-свій». Згадуваний вже нами поет і соціал-демократ Вадим Стельмашенко потрапляє на заслання. Перебувши кілька років серед еліти майбутніх реформаторів життя, що їх звезли туди з цілої імперії, пізнавши їх ближче, він перед своїм сумлінням поета і людини поставив питання: чи ці фанатики, руйнуючи старий несправедливий світ, здібні створити новий і справедливий? Чи вони, як діячі й організатори нового, звільнили себе, свою свідомість від панування «старих божків», тобто, від почуття влади, насильства, захланности, ненависти і брехні? І приходять до висновку: ні, ці люди не виразники нового і справедливого. Вони психологічні раби тієї ж «моралі батога», тих же «старих божків», проти яких так завзято виступають.

Божки з одбитими носами ще живуть навіть у тих, хто оповістив війну старому...

Так само вони холодні, жорстокі, так само вони охороняють брехню в ім'я правди, ненависть в ім'я любови, смерть в ім'я життя. Так само годують їх одгодовані жерці жертвами з крові і соків людей.

Він також ставить питання конкретно про себе й своїх однодумців:

Ми соціалісти, хто ми? Ми жерці тих самих божків. Ми не такі одгодовані, ліниві й брехливі, як ті, проти кого ми воюємо... Ми хочемо вигнати одгодованих жерців, щоб їхнє місце зайняли худі аскети, щоб авторитет божків високо піднявся діяльністю, щирістю, самовідданістю вірних переконаних служителів. Але самі божки, самі скрижалі, незмінні, вічні,

17. В. Винниченко, *Про мораль пануючих і мораль пригноблених (отвертий лист до моїх читачів і критиків)*. «Наш голос», Львів, 1911, ч. 9-10, стор. 457.

єдині, закам'янілі — мусять лишитися. Так само божки люблять жертви. Але що ширіші, діяльніші, відданіші жерці, то більше мусить бути жертв, більше справжньої крові. Коли лукавий ситий жрець (старого світу — Г. К.) задовольнявся фальшивою дівчиною-лялькою, то ширий (жрець нового світу — Г. К.) мусить покласти на руки божка справжнє серце, яке б'ється і дрижить.¹⁸

Це страхітлива, але яка ж реально-передбачлива й психологічно вниклива візія містерії терору, що її впровадили в життя всі оті «ширі жерці нового світу». Я не знаю іншого письменника світової літератури того часу, який зумів би угледіти в екстремній течії соціал-демократії такі демонічні характери і застережливо попередити світ перед їх небезпекою. Ставрогіни, Верховенські й Шігальови Ф. Достоевського — це безсмертні образи, породжені екстремними силами другої половини XIX сторіччя. Але, порівняно, вони все ж таки вже перейдений етап для екстремізму XX віку.

Ще один характеристичний епізод із роману «Рівновага». Дореволюційна російська політична еміграція в Парижі. На мешканні одного впливового с.-д. відбувається чергова гра в карти. Господар (Косоротов) програвся. Грошей не має. Йде до поліції, бере три томи Маркса й пропонує членові більшовицької фракції Трубадурові купити за 5 франків. У цей момент до кімнати зайшла соціал-демократка Таня. Господар відразу звернувся до неї:

— От, Таню, чи не хочете прилучитися? Ви жінка заможна, соціал-демократка, правовірна, купуйте Маркса. Ось продаю за 5 франків три томи. Сей індик не хоче. П'ять франків, одоробало ви. Подумайте! Берете? Кажіть!

— Та навіщо він мені? — здивовано стиснув плечима Трубадур.

Косоротов обурено повернувся до Тані.

— Ні, ви чуєте? І це каже завзятий большевик!

— Та чому я мушу брати?! Дивна річ, панове! Якщо я виграв, то це не значить, що я мушу купувати старі речі. Не треба мені Маркса, — нащо він мені? »

Увесь цей роман — це значною мірою гостра сатира на російську дореволюційну еміграцію в Парижі з її розсвареністю, розколом на непримиренні фракції, гуртки, секти, що самі себе паралізували й поїдали. Ось одна влучна характеристика цього стану:

18. «По-свій». *Твори*, т. 7. Відень, в-во «Дзвін», 1919, стор. 156-57.

19. «Рівновага». *Твори*, т. 6. Відень, в-во «Дзвін», 1919, стор. 134-135.

На зібраннях групи чомусь кидалась в очі дрібна, хвороблива чванливість «генералів». Вузькість фракційних чвар робила жалюгідне враження якоїсь незлічимої, застарілої, брудної хвороби, напр., чесотки, яку хворі тільки роздратовують чуханням. Меншовики, большевики, отзовісти, легалісти, впередовці, болотовці, примиренці, окісти, антицекісти...»

Тільки в світлі всіх цих фактів можемо зрозуміти, чому перше каміння на Винниченка полетіло було саме з табору екстремної російської соціал-демократії (В. Ленін, В. Ольмінський, М. Горький та інші).

Зображення демонічних, антидемократичних типів і течій у дореволюційному соціалістичному русі, застережливе пророцтво про ймовірність їх експериментів і видава кривавого терору «доби будованого соціалізму» — це п'ята ваговита особливість літературної спадщини В. Винниченка.



Є ще один важливий аспект у творчості Винниченка — це аспект релігійний: релігія і суспільство, люди і віра в Бога. Різні суперпатріоти і святенники закидають Винниченкові, що він атеїст, що в своїх творах проповідував безбожництво. Звичайно, атеїзм Винниченка питання не дискусійне. Він був чітко окресленим і принциповим сином своєї раціоналістичної і критичної доби. Він замикав собою вік свідомости Драгоманова, Франка, Лесі Українки, М. Павлика, В. Стефаніка та інших або, ширше кажучи, — вік панування європейського раціоналізму й просвітництва. У цей великий позитивістичний вік трансцендентальні проблеми — віри в Бога, потойбічного життя, смерті й безсмертя душі, — як заховані, незбагненні людським розумом питання, здавалося, ніби втратили атрактивність. Але Винниченко насамперед письменник. Він аналітик людських душ, характерів і творець живих образів. Він добре розумів, що ці вічні проблеми більше чи менше органічно пов'язані в людській свідомості. Тому як мистець він ніколи не вилучав цих проблем з кола своїх спостережень і творчости.

В оповіданні «Голота» прості, неписьменні, гнані і затуркані працею і бідю люди поміж собою постійно міркують про добро, правду, Бога. На терпку і злісливу іронію озлобленого життям

20. Там само, стор. 209-210.

Трохима до дівчини Саньки: «А тобі Бог багато дав, хоч ти свята та Божа?» — старий у бувальцях дід Юхим резонно зауважує «Ні, ти, Трохиме, не смійся. У Бога, брате, треба вірити. Бо наш брат — без віри в Бога, одна худоба і більше нічого. Без Бога наш брат — не чоловік».

І це, як і в інших оповіданнях, на тему віри в Бога говорить не негативний, а позитивний персонаж, якого автор з любов'ю майстра зображує. Для цих замучених тяжким життям людей віра в Бога — це людська гідність, це підтримка в біді, це надія на краще.

Коли ж у романі «Хочу!» Винниченко переносить нас у світ петербурзької інтелектуальної еліти Андрія Халепи, то ми бачимо, що ці саме проблеми, тільки на вищому філософському рівні, хвилюють і той високий світ. Але чи не найглибше проблема віри й Бога поставлена в двох його романах «По-свій» і «Божки» (1913-14). Поет Вадим Стельмашенко повертається з заслання й застає паралізованого батька. Батько, колись активний в робітничому русі, був атеїстом. І раптом при першій зустрічі батько лівою рукою (бо праву одірвано на заводі) перехрестив сина. Вадим — вражений, але зовні прийняв це, як належне. При наступній зустрічі, після кількох фраз батько замовк і лежав ніби спокійно.

...Але тільки Вадим рухнувся... як він розплющив око і, дивлячись на сина, з якоюсь строгою напруженою увагою, надиво виразно і твердо з мукою викрикнув:

— Вадю, Бог є?

Вадим сильно вперся кулаками в ліжку й на мить затримав дихання. Він зразу ж зрозумів, що питання задано не для розмови, не так собі, а з якимось важливим, рішачим значенням для батька, що відповідь чекається всіма силами душі і що вона не може бути ні так, ні сяк, а певна, категорична, без хитань...

І, сам не знаючи, як це сталося, Вадим тихо, але твердо й непохитно промовив:

— Є, тату!

— Віриш?

— Вірю, тату!

І знову, як під владою незрозумілої сили, Вадим помалу підняв руку і, не зводячи очей з батька, перехрестився два рази.

— Вірю, тату, в Єдиного Всемогучого Бога.

Трохим Петрович опустил голову на подушку й заплющив око. Лице його стало дивно-спокійним.²¹

21. «Божки». *Твори*, т. 8. Відень, в-во «Дзвін», 1919, стор. 130-31.

У контексті роману, звідки читач знає психологічні і побутові деталі неймовірних ситуацій з життя родини Стельмашенків, ця картина діалогу з батьком звучить особливо потрясаюче. Збагнуто тільки: Вадим недавній каторжанин, атеїст, активний член соціалістичної партії, програма якої всяку релігію виключає. Батько — теж колишній атеїст. І ось, після великої життєвої катастрофи — втрата руки, параліч, зустріч з сином, якого він уже вважав мертвим, — сцена шукання і відкриття Бога. І нема в цій сцені ані краплі фальшу. Бо постала вона на ґрунті глибокої психологічно-життєвої мотивації, в основі якої лежить правда мистецтва. Щось подібне можна відчуті тільки в драматичних сценах Достоєвського.

Це тема велика й також цілковито не досліджена у Винниченка. Скажу тільки, що, проймаючи багато його творів, вона звучить у Винниченка не тільки як невід'ємна, складова частина людського буття, але й як філософська проблема самого автора. У своїх найінтимніших записах у щоденнику він дуже часто звертається до ідеї Бога, безсмертя, потойбічності. У записнику ч.7 за 13.VIII.1919 року читаємо:

Ідея Бога неподільно, нерозривно споріднена з ідеєю безсмертя. З смертю Бога пропадає безсмертя, цей найкращий виразник інстинкту життя.

Отже, своєрідна й оригінальна постава у Винниченкових творах проблеми релігії, віри в Бога, богошукання, відкриття й трактування проблеми як філософської категорії, як пізнання сенсу людського життя, — є шостим ваговитим внеском його в нашу літературу.



Наприкінці XIX і на початку XX сторіччя у всій світовій літературі провідне місце посіла модерна соціально-психологічна повість і драма. Досить пригадати імена Гавптмана, Гамсуна, Стрінберга, Ібсена, Метерлінка та подібних. У центрі їх уваги були філософсько-моральні проблеми: свобода й несвобода волі, ідея й обов'язок, герой і юрба, родина, кохання, шлюб, вірність і зрада, правда й брехня та багато інших філософських і соціальних проблем, включно з таким лихом тієї доби, як сухоти, венеричні хвороби, проституція тощо. Винниченкова заслуга в тому, що він чи не найгостріше відчув пульс доби і створив цілий цикл соціально-психологічних оповідань, романів і драм, у яких ці вічні

загальнолюдські проблеми знайшли його власне оригінальне трактування. Той факт, що Винниченкові оповідання, романи (зокрема роман «Чесність з собою») і драми цього соціально-психологічного циклу перекладено на багато європейських мов, а його драми пішли майже в усіх кращих столичних театрах Європи, свідчить не тільки про його особистий успіх, але й про те, що з ім'ям Винниченка українська література ввійшла у світову літературу як її реальна діюча частка.

Не можна не згадати виняткового становища Винниченка в історії української драматургії, українського модерного театру. Різні негатори Винниченка «тут» і «там» вже довгі десятки років стараються звести це питання на ніщо. А між тим незаперечні факти й об'єктивні історики, які були і є тепер у нас (Д. Антонович, Г. Лужницький, В. Ревуцький, Л. Залеська-Онишкевич) свідчать: якщо старий заслужений дореволюційний побутово-етнографічний театр М. Садовського поволі еволюціонував до театру психологічної драми, то тільки після появи драматичних творів В. Винниченка. Пореволуційний модерний український театр — маю на увазі: «Молодий театр», «Державний драматичний театр ім. Шевченка», «Драматичний театр ім. Франка», «Незалежний львівський театр» під керівництвом О. Загарова та багато інших, — всі вони стартували, зросли й зміцніли на драматичних творах Винниченка. Тому об'єктивні історики театру вважають його засновником української модерної драматургії й сучасного українського театру.

Багатогранна і багатожанрова творчість В. Винниченка вплинула на формування цілого покоління майстрів слова. Кого б ми з видатних письменників пореволуційної доби не взяли: М. Івченка, М. Хвильового, Г. Косинку, О. Копиленка, В. Підмогильного, О. Слісаренка, Г. Брасюка, Б. Тенету, Б. Антоненка-Давидовича чи навіть драматурга М. Куліша і прозаїка О. Довженка, — то на кожному з них без сумніву позначився той або інший вплив В. Винниченка. Це не тільки моє твердження. Багато з названих вище авторів самі про це з гордістю заявляли не раз. Прочитую одного не названого, який жив і творив серед нас, промовляв до нас словом про Винниченка. Але, як звичайно, ми були глухі. Ми його не слухали. Ми його тихо поховали і забули. А був він чи не найбільший серед нас. Говорю про Тодося Осьмачку. 1955 року він писав:

То ми зараз і питаємо: хто ж тоді є письменником нашої обдертої і поневоленої України? І відповідаємо — знову таки Винниченко. Він найбільший між усіма нашими прозаїками і найбільший письменник гайдамацьких нащадків! Він стоїть на

порозі 20-их років цього сторіччя і кидає тінь від своєї постаті аж до наших днів.²²

На закінчення не можна не згадати, що саме Винниченко впровадив у нашу літературу два нових, до того не практикованих у нас, жанри: науково-утопійний («Соняшна машина», «Вічний імператив», «Прокажельня») та соціально-детективний («На той бік», «Нова заповідь», «Поклади золота»). Тільки після появи «Соняшної машини» і «На той бік» цей жанр у другій половині 20-их років почав культивувати Ю. Смолич і В. Владко, а в 60-их роках появилось вже кілька майстрів цього нелегкого жанру.

Ці чотири творчі фактори: Винниченко на світовій арені, Винниченко як основник модерної української драми і театру, Винниченко — виховник цілої плеяди майстрів українського слова і, нарешті, — основник науково-утопійного й детективного жанрів у нашій літературі, — становлять фундаментальний сьомий внесок В. Винниченка в українську літературу ХХ сторіччя.



Я спробував акцентувати увагу читачів лише на деяких епізодах, ідеях та образах із багатющої літературної спадщини В. Винниченка. Само собою зрозуміле, що це далеко не вичерпує всього того багатства, що залишив нам письменник у своїй літературно-мистецькій спадщині. Винниченко у своїх творах, як мало хто з його сучасників, зобразив національну й соціальну неволю українського народу, як органічну єдність його трагедії. Він створив галерею безсмертних персонажів, які відчули ганьбу цієї неволі й оголосили їй війну. Він умів схоплювати соціальні контрасти й конфлікти своєї доби, розкривати її болючі рани, скидати маски з лицемірів і фарисеїв, розкривати брехню, безчесність, нелюдяність, таврувати людські пороки (занепад моралі, людської гідності, злочинство, розпуста). Він, найбільший наш людинознавець, умів, як мало хто, зобразити людські страждання, оголювати душевні рани, розкривати таємні нестерпні муки людини й бачити такі глибини трагедій і катастроф, яких наша література ще не знала. Він умів у нашому житті, у нашій літературі зосереджувати свою творчу увагу на багатьох вічних, загально-

22. Тодось Осьмачка, *На початку* — Слово. «Український Прометей», Детройт, 2 червня 1955, ч. 22.

людських проблемах і тим витягав нашу відсталу літературу на великий світовий тракт.

Як письменник-гуманіст Винниченко глибоко вірив, що в людині, в людській спільноті цілої нашої планети, переможе добро, правда, щастя. Він пристрасно до самої смерти вірив, що людство вийде з сучасної прокажельні на радісний шлях сонцеїзму і вселюдського узгодження. Ідея людського щастя на Землі проймає всю його творчість від перших оповідань і романів до останніх і досі не друкованих ще творів. У романі (не друкованому) «Прокажельня» (друга назва «Лепрозорій») є такий епізод: молода журналістка збирає від усіх видатних людей свого часу відповідь на питання: «Що таке щастя?». З цим питанням прийшла вона й до відомого старого і заслуженого французького письменника Кльода Бартельо.

— Не знаю, дочко, — відповів спочатку письменник.

Але згодом, подавши сумну характеристику нашого часу, коли проблемою щастя людини мало хто серйозно цікавиться, сказав:

— Але, коли ви вже звернулися до мене, то я прошу переказати вашим читачам мою відповідь, відповідь людини, яка вже для себе нічого не хоче... Перекажіть мій, так би мовити, скромний заповіт людям... Скажіть їм: нема більшої, нема почеснішої, нема великодушнішої і прекраснішої мети та сенсу існування як окремих людей, так і цілих націй, як творення щастя. Не сили, не могутности, не панування, не розкошування, а щастя. Розумієте? А колегам моїм, письменникам і мистцям, перекажіть, що немає вищої, цікавішої теми для їхніх творів, як щастя.

Це Винниченкова заповітна ідея. Для неї він жив. За неї з юнацьких років боровся, сидів у тюрмах, жив нелегально, тікав на еміграцію і знову, ризикуючи життям, переходив часто кордон. З її ім'ям ставав на чолі революції й відновленої української держави 1917 року. З вірою в неї творив свої філософські концепції, нові утопійні теорії, шукав, гірко помилявся, кааявся, знову шукав і часто напівголодний працював, працював до останнього віддиху, всіма відкинений і забутий.

«Слово», збірник ОУП, ч. 9. Едмонтон, 1982.

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ

Життя, доба, творчість

Істинно: Хвильовий. Сам хвилюється і нас усіх хвилює, п'янить і непокоїть, дратує, знесилює і полонить. Аскет і фанатик, жорстокий до себе і до інших, хворобливо вражливий і гордий, недоторканий і суворий, а часом — ніжний і сором'язливий, химерний характерник, заплюблений у слово, у форму, мрійник.

Володимир Коряк

Я ніколи не дивився на легке, приємне життя і щастя, як на остаточну мету людського існування. Такий ідеал я назвав би «ідеалом свинаря». Ідеали, які освітлюють мій шлях і з дня на день дають мені мужність бадьоро дивитися в обличчя життя — це ідеали Добра, Краси, Правди.

Альберт Айнштайн

Замість вступу

У Харкові, в листопаді-грудні 1932 року, в залах Науково-дослідного інституту літературознавства ім. Т. Шевченка, що на розі вулиць Раднаркомівської і Пушкінської, відбувалася виставка «15 років художньої літератури УСРР». Виставку розміщено було в 9 залах Інституту. IV-ий відділ виставки виконювала портретна галерія українських радянських письменників. Найбільшу увагу глядачів притягала група портретів пензля

Анатолія Петрицького. Серед вражаючої багатоманітної і різно-типажної добірки його портретів привертала особливу увагу два: талановито стилізований під Дон Кіхота портрет М. О. Скрипника і своєрідний, у стилі раннього символізму портрет Миколи Хвильового.

Кілька років тому, коли після смерті Анатолія Петрицького (1964) у Києві видали великий альбом його портретів, я відразу почав шукати цих двох портретів. Портрет М. О. Скрипника зберігся (якщо не в оригіналі, то принаймні у фотокопії) і до альбому потрапив. Але портрета Хвильового нема. Нема про нього згадки й серед приміток про втрачені портрети. Так ніби такого портрета Петрицький ніколи не малював, ніби його в природі не існувало. Чи пощастить комусь колись знайти бодай копію цього портрета? На всякий випадок занотую тут те, що зберегла моя зорова пам'ять.

На великій міській безлюдній вулиці вирізняється обрис багатопверхового, брудноцеглястого кольору будинку. Ані пори року, ані часу дня, ані виразного стану погоди фарби Петрицького зумисне не показують. Перед глядачем — абстрактність, неозначеність. Не то крупчастий сніг іде, не то б'ючий вітер з дощем, не то осіння нудна холодна мжичка. І якісь невиразні сутінки. Під стіною будинку стоїть людина. Крізь димчасту поволоку на обличчя людини звідкись падає жмут світла. Людина стоїть боса, без кашкета, в темного кольору сорочці й штанах. Вона беззахисно і, здавалось, розгублено притулилася до брудної, мокрої і холодної стіни, з безнадійно опущеними руками. Права рука видавалася чомусь довшою, ліва — коротшою. Увагу глядачів приковували пальці рук. Вони були химерно й боляче покручені й творили ілюзію безнастанного тремтіння. Це зраджувало глибоку, надлюдську внутрішню тривогу і біль людини. Босі ноги, що безладно схрещувались на холодному бруку, ще в більшій мірі поглиблювали враження, ще гостріше виявляли силу розпуки й неспокою. Але дивно, як тільки глядач переводив свій погляд на обличчя людини, його охоплювало інше враження. Ілюзія осінньої мжички зникала. Його увагу притягало відразу характеристичне обличчя людини та її скуйовджена чорна чуприна, що не охляла навіть під дощем. Ледве помітно перекошене худе обличчя з глибокими борознами тривожних років, на якому вирізнялись великі, пронизливі, глибоко всаджені карі очі. З них відсвічувалася сила волі й характеру. Якщо покручені пальці й босі ноги на холодному мокрому бруку викликали почуття трагічного, то вираз обличчя зроджував почуття героїчного, почуття гордої нескореної сили людини і, одночасно, почуття зневаги до жорстокого оточення.

Це був портрет Миколи Хвильового пензля А. Петрицького. І цього портрета в альбомі померлого мистця нема. І не відомо, чи зберігся він взагалі. А може, «не зберігся» навмисне. Як навмисне випав М. Хвильовий з різних енциклопедичних та історико-літературних довідників.

Візьмімо УРЕ (Українську Радянську Енциклопедію) й у відповідному томі пошукаймо гасла «М. Хвильовий». Марно. Такого гасла там нема. Хоч загально відомо, що головний редактор УРЕ, Микола Платонович Бажан, це гасло замовляв, що було написано в суворо офіційному, партійно-витриманому пляні й здано вчасно до редакції УРЕ. І на цьому історія гасла замкнулася. На сторінки УРЕ воно не потрапило й таємниче зникло в складних лабіринтах редакційного апарату. Очевидячки, та «велика, велетенська, фатальна сила», що її так ненавидів М. Хвильовий, яка всевладно керувала працею безправної *редколегії* УРЕ, вважала, що такого письменника не було або, якщо й був, то... не повинен бути. Очевидячки, вона (та «велика... сила») мала й має містерійний страх перед самим ім'ям покійного письменника і забобонно вірила, що навіть найвитриманіше написане гасло про Хвильового випромінюватиме владоотруйні флюїди. Тому краще, щоб цього імени на сторінках УРЕ не було.

Загляньмо до п'ятитомного біо-бібліографічного словника «Українські письменники», що вийшов у видавництві художньої літератури «Дніпро» в Києві 1965 року. Ми тут знайдемо навіть маловідомі, десятирядні, а то й лише кололітературні імена: Ходченко П., Хорунжий А., Хазан М., Худяк В. та низку подібних, але прізвища Хвильового — нема.

У другому томі «Історії української літератури» (видання Академії Наук Української РСР, Київ, 1957) та в одностомнику тієї ж історії (у тому ж виданні, Київ, 1965) ім'я Хвильового згадується багато разів. Але згадується принагідно в зв'язку з тим чи іншим літературним чи організаційним негативним, розкладовим, «націонал-ухильницьким», ба навіть антирадянським вчинком і подією. У восьмитомнику «Історії української літератури» (видання АН Української РСР, Київ, том 6, 1970), повторивши майже всі зазначені в попередніх історіях негативи Хвильового, все ж таки спробували розглянути детальніше дещо з його художніх творів. Але зроблено це ніби для того, щоб у висновку ствердити, що «Хвильовий остаточно визначився як націонал-ухильник, один з ідеологів войовничого буржуазного націоналізму, — романом «Вальдшнепи» (1927), в якому автор дійшов до прямого вихвалання антирадянських сил» (стор. 237).

Про Хвильового як талановитого письменника-новатора, під впливом якого зросло майже все молоде покоління письменників 20-их років, включно з пізнішим його антагоністом І. Микитенком (див. його оповідання «Будні»), про Хвильового як теоретика й основника нового стилю романтики вітаїзму (активного романтизму), провідника потужного літературного напрямку, що позначився на цілому літературному процесі 20-их років, — про це в «Історії української літератури» останнього радянського зразка не написано нічого.

Отже в офіційному радянському літературознавстві творчість М. Хвильового представлена як прикрий негативний епізод, що належить до периферії і цілковитого забуття. Але, як свідчать матеріали, що час від часу пробиваються поза межі України, неофіційне, але вільне і незалежне в своєму думанні літературознавство оцінює Хвильового інакше. В одному з самвидавних матеріалів, що недавно дістався до нас, про Хвильового читаємо так:

На магістралях новітньої української історії М. Хвильовий — завузлення, етап, що зв'язує минуле з сучасним і майбутнім. На Україні його ім'я перейшло в легенду (особливо ним цікавиться молодь)...

...Вплив його рушійних ідей і мобілізуючих концепцій живе, ферментує і з духом часу збагачується й посилюється.¹

Але не тільки в неофіційних самвидавних спогадах і статтях зустрічаємо позитивну оцінку Хвильового. Зустрічаємо її в більш чи менш відкритій чи прихованій формі в багатьох офіційних публікаціях і спогадах. На першому місці тут стоять спогади колишнього гартованця і ваплітянина Юрія Смолича «Розповідь про неспокій» (1968). На всіх сторінках розповіді зримо чи незримо відчуваємо тінь могутньої творчої постаті М. Хвильового. Щоб не наразитись на обвинувачення в позитивному ставленні до Хвильового, Юрій Смолич постійно намагається триматись від нього на певній дистанції. Час від часу він прикидається наївником і стверджує, що хоч належав до групи Хвильового, але «не поділяв поглядів хвильовістів». Він пішов до ВАПЛІТЕ, мовляв, тому, що «у ВАПЛІТЕ були всі мої друзі... всі ті літератори, котрі були мені душевно близькі, і всі ті, котрі близькі були мені творчо. І взагалі, викручується Ю. Смолич, «для нас ВАПЛІТЕ була організацією літературною і тільки літературною».

Ю. Смолич пригадує найосновніші ідеї і гасла Хвильового-

1. Архів «Смолоскипа». Балтімор, стор. 25, 29.

полеміста: «Європа чи Просвіта?», «Психологічна Європа», «Геть від Москви», «Азіятський ренесанс», «Романтика відрізання» тощо. Ці хвилюючі проблеми 20-их років, що їх теоретично й візійно ставив М. Хвильовий перед українським мистецьким і політичним світом, Ю. Смолич навмисне коментує примітивно й вульгарно. І робить це він, на мою думку, як досвідчений «перестраховальник»: що ж, мовляв, коли в свій час до цих проблем він мав якийсь позитивний стосунок, то в цьому нічого поганого нема, бо були це несерйозні, хлоп'ячі вибрики і тільки. Він, згідно з панівною настановою, творчі ідеї Хвильового пов'язує з такими ж ідеями В. Винниченка. Мовляв: «Хвильовий повторив чимало винниченківських теорій», і тому «в його теоріях, як і в теоріях Винниченка, були зародки того, що двома десятиліттями пізніше склалося в певну програму «нацкомунізму».²

Але коли ми поминемо всі ці офіційні «ідеологічно витримані» опуси і пригадаємо собі ряд істотних фактів, що їх старанно нотував Ю. Смолич з тої мистецької атмосфери, яка постійно побутувала навколо Хвильового, то виразно відчуваємо, якою привабливою, майже містерійною постаттю був Хвильовий для літературної молоді та й для самого Смолича зокрема («Я все хотів знайти Хвильового, щоб через нього 'запричаститися' до літератури... Він був неуловимий», — згадує Смолич про свої перші роки в Харкові). У цілому від читання спогадів Смолича залишається враження, що Хвильовий назавжди залишився в його підсвідомості великою багатогранною творчою особистістю, що його втрата — це велика незаступна втрата для української літератури. Видно, що Хвильовий не давав спокою йому до самої смерті. Не випадково, нарешті, дух неспокою Хвильового позначився і на самій назві спогадів Юрія Смолича.

Це лише кілька фактів про М. Хвильового й українську радянську дійсність після його смерті. Звідси логічно виникає нове питання: як же поставилися до М. Хвильового та його спадщини українці поза межами радянської України, зокрема — політично активна еміграція?

Це питання досить складне. Йому варто приділити окрему розвідку. Тут же ми лише згадаємо дуже стисло й загально. Ставлення до М. Хвильового політично й культурно діючих сил українців поза межами УРСР за останнє 50-річчя було і є дуже диференційоване. Проте в загальному, не беручи до уваги

2. Юрій Смолич, *Розповідь про неспокій*, частина перша. «Радянський письменник», Київ, 1968, стор. 87, 89, 98.

партійно-світоглядних, часто діаметрально протилежних позицій, їх можна поділити на два табори. Табір вдумливого, об'єктивного й більшою чи меншою мірою позитивного розуміння Хвильового як мистця, людини й громадянина і табір обмеженого, верхоглядного, екстремно-доктринерського його заперечення. Для ілюстрації зворушливої єдності в ставленні до Хвильового в цьому останньому таборі зіставмо лише висловлювання, з одного боку, речників, що зараховують себе до самостійників-антикомуністів, і з другого — речників комуністичних поплетачів, що інколи іменують себе «прогресистами». Останні чи не найвиразніше знайшли свій вислів у колісї відомому агентурному журнальчику «За синім океаном» у статті автора, що заховався за прозорий криптонім «К. Ю.». Коли його антагоністичні однодумці з групи антикомуністів кидали на Хвильового різне лайливе несусвіття: «зрадник», «моральний нуль», «безхарактерник», «Юда», «недоучка», «духовний москвофіл», «відступник від Христа», «матеревбивник» і тому подібне, то цей «прогресист» з «За синім океаном» безапеляційно твердив, що гітлерівські орди убійників, які насунули на Україну 1941-43 рр., це й були ті «чорнокнижники з Вюртембергу», що їх опоетизував Хвильовий у своїх памфлетах, це, мовляв, і була та «психологічна Європа», про яку марив і на яку орієнтуватися закликав М. Хвильвий.³

Я згадав сумарно ці дві групи критиків М. Хвильового, що діяли чи й тепер діють поза межами УРСР, щоб ясніше підкреслити їх духовий перегук з тими оцінками, що були і є в рідному краю. Коли перша група, з тими чи іншими відмінами, перегукується з усім справді без лапок прогресивним, неупокореним, сповненим віри в свободу, правду й національну гідність народу нашого, то друга—дивним способом перегукувалася й перегукується з усіма чорними силами, з отією, мовляв Маланюк, «всеукраїнською енківщиною», яка цькувала і вбила Хвильового та після майже п'ятдесяти років по його смерті люто ненавидить і боїться навіть згадки про нього.

Пригадаймо, що п'ятдесят років тому у «Одвертому листі до Володимира Коряка» М. Хвильвий писав:

Словом, прощайте, шановний товаришу! Вітайте від мене всіх своїх друзів і всіх гарних знайомих і передайте, будь ласка, що я їм не дам спокою і на тому світі...

3. К. Ю., *Доктрина пристосування, або М. Хвильвий і фельдфебелі з «Нахтігала»*, «За синім океаном». Нью-Йорк, листопад-грудень 1962, стор. 22.

...Мій девіз — не щади ворога!.. «Хай живе дух неспокою!»
Прощайте!⁴

Насправді — слова пророчі. Як п'ятдесят років тому, так і тепер звучать вони як грізна осторога судді і месника.

Біографічний коментар

Нелегко, будучи відірваним від багатьох джерельних документів, писати докладну біографію М. Хвильового. Та такого завдання я навіть не ставлю перед собою. Це тема окремої великої студії. Тут я лише спробую, виходячи з наявних у нас матеріалів і фактів, упорядкувати, критично переглянути, ствердити ті біографічні дані, що на сьогодні, в тій чи іншій мірі, вплетені в біографію Хвильового. У деяких моментах я не цуратимусь здогадів і припущень, якщо вони впливатимуть з логічних і психологічно виправданих мотивацій. Такі моменти я передаю на суд щасливіших від мене дослідників, що зможуть мої припущення заперечити чи ствердити, опираючись на недоступні ще нам тепер документи і джерела.

Хвильовий — псевдонім. Справжнє прізвище його Фітільов Микола Григорович. Народився він 1 грудня за старим чи 14 грудня за новим стилем 1893 року в селі Тростянці, Охтирського повіту на Харківщині. Батьки — сільські вчителі. Батько — Григорій Олексійович Фітільов, правдоподібно російського походження, зі збіднілого роду дворян. За опозиційні настрої й нелегальну діяльність був виключений з Харківського університету. Це примусило його піти вчителювати на село. Призначення дістав у село Тростянці на Харківщині. Тут зустрів симпатичну панну Єлисавету, доньку Івана Івановича Тарасенка, бухгалтера маєтків власника великих гуралень Кеніґа. Правдоподібно, на початку 90-их років вони одружилися. Першим у родині Фітільових народився син Микола. Після нього прийшло ще четверо дітей: донька Євгенія, син Олександр і ще дві доньки — Людмила й Валентина. Разом з дітьми прийшла матеріальна скрута. Учительського заробітку не вистачало на таку велику родину. Григорій Фітільов цим переймався мало. Він більше полюбляв рибальство і полювання. До цього ще долучився й химерний його характер та хвороблива пристрасть до міцних напоїв. Через кілька років це привело родину Фітільових до розколу. Року 1904 чи п'ятого Єлисавета Іванівна,

4. «Валліте», ч. 5, Харків, стор. 172-173.

забравши дітей, переїхала тимчасово на хутір Зубівка до сестри, що була одружена з дрібним поміщиком М. Смаковським. Внезабари Єлисавета Іванівна, діставши посаду вчительки, покинула гостинний дім Смаковських. Учителювала спочатку в селі Чернеччині на Богодучівщині, а згодом — на хуторі Дем'янівка, недалеко від Диканьки. «Тут, — пише біограф, від якого запозичаємо всі ці відомості, — на глухій шляху прожила мати майбутнього письменника, поки всі діти не повиростали, а її найстарший син не став відомим далеко за межами України Миколою Хвильовим»⁵

Так з 11 чи 12 років Микола виростав без батька. Крім матері, ним опікувалися два родичі по маминій лінії: відомий вже нам М. Смаковський і збіднілий ліберальний поміщик Савич. До послуг юного Миколи були їхні добре підібрані бібліотеки. Тут він з захопленням перечитував клясичну російську й західноєвропейську літературу. В бібліотеці Савича знайшов «Кобзаря» і ще деякі українські книжки. І це, треба думати, у великій мірі визначило його життєвий шлях. Кузина Хвильового Л. Смаковська свідчила, що він (Хвильовий) ще підлітком знав напам'ять силу поезій Шевченка та інших українських поетів.⁶

Григорій Фітільов, залишений на власну долю, вів життя безтурботного бурлаки. Часто міняв учительські посади, а то й залишався без праці й жив з випадкових заробітків і полювання. Перед першою світовою війною його розбив параліч і він насамоті доживав віку в селі Котельні.

Це майже все, що ми знаємо про батьків Миколи Хвильового та про його дитячі роки.

Освіта

Щодо освіти М. Хвильового, то відомості теж дуже скупі, суперечливі й плутані. У «Хрестоматії нової української літератури» М. Плевако (Харків, в-во «Книгоспілка», 1925), як і в біо-бібліографічному збірнику А. Лейтеса і М. Яшека,⁷ що були опубліковані ще за життя письменника, подано, що після початкової школи освіту здобув самотужки. Це — напівправда. Коли йде мова про широку університетську освіту, то він справді здобув її самотужки. Коли ж мова йде про середню освіту, то тут справа виглядає інакше. На

5. О. Ган, *Трагедія Миколи Хвильового*. Німеччина, в-во «Прометей», рік видання не вказано, стор. 10-12.

6. О. Ган, *Трагедія Миколи Хвильового*, стор. 16.

7. А. Лейтес і М. Яшек, *Десять років української літератури (1917-1927)*, т. I, біо-бібліографічний довідник. Харків, ДВУ, 1927, стор. 526-34.

підставі фактів, що їх подав О. Ган, свідчень кузини (двоюрідної сестри) М. Хвильового Л. Смаковської⁸ та спогадів товариша юнацьких років П. І. Шигимаги⁹, про середню освіту Хвильового на сьогодні можна ствердити таке: заходами матері й при матеріальній опіці дядька М. Смаковського Микола закінчив початкову школу в селі Калантаєві. Це було близько від Зубівки. Тому Микола жив у Смаковських і звідси його щодня возили до Калантаївської школи. Після початкової школи його віддали до вищепочаткової школи в місті Красний Кут. Чому саме сюди віддали Миколу, залишається не з'ясованим. О. Ган мотивує це матеріальною скрутою матері. Мені здається, що не це було головним. Аджеж М. Смаковський, а згодом і Савич продовжували опікуватися цікавим і спраглим знання юнаком. Чи не головну роллю тут зіграло те, що саме тоді в Краснокутській ремісничій школі викладав Миколин батько Григорій Фітільов. Можливо, саме він і переконав Єлисавету Іванівну віддати Миколу до вищепочаткової школи в Красному Куті. Ми не маємо, на жаль, жадних даних про його контакти з батьком у Красному Куті. Але наймовірним було б, щоб він не зустрічався з батьком. Можна навіть припускати, що саме в ці роки батько не тільки зустрічався з сином, а й брав його з собою на полювання, яке було невід'ємною частиною його життя. Саме в ці роки від батька ще юнаком-підлітком Микола запалився пристрастю мисливця, яка не покидала його до кінця життя. І чи не про ці виїзди з батьком на полювання пізніше Хвильовий-письменник у своїх «мисливських» творах так тепло і ніжно згадував:

Тоді надходить задум, і переді мною виростає наш посьолок, батько мисливець і той прекрасний вечір, коли я в перший раз поїхав з ним на полювання. Пам'ятаю, ми приїхали на луки вночі... Наша підвода зупинилась у комишах. Кобилу випустили на пашу, а самі лягли на віз. Я довго не спав. Були міріади зір, і я довго мріяв і дивився в небо. Потім я заснув. Сон був короткий і тривожний. А розбудив мене постріл. Батько вже стояв у комишах і зустрічав вранішній переліт. Парувала ріка й десь загорався світанок. Пам'ятаю, я хотів тоді умерти — так прекрасно було й так билось моє молоде серце.¹⁰

Після закінчення Краснокутської вищепочаткової школи Микола, під опікою й за допомогою дядька М. Смаковського, вступає до

8. О. Ган, *Трагедія Миколи Хвильового*, стор. 16.

9. П. І. Шигимага, *Факти до біографії Миколи Хвильового*, «Вперед», український робітничий часопис. Мюнхен, листопад 1955, стор. 5-6.

10. Микола Хвильовий, *Твори*, т. I. Харків, 1927, ДВУ, стор. 195-196.

Богодухівської гімназії. Тут він вчився до п'ятої класи включно. По закінченні п'ятої класи, з причин, досі ще мало з'ясованих, його виключили з гімназії. О.Ган твердить, що виключили Миколу з гімназії за його активні зв'язки з нелегальною групою соціалістів-революціонерів, розповсюдження серед шкільної молоді і робітництва нелегальної протидержавної літератури та за неслухняність і зухвальство перед гімназійним начальством. Можливо. В тих умовах це було явище закономірне. Імперсько-російська русифікаторська атмосфера гімназії дуже сприяла цьому. Тим більше, коли ми знаємо, що українська стихія родини діда Тарасенка ще з дитячих років позначилася на свідомості Миколи, а остаточно оформили її відкритий і відразу вивчений майже напам'ять «Кобзар» Шевченка та впливи свідомих тогочасних українських діячів: учителя калантаївської школи О.Л.Сільванського та викладача російської мови і літератури Краснокутської вищепочаткової школи А.Кривохатського. Тож Микола Фітільов вже прийшов до Богодухівської гімназії з опозиційним, критичним настроєм. Але які б здогади чи припущення ми тут не робили, незаперечним є одне: по закінченні п'ятої класи Микола змушений був покинути гімназію. Повернувшись до матері на хутір Дем'янівку, він незабаром влаштовується на працю писаря Рублієвської волосної управи. Був це правдоподібно 1911 рік. Цим почався новий період у біографії Миколи Хвильового. Про цей період його життя маємо, на щастя, згадувані вже нами спогади вчителя П.І.Шигимаги, що вчителював у селі Бригадирівці, за три кілометри від Дем'янівки і близько волосного центру села Рублівки. П.І.Шигимага свідчить, що Микола, працюючи писарем Рублієвської волосної управи, одночасно поза працею дуже багато читав, пильно вчився з гімназійних підручників далі й одночасно брав активну участь у драматичному гуртку, що його заснували молоді вчителі й діти місцевої інтелігенції. Драматичний гурток ставив переважно українські побутові драми: «Невольник», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Наталка Полтавка» та інші. Микола в цьому гуртку відзначався не абияким драматичним талантом. І що важливе, пише Шигимага, «Микола вже в цей час (1913-15 — Г.К.) виявляв глибоку національну свідомість».

Наприкінці 1915 року П.І.Шигимага дістав посаду вчителя в Богодухові, де з того часу й оселився. На початку 1916 року приїхав туди й Микола Фітільов. П.І.Шигимага не говорить ясно, чого саме приїхав тоді до Богодухова Микола. Але декілька його зауважень (що Микола ще в Рублівці й Дем'янівці пильно студіював середньошкільну підручну літературу, що в Миколі були далекі

родичі, збіднілі поміщики Савич і Смаковський, які «допомагали Миколі матеріально, коли він ходив до школи», про нову дружбу щойно прибулого Миколи з гімназистом Маліком тощо) наштотують нас на таке припущення: виключений з п'ятої чи шостої класи гімназії Микола повернувся до матері на хутір Дем'янівку. Влаштувавшись на працю писаря Рублівської волосної управи, він поза тим не тільки багато читав, не тільки брав активну участь у культурно-освітніх гуртках молоді (драмгурток тощо), але й мріяв про закінчення гімназії бодай екстерно. І він до цього пильно готувався. Підготувавшись, він весною 1916 року вирушив до Богодухова складати екстерно гімназійні іспити. Не виключене, що для цього ґрунт перед гімназійною адміністрацією йому підготувався хтось із його впливових родичів: Смаковський або Савич. До речі, як свідчить Шигимага, Микола тоді зупинився і жив у домі Савичів. Склавши екстерно іспити й доставши гімназійний диплом (атестат зрілості), Микола весною 1916 року пішов добровільно до війська. Складати екстерно гімназійні іспити було тоді дуже розповсюдженим засобом для дітей бідніших соціальних верств. Саме тоді так зробили майбутні його найближчі друзі: М. Куліш, І. Дніпровський, О. Досвітній і багато інших. Найулюбленіші герої багатьох творів Хвильового, які часто є його альтер еґо, переважно молоді люди з гімназійною освітою: і редактор Карк із одноіменної повісти, і Стефан, Вероніка, Демо (з «Сипюетів»), і Вадим, і Марія з «Синього листопаду» і, нарешті, Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів». Це численна галерея типів, що всі вони поспіль «вискочили з гімназійних штанців». Цей тип людини доби революції Хвильовий любив і знав найкраще.

Військова служба

Щодо військової служби М. Хвильового, то теж існує велика розбіжність думок. У книжці А. Лейтеса і М. Яшенка занотовано: «Під час імперіялістичної війни (1914-16) був мобілізований. Кілька років був на фронтах». О. Ган твердить, що Хвильовий пішов добровільно до війська весною 1915 року. П. І. Шигимага подає зовсім нову і, на мою думку, ближчу до правди версію. Як уже знаємо, він твердить, що Хвильовий від 1914 до 1916 року працював писарем Рублівської волости, а від весни до осені 1916 року жив у Богодухові.

Восени 1916 року, — пише Шигимага, — Хвильовий пішов добровільно (вольноопределяющим) в армію. Пішов Микола в армію з моєї хати. Ми з Маліком провели його до роз'їзду

Гаврищів. Моя мама дала йому на дорогу харчів. У кінці 1916 року Хвильовий ще перебував у м. Чугуєві й прислав нам звідти листи.¹¹

Тут, природно, постає питання: як же так трапилось, що М. Хвильовий так довго уникав мобілізації? А справа була проста. Микола був найстарший син матері, молодші діти якої всі були неповнолітні. 1914 року в російській імперії діяв закон, що такі сини багатодітної матері та одинаки звільнялися від військової служби. Але на 1916 рік, з огляду на зatoryжну війну і втрати на фронтах, царський уряд скасував ці привілеї для одинаків і єдиних у родині працездатних. Це вже зобов'язувало Миколу йти до армії. Але, щоб попередити примусову мобілізацію, він вирішив підтягнути свій освітній стан до гімназійного, а тоді піти до армії добровільно. Проте в армії йому не довелось довго бути. У грудні 1916 року він ще був на військовій муштрі в Чугуєві. На фронт його частина могла вирушити найраніше в березні 1917 року. А восени (жовтень-листопад) 1917 року був уже на хуторі Дем'янівка.

П. І. Шигимага залишив нам ще один важливий деталь до біографії М. Хвильового:

Пам'ятаю, — писав він, — як у липні 1916 року Хвильовий (тоді ще, звичайно, Фітільов — Г. К.) читав у мене в хаті свій перший зошит творів. Кімнату він замкнув на ключ, щоб ніхто не перешкоджав. Слухачами були я і мій покійний товариш Малік, що жив у мене на квартирі й учився в Богодухівській гімназії. Перші твори Хвильового — це були подорожні нотатки, в яких він малював гетьманські соснові ліси, що близько Рублівки, та шведські могили. Це були прозові високохудожні твори. Пам'ятаю, на мене й Маліка вони справили надзвичайне враження. Ці перші твори були писані українською мовою.

І останнє в цьому аспекті твердження Шигимаги:

Я свідчу, що в той період, коли я знав Хвильового і коли йому було трохи більше, ніж 20 років, він писав тільки українською мовою і володів нею чудово, а на царські часи цього досить, щоб вважати українського інтелігента національно свідомим.¹²

11. П. І. Шигимага, *Факти...* стор. 5.

12. П. І. Шигимага, *Факти...* Там само.

Що робив Микола Григорович, повернувшись пізньої осені з російської армії до своєї родини в село Дем'янівку, де вчителювала його мати? Відомості про це дуже скупі, але те що маємо, свідчить, що він відразу як у Дем'янівці, так і в ближчих навколишніх селах розгорнув широку культурно-національну, усвідомлену й організаційну працю серед селянства й місцевої зрусифікованої інтелігенції. Він активно організував українські національно-культурні осередки — «Просвіти» і розробляв для них широкі плани праці. О. Ган занотував прецікавий автентичний факт, коли молода дівчина Катря Гащенко, закінчивши гімназію (російськомовну, звичайно), поїхала вчителювати в село Дем'янівку, де, як знаємо, учителювала мати Миколи. Перші її листи звідти були писані російською мовою. Жадних українських зацікавлень у них не було. А через пару місяців почали приходити листи, писані доброю українською мовою, сповнені глибокого українського патріотизму. Вона з захопленням писала про знайомство з сином її старшої товаришки Єлисавети Іванівни Миколою, який у Дем'янівці та в навколишніх селах розгорнув велику культурно-освітню працю. А їй особисто, як багатьом іншим молодим інтелігентам, він відкрив очі на українську історію, культуру, літературу й ідею державности. Це лише один факт з тодішньої багатобічної діяльності Миколи Хвильового.

На початку 1918 року М. Хвильовий оселяється в Богодухові. Під час гетьманського перевороту працює в канцелярії повітової управи, де повітовим старостою став його дядько М. Смаковський. Але десь на кінець літа 1918 року, коли сумновідомі тоді каральні загони широко розгорнули свою акцію та розпочали більші арешти української інтелігенції, Хвильовий тікає з Богодухова в район Рублівки, Дем'янівки, Мурахви. Там бере активну участь в організації повстання проти гетьмана. За твердженням О. Гана, М. Фітільов не тільки агітував за повстання, але й організував та очолив великий повстанчий загін, яким і захопив у другій половині листопада 1918 року Богодухів.

Другий біограф і сучасник Фітільова стверджує протилежне. Дійсно, повстанчий загін з Мурахви та довколишніх сіл без жадного пострілу окупував був Богодухів, повітового старосту просто звільнили від обов'язків, створили відразу «воєнкомат», на чолу якого поставили матроса Чорноморської фльоти Бідила. З в'язниці випустили боротьбіста Михайла Колодку, який відразу став головою повітового Ревкому. Появився в Богодухові і Микола Фітільов. Але жадної керівної чи політичної ролі він не виконував.

Його цікавила тільки культурно-освітня ділянка. Він відразу пішов до праці у відділ народної освіти.¹³

Подібну версію подає другий сучасник і знайомий М. Хвильового, згадуваний П. І. Шигимага. Але незалежно від того, чи стояв М. Фітільов на чолі повстанського загону, який згодом перейшов на бік більшовиків, чи відступав його загін з армією УНР, як пише О. Ган, а потім розчарувався й повернувся назад, чи перешкоджав він відступові українського війська перед навалою Червоної армії, за що був арештований і тільки чудом врятувався, чи справді пізніше було призначено М. Фітільова на військового комісара дев'ятої дивізії, чи працював він у політвідділі якоїсь радянської дивізії, — всього цього ми не можемо категорично стверджувати чи заперечувати, бо нам бракує елементарних доказових фактів і документів. Важливо ствердити незаперечний факт, що десь наприкінці 1918 чи на початку 1919 року почався іделогічний злам у політичній свідомості М. Фітільова. Прийшло глибоке розчарування в можливостях і діях УНР. Як і в багатьох інших молодих революційних українських інтелігентів, почався зворот уліву. Речники цієї інтелігенції, «боротьбісти» й «укапісти» в тих трагічних умовах, що заіснували в Україні 1919 року, вгледіли порятунок ідеї української свободи і державности на шляхах інтернаціонального комунізму. Хвильовий проходив ту саму болючу еволюцію, хоч організаційно до «боротьбістів» не належав. Відступ на північ перед навалою білої армії генерала Денікіна остаточно завершив цей його процес переорієнтації. Саме в тому часі (1919) він вступає в комуністичну партію. Як і коли точно це сталося, нам не відомо. Одне тільки на сьогодні ясне: він не належав ні до есерів, ні до боротьбістів, як це деякі біографи твердили досі. Він увійшов безпосередньо в КП(б)У. Це видно з промови Л. Кагановича на червневому пленумі ЦК КП(б)У 1926 року, що була спрямована проти Хвильового і Шумського. На закид Шумського, що в компартії панує недовір'я до «бувших» боротьбістів, Каганович відповів так:

Оскільки наша дискусія йде зараз не по лінії розподілу на «бувших» і «небувших», можна послатися на нашу спірку з Хвильовим. Адже тов. Хвильовий не бувший боротьбіст, а ми його критикуємо, а тов. Хвиля бувший боротьбіст, та виступав за лінію партії, виступав правильно, по-ленінському.¹⁴

13. В. Я. Коваленко. *Богодухівщина в часи Хвильового*. «Вперед». Мюнхен, 1955, ч. 12 (61), стор. 7.

14. «Будівництво Радянської України». Збірник, випуск I, Харків, 1928(?), стор. 47.

А треба знати, що на той час генеза партійности М. Хвильового була дуже уважно перевірена й вивчена.

Тут варто ще зупинитись тільки на двох моментах з біографії М. Хвильового, в яких його обвинувачують різні несумлінні критики з еміграційної громади. А саме: що він був чекістом, членом відомої в Богодухові «Ради п'ятьох», та що в цій ролі він, нібито, під час розстрілів черниць богодухівського жіночого монастиря, розстріляв свою рідну маму... Щоб це баламутство не ширилось далі, процитуємо насамперед свідчення не раз уже згадуваних перед цим його земляків і сучасників.

П. І. Шигимага про це пише:

Свідчу... що в 1919 році, коли в Богодухові постала вперше ЧК, вона складалася з таких п'яти осіб: голова — Абраменко, секретар — Березовський, члени — Цифринович, Матюхин і Скорик. Хвильовий ніколи й ніде чекістом не був.¹⁵

Щодо розстрілу черниць Богодухівського жіночого монастиря, то той же автор пише, що «все це суцільна вигадка. У Богодухові справді існував жіночий монастир. Але про розстріли монашок за все своє сорокарічне життя в Богодухові я ніколи нічого не чув».¹⁶

Другий, уже згадуваний земляк і сучасник М. Хвильового, В. Я. Коваленко, підтверджуючи цілковито свідчення П. Шигимаги, від себе додає низку фактів і аргументів.

Про те, що Хвильовий був чекістом, — пише він, — і розстрілював монашок і свою матір, почув я вперше недавно на еміграції. Від початку до кінця — все це чиста неправда.

Далі він стверджує, що Богодухівський жіночий монастир існував до 1924 року. Тільки в тому році повітовий відділ народівити перетворив його на дитяче містечко ім. «Револуції 1905 року». Черниць ніхто не розстрілював. Вони розійшлись, хто до рідних, хто на приватне мешкання і, створивши промартіль вишивальниць, з того й жили.

Як неправдою є те, — пише далі В. Коваленко, — що хтось розстрілював взагалі богодухівських монашок, так неправдою є й те, що Хвильовий був членом богодухівської чеки. «Совет п'яти» був створений у Богодухові... перед відступом більшовиків. Цій «п'ятці» підлягало все і вся, бо повіт у цей час був на осадному становищі в прифронтівій полосі...

Серед цих «п'яти» чи «шести», що в той час підписували всі

15. П. І. Шигимага, *Факти...* стор. 6.

16. Там само.

накази й оголошення, прізвища Фітільова-Хвильового не було...

Так само не розстрілював Хвильовий і свою матір, бо вона була жива після його власної смерті.¹⁷

Обидва ці земляки Хвильового також свідчать, що він, хоч і належав до партії, але ніколи цього не підкреслював, політично-активний не був, не виступав з жадними директивними чи пропагандивними доповідями на будь-яких зборах. Він скромно і тихо працював на культурно-освітній ділянці, дружив переважно з безпартійними вчителями: П. І. Шигимагою, Д. І. Сіроштаном, Т. П. Гарбузом, С. Г. Винниченком, Н. І. Давиденком, Ф. Корецьким, О. І. Харченком, П. Шевченком та з редактором газети «Богодухівщина», колишнім боротьбистом Борисом Колосом (справжнє прізвище Павло Кобан). Багато з них пізніше, завдяки підтримці М. Хвильового, переїхали і влаштувалися на працю в Харкові.¹⁸

Цікавий епізод з праці М. Хвильового вже в останні місяці перед виїздом його до Харкова подає В. Коваленко:

Пригадую, що особисто з Хвильовим я мав до діла в березні 1921 року, коли він був на посаді керівника позашкільної сітки народньої освіти Богодухівського повіту. До цієї позашкільної сітки підлягала тоді «Просвіта», членом якої був і я. Коли в березні 1921 року приходили святкування днів народин і смерти Т. Г. Шевченка, Хвильовий багато

17. В. Я. Коваленко, *Богодухівщина...* стор. 7.

Про це свідчить також документ, опублікований після похорону М. Хвильового в «Літературній газеті», ч. 10, від 27 травня 1933 року:

«Від родини М. Хвильового: Партійним, професійним і громадським організаціям, оргкомітетам Спілки письменників України, Союзу РСР і РСФСР, видавництвам, театрам, друзям і товаришам, що в час нашого великого горя ділили його разом з нами, взяли участь в похороні, вшановуючи пам'ять Миколи Григоровича Хвильового, складаємо сердечну подяку.

Мати, дружина, донька і сестри небіжчика».

18. Між іншим, щодо Т. П. Гарбуза. Ю. Смолич у своїх спогадах запровадив спеціальні побічні розділи під назвою «Точасні літературні інтерлюдії». У них він порушує питання, часом далекі від конкретного літературного процесу. В одному виразно іронічно-сатиричному підрозділі, що називається «Біалітературні антики», є окремий нарис — «Адміністратор ВАПЛІТЕ Гарбуз» («Розповідь про неспокій», частина перша, стор. 183-188). На жаль, автор не подає імені цього кольоритного адміністратора. Але мені здається, що це був давній, богодухівських часів, товариш М. Хвильового, учитель Терентій Павлович Гарбуз. Але це належить ще до в'яснення.

допоміг нашій «Просвіті» в організації програми свята. У програму було включено за його вказівкою колектив артистів бувшого театру Суходольського, що в ту зиму працював при повітовому відділі Наросвіти. Це збільшило й звеличило наше свято та перетворило його на національну маніфестацію в театрі. То були незабутні часи і хвилини.¹⁹

Десь 1919 чи 1920 року М. Хвильовий одружується з Юлією Уманець, учителькою, що від першого чоловіка мала доньку Любу. Це була й уся родина М. Хвильового, з якою він прожив до своєї трагічної смерті. Цю його ближчу родину доповнювали також: мати і тітка Савич, яких він перевіз до Харкова, влаштував з мешканням і постійно опікувався ними.

Оце все найосновніше, що ми знаємо про життя і діяльність Миколи Хвильового перед його виїздом до Харкова весною 1921 року.

Старт у творчий світ

Весною 1921 року Микола Фітільов, скромний і нікому ширше не відомий працівник богодухівського відділу Народної освіти прибув до Харкова. Здається, він не мав тут нікого з близьких друзів чи знайомих. Можна лише припускати, що його друг редактор «Богодухівщини» Борис Колос, давній товариш і однопартієць В. Блакитного-Еплана, листовно рекомендував останньому прийняти М. Фітільова в своє середовище. М. Фітільов увійшов у літературне середовище «Вістей» відразу, але не використав його для себе. Він не посів жадної платної посади у «Вістях» чи в ДВУ, а волів бути незалежним. Також він не використав у жадній мірі свого партійного квитка і не посів жадної, як тоді казали, «висококальорійної» посади в партійному чи культурно-громадському житті. За спогадами А. Любченка²⁰, Хвильовий пригадав свій ще юнацький фах слюсаря і працював на одному харківському заводі. За інформаціями О. Гана²¹, він влаштувався на працю в культурно-освітньому секторі якоїсь військової частини в Харкові і з цього жив. У всякому разі все це для М. Хвильового було третьорядним. Він приїхав до молоді столиці пореволюційної України не по теплу посаду. Він приїхав з затаєною, але віддавна вимріяною думкою

19. В. Я. Коваленко, *Богодухівщина...*, стор. 7.

20. «Ваплітянський збірник», упорядкування й редакція Ю. Луцького. Видання Канадського Інституту Українських Студій, Едмонтон, 1977, стор. 33, 35.

21. О. Ган, *Трагедія Миколи Хвильового*, стор. 31.

нарешті випробувати свої творчі сили в літературі. Він готувався до цього вдумливо й серйозно давно. І приїхав він не з порожніми руками. Він привіз з собою багато зшитків, виповнених прозою і поезією, творами, що їх він довгі роки виношував, обдумував, багато разів переробляв й удосконалював. Ми знаємо, що почав він писати давно, ще до революції 1917 року. Але з друком не спішив. У своїй творчій лябораторії він пристрасно шукав свіжого, адекватного до нової доби слова, нових мистецьких засобів та нових сюжетних форм. І лише на початку 20-их років М. Хвильовий вирішив, що настала його пора, що вже можна спробувати подати на суд широкого читача свої писання.

Для багатьох читачів, що знають Хвильового як прозаїка, буде, можливо, несподіванкою довідатися, що дебютував він поезіями. Вже влітку 1921 року у виданні Всеукрліткому, виходить окремою книжкою поема «В електричний вік». Автором її був, до того нікому не відомий Микола Хвильовий. З того моменту Микола Григорович Фітільов умер назавжди. В українську літературу пройшов молодий дужий талант — Микола Григорович Хвильовий.



У Харкові тоді літературне українське життя ледве жевріло. Єдиний визнаний ширше поет був Василь Еллан, автор тоді вже збірки поезій «Удари молота і серця». Він же редагував єдину тоді в Харкові україномовну газету «Вісті», орган ВУЦВК. Навколо цієї газети й крутилося тоді все нечисленне літературне життя столиці. Трішки пізніше переїхав з Києва до Харкова Сергій Пилипенко — прозаїк, байкар і публіцист, який від 1922 року почав видавати другу велику всеукраїнського значення газету «Селянська правда». Якщо навколо «Вістей» В. Еллана купчилися початкуючі літератори міської робітничої та інтелігентської молоді, то навколо «Селянської правди» і Пилипенка почали гуртуватися молоді таланти села, що прагнули виявити себе в літературі.

Уже літом 1921 року навколо «Вістей» гуртуються: Володимир Коряк, недавній царський політкаторжанин, пізніше активний боротьбист, темпераментний і модерний літературний критик-імпресіоніст, автор численних нарисів у збірниках «Червоний вінок» (1919), «Мистецтво» (1919), «Зшитки боротьби» (1920); Майк Йогансен, освічений і талановитий початкуючий поет, син професора німецької мови й літератури; несподівано завітав до

«Вістей», демобілізувавшись з армії, замріяний поет Володимир Сосюра. До цього гуру долучився і Микола Хвильовий.

Так постала перша «п'ятірна фаланга» молодих літераторів, яка в цьому «великому, але не величому» слобожанському місті на початку 20-их років запалила перші смолоскипи нового пореволюційного літературного процесу. Спочатку були це альманахи («Штабель» — 1921, «На споллах» — 1921), потім — ідея періодичного літературно-мистецького журналу «Шлях мистецтва», перше число якого вже вийшло було наприкінці 1921 року, і, нарешті, ідея нового збірника, як маніфесту, як кредо нового покоління став збірник «Жовтень», що вийшов друком у листопаді 1921 року. Його переднє слово, що мало промовисту на той час назву «Наш універсал до робітництва і пролетарських мистців українських» підписали три молоді поети: Микола Хвильовий, Володимир Сосюра і Михайло Йогансен.

Відштовхуючись від усіх старих літературних шкіл і напрямів, у піднесено-романтичному стилі вони писали:

Однаково одгетькуючи всіляких неоклясиків... що годують пролетаріят заялзеними формами з минулих століть, і життєтворчих футуристичних безмайбутників, що видають голу руйнацію за творчість, та всілякі формалістичні школи і течії (імажинізм, комфутуризм тощо), оголошуємо еру творчої пролетарської поезії справжнього майбуття.

Мідняною сурмою скликаємо до наших лав розпорошені творчі одиниці робітництва.

Формуємо загони. Організуємо регулярну армію мистців пролетаріяту.

Наші лави крилаті спюватимемо залізною дисципліною робочих ритмів і пролетарських метафор. В цьому попередники наші й пророки — Шевченко і Франко.²²

А їхній бднодумець і теоретик Володимир Коряк свою провідну статтю «Етапи», в тому ж збірнику, закінчував такими знаменитими словами:

Перегортається нова сторінка історії. Не нова «школа», не новий «напрямок», не «течія» в рамках старого мистецтва, але цілковите зірвання тяглости з усім попереднім, знищення всіх традицій. Початок нової ери.²³

22. А. Лейтес і М. Яшек. *Десять років української літератури (1917-1927)*, т. II. Харків, ДВУ, 1928, стор. 65.

23. Там само, стор. 64.

На всьому цьому, як бачимо, лежить тавро теоретичної фразеології Пролеткульту. Але то не шкодило. Такий був стиль і дух часу. Згодом все це відсіялось. Підписані під «Універсалом» практично вже й тоді були антипролеткультівцями. А пізніше їх мистецька позиція стала цілком протилежна до Пролеткульту. Важливе тут те, що збірник «Жовтень» та його «Універсал» виразно здеклярували нову добу літературного процесу. Саме ту добу, в якій доля судила Миколі Хвильовому зіграти велику новаторську і, зрештою, трагічну роль.

Поетична увертюра

І хіба посміє вічність
шпурнути в моє обличчя
докір?

М. Хвильовий, «В електричний вік»

Я виходжу на новий шлях і мені радісно.
Поперед мені горить зоря, як і колись горіла.
Я її кладу в своє волосся — і вона горить інакше.

М. Хвильовий, «Редактор Карк»

Авторитет і талант М. Хвильового в літературі від 1921 року зростає блискавично. Вже того самого 1921 року, відразу після появи поеми «В електричний вік», виходить його перша збірка поезій «Молодість». Майже в усій тогочасній періодичній пресі («На сполох», «Штабель», «Арена», «Шляхи мистецтва», «Зори грядущего») друкувалися його поезії, які вже наступного 1922 року склали другу збірку поезій «Досвітні симфонії».

Ці перші поетичні виступи М. Хвильового переконливо свідчили, що в літературу прийшов новий, з власним способом поетичного світовідчуження поет-романтик. Характеристичне в його дебютах було те, що він відразу здеклярував себе поетом революції, поетом робітничої класи, поетом нової ери, а найістотніше — поетом українського світу, української духовости.

Але я не Гастев, не Маяковський, не Єсенін,
я з української діжки беру хміль, —

декларативно писав він у поемі «В електричний вік». З природи лірик і мислитель, романтик і реформатор, вступивши в український поетикальний сад, він не тільки творив нову поезію, але й відгукувався полемічно на поетичні твори своїх сучасників. Наприклад, коли П. Тичина, інтелігент і спостерігач подій революції

збоку, в циклі «Псалом залізу», по-своєму осмислюючи економічну руїну доби революції, писав:

Ненавидим прокляту мідь,
бетони і чугуни, —

то на це поетичне відлуння Хвильового звучало так:

Кохаємо залізо й мідь
Бетони і чугуни —
Від них родилися громи,
Але і співні струни.

На рефрен Тичини:

Стоїть завод, — не п'є, не їсть,
Аж цвіллю взявся низу...
І мовчки в небо устає
Новий псалом залізу.

Хвильовий відповідає своїм трактуванням цього образу:

Наш кінь реве, копитом б'є,
Подібний завше бісу,
І панцер радості кує
Новий коваль залізу.

Одне слово, там де в П. Тичини помітно або розгубленість перед незбагненою революційною руїною, або сарказм, або, подекуди, наївне інтелігентське захоплення повстанням мас («Ідуть, ідуть робітники веселою ходою»), у Хвильового — патос учасника революції, захоплива романтика нової доби. А повстання мас у нього не тичинівська ямбічна музика, не наївна інтелігентська сантиментальність («Над ними стрічки і квітки, немов за молодою»), а філософськи осмислений збірний образ поступу гуманізованої людини — Сина чоловічого — нової «досвітньої симфонії» людства.

Син чоловічий іде!
За кроком крок —

Іде!

І сниться йому море,
І сниться йому шторм.
А він такий похмурий...

Але він все поборе!
Але він все поборе!

.....
Я зачарований стояв —

Симфонія досвітня почалася.

П. Тичина впровадив у поезію музичний компонент як основу, означивши це образно як соняшні клярнети. М. Хвильовий, як естет, цілковито сприйняв це відкриття, але надав йому свого власного мужнього клявіатурного звучання й увів його, сказати б, у сферу людського інтелекту.

Клявіатурте розум, почуття і волю...

Клявіатурте!

Шукайте метрополію свідомого життя.

Пізнайте все в віках і над віками.

Ось девіза поета-романтика й мислителя-інтелектуаліста. Це вже перші прояви того «духу неспокою», фавстівської допитливості й конкістадорської відваги, що пізніше пройме всю його творчість, виведе на високості слави й супроводитиме до трагічної передчасної смерті.

Поема «В електричний вік» та збірка «Досвітні симфонії» це відважна спроба створити планетарний образ вічно змінного стосунку природи й суспільного життя людини. Це пантеїстична метафора доби великих суспільних потрясень, сповнених діявольськими і людськими подіями. Але одночасно поет-романтик живе патосом видава краси:

Сонце! Ох, ти, сонце моє!...

А все ж таки і ти захмарилось...

— Думаєш?

... Замислилося сонце...

Крізь повінь хмар, в глибині вод
замислилося сонце.

... Розтаборилась тінь...

... Яка глибінь! Яка глибінь!

коли замислюється сонце!

Таких мистецьких рядків у Хвильового можна знайти чимало. Вони належать до нових здобутків тогочасної української поезії. У цитованих рядках є щось від тичинівських «Соняшних клярнетів». Але тільки щось. Бо основне тут від самого неповторного Хвильового: його естетична гострота зору, його вникливість і своєрідне образне бачення явищ природи, його любов до неї, його пантеїстичне світовідчуження. У цілому поезію Хвильового визначає: з одного боку, глибокий ліризм, залюбленість у природу, зокрема — в пейзаж, у побутові деталі перших днів пореволюційної доби, безпосередність, інтимність тону, а з другого — космізм, романтичне передчуття всесвітньої соціальної бурі, планетарний месіанізм і фанатична віра в майбутнє України.

І всюди чую я
прелюдію машин до людського життя.
А Україна, всесвіт —
в купелі боротьби,
і біля них — Матуся неминучість.

Принциповий новатор, він відштовхувався від старих класичних форм, вводив у поетичну практику верлібр, ускладнені (хоч і не завжди вдалі) алітерації («Бабухайте, бийте в бабухатий бубон»), навмисне впроваджував натуралістичні, оголені форми вислову («пелюшковий сморід», «череву революції» і под.). І одночасно він залюблений у чудодійність слова, в його багатозначність, в його символіку. Його поезія сповнена гострих контрастів: вишукані імажиністські образи і пропагандивні гасла, тонкі ліричні відступи і грубі побутово-натуралістичні деталі. Все це створювало враження хаотичного нагромадження засобів, ідей, об'єктів опоетизування й утруднювало сприймання його поезій ширшою читацькою масою.

Для Хвильового то був рік не тільки напруженої творчої праці, але й інтенсивних шукань нових засобів самовияву. У цитованій уже поезії «Клявіатурте» Хвильовий писав: «Молимося тому, чого не знаємо, бо наша молитва — жага все-всепізнання». Ота молитовна пристрасть всепізнання проймала всю його молоду поетичну істоту. Він шукав самого себе, притаманну тільки йому мистецьку форму самовияву. Саме тому, мабуть, уже року 1921, поруч з поезією, він починає активно виявляти себе в прозових етюдах. Поволі ці етюди переходять у нові, наскрізь оригінальні щодо засобів і сюжетної конструкції новелі й оповідання. Від кінця 1922 й до початку 1923 років, з появою низки новель Хвильового: «Життя», «Юрко», «Кіт у чоботях», «Легенда», «Редактор Карк», поступово відходить у небуття Хвильовий-поет. Збірка поезій 1922 року «Досвітні симфонії» була останнім акордом його поетичної увертюри.

Хвильовий — прозаїк

1923 року вийшла його перша збірка новель «Сині етюди». Це відразу стало подією в історії української пореволюційної прози. Коли поезію початку 20-их років репрезентували такі вже загально визнані поети, як П. Тичина, В. Еллан, М. Рильський, Д. Загуд, М. Семенко, О. Слісаренко, В. Сосюра, Я. Савченко тощо, то українська проза була у великому занепаді. Провідні дореволюційні прозаїки: В. Винниченко, О. Кобилянська, В. Стефаник, С. Черка-

сенко опинилися поза межами Радянської України. М. Чернявський і С. Васильченко, ошелешені подіями, жили тихенько десь на провінції й нового голосу не подавали. Їхні старі твори, інколи видавані тим чи іншим кооперативним чи просвітнім товариством, проходили не поміченими. Трішки помітніше, але також без впливу, промайнули збірки оповідань М. Івченка «Шуми весняні» (1919) та «Горіли степи» (1923). Подувом сучасності повіяло від збірок початківських оповідань О. Досвітнього «Новелі» (1920), Г. Косинки — «На золотих богів» (1922) і В. Підмогильного «Остап Шаптала» (1922). Але нікому з них не пощастило ще тоді перемогти тягар минулого й стати виразником нової доби. Це випало на долю М. Хвильового. Поява «Синіх етюдів» засвідчила, що в літературу прийшов новий, духово суверенний письменник. І сучасники його прийняли це бездискусійно, як факт сам собою зрозумілий. В. Коряк від імени всіх сучасників М. Хвильового писав:

Істинно: Хвильовий. Сам хвилюється і нас усіх хвилює, п'янить і непокоїть, дратує, знесилює і полонить. Аскет і фанатик, жорстокий до себе і до інших, хворобливо вражливий і гордий, недоторканий і суворий, а часом — ніжний і сором'язливий, химерний характерник, залюблений у слово, у форму, мрійник.²⁴

Перший авторитетний голос про початкові творчі кроки Хвильового поета і прозаїка пролунав з високого академічного світу. Належав він академікові С. О. Єфремову.

З Хвильового, — писав він, — безперечно цікава постать саме з художнього погляду: ще не вироблена, не вирізьблена, не докінчена навіть, але сильна. У його широкі можливості: бистре око меткого спостережника разом з незалежною об'єктивністю художника, вміння різко й рельєфно, без страху зачеркнути контури, вложити в них промовистий образ, знайти відповідне слово без зайвої розволікlosti, округлити цілу картину якимнебудь загальним штрихом. Люди в його здебільшого живі в дії, в описах багато руху, широкого захвату, повітря, синіх просторів, — і тому так радісно і весело його читати.²⁵

Пару років пізніше, інший авторитетний тогочасний критик О. Білецький, назвавши М. Хвильового «основоположником спра-

24. А. Лейтес і М. Яшек, *Десять років...*, т. I, стор. 526.

25. Сергій Єфремов, *Історія українського письменства*. Вид. четверте, т. II. Київ-Ляйпціг, стор. 114-115.

вжньої нової української прози», вказавши на вплив його «Синіх етюдів» і «Осени» на ціле покоління молодих пореволюційних прозаїків (О. Копиленко, П. Панч, І. Сенченко, В. Вражливий, І. Микитенко та багато інших), — стверджував:

Але значення «Синіх етюдів» та «Осени» для молодшої української прози, звичайно, не вузькотехнічне. Вплив цих книг широкий. Вони по суті визначили все коло тем нашої революційної белетристики.²⁶

Філософ і літературний критик проф. В. Юринець писав:

Хвильовий в історії української літератури, особливо ж літератури останньої доби, маркантна індивідуальність.²⁷

Проф. А. Шамрай 1927 року писав:

М. Хвильовому належить почесне ім'я першого прозаїка, й тільки появу в 1923 році його збірки «Сині етюди» треба вважати за початок нової прози.²⁸

Серед цілого ряду оцінювачів творів Хвильового поза межами України виокремлюється голос Євгена Маланюка. Він стверджував:

Хвильовий «Синіх етюдів» і «Арабесок» є в мірилі загальноєвропейським (отже — світовим) — явище либонь без прецеденсу.²⁹

Для зручності аналізу і глибшого вгляду всю прозову творчість М. Хвильового поділяємо на три періоди.

Перший період — 1921-24. Умовно його можна визначити як період експерименту і шукання. Цей період виповнюють безсюжетні, або й з своєрідно захованим, «поламанним» сюжетом героїчно-романтичні, ліричні, побутово-сатиричні етюди й оповідання: «Життя», «Кіт у чоботях», «На глухій шляху», «Редактор Карк», «Синій листопад», «Свиня», «Арабески» та інші.

Другий період — 1925-30. Це період творчого змужніння, стилевого утвердження, теоретичного осмислення мистецтва,

26. О. Білецький, *Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року*, «Червоний шлях», Харків, ч. 3, 1926, стор. 139.

27. В. Юринець, *М. Хвильовий як прозаїк*. «Червоний шлях», ч. 1, 1927, стор. 256.

28. А. Шамрай, *Українська література*. Харків, ДВУ, 1927, стор. 192.

29. Є. Маланюк, *Книга спостережень*. В-во «Гомін України», Торонто, 1962, стор. 264.

візійних теорій та виразної настанови на сюжетність. Твори: соціально-проблемні оповідання, суспільна сатира, романтично-психологічна повість, соціальний роман, публіцистичний трактат і полемічні памфлети («Мати», «Повість про санаторійну зону», «Іван Іванович», «Ревізор», «Із Варинної біографії», «Сантиментальна історія», «Вальдшнепи», «Камо грядеши» тощо).

Третій період — 1931-33. «Період героїчних терпінь», період поразок, відступів і останніх спроб знайти місце для нового startу на конвенціональних шляхах («Мисливські оповідання», «З лябораторії», «Майбутні шахтарі» та інші). Безвихіддя і трагічний фінал.

Перший період творчості (1921-24)

Зупинімо свою увагу бодай на деяких особливостях прози М. Хвильового першого періоду. Насамперед звертає на себе увагу його ліризм. Це не традиційний ліризм народної поезії, як і не ліризм дореволюційних українських поетів. Ліризм М. Хвильового має глибоке функційно-мистецьке організуюче спрямування. Г. Майфет влучно твердив колись про «якнайширшу владу ліричної стихії» та її сюжетно-організуючу функцію в ранніх оповіданнях Хвильового.³⁰ Який би жанрово твір ми не взяли: чи побут ще не розхитаного, але вже зачепленого революцією села («Життя»), чи розбурхана революцією безпринципна міщанська стихія, всі оті Анфиси Павлівни і Павліни Анфисівни, Гамбарські, Аркадії Андрійовичі та багато інших, що намагаються пристосуватись до нових умов і нових панів («Колонії, вілли», «Заулок»), чи різнобарвна психологічно-ідейна галерія інтелігентів, діячів комуністичної революції на тлі перших пореволюційних років («Редактор Карк», «Кімната ч.2», «Юрко»), чи героїчний образ жінки революції («Кіт у чоботях», «Легенда»), чи боротьба партизанів з радвладою («Солонський Яр»), чи трагічні образи людей-невдах («Елегія»), чи глибоко-поетична символіка фаталізму й оманности ілюзійного блиску («Дорога і ластівка»), чи грайливий калейдоскоп спогадів, переживань, вражень і візій («Арабески»), чи похмуро-трагедійний конфлікт людини і доктринера («Я») та багато інших творів — в усіх цих творах М. Хвильового ліричний струм відіграє велику композиційно-організуючу ролю.

30. Григорій Майфет, *Про «Сантиментальну історію» М. Хвильового, «Життя й революція», березень, 1929, стор. 101.*

Поруч ліризму важливу емоційну функцію відіграє засіб рефрену. Хто не пам'ятає рефрену Хвильового з «На глухім шляху»: «Ох, ви, сосни мої — азійський край!» Або: «Бідна наша батьківщина... Блукає вона за вітряками й ніяк не знайде веселого шляху» («Солонський Яр»). Або: «І стоїть той тихий осінний сум» із «Повісти про санаторійну зону» та багато інших. Засіб рефрену М. Хвильовий вживає майже в усіх своїх творах. Це надавало його оповіданням схвильованості й динамічності і творило особливий стиль оповіді. Це дало підставу тогочасній критиці твердити, що проза Хвильового започатковує новий лірично-орнаментальний (В. Коряк) та імпресіоністичний (М. Доленго) стиль. Це була правда, але не повна. Бо критики не збагнули відразу, що це були лиш експерименти і часткові відкриття молодого автора, що це були тільки перші кроки до того великого стилю доби, про який Хвильовий заговорить кілька років пізніше.

Одночасно він залюблений у слово. Він хоче, щоб воно звучало як найтонша музика, щоб віддавало кольори й виловлювало запах. Він вітає свого далекого сучасника — еспанського драматурга й новеліста Мартінеса Сієрра за його чарівне музичне слово.

О, Мартінесе Сієрра! Тобі, музичному музикантові, твоїм новелям, де звучить така широка і радісна весна, де міріади міріадів глибоких метеликів над гармонією моєї душі, — тобі шлю із моєї чумацької країни привіт. О, Мартінесе Сієрра! Не тільки ти закоханий у звуки, фарби й запах слова — я теж естет («Арабески»).

Уся творчість М. Хвильового першого періоду, поза багатьма іншими ідейно-естетичними компонентами, великою мірою присвячена слову як основному засобові ідейно-мистецького вислову. В найдосконалішій з цього погляду речі «Арабески», що по суті підсумовувала його багаторічні естетичні шукання, є багато деталей, що в'яжуться з ідеєю мистецької функції слова. Візьмімо його «Деталь з моєї біографії». Обірвана розповідь на найцікавішому місці викликає запит Марії, тієї чарівної уяви, що супроводить автора через усю повість:

— Слухай, Nikolas! А що ж далі? Як же з твоїм чиновником? То автор в пориві щирости відповідає:

— Маріє! Ти наївничаєш. Нічого подібного не було. *Я тільки приніс тобі запах слова.* (Підкр. моє — Г. К.)

Так, це була велика гра, великий мистецький багатовиявний експеримент зі словом в усіх можливих його «строкатих аналогіях і асоціаціях».

Проза М.Хвильового тієї доби має ще один ваговитий компонент, що його можна визначити як лірично-музичний. На це, здається, вперше звернув увагу М. Чирков у статті: «Микола Хвильовий у його прозі»³¹. Але вперше і глибше акцентував на цьому Євген Маланюк. Він спостеріг, що «проза Хвильового є майстерно-надхненно *інструментована* від початку до кінця» («Книга спостережень», стор. 263). І це слушно. Алітерованість, ритмічність і, сказати б, своєрідний музично-пісенний тонус є органічно пов'язані з ліричним первнем етюдів Хвильового, з його виключним відчуттям багатомірності і «запаху слова».

Хвильовий романтик, лірик і естет слова, одночасно мав талант до теоретичного думання, до філософського узагальнення — аналізу і синтезу — проблемних явищ людського буття. Цю особливість його таланту я назвав би інтелектуалізацією почуттів. Про це ми говорили частково на початку, аналізуючи його поетичний доробок. Саме звідси йде у Хвильового отой вічно допитливий фавстівський дух всепізнання, той «дух неспокою», який не покидав його до самої передчасної смерті. Звідси його всеохопне пристрасне бажання обняти й творчо зобразити світ у всіх його суперечностях, психологічних і соціальних конфліктах: великих і малих, людських і диявольських, ідеальних і злочинних.

Хвильовий був залюблений у слово. Проте, йому закидали засміченість його мови русизмами, польонізмами, невідповідними українській мові синтаксичними формами, слобожанським діалектом і таке інше. Звичайно, прискіпливі пуристи завжди зможуть знайти підстави для таких закидів, якщо не візьмуть до уваги часу й обставин, коли писалися ці твори. Але якось мало хто звернув увагу на те, що Хвильовий увів в українську літературну мову багато нових слів, багато маловживаних або й цілком забутих слів і надав їм у літературі «громадянських прав». Ось декілька прикладів, не спеціально вишуканих, а занотованих у побіжному читанні: *чвиря, мжичка, олар, п'амега, жлукто, озов, саєта, ріжа, духмяна, жура, ст'орожско, сіверкий, промешкання, ущ'кнений, запосів* і подібне. Його оновлений з українського народного моря словник, його розповідна манера, його гострий діалог стають на довгі роки джерелом науки і поштовхом до шукань для багатьох тоді молодих літераторів.

Отже все це говорить за те, що М. Хвильовий своїми прозовими творами вніс радикальні зміни в українську пореволюційну прозу. Зруйнував традиційну сюжетну форму. Почав вводити в розповід-

31. «Життя й революція». Київ, 1925, ч. 10, стор. 39.

ну канву позасюжетні елементи: листи, історичні та філософські медитації, ліричні відступи, розмови з читачами про ідею чи суть розповіді, полеміку з критиками, сатиричні вставки тощо. Оскільки щось подібне можна було зустріти в тогочасних російських письменників з групи Опоязу³², а зокрема у Пільняка, то деякі критики почали закидати Хвильовому наслідування Бориса Пільняка. Але дивно, що ніхто не згадав тоді, що майже одночасно у французькій літературі появився відомий роман Андре Жіда «Фальшивомонетники» (1925), де вперше у французькій прозі було вжито нову ускладнену форму композиції, де герої (як і в Хвильового) обговорювали композицію роману, де автор оновлював сюжет різним «позалітературним» матеріалом, уводив низку нових засобів, що пізніше мало великий вплив на всю французьку модерну прозу аж до теперішнього так зв. «нового роману». Вже з цього навіть видно, що справа тут не в запозиченнях. То була доба шукань і відкрить у всіх літературах світу. В українській літературі цю роль виконав Микола Хвильовий. Він це розумів краще від своїх критиків. Закиди в наслідуванні Хвильовий приймав жартома, а інколи, як у «Вступній новелі» до тритомника «Творів» 1927 року, навіть з виразним сарказмом. В одній з перших своїх яскравих новель «Редактор Карк» Хвильовий писав:

Мої любі читачі!.. солов'ї не однаково співають, прислухайтесь... Переспівувати — не творити, а мавпувати. І читач творець, не тільки ми — письменники. Я шукаю і ви шукайте. Спершу від новаторів — і я теж — це нічого: від них, щоб далі можна.

Як бачимо, Хвильовий не заперечує, що шукає, що вчиться в новаторів. Але не для того, щоб наслідувати, а щоб придивитись, збагнути секрети, відштовхнутись, «щоб далі можна». Б.Пільняк, *опоязівці* взагалі, не були поганою школою. Але вони не були й останнім словом для Хвильового. Вони були майже його сучасники. Та сама доба, ті самі суспільні й психологічні конфлікти творили однакове підсоння й тотожну мистецьку реакцію. Вони шукали, і він шукав. Він придивлявся до їх осягів. Дещо брав, випробовував, «клав у своє волосся». Але в його творчій лабораторії, в українській дійсності воно вже «горіло інакше».

З усіх дотеперішніх міркувань ми можемо зробити висновок, що Хвильовий — естет слова, новатор, творець і основник майстерно-

32. Общество изучения поэтического языка, — група російських письменників і літературознавців, що плекали нові форми і мистецькі засоби.

інструментованої, лірично-орнаментальної прози пореволюційної доби. Цей висновок слушний, але далеко не повний для цілого образу автора «Синіх етюдів». Бо всі ці мистецькі засоби і відкриття були йому потрібні, щоб, з одного боку, по-новому, глибоко і хвилююче розповісти, як у садах його «чумацької країни жевріють зорі: падають на ягоди крізь темну темряву літньої синєблюзої ночі й падають на ставки, щоб прозвучати» («Арабески»); щоб описати, «як співають наші дівчата біля шведських могил, коли пісня з бур'яків, як сіроока жура, як геніяльний Леонтович у бур'янах нашого степового краю» (там само), а з другого — щоб зафіксувати «як була, як пройшла, як гриміла, як народжувалась молода епоха... м'ятежна епоха» і як «бігли вітри із Сходу — сторожкі і тривожні» (там само). Тобто, розкриваючи цю романтичну мову, це означає, що всі ці новаторські мистецькі засоби Хвильового не існували самі для себе. Вони мали, висловлюючись трохи ясніше, творчо-функційне призначення. За їх допомогою, з одного боку, автор глибше висловлював свою велику любов до України, її звичаїв, пісень, природи, а з другого — до української людини, її величній, але трагічній історії, включно з революцією 1917 року.

Подумав, що над Україною завжди був дим, і вся вона — задимилась у повстаннях, у муках, огонь ішов десь у землю, тільки на Дінці спокійно думали й упирались у небо димарі. І був огонь і теж — велика велетенська сила, фатальна, тільки від варязьких гостей вона не йшла. («Редактор Карк»)

Хвильовий створив невмирущу галерію типів українських революційних інтелігентів, що, повіривши в доктрину Леніна, сподівалися під її прапором зберегти єдність національно-державної та соціальної свободи українського народу. Багато з них згинули, але й багато пережили буревій революції і вступили з надією у відбудовний період. Зустрівшись в українській дійсності з практикою ланівної партії, вони, незабаром, збагнули, що між теорією і практикою партії в національному питанні стоїть глибоке провалля. Їх спроби усунути ці несправедливості наражувались на обвинування в націоналізмі і на рішучий опір з боку партійної більшості, що думала старими категоріями імперії. Це породжувало розчарування, опозиційний настрій і шукання власного шляху. Такий є редактор Карк, що ставить, як на здоровий глузд, парадоксальне питання: «Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?». Це і старий шкільний сторож Нестор зі своїм резолютивним висновком: «Мабуть, прийшов кінець. Зїли сукини

сини революцію» («На глухій шляху»). Це і самовіддана жінка революції Марія, що в розпачі спостерігає, як умирають на туберкульозу герої революції (Вадим), а замість них владно вилазять на поверхню життя всефедеративне міщанство, пристосовники, кар'єристи: «Просто — тоска. Просто — харя непереможного хама» («Синій листопад»). Таким є поет Хлоня, що спопелив своє серце в боротьбі за свою вимріяну епоху добра і людяности. Мрія зникла, і Хлоня опинився перед глухою стіною. І він бачить, що це не завоювання революції, а «якийсь всесвітній ідіотизм». Людина втрачає свій образ. Перестає бути собою. «Скоро ми зовсім забудемо тиху задушевність і будемо не то машинізованими хижакми, не то хижими машинами», стверджує Хлоня. Роздумуючи глибше над тим, що сталося, Хлоня приходиться до вражаючої пророчої думки:

Я вже зараз бачу, як мислі мого великого вчителя стогнуть
під непосильною вагою бруду й маклерського перекручення.
Світова сволоч, що пролізе в святе святих, сховається там за
його ім'я і зробить з нього брудне знаряддя, яким одкидатиме
людськість назад («Повість про санаторійну зону»).

Хвильовий створив ряд цікавих образів жіночих. Від жінок революції (тов. Жучок із «Кіт у чоботях», повстанка Стенька з «Легенда», Марія з «Синій листопад»), від скромних, добросердних дівчат глухої провінції, замріяних у щось вище, гарне і добре (Оксана з «Життя», Вероніка з «Силуети», Варя з «Вариної біографії», Катруся з «Наречений»), через різних авантюриць, пристосовниць, аморальних кар'єристок (Мар'яна з «Заулок», Хая, Яблочкіна з «Свиня», Вівдя з «Кімната ч. 2», Анфиса Павлівна й Павлина Анфисівна з «Колонії, вілли», Майя з «Повість про санаторійну зону») аж до жінок з нахилом до інтелектуальної праці, до філософії, до політичного думання і боротьби (Нуся з «Редактор Карк», сестра Катря з «Повісти про санаторійну зону», Б'янка з «Сантиментальної історії» і, нарешті, Аглая з роману «Вальдшнепи», як модерний образ жінки — політичного мислителя і борця).

Багатоликий виводок негативних типів перших пореволюційних років Хвильовий майстерно зобразив у багатьох своїх оповіданнях: «Колонії, вілли», (Анфиса Павлівна й Павлина Анфисівна), «Синій листопад» (Гофман), «Свиня» (Райський, Карло Іванович, Петушков), «Кімната ч. 2», (Вольський), «Заулок» (проф. Гамбарський, Аркадій Андрійович), «Ліліюлі» (голова Пролеткульту тов. Пупишкін та його заступник — Мамочка) і в багатьох інших.

1924 року М. Хвильовий опублікував свою найсильнішу і, одночасно, найкритичніше сприйняту деякими критиками новелю

«Я». Своїм романтично піднесеним стилем, з «поламаним» сюжетом, з несподіваними вставками й відступами, з межево напруженим динамізмом образу при глибоко ліричному супроводі ця новела становить собою те найкраще, що дав Микола Хвильовий у першу добу своєї творчості. У центрі романтично-трагедійного дійства недавніх кривавих революційних років Хвильовий поставив проблему світового звучання. Глибокий потрясаючий конфлікт революціонера-людини і революціонера-фанатика, людини і догми. У гостродраматичній колізії зустрілись: з одного боку, мати, як символ рідного, доброго, людського, а з другого — фанатизм омертвляючої сили революційної догми, як символ зла і дегенерації людини:

Але це була дійсність: справжня життєва дійсність — хижа й жорстока, як згряя голодних вовків. Це була дійсність безвихідна, неминуча, як сама смерть.

У розпачливому конфлікті, при відповідних зовнішніх обставинах (облога міста, гарматна канонада, неминучий відступ), комунар-людина пасує перед комунаром-фанатиком і розстрілює свою рідну матір. З того моменту комунар-людина згинув. Залишився в дії машинізований хижак, сліпий, безвольний раб догми, «главковерх чорного трибуналу комуні». Керована такими асоціальними типами революція повернула в свою протилежність.

1932 року, увівши цю новелу до двотомника вибраних оповідань, що їх мало видати в-во РУХ, М. Хвильовий попередив саме цю новелу своїм коментарем. Він писав:

Герой новелі «Я» — не революціонер. Це — так би мовити, «революціонізований» індивідуаліст, себто один із тих дрібнобуржуазних інтелігентів, що не позбулися психологічного вантажу «молодої людини XIX сторіччя»... Новелю «Я» автор рішуче повстає проти індивідуалізму. Дегенерата введено не випадково! Навіть кращий із тих, що в них «розколюється я», навіть він іде в супроводі «низенького лоба, розкуйовдженого волосся і приплюснутого носа». Подвійність натури веде до виродження, до дегенерації».

Як бачимо, навіть у цих дуже лояльних, причесаних і пристосованих до тодішньої жорстокої цензури (особливо щодо творів Хвильового) слова він стверджує, що герой новелі «Я» не революціонер, тобто не борець за кращу долю людства, а раб дегенерата (ідеї-догми), а це «веде до виродження, до дегенерації».

Опублікувавши цю потрясаючу річ 1924 року, М. Хвильовий нею ніби замикав свій перший експериментальний період творчих шукань і знахідок.

... Моїм арабескам — finis. Але я не тоскую. Я ще раз пізнав силу безсмертного слова, і воно перетворилось у мені. Із океану варіацій я випливаю, м'ятежний і радісний, до нових невідомих берегів.

М. Хвильовий, «Арабески»

Цими словами, 1924 року, М. Хвильовий ніби декларативно стверджував, що перша доба його творчості скінчилася. Що, збагачений досвідом, він тепер, сповнений сил, простує «до нових невідомих берегів». Ідея «нових невідомих берегів» — це давня візія М. Хвильового. Його найближчі співробітники і друзі: А. Любченко («Його таємниця», Париж, 1966, стор. 45) і Ю. Смолич («Розповідь про неспокій», Київ, 1968, стор. 33-34) у своїх спогадах розповіли, що М. Хвильовий ще 1923 року, в добу існування і кількісного зростання першого письменницького об'єднання Гарт, створив навколо себе вужчу студійну групу вибраних письменників, надавши групі малозрозумілу для ширшого загалу назву Урбіно.³³ Чому Урбіно? Кілька сторіч тому (1483) в Італії, в місті Урбіно, народився Рафаель — великий співтворець доби італійського й загальноєвропейського відродження. За візією Хвильового, група українських письменників Урбіно повинна стати першою фалангою мистців, що своїми творами започаткують нове велике відродження української літератури. І це відродження зіграє не тільки домашню національну, а й загальнолюдську роль.

З таким мистецько-ідейним наставленням вступав М. Хвильовий у другий період своєї творчості. Діяльність його в цей період розгорталась майже рівнобіжно трьома лініями. *Перша* — творення нових організаційних форм в українському літературному процесі. *Друга* — нова мистецька творчість з виразно відмінним стилевим наставленням. *Третя* — полемічна, літературно-критична та публіцистична діяльність, теоретична проблематика літератури й накреслення нових шляхів розвитку української літератури.

Вже з сказаного ясно, що гасло Хвильового орієнтуватися на західноєвропейське мистецтво треба розуміти в тому ж пляні, що й гасло, спрямоване проти російської літератури. Ясніше кажучи, його гасло орієнтації на західноєвропейську літературу рішуче не означало стати поплентачем і наслідувачем її модних стилів і форм,

33. До Урбіно входили: М. Хвильовий, П. Тичина, О. Довженко, І. Дніпровський, О. Досвітній, М. Яловий, а з молодших — А. Любченко, І. Сенченко, Ю. Смолич, П. Іванов, В. Вражливий, О. Копиленко.

як і гасло «якомога швидше» тікати від російської літератури не означало, що ми повинні відгородити себе від російської літератури «залізною заслоною». В одних памфлетах Хвильового маємо силу думок, які свідчать, що сам Хвильовий все значуще і загальнолюдське в російській літературі не тільки знав, а й любив і високо цинив. Його інколи підкреслену неґацію російської літератури, як і гасло орієнтації на західноєвропейську, треба розглядати тільки в аспекті психологічно-полемічної стратегії. Її головним завданням було: якнайширше відчинити двері для нового українського відродження; створити якнайдогідніші умови для зросту й утвердження великого українського мистецтва і вивести його на широкий світовий тракт. «За всяку ціну ми мусимо вивести нашу літературу на широку Європейську арену», писав Хвильовий у листі до Аркадія Любченка вже після ліквідації ВАПЛІТЕ.³⁴

Щодо першої лінії діяльності, то коротко справа виглядала так: уже на початку 1925 року М. Хвильовий прийшов до переконання, що існування дотеперішніх масових письменницьких організацій Гарту і Плугу з їхніми провінційними філіями і гуртками не допомагають, а гальмують розвиток справжньої великої літератури. Таланти ростуть не штучно, а згідно з обдаруванням, природно, в пригожій висококультурній атмосфері. Таку атмосферу творять вибрані, дозрілі, але постійно спрагли науки, нових пізнань і відкрить, мистці слова. Звідси у нього зродилася ідея створення Вільної Академії Пролетарської Літератури — ВАПЛІТЕ. Ця ідея знайшла гарячу підтримку з боку найвідоміших тогочасних письменників, зокрема — молоді. Вже восени 1925 року більшість видатних тоді письменників одностайно Хвильового виходять з Гарту і Плугу й на загальній нараді 20 листопада 1925 року заснують офіційно ВАПЛІТЕ.³⁵ Новостворена організація спочатку видала альманах «Вапліте», потім перший зошит «Вапліте», а після цього почала видавати двомісячник «Вапліте». За 1927 рік вийшло п'ять книжок «Вапліте». Шоста була видрукувана, але відразу ж сконфіскована за публікацію другої частини роману М. Хвильового «Вальдшнепи» і статті Івана Сенченка «Де хвили...» Із цієї

34. Юрій Луцький, *Ваплітянський збірник*. Видання Канадського Інституту Українських Студій, Едмонтон, 1977, стор. 210.

35. До ВАПЛІТЕ, за весь період її існування, належали: М. Бажан, В. Вразливий, О. Громів, П. Демчук, І. Дніпровський, О. Довженко, О. Досвітній, Г. Епик, П. Іванов, М. Йогансен, Л. Квітко, Г. Коляда, Г. Коцюба, О. Копиленко, М. Куліш, А. Лейтес, А. Любченко, М. Майський, П. Панч, І. Сенченко, О. Слісаренко, Ю. Смолич, В. Сосюра, П. Тичина, Д. Фельдман, М. Хвильовий, Г. Шкурупій, М. Яловий, Ю. Яновський.

статті в моїй пам'яті збереглась лише віршована кінцівка, яку варто тут занотувати, хоч за точність її аж ніяк не ручуся. Мова в статті йшла про українське море й про великі морські шляхи України у західній світ.

Україна великою буде!
Вона знайде в собі кремень м'яз,
Щоб урізати у хвилі морів темногрудих
Мільярдний тоннаж!

Таке було підсоння, такий був ракурс думання ВАПЛІТЕ. Але одночасно це був і кінець її існування. М. Хвильовий був тоді за кордоном (Відень, Берлін, Париж). За «Вальдшнепи» на його відсутню голову посипались найгрізніші обвинувачення. А за ним і на ВАПЛІТЕ в цілому. Під тиском відповідних «органів» ВАПЛІТЕ змушена була 14 січня 1928 року «самоліквідуватися».

На цьому зупинимось переглядати діяльність Хвильового на організаційному відтинку літературного життя. До цього ми ще повернемось у наступному не раз. Тепер звернімо увагу на другу лінію діяльності — літературно-мистецьку.

Безсюжетна, або з навмисне захованим, «розірваним» сюжетом, лірично-орнаментальна проза М. Хвильового на кінець 1924 року поволі ставала етапом пройденим. Уже в найбільшій, написаній 1924 року, «Повісті про санаторійну зону», що, як і новела «Я», замикала перший період творчості, М. Хвильовий проявив виразну тенденцію до конфліктно-сюжетного розгортання дії й психологічно-трагедійного зображення життя. Це особливо виразно поглиблюється й удосконалюється в творах, написаних після 1924 року. Правдоподібно на початку 1925 року М. Хвильовий пише свій перший роман «Іраїда», вступний розділ з якого надрукований був у «Житті й революції», ч. II, за 1925 рік. Доля цього роману теж оповита таємницею. Він ніколи повністю не був опублікований. З листа М. Хвильового до А. Любченка, датованого з Відня 2. III. 1928, можемо зробити висновок, що доля «Іраїди» подібна до долі «Вальдшнепів».³⁶ Тобто роман був знищений. Пізніше опубліковану в «Житті й революції» першу частину роману М. Хвильовий умістив у третій том «Творів» як самостійну новелу. Текст залишив непорушним, змінивши тільки імена героїв і назву на «Зав'язка».

Спосіб писання, стильові засоби цього нового твору М. Хвильового були виразно відмінні від попередніх патетично-ліричних етюдів. Тут уже панує художня простота, спокійна, але мудра розповідь, сповнена знання складного комплексу сучасного

36. «Голубі диліжанси». Вид. ОУП «Слово», Нью-Йорк, 1955, стор.13.

суспільного життя й аналітичного вгляду в душі й характери людей різних суспільних верств. Одне слово, глибокий психологізм зображення й інтригуюча сюжетна розповідь стає виразно новою ознакою творів М. Хвильового другої доби. При цьому треба мати на увазі, що М. Хвильовий не відкинув огульно всіх своїх мистецьких досягнень минулого. І задушевність розповіді, і ліризм, і засіб рефрену, і словесний орнамент, і загравання з читачем, і багато інших мистецьких елементів першої доби, у належному майстерному дозуванні, ввійшли цілковито в поетику Хвильового другої доби. Це дуже освіжало й збагачувало активно-романтичний стиль творів тієї доби й творило пригожий ґрунт для нової героїки, трагедії і сатири. У цьому пляні написано і «Сантиментальну історію», і «Із Варинної біографії», і «Мати», і «Наречений», і сатиричні твори: «Іван Іванович», «Ревізор» та інші.

Із сатиричного циклу цієї доби заслуговує на пильнішу увагу оповідання «Іван Іванович». Ця сатира, як і більшість творів М. Хвильового, має багатоплянове спрямування. Вона не тільки висміює розтовстілу партійну бюрократію, її самозадоволення, самовпевненість, відірваність від народу, але й її культурну обмеженість та паразитарний спосіб життя. Це переродження окремих членів партії сатира непомітно поширює на цілу партійну організацію, де будь-яка творча, свіжа критична думка бездумно і злобно відкидається як ворожа, опозиційна. Поза цим сатира мала ще одне спрямування — чисто літературно-полемічне. Полемічні статті й памфлети Хвильовому вже писати було неможливо (1929). Тому він, користуючися нагодою, переносить ці питання в сатиру. Ми пізніше докладніше поговоримо про ідею романтики вітаїзму (активного романтизму) як нового стилю доби, що її висунув Хвильовий у своїх памфлетах. Навколо цього зчинилася велика полеміка, і супротивники Хвильового назвали його романтику вітаїзму ідеалістичною, антимарксистською і протиставили їй нібито матеріалістичну ідею стилю життєрадісного, оптимістичного «монументального пролетарського реалізму». М. Хвильовий у сатирі «Іван Іванович» цю претенсійну теорію взяв на гострі кпини. Його герой «Іван Іванович прокидається з почуттям задоволення і з *мажорним, цілком монументально-реалістичним настроєм*». Він усміхається «*мажорно-витриманою усмішкою*». У нього навіть «*ідеологічно-витримане меню*». Героїня, Марфа Галактіонівна, після смачного обіду, наказавши служниці («товарищі Явдосі») мити гору посуду, сама «сідає проти вікна... дивиться туди, де... починаються тихі поля... де прекрасні горизонти тривожать душу тією легенькою тривоною, що не запалює тебе бунтом *дрібнобур-*

жуазного імпресіонізму, а зовсім навпаки: *ласкає радісним спокоем справжнього мажорного реалізму*». (Підкреслення скрізь мої — Г. К.). «Побутово-сатиричних картин» наш герой особливо не любить. Він переконаний, що «в нашому суспільстві сатира не має свого місця».

І хоч розв'язка сатири була лояльна і негативні типи були покарані рукою «партії», але гостре, багатострільне спрямування її в цілому викликало незадоволення, ба навіть, донос у формі офіційної партійної критики (див. М. Новицький, «На ярмарку». В-во «Гарт», Харків, 1930). В українській літературі 20-их років, а зокрема в ділянці сатиричного жанру, «Іван Іванович» посідає особливо вагоме місце. Більше того, в ряді світової сатирично-гротескної літератури «Іван Іванович» іде в тому самому русі, що й «Ніс» М. Гоголя, «Історія одного міста» М. Салтикова-Щедріна, «Хулю-Хуреніто» І. Еренбурґа і, може, навіть «Острів пінгвінів» А. Франса. У цих творах, як і в «Іван Іванович», всю сюжетну основу проймає сатирично-гротескний струм, що потужно впливає на ідейно-викривальне спрямування твору. Але своєрідність оповідання «Іван Іванович», як і інших сатиричних творів М. Хвильового, полягає в тому, що сатирично-гротескний струм у них, крім цього, виступає як складова органічна частина пропагованого тоді М. Хвильовим та його однодумцями, нового стилю доби — романтики вітаїзму.



У вступній новелі до першого тому своїх творів, що вийшов у виданні ДВУ 1927 року, М. Хвильовий писав:

Словом, я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки, коли десь летять огнянопері вальдшнепи (мій сюжетний любовний роман «Вальдшнепи» буде в третьому томі).

Це інтригуюче авторове повідомлення появилось далеко перед тим, як вийшло з друку 5 число журналу «Вапліте», де була опублікована перша частина цього нового роману М. Хвильового. Пускаючи в світ цю новинку, М. Хвильовий, очевидно, тоді ще собі не уявляв, що цей його «сюжетний любовний роман» ніколи повністю світу не побачить, більше того, що він стане початком його великої творчої трагедії.

Як і чому це сталося? Що нове вніс цей роман у тогочасну молоду українську романістику? «Вальдшнепи» М. Хвильовий написав саме в рік найбільшого розпалу літературної дискусії, що

висунула на порядок денний вже ряд актуальних політичних і економічних питань, у рік, коли він написав свій найдрозливіший політичний памфлет «Україна чи Малоросія?». Ця розпечена й розбурхана полемічна атмосфера й зумовила ідейно-мистецьку суть цього нового роману М. Хвильового. В основі роману лежить ідея — бути чи не бути Україні незалежною державою? Ступить чи не ступить Україна на шлях великого національного і культурного відродження, що їй уготовано логікою історії? Все залежить від того, як буде виявлена воля нації, яке покоління відважних і готових до дії прийде до голосу і як складуться взаємини з нашим північним сусідом. Уся сюжетна тканина і любовна інтрига роману зосереджені навколо цих проблем з одночасною гострою критикою централістичної русифікаторської політики комуністичної партії, як експозитури Москви. Це, так би сказати, оголена від мистецького оформлення ідейна суть роману, як вона видається мені.

Роман «Вальдшнепи» зустрівся з дуже різнобачною критикою і читацькою масою. Від беззастережного захоплення (особливо студентської, робітничо-селянської та інтелігентської молоді), через доброзичливу, але критичну оцінку, до офіційно-ворожої й категорично знищувальної критики. Наприклад, Євген Маланюк, з виразно доброзичливих позицій, вбачав, що «Вальдшнепи» «з строго літературної точки погляду — явна невдача» («Книга спостережень», стор. 264). Офіційний речник комуністичної партії А. Хвиля, гостро розправившись з романом з позиції партійного наглядача за літературою, стверджував у висновку, що це жадний художній твір. «Це публіцистична робота, одягнена в певні художні твори». (А. Хвиля, «Від ухилу — у прірву». ДВУ, Харків, 1928, стор. 37). Як і Є. Маланюк, з одного боку, так і Хвиля з протилежного — без сумніву помилялися. Справа в тому, що «Вальдшнепи» не був собі звичайний соціально-конфліктний, психологічно-любовний роман у сенсі якогобудь клясичного зразка. Це була чи не перша спроба в 20-і роки дати новий жанр так званого «заангажованого роману», роману політичних ідей, роману соціальної тези чи, може, ще ясніше «роману-памфлету». І треба сказати, що саме ця новація надала йому найбільшого чару й почитності. Якщо ж до цього додати, що сюжет «Вальдшнепів» розгортався легко, діалог — прозорий, гострий і динамічний, дієві особи — кольоритні в окресленнях, не конвенційні, а інколи — парадоксальні в думках, ідеях і висловах, органічно виростили з пореволюційної української дійсності, а тому — живі, відчутні, хвилюючі, — то, безумовно, це була подія в українській літературі. Але, на жаль, подія гостро

драматична. Офіційна партійна критика в особі завідувача відділом літератури і мистецтв при ЦК КП(б)У Андрія Хвилі визначила цей роман як антипартійний, націоналістичний і ворожий радянській системі. Шосте число «Валпите», де була надрукована друга частина роману «Вальдшнепи», було конфісковано в друкарні й повністю знищено.

Хвильовий — полеміст і організатор

Щоб збагнути краще причину трагедійної ситуації, що в зв'язку з цим заїснувала, розглянемо тепер коротко третю лінію діяльності М. Хвильового — полемічну та літературно-критичну. Цю ділянку його діяльності вповнюють цикли памфлетів: «Камо грядеши» — перший цикл (Книгоспілка, 1925); «Думки проти течії» — другий цикл (Харків, ДВУ, 1926); «Апологети писаризму» — третій цикл. Цей цикл також був опублікований у додатку до газети «Вісті» ВУЦВК «Культура і побут» за 28. II., 7. III., 14. III., 21. III. і 28. III. 1926, але не був, як попередні два цикли, зібраний та виданий окремою книжкою. Поза цими трьома циклами М. Хвильовий написав ще ряд памфлетів, літературно-критичних статей і публіцистичних трактатів, що були друковані (а то й не друковані, бо заборонені, як «Україна чи Малоросія?», але поширювані у машинописах тодішнім самвидавом) у різних тогочасних журналах: «Валпите», «Нове мистецтво», «Літературний ярмарок», «Червоний шлях», «Проліт-фронт». Усі ці твори М. Хвильового були основним рушійним словом у великій літературній і політичній дискусії, що з різною вибуховою силою тривала цілих шість років: 1925-30.

Дискусія спочатку таки була чисто літературна. Почалася, здавалось би, з дрібного факту: десятирядний тогочасний прозаїк, член Плуга, Г. Яковенко опублікував маловартісну статтю «Про критиків і критику в літературі» («Вісті» ВУЦВК, додаток «Культура і побут», ч. 17, 30. IV. 1925). Ображений, що на літературному конкурсі його повість «Нечаївська комуна» була забракована (рецензія проф. О. Дорошкевича), він скаржився на «сивих дідусів» і «олімпійців» від літератури, які, мовляв, позасідали в редакціях і видавництвах та не пускають молодих робітничо-селянських письменників у літературу. Він радив посадити при видавництвах і журналах «ідеологічно-витриманих» комісарів, які контролювали б рецензії «сивих дідусів» та «олімпійців» і знешкоджували б їх тенденційні рішення. Тут же він зачепив негативно твір «олімпійця» М. Хвильового «Я». «Невже селяни чи робітники повірять Хвильовому, що у революціонерів (дійсних) щохвилини кололось „Я“?» — писав він. Це й була іскра, що дала велике полум'я.

У тому ж числі «Культури і побуту» появилася велика стаття М. Хвильового, що мала незвичну для української журналістики форму памфлету. «Про „сатану в бочці” або про графоманів, спекулянтів та інших „просвітян” (Перший лист до літературної молоді)», — така була назва цього першого памфлету. Його підзаголовок свідчив, що це лише початок, що за цим придуть нові листи. Вони й появились плянково в наступних числах «К. і П.». (ч. 20, 31, V., ч. 23, 21. VI. 1925) і незабаром, як знаємо, вийшли окремою відбиткою під загальною назвою «Камо грядеши». Вже ті перші статті М. Хвильового не були властиво відповіддю тільки Яковенкові. Останній був тільки випадковою зачіпкою. З Яковенка Хвильовий зробив собі лише дотепний образ примітивізму й назадництва, що тоді побутували в українській радянській літературі, назвавши його «енком». Цей образ, поруч з безсмертним Винниченковим Гаркуном-Задунайським, залишився жити в українській літературі назавжди. У цьому першому циклі памфлетів М. Хвильовий порушив ряд загальних болючих організаційних та ідейно-творчих питань, які давно і глибоко нуртували серед української культурної спільноти, але про які ніхто не відважувався заговорити відкрито. В цьому була велика збуджуюча сила статей Хвильового. Навколо них з'явилася дискусія, в яку втягнулися спочатку майже всі видатні літератори, а згодом, коли дискусія перейшла в гостро політичну проблематику, до слова прийшли історики, економісти, філософи і нарешті провідні партійні діячі України та СРСР включно з Сталіном.³⁷

37. Досить переглянути біо-бібліографічний показник А. Лейтеса і М. Яшека (том 2, стор. 323-356), щоб зауважити, що в дискусії активно брали участь такі партійні провідні діячі: нарком освіти УРСР О. Шумський, після його висилки — його наступник М. О. Скрипник, голова ради народних комісарів УРСР Улас Чубар, генеральний секретар ЦК КП(б)У Л. Каганович, зав. відділом преси ЦК КП(б)У А. Хвиля, заступник наркома освіти Є. Гірчак, члени ЦК: В. Затонський, П. Любченко, Г. Гринько, голова ВУЦВК Г. Петровський та ряд дрібніших діячів і публіцистів. З Москви свій голос подали: А. Зонін, А. Селівановський, В. Ваганян, Ю. Ларін і якимось боком — М. Горький (лист до О. Слісаренка). З високих політиків Г. Зінов'єв, Б. Каменев і нарешті сам Й. Сталін. 26 квітня 1926 року Сталін надіслав великого і тривожного листа «До тов. Кагановича та інших членів ЦК КП(б)У». Його найбільше занепокоїла західноєвропейська орієнтація Хвильового.

«У той час, як західноєвропейські пролетарські класи та їхні комуністичні партії, — писав він, — повні симпатії до „Москви”, до цієї цитаделі міжнародного революційного руху та ленінізму, в той час, коли західноєвропейський пролетаріат із захопленням дивиться на прапор, що

Це був уже тривожний і небезпечний сигнал. Але невгамовного Хвильового це не тільки не злякало, а ніби надало йому ще більшої відваги. З-під його пера виходить цілий ряд нових памфлетів, про які ми загально вже згадували і які тиху заводь української провінції збурили були до основ.

Які ж проблеми і які ідеї поставив Хвильовий перед українською спільнотою? Спробуємо коротко сформулювати найістотніші. Їх можна вкласти властиво в такі пункти:

Пункт перший. М. Хвильовий завжди і всюди в своїх памфлетах виступав з позиції українського державника. Увесь свій полемічний арсенал він розбудовував, виходячи із специфічних умов української господарчої системи як державної основи.

У памфлеті «Аполегети писаризму» він писав :

Українська економіка — не російська економіка і не може бути такою, хоч би тому, що оскільки українська культура, виростаючи з своєї економіки, зворотно впливає на останню, остільки і наша економіка набирає специфічних форм і характеру. Словом, Союз все таки залишається Союзом, і Україна є самостійна одиниця.³⁸

У трактаті «Україна чи Малоросія?» М. Хвильовий висловився ще ясніше:

Ми є дійсно незалежною державою, котра входить своїм республіканським організмом в Радянський Союз. І незалежна Україна не тому, що цього вимагає залізна і непереможна воля історичних законів... Якщо яканебудь нація... проявляє свою волю протягом сторіч, щоб виявити себе, свій організм, як державну одиницю, тоді всякі спроби затримати цей природний процес... вносять елементи хаосу в світовий загальноісторичний процес.³⁹

При вивченні, ба навіть при читанні памфлетів і творів М. Хвильового ми не повинні забувати цієї основної його тези.

Пункт другий. Українська пореволюційна література повинна перейти на новий організаційний шлях. Практикований досі

повіває над Москвою, український комуніст Хвильовий не має нічого сказати на користь „Москви” як тільки закликати українських діячів тікати якомога швидше геть від Москви» (Й. Сталін, «Сочинения», т. 8, 1948, стор. 149-54).

38. «Аполегети писаризму», розділ XIII, Московські задрипанки. «Культура і побут», ч. 13, 28 березня 1926.

39. Е. Ф. Гирчак, *На два фронти в боротьбі з націоналізмом*. ГИЗ, Москва, 1930, стор. 63.

найбільшими письменницькими організаціями Плугом і Гартом масовий літературний рух повинен перейти до компетенції культурно-виховних відділів профспілок. Справжні творчі одиниці, що за останнє п'ятиріччя виявили свою мистецьку дозрілість, мусять увійти до кваліфікованої, суто творчої організації, зразком якої вже є щойно постала (20 листопада 1925) Вільна академія пролетарської літератури — ВАПЛІТЕ.

Пункт третій. Перед українською літературою невідклично стоїть по-новому альтернатива: Європа чи Просвіта? Тобто, чи ми, як література молододі державної нації, зуміємо засвоїти всю суму знань, що її створило цивілізоване людство, і, засвоївши, піти власним шляхом вперед, чи залишимося і надалі на обмежених, провінційних, етнографічно-побутових наших традиційних позиціях?

Пункт четвертий. Поставивши питання орієнтації на Європу, Хвильовий відразу з'ясував, що він розуміє під поняттям Європа. Це не Європа в її конкретному тогочасному культурно-господарському і політичному комплексі, як намагались примітивно і тенденційно інтерпретувати його опоненти.

Європа, — писав Хвильовий, — це досвід багатьох віків. Це не та Європа, що її Шпенглер оголосив «на закаті», це не та, що гние, до якої вся наша ненависть. Це — Європа грандіозної цивілізації, Європа — Гете, Дарвіна, Ньютона, Маркса і т.д. і т.п. («Камо грядеши», стор.42).

Отже, вже з цього видно, що Хвильовий під поняттям Європа розумів суму знань, що їх створили найбільші інтелекти протягом віків, ту суму знань, що стала категорією вічною, як власність усіх народів і клас.

Це, коли хочете, — писав Хвильовий в іншому місці, — знайомий нам чорнокнижник із Вюртембергу, що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив перед нами безмежні перспективи. Це — доктор Фавст, коли розуміти його, як допитливий людській дух («Думки проти течії», стор.45).

Пункт п'ятий. Усі памфлети М.Хвильового були пройняті ідеєю, яку, здавалося, він хотів утовкмачити в свідомість кожного українця, а саме: коли тепер Україна виходить на широкий державний і культурний шлях відродження, то перед нами стоїть найперше завдання: змобілізувати всі наші сили на рішучу й безкомпромісову боротьбу з залишками вікової національної неволі — з культурним епігонізмом і рабською психологією в душах української людини взагалі та її інтелігенції зокрема. Наша основна вимога — уміти вільно думати і почувати.

Від Котляревського, Гулака, Метлинського, через «братчиків» до нашого часу включно, — писав Хвильовий, — українська інтелігенція, за винятком кількох бунтарів, страждала і страждає на культурне позадництво. Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати. Він ніяк не може втямити, що нація тільки тоді зможе культурно виявити себе, коли найде їй одній властивий шлях розвитку. Він ніяк не може втямити, бо він боїться — дерзати! («Думки проти течії», стор.50-51).

Пункт шостий. У боротьбі з рабською психологією й культурним епігонізмом виключну роль може відіграти мистецька література. Зважаючи на те, що після революції наша література стає нарешті на свій власний шлях розвитку, перед нею тепер постає історичної ваги питання: на яку з світових літератур вона повинна орієнтуватися?

У всякому разі не на російську, — відповідає Хвильовий. — Це рішуче і без усяких застережень. Не треба плутати нашого політичного союзу з літературою. Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше тікати. Поляки ніколи б не дали Міцкевича, коли б вони не покинули орієнтуватися на московське мистецтво. Справа в тому, що російська література тяжить над нами у віках, як господар становища, який привчає нашу психіку до рабського наслідування. Отже вигодувати на ній наше молоде мистецтво — це значить затримувати його розвиток («Апологети писаризму», розділ XIII, «Московські задрипанки». «К. П.», ч.13, 28 березня 1926).

Пункт сьомий. Як же розумів М.Хвильовий це своє гасло орієнтації на західноєвропейську літературу? Він ясно і недвозначно стверджував:

Наша орієнтація на західноєвропейське мистецтво, на його стилі, на його прийоми... Але коли ми беремо курс на західноєвропейське письменство, то не з метою припрягти своє мистецтво до якогось нового заднього воза, а з метою освіжити його від задушливої атмосфери позадництва. В Європу ми поїдемо учитись, але з затаєною думкою — за кілька років горіти надзвичайним світлом (там само).

Вже з цього уступу ясно, що гасло Хвильового орієнтуватися на західноєвропейське мистецтво треба розуміти в тому ж плані, що й гасло, спрямоване проти російської літератури. Ясніше кажучи, його гасло орієнтації на західноєвропейську літературу рішуче не

означало стати поплентачем її модних стилів і форм, так само й гасло «якомога швидше» тікати від російської літератури не означало, що ми повинні відгородити себе від російської літератури «залізною заслоною». В одних памфлетах Хвильового маємо силу думок, які свідчать, що сам Хвильовий все значуще і загальнолюдське в російській літературі не тільки знав, але й любив і високо цинив. Його інколи підкреслену неґацію російської літератури, як і гасло орієнтації на західноєвропейську, треба розглядати тільки в аспекті психологічно-полемічної стратегії. Її головним завданням було: якнайширше відчинити двері для нового українського відродження; створити якнайдогідніші умови для зросту й утвердження великого українського мистецтва і вивести його на широкий світовий тракт. «За всяку ціну ми мусимо вивести нашу літературу на широку європейську арену», — писав Хвильовий у листі до Аркадія Любченка вже після ліквідації ВАПЛІТЕ.⁴⁰

Пункт восьмий. На думку Хвильового, українська пореволюційна література повинна виробити свої власні закони бачення, розуміння й зображення світу, свій напрямок, свій стиль. Це буде стиль великого відродження українського народу, стиль боротьби і перемоги. Він називає цей стиль «романтикою вітаїзму» (vita — життя). «Вона, — пише Хвильовий, — як і всяке мистецтво, для розвинених інтелектів. Це сума нового споглядання, нового світовідчужання, нових складних вібрацій. Це мистецтво першого періоду азійського ренесансу» («Камо грядеши», стор.37).

Пункт дев'ятий. Хвильовий створив велику візію майбутнього відродження мистецтва, назвавши його азійським ренесансом. На жаль, він не мав ні умов, ні часу, щоб цю візію глибше аргументувати й опублікувати. Він подав цю ідею лише в загальних окресленнях у четвертому розділі свого другого памфлету «Про Коперніка з Фрауенбургу...», назвавши ці нотатки «Абеткою азійського ренесансу в мистецтві». У своєму листі до редакції «К.П.» від 7 лютого 1926 М. Хвильовий писав:

... хоч теорія мистецької школи, яка йде під прапором «азійського ренесансу», вже й існує, *але її, на жаль, ще не опубліковано*, коли ж не рахувати IV патетичного розділу другої статті в «Камо грядеши», який звертався головним чином до емоцій *і нічого конкретного не дає*... Та зараз, поки не намічено основних шляхів нашого культурного розвитку, коли ми майже не бачимо людей, які б добре розбиралися в складній ситуації щодо українських культурних проблем, —

40. Юрій Луцький, *Ваплітянський збірник*, стор. 210.

зараз я не нахожу часу говорити про свій художній напрямок і тільки міцно тримаю в руці перо звичайного публіциста. Про азіатський ренесанс ще поговоримо, і сподіваюся, що цей час не за горами («Валптіянський збірник», стр.46).

Коли Хвильовий писав ці слова, він правдоподібно думав тоді про свій великий політичний трактат «Україна чи Малоросія?», над яким уже, можливо, й працював, і в якому цілий розділ було приділено ідеї «Азіатського ренесансу в мистецтві». Але, на жаль, цей трактат був, як знаємо, заборонений і, за винятком невеликого кола самвидавних читачів, залишився невідомим і по наш день.

У загальному цю ідею-візію М. Хвильового можна сформулювати так: з причин залізної логіки історії гряде нове велике — четверте — відродження людства. У передових лавах його йтимуть тепер поневолені народи Азії. Мистецтво цих народів, акумульоване віками неволи, вибухне з нечуваною силою і, поєднавшись з великим і вічним із культур греко-римської, а пізніше — європейської, дасть у висліді новий — четвертий — тип культури. Це і буде *доба азіатського ренесансу в мистецтві*. Україна, що лежить на межі між Європою і Азією, яка, з одного боку, довгі віки неволи ділила долю азійських народів, а з другого — була все ж таки причетною до культури Заходу, в особах своїх активно-романтичних мистців, відіграє в добу азіатського ренесансу в мистецтві провідну, авангардну роль.

Пункт десятий. Трагедія української літератури в тому, що вона історично позбавлена нормального взаємозв'язку з читачем. Міське населення, значну частину робітничої кляси з причин вікової неволи — зрусифіковано, і українська культура для них — не хвилююче явище. Такий аномальний стан мусить бути зліквідований. Читачем української літератури мусить бути не тільки селянство, а й усе робітництво, міське населення, інтелігенція всіх профілів культури та політично-господарчі керівники республіки. Тобто, Україна мусить бути нормальним, національно-культурним державним організмом.

Отже, — писав М. Хвильовий, — розв'язуючи проблему ідеологічної організації літературних сил, ми знову і знову викидаємо бойове гасло: «Дайош» пролетаріят!.. Ми в цьому питанні безкомпромісні. Ми «требуєм» (по-українському — вимагаємо!) *серйозно поставитись кому це слід до української пролетаріяту* («Апологети писаризму», «К. і П.» ч.13, 28. III 1929).

Пункт одинадцятий. «І ще дайош інтелігенцію!». Українська нація, коли вона ступила на шлях державного розвитку, мусить

мати до своїх послуг інтелігенцію всіх фахів. Залишки російсько-імперського панування мусять бути зліквідовані. Україна, як держава, не може терпіти, щоб існувало дві категорії інтелігенції. Одна, що зв'язана з селом і українською культурою, і друга, багаточисленніша, висококваліфікована, технічна, фахово-адміністративна аж до державних і партійних керівників включно, — поспіль російськомовна. Цю аномальність, що неминуче веде до антагонізму, треба рішуче і негайно усунути. Найвищі технічні, медичні та інші школи повинні бути так організовані, щоб з них виходила мовно і культурно *українська* інтелігенція в найширшому розумінні цього слова.

Це, на мою думку, найголовніше, що поставив М. Хвильовий у своїх памфлетах 1925-27 років. Я запишаю поза увагою цілий ряд питань, порушених у дискусії з головою спілки селянських письменників Плуг Сергієм Пилипенком. І роблю це тому, бо вважаю, що, з одного боку, то був удар двох різнотемпературних українських патріотів, які часто, хоч і в гострій формі, змагалися за одну і ту ж, дорогу їм обом, справу, а з другого — тому, що в світлі генеральних ідей, які поставив М. Хвильовий перед українським літературним і політичним світом взагалі, його суперечка з С. Пилипенком має побічне, чисто хатнє, родинне значення. Це не значить, що цій суперечці не варто присвятити окремого дослідження. Я сподіваюся, що тепер це буде уможливлене.



Уже навіть з тієї суми ідей, що їх ми свідомо стиснули у зформованих вище одинадцяти пунктах, читач побачить, що М. Хвильовий, розпочавши літературну дискусію в квітні 1925 року, вже через рік, у третьому циклі своїх памфлетів, вийшов далеко поза чисто літературні межі. Здавалося, випадково поряд з літературно-мистецькими питаннями постали питання національної політики, економіки, державного будівництва і державного статусу України в Союзі Радянських Республік. І ці питання, поставлені в гострій і дразливій формі, дуже швидко перейшли з літературних середовищ до загальносупільних, партійних і державно-керівних. Досить познайомитися з деякими стенографічними звітами з тогочасних засідань ЦК КП(б)У та Політбюро його, щоб побачити, як памфлети М. Хвильового поставили дибки цілий цей всемогутній партійний центр України.⁴¹

41. «Будівництво Радянської України». Збірник, випуск I. ДВУ, Харків, 1928.

Влітку 1927 року М.Хвильовий зазнає першого дошкульного удару від певних партійних органів. Написаний правдоподібно весною 1927 року, найсильніший його памфлет «Україна чи Малоросія?» був заборонений до друку. Але це його ані розчарувало, ані не налякало. Пустивши заборонений памфлет у тодішній обмежений «самвидав», опублікувавши першу частину «Вальдшнепів» і здавши до друку другу, М.Хвильовий десь наприкінці листопада чи на початку грудня виїхав у подорож за кордон. Понад три місяці він прожив у Німеччині, Австрії і за декількома даними — у Парижі.

За час цієї його закордонної мандрівки в Харкові сталися події, які різко заважили на дальшій долі не тільки Хвильового, але й його однодумців із ВАПЛІТЕ. Як ми вже перед цим згадували, за публікацію в 6 числі «Вапліте» другої частини роману «Вальдшнепи», це число було skonфісковане і знищене, дальшу публікацію журналу припинено, а саму організацію 14 січня 1928 ліквідовано. Про роман Хвильового «Вальдшнепи», де також згадувалась і «Україна чи Малоросія?», появилася, як ми вже писали, знищувальна стаття А.Хвилі під назвою «Від ухилю у прірву». Ці твори Хвильового кваліфікувались як націоналістичні й контрреволюційні. Як на це обвинувачення реагував М.Хвильовий, ми можемо тільки догадуватися. На жаль, період перебування Хвильового за кордоном зовсім не вивчений, ми не маємо жадних документів, які б докладно цю добу висвітлювали. З листів з Берліну і Відня до Аркадія Любченка⁴² видно, що Хвильовий не був вчасно поінформований про все те, що сталося в Харкові під час його мандрівки за кордон. Про статтю Андрія Хвилі й про заборону та конфіскацію 6 ч. «Вапліте» він довідався тільки після 10 лютого. А про заборону видавати далі журнал і про «самоліквідацію» ВАПЛІТЕ довідався ще пізніше. Хвильовий добре знав, що це практично означало і для нього і для всіх його послідовників. Перед ним неминуче стало питання: що робити? Порвати з Радянською Україною й комуністичною партією чи вертатись і капітулювати? Роман Роздольський,⁴³ що був чичероне і перекладачем Хвильового у Відні, розповідав уже по другій світовій війні, що це питання дуже мучило Хвильового. Можливо, стосується цієї справи і його таємна подорож до Парижу, його перебування там у Ілька Борщака

42. «Голубі диліжанси». ОУП «Слово», Нью-Йорк, 1955, стор. 11-13.

43. Р.Роздольський, тоді студент Віденського університету, член КПЗУ тієї більшості, що була пішла за Шумським і Хвильовим. Помер у Чикаго у 50-их роках. Про Хвильового розповідав Всеволодові Голубничому, від якого я й занотував цю інформацію.

і довга розмова з ним.⁴⁴ У Відні мав він довгу зустріч з Андрієм Жуком, у якого випозичав для читання різні еміграційні видання.⁴⁵ Доповнює його тодішній настрій віршована строфа, дописана червоним олівцем у листівці до А. Любченка за лютий 1928

Сьогодні дощ нудний, такий у нас буває.
Туман ховає даль і Відень посірів
Але тепер ніхто мене вже не питає:
Чому зійшлись кінці моїх нервових брів?

Все це лише окремі фрагменти. І робити з них якісь певні висновки ми не можемо. Але одне ясно: яку б внутрішню боротьбу не пережив Хвильовий у Відні, але остаточне рішення його було тверде і виразне: написати покаянного листа і негайно вернутись на батьківщину — до народу, до друзів, до літератури. Листа до центрального органу партії «Комуніст» він написав і вислав з Відня 22 лютого 1928 року. Він визнав усі «гріхи» в романі «Вальдшнепи», які йому закидали, заявивши, що останню частину роману спалив і віддає себе на суд ЦК КП(б)У. В середині березня 1928 року він вернувся з закордону.

З цього моменту починається новий, із зміненою тактикою, етап у діяльності М. Хвильового. В листі до ред. «Комуніст» він відмовився від гасла «геть від Москви», від беззастережної орієнтації на Західну Європу, від теорії боротьби двох культур, від кличів: «дайош пролетаріят!» і «дайош інтелігенцію!», бо це, мовляв, само собою зрозуміле. Але він не відмовлявся від ідеї відродження, від ідеї удосконалення і виходу української літератури на світову арену, від ідеї нового стилю активного романтизму (романтики вітаїзму), від боротьби з вульгаризацією і спрощенням літератури і т. ін. Все це продовжувало нуртувати серед колишніх ваплітан, а тепер «позагрупових» письменників з їх визнаним провідником — Миколою Хвильовим на чолі. В цьому середовищі, при активній ініціативі Хвильового, народжується швидко ідея видання позагрупового альманаха-місячника «Літературного ярмарку». Смолич у своїх спогадах твердить, що ідея технічного оформлення цього оригінального місячника належала Майкові Йогансенові. Не заперечуємо, що винахідливий на дотепні вигадки розум Йогансена тут багато прислужився, але нема сумніву, що основна ідея позагрупового альманаха-місячника, з інтермедіями й окремими редакторами кожного місячника — належала М. Хвильовому. Не випадково його тон, його рука, його стиль позначились на всіх дванадцяти томах альманаху «Літературного ярмарку».

44. «Ваплітанський збірник», стор. 93.

45. Там само.

Доба «Літературного ярмарку»

Уже в грудні 1928 року вийшла перша книга «Літературного ярмарку». Це була справді нова й оригінальна поява на літературно-журнальному обрії. Вабила очі багатокольорова обгортка, пано із «Сорочинського ярмарку» і каруселя роботи мистця Анатолія Петрицького. Подібних видань українська література не мала ні до того, ні після того, включно з найновішими часами. Кожна книжка мала іншого редактора — автора інтермедій, що в дотепній формі в'язали різноманітний матеріал в єдине ціле. Через вступні слова, епілоги, інтермедії, листування, ніби обіжники Ярмаркому, жартівливі диспути письменників при активній участі Півника, Цигана, Оселедця, Зеленої Кобили Чортика Зануди та інших дієвих персонажів з української мітологічно-побутової спадщини — широким струмом ішла критика сучасного культурного і суспільного життя, критика його недоліків і похвала досягнень. Звідси ж іншим струмом проривались нові теоретичні роздуми про сучасну літературу, її жанри, форми, стилі. Звідси звучав патос Великого відродження і похвала ідеї Великої Соборної Радянської України. Тут були скорбні слова про «многостраждальні від шляхетського та боярського батога Галичину й Буковину». Не забуто й українське Закарпаття: «Себто, ми також маємо на увазі і пана Масарика» («Л. Я.», книга перша, епілог, стор. 239). Цим же шляхом давалась відсіч ВУСППівським критикам з журналу «Гарт» і вульгаризаторам із київської «Літературної газети». Тут же висміювалась пропагована ВУСППом ідея єдиного стилю пролетарської літератури «монументального, критичного реалізму», як «монументального непорозуміння», як безкрилого натуралізму. І одночасно висувалась, як прапор, як творчий орієнтир, давня ідея Хвильового — нового стилю доби — активного романтизму чи романтики вітаїзму.

У пролозі до 9 книжки читаємо, що саме тепер читаць «Літературного ярмарку» є присутній при народженні нового стилю, «де глибина думки поєднана із витонченим словом, калямбур з оригінальністю, сльозина із теплою пародією на саму себе і велика та глибока радість із тією журбою, що так прикрашує чоло мислителя». Література цього стилю підноситься «на найвищі філософські висоти». Вона одухотворена «вічним і ненаситним прагненням нового в змісті, чарівного і привабливого у формі».

«Вперше за всю нашу многостраждальну історію од поезії безпосереднього чуття ми переходимо до поезії систем, опрацьованих точністю теоретичної думки».

Автор спільно з читачем переконаний, що саме так формується і творчо стверджується стиль *активного романтизму* (*романтики вітаїзму*), який протистоїть офіційно панівному «монументальному реалізму». Цей останній може лише збирати й віддзеркалювати сирий побутовий матеріал, окремі факти. Але це далеко не те, чого вимагає від літератури наш час. Це лише мертві окремі побутові факти. «Живе ж тільки комплексна система фактів, втілена в поетичний образ, як невмирущий символ жадань, турбот, поразок і перемог кляси та її епохи». Тому без сумніву «на зміну натуралістичній літературі, як мистецтву віддзеркалення окремих фактів, не зв'язаних між собою, — конче і швидко мусить прийти активний романтизм. Виросте він із кривих руху так званих великих чисел, із цілого колективного психологічного комплексу людей епохи змагання за соціалізм»...«Активний романтизм і тільки він має і мусить вловити і передати в образах засобами свого поетичного майстерства оту покищо не вловлену «музику мільйонів» (всі цитати взято з «Л. Я.», кн. 9, стор.2-6).

Я навмисне процитував ряд думок з одного лише прологу до кн.9, щоб цим ще раз підтвердити, що літературна дискусія, зокрема щодо стилю доби, не припинилася на початку 1928 року, що бої продовжувались, що ідея М.Хвильового активного романтизму, поставлена до дискусії ще 1925 року, в добу «Літературного ярмарку» 1929 року постала по-новому і з глибшою аргументацією.

Доба Пролітфронту

Доба «Літературного ярмарку» була ще до певної міри виповнена духом і настроями доби ВАПЛІТЕ. М. Хвильовий та його однодумці ще жили в якійсь мірі вірою, що буде збережено свободу як особисто письменницької творчості, так і національно-державної незалежності. Але вже з квітня 1929 року, коли Сталін, опершись на сконсолідовані (після довгої внутрішньої боротьби) традиційні російсько-імперські націоналістичні сили в ВКП(б), вчинив на XVI партійній конференції фактично державний переворот, скупчивши в своїх руках неподільну владу диктатора-вождя, ситуація різко змінилася. Про свободу й ліберальні ідеї «позагрупових» письменників годі було вже думати. Потрібно було по-новому перешиковувати сили, міняти тактику й пристосовуватися до нових лютих обставин. Як завжди, так і тепер, Хвильовий перший збагнув і відчув нові суворі повіви. Він зрозумів, що в «нових умовах» «позагруповим» письменникам місця нема. На частих товариських

гутірках із своїми однодумцями він почав висловлювати думку про актуальність створення нової письменницької організації, яка б охопила всіх тих, що досі є позагруповими. Думка ця знайшла живий відгук серед майже всіх колишніх ваплітян. Уже влітку 1929 року почалося колективне обдумування основних декларативних принципів і назви організації. Хтось підкинув — ПРОЛІТЕН. Як це розшифрувати? Може — Пролетарський літературний наступ. Не знаю. Із дальших дискусій над характером організації стає ясным, що вона мусить бути: за іделогією — пролетарською, а за діяльністю — масовою. М. Хвильовий, очевидно, зрозумів, що в нових умовах колишня його ідея елітарної організації стала анахронізмом. У нових умовах проблема масовості і партійности є основою існування. З цим мовчки погоджувалися майже всі. Дискусій не було. Для всіх було ясно: якщо вже виходу нема і доля письменника тепер неминуче мусить бути наскрізь сполітизована, то принаймні треба ступити на цей шлях цілою групою однодумців. Так вкорінялася ідея нової організації. Не погодились на цей шлях тільки три ветерани ваплітянського руху: Майк Йогансен, Олекса Слісаренко і Юрій Смолич. Вони створили свою маленьку «Техномистецьку групу А». За карколомною фантастикою, пригодами й новими технічно-мистецькими витівками вони сподівалися сховатися від епохи тотальної політизації.

Несподівано ідея нової організації набрала широкої популярности. До неї почали зголошуватися не тільки ті літератори, що не належали до жадної організації (О. Вишня, Ю. Шовкопляс та інші), але й ряд письменників, що входили в ту чи іншу організацію. Зокрема зголосила свій вступ до нової організації майже вся харківська група «Молодняк»: О. Кундзіч, Т. Масенко, О. Донченко, Ю. Вухналь, І. Момот, І. Багмут, Д. Гордієнко. Це відразу заактивізувало новий рух. З вересня 1929 року в будинку ім. Блакитного щотижнево, а то й при потребі — двічі, почали збиратися всі адепти нової організації. Ініціатива і керівництво було постійно в руках М. Хвильового, М. Куліша, О. Досвітнього. На першому засіданні Хвильовий інформував, що має згоду з «вищих сфер» про творення нової організації і обіцянку фінансового забезпечення видання місячника. Після довгих, кількавечорових дискусій усі погодились, що основні принципи декларації мають бути сугубо льояльні й партійні. Основне завдання організації — висока мистецька та ідейна якість творів, марксистська ідеологія і боротьба проти всіх буржуазних і націоналістичних ухилів, у тому числі й — хвильовізму. Діяльність письменника — це «служба сьогоднішньому дневі». Письменник повинен бути в колгоспі, на фабриці, на

заводі. Там він влучається в працю, відкриває молоді робітничі таланти, залучає їх до літературно-мистецьких студій і організацій. Отже, зневажений колись М. Хвильовим масовізм стає тепер бойовим завданням ним жєствореної організації. Така суперечлива діалектика часу. Всі це розуміють і мовчки приймають. На одному з засідань Юрій Яновський пропонує новий проєкт назви організації ПРОЛІТФРОНТ — Пролетарський літературний фронт. Хвильовий захоплений. Усі підтримують. Назву організації знайдено й затверджено.

Правдоподібно, в листопаді 1929 року в періодичній пресі появилася декларація нової організації, що мала назву ПРОЛІТФРОНТ — об'єднання студій пролетарського літературного фронту. Її підписало понад тридцять членів основоположників на чолі з М. Хвильовим, М. Кулішем, П. Тичиною та О. Досвітнім. У грудні 1929 року вийшла остання, 12 книга «Літературного ярмарку». Цим кінчалася легкояскрава, романтична, гостро сатирична, а інколи й езопівська доба, репрезентована «Літературним ярмарком», і надходила невідома в своїх перспективах, але логікою суворого життя зумовлена, ідейно-змобілізована доба ПРОЛІТФРОНТУ. На початку 1930 року, за редакцією М. Куліша, І. Сенченка, І. Момота, Т. Масенка, Ю. Яновського, А. Любченка, П. Панча, а з третього числа — тільки М. Хвильового, А. Любченка й І. Момота, — почав виходити місячник за тією ж назвою. Тут уже не зустрінемо ні абстрактних гасел про Велике відродження, ні про соборність українських земель, ні критичної іронії, що ми й досі плентаємося в хвості історії й не маємо ні української енциклопедії, ні потрібних словників чужих мов, ні навіть українського тлумачного словника тощо. Із давніших полемічних проблем залишилась тільки проблема стилю, напрямку літератури і мистецтва. Цим питанням у «Пролітфронті» було приділено ще деяку увагу. Немає вже систематичної боротьби з ВУСППом, як організацією, лише де-не-де гостра реакція на необ'єктивну вуспівську критику творів чи діяльності пролітфронтовців. Убивчу своїми аргументами статтю Нахтенборенґа (чергове псевдо К. Буревія), що, здається, звалась «„Диктатура” І. Микитенка в чотирьох театрах», редакція так і не наважилась помістити, хоч і була анонсована в попередньому числі.

М. Хвильовий за доби ПРОЛІТФРОНТУ не опублікував ні одного свого нового оповідання. Він напевне добре розумів, що часи «Івана Івановича», «Сантиментальної історії» чи навіть мисливських нарисів — минули. Настала доба безконфліктних, ура-оптимістичних, партійно-витриманих творів, тобто войовничої

партійної публіцистики в образах на теми поточної політики партії і соцбудівництва. Психологічно до такого роду творів він ще не був готовий. Тому всю свою творчу силу, всю полемічну пристрасть він зосередив на літературній публіцистиці. Вона була спрямована головне проти «Нової генерації». Цій організації українських футуристів, а зокрема її членові, критикові О. Полторацькому, він присвятив три великі гостро викривальні статті.⁴⁶ Крім того, у «Пролітфронту» було вміщено статті І. Момота під псевдонімом О. Мак,⁴⁷ І. Сенченка «У парках зблідлих фантазій»⁴⁸ та Варвари Жукової (Костя Бурувія) — «Фашизм і футуризм»⁴⁹, спрямовані також проти «Нової генерації».

Чим пояснити таку «увагу» «Пролітфронту» до «Нової генерації»? Не було це якоюсь примхою «Пролітфронту» взагалі, а Хвильового зокрема. Викликана ця гостра постава двома моментами: 1) гостро-негативним ставленням «Нової генерації» до ПРОЛІТФРОНТУ як організації та постійне, з числа в число, шельмування його і 2) провокативна стаття О. Полторацького про творчість Остапа Вишні, яка зіграла фатальну роль в дальшій долі Остапа Вишні. Ось основні дві причини тотальної війни Хвильового проти «Нової генерації»⁵⁰. Особливість цих памфлетів Хвильового така, що, з одного боку, вони позначені полемічно-сатиричним

46. «Кручує божество», «Пролітфронт», 1930, ч. 1, стор. 247-252. «Чим причарувала «Нова генерація» тов. Сухино-Хоменка?», 1930, 3, стор. 229-270. «Остап Вишня в світлі „лівої балабайки“», «Пролітфронт», 1930, ч. 4, стор. 254-310.

47. «З бльокноту читача», там само, чч. 1, 3, 4.

48. Там само, ч. 2, стор. 177-210.

49. Там само, ч. 3, стор. 205-228.

50. Досить проглянути комплект «Нової генерації» за 1927-30, щоб переконатися, як систематично, настирливо, з числа в число там містили різні злісно-насмішливі, злобно-сатиричні вигадки, памфлети, дошкульні провокації, а то й звичайні політичні доноси на М. Хвильового та його однодумців. Найактивнішим автором такої «літератури» в «Новій генерації» був молодий критик О. Полторацький. А його довгий (у кількох числах журналу) політичний донос на Остапа Вишню обурив не тільки численних читачів О. Вишні, але й увесь близький до ПРОЛІТФРОНТУ літературний світ. Не завадить тут пригадати: коли О. Вишню арештували і «засудили» на смертну кару, а потім розстріл замінили на 10 років концентраційного табору, О. Полторацький з гордістю ката писав:

«...основного мені пощастило досягти — визначити в українській радянській критиці антипролетарськість, бездарність і куркульську ідеологію „творчости“ цього суб'єкта»... «Тепер я щасливий відзначити, що подібне

талантом автора «Камо грядеши», а з другого — що їх уже наскрізь проймає панівна тоді безоглядна, прокурорсько-викривальна форма критики. З позицій генеральної лінії партії він прискіпливо, не завжди справедливо, дошукувався у своїх опонентів не мистецьких хиб, а політичних, ідеологічних диверсій включно з буржуазним націоналізмом і... хвильовізмом. Це вже був стан, сказати б, межового нервового напруження у Хвильового. І це позначилось на його статтях.

ПРОЛІТФРОНТ відразу розгорнув активну культурно-виховну працю на харківських заводах (ХПЗ, ДЕЗ, Велозавод). Як наслідок цієї праці до ПРОЛІТФРОНТУ з заводських літгуртків прийшло понад десяток молодих робітників-літераторів, серед яких були такі справжні таланти, як Іван Каляник, Микола Нагнибіда та Сергій Борзенко. Потяглася до ПРОЛІТФРОНТУ й університетська молодь: Іван Нехода, Валентин Бичко, Дмитро Ніценко, Марко Резніков, Євген М'якота. З Інституту марксизму прийшли: М. Кириченко, І. Редькина, П. Демчук. З Плугу перейшов О. Сорока, а з Авангарду — Леонід Чернов. До складу ПРОЛІТФРОНТУ ввійшла також ціла група єврейських письменників: Д. Фельдман, Л. Квітко, Е. Козакевич, Діамант, Т. Ген, Г. Добін, Б. Міллер, О. Фінкель.

Ухвалено було видавати, крім місячника «Пролітфронт», ще популярно-теоретичний двомісячник «Літературний цех»⁵¹, спе-

уже сталося й що моя стаття стає епатафією на смітникові, де похована творчість О. Вишні».

Сучасний читач також мусить знати, що О. Полторацький (Полторац-рацький, як його часом називав Хвильовий), переживши доноси Сталіна на Харківський терор 30-их років, цю свою брудну діяльність «спокійно продовжував навіть після смерті Сталіна. Так, наприкінці 60-их років, коли почався погром шестидесятників, він знову виступає з пасквілями проти молодих українських патріотів. Одна з найпідліших статей-доносів того часу під назвою «Ким опікуються деякі гуманісти», опублікована в «Літературній Україні», спрямована була проти В. Чорновола і С. Караванського. Стаття повна брехні, наклепів і провокації. Вона викликала хвилю обурення серед усіх чесних людей України. Про це свідчить протест, написаний у формі «Відкритого листа до президії спілки письменників України», відомого тепер поета, публіциста і політв'язня Василя Стуса, див. «Сучасність», ч. 4, 1969, стор. 76-81).

Ось такі духово нечисті, аморальні типи задавали тон у «Новій генерації» в її наступі на ПРОЛІТФРОНТ. Вони остаточно вибили М. Хвильового з рівноваги і стали одною з основних причин тотальної контратаки М. Хвильового й цілого ПРОЛІТФРОНТУ проти «Нової генерації». Цих конфліктних ситуацій ніхто із дослідників не повинен забувати.

51. Редколегія «Л. Ц.»: Д. Фельдман, А. Лейтес, Г. Костюк, Д. Гордієнко, І. Шутов.

ціально призначений для робітничих літературних студій і початкуючої студентської молоді. Нова організація взяла активну участь у творенні Федерації українських революційних радянських письменників. До Ради Федерації делеговано було: М. Хвильового, А. Любченка та І. Момота. ПРОЛІТФРОНТ брав діяльну участь у місячнику української культури, що тоді по всій Україні організувала ВУРПС — Всеукраїнська Рада Професійних Спілок. Для участі в місячнику визначено було групу письменників.⁵² Одне слово, зовні ніби все виглядало на нормальний, як на ті часи, стан діяльності організації. Але поза тим, на життєвому горизонті збирались і вже розростались чорні хмари початку 30-их років. Десь у високих апартаментах керівних державних центрів визрівала ідея цілковитої уніфікації літературного життя. Перший етап цього плану мав на увазі об'єднання всіх діючих письменницьких організацій з ВУСППом, з цією тоді вже визнаною вищими інстанціями за єдину провідну пролетарську організацію. Цю гвалтовну операцію вирішено було почати з найсильнішої й найавторитетнішої тоді організації — ПРОЛІТФРОНТУ. Провідних осіб його було викликано у відповідні високі установи і заявлено їм, що над їх організацією тяжать непоправні гріхи ВАПЛІТЕ й «Літературного ярмарку», гріхи «Народного Малахія» М. Куліша, «Записок холуя» й націоналістичний маринізм Івана Сенченка, «Майстра корабля» й «Чотирьох шабель» Ю. Яновського, помилок О. Копиленка в «Твердому матеріалі» й «Визволенні», націоналістичних і троцькістських тенденцій в поемі Масенка «Лобне місто» та в листуванні, друкованому в «Л. Я.», зокрема в листах Ю. Яновського до М. Хвильового, Т. Масенка до І. Сенченка, О. Досвітнього до М. Куліша та ін. ПРОЛІТФРОНТ не відмежувався від хибних позицій Д. Фельдмана в його передмові до «Українська проза в єврейських перекладах» і багатьох інших гріхів. Одне слово, мовляв Катон Старший, «Картагена мусить бути зруйнована» — ПРОЛІТФРОНТ мусить бути зліквідований.

Загально похмура ситуація початку 30-их років владно цього вимагала. Це відчули і зрозуміли при цій історичній розмові в ЦК М. Хвильовий, М. Куліш і О. Досвітній. Протиставитись цьому вони вже не бачили змоги. 19 січня 1931 року було скликано загальну нараду членів ПРОЛІТФРОНТУ, на якій було «ухвалено» самоліквідуватись і вступити в ВУСПП.

Закінчився останній організаційний етап творчої діяльності

52. О. Копиленко, О. Донченко, Ю. Вухналь, Остап Вишня, Г. Костюк, І. Момот, Г. Коцюба, В. Мисик, І. Багмут, Д. Фельдман, О. Кундзіч.

М. Хвильового та його однодумців. Замкнулася доба літературної дискусії і відносно ліберальних часів 20-их років.⁵³

Третій період творчості (1931-1933)

Вероніка сказала:

— Демо! Ти мистець революції, а от «сьогодні» ти й не напишеш, тому що «сьогодні» є зовсім не те, що каже Стефан. Не героїчні будні, а героїчне терпіння.

М. Хвильовий, «Силуети»

Наближалось щось гірше, ніж героїчне терпіння. Це був уже шлях на Голгофу. Не знаю, чи М. Хвильовий у час ліквідації ПРОЛІТФРОНТУ ясно усвідомлював уже, куди котиться його особиста зоря. Але доля його однодумців, доля більших і менших талантів, що їх об'єднував ПРОЛІТФРОНТ, його доглибно хвилювала. Як і в критичний момент ліквідації ВАПЛІТЕ, коли він негайно покинув Відень і приїхав до Харкова, щоб бути серед своїх друзів-однодумців, щоб вони не розгубились, не розпорозились, не втратили надії, так і тепер, у набагато критичнішій ситуації, коли його організації наказали не просто ліквідуватись, а ввійти в організацію, з якою він довгі роки вів завзяту боротьбу, — Хвильовий, зціпивши зуби, очолив цей ліквідаційний процес і доклав всіх зусиль, щоб з гідністю впровадити всіх членів ПРОЛІТФРОНТУ до ВУСППУ. Коли ж секретаріат ВУСППУ підійшов

53. Варто для історії зафіксувати повний склад ПРОЛІТФРОНТУ на час його ліквідації. Як мені здається, це є перша спроба такого переліку. Тому за вичерпність списку не можу ручитися. Список складено на підставі восьми книжок «Пролітфронту», спогадів Ю. Смолича, Т. Масенка («Роман пам'яті», Радянський письменник, Київ, 1970) і власної пам'яті. До ПРОЛІТФРОНТУ належали (за абеткою): Іван Багмут, Валентин Бичко, Сергій Борзенко, Остап Вишня, Юрій Вухналь, Т. Ген, Дмитро Гордієнко, Леон Деменко, Діамант, Іван Дніпровський, Г. Добін, Олесь Донченко, Олесь Досвітний, Петро Демчук, Григорій Епик, Валер Іванов (Лерик), Іван Калянник, Лейб Квітко, Емануель Козакевич, Михайло Кириченко, Григорій Костюк, Гордій Коцюба, Микола Куліш, Олекса Кундзіч, Олександр Копиленко, Т. Ландирев, А. Лейтес, Аркадій Любченко, Терень Масенко, Василь Мисик, Б. Міллер, Тіграм Мелікседов, Євген М'якота, Микола Нагнибіда, Іван Нехода, Дмитро Ніценко, Лесь Несміян, Петро Панч, І. Редькіна, Марко Рєзніков, Сергій Роговик, Іван Сенченко, Олександр Сорока, Павло Тичина, Давид Фельдман, О. Фінкель, Микола Хвильовий, Леонид Чернов, Іван Шутов, Володимир Юрезанський, Юрій Яновський, Михайло Яловий.

до справи пролітфронтівців селективно (наприклад, не було спочатку прийнято до ВУСППу М. Куліша, Ю. Яновського та ще декого), Хвильовий на перших спільних зборах з ВУСППом 24 лютого 1931 року виголосив знамениту дипломатичну промову, яка зовні скидалася на дуже партійно витриману й самокритичну, а насправді, своєю тенденцією, своїм підтекстом була обороною чести ПРОЛІТФРОНТУ й ультимативною вимогою, щоб усіх пролітфронтівців було прийнято до ВУСППу. «Певний я, — кінчав він свою промову, — що за короткий термін поза ВУСППом не залишиться жодного з колишніх пролітфронтівців. Не в інтересах пролетарської літератури... відштовхувати від себе творців, які хочуть цю ж таки пролетарську літературу творити».⁵⁴

Це мало свій вплив. Унезабарі справді всіх пролітфронтівців (за винятком тих, що самі не побажали вступити) було прийнято до ВУСППу. Хвильовий розумів, що в тих умовах письменникові залишитися поза організацією означало приректи себе на творчу смерть. Тому він так боровся за, здавалось би, таке елементарне право для всіх своїх послідовників. Йому однаково боліло як за всесоюзно відомого драматурга М. Куліша, так і за нікому ще не відомого, але талановитого початкуючого поета-робітника Івана Калянника. І це право він обстоював. На більше вже не мав ні сили, ні колишнього авторитету. Двері у вищі політичні сфери відтепер були вже для нього замкнені.

Він відчував процес штучної ізоляції, яку навколо його особи і його творів поступово створювали. Він пробував це розвіяти своєю творчою активністю. Як Тичина в поезії («Чернігів», 1931), так він у прозі намагався свій талант і досвід поставити на службу сьогодення, на службу спрощених сучасних літературних вимог. Він пробував створити ілюзорне примирення з жорстокою дійсністю через творчість і цим шляхом виграти час. Він пише цикл нових оповідань на дуже сучасну «виробничу» тему: «Майбутні шахтарі», «Останній день», «Про любов», «Щасливий секретар» тощо. Він їде на села Полтавщини й Харківщини. Приглядається до життя. Пише пропагандивні нариси «По Барвінківському районі», «Бригадир шостої» тощо. Ці речі друкують, але погідних умов навколо нього не створюють. Хмари над його головою все густішають. Давнішу його творчість ігнорують. Це він сприймає особливо боляче. І він вирішив тут опонувати фактами. Зібрав і по-новому упорядкував

54. «Літературна газета», 30 березня 1931, ч. 10. Скорочений стенографічний звіт загальних зборів Харківської організації ВУСПП, 24 лютого 1931. Промова М. Хвильового.

два томи своїх новель і запропонував до видання в ДВУ. Але тут «нову лінію» вже добре знали. Перевидавати старі твори відмовилися. Ситуацію врятувало кооперативне видавництво РУХ, яке ще не було опановане микитенківцями. Воно прийняло до видання обидва томи.

На початку 1932 року виходить перший том вибраних творів М. Хвильового, в мистецькому оформленні Анатолія Петрицького й за редакцією самого директора РУХу А. Березинського. Поява цієї збірки була для М. Хвильового не тільки своєрідною формою протесту проти ігнорантів, але й одночасно його єдиною тоді трибуною. Тому він сам написав передмову до цієї збірки, а до кожного оповідання — короткий, а інколи навіть полемічний коментар. З гідністю, стримано, але з помітним внутрішнім обуренням він обзивався «не в міру дбайливих критиків», що в останні роки закреслиють «мало не ввесь мій попередній... творчий шлях пролетарського письменника». Він висміює тих критиків, що пробують писати про його сучасні твори як про «пролетарського початківця, який допіру повернувся з ваплітівської еміграції». Він цитує слова німецького критика на том вибраних його оповідань, що 1931 року вийшли німецькою мовою. Німецький критик («Бюлетень експресних інформацій», ч. 4, 1932, Інсбрук) прихильно писав, що це дуже рідкісне явище серед письменницьких талантів, коли всі десять оповідань, як у збірці Хвильового, не подібні одне на одне. Він зауважив також, що на «розкішній сатирі Хвильового» помітний вплив англійських гумористів (Свіфт). «Навіть у перекладі, який, коли судити з передмови, значно послаблює вартості українського автора, кожне поодиноке оповідання становить маленький шедевр (Meisterwerk), якому з письменницького боку мало що можна закинути» (всі цитати взято з: М. Хвильовий. «Вибрані твори», т. I. (РУХ, 1932, передмова, стор. 5, 6). Нарешті Хвильовий, навмисне процитувавши висновки німецького критика, що хоч книжка високомистецька, але для загальних бібліотек не надається, бо, «комуністична», запитує: хто ж має рацію? Чи буржуазний рецензент, чи ті радянські критики, що заперечують його давніші твори? У коментарях до окремих своїх новель він при кожній нагоді ущипливо реагує на примітивізм тогочасних «критичних бригад», що так безславно діяли в ті роки. Він систематично брав їх на сміх, цитуючи іронічний вислів Майка Йогансена: «Не знаю точно, чого хотіли від мене рецензенти — очевидно, вони мали рацію, раз їм доручили писати — але дуже хочу виправити свою лінію — очевидно, неправильну, раз на неї напались рецензенти, бо їм же доручили писати рецензію» (там само. Коментар до оповідання

«Щасливий секретар», стор. 289). У цих стриманих оборонних, а інколи й наступальних нотатках вчувалося ще де-не-де відлуння колишнього Хвильового-полеміста. Але тільки далеке відлуння. Крикнути на повний голос він уже не міг. Його каяття й відмовлення від поглядів доби ВАПЛІТЕ не принесло йому ні щирого визнання, ні довір'я з боку партії, до якої він ще належав. Це вело до трагічного внутрішньосуперечливого конфлікту. Правдоподібно, він опинився на тому «ідіотському роздоріжжі», яке колись так проникливо вгледів у свого героя-опозиціонера Карамазова («Вальдшнепи»). Одне слово, стан облоги й трагічного безвихіддя поглиблювався з кожним днем. Злочинний плян колективізації, що його заактивувала партія від початку 1930 року, і нечуваний грабунок села під гаслами хлібозаготівель — дали вже свої жажливі наслідки 1932, а особливо — на початку 1933 року. Це ще більшою мірою поглибило в свідомості М. Хвильового стан глухого кута, безвихіддя. Приїзд у січні 1933 року з Москви П. Постишева із спеціальним завданням і необмеженими правами диктатора знаменував собою нову фазу політики партії. Пропагандивна машина його віщувала нову хвилю терору на господарчому й особливо на культурному відтинку. Тоді чи не вперше було кинено в маси міт, що досьогочасні невдачі в колективізації, які довели село до голоду, це наслідки шаленого опору куркуля, підкуркульника, їх спільників з «бухарінсько-троцькістської агентури» та «прихованих контрреволюціонерів-націоналістів з партійними квитками в кишені». Це вже було щось зовсім нове. Воно означало, що меч терору піднесено вже над головами тих членів партії, які ще не втратили почуття відповідальності перед народом і не перетворились на «машинізованих хижаків». Смертельною загрозою нависло це насамперед над М. Хвильовим та його найближчими партійними однодумцями.

Проте особиста доля його вже й не так хвилювала. Його мучив загальний стан народу нашого, що з кожним днем ставав нестерпним. Він уже не міг писати нічого, хоч від нього вимагали. Григорій Епик, що сам переживав подібну психологічну й ідейну колізію, як молодший віком, пробував розрадити свого вчителя й старшого друга. Він сів писати роман і якось жартома, заохочуючи Хвильового, сказав, що викликає його на соцзмагання. Присутні журналісти підхопили це серйозно і на другий день преса повідомила світ про історичне змагання М. Хвильового і Г. Епіка. У Хвильового справді тоді було виринуло бажання сісти й написати щось значуще, ваговите. І він, як ходили чутки в літературних колах і дещо подавала преса, почав був писати. Супроти Епикової назви роману «Петро Ромен», що мав зобразити позитивного героя

сучасности, Хвильовий волів дати героїчний образ жінки того несамовитого часу. Назва плянованого роману нібито мала бути «Єва». Але з задуму нічого не вийшло. Шаленство подій дуже швидко його роззбріло. Тисячі голодних селян і тисячі трупів чоловіків, жінок, дітей на вулицях Харкова викликали розпачливий стан в душі письменника. У чому справа? Де причина? Хто винен? — тривожно роїлись у нього думки. Він уже не міг писати, спокійно жити й байдуже дивитись на все, що творилось навколо. Він вирішує ще раз глянути в корінь. У квітні 1933 він разом з А. Любченком виїжджає в Лохвицький район на Полтавщині. Цю подорож описав А. Любченко в своїх спогадах «Його таємниця», звідки ми запозичуємо деякі факти. Перша їх зупинка в директора великої модерної, розбудованої чеськими інженерами цукроварні. Прізвище директора було Бичок. За свідченням А. Любченка, це був «старий робітник цукроварник», колишній матрос Чорноморської флотії, людина з міцним здоров'ям, ясним розумом і організаторським хистом». Хвильовий його знав давніше. Відразу ж прибув туди і секретар Лохвицького райкому партії Васильківський. Він був близький однодумець Хвильового ще з Харкова, буди 1930 року секретарем парторганізації ХПЗ. І ось ці два високі партійні провідники «великого перетворення» в районі інформують своїх харківських друзів про життя і стан їхнього району. То була розмова дуже довірча. Розмова друзів, що вірили один одному, що щиро шукали виходу з того смертельного глухого кута, куди зайшли вони, виконуючи «директиви з центру». Їх довгу й розпачливу розповідь можна стисло передати такими словами: куркулів, якими спекулює пропаганда, вже давно нема. Залишився переважно бідняцький люд. Ограбований, доведений до розпачу, він почав братися за сокиру й рубати з відчаю «партуповноважених». Стихійно вибухають повстання. Їх жорстоко придушують спеціальні військові частини. Голод охопив цілі села й райони. Чимало випадків людоїдства. Масові втечі з сіл світ-заочі. Часті випадки самогубства цілих родин. Загально кажучи — безнадія, відчай, жах. Панує безладдя. Влада розгублюється і від того ще більше сатаніє.

Просто віри не йметься, а проте виглядає все так, ніби чомусь спеціально треба збурити населення, конче зрушити його з місця, відірвати від свого пня, геть розколошкати, розкидати, знесилити, знівечити.

Охопивши голову руками, Хвильовий напружено слухав. Іноді коротким легким покивом стверджував почуте, так наче сам колись про це говорив.

Далі йшла мова про причини і хто винен, що створилася така трагічна ситуація? Господарі, наперейми, обхідними шляхами пробують пояснити і гостям і... собі, хто винен. Їх висновок звучить хоч плутано, але зрозуміло: «Поза тим і другим все одно лишається основне спрямування, генеральна лінія. І ця генеральна лінія, хоч-не-хоч, викликає серйозні сумніви».

Хвильовий зривався на ноги і починав прискорено ходити.

— Товариші! — раптово затримував він крок, наче готовий був зробити стрибок із цих чотирьох тісних для нього стін. — Товариші, я знову гайну проти течії. Я ще раз скажу одну «єресь» і прошу в неї повірити. Голод — явище свідомо організоване. Голод і розруха — хитрий маневр, щоб одним заходом упоратися з дуже небезпечною українською проблемою. Зрозумійте мене, будьте на хвилину «єретиками». Колізія тільки починається. Ця сталінська п'ятирічка — тільки третій акт нашої драми. Два маємо ще попереду. Але чи вистачить на них навіть нашого залізного терпіння? Хтось напевне знайдеться відважний, хтось перший крикне: «Годі! Завісу!».

Такий спогад залишив нам Аркадій Любченко. Хоч він дуже добре знав Хвильового, бо повних десять років пройшов з ним рука в руку нерозлучно, але, можливо, не все тут занотоване відповідає точно висловам Хвильового. Елементи суб'єктивної мови й розуміння явищ самим Любченком наявні. Але основний тон, основна реакція на дійсність без сумніву Хвильового. І в цьому цінність цього спогаду. Враження, яке дістав Хвильовий від довірчих розмов з друзями, він підсилив ще своїм кількадечним перебуванням на селах. А. Любченко згадує момент з подорожі до села Гамаліївки:

«Ліворуч неподалець видно ще якесь село, а на ланах, прилеглих до нього, згинці бродили людські постаті, порпались у масній квітневій грязюці. Візниця пояснив, що то голодні люди ви-збирають торішнє зерно, — хай, мовляв, погниле, гірке, аби зерно».

— Весна! Крестьянин торжествує, — з гіркою іронією перефразував Хвильовий рядок із пушкінського вірша і цим найглибше підкреслив трагізм ситуації.

Йому було досить. У зв'язку з хворобою Любченка він покидає Лохвицький район і вертається до Харкова. Можливо, він твердо рішив справді «ще раз гайнути проти течії».

Що ж він застав у Харкові? Насамперед радикальну перетруску Ради народних комісарів України. Улас Чубар висів на волосинці. Йому в перші заступники дали П. П. Любченка. М. О. Скрипника вже усунули з становища народного комісара освіти. На його місце призначили В. П. Затонського, а його першим заступником Андрія

Хвилю. Вже це Хвильового приголомшило. Він зрозумів це як перший удар по керівній голівці тих українців-комуністів, що ще мали якийсь «національний хребет». Розправа з М. О. Скрипником означала початок розгрому українського культурно-наукового фронту.

Другою симптоматично-тривожною подією того часу було повідомлення ОГПУ про розкриття і розстріл нібито контрреволюційної організації, що діяла головним чином в Україні, на чолі якої стояв заступник наркома земельних справ СРСР по відділу механізації сільського господарства — Фєдір Михайлович Конар (Палашук), українець, походив з Галичини і був тісно пов'язаний з українським культурно-політичним життям.

Третьою потрясаючою подією була вістка, яку Хвильовий дістав довірчо, про арешт у «вільному засланні» О. Шумського, К. Максимовича, акад. М. Яворського, Сологуба та інших, колись активних однодумців Хвильового.

Четвертою найбільючішою подією, що «привітала» Хвильового в Харкові, був арешт Михайла Ялового — одного з найближчих однодумців і друзів його. Сталося це правдоподібно наприкінці квітня 1933 року.⁵⁵ Це був уже безпосередній тяжкий удар по середовищу Хвильового. Він з Досвітнім і М. Кулішем кинулись відразу в ЦК і в ОГПУ з вимогою пояснити причину арешту Ялового. Як і що їм там «роз'яснили», залишається й досі таємницею історії. В усякому разі М. Хвильовий після розмови в ЦК КП(б)У і в ГПУ в справі арешту М. Ялового збагнув доглибинно, що з цим арештом уже пов'язаний диявольський плян великої провокації проти діячів української літератури. Що про творчість уже не може бути мови. Від природи обдарований талантом мистця й характером активного діяча, він і в тих умовах почав шукати виходу. «Гайнути ще раз проти течії» й вигукнути на весь світ: «Годі» він уже не міг. Він був ізольований від преси, видавництва, друкарень. Його руки були зв'язані, а на устах — кляп. Що ж робити? Піти в ЦК партії й кинути їм на стіл партійний квиток з відповідною заявою? А що це дасть? Про це ні-

55. У багатьох статтях українського закордоння, в тому числі чи не насамперед у статтях, ба навіть в англійській книжці автора цих рядків *Stalinist Rule in the Ukraine*, (Frederick A. Praeger Publishers, New York, 1960, стор. 48), була вкорінилась думка, що М. Ялового арештували 12 травня 1933 року. Ряд нових свідчень (О. Ган, «Трагедія Миколи Хвильового»; Анатоль Гак, «Від Гуляй-Поля до Нью-Йорку», а також листовне свідчення дружини С. Пилипенка — Тетяни Михайлівни Кардиналовської переконають мене змінити попереднє твердження і дату арешту М. Ялового перенести на пару тижнів назад.

хто й не počує. Він може з будинку ЦК після того ніколи не вийти й зникнути безслідно. Ні, це не те. Він, той «непогамований, м'ятежний Микола», в якому, як свідчить А. Любченко, сучасники «завжди вбачали кристальне, але розіп'яте жорстокою дійсністю українське сумління», гостро відчув, що з партією, яка перетворилась на вбивців і тюремників його народу, мусить розірвати. Але розірвати так, щоб луна пішла у віки. Це була проблема життя і смерті. Він гарячково шукав розв'язки. І знайшов. Нікому її не розкривав. Це була «його таємниця».

«Останнє слово»

За життя розплата тільки кров'ю,
Тільки смертю переможеш смерть.

Василь Еллан

13 травня 1933 року М. Хвильовий телефоном запросив до себе найближчих своїх друзів: М. Куліша, О. Досвітнього, Г. Епіка, І. Дніпровського, М. Йогансена, І. Сенченка. Можливо, був ще хтось. За розповіддю М. Куліша, що її переказала нам його дружина Антоніна Іллівна Куліш у своїх «Спогадах про М. Куліша»,⁵⁶ довідуємось, що «Хвильовий почав частувати всіх чаєм, настрої мав збуджений, піднесений і вдавано-веселий. Нікому це не здалося підозрілим. Арешт Ялового подіяв на всіх приголомшуюче. І чи не найсильніше на Хвильового». Далі я опираюся на розповідь Г. Епіка, як вона залишилась у моїй пам'яті. Гуторили. Пили чай. Хвильовий узяв гітару й почав наспівувати, чи точніше — мелодеклямувати «Беси» Пушкіна.

Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

І було в цій старомодній мелодеклямації щось трагічно-сучасне. Якесь темне безвихіддя, якась диявольська фатальність і прихований крик душі письменника: що робити? («Что делать нам?»). Запанувала дивна тиша. У дверях, між кухнею й їдальнею, стояла сумно усміхнена дружина Хвильового — Юлія Григорівна. Хвильовий зупинився, кинув гітару, встав. Куліш, щоб розвіяти незручний настрої, мовив: — А тепер — по чарці нам!

Налили. Випили. Настрої кращав. Хвильовий розповів якусь

56. Микола Куліш, *Твори*. УВАН, Нью-Йорк, 1955, стор. 365-433.

анекдоту, натякнув щось про любов до життя. Ініціативу перехопив Куліш. Зчинився загальний дружній гамір.

Мабуть, ніхто не звернув уваги, що в кутку, коло шафи з книжками, сидів Пом, улюблений пес Хвильового, його незрадливий друг на всіх полюваннях. Він, мабуть, довго сидів, розумними своїми очима спостерігав таке знайоме рухливе товариство і в момент найбільшого гамору й собі дружньо гавкнув. Не зло, а таким специфічно собачим голосом радості. Всі засміялись, а Хвильовий умить підхопився, підбіг до пса, вхопив його дружньо за вуха і мовив:

— Ех, Пом, і ти тут!? Пом весело крутнувся, ніжно заскавучав, став на задні лапи й передніми обхопив свого господаря. Хвильовий усміхнувся, погладив пса по голові, розняв його лапи і мовив:

— Ну, годі! годі! Поїдем, поїдем.

Друзі жартували. Хвильовий, ніби збентежений, пояснив:

— Це так завжди перед полюванням, — і вийшов до своєї робочої кімнати. За кілька хвилин звідти почувся постріл. Гості степенулися.

— Ти, що, здурів?! — гукнув Куліш і кинувся до кімнати.

Хвильовий сидів у кріслі за своїм робочим столом. Голова — ледь похилена. З правої скроні струміла кров. Права рука — безсило опущена. На підлозі лежав револьвер. Це було його останнє слово.

— Лікаря! — гістично крикнула Юлія Григорівна.

Негайно викликали лікаря. Тут же попросили дружину В. Гжицького (медична сестра), щоб дала застрик для стимуляції серця. Приїхав лікар і... констатував смерть.

«Годі! Завісу!» *Finita la commedia!* Замкнулась велика доба української літератури 20-их років. Її фінал окроплено кров'ю найбільшого її організатора і творця.

Похорон

Треба було негайно повідомити ЦК КП(б)У. Присутні друзі тут же створили комісію для похорону М. Хвильового. Покійника лишили непорушно в кріслі. Нікого до його кімнати не пускали. Мабуть, найбільшу опанованість проявили наймолодші з гостей: Г. Епик й І. Сенченко. На робочому столі Хвильового вони знайшли й уважно перечитали два листи, писані рукою Хвильового. Один — до ЦК КП(б)У, а другий — до дружини і доньки. Авторів цих рядків Г. Епик в той вечір переповідав докладно зміст цих листів. Довгі й

несамовиті роки стерли багато деталей з тієї розповіді. У пам'яті залишилась лише загальна, але, можливо, і найважливіша її суть.

Листи були не заклеєні, тому їх легко можна було перечитати. Але, на жаль, не вистачило часу, щоб зробити копії. У коротенькому листі до дружини й доньки він просив дарувати йому, що приніс їм більше страждання ніж радостей. Доньку в листі, у звичайному для нього ліричному відступі, він називав «барвінковим цвітом». Лист до ЦК партії був довший і нагадував своїм стилем його памфлети. У вступній частині він намалював страшну, реальну картину стану сучасного села — голод і масове нищення селянства. Відповідальність за ці злочини він поклав на ЦК партії. Далі кинув гостре обвинувачення провідові партії в зраді ідей революції, в переродженні, в потуранні російському націоналізмові й нищенні елементарних культурних і господарчих прав українського народу. Арешт М. Ялового він оцінював як початок терору термідоріанців проти революційного покоління взагалі, а українських письменників зокрема. За великі ідеали революції 1917 року і за діяльність свого покоління він (Хвильовий) несе відповідальність. Тому протестує як проти народобивчої політики на селі, так і проти репресій і терору, що їх спрямовано проти української інтелігенції. А як всі засоби протесту від нього відібрали, то він протестує останнім, що є в його розпорядженні — своїм життям.

За якусь годину явились агенти ГПУ, закрили кімнату з тілом Хвильового, заборонили всім, навіть членам комісії похорону, заходити до неї. Звільнили кімнату через кілька годин, проробили потрібну їм ревізію бібліотеки й рукописних матеріалів Хвильового. Спакували і вивезли весь архів покійного.

Комісія для похорону, поповнившись представниками від Спілки письменників та інших організацій, дістала з відповідних органів розпорядження, щоб тіло Хвильового завтра, перед полуднем, вивезли до будинку Блакитного і після короткої громадської панахиди, завтра ж, 14 травня, о 1 годині дня, поховали на міському кладовищі. Перевезти тіло М. Хвильового з будинку «Слово» до будинку ім. Блакитного (Каплунівська, 4) доручили були Іванові Дніпровському й Петрові Панчу. Пригадую, П. Й. Панч уживав заходів, щоб зробити маску Хвильового. Але хтось чи щось стало на перешкоді й маски не зробили. Це дуже огірчило П. Панча. «Невже вони думають, що не доведеться ставити йому пам'ятника?» — з ноткою досади казав він упівголоса до кількох літераторів, що на подвір'ї «Слова» вкладали труну на п'ятак авта. З малим запізненням труну з тілом Хвильового привезли до будинку Блакитного і по 11 год. ранку виставили в малій передній залі.

Про останнє прощання з Хвильовим тогочасна преса не написала ні слова. Принаймні, переглядаючи тепер «Вісті» ВУЦВК і «Літературну газету», я не знайшов нічого, крім офіційно-урядових матеріалів похорону. Моя пам'ять зберегла таке: було дві промови: Іван Кириленко говорив від партійної організації спілки письменників, а Наум Калюжний, здається, від спілки друкарів. Почесна варта тривала понад годину. Спогади про це розбігаються. Йосип Гірняк, у розмові зі мною, свідчив, що почесну варту незмінно тримали Лесь Курбас і Павло Тичина. Це «терпіння» завдав їм нібито навмисне М. Куліш, щоб цим способом не допустити до труни духових убивців Хвильового — Щупака, Кулика, Микитенка та інших їх поплентачів. Антоніна Куліш у згадуваних уже спогадах пише, що «почесну варту, яка змінялася що п'ять хвилин, несли всі найвидатніші письменники того часу» (цитовані спогади, стор. 418). Моя пам'ять зберігає подібний варіант. Лесь Курбас і Павло Тичина дійсно були першою двійкою, що відкривала почесну варту. Перед моїми очима й досі стоїть опуклий образ: суворий, з закам'янілим скульптурним обличчям Лесь Курбас і мертво-бліда маска в пенсне тендітного Павла Тичини. І ще запам'яталось: не було на похороні В. Коряка, давнього побратима, а пізніше завзятого опонента Покійного. Припускаю, що саме така смерть Хвильового була для нього тяжким ударом. Він не мав ні сили, ні відваги прийти і глянути навіть у мертві очі М.Хвильового.

Перед першою годиною по полудні труну винесли і поставили на спеціальну плятформу авта. Публіки звідкись набралось повно. Вона не вміщалася ні в залі, ні в подвір'ї і заповонила геть ріг Каплунівської і Пушкінської вулиць. Авто поволі рухалось Пушкінською вулицею на міське кладовище. За автом ішли: мати, сестри, дружина з донькою і найближчі друзі з родинами: М. Куліш, Лесь Курбас, І. Дніпровський. За ними: М. Йогансен, П. Тичина, О. Досвітній, Г. Епик, Ю. Яновський, В. Сосюра, Іван Сенченко, П. Панч і багато інших. Здається, грала оркестра, яку прислала спілка друкарів. Звучала якась жалобна мелодія. Антоніна Куліш у своїх спогадах пише, що то був похоронний марш Шопена. Не знаю. До мене ця музика не доходила. Я тільки бачив силу народу, знайомі обличчя письменників і труну з квітами. Бачив, що Майк Йогансен, цей плечистий, високий, з виглядом спортсмена поет, не соромлячись, відкрито плакав. Поруч ішов П. Тичина. Тут же зосереджений у собі твердим військовим кроком ступав О. Досвітній. Він міцно тримав під руку П. Тичину, який, здавалося, коли його не тримали, ось-ось спіткнеться й упаде. Мовчазне, аж пожовкле обличчя Тичини справляло враження сновиди. Він, здавалося, навколо

нічого не бачив. Не помічав ніби, як схлипував, як текли сльози в його сусіди зліва Майка Йогансена, не чув, як плакали десь недалеко жінки. Він маніякально посувався в масі вперед і вдивлявся лише туди, де похитувалась труна з його другом, якому він присвятив один з найкращих своїх творів «Вітер з України».

На цвинтарі були дві промови. Від Оргкомітету спілки письменників України говорив Іван Микитенко, а від ближчих друзів Покійного — Петро Панч. Як Микитенко тут, так і Кириленко в будинку Блакитного, обидва вони висловлювали офіційний погляд влади на самогубство Хвильового. Вони натякували дещо з його заслуг, а докладно пригадали всі його помилки і провини. Не забули сказати, що в свій час «Хвильовий проповідував український націоналізм, зафарблений троцькізмом» (І. Кириленко); що він, замість того, щоб остаточно виправити свої помилки, не повертається до партії, втрачає мужність, заходить в глухий кут індивідуалізму, з якого вирішує знайти «вихід у небуття». Це вчинок безглуздий, «який не має нічого спільного з званням члена комуністичної партії» (І. Микитенко).⁵⁷

Лише промова П. Панча прозвучала людяніше, а місцями навіть шире. Він говорив тяжко, ледве видушував з себе слова, видно, говорив не те, що хотів сказати, слова вискакували коряві, намагався хоч будь-як увійти в офіційний тон, проте не лаяв, не засуджував, а ствердив: «Талант Хвильового незвичайний. Ми, радянські письменники другого призову, майже всі вийшли у далеку незнану літературну путь під знаком невгамовного, запального і романтичного Хвильового». І ще додав, що своїм пострілом Хвильовий «зробив пробоїну не тільки в скроні, але й у наших лавах. Зроблено пробоїну таку, якої сьогодні закрити комусь одному не під силу». І хоч ці задушевні слова були приглушені оптимістичними деклямаціями Кириленка, Микитенка, а ще десь збоку, спеціального емісара Москви А. Безименського,⁵⁸ проте поховали Хвильового все ж таки як радянського письменника. Але проминув якийсь місяць часу, як ситуація різко змінилася. У ЦК партії прочитали, мабуть, уважно, адресований їм передсмертний лист Хвильового і збагнули, що тут була не «втрата мужности», не «брак революційного гарту», не «інтелігентська розмагніченість», не «остання помилка», а останній свідомий удар проти партії та її політики. Тому самогубство Хвильового було відразу скваліфіко-

57. Цитати обидвох промовців узято з «Літературної газети», 27 травня 1933, ч. 10.

58. Безименський, *Ще запекліше боротися з впливами клясового ворога*. «Літературна газета», ч. 10, 27 травня 1933.

вано як акт «демонстративно-ворожий» і вся діяльність його засуджена як націоналістична. Хвильовий стає синонімом «ворога народу». Всі його твори вилучають з бібліотек, вони потрапляють на поліцейний індекс, а саме ім'я Хвильового зникає з офіційної історії української літератури. Більше того: майже всіх його однодумців, ба й просто сучасників, арештовують і знищують в концентраційних таборах смерті. Красномовно промовляють про це такі, за нашими, може, й не зовсім повними підрахунками числа: з 260 активно діючих на 1930 рік українських письменників було арештовано, розстріляно й вислано в концентраційні табори 228. Такий апокаліптичний баянс розправи Сталіна та його агентів над українською літературою 20-их років, що під проводом і гаслами Хвильового хотіли вийти на свій власний, незалежний від Москви, творчий шлях розвитку.

Кінцеві зауваги

Микола Хвильовий колись мріяв, що після етюдів напише один великий роман, який забезпечить йому місце в красному письменстві. Але доля судила інакше. Він увійшов в історію української літератури як автор двох уривків із знижених ворожими обставинами романів («Іраїда» і «Вальдшнепи») та багатьох коротких, різножанрових творів: поезій, поем, ліричних етюдів, сатиричних оповідань, трагедійно-романтичних повістей і новель, популярно-побутових нарисів, теоретичних трактатів, полемічних памфлетів і публіцистичних статей.

Перечитуючи тепер всю уцілілу спадщину М. Хвильового, ми під впливом сугестивної сили його образів переносимось у минулий час. У відтворених живих обставинах минулого часу пізнаємо багатющий людський типаж неповторної революційної і пореволюційної доби. Пізнаємо їх ідеї, їх воління і сумніви, їх віру й розчарування, їх шукання і невдачі, їх любов і ненависть. Ми відчуваємо в кожному творі Хвильового, незалежно від жанру, особливе, нове звучання слова та свіжий повів стилю в літературі пореволюційної доби. І ще такий деталь: перечитавши ще і ще раз всю багатожанрову творчість Хвильового, ми сприймаємо її як суцільну складну і суперечливу, але саме тому таку живу і динамічну панораму життя українських 20-их років. Герої та ідеї всіх творів Хвильового, включно з їх автором, органічно переплітаючись і перегукуючись ідейно й психологічно, творять, так би мовити, своєрідну, складну, але в мистецькому сенсі єдину сюжетну канву великого соціально-психологічного роману-епопеї.

Ця грандіозна панорама, ця уявна сюжетна цілість творчої спадщини М. Хвильового, сподіваємося, стане для його новітніх дослідників і теоретиків першою вихідною основою для дальшого ґрунтового вивчення й поглиблення теоретичних принципів так активно пропагованої Хвильовим та його однодумцями *романтики вітаїзму*, як стилю нової доби відродження.

У передмові до першого циклу своїх памфлетів «Камо грядеши» Микола Хвильовий писав:

Отже, сподіваємось, що наші памфлети будуть першим абетковим абзацом до теорії нового мистецтва. Сам теоретик мусить прийти — ми його чекаємо. Він буде романтиком вітаїзму: агітатором і пропаґандистом наших засад.

А в передмові до другого циклу памфлетів «Думки проти течії», звертаючись до широких кіл читачів і закликаючи їх підтримати активно його ідеї, він стверджує, що «тільки спільними зусиллями ми виведемо нашу „хохландію” на великий історичний тракт».

Ми, молодші сучасники Хвильового, що починали свою літературну працю вже в роки, образно кажучи, його творчих присмерків, а то й після його смерті, опинившись у вільному світі, якось відразу втратили історичну пам'ять. Ми не тільки забули про ці пристрасні звернення М. Хвильового до своїх сучасників і наступників, але й також «забули», що ці перші засади активноромантичної поетики були, як перші весняні проліски лютим морозом, гвалтовно брутальною поліційною силою прибиті й пригнічені заборонаю. Ми (маю на увазі тих кількох літераторів, що в останню чверть сторіччя, в міру своїх обдарувань і спроможностей, працювали в галузі теорії й історії літератури поза межами України) не зуміли належно відгребти з-під енкаведистської заборони ті перші абзаци до теорії романтики вітаїзму і солідно та глибоко їх проаналізувати. Ми тільки вряди-годи про них згадували, але що воно є за своєю теоретичною і мистецькою суттю, залишається для нас невідомим і сьогодні.

Проте я вірю, що ті нові критики і дослідники, які прийдуть тепер і поставлять по-новому проблему Хвильового, його доби і його теоретично-мистецьких поглядів, будуть, з одного боку, тими теоретиками й пропаґандистами, яких з такою тугою виглядав і очікував М. Хвильовий ще за свого життя, а з другого — будуть вони також тим новим «спільним зусиллям», завдяки якому ми нарешті, як висловлювався Хвильовий, «виведемо нашу „хохландію” на великий історичний тракт».

Цілість творчої спадщини М. Хвильового — мистецьку, публіцистичну, суспільну — дослідник і критик завжди розгляда-

тиме в суперечливій, але органічній, чи, як сказав би Гегель, діалектичній єдності. Трудно, а то й неможливо розірвати Хвильового мистця, публіциста, громадянина й політичного діяча своєї доби. Колись Юрій Шерех написав був цікаву статтю під інтригуючою назвою: «Хвильовий без політики». Але кожний вдумливий читач тієї статті відразу збагнув, що весь цикл проблем — мистецьких, психологічних, філософських, — які автор розглядає, є насправді гостро-хвильовою політикою. Сам автор наприкінці своєї статті приходиться до такого висновку:

Якщо ми повернемось тепер в українську дійсність 20-их років і до погляду — такого звичного для нас — політики, то ми будемо змушені констатувати може несподівану річ. Позаполітична сторона творчости Хвильового і його кола мала величезне політичне значення.

Чим? запитує читач.

Тим, — відповідає слушно критик, — що вона виводила українську літературу й українську людину з провінційности і ставила її віч-на-віч із світом як рівного партнера.⁵⁹

Це дуже правильне твердження Юрія Шереха. Бо саме це для носіїв ідеї централізму, байдуже якого — монархічного, демократичного, комуністичного — найвища небезпека. Це ж бо була спроба вирватися із спільного ярма, це була спроба випростати спину раба, спроба почути себе народом вільним серед вільних, це була спроба нарешті таки вивести Україну на широкий історичний шлях. Коли вістка про цю спробу, про цей український рух дійшла до кремлівського диктатора (про це виразно свідчить відомий уже нам лист Сталіна до Л. Кагановича й до ЦК КП(б)У 1926 року), то можна припускати, що з бігом часу в його темних кремлівських апартаментах була прийнята неписана ухвала: цього не повинно бути; цей український рух повинен умерти в першій стадії свого розвитку. Так, здогадно, постав безпрецедентний диявольський плян brutального знищення всього живого, ідейного і творчонезалежного в українській літературі, науці й суспільному житті 20-их років. Почалось з відомого провокативного процесу СВУ 1930 року, а далі з кожним роком кровожерна акція московського спрута все поширювалась і поглиблювалась. Голод 1932 і весною 1933 року, а з ним нові арешти і розстріли вже «націоналістів з партійними квитками» виразно засвідчили, що плян кремлівського диктатора неухильно прямує до своєї кульмінації. Перед М.

59. Юрій Шерех, *Не для дітей*. В-во «Пролог», Нью-Йорк, 1964, стор. 66.

Хвильовим, як виразником активістичної течії в українському культурно-суспільному відродженні 20-их років, невідклично стало питання життя і смерті. Для нього це вже було ясно. Стояло питання тільки, щоб гідно вийти із безвихідної ситуації. Протиставитись, як колись, публічно, «ще раз гайнути в єресь» і крикнути на весь Союз — «Годі!» Хвильовий вже, як знаємо, не міг. Всі можливості в нього були відібрані. Тоді він, не вагаючись, вирішив використати останню можливість, що ще залишилась у нього — *своє власне життя*. Демонстративний постріл у скроню 13 травня 1933 року перекреслив всі попередні вимушені каєття Хвильового й категорично ствердив, що з того моменту його «дух неспокою», його візійна віра в велике майбуття «його божественно-незрівняної країни» почали жити новим власним життям, ім'я якому — *безсмертя*. У цьому історичне значення трагічного акту 13 травня 1933 року.

Коли вістка про самогубство М. Хвильового, а за нею нова — про самогубство М. Скрипника наспіли до Парижу, до В. Винниченка, то це старого письменника і діяча глибоко вразило. У свій щоденник за 5. VI і за 12. VII. 1933 року він занотував низку гнівних думок про нелюдський режим, що так безоглядно і жорстоко «заганяє в смерть» навіть таких людей, як Хвильовий і Скрипник. Смерть Хвильового він сприйняв як вияв трагедії українських письменників в умовах комуністичної тиранії. Власний біль про це висловив словами: «Тільки на всю душу мені боляче, що гинуть Хвильові». А про саможертвний акт самогубства сказав:

Такий спосіб був єдиний у його обставинах: самогубство, самогубство як зойк, як пересторога, як демонстрація, як льозунг, як заповіт.⁶⁰

Запам'ятаймо ці слова. Вони допоможуть глибше зрозуміти трагедію і велич Миколи Хвильового.

60. В. Винниченко, *Щоденник*. Архів УВАН у США, Нью-Йорк, група документів 1, 2, записник XIX, записи: 5. VI. 1933, стор. 29 і 12. VII. 1933, стор. 48.

МИКОЛА КУЛІШ

Заслуги і значення М. Куліша для нашої літератури й драматичного мистецтва взагалі ми ще в повній мірі не усвідомили. І це, може, навіть не наша вина. Надто жорстокі й нелюдські часи пережили і переживаємо. Надто катастрофальні й кінецьсвітні злами проходили і проходимо. В ці важкі й непевні для нас часи ми ніби не маємо змоги зосередитися, продумати, занотувати все, що залишилося в нашій пам'яті про творчість і діла цього славного сина українського народу.

Про творчість Миколи Куліша вже більше ніж час написати спеціальну наукову монографію. Але, на превеликий жаль, досі не маємо не тільки солідної монографії про творчість М. Куліша, ми не маємо навіть солідної і вичерпної статті про нього.¹ Є чимало цікавих фрагментів, зауважень про ту чи іншу п'єсу або образ, але цілоти — нам бракує. А він, один з наймаркантніших, найтипівіших виразників бурхливих, неспокійних і візійних 20-их років, найбільше на це заслуговує. Якщо ми хочемо збагнути глибинно покоління 20-их років, якщо ми хочемо знати його вірую, його внутрішню трагедію дизгармонійности, його звитяжні шукання нових шляхів,

1. На 1953 рік це відповідало правді. Але через кілька років ситуація змінилася на краще. На еміграції, за редакцією автора цих рядків, 1955 року УВАН у США видала твори М. Куліша з докладними коментарями, примітками та біографічним нарисом, з повним листуванням та спогадами дружини драматурга.

В Україні вийшло дві великі, дуже сумлінно опрацьовані монографії про М. Куліша відомої дослідниці театру Наталі Кузякіної: «Драматургія Миколи Куліша» (1962) і «П'єси Миколи Куліша» (1970). Появилось також багато дрібніших статей і спогадів про М. Куліша як в Україні, так і за кордоном.

нової людини і, нарешті, його започаткування в теорії і практиці нової доби модерного пореволюційного українського мистецтва, доби, яка ще й дотепер не завершена, — то ми повинні якнайглибше вивчити творчість і образи М. Куліша. Саме в них ми знайдемо таємниці й розгадки цих «м'ятежних» років, що їх вірним, активним творцем і сином був М. Куліш.

Доки буде написана така всебічна праця про творчість М. Куліша, ми собі ставимо скромне завдання: дати більш-менш повну довідку про його життя і творчість.



Народився Микола Куліш 6 грудня 1892 року в селі Чаплинцях на Херсонщині в бідній селянській родині. Початкову освіту здобув у школі того ж села (1901—05). Пізніше в містечку Олешки закінчив двокласову міську школу (1905—09). Там само закінчив, спеціально для таких бідарів засновану, т. зв. чотирикласову громадську гімназію (1909—13). Але це не вгамувало жадоби знання у молодого селянського хлопця. Він, буди ще в громадській гімназії, готується наполегливо до екстерного іспиту за повний курс нормальної гімназії. Перед вибухом першої світової війни 1914 року він цей іспит блискуче склав. Продовжувати науку далі не було змоги, бо його покликали до війська.

У середній ранзі офіцера російської армії Куліш перебував з 1915 по 1917 рік на фронтах: віленському, волинському та в Галичині. З вибухом революції, під кінець 1917 року, повернувся до рідного містечка Олешки, де провадив активну діяльність у культурному, громадському й політичному житті району. Під час окупації України денікінською армією пішов у підпілля, нав'язав контакт з повстанською сіткою боротьбистів, очолив повстанський полк, який під його командою в запіллі ворога вкрив себе славою героїської боротьби. Після розгрому Денікіна перед Кулішем відкривалася велика можливість політичної або військової кар'єри. Але це його не приваблювало. Він склав свої полковницькі регалії, як непотріб, і повернувся знову в рідні Олешки на скромну культурно-освітню працю. 1922 року переїхав до Одеси, де керував відділом народної освіти. 1925 року переїхав до Харкова, де спочатку працював у Наркомосі, а трохи згодом — у редакції журналу «Червоний шлях».

Початок його літературної діяльності припадає на 1917 рік, місяць квітень, коли у фронтовій вояцькій газеті надруковані його

перші вірші. Але справжнім початком його творчости є, очевидно, роки 1922—23, коли він викінчував свою першу, пізніше таку популярну, драматичну річ — «97». У ті ж роки нав'язує тісний контакт з харківським колом письменників «Гарт» і стає його членом. Від того часу доля назавжди поєднує його з В. Блакитним, М. Хвильовим, О. Досвітнім та ін. З початком знаменитої літературної дискусії (від квітня 1925) він стає по боці М. Хвильового. З часу організації ВАПЛІТЕ (кінець 1925) він є членом президії, а трохи згодом і президентом її. У роках 1928—29 «Березіль» виставляє дві його знамениті комедії «Мина Мазайло» та «Народній Малахій», які збуджують велику театральну і політичну дискусію. Далі він стає головою УТОДІК (Українське товариство драматургів і композиторів), членом редколегії «Літературного ярмарку» (1929), членом президії ПРОЛІТФРОНТУ (1930), членом редколегії Української Радянської Енциклопедії.

Під натиском і не офіційним, але категоричним наказом ЦК Компартії 19 січня 1931 року ПРОЛІТФРОНТ — остання організація, що під проводом М. Хвильового і М. Куліша боролася за свободу творчости і мала ширші, але не зреалізовані плани, — припинив своє існування. Список членів, присутніх на цих ліквідаційних зборах, було інкорпоре передано до ВУСППу (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників), — єдиної вже тоді урядової, офіційної і толерованої ще централістами з Москви, української письменницької організації. М. Куліша на цій офіційній листі не було. (Він не був присутній на ліквідаційних зборах ПРОЛІТФРОНТУ.) Чи його пізніше втягнуто індивідуальним шляхом у ВУСПП, — це нам не відомо.

В усякому разі, від 1931 року починаючи, хмари над головою українських письменників взагалі, а над М. Кулішем зокрема, все густішають і густішають. Поступове, але певне усталення диктатури Сталіна і повного всезнищувального централізму Москви відбивається мертвотно на українських письменниках і українському літературному процесі.

Але саме в цей 1931 рік, у час присмерків та уніфікації української літератури, попри всі перешкоди, добра богиня Мельпомена ще раз навідалася до Куліша й осяяла його славою, успіхом і надією. Восени 1931 року московський Камерний театр за режисурою А. Таїрова відкрив свій театральний сезон постановою нової п'єси М. Куліша «Патетична соната». Ця п'єса, що її написав М. Куліш 1930 року, понад рік лежала в Реперткомі НКО України (Репертуарному комітеті Народного комісаріату освіти України) і не могла дочекатися дозволу на виставу в «Березолі». А. Таїров, якому

М. Куліш передав був п'єсу для ознайомлення в перекладі Павла Зенкевича, негайно здобув дозвіл від московського Реперткому і розпочав нею свій новий театральний сезон. П'єса мала незвичайний успіх. Після прем'єри квитки розкупили на кілька тижнів наперед. Ім'я українського автора почало вимовлятися з пошаною. Відомий російський драматург Всеволод Вишневський і визначні публіцисти «Правди» відзначали появу п'єси М. Куліша в суперлятивих. На першій всесоюзній нараді драматургів М. Куліша обирають головою. Несподівано перед ним відкриваються ніби великі перспективи.

Але то були лише останні спалахи, які чарівним блиском осяяли важку, але славному путь нашого драматурга. В час найбільшого успіху «Патетичної сонати», після найвиразніших суперлятивів «Правди», після зроджених надій і нових великих творчих плянів, — у тій таки «Правді» появляється стаття за підступним і провокативним підписом «Українець», яка велику трагедійну героїку «Патетичної сонати» називає фашизмом, націоналізмом, попередню оцінку «Правди» — помилкою, а Камерний театр — безпринципним. Висновок категоричний — заборонити.

З цим присудом нового несподіваного судді вже навіть ніхто не сперечався. (Очевидно, це була особа, котра говорила устами «самого хазяїна».) «Правда» поспішила заявити, що вона цілком погоджується з присудом останнього «критика», а попередні статті й рецензії вважає за свою помилку. П'єса, що тріумфально пройшла чужою мовою на сцені Камерного театру два чи три місяці — була заборонена. Автор, який ще вчора цілком заслужено був серед перших найталановитіших драматургів СРСР, знову стає таврованим і небезпечним. Його творчі можливості заходять знову в сліпий кут. Остання п'єса, що побачила українську сцену «Березоля» 1933 року, була «Маклена Граса». Але й її після кількох вистав заборонили.

Після того життя драматурга йде до свого трагічного кінця. 14 червня 1934 кривавого постишевського року його виключають з партії, не дають жадної можливості писати й друкувати, а 7 грудня арештовують, обвинувачують у приналежності до проводу «Всеукраїнського боротьбістсько-терористичного центру», засуджують на 10 років і, за не зовсім певними вістками, запаковують в Соловецький табір, де після 1937 року всяка вістка про нього зникає.

Який же творчий доробок М. Куліша?

Повний список творів і хронологію їх, на щастя, залишив нам С. Гординський у вступній статті до «Патетичної сонати», що її

видало «Українське видавництво» у Львові 1943 року. Незаперечна цінність цих відомостей полягає в тому, що С.Гординський опублікував їх на підставі тоді ще реально існуючого архіву драматурга, де зберігалися всі рукописи (пізніше, здається, безнадійно втрачені) п'єс М.Куліша.

Отже, М.Куліш за своє порівняно коротке життя написав такі п'єси: «97», драма (1924); «Комуна в степах», драма (1925); «Зона», драма (1926); «Хулій Хурина», інтермедія (комедійка, 1926); «Отак загинув Гуска», комедія (1927); «Народній Малахій», комедія (при публікації в «Літературному ярмарку» ч.9, 1929 автор визначив — «трагедійне», 1928); «Мина Мазайло», комедія (1929); «Патетична соната», драма (1930); «Поворот Марка», драма (1930); Маклена Граса», драма (1932); «Вічний бунт», драма (1934).

Якщо не брати до уваги багатьох його блискучих статтів, промов тощо, які друкувалися в щоденниках і місячниках того часу, то це буде й усе з мистецького доробку М.Куліша за коротких десяти років його літературної діяльності.

Всю творчість М.Куліша можна поділити на три виразні періоди:

Перший період — побутово-психологічної драми. Він обіймає 1923 по 1925 рік включно. Сюди належать: «97», «Комуна в степах», «Зона». Це початковий, пробний період. Письменник ще не натрапив на свою власну оригінальну стежку. Він ще де-не-де в полоні старої побутово-психологічної драми («97»). Він ще безсилий вільно й легко поводитися з фактами життя. Він інколи залежний від політичної функції мистецтва («Зона»).

Але водночас уже в цих перших драмах глядач відчув зовсім оригінального і талановитого автора. Нова доба, нові люди, з їх новим розумінням життя, нові трагедійні конфлікти і новий патос, нова мова героїв (навіть в їх лексиці й семантиці — згадати хоча б знамените: «Трах-тарарах і резолюція написана»), — все це було тією новою, особливою рисою, яка відрізняла ці п'єси від старої дореволюційної сентиментальної побутової драми і полонила нового глядача пореволюційної доби. Тому не дивно, що така п'єса, як «97», в основі якої лежала тема голоду на півдні України 1921 року, стала найбільш хвилюючою і найпопулярнішою драмою того часу. Ця п'єса поклала край зливі різного роду безсюжетної агітки. Вона їх просто вбила. Глядач, побачивши «97», не хотів більше дивитися на агітаційну халтуру. З цього погляду «97» і весь цей перший період творчості М.Куліша — історичний. Він прокладає першу межу, від якої розростається справжнє пореволюційне драматичне мистецтво.

■

Десь від 1925 року починаючи, коли в суспільному житті настали виразні зміни, коли народжується і поступово скріплюється нова панівна верства партійних бюрократів — нелюдських, жорстоких, безідейних галапасів — які були чужі господарському, культурному, національному життю українського народу, коли, з другого боку, українські органічно-національні сили в усіх галузях життя республіки розгортають надзвичайну творчу акцію, якій відкрито і захищено протидіють централістичні й русифікаційні чинники Москви — одним словом, коли в цьому складному політично-суспільному плетиві потужно розгортається українське культурне відродження 20-их років, — ми відзначаємо помітний зріст М. Куліша-драматурга і усталення нового жанрово-психологічного і мистецького гатунку в його творчості.

Це буде *другий період трагікомедійного дійства*. Він становить собою чотири роки: 1926 по 1930. До цього оригінального періоду належать: «Хулій Хурина», «Отак загинув Гуска», «Народній Малахій», «Мина Мазайло», «Закут». Ці п'єси наскрізь і органічно пов'язані з добою великої реформи українського театру, що його запроваджував «Березіль» під мистецьким керівництвом Л. Курбаса. Без наявності нової, жанрово і стилево, української п'єси дуже важко було б говорити про реформу українського театру. З другого боку, дуже важко було б говорити про таку реформу без участі «Березоля» і Л. Курбаса. Творчість М. Куліша і «Березиль» у добу українських 20-их років є неподільні й єдині. Якби не було «Березоля» та геніального інтерпретатора п'єс М. Куліша — Курбаса, то навряд чи дивні й глибоко-складні образи М. Куліша могли б дійти до широкого глядача і зіграти ту роль, яку вони безумовно зіграли. Це добре зрозуміли вороги українського державно-культурного відродження. Як тільки їм вдалося відчути себе переможцями, тоді вони нічого іншого й не хотіли придумати, як Куліша і Курбаса покласти «д' одної ями». І це велика історична, кров'ю полита символіка.

Комедійний жанр, що становить другий період творчості М. Куліша, був якоюсь мірою новим словом не тільки в українському, але й у світовому мистецтві. Це, власне, якоюсь мірою усвідомлював і сам Куліш. У пролозі до першого свого твору комедійного жанру «Хулій Хурина», що його виголошує нібито директор театру, М. Куліш писав: «...наш письменник, як не крутив, як не бився укласти матеріяли з нашого побуту за певними правилами драматургії грецької, шекспірівської, мольєрівської — нічого не вийшло.

Чи то письменникова вдача вже не така, чи наше життя таке, що не визнає встановлених форм класичної драматургії і ніяк його туди не убагаєш — а (таки) не вийшло». Отже, сам М. Куліш засвідчив, що ані технікою, ані ідеєю, ані фактурою образів він уже не може вкластися в старі, традиційні форми драматургії. Він мусить прокладати зовсім нову дорогу. І він її таки прокладав. У цьому таємниця того трагічного конфлікту, в якому постійно перебував М. Куліш не тільки щодо ворогів української культури, але й щодо деяких прошарків сучасного йому, з консервативними і свято-традиційними мистецькими смаками, українського суспільства. Це є дуже важливий момент у творчості М. Куліша. Ми тільки досі не спромоглися на солідне теоретичне осмислення цього факту.

Проблема «Народнього Малахія» — сучасна трагедійна конфліктність ідеї оновлення, регенерації людини в її багатогранній формі життя на землі, удар із безкомпромісовим традиційним консерватизмом у людській душі і психіці — є світова проблема. Втім європейська література щойно після другої світової війни (отже, порівняно до української, з запізненням на добрих 20 років!), у творах Жана Жіроду («Божевільна із Шайо»), Жана Ануя («Антигона»), Жан-Поль Сартра тощо, поставила її на порядок дня. Але, як свідчать критики, що спеціально робили зіставлення образів-ідей українського автора з вищезгаданими французькими авторами, постава проблеми у М. Куліша, всупереч безнадійності й песимізові французів, вирізняється глибоким активізмом і оптимізмом. Ця особливість трактування ідей в українського автора є органічний паросток того літературного підсоння, в якому він жив, творив і діяв.

Типи комедій М. Куліша, часом надмірно і гротесково шаржовані, в більшості сконцентровані, підтягнені до абстрактних формул-ідей. Таких типів, образів, ситуацій і конфліктів у реальному і конкретному житті могло й не бути. Але для М. Куліша вважати не реальні відповідники в тому чи іншому часі, серед тієї чи іншої суспільної верстви (аджеж він не побутописець, а речник історичної правди доби). Саме в цьому аспекті ми можемо шукати і завжди знайдемо відповідники до образів, ситуацій і конфліктів М. Куліша. В цьому сенсі й саме тому його образи, драматургійні конфлікти й ідеї є історично найреальнішими, найправдивішими і суспільно найдієвішими. В цьому непроминальна сила творів М. Куліша. Звідси, власне, функційна суспільна сила образів темних, безправних закутків республіки, де безконтрольно панують дикі й жорстокі бюрократи, «люди з центру» («Хулій Хурина»), образ реформатора, або — правдивіше — ідеї реформи української,

припалої порохом різних віковичних нашарувань, людини («Народній Малахій»), проблеми трагедії української людини в перерізі її історичного поневоленого буття, образи здичавілого віковою русифікацією міщуха, становлення України як органічно-національної і державно-творчої цілості («Мина Мазайло») і т. д.

На хибній дорозі стоять і ті режисери, і ті критики, які хочуть конче в комедіях М. Куліша знайти позитивних героїв, до яких автор прив'язує свої ідеї і свої сподівання. Глядач і читач, вихований на традиційних комедійних жанрах, не мислить собі п'єси без носія добродійства, носія моралі, ідеї. В більшості тих героїв — носіїв чистосортних ідей, добродійства і моралі — ми в М. Куліша не знайдемо. Справді, чи можуть бути такими героями, носіями генеральної лінії українського національно-державного відродження Малахій Стаканчик, Мина Мазайло, Хома Божій, щирий у своєму староукраїнському козакофільському маніяцтві Дядько Тарас, чи залюблений у грінченківський словник Мокій? Звичайно, що ні. Це лише абстракти, символи смішного, недоречного і недосконалого людини взагалі і людини доби пореволюційного українського відродження зокрема. Але сила Кулішевої драми чи комедії в тому, що ці символи смішного, недоречного і недосконалого показані в таких історично реальних, ідейно конкретних ситуаціях і конфліктах і на таких основних шляхах історії нашого народу, що вони не можуть не хвилювати, не збуджувати і не викликати до активності глядача.

М. Куліша ми можемо правдиво пізнати не в тому, чи іншому окремому типові його комедій, а в цілому комплексі образів, ситуацій, конфліктів, у цілій гамі фарб і психологічних нюансів його багатющого типажу. Тільки така цілість дає змогу збагнути ідейну суть кожного задуму М. Куліша і побачити шлях, що веде до народження нової «реформованої» людини, якій належить змінити і перебудувати той дивний і несправедливий український світ.



Третій і останній період творчості М. Куліша — *період трагедійної драми*. «Патетична соната», «Поворот Марка», «Маклена Граса», «Вічний бунт» — драми цього періоду. Час тривання його — 1930-34. «Поворот Марка» і «Вічний бунт» дозволу на виставу не діждалися. Тому нам важко вгадати, яке сценічне враження вони могли робити. «Поворот Марка» автор цих рядків слухав в особистому читанні самого М. Куліша. В його виконанні п'єса

дійсно припадала до душі. «Патетична соната» і «Маклена Граса», хоч на короткий час, мали щастя бачити сцену. «Патетична соната» на українській сцені так і не була виставлена. Але в досить доброму перекладі Зенкевича і за постановою А. Таїрова п'єса йшла в Камерному театрі Москви.

Як свідчить тогочасна московська преса, успіх «Патетичної сонати» був колосальний. Москвини вперше в історії побачили в п'єсі українського автора не солодкаву і сантиментальну «Наталку Полтавку» чи традиційну Марусю з «Ой не ходи, Грицю», а величну, героїчну і вольову доньку гнобленої і зневаженої нації. Складний комплекс трагедійних конфліктів різних суспільних і національних тенденцій в революцію 1917-20 років (єдинонеділимці — ген. Петроцький, старе, політично аморфне культурницьке українство — Ступай-Ступаненко, комуністи Лука, Оврам, молоде покоління українства, що активно й відважно шукає нових шляхів державно-національного відродження України — Марина) на тлі музики хвилюючої Бетгоєнної «Патетичної сонати» пройшов перед глядачами в глибоких, приголомшуючих почуття образах. Нездопання і звитяжна ідея українського національного самоствердження в світі героїчним хоралом прозвучала зі сцени Камерного театру. І що головне: не було тут нічого від традиційних українських аксесуарів: ані вишневих садків, ані вишиваних сорочок, ані білих хат. Була оригінальна чотириплощинна сцена, було конструктивне оформлення в стилі німецьких експресіоністів чи французьких сюрреалістів. Але не були вони в жадній мірі їх сліпим наслідуванням. Були оригінальні люди з якимсь душевним потрясенням, але все це перепліталось у них з такими реальними, такими близькими, такими інтимними почуттями і болями сучасної людини, що глядач не міг бути байдужим або спокійним. Захоплення, подив, любов і ненависть, хвилювання і неспокій принесла з собою «Патетична соната».

Це було якраз те, що визначав новий, українським мистецтвом 20-их років створений стиль *активного романтизму* або як ще його називали — *романтики вітаїзму*.

«Маклена Граса», остання на сцені виставлювана п'єса М. Куліша, була водночас і останньою прем'єрою славного Березоля. «Маклена Граса» — п'єса не на українську тему. Сюжет її виник із вичитаної автором у якомусь іноземному часописі хронікальної замітки про збанкрутованого капіталіста, якого поліція піймала на тому, що він підшукував собі таку особу, яка за дрібну винагороду погодилася б його вбити. Таке вбивство, мовляв, згідно з існуючим законодавством, забезпечило б родину високою

страховою рентою. А це якраз було єдине бажання збанкрутованого в умовах економічної кризи. М. Куліш конкретизував своїх героїв і вибрав терен дії — Польщу. Ця дрібна і, можливо, навіть анекдотична хронікальна замітка перетворилася на сюжетну, незвичайної напруги, гостроти і конфліктності людську трагедію. Як відомо, автор є один із творців активного романтизму. Він добре знав одну з засад вітаїстичних романтиків. Нічого в житті не буває в чистому вигляді, тобто в формі кантівських антиномій. Тому в п'єсі незвичайно тонко проведена саме ця складність і багатогранність переживань людського образу. Трагізм одного з головних персонажів маклера Зброжека, людини асупільної своїм наставленням, час від часу потрапляє, скажу так, *в світляні ями* сарказму, сміху, комедійності. Завдяки блискучій інтерпретації цього образу Йосипом Гірняком «Маклена Граса» у своїй поставі мала два виразні пляни: трагедійний (Маклена) і трагікомедійний (Зброжек). У цьому була велика мистецька правда і водночас завершена засада активноромантичного стилю.



Чи не різний Куліш у цих трьох нами накреслених етапах? Чи не панує тут якийсь штучний розрив стилю й ідеї нашого драматурга?

Справді, чи є щось спільне між побутово-психологічною, з нашаруванням пропагандивно-злободенної агітки, драмою першого періоду, з оригінальним інтермедійним переходом до чистої комедії з легким трагедійним серпанком — другого, з патосом трагедійної героїні «Патетичної сонати» — третього періоду?

Теоретик і основоположник активного романтизму Микола Хвильовий писав колись:

Ми, «олімпійці», не тільки відчуваємо запах наших днів, але й аналізуємо всю складність переходового періоду.

Наше гасло — бий і себе і інших «свинєю». Буди суспільство, не давай йому заснути. Наше гасло — вияви подвійність людини нашого часу, покажи своє справжнє «я» («Камо грядеши», памфлети. В-во «Книгоспілка», 1925).

Кілька років пізніше, у передмові до 139 книги «Літературного ярмарку», він цей новий комплекс мистецького світовідчуження визначив такими словами: читач, мовляв, присутній при народженні нового стилю і жанру, «де глибина думки поєднана із витонченим словом, калямбур з оригінальністю, сльозина із теплою пародією на саму себе і велика та глибока радість із тією журбою, що так прикрашує чоло мислителя».

Отака багатюща гама людських переживань, особистостей і характерів лежала в полі овиду активних романтиків. Від оголення подвійності і слабости людини і навіть свого власного «я» до цільності глибоко ідеалістичної відданости, що рухає світом, від сльозини до сміху, від витонченого слова до калямбуру, від патосної героїки до трагізму.

Але «сльозинка», гірка іронія і навіть катастрофальна трагедійність для активних романтиків 20-их років не були ознакою безнадійного песимізму й приреченности людини. Ні, в їх розумінні і світогляді «характерною рисою трагедії є свідомість *повноти життя, інтуїтивне переконання, що воно переможе і, як ливоскок, пройде повз сітку можливих інтелектуальних конфліктів*», — як говорив один з найцікавіших філософів тієї групи і того часу Володимир Юринець. Вони в цьому сенсі були послідовниками вчення Арістотеля про *очищення* людини за допомогою трагедії.

Творчість М.Купіша є класичним виявом цієї доби і цих теоретичних засад активних романтиків. Звідси його побутово-психологічний драматизм, його інтермедійна активка, комедійна і трагікомедійна п'єса і, нарешті, героїчна романтика і трагедійність конфліктів, що становлять собою кілька циклів драматичних творів трьох підкреслених нами періодів. В цілості своїй вони є органічною неподільною стилевою і світоглядovou єдністю активного романтизму.

«Київ», журнал літератури і мистецтва, ч. 2. Філядельфія, 1953.

ПАМ'ЯТІ АНТОНІНИ ІЛЛІВНИ КУЛІШ

(1891-1978)

У другій половині травня 1978 року я дістав листа від моєї доброї знайомої з Філядельфії. Вона писала: «Залучаю тут вирізку з „Амери́ки" — не знаю, чи Ви знали про смерть Антоніни Куліш? Ми „Амери́ки" не читаємо і лише випадково довідалися про панахиду».

У вирізці значилось:

21 березня 1978 року відійшла від нас назавжди на 87 році страдного життя бл. п. Антоніна з Невелів Куліш, вдова по драматургові Миколі Кулішеві.

Під оголошенням підпис: «Родина Покійної».

Це був для мене грім з ясного неба. Не тому, що смерть Антоніни Куліш була несподіванкою. Вона, Богу дякувати, дожила до такого віку, коли в той чи той момент життя людини мусить обірватися. А тому, що я ніяк не міг збагнути, що про смерть і похорон Антоніни Куліш навіть ближчі шанувальники її довідалися випадково лише через два місяці. І чому це шановна родина Покійної вважала, що ширша українська громада не повинна була знати про смерть і похорон Антоніни Куліш? Невже родина Покійної не розуміла, що померла не тільки їхня «мама і бабуня», навіть не просто «вдова по драматургові», а набагато більша й заслуженіша українська громадянка?

Відійшла від нас Жінка, що гідно репрезентувала собою жінок розстріляного українського відродження 20-их років нашого століття. Дружина великого Миколи Куліша, вона самовіддано ділила з ним весь його буремний, неспокійний, активно-творчий і, у фіналі, трагічний життєвий шлях.

Антоніна Іллівна Куліш має велику заслугу перед українською літературою й українським суспільним життям взагалі. Пройшовши через пекло сталінської конституції й гітлерівської «Нової Європи», вона зуміла пронести й своєчасно подарувати українській літературі й науці такий цінний скарб, як листи Миколи Куліша до 1934 року «з волі», й від 1934 року з Київської слідчої тюрми НКВД та з камери одиночного ув'язнення в Соловецькому таборі.¹ Це унікальні документи доби, які дослідникам історії української літератури й суспільної думки 20-их років нашого сторіччя, а зокрема дослідникам життя і творчості Миколи Куліша, допомагають об'єктивніше і глибше зрозуміти і вивчити добу і творчість нашого драматурга.

Але цим не вичерпується заслуга Покійної. Доля судила їй стати дружиною людини небуденного таланту й активних суспільних зацікавлень. Юнацькими крилами свого подружнього життя вони зачепили події першої світової війни; стали свідками і певною мірою активними учасниками (М. Куліш) революції 1917-20 років; переживали велич українського національного відродження, діяли в його розквіті й спостерігали його трагедію в конфлікті трьох антагоністичних сил: білої, червоної й української національної, трагедію, яку так геніально зобразив пізніше М. Куліш у своїй «Патетичній сонаті».

По 1920 році прийшли злигодні післявоєнного комунізму. Антоніна Іллівна героїчно змагалася за життя своє, своїх дітей і своєї старенької мами. Одночасно вона була постійним другом і помічником свого неспокійного й вічно заклопотаного суспільними обов'язками чоловіка. При всіх умовах вона вміла створити навколо нього атмосферу родинного спокою, доброти й любови. Маленький деталь, як ілюстрація. Кінець 1921 чи початок 1922. Куліш працює в відділі Народної освіти. А ночами щось пише майже до ранку. При поганій нафтовій лампі, в якій завжди не вистачає нафти, й вона чадить. Антоніна Іллівна незадоволена. Прокидалась від духоти, від смороду ґноту, який тлів, бо не вистачало вже нафти, і дорікала чоловікові, що себе мучить і її з дітьми. Але на другу ніч Куліш робив те саме.

Одного разу він, попрацювавши так до ранку, втопився, а може, пожалів нас, бо комарі дуже кусали, і пішов спати, залишивши на столі рукопис. Уранці, прибираючи рукопис, я почала його читати і так захопилася, що не могла відірватися.

1. Микола Куліш, *Теори*. Видання УВАН у США, Нью-Йорк, 1955, стор. 323-360.

Це була його перша п'єса «97»... Так ось що він пише! А я думала, що це було щось для Наросвіти... Я нічого не сказала Миколі про те, що читала п'єсу, але з того часу ретельно чистила лампу і наливала нафти стільки, щоб вона могла горіти до ранку.²

Такою була Антоніна Іллівна як дружина. Повна зрозуміння до праці свого чоловіка. Вона часто терпляче жертвувала своїми особистими вигодами, аби тільки було спокійно і зручно для праці чоловіка.

1924 року талант Миколи Куліша блискавично поставив його в центрі літературного й суспільного життя України. Антоніна Куліш, оселившись 1925 року цілою родиною в тодішній столиці України Харкові, опинилася серед вибраної еліти тогочасного літературного і театрально-мистецького життя. Микола Хвильовий, Лесь Курбас, Павло Тичина, Олесь Досвітній, Вадим Меллер і їхні численні побратими й однодумці на довгі роки, аж до арешту Миколи Куліша, стають тим щоденним осереддям, з яким спілкується, серед якого живе і яке спостерігає в найближчих товариських ситуаціях Антоніна Іллівна. І велика заслуга її в тому, що вона все це пережить, бачене і, нарешті, вистраждане в виняткову добу українських пореволюційних 20-их років, не понесла з собою на той світ, а виклала у своїх спогадах.³ Ця глибока розповідь про Миколу Куліша та його сучасників, що потрясає своєю щирістю і безпосередністю, належить до найкращих сторінок нашої мемуаристики доби «розстріляного відродження». Спогади розкрили нам силу фактів, подій та епізодів з дитячих, середньошкільних років Куліша: його перші літературні спроби, військова служба в царській армії, участь у громадянській війні та перші вже справжні творчі кроки Куліша-драматурга. Перед нами проходить галерея видатних друзів Куліша: Микола Хвильовий, Іван Дніпровський, Лесь Курбас, Олесь Досвітній, Павло Тичина, Юрій Яновський, Остап Вишня, Аркадій Любченко, Григорій Епік та багато інших. У спогадах просто, але глибоко правдиво показано, як підступно панівна влада вела до народобивчого голоду 1933 року і масового знищення української творчої інтелігенції. Опис самогубства Миколи Хвильового та його похорону залишиться автентичним свідченням сучасниці назавжди. Сторінки арешту Куліша й трагічного становища його старої матері, дружини й дітей

2. Антоніна Куліш, «Спогади про Миколу Куліша». У цитованих вище *Творах Миколи Куліша*, стор. 397.

3 Там само, стор. 365-433

— перетворилися на символ апокаліптичного буття українських 30-их років. Зрештою, ці сторінки залишаться навіки як обвинувальний акт проти нелюдяної тиранії, що чомусь називала і називає себе «робітничо-селянською» владою.

Спокушаюся подати кілька епізодів із спогадів.

Після того, як енкаведисти пішли, в хаті було щось страшне: папери, листи, книжки — все порозриване, порозкидане. Серед того побоевища я сіла, мама й діти біля мене. Нам було так тяжко, так сумно, як після похорону найдорожчої людини.

Ми не думали, що будемо робити, як жити. Ми навіть не догадувались, що нас чекає після арешту Миколи.

Та це був тільки початок трагедії. «Робітничо-селянська» влада діяла далі.

На початку 1935 року в нас забрали фортепіяно... Донька моя Ольга вчилася на тому фортепіяні грати, а фортепіяно подарував їй батько, коли їй було 16 років...»

Через місяць після арешту Миколи у мене відібрали дві кімнати, а пізніше ще одну, і залишили нам лише одну кімнату з кухнею.

Це на родину з чотирьох душ: Антоніна Іллівна, двоє дітей і стара мати. Але розв'язка драми не забарилася. Щойно присуд Кулішеві було оголошено, читаємо далі:

Прийшли до мене з НКВД з папірцем на конфіскацію всього, що в мене було. Забрали все. Залишили лише ліжку, стіл, чотири стільці та шафу.

Але й цього було не досить.

Зразу ж після мого повернення з Києва (їздила на останнє побачення з Кулішем перед вивезенням його на Соловки — Г. К.) нас викинули на вулицю, і ми пробули чотири дні під парканом «Слова». Ніхто не наважувався прийняти нас на ніч; знайомі обходили нас здалеку, другим боком вулиці.

Все пережила, все вистраждала Покійна. Своїми спогадами вона підсумувала свої переживання і переживання своїх трагічних сучасників. Потрапивши в стихію другої світової війни, вона перетривала всі злигодні і нелепності «великого ісходу» і, лише приїхавши до Америки, під дбайливим доглядом доньки та зятя, знайшла людське життя й родинний затишок. Втім, про гвалтовно катами вирваного з життя свого Миколу вона ніколи не забула. Вона жила кожною новою вісткою «звідти». Особливо після хрущовської

відлиги 1956 року й реабілітації деяких колишніх репресованих, у тому числі й Миколи Куліша, вона пильно стежила за тим, що там виробляли з його ім'ям і з його творами. Коли 1967 року в її рідних Олешках давні шкільні, а пізніше — по праці друзі Миколи Куліша влаштували ювілей його 75-річчя, то ця вістка дуже схвилювала Антоніну Іллівну. Чи ж гідно вони відзначать його ювілей? Коли її сестра написала, що була в кіні, де бачила короткометражний фільм про дитячі роки Миколи Куліша, то Антоніна Іллівна схвилювано писала мені:

Мене цікавить, звідкіль взяли вони матеріал «Дитинство М. Г.»? Може, залишився роман його «Леміш», котрий він писав ще в Харкові й читав мені тоді, а я плакала. Але той роман М. Г. не закінчив. Може, в когось зберігся рукопис? Не знаю. Але вони тепер роблять фільми, виставляють, заробляють гроші на ньому.

Вона тоді ще не здогадувалася, що її спогади дійшли до Києва і до Олешок. А там їх мовчки, не вказуючи джерела, використовували. Звичайно, додаючи щось своє, вичитане з місцевої давньої преси та вивідане в тих друзів дитинства Миколи Куліша, що ще залишилися живими.

В одному з останніх листів до мене, від 6 листопада 1972 року, Антоніна Іллівна писала:

«Дорогенький..., здоров'я моє дуже погане. Була в лікаря два рази. А ліки не допомагають. Та „на вік — нема лік"! Дуже перепошую, що погано надряпала листа, бо, поперше, сліпа стала, і безсила...»

Відійшла від нас жінка трагічного покоління українських 20-их років. Вона заслуговувала на те, щоб ширша українська, зокрема літературна й артистична, громада віддала їй останній поклін. Але так не сталося. І місце їй не на якомусь чужому цвинтарі Оклейн, а на відомому українському цвинтарі в Бавнд Бруку, де спочивають заслужені діячі української культури, науки й суспільного життя, що поза рідним краєм відійшли у вічність. Але й цього не сталося.

Хай буде їй легка земля американська.

«Сучасність», травень 1979.

ОЛЕСЬ ДОСВІТНІЙ

Дещо про життя і творчість

Цього року відзначаємо дві круглі дати в біографії Олесь Досвітнього: 75 років з дня народження і 50 років з дня його героїчної втечі (у травні 1916 року) з тюрми, після воєнно-польового суду, напередодні страти.

Це не просто дати в біографії письменника: це ціла драматична доба в історії новітньої української літератури. У ній Олесь Досвітній був однією з першорядних творчих постатей.

Микола Хвильовий, Олесь Досвітній і Михайло Яловий (Юліян Шпол) — три провідні постаті 20-их років. Три оригінальні особистості, такі відмінні мистецьким баченням світу і такі єдині в думках, ідеях і долі своїй. «Три мушкетери», як їх з дружнім жартом і любов'ю називали в харківських літературних колах. Всі троє «безумно любили життя», але в розцвіті творчих сил, протягом одного року, життя в них відібрали.

Придивімося ближче до одного з «трьох мушкетерів» — до «незвичайної постаті Олесь Досвітнього», як сказав про нього Олександр Білецький. У своєму знаменитому памфлеті «Соціологічний еквівалент трьох критичних оглядів» побратим Досвітнього, Микола Хвильовий, висловився так: «По суті Досвітній є перша й єдина індивідуальність у нашій літературі, яка зуміла оволодіти т. зв. мандрівницьким жанром»...

Після цих слів минуло майже 40 років. Олесь Досвітній у лиховісні 30-і роки потрапив на поліційний індекс. Після арешту в липні 1933 та після року тортур у слідчій камері ГПУ його, при невияснених і досі обставинах, убито.

На довгі роки ім'я і твори Досвітнього зникли з українського культурного життя. І лише після 1956 року, коли смертоносний лід почав трохи топитися, згадали, правда, обережно й боязко, про нього. Видано два томи вибраних його творів, написано декілька літературних портретів, статей, біографічних довідок, ба навіть дозволено згадати про нього під окремим, хоч досить нужденним на зміст, гаслом в «Українській радянській енциклопедії».

Із цих статей і довідок наш читач про Олеса Досвітнього як письменника довідається дуже мало. Наприклад: про цікавий соціально проблемний роман, з експериментами авантюрно-детективної сюжетобудови, — «Нас було троє», один з критиків Кіндрат Сторчак писав так:

«Роман „Нас було троє“ з'явився тоді, коли повним ходом ішла революція в промисловості і сільському господарстві країни рад, а на її основі відбувалися революційні процеси у свідомості людей».

Це все. А поважна довідка з «Української радянської енциклопедії» до цього додає тільки таке:

«Був членом ВАПЛІТЕ, і на таких його творах, як „Нас було троє“ та інших, позначилися націонал-ухильницькі позиції цієї літературної організації».

А тим часом у романі «Нас було троє», в живих мистецьких образах, порушено декілька кардинальних проблем людини і революції. Розглянемо бодай ту проблему, з якої починається роман: мистецтво і революція. Це зав'язка сюжету. Пригадаймо: дія починається в Києві. Дні розпалу революції, повстань і вуличних боїв. Зустріч двох колишніх друзів — ще з гімназійних років. Один — активний революціонер. Другий — композитор, ніби далекий від життя і ніби байдужий до всього на світі, крім музики. Там, десь за вікном, на вулицях вибухають постріли, точаться бої, вмирають люди, а він — «близькозоре сотворіння» втопив «до нот свій ніс, посідланий пенсне з цвілою оправою» і надхненно творить «Елегію дніпрових шумувань».

А ось пуанта зав'язки, як її переказує герой:

«Раптом відчинилися двері, і на порозі стала дівчина. З кишені її куценької спідниці визирала ручка маленького кольта. Вона глянула ясним поглядом по кімнаті, мотнула своєю повістю ясними кучерями голівкою й мовчки підійшла до піяніно. Ніби спересердя, вона грюкнула кришкою і, розкривши свою теку, почала щось записувати...

«...Піяніно конфісковано! — суворо промовила дівчина до своєї теки, кінчаючи запис. — Ви повинні його спровадити до центрального...

«Але вона не договорила. Я схопився з підвіконня... миттю опинився біля неї, вихопив з її рук шматочок паперу й пошматував його на клапті, кинувши їй до теки.

«Дівчина остовпіла... очі блискали злістю... хутко сунула руку до кишені з револьвером. Але вона не встигла... за одним рухом револьвер був у моїх руках.

«— Дурепа! — вирвалось у мене. — З якого ви гуртка, району?.. Хто так реквізує інструменти, не спитавши навіть, хто живе, що і як? Сховайте! — гримнув я на неї, жбурнувши в розтопирчену теку в руках дівчини чорненький швидкостріл»

Так відбулася зустріч з майбутньою вірною подругою життя.

Конфлікт між ідеєю і дійсністю революції, ясне бачення трагедії пореволюційної України — це визначальна сюжетна лінія роману «Нас було троє». Пригадаємо епізод із дискусій між українськими комуністами Мериносом і Віоліном і українським антикомуністом-патріотом Ханчуком. Дискусія відбувається в польській тюрмі у Варшаві, де всі вони перебувають у спільній камері. В цьому теж своя глибока символіка.

Ханчук вважає, що переважаюча керівна сила в революції росіян — це смертельна загроза для українського народу.

«... Знаєте чому? Тому, що вони не розуміють чистих поривань ні Мериносів, ні Віолінів. Зважайте: українські маси, головним чином молодь... десятки, сотні тисяч були активними борцями за національне відродження. Раптом вони, не розуміючи ваших більшовицьких теорій, опинилися в стані, так би мовити, контрреволюції... Це все частково робітнича, а здебільша селянська та інтелігентська чи півінтелігентська молодь, що походила зовсім не з буржуазії й ніколи не мала бажання стати буржуа... у них було на меті визволення краю з чужої неволі... Тепер всі ці люди — самий актив української нації — залишилися за облавком революції. Що ж ви їх, звичайно, посадите до тюрм, розстріляете, в кращому разі оголосите їх ворожим елементом і відсунете від можливості брати участь у будіванні України... Що лишається: величезна сила руського елемента, що знову стане гегемоном на Україні, та Мериносів, Віолінів, що будуть між ними білими воронами».

Це лише частка того сакраментального погляду, що його вороги українського культурного, господарчого і державного відродження охристили «хвильовізмом» чи «націонал-ухильництвом».

Досвітньому часто закидали втікання від української революційної дійсності в туркменську, китайську, корейську, індійську та

західноєвропейську екзотику. Не вільні від цього закиду і сучасні коментатори. Проти цих закидів гостро протестував сам Досвітній.

Читаючи твори Досвітнього, треба глибоко подумати над тим, чому його «Алай» — це повість про Киргизію та про її рабське, колоніальне становище в умовах Російської імперії? Чому «Гюлле» — це тема національного, соціального і господарчого визволення Таджикистану від російського панування? Чому ідея соціального і національного лежить в основі всіх його далекосхідніх і західніх повістей? — Тому, що в історії боротьби всіх поневолених народів за свою свободу і незалежність О. Досвітній бачив також історію боротьби за визволення й свого народу.

Сучасні радянські біографи Досвітнього пишуть, що вже юнаком він, працюючи писарем міської управи міста Вовча, захоплюється читанням революційної літератури і сам пробує писати до прогресивних газет. У читачів природно виникають питання: що ж то була за «революційна література»? І до якої прогресивної преси Досвітній вже тоді дописував? Біографи про це мовчать. Вони, або не знають, або вдають, що не знають. Звернімось по відповідь до самого Досвітнього. В одній полемічній статті «Дещо на інсинуації Григорія Семешка» — статті опублікованої в українській американській газеті «Свобода» від 4. 9. 1917 року, Досвітній про це свідчить так:

«П'ять літ тому ми здибалися з паном Семешком. Це було в 1912 році, в містечку Вовча на Харківщині. В ті часи я, по приїзді з Петербургу, де був представником від української часописи «Рада», співробітничав, крім того, в одній харківській демократичній (московській) часописі „Утро” ».

Далі Досвітній розповідає, як Семешко, тоді співробітник тієї газети, приїхав до нього по матеріяли і, побачивши в його кімнаті купу українських газет, портрет Шевченка тощо, запитав:

«— Ви українець?

«— Авже ж, — кажу. — А ви також українець?

«— Так».

У другій своїй статті, «Українським діячам в Америці», що написана вже з дороги на Україну, в Гонолюлю на Гаваях, 14. 9. 1917 року, а опублікована у тій же «Свободі» ч. 124, від 20. 10. 1917 року, він писав, як ще перед першою світовою війною, а особливо в тяжкі роки погромів українства 1914-16 років, він відчував «голод і спрагу — жадання рідної живої води», рідного українського слова. Є ще декілька цього роду свідчень з того часу. Але досить і цих двох свідчень, щоб ствердити: ще задовго до революції Досвітній був

органічно пов'язаний з українським нелегальним національно-визвольним революційним рухом.

Далі, ті ж біографи стверджують, що, поступивши у Петербурзький університет, Досвітній потрапляє в середовище передової молоді й активно включається в революційну діяльність. Що ж це за «передова молодь»? Якого політичного напрямку? Як ставилася та молодь до українського революційно-визвольного руху? Відповіді на це годі знайти у найновіших біографів. Натомість вони обережно, але недвозначно твердять (не спираючись на жадні документи), що арешт Досвітнього на фронті й судова розправа над ним відбулися тому, що він «напередодні світової війни... встановив контакт з більшовиками столиці, а потім уже на фронті, за дорученням петербурзького більшовицького підпілля, провадить агітаційну роботу серед солдатів...»

Наскільки правдиві ці твердження біографів, ми скажемо згодом, коли ознайомимо вас із виключно цікавими спогадами самого О. Досвітнього під назвою «Без початку». А покищо згадаємо, що пишуть біографи про перебування Досвітнього в Америці. Олег Килимник, наприклад, приписав йому гірке бідкування в Нью-Йорку, де, до речі, Досвітній ніколи не був. Це саме, правда, не дуже конкретизуючи, твердить і Кіндрат Сторчак. На щастя, збереглися документи (фотографії, статті, автографи), що виявляють, де жив, і що робив в Америці О. Досвітній. Досі живуть люди, що з перших днів приїзду Досвітнього до Америки познайомилися з ним, допомогли йому влаштуватися, весь час жили з ним в одній квартирі. На початку вересня 1917 ці люди допомогли Досвітньому сісти на пароплав «Рембрандт» і, з мандатом «Делегата від українських колоній в Америці до Української Центральної Ради у Києві», повернутися на Україну. То була родина зубного лікаря, українця з Гуцульщини, Григорія Данишука, який жив і практикував у Сан-Франсіско. З цієї родинною Досвітній утримував контакт до 1928 року. Доктор Данишук помер 1932 року. Але його дружина Текля Данишук (Данис) живе, Богу дякувати, й сьогодні у Сан-Франсіско. Саме їй ми завдячуємо, що вона зберегла дуже багато цінних документів з життя Досвітнього в Америці і тепер передала їх у розпорядження Української Вільної Академії Наук у Нью-Йорку.

Про свою першу зустріч і дальше життя Досвітнього в Сан-Франсіско, в одному з листів до нас, пані Текля Данишук (Данис) згадує так:

«1916 року до нас, на Валенсія Стріт 544, у Сан-Франсіско, зайшов молодий чоловік і ламаною мовою спитав мене: «Пан

дохтор дома?» — Кажу йому: — Нет, но скоро будет. А для мого чоловіка практика була потрібна (він тільки недавно скінчив школу) — серед пацієнтів було багато росіян. Я подумала: ще один москаль. Попрохала його у вітальню, пішла в свою кімнату. Тим часом листоноша приніс пошту і між цим російський часопис „Новий мир”. Я понесла моєму „москалю”, щоб почитав. І яка ж дивна хвилина це була! У нас на стінах висіли портрети Шевченка, Франка і бувший наш, а тепер уже ні, Мирослав Січинський. Дивлюсь, а мій „москаль” стоїть перед М. Січинським... Я так зраділа: — Добродію, кажу йому, ви українець? — Так, Досвітній моє ім'я. А я думав, що ви московка, бо де ж тут у таких сторонах забрела українська жінка. — В тім часі вернув мій чоловік. Познайомились. Мені треба було піти з дому... Я залишила моїх хлопців самих, кажучи Грицеві: — Погодуй нашого земляка, там є борщ, баба і що є...

«Вернула додому, а Гриць каже: — Ти знаєш, кого ми мали в хаті? Це наш борець за Україну. — Розповів кілька його пригод. Питаю, де ж він? Гриць каже, жиє він на „Російській горі”. Тут є таке місце. Я взяла адрес і негайно поїхала туди. Забрала нашого Олесь Досвітнього додому і жили ми, аж він виїхав на Україну в 1917 році, у вересні місяці. Ми любили цю благородну людину».

У другому листі, від 17. 11. 1964, на наше запитання, чи О. Досвітній в Америці жив у Сан-Франсіско, або також і в інших містах і де він працював? — пані Текля Данис відповіла так:

«Олесь Досвітній жив у нас в домі, тільки у Сан-Франсіско. На працю нікуди не ходив. Дописував до „Свободи”, „Українського голосу”, „Народної волі”, „Америки” і „Робітника”. — Тут... був маленький гурток українців. Олесь Досвітній дав декілька цікавих відчитів... Коли з'явилася Центральна Рада, наш гурток вислав телеграму-привітання і отримав подяку од професора Грушевського та заклик повертатися додому. Олесь Досвітній взяв це все з собою»

Цих фактів досить, щоб зрозуміти, чого варті безпідставні твердження сучасних його критиків про «бідкування» Досвітнього в ролі «поштурхана в нью-йоркського дентиста», чи «вистоювання тижнями і місяцями на біржі, щоб не вмерти з голоду».

Нинішні радянські біографи (дивна річ) не можуть встановити точно, коли Досвітній прибув на Україну. А документи, які ми маємо, говорять таке: з української колонії в далекосхідньому місті Харбіні, де Досвітній перебував з початку жовтня 1917 року, він виїхав, мабуть, на початку січня 1918 року. Бо перша його кореспонденція з Омська, була надрукована в харбінському

українському тижневику «Засів» 28 січня 1918 року. До Харкова він прибув десь у першій половині лютого 1918 року. Про це свідчить його перша кореспонденція під заголовком — «З України», що датована: 19 лютого 1918 року, Харків.

Не менш дивно й те, що радянські біографи неспроможні вияснити, коли саме прийнято Досвітнього до партії та яка організація прийняла: харківська (як твердить Олег Килимник) чи київська (як запевняє Сторчак)? І з якого року затвердили йому партійний стаж: з 1914? З 1915? Чи, може, «з часу арешту й засудження до страти в армії», себто 30. 4. 1916 року?

Коли ж? Невже такі для сучасних радянських біографів Досвітнього, «кандидатів філологічних наук», так тяжко відшукати в архівах потрібні документи?

Так само стоїть питання і з датою смерті письменника. Коли ж, властиво, вмер Досвітній? У квітні чи 23 липня 1934 року?

Ми вже не ставимо, сказати б, «нетактовного» запитання, а саме: чому і при яких обставинах Досвітній раптом «вмер»? Не запитуємо, бо знаємо, що в Українській Радянській Соціалістичній Республіці відповідати на такі запитання — *більше ніж нельовально!*

Спогади про втечу від російсько-царського суду О. Досвітній закінчив 25. 9. 1917 на Тихому океані, на пароплаві «Рембрандт», яким він повертався з Америки в Україну. Спогади були надруковані в українському тижневику «Засів», повною назвою його було: «Засів — українська тижнева літературно-політична часопись», а видавала той тижневик українська манджурська окружна рада у Харбіні. У цьому далекосхідньому місті О. Досвітній затримався був понад три місяці і провадив там літературну й журналістичну діяльність. Друкувалися спогади протягом п'яти місяців, від 11. 2 до 14. 7. 1918 року. Тільки через 40 років комплект тижневіка «Засів» потрапив до Америки, і ось тепер маємо змогу познайомитися з цим цінним документом. На Україні він невідомий аж до сьогодні. Нашим читачам напевно буде цікаво довідатися, що в основу сюжетів своїх повістей «Алай» і «Гюлле» О. Досвітній поклав відповідні розділи цих спогадів.

Тогочасна українська мова дещо відмінна від сьогоднішньої, але ми не зробили ніяких змін і передаємо текст спогадів О. Досвітнього точно, як він писав. Починає свої спогади Олесь Досвітній так:

«То було чудової весни тисячу дев'яtsel шістнадцятого року, на терену війни, останнього дня квітня.

«В сей день, я, будучи дуже задоволений ходом своїх справ, в добром настрої, закінчив друкування реферату до петроградської

української громади, якого мав там прочитати незабаром відтоді. В той день я мав ще більше як надто моральних задовольень — перше через те, що напередодні того передав листа до українських організацій в Петроград до добродія Г., від якого сподівався книжок для розповсюдження серед своїх «малоросів» та матеріалів з життя нашого на Україні та наших домагань перед московським урядом і змагань з адміністрацією царських посіпак — це для нашого свідомого кола на фронті мого району.

«В той час я не гадав, що той мій лист і буде моєю погибеллю. Річ така, що за довгий час від початку війни, завдяки штабовим обставинам, серед яких я знаходився, — мені довелося заприятелювати з одним прапорщиком Вульфійусом, нашим корпусним цензором. Цей офіцер, частенько їздячи до Петрограду, передавав там, куди слід, мої листи, і звіди привозив мені не раз копиці книжок та іншого матеріалу в зашитих пакунках. Позаяк же він не звертав ніколи уваги на те, що він передав мені, і ніколи не цікавився, а крім того, завше з охотою виконував мої приватні прохання, — то я був вповні певен, що ця людина не зробиться провокатором у відношенню мене, тим паче, що він мав гарні погляди на людство взагалі, до війни був приватною особою, — адвокатом, — то мені в думку не покладало його в чомусь підозрівати.

«Так тяглись справи півтора року. Він їздив до Петрограду і звіди привозив мені все, що потрібно було для моєї діяльності серед своїх людей.

«Та не все йде так гладко, як ми бажаємо. Напередодні отого дня цей офіцер каже мені, що він завтра їде до Петрограду, то чи не маю я чого передати туди. Звичайно я вмент написав листа і віддав йому, нічого не підозріваючи... Взявши від мене листа, Вульфійус розпечатав його і... одніс командиру корпусу, забобонному татарчуку — генералу Х. У тому листі до товариша я лише згадав, яких книжок слід найбільше передати, зазначивши, що всякі матеріали й брошури в мене розійшлись та що я незабаром буду в Петрограді і дещо розкажу, та що справи наші (тобто тогочасні завдання наші) ідуть чудово.

«Це все було досить, щоб арештувати мене, коли ще додати — лист був писаний українською мовою, дух якої, як сепаратистичну заразу, винищували тоді скрізь самим суворим і безупинним шляхом.

«Мене хитро було закликано до штабу командира корпусу, де вже стояв з листом у руці весь червоний з радости Вульфійус, а мої всі матеріали: брошури, книжки, літографічні позацензурові твори

разом з листами, великою перепискою та приготвленим рефератом, забрано».

Так прийшло до арешту Досвітнього. Сталося це 30. 4. 1916. Спіймано, як кажуть, на гарячому. Документи і матеріяли, що незаперечно підтверджували його антицарську, до того ж, що найстрашніше, — українську національно-визвольну революційну діяльність, і то на фронті, лежали на столі у корпусного слідчого військово-польового суду. Під сильною вартою донських козаків відвели і замкнули його до «нашвидко одведеної примітивної кімнати-тюрми». Начальство корпусу боялося, щоб небезпечний і зухвалий «сепаратист», до того шанований рядовими вояками штабовий офіцер корпусу, не розклав своєю пропаґандою варту. Тому підбираються особливо надійні і перевірені козаки і дається їм суворий наказ: стріляти в арештованого, коли він спробує з ними почати балачку.

Перед смерком сталася ще одна важлива подія. До в'язня завітав сам командир корпусу.

Олесь Досвітній розповідає:

«Побалакавши зі мною про українську літературу, мовляв, він також любе Україну і її літературу, як Гоголя, але не на війні та ще й з пропаґандою й може, чого доброго, серед чинів його штабу й корпусу, ще чогось, що завтра виявиться, після розгляду забраних у мене матеріялів. Він вийшов. Наступила ніч. Все поринуло в дивну тишу. Ніде ані згука... Здавалося, що сі два силуети козаків, що дрімали, сидючи по боках, ось-ось схилять на груди хитаючі голови і ніщо не порушуватиме нормальність кімнатної тиші».

Так пройшла перша ніч Досвітнього під арештом.

О. Досвітній у своїх спогадах далі пише:

«Другого дня було перше травня. В сей день наказано мене перевести до комендантської частини корпусу для розгляду справи й суду. Під сильною вартою все тих же вірних поліцейській справі донських козаків мене одпроваджено до комендантської частини корпусу, яка стояла від позицій за яких тридцять кілометрів... Комендантська частина знаходилася... у фільварку... одного польського поміщика. Так ото й посадили мене тут, в новій резиденції, в виготовлену тюрму. Це була одна з кімнат довгого шляхетського будинку, яка служила колись чи коморою, чи сироварнею, чи пральнею в фільваркові. Була досить простора кімната яких дев'ять-десять кроків завдовжки і шість-сім завширшки, з величеньким вікном у сад на північ, котре, хоча й було тепер уквітчане примітивними залізними та дощаними ґратами, все ж давало багато світла до середини.

«По обіді другого дня мене було запрохано до коменданта полковника П. Він в дуже чемній і якійсь співчутливій формі робив мені допит, весь час намагаючись зробити мені якусь приємність чи дати пораду. Може се вияснялось тим, що полковник П. був родом українець і в своєму приватному і навіть офіційному життю був чесна і правдива людина».

Провадячи допит, комендант мав перед собою всі матеріяли, що викривали революційну діяльність Досвітнього на фронті. Зокрема перед полковником лежав напівнадрукований, напівнаписаний Досвітнім реферат, який, власне, викривав погляди і політичну програму його акції. Один абзац цього реферату звучав так:

«В момент, коли тут серед нас на Україні і Росії винищується наше „я“, всіма способами викорінюється всяке українство... дійшло... до того, що навіть заборонено називатися українцем, не кажучи вже про цілковите знищення наших періодичних видань, друкованого слова і громадських організацій. І в той час... тут серед нас, там на фронті й Галичині, в здобутій новій країні, наші культурні вікові здобутки кинуті у вир рознузданих, зумисних руїн московської державної влади. Нищатья школи, народні будинки, просвітні доми. Наших людей запаковують у тюрми, висилають на Сибір, вішають на кожнім кроці, яко нібито шпіонів. І нас, знаходячися на фронті, заставляють служити цьому злodingцтву, з додатком до того викорінення в своїй армії всяких тіней мазепинства»

Ці всі свідчення О. Досвітнього стверджують *незаперечно*, що він з юнацьких років був ідейно і дійово пов'язаний з українським національно-визвольним рухом. Автор спогадів ясно говорить, що його антиімперська діяльність і пропаганда на фронті провадилася за вказівками і допомогою нелегальної української революційно-визвольної організації у Петербурзі. З тверджень О. Досвітнього видно, що в основі його боротьби лежала ідея соціальної та національної свободи для українського народу і знищення панування Росії над Україною.

Отже, на Західньому російсько-німецькому фронті, коло Вітебська, було арештовано офіцера штабу корпусу Олександра Скрипаля (справжнє прізвище Олесья Досвітнього) за його нелегальні зв'язки з українською революційною підпільною організацією в Петрограді, за пропаганду на фронті української національно-визвольної ідеї і розповсюдження української революційно-визвольної літератури. При арешті захоплено багато листів, пропагандивної літератури і власноручно писаний реферат

Досвітнього, який він незабаром мав прочитати на зборах української революційної організації в Петрограді. Отже, вина Досвітнього була абсолютно доведена. За таку провину офіцера, та ще на фронті, могла бути тільки найвища кара — смерть. Цього Досвітній був свідомий.

Не турбуючись про своє життя і не боячись умерти за свою ідею, Досвітній насамперед почав обдумувати плян, як урятувати від провалу всіх, з ким він мав нелегальні зв'язки на фронті і в Петрограді. Перша думка: треба повідомити всіх про небезпеку. Різними, дуже складними шляхами йому вдається повідомити і петроградський український революційний центр, і окремих товаришів-однодумців у інших місцях, про свій арешт і про небезпеку для них.

Це душевно заспокоїло Досвітнього. Він пише у своїх спогадах:

«З того дня мене покинув сум самотності. Головне, я був певен, що не через півмісяця, то трохи пізніше доведеться ставати перед безмилосердним царським судом і від того часу прийдеться гадати про загробне життя.

«Низка ж погибших наших діячів, та непомітних одиниць в боротьбі за долю свого народу давали мені якусь душевну насолоду без краплі страху... Мені було дивно за свій, такий тверезий, рішучий і спокійний характер в моменті переживаємого часу».

Але один, зовсім випадковий, побутовий деталь кардинально змінив настрій Досвітнього. Якось він знайшов шматок газети «День», де в хроніці повідомлялося про втечі з заслань політичних в'язнів. Це блискавично викликало ідею втечі. В його становищі то була абсурдна ідея. Але, можливо, саме тому вона все більше й глибше опанувала його свідомість.

Він нотує далі:

«Тепер же чомусь ця думка свердлов пішла в глибину мозку. Захотілося жити. Захотілося ще трохи прикласти сил там, де вони хоча трохи будуть потрібні. В душі закипіла нелюдська злоба до наших вікових тиранів. Явилось невимовно велике бажання ще не піддатись. Ще поборотись з ними за все, за край, і за народ свій, і за себе. І в ту хвилину я рішив, у щоб не стало, тікати! Але як?»

Першою думкою в'язня було підробити ключ до дверей комори, що межувала з його камерою, і через неї втекти. Для втечі мусять бути заготовлені документи й кінь, щоб добратися до найближчої залізничної станції. Про все це він негайно написав друзям на волю: механікові автомобільного гаражу (про ключ) і знайомому конюхові про коня.

Плян цей, на щастя без трагічного наслідку для Досвітнього, відразу ж провалився. Одна з записок потрапила до рук начальства, і тільки завдяки доброму духові полковника П. (повного прізвища Досвітній не подає) — справі не дано ходу. Після цього всяка надія на допомогу ззовні, щодо втечі, була втрачена.

Народжується новий план утечі: прокопати діру попід стіну до тої ж комори, і через вікно вже дістатися на волю. Із старовинної печі видобувається міцна залізьяка. В молодих руках Досвітнього вона заміняє добру лопату. Вісім довгих ночей працював Досвітній над підкопом. Були моменти, коли здавалось, що його залізьякою нічого не зробиш... Але титанічне прагнення до життя і волі перемогли все. 11 травня 1916 підкіп в основному було закінчено. Через нього в ніч з 12 на 13 травня Олесь Досвітній дістався на волю.

Він описав це так:

«Смеркалося. О восьмій годині подали чай. Віддаючи назад посуд голові варті, я прохав його, що як принесуть мені хлопці какао чи ще що... то щоб він не турбував мене, а їм сказав, що я ліг спати, бо почуваю себе недобре.

«...Двері зачинилися... Було пів на десяту годину. Зробивши з погонів сорочки й шинелі чисті погони рядового жовніра, я взявся до роботи. Першим ділом зробив на постелі фігуру, щоб вранці, коли буде зміна варті, одчинивши двері, як вони це звичайно робили, і побачивши, що я сплю, спокійно змінялися. А там, коли принесе обід і побаче, що то спить одне опудало, мені вже буде досить байдуже, — я виграю цілих три години часу.

«Упоравшись з фігурою, яку я змайстрував з цегли та свого непромокального плаща тощо, я взявся до роботи над підкопом...

«За півгодини все було зроблено. Діра для пролізу оказалась якраз на туловище. Були останні хвилини мого перебування під опікою тупих та мерзенних слуг царизму.

«Набравши в кишені булки, шинки і цукру... я пішов до підкопу. Вилізши через нього у льох під сусідньою коморою, я попав на якесь барило, котре, крутнувшись під моїми ногами, випорснуло й покотилось на бік, наробивши шуму по пустому льоху. Я перелякався не на жарт, але за хвилину все було тихо... Забравши з вікна горшки з квітами, і поставивши їх на долівку, я помацав заціпку... О, щастя! Вікно розчинилося — не було глухим, як я гадав. Відціпнувши заціпку, я помалу відчинив його і глянув долі...

«Надворі була тиша. Було щось біля одинадцятої години. Тепла майська ніч приспала все. Було загадково таємничо. По дворі, куди було вікно, не видно було ні одної живої тіні. Лише на віддалі ставок поблискував серед мгли матового місячного загадкового світла.

«Я почав спускатися з вікна. Але що було за здивування моє, коли мої ноги зразу торкнулися землі. А мені здавалось, що до неї згори з десять футів. Це була галюцинація.

«Тільки я спустився і протягнув руку догори, щоб зачинити вікно, як хтось недалеко черкнув сірником. Глянувши убік я застиг від страху. Якась тінь людська простувала через двір. Але, певно, була надто задумана чи засліплена від вогню сірника, припаляючи цигарку, коли не могла побачити мене біля вікна. Але, дяка Богові, минула і тут біда, — постать почвாலала повз хату за рік. Зачинивши обережно вікно, я просто пішов геть від будинку на північ, повз хату біля садка. Через перелаз його я побачив як нудно ходив біля моєї бувшої тюрми вартовий. Бідне сотворіння людського рабства. Чи ж знало воно, що жертва його сторожі зараз іронічно дивилася на нього через пліт.

«Але нема часу слідкувати за вартовим. Я швидко, але досить спокійно пішов далі повз нього...»

Пройшовши пішки двадцять кілометрів до найближчої залізничної станції, обминувши багато небезпек і перешкод, Олесь Досвітній, вранці 13 травня, з фальшивим документом, що його він сам собі написав, «вже лежав у тягаровому вагоні на дошках, межі кількох десятків жовнірів» і їхав у напрямі на Єлисаветград, де жила його сестра. У Єлисаветграді, за допомогою сестри і зятя (відповідального службовця залізниці), передягнувшись у форму залізничного службовця, перефарбувавши волосся на темного шатена, з палицею, кривуляючи на ногу, він уже міг легально, купивши квитка, вирушити до Харкова.

Це були перші дні Досвітнього на волі. Що мав робити далі? Як і де заховатися від жандармів?.. Він ще не знав. У Харкові мала рішитися його дальша доля.

З надією і бажанням жити він їхав у дорогу й рідну йому столицю Слобожанщини.

«... Я добре доїхав до Харкова. Тепер вже я нічого не боявся. Маючи змінений вигляд, в окулярах, у поважній для державної особи формі, з ціпком у руці, кривуляючи, я мав досить жалкий і, в той же час, непідступно-серйозний і безвинний вигляд. Здавши назавше у багаж свою валізку з жовнірським убранням, я поїхав до свого шкільного товариша».

Через цього товариша в Харкові Досвітній швидко відновив зв'язки з українським революційним підпіллям. У найвужчому колі цього підпілля, при суворій конспірації, обдумується плян дальшої втечі за кордон. Адже залишатися в межах Російської імперії у становищі Досвітнього було неможливо. Така була думка всіх.

На кількох нарадах обмірковували всі шляхи й можливості. Бралися до уваги кордони: фінляндський, румунський, перський, японський та китайський. Найбезпечніший з усіх був китайський — на тому й порішили. Щоб добре підготуватися до виїзду, тобто: здобути потрібні документи, одяг, а, найголовніше, щоб зібрати потрібну суму грошей, треба було мати час. А щоб не наражати втікача на небезпеку в Харкові, товариші порадили Досвітньому покищо виїхати на село. Там, серед чудової природи, у свідомій українській родині одного банкового й кооперативного діяча Олесь Досвітній прожив два тижні.

Далі Досвітній пише:

«За два дні повинні бути Зелені Свята — Трійця. Але я мусив кидати оту прекрасну сім'ю і пускатися в дорогу свого нового життя, втікати з свого краю десь за океан... Прибувши у Харків, я дістав приготований чудовий безсрочний пашпорт одного, не прийнятого до війська учителя, і, таким робом, з таким безпеченством, міг пуститися в дорогу».

Досвітній у своїх спогадах позначив лише кількома літерами прізвище свого найближчого партійного товариша, що він організував подальшу втечу. Досвітній продовжує:

«Діставши трохи грошенят од громадян, умовившись з деким з них в писанні, я в ту ж ніч зібрався виїхати з Харкова. Змінивши свою уніформу і кашкет з чиновника на вчителя, я виїхав до станції. Там, після кількох хвилин чекання... я... сів у потяг, що відходив на Самару».

Це був останній день травня 1916 року. Кількаденна, повна пригод, цікавих зустрічей, спостережень та небезпек, подорож Досвітнього перервалася 5 червня зупинкою в Ташкенті. Там він пробув чотири дні. Після Ташкенту наш мандрівник побував в Андіжані та на курорті мінеральних вод Джелал-абад, де зустрівся з близьким другом свого брата й дістав від нього гроші, потрібні для дальшої подорожі. А тоді, вже не залізницею, а старовинним дилижансом, добрався до древнього міста Ош на березі річки Ак-бура. Звідси починаються два шляхи на Монголію. Досвітній вибрав південний шлях, що вів до міста Іркештам — останнє прикордонне сторожове укріплення на китайсько-російському кордоні.

Досвітній пише:

«Думка моя була, — поїхати межі киргизькі кибітки якомога ближче до китайського кордону, а там уже якось майнути через кордон».

«... Тепер я вже не боявся цілковито нічого... Я вчитель, їду на кумис до киргизів...»

Під час цієї подорожі він зустрів одного поштового урядовця, що був начальником поштового відділу прикордонної варти в місті Іркештам. Цей урядовець порадив Досвітньому, коли той хоче бачити дійсно красу тутешньої природи, їхати до Іркештаму. Це остаточно скріпило намір Досвітнього. Із своїм провідником туркменом він вирушив далі. Проїшовши через чудові зелені Алаї, переваливши через височезну гору Карадаг, побувавши в багатьох киргизьких кибітках і знайомлячись із побутом і злиднями місцевого населення, Досвітній прибув до Іркештаму.

Тут він швидко й близько зійшовся з місцевими службовцями: начальником пошти і його заступником, з начальником митниці, а найголовніше — з комендантом місцевої прикордонної залоги, козачим офіцером на ім'я Зіновій Іванович. Цей офіцер виявився дуже сердечною людиною і взяв Досвітнього під цілковиту свою опіку. Влаштовували прийняття з пельменями й китайською горілкою, грали в преферанс, виїжджали на розваги в киргизькі стоянки, їздили на полювання, одне слово, як могли, розважали Досвітнього.

«Я вніс у їх одноманітне життя нове повітря і розвагу. Ми здружилися... Та і взагалі всі мене полюбили...»

Але «хворий» учитель, що приїхав на вакації для «відпочинку» не мав часу багато на таке байдикування. Він почав думати: що робити далі? Одного вечора, за преферансом з комендантом залоги і начальником митниці Досвітній почав таку розмову:

«Через якийсь час я вже мушу від'їздити, позаяк піchnеться шкільний рік у вересні (а то було у перших числах липня), так мені тепер аж стукнуло в голову: а що як запитують мене колеги: ти був біля китайського кордону, розкажи нам, як живуть китайці? Що я їм скажу? Знаєте, що, — кажу я їм далі, — а коли б я дістав якого коня межи тими караванами, що їдуть з товаром чи за ним у Кашгар, і поїхав туди? Там би подивився і через яких дванадцять днів повернувся назад.

«Я попав у ціль.

«— Чудово! — підхопив поручник. Керівничий таможні також підтримав це».

На другий день нові друзі найняли коня з одного кінського каравану, що їхав по товар у Кашгар, і Досвітній почав гарячково (хоч зовні ніби був спокійний і байдужий) готуватися до виїзду. Спати цілу ніч не міг.

Досвітній згадує далі:

«О шостій годині ранку прибув провожатий з конем від каравану. Зіновій Іванович вже був одягнений і чекав мене до столу...

Надворі, біля форту, вже стояли сливе всі козаки... Попрощавшись з Зіновієм Івановичем... і кинувши привітом козакам, я сів на коня і, спустившись з фортової гори вниз, переїхав убрід маленьку річечку, яка була кордоном російської і китайської території, вже швидко летів на своєму бадьорому коні... Ось ми вже на горбі гори. За нею відкривалася довга долина, межі горами в напрямку шляху на Кашгар. Обернувшись назад і мотнувши кашкетом, все стоячим ще біля кріпості Зіновію Івановичу та його рабам служби, я заїхав під гору. Краєвид російської території зник з очей. Я вже їхав по китайській землі...»

Так закінчується перша частина спогадів Олеса Досвітнього про його надзвичайну втечу.

Що ж було далі? Куди він помандрував? Коли й як повернувся на батьківщину? Що робив і як скінчилося його життя? — такі питання, природно, можуть поставити нам наші читачі. Відповісти в кількох словах важко. Тут тільки зазначимо: далі була чотиримісячна мандрівка через пустелю Гобі, повз історичний Китайський мур, через старовинний Пекін, а потім Досвітній вирушив через Тихий океан до Сан-Франсіско. Тут зустрівся він з українськими поселенцями й політичними емігрантами. Ось подальші етапи життя Досвітнього: бурхлива, хоч і коротка, журналістична та громадська діяльність серед української робітничої колонії в Америці. Несподівана радісна вістка про революцію 1917 року, про відродження з вікової неволі — України. Поворот на батьківщину. Негайне включення в активну боротьбу за вільну й незалежну Українську Радянську Республіку, як її уявляв собі чесний український патріот і революціонер Досвітній. Далі — активна письменницька діяльність. Разом з Миколою Хвильовим, Михайлом Яловим, Миколою Кулішем, Майком Йогансенем, Миколою Зеровим, Павлом Филиповичем та багатьма іншими — творив він українську художню, справді велику літературу двадцятих років нашого сторіччя. І нарешті — фінал: арешт і смерть в харківській тюрмі НКВД, у липні 1934.

Таке було життя Олеса Досвітнього. Хай же ці кілька моїх думок і коментарів та уривків з його спогадів будуть світлою згадкою до 75-річчя з дня народження цього чесного, відданого й ідейного сина українського народу.

«Українські вісті», Новий Ульм, 25. 9. 1966.

ПИСЬМЕННИК, ЛЮДИНА, ГРОМАДЯНИН

Спогади і думки у зв'язку зі смертю Остапа Вишні

«...Плем'я Вишні — родюче плем'я. Про що мріяли його батьки — те здійснив син. Він розростається в мільйони. Він крокує, як той казковий велет, верствами — оцей веселий, всеукраїнський Остап!..»

Так у жартівливому біографічному нарисі про Остапа Вишню, тоді автора інтермедій до книги «сто тридцять шостої» «Літературного ярмарку» за травень 1929 року, писав Іван Сенченко. Це був час чи не найвищої слави єдиного тоді «короля тиражу» Остапа Вишні. Тоді ходили про нього серед найширших народних мас легенди. В уяві тих безіменних творців легенд Остап Вишня поставав багатоликою, різнобічною, багатозмістовою і суперечливою постаттю. Український мільйоновий читач уявляв собі Остапа Вишню то героєм національної революції, який «служив у Петлюри, а потім його ввіймав Будьонний» і під загрозою негайної лютої смерти («зараз тобі тут і капут») примусив писати «хвелітони смішні в усі газети», то безкомпромісовим і відданим захисником селянських справ перед ВУЦВКом та самим Петровським, з яким він у найближчих товариських взаєминах, то колишнім дідичем, що «з горя почав писати всякі чудасії», то сином дрібномістечкового жида зі станції Козятин, де малим хлопцем продавав «іриски», але завдяки кмітливості, чесності і розуму став таким великим чоловіком. При цьому визнавці цієї легенди твердо переконували, що справжнє прізвище його не Вишня, а Вишневський, ім'я не Остап, а Ісаак, а по батькові — Ааронович, і що він «член вищого видавництва ЦеКа літератури». Інші ж уявляли собі його надзви-

чайно цікавим, начитаним балакуном-пройдисвітом, який уміє затесатися між люди, заговорити їм зуби і в зручний момент очистити їх кишені від грошей. Ще інші, — то безстрашним повстанцем-героєм, під керівництвом якого був навіть «сам Котовський», то молодим чоловіком з авантюристичними пригодами, який із власної суспільної цікавості переходить польсько-український кордон і добирається аж до самої «Аршави». Тут спостерігає цікаві історії і на бігу «составляє» про поляків «хвелітони». Польська поліція, помітивши це, хоче вхопити його до рук, але він шляхом надзвичайних пригод, що перевищують витончені трюки американських детективних фільмів, вихоплюється з рук польської поліції і виходить героєм. Нарешті, ще інші твердили, що він надзвичайно симпатичний душа-рибалка, чи одчайдух-мисливець, друг і товариш простих робочих людей: «У чорній сорочці, і паличка з костяною головкою. Волосся довге, таке, як у попа».

Такий, Кажу, багатоликий і різнохарактерний образ Остапа Вишні створив собі його численний, головне простий селянський і робітничий читач. Цей читач любив його без будь-якого побічного примусу чи навіювання. В щирості своїй він творив легенди про нього. Ці легенди наприкінці 20-их років були дуже поширені. Їх переказували, як цікаві побутові анекдоти, в літературних колах Харкова і Києва. Частина цих легенд свого часу записав був у селах і містах Полтавщини та Дніпропетровщини і передав до «Плугу» якийсь Федь Петлиця. Іншу частину записав і дещо з цього видрукував у «Літературному ярмарку» ч. 4, за 1929 рік, Іван Капустянський. Але більшість цього новітнього щиронародного фолкльору так і не записана, і певно, пропала.

Ентузіаст революції

Було це влітку чи ранньою осінню 1919 року в моєму рідному селі під Кам'янцем на Поділлі.

Одної погідної літньої днини, на головнім пляцу, коло нашої сільської кооперативи, я побачив великий гурт селян, що з виявом веселого гумору слухали двох невідомих мені, очевидна річ, проїжджих, чужих людей. Говорив, пересипаючи свою мову зрозумілими селянам гострими дотепами й приповідками, головним чином один з них.

— Що це за чоловік? — спитав я в літнього селянина, що стояв скраю.

— Та Бог його зна, — відповів той, — бачиш, який цікавий і веселий чолов'яга.

Я зупинив свою увагу на незнайомому. І мені на все життя запам'ятався, і досі стоїть перед очима, образ молодого чоловіка років 27-30, середнього на зріст, плечистого пікніка, рухливо-жвавого, з осяйно-усміхненим кругловидим обличчям блондина, з м'яким, рідкуватим, з нахилом до полисіння волоссям, одягненого у вишитий гуцульський китар. Це серед гурту наших селян робило його ще більше екзотичним і водночас — близьким. Промовляв він доброю, добірно багатою українською мовою, і то такою чистою, яснозрозумілою, що його, зайшого, чужого чоловіка, з трохи незвичним для подоляків акцентом, наші селяни сприйняли як свого близького. Він говорив про віковічні селянські злидні, про темряву й забобони, що від віків огорнули наші села, про людську неправду і кривду, про вікову неволю України в російській імперії, про злочини, заподіяні нам московськими поневолювачами. Але тут же відразу стверджував, що всім цим злидням неволі і неправді прийшов, нарешті, кінець, що підвівся народ-велетень, який знищить усяку неволю, бо настала доба великої нашої національної і суспільної правди і т. д. І що головне: не була це звичайна на ті часи агітаційно-пропагандивна промова. Ні, це була дружня бесіда, пересипана жартами, прислів'ями, співомовками, з ліричними відступами й історичними пригадками. Селяни уважно слухали його, перекидалися з ним жартами, кидали колючі слова, апльодували, вигукували чи сміялися гуртом на його дотепні відповіді, дружньо по-родинному розмовляли, проводжаючи до підводи, якою цей випадковий, «цікавий і всеселий чолов'яга» виїхав у напрямі на Кам'янець.

Перша магічна сила Вишнього слова

Уперше ім'я Остапа Вишні я почув десь, мабуть, року 1923 на літніх курсах для вчителів Кам'янецьчини, що їх скликав і особисто ними керував сам керівник Відділу освіти Кам'янецького губвиконкому Гоца. Я не вчителював і не був зобов'язаний відвідувати ті курси. Але, почувши дуже хвальні відгуки про лекції Гоци, почав учащати на них. Гоца походив з Галичини. Невеликий на зріст, рухливий, темпераментно-експансивний блондин, з вусами в стилі Івана Франка, владний і трохи, може, деспотичний до своїх слухачів, проте був вельми добрим лектором і промовцем. Свого часу він студіював філософські і політичні науки у Львівському й Віденському університетах і був дуже начитаною та всебічно освіченою людиною. Добрий знавець української проблематики на

тлі останніх світових подій, безперечний український патріот (до речі, арештований і, правдоподібно, знищений більшовиками десь після 1933 року), свої лекції для вчительства, в значній частині політично неписьменного, а в деякій частині ворожого або індиферентного до українства, він систематично відпружував читанням найновіших гуморесок нікому ще тоді не відомого Остапа Вишні. І треба сказати, що гуморески мали магічний вплив на всіх слухачів: як на активних прибічників української ідеї, так і на зрусифікований ворожий та індиферентний прошарок. Всі відчули, що це — не пустопорожній губановсько-малоросійський сміх чергового скалозуба, а сміх соціально і національно значущий, сповнений надлюдської трагічної розпуки і рівночасно оптимістичної життєлюбної віри в краще майбутнє свого народу. Я не помилюся, коли скажу, що ця магічна сила Вишніного слова тоді dokonувала чуд: майже всі вороже чи індиферентно наставлені вчителі, що їх українська школа дістала в спадщину від царських часів, дуже швидко стали щирими і відданими працівниками на полі української освіти і культури.

Ще більший, скажу так, респект до імені Остапа Вишні виник у мене, мабуть, 1924 року, коли, тоді ще молодий, поет Іван Дніпровський, під час однієї зустрічі, показав найкращі літературні новини: книжку М. Хвильового «Сині етюди» і дві тонькі книжечки Остапа Вишні: «Вишневі усмішки» і «Літературні усмішки». І при тому додав: — Це книжки, що ними може пишатися будь-яка література, а зокрема наша, українська.

Вишня і Пролітфронт

Мої київські студентські роки (1925-1929) не принесли нагоди не тільки познайомитись, а навіть і побачити будь-кого з «харківської групи письменників». А Остап Вишня саме належав до них. Закінчивши Інститут і переїхавши до Харкова на працю і для дальших аспірантських студій при Науково-дослідному інституті літературознавства ім. Шевченка, я відразу дістав змогу познайомитися і ввійти в ближчі стосунки з багатьма харківськими письменниками та літераторами. Слід пригадати, що то був саме час, коли умови літературного життя, під винайденою М. Хвильовим і його однодумцями формою всеобіймаючого позагрупового «Літературного ярмарку», виживали себе. Життя владно вимагало, щоб усі письменники, які не належали або не хотіли більше належати до офіційних досі організацій (ВУСПП, Плуг, Молодняк), об'єдналися в одну солідну літературну організацію. В основу своєї

діяльності ця організація повинна була покласти не тільки високий мистецький рівень твору, але й, у відмінних 1929-30 роках, ідею масової всенародної діяльності письменника. Ясніше кажучи, йшло про те, щоб не дозволити безпринципним і безідейним вуспівським «офіціальщикам» опанувати нове підрастаюче покоління літературної молоді, яке владно приходило до літературно-мистецької творчості. Щоб саме, проголосивши офіційно принцип масової мистецько-виховної праці письменника, мати змогу й офіційні підстави по фабриках, заводах, високих школах України організувати літературні гуртки з тої молоді. Мета: через ці гуртки посередньо впливати на формування літературно-мистецьких смаків і поглядів ширшого громадянства (проблема суспільної opinii і бази) та залучати з цих гуртків до літературно-творчої праці тих, що мають до цього об'єктивні дані.

На цьому зійшлися були майже всі колишні ваплітяни, деякі вуспівці й плужани, майже вся харківська група Молодняка [Іван Момот, Терень Масенко, Олексій Кундзіч, Дмитро Гордієнко, Іван Вухналь (Ковтун), Іван Багмут] і кілька позагрупових літераторів. Серед них найповажнішим був саме Остап Вишня.

Моє офіційне знайомство з Вишнею сталося в перші дні приїзду, коли з-поміж письменницької братії з'їжджалися до Харкова всі завзяті літні мандрівники, рибалки, мисливці. Перші дні вони витрачали на зустрічі, обмін враженнями і попередні розмови про найближчі літературно-творчі пляни. Такі зустрічі відбувалися переважно в досить просторій (як на харківські умови) чекальні ДВУ (Державного видавництва України), де всевладно господарювали тоді «папаша» — Сергій Володимирович Пилипенко як директор і Мишко Яловий як головний редактор. Я, з моїми давніми, ще з Кам'янця Подільського, друзями — Т. Масенком і О. Кундзічем, сидів на канапі. Вони, при нагоді, з кожним новоприбулим знайомили або просто казали, хто це прийшов. Знайомство з Вишнею було особисте, але найзвичайнісіньке. Байдушний потиск руки, стандартна фраза, що «він любить киян, бо дуже любить Київ», і згубився в хаосі присутніх і клубак диму. Але я, глянувши на привітне товариське лице Вишні — остовпів. Я десь, колись давно це лице бачив. Я весь час уважно вдивлявся в нього. Блискавично в пам'яті перебрав усі ситуації і всіх людей, що будь-чому засіли були в моїй пам'яті. І я пригадав: це був той «цікавий, веселий чоловігя» в гуцульському киптарику, що його я бачив рівно десять років тому в своєму далекому подільському селі. Мені нестерпно кортіло спитати про це Вишню. Я шукав слушного випадку.

Пару годин пізніше майже весь цей гурт веселих і дружньо один до одного наставлених людей сидів в одному з найближчих

ресторанів на Сумській вулиці, у затишній кімнаті, що виходила на відкриту велику веранду, через яку видно було гарний тінистий сад. Це був перший, як мені казали, спільний обід «майбутніх членів Пролітену» (назва Пролітфронт прийшла пізніше, десь уже перед опублікуванням декларації, ймовірно в листопаді, і вигадав її та запропонував до прийняття Юрій Яновський. Це так, на берегах, для майбутнього історика). Обід підходив до кінця. Веселі, іскристі і терпкі, інколи бравадно-нецензурні дотепи Вухналя, Вишні, Куліша, Сенченка і Момота (який під загальний сміх і оплески клясично імітував промову Скрипника з характеристичною для останнього інтонацією і затяжним глибоким кашлем) наповнювали шчерть залу. Настрій ставав підвищено бадьорий і дружній. Переді мною стояла чось майже не почата пляшка кахетинського. Я механічно взяв щось із десерту і почав пробувати. Вишня глянув і не без іронії зауважив:

— Ви що, солоденьке уплітаєте? — І, не чекаючи відповіді, продовжував: — Коли я був у ваших роках... — Я не пригадую, що він далі говорив, бо в ту хвилину повністю був заабсорбований подібністю того молодого чоловіка, що таким невилазним цвяхом засів мені у пам'яті з цим безмежно милим Вишнею.

— Так, Павле Михайловичу, — відповів я, — солоденьке. Але після нього як смачно піде оця незачеплена пляшка кахетинського!

Вишня глянув і з примирливою посмішкою сказав: — А справді! — Діловито взяв і налив наші склянки:

— Ну, рішимо її, молодий чоловіче!

Я взяв склянку і промовив: — Павле Михайловичу, одне запитання можна?

Вишня глянув на мене поглядом трохи підпилого і байдуже кинув:

— Прошу.

— Мені здається, що я вас бачив. — Вишня запитливо підвів очі на мене, але я продовжував: — Рівно десять років тому десь у цей час, у моєму рідному селі під Кам'янцем Подільським. Пригадую: перед гуртом селян ви не то промовляли, не то жартували, не то перекидалися репліками. З вами був ще один чоловік. Ви були у гуцульському киптарі. Екзотичному і ніжно вишитому.

Вишня, очевидно, був вражений таким несподіваним для нього питанням. На мить він знітився, поставив склянку і, склавши в саркастичну посмішку свої достій повні губи, відповів:

— Ех, молодий чоловіче! Хто вас намовив викликати з небуття цю тіль. Та ви знаєте, що за ті свої походеньки я вже міцно-міцно відсидів. Завдяки тільки покійному Блакитному оце й дихаю на світі. А ви знову...

Мені стало ніяково. Я пробував пояснити:

— Павле Михайловичу, зрозумійте мене, образ молодого ентузіяста доби нашої революції вривався в мою пам'ять назавжди. Як побачив я вас, мене вразила така велика схожість між вами і тим молодим ентузіястом. Як же я міг втриматися, щоб не пригадати вам про це? Але, пробачте, я не збагну, до чого був отой гуцульський киптар, і де ви його взяли?

Вишня глянув на мене і насмішкувато-піричним тоном відповів:

— Та хіба ви збагнете, до чого? Ви ж ще тоді під стіл пішки ходили. Ех, молодий чоловіче! Романтика, всеокрилююча романтика, що відкриває незнані перспективи і зроджує велику віру в свою правду і в свою перемогу! В такі моменти не тільки гуцульський киптарик одягнеш, а бозна що зробиш!

Його очі світилися якоюсь особливою ясністю. Я схвильовано взяв склянку і промовив:

— За романтику! — і додав: — За романтику вітаїзму!

— А-а, — саркастичним тоном відповів Вишня, — то ви, я бачу, хвильовіст?

Випили. Підійшов Іван Сенченко і сказав, що всі гуртом ідемо до Хвильового «їсти кавуна».

Вишня — дискусант

На всіх наступних численних сходинах засновників майбутнього Пролітфронту, що відбувалися у вересні і грудні 1929, переважно в будинку ім. Блакитного (Каплунівська 4), — Остап Вишня, наскільки пригадую, був присутній. У безконечних і гарячих дискусіях, де вироблялися основні мистецькі принципи та суспільна тактика і стратегія нової літературної організації, Вишня забирав слово дуже часто. Маючи вже з природи велике обдарування в найскладніших чи найдраматичніших ситуаціях схоплювати смішні моменти або серйозні, поважні проблеми трактувати в гумористичному пляні, Вишня завжди в ті наші засідання вносив поживлення. Часто, коли дискусанти втрачали холодний розум і їх опановувало пристрасне почуття, хтось, ніби жартома, звертався до Вишні з проханням рятувати ситуацію. І Вишня «рятував». Він в усіх випадках завжди мав свій веселий ракурс бачення дискутованої проблеми і, ніби байдуже, жартома відповідаючи, сипав блискучі афоризми. Висока, здавалося, нерозв'язна проблема раптом перетворювалась на веселу гумореску. Вибухав загальний сміх. Наставало потрібне відпруження. Дискусанти бачили смішний бік, здавалося, дуже серйозної,

проблеми, їх пристрасті, спалахнувши, знову входили в береги. Пригадую: якось зайшла дискусія про критику. Говорили про межі її компетенції, про етичний рівень, про способи і вагу мистецької аналізи твору, наводили численні приклади з сучасної практики. Забирали слово: А. Лейтес, М. Хвильовий, І. Сенченко, М. Куліш, І. Момот, Ю. Яновський і багато інших. З єврейської групи Пролітфронту особливо блискучий був виступ Давида Фельдмана, людини непересічної мистецької та політичної культури і великого приятеля нашого. Уперлися в темну, але дуже тоді актуальну проблему «творчої методи пролетарської літератури». Гасло «монументального реалізму» (тоді ще горезвісного терміну «соціалістичний реалізм» не було), як гасло всенівелюючого і всемертвяючого моностилію, ми всі однозгідно відкидали. Ми стояли, в засаді, на позиції стилевого плюралізму, але вважали, що провідну функцію в цій величній гамі стилевих фарб відіграватиме вітаїзм (активний романтизм), як первісний пагін нового стилю нашої доби. Ми тоді були певні, що не вуспівсько-плужанське натуралістичне віддзеркалення дійсності, не спіралізм поліщуківсько-єрміловського винаходу, не панфутуристична «фактуро-морфологія», а мистецтво систем, опертих на точність теоретичної думки, комплексна система образного мислення, де творчо поєднуються глибока лірика й філософська мудрість, — стануть основою нового, в муках народжуваного, мистецтва нашого часу.

Дискусія була хвилююча, цікава, пристрасна, але в кінцевих висновках ми не могли дійти до жадного конкретного означення. Був хаос і тьма. В момент найвищого напруження дискусії Микола Хвильовий (що декілька разів забирав слово) кидає дружню репліку:

— Павле Михайловичу, скажіть слово, внесіть ясність у цю темну і заплутану справу!

— Ясність? — перепитує, ніби стверджуючи, Вишня. — Мені здається, товариші, що все дуже ясно. Ви багато говорили про спіралізм. Що ж тут неясного? Це ж так собі, щось дуже кручене, як сам Поліщук. І то таке кручене, що ніхто не добере ні початку, ні кінця. «Монументальний реалізм» — ну, це, як відомо, ясне «монументальне непорозуміння». А футуристичний «морфологізм» — це щось від недозрілого й боязкого розуму Полторадурацького.

Присутні вибухнули загальним сміхом. «Полторадурацький» — це від Полторацького, початкуючого, але надмірно претенсійного тоді критика-формаліста з групи «Нова генерація». Цей, так званий, «лівий фронт у мистецтві» Вишня часто брав на клини. Якось він дав був таке «пояснення», що таке футуризм: «Футуристи походять від

слова латинського футурум, тобто майбутній. Отже, це власне не є ще справжні письменники. Це письменники майбутні». За ці свої кпини і за це зумисно-насмішливе, в стилі народної етимології, перекручення «Полторацький» на «Полторадурацький», що блискучо стало найпопулярнішим жартом у літературних колах, Вишня незабаром тяжко поплатився. Полторацький, згодом перефарбований і пристосований до офіційних вимог соцреалістичної естетики, відплатив Вишні гостро-негативними статтями про його творчість (друковані, здається, в трьох числах «Нової генерації» від початку 1930 року). Ці статті були настільки несправедливі, безпідставні, необ'єктивні, а головне — політично провокативні, що на захист Вишні мусів стати сам М. Хвильовий, опублікувавши в четвертому числі «Пролітфронту» знаменитий памфлет «Остап Вишня в „світлі” лівої балабайки».

Отже, такі і подібні виступи Вишні на тих дискусійних вечорах «Пролітфронту» дуже пожвавлювали їх, вносили елемент здорового, життєрадісного сміху і жарту. Дуже часто, після таких «веселих інтермедій» Остапа Вишні, збори приходили до швидкого і згідливого висновку. Цю рису Вишні пролітфронтовці дуже любили і цінили.

Як член-засновник «Пролітфронту», Вишня був надзвичайно дисциплінований і самопідпорядкований. Я не пригадую жадного конфлікту між Вишнею й організацією. У «Пролітфронті» були дві особи, з якими Остапа Вишню в'язала глибока, самовіддана дружба. Це були: Микола Хвильовий і Микола Куліш. Він був старший від першого на чотири, а від другого на три роки. Але були вони для нього безсумнівними і бездискусійними суспільниками і мистецькими авторитетами. Тому, доки Хвильовий і Куліш стояли на чолі Пролітфронту, доти Вишня мав необмежене довір'я до організації. З ними він пройшов весь тяжкий шлях облоги і щоденних систематичних боїв у всезнищувальній атмосфері монопартійної диктатури. Серед учасників останніх ліквідаційних зборів Пролітфронту 19 січня 1931 року Остап Вишня був і підпис його під історичною ліквідаційною резолюцією значиться.

Вишня — «терорист»

Остапа Вишню арештували, як свідчить Йосип Гірняк, 26 грудня 1933 року. Це був рік, який назавжди ввійде в історію українську як черговий етап кривавого терору проти української інтелігенції взагалі й української літератури зокрема. Грудень місяць був першим місяцем, коли сталінські убивники на чолі з

Постишевим, облершись на лиховісну ухвалу листопадового пленуму упокореного та обезголовленого ЦК КП (б)У, де твердилось, що «на даному етапі український націоналізм є головною небезпекою», — почали свою криваву акцію на широку скалю. Остап Вишня став одною з перших жертв цієї нелюдської акції.

Саме в цей час мене позбавлено всякої праці в Харкові (і в університеті і в ДВУ). Діставши запрошення від дирекції Луганського педагогічного інституту на посаду професора історії української літератури, я переїхав туди і весь 1934 рік працював там. 6 листопада я приїхав на кілька днів до Харкова. Десь 8 чи 9 листопада зайшов до свого сусіда в будинку «Слово», Тереня Масенка. Був там симпатичний, блакитноокий блондин, замріяний стрункий юнак, тоді ще робітник харківського Велозаводу, молодий поет Микола Нагнибіда, був і його друг нерозлучний, у жорстокий спосіб убитий в НКВД 1938 року молодий поет — робітник Харківського паровозобудівельного заводу — ХПЗ, Іван Каляник і не пригадую хто ще. Всі ми тоді ходили під гнітючим враженням посиленої хвилі терору й щоденного очікування арешту. Іван Каляник читав свою нову поему про жорстокі й відчайдушні пригоди на морях англійських піратів, назву якої я, на жаль, забув. Поема в дивний спосіб психологічно перегукувалася з нашими чорними днями. В цей момент зайшов Іван Кириленко. Був він напідпитку і тримав себе підкреслено по-товариськи. Масенко дістав карафку з цитриновим настоєм і запропонував призволятися. Ми випили по одній, другій чарці, і настрої став підвищено-напружений і балакучий. І. Кириленко був тоді, здається, секретарем партійної організації Спілки письменників, отже в своєму роді досить солідний «бос». Як секретар парторганізації Спілки письменників, він, безсумнівно, був ухажий, може, навіть поза своєю волею, в слідчі апартаменти НКВД, де рішалася і плянувалася доля всіх нас (і його в тому числі).

Зайшла мова про Миколу Бажана.

— Бажан? О, цього інтелігентика скоро виключать з обігу. Сучасний Гамлет! Ні, безпринципний, двоєдушний естет. Валленродист, небезпечний валленродист! — вигукував Кириленко.

Я збентежено, але роблено байдуже запитав:

— А в чому справа?

— Та ти знаєш, що в нього й досі над робочим столом висить фото Ялового. Коли йому зауважили, що незручно тримати в себе фото викритого активного націоналіста, то він цинічно відповів, що Ялового контрреволюціонера-націоналіста не знає, а що Яловий для нього був і є найкращою людиною і найкращим другом, і,

нарешті, що це його, Бажанова, особиста справа, чії портрети і фота висітимуть у його кабінеті.

— А що ти скажеш про справу Вишні? — кидаю, ніби між іншим, я.

— Вишня? Терорист, звичайнісінький терорист!

— Що ти говориш! Це щось неймовірне і неможливе, — перечу вже щиро я.

— Ти або наївний, або вдаєш такого. Вишня — звичайнісінький терорист. Його ввіймано з бомбами в кишені, як то кажуть, на гарячому ділі.

— Що ти говориш? Де? Коли? Чому? — кидаю безладно запитання.

— Не хвилюйся. Дуже просто. Він один з небагатьох дістав був дозвіл мати місце на урядовій трибуні під час жовтневих свят. Ця, трибуна, як знаєш, завжди стоїть рядом з трибуною членів ЦК і уряду. Скориставшись з такої нагоди, Вишня, як виявило вже слідство, на доручення контрреволюційного націоналістичного центру, мав пройти на трибуну з бомбами і в слухний момент висадити трибуну ЦК і уряду в повітря. Але цей замір було розгадано завчасно, і Вишні на трибуну з бомбами пройти не вдалося. Замість урядової трибуни, його попросили на Совнаркомівську. Звідти він уже не вийде.

Я вже не перечив, а тільки слухав цю провокаційну нісенітницю, яку змонтовано в слідчих камерах НКВД і пущено через отаких Кириленків у світ, щоб відповідно підготувати суспільну думку.

Таємниця «щастя» Вишні

Через рік мене арештували, і вже до 1938 року я нічого не чув про Остапа Вишню. Куди його вивезли, де проходили його в'язничні роки, чи живий він був взагалі — я не знав, 6 серпня 1938 року, під час масового, організованого з Москви, убивства безборонних в'язнів по таборах, мене арештували. На черговому допиті мій слідчий запитав мене: — А Павла Губенка знаєш? — Я був уражений такою несподіваною пригадкою, але байдуже відповів:

— Ні.

— Ні? А Остапа Вишню?

— Вишню знав, звичайно, колись.

— Колись! Це мене не цікавить. Чи ти маєш із ним контакт і знаєш, що він тепер робить?

— Цього я нічого не знаю.

Надиво, слідчий більше не порушував цього питання. Але мене довго мучила таємниця: чому це раптом цей запит про Вишню? Що

мало це означати? У зв'язку з якою ситуацією? Зацілівши чудом і вийшовши «на общее положеніє» із внутрішньої таборової тюрми, я зустрів одного спів'язня, що недавно прибув до нашого табору з «нижніх командировок». Він мені сказав, що перебував довший час у таборі Кожва (малий, але дуже тяжкий умовами праці табір — копальні вугілля) і там перебував також український письменник-гуморист Остап Вишня, якого на початку, мабуть, 1938 року заарештували і відправили на слідство до Чиб'ю. Після цієї вістки мені стало ясно, чому слідчий питав мене про контакт із Вишнею. Справа йшла про «викриття» міжтаборової організації «українських націоналістів». Але, очевидно, для Вишні «знайшли» інші підстави, і ця далека воркутська «липа» вже була непотрібна. Так я думав і турбувався, що як Вишню забрали в Чиб'ю, то напевно знищили. І як же я був здивований і втішений, коли по війні почув, що Остап Вишня живий.

Таємницю «щастя» Вишні розкрив пізніше Йосип Йосипович Гірняк. По дорозі з Кожви до Чиб'ю Остап Вишня захворів на запалення легенів. Оскільки в такому стані не можна було проробляти з ним жадної, хай і формальної, слідчої — процедури, його кинули в один із подорожніх ізоляторів, де він мав або дійти, або виздоровіти. Поки Вишня там лежав у високій горячці і боровся зі смертю, в НКВД зайшли великі зміни. На місце Єжова прийшов Берія. Впроваджений Єжовим терор по таборах припинили. Всі, хто випадково дожив до цього щасливого моменту, були врятовані. Врятувався в цей спосіб і Вишня.

Похорон Вишні

З київської преси довідуємось, що похорон Остапа Вишні перетворився на грандіозну демонстрацію, під час якої, під звуки улюбленої письменником пісні «Козака несуть і коня ведуть», з сумом і любов'ю прощалися з Вишнею не тільки тисячі киян, але й весь український народ, вся Україна. І в цих інформаціях немає жадного перебільшення. Якщо офіційні урядові кола, виходячи з потреб «нової тактики», змушені були урядити пишний похорон Остапа Вишні, то всі працівники українського мистецтва і науки: учені, письменники, журналісти, малярі, артисти сцени і кіна, кіносценаристи і кінорежисери, співаки і композитори, а з ними й ті сотні тисяч киян, що або йшли за труною, або стояли сумною лавою на пішоходах Києва, чи ті колгоспники, робітники та інтелігенти поза столицею України, що в цю скорботну хвилину мовчки прощалися з Вишнею, — всі вони знали, що ховають не сталінсько-

-хрущовського скалозуба, а автора безсмертних «усмішок», сповнених запашної ніжності і черстої жорстокости, надмірної любови і ненависти, життєрадісного сміху і глибокого трагізму, знали, що ховають чесного, відданого сина українського народу, великого оптиміста, «веселого всеукраїнського Остапа» і великого страдника, кількарязового і багатолітнього в'язня більшовицьких тюрем і концтаборів.

«Свобода», додаток: «Література, мистецтво, розвага»,
12 липня 1957.

ЮРІЙ ЯНОВСЬКИЙ

I. РОМАНТИКА ЖИТТЯ: РОМАН «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ»

Першою своєю збіркою «Мамутові бивні» (Книгоспілка, 1925) і пізнішою — «Кров землі» (Книгоспілка, 1927) Ю. Яновський багато обіцяв як своєю оригінальністю в обробці матеріялу, сміливістю образів, так і розмахом творчих шукань та своєрідністю експериментальних спроб у супроводі запальної романтики.

У цих книжках Яновський заманіфестував, що йому не йти старими протоптаними стежками повістярськими, бо він шукає нових шляхів для себе і в галузі стилю, і в галузі композиційного оформлення художнього матеріялу. Правда, в цих перших книжках Ю. Яновський аж ніяк не був бездоганий. Не дивлячися на ті позитиви, що їх частково відзначено вище, на деяких оповіданнях («Роман Ма», «Туз і перстень») помітна, хоч і незначна, залежність від Бабеля. Постійне загравання з читачем, панібратство й інтимність, навмисне викривання способів побудування того чи іншого твору та обробки художнього матеріялу, безконечні ліричні увертюри й відбіги («Байгород»), відсутність фабульної чіткості й ясно окресленої типізації персонажу — великою мірою знецінювали ці збірки й промовляли за їх, як у нас висловлюються, нечитабельність у масовому розумінні. Бо, зрештою, раз і назавжди треба було б запам'ятати нашим авторам, що всі ті ліричні мережива в романі чи в повісті (маю на увазі їх надмірне надуживання, як часом у Яновського), постійне кокетування з читачами, навмисна фабульна розхристаність («Роман Ма», «Байгород») — ніколи не матимуть успіху в читача, який в першу чергу шукає *життя* в

найширшому розумінні цього слова. Життя з його творчим розмахом чи занепадом, з його динамікою і застоєм, з його прогресивним і регресивним ідеологічним прямуванням, у цілому — з усіма тими явищами та фактами, що в єдності своїй творять нашу героїчну революційну епоху. Правда життя не в сухо-протокольному переказі (на чому ретельно почали вправлятися деякі наші письменники), а в сприйнятті допитливим і спостережливим розумом письменника найскладніших, найсуперечливіших конфліктних ситуацій буття людського й відтворення його в синтезі художніх образів. Цього всього, попри всю талановитість Ю. Яновського, в його перших двох книжках ми не знаходимо, виключаючи, хіба, з малим застереженням «Мамутові бивні», «Історію попільниці» і «Рейд».

Правда, деякі критики (О. Білецький, «Про прозу взагалі і нашу прозу 1925 року», «Червоний шлях», ч.12, 1926) намагались оце терпке і не завжди вдале загравання з читачем, фабульну розхристаність тощо пояснити тим, що «художні засоби Яновського спрямовані покищо не так на конструкцію, як на деструкцію старих форм, на відрив від традицій». Годимося цілком з цим і приймаємо, як факт, але мусимо констатувати, що художня вага і якість тих оповідань від цього аж ніяк не збільшилася. Бо навіть цей же критик трохи нижче мусив визнати, що «Шматки Большекавської оповіді якомсь незграбно зшиті з шматками авторського оповідання (також оповіді). Створюється досадне враження строкатості». Але попри все це треба визнати, що в історичному аспекті, на шляху формальних шукань нашої революційної прози, вони (ці перші твори Яновського) займають своє оригінальне місце, як от, скажімо, експериментальні новелі перших двох книжок М. Хвильового.

Такий, схематично, Ю. Яновський перед своїм останнім романом «Майстер корабля». Таке в загальному його письменницьке обличчя. Свої формально і художньо недосконалі учнівські спроби цього періоду розумів і сам Ю. Яновський. Ще в першій збірці 1925 року він в одному з своїх ліричних відступів писав:

А прийде час і зігнуться мої юнацькі плечі, перше срібло на голові неминуче прийде — я буду тоді суворим майстром, я не випишу тоді між рядками зайвого слова, я не дам бачити будування своїх будинків.

Як бачить читач, автор вважає себе ще не суворим майстром слова, але обіцяє бути ним тоді, коли появиться «перше срібло на голові». Теперішнє загравання з читачем, викривання способів власної творчості не матиме тоді місця в його творах, бо: «я не дам бачити будування своїх будинків».

Роман «Майстер корабля» з'явився після цитованих рядків всього через три роки. А проте пишеться він уже, як бачить читач з тексту, не юначою рукою, а людиною, що її «старечі ноги йдуть уже просто до могили » й «сиве волосся до чогось зобов'язує». Нас цікавить, чи автор, сховавшись за постать літньої людини, став тим «суворим майстром», про якого він мріяв колись, і чи немає огривів молодого й сміливого в шуканні Ю.Яновського і в цьому його останньому, покищо, романі? Роман цей задуманий і виконаний у спосіб незвичний ні для клясичної, ні для сучасної української літератури.

В морозні зимові вечори, у затишній кімнаті, перед теплою лоскотливо-приємною каною, куди щораз підкладають сухі дрова, сидить старий-старий ветеран нашого кіномистецтва, колишній редактор кінофабрики й автор багатьох уславлених сценаріїв. Сидить і пише свої мемуари. Пише про те, як він, колись давно, попав у це місто, де було велике кіновиробництво, поступив сюди за редактора, познайомився тут з відомим професором архітектури, оператором Севом та балериною Тайах. Це й будуть всі, коли додати пізніше прибулого моряка Богдана, ті головні герої мемуарів редактора, тобто — роману Ю.Яновського.

Дія відбувається в місті на березі моря (Одеса?) і тому виключно пов'язується з романтикою і пригодами мореплавців. Основний стрижень роману — це праця редактора і Сева над широко закroєним екзотично-пригодницьким фільмом. Як матеріал для нього використовується низка авантурно-пригодницьких подій, головним чином із життя моряка Богдана. Але поруч із цим читача весь час інтригує психологічний трикутник: Сев-Редактор-Тайах.

Як же Ю.Яновський примушує свого старого мемуариста використати свої кольоритні, багаті на різні пригоди спогади для роману? Почавши з лірико-філософського розумування: «Сиве волосся до чогось зобов'язує», автор не відступає від цього до кінця. Воно (лірико-філософічне розумування) є тим цементом, що ним автор уміло злітовує окремі, часом цілком самостійні, художні картини в одну цілісну художню річ — роман. На тлі ліричної медитації в початкових шести розділах автор виводить на кін майже всіх дієвих осіб. Розмовами, зауваженнями, пригадками знайомить читача з минулим як свого головного героя мемуариста, так і всіх тих, що гратимуть основну роль в романі. Він натякає де-не-де на те, що стане основним конфліктним вузлом ситуації роману — сценарій (розділ 3 і 6). Але автор ніде ще не надає своїм героям активного самостійного руху, не розгортає дії на весь можливий

розмах. Він в'яже багато малих вузликів: 1) приїзд до міста; 2) знайомство з Севом та іншими; 3) постава «Йосиф Прекрасний», танець Тайах; 4) знайомство з Тайах; 5) ідея сценарія та інше. Але основний конфліктний вузол зав'язується лише з врятуванням Редактором, Севом і Тайах невідомого матроса (Богдан. Кінець шостого розділу).

Як бачимо, до кінця шостого розділу це оригінально подана передісторія (*Vorgeschichte*) роману. Це підготовка читача до зрозуміння самої суті його. Далі ж уся основна частина роману, на нашу думку, збудована з кількох цілком самостійних, в художньому і фабульному розумінні, новель, але які вмілою рукою автора, сполучені певною причиновою залежністю і творять щось органічно єдине. Справді бо, коли поминути три вставки: 1) «Зауваження пілота», 2) «Зауваження письменника» і 3) епізод приїзду наркома закордонних справ та його зустріч із турецьким міністром, і залишити поза увагою все те, що є допоміжним матеріалом, то матимемо декілька самостійних, більших чи менших розміром, чіткіше чи невиразніше побудованих новель. Наприклад, розповідь Богдана про те, як він потрапив до румунських рибалок, а звідти сюди (новеля ч.1, стор.87-99); про те, як він став моряком та про свої дивовижні пригоди на морі (новеля ч.2, стор.108-114); про те, як він покарав беззубого китайця (новеля ч.3, стор.193-209); розповіді старого моряка, «хазяїна трамбака і шкуни», дівчини Полі, лист від Тайах з Міляну та деякі інші, — все це самостійні новелі, що в більшій чи меншій мірі їх можна вкласти в схему новелістичної побудови.

Не може не впасти в вічі читачеві сам спосіб нанизування цих новелістичних епізодів, потрібних для роману. Щоб створити майбутню кінокартину, знайти її основні сюжетні вузли, часто збираються у каварні за склянкою пива робітники кіностудії (Сев, Редактор), моряки (Богдан, хазяїн трамбака і шкуни, отаман рибальської ватаги) і дівчата вулиці (Поля, Стела, Муха). Кожний з присутніх розповідає по черзі щось дійсне чи вифантазоване з своєї, повної пригод, біографії. Так постає основна сюжетна канва майбутньої кінокартини й основна частина роману Ю. Яновського. Де в чому, щодо психологічних ситуацій, добору персонажів і способу зображення, можна, з певним застереженням, знайти спільність як із молдасанівськими новелями про життя моряків, так із романом Поля Морана «Ночі». Але це ще не означає наслідування чи запозичення. Це тільки хібащо подібність.



Що ж позитивного має роман і що є в нього спільного з манерою писання перших двох книжок Ю. Яновського?

Перш за все, щодо ліричних увертур, уступів, філософічних розумовань тощо, з початку і до кінця в романі читач відчуває, що за старим ветераном кіно-мистецтва виступає молодий романтик Ю. Яновський, якого він знає з перших його книжок. Але впадає відразу в вічі й те, що і лірика тут глибша і філософія складніша. Протягом усього роману ми бачимо, що автор справді «не дає вже бачити будівання своїх будинків». Він не розкриває своїх карт перед читачем, як раніше. Це, треба визнати, перша перемога на шляху до колишньої мети Ю. Яновського стати «суворим майстром». Мова роману рекомендує автора з якнайкращого боку. Він культурно поводитьсь з фразою і словом.

Море з усіма відповідними аксесуарами, своєрідністю, романтикою, пригодами, екзотикою, одне слово, все те, що в великій мірі культивується в американській та англійській літературах, Ю. Яновський, здається, не помилимося сказавши, перший взагалі з українських письменників, запровадив до літературного вжитку в нашій літературі. Малюнки, описи моря подибуємо надзвичайно оригінальні й високохудожні. На це вказував уже один критик у доповіді про нові українські романи.

Море зовсім не синіє, і чайка квилить над ним тому, що хоче їсти, а не тужить за кимось. На кораблях брудні, сірі, обвітрені паруси, і саме цей факт мені хвилює кров. Кораблі на морі поспішають перебігти свій шлях, щоб їх не схопив у дорозі шторм. Вони бояться моря, і їхній гордий вигляд походить від поспішности. Вони жагуче бояться, а ходять, бовтаються, перелітають з хвилі на хвилю, вірніше — хвиля підкочує під них свої піняві боки. Навкруги чорне страшне морé, безодня води і гніву. Воно іноді поманить ласкавою синьою фарбою, іноді воно з небом зійдеться і почне чарувати. А натура його зрадлива, зовуча і сувора.

Ураховано всі можливі враження від моря: кольорові, рухові, тваринні, стихійні, психологічні. Художня стислість, повнота малюнку і відповідний емоційний заряд. Це характеристичне й для багатьох інших місць роману.

Що ж негативного має роман?

1) Насамперед надмірне перевантаження основного задуму різними побічними, часом і зайвими фактами, подіями, описами, які до основного не додають нічого, гальмують враження й набридають читачеві.

2) Перевантаження роману ліричними увертюрами, філософськими роздумами (хоч подекуди дуже сильними). Це затримує швидкість сприймання головного задуму й утомлює читача. Тут Ю. Яновський, автор перших двох збірок, ще не перейдений цілком.

3) Не дотримано загального композиційно-стилістичного засобу, вірніше — «стилістичні зриви» властиві й цьому романові. З лірико-розповідної манери автор у розділі від 180 до 186 сторінки «зривається» на звичайну описовість цирку, арени і т. ін. Це нагадує колишні «зриви» у «Туз і перстень», де санітар Большаков несподівано для читача впадає в мовно витончену й стилістично правильну, інтелігентську лірику високого ґатунку всупереч щойно властивому йому жарґонові.

4) Штучно й не зовсім удаło приплетений до посідів у каварні отаман рибальської ватаги і ще штучніша на стр. 219 сутичка редактора і Сева з цим же отаманом на бризі, хоч і потрібна вона була авторові, щоб розв'язати для читача загадку, хто ж ранив ножем редактора і Богдана?

5) Не зовсім ясна, навіть з боку психологічного, сцена, коли Тайах, попрощавшись з редактором і Севом, вийшла. Куди? Можна догадуватися, що до Богдана. Але тільки догадуватися.



На цьому розгляд роману можна було б закінчити. Але нас цікавить ще одне дуже важливе питання: суспільна вага роману, його громадська корисність. Ю. Яновський у всіх своїх перших оповіданнях, окрім анархо-невиразних типів з «Байгорода» (про що у свій час вказувала критика), намагався показати героїзм і патос революційної боротьби. І треба визнати, що деякі з них досягли не абиякої художньої сили («Історія попільниці», «Рейд», «Мамутові бивні»). У «Майстрі корабля» показано творчий процес нашого культурного будівництва першого десятиліття мирного життя. Цей творчий процес показано крізь романтичну призму. Тут можна сперечатися: чи романтика, як літературний напрям, може відбивати щось творче? І чи не є взагалі цей напрям реакційним у наш час? Та тут ми тільки нагадаємо, що історія знає і революційну і реакційну роль романтиків. Все залежало від того, які класові інтереси та ідеологічні спрямування виявляли вони. Історія знає велику позитивну роль німецьких передромантиків доби «Штурм унд дранг», їх життєвий оптимізм, їх бойову культурно-історичну місію. Історія знає також революційність і прогресивність соціаль-

но-політичних поглядів і ролі неспокійного Байрона. Але вона знає також і реакційну роллю обезволення людини й містики в таких романтиків, як Шатобріан та інші.

Романтика Ю. Яновського це не сумування, не занепад. Це надзвичайно молода, енергійна й захватна романтика нової творчої класи. Це романтика безнастанного творчого шукання, допитливості, акції.

Мої згадки я присвячую молодим, сміливим і чуйним. Їм віддаю я на суд свої юнацькі помилки і перемоги для збудження думок, для шукання яскравіших просторів і горизонтів.

Це бойова романтика, романтика захоплення тим прекрасним рухом життя, коли ти «гребеш і гребеш, вигрібаючись проти течії, проти всього на світі пливеш вперед». Це життєва оптимістична романтика, що привела старого ветерана нашого революційного кіномистецтва (в даному разі героя роману) до таких висновків:

...я бачу, як повиростали заводи і фабрики. Розмножилися дороги. Вода ріки віддає свої мільйони сил. За плугами ходить веселий народ. Сонце смажить радісні обличчя.

Романтика «Майстра корабля» — це не обезволення, не занепад, не зневір'я, а навпаки — життєрадісна, юно-захватна віра в непереможну міць «розбудженої сильною людини» нашої революційної епохи. Це романтика зросту, романтика буяння молодих сил, романтика безнастанного шукання нових життєвих шляхів, нових не перейдених досі можливостей!

В цьому соціальна вага, в цьому громадський сенс роману Юрія Яновського.

П. С. Сучасний коментар автора

Це одна з перших моїх статей ще студентських років. Написано її наприкінці 1928, а опубліковано 15 березня 1929 року в київській «Літературній газеті». Стимулом до її написання був неперемірливий агресивний наступ критиків офіційно-партійного ВУСППу проти романтизму як стилю взагалі, а проти щойно опублікованого роману Ю. Яновського «Майстер корабля» зокрема. То був рік розгрому ВАПЛІТЕ, а з нею — і активного романтизму (романтики вітаїзму) М. Хвильового. Роман Ю. Яновського був яскравим зразком активного романтизму, був ніби навмисним наступальним голосом його. Я вирішив стати на його оборону. Статтю я дав до друку в «Літературну газету». Редактором її був

відомий вже тоді Борис Коваленко — один з провідних критиків ВУСППу, найбезоглядніший заперечник романтизму й офіційний теоретик пролетарського монументального реалізму. Із-за моєї статті в редакції виникли поважні суперечки. Б.Коваленко був рішуче проти публікації. Микола Терещенко (прихильник Яновського) обстоював публікацію. Зрештою погодилися статтю опублікувати, але з такою приміткою від редакції:

Редакція вважає, що Г.Костюк подав недостатню соціологічну аналізу творчості Ю.Яновського й надто прихильно поставився до формальних властивостей твору, від чого рецензія набула однобічності і подекуди суб'єктивного характеру.

Моєї згоди на таку примітку, звичайно, не питали. Але я не обурився. Для мене важливо було, що стаття з виразною обороною романтизму, а найголовніше — роману «Майстер корабля», як творчого втілення романтики вітаїзму, була опублікована. Це була моя перша стаття проти офіційно-партійної вуспівської позиції в літературі.

II. ЛИЦАР КУЛЬТУРИ НАЦІЇ

Замість некролога (Юрій Яновський — 1902-1954)

Наречена, для якої я жив ціле життя, їй присвятив
сталеву шпагу і за неї підставляв під мечі важкий щит...
Культура нації — звать її.

Ю. Яновський, «Майстер корабля»

Свої нотатки про Юрія Яновського я дозволю собі почати з пригадки двох характеристичних епізодів:

Епізод перший. 1939 рік. Таборовий шпиталь воркутського концентраційного табору. Поруч зі мною лежить молодий російський композитор Цветаєв, що назвав себе сином відомої поетки Марини Цветаєвої. Розмова про композитора Прокоф'єва (це був його учитель). Раптом мій співбесідник запитав:

— Чи ви Юрія Яновського знаєте?

— Знав.

— А його «Вершники» читали?

— На жаль, ні. Цей роман вийшов тоді, коли мені було вже не до читання, — іронічно зауважую.

— Ви багато втратили. А я читав. Він вийшов у російському перекладі десь за рік до мого арешту. Це надзвичайна симфонія про людей і добу, яку ми так тяжко переживаємо. Прочитавши, я відчув, що ця симфонія слів мусить бути озвучена музикою. Так виникла у мене ідея написати оперу «Вершники». Я її відкрив своєму вчителю. Він благословив мій задум. Я нав'язав контакт з Яновським, і він швидко прислав мені проєкт лібретто опери. Так почалась моя праця над оперою «Вершники». Я ніколи і ні над чим з такою тривогою, з запалом і патосом не працював. Це була не творчість, а шаленство. Якась надлюдська розпука і материнська ніжність, жорстока безглуздість і доцільна мужність відважних, жахна смерть і радість вічного життя на землі. Не від мене виходило це. Було це внутрішнє глибоке звучання твору Яновського. Ну, але, як бачите, мені не пощастило... Сила різноманітних мотивів, етюдів, окремих драматичних частин залишилися десь там...

Мій співбесідник замовк. Я його розумів. Але за хвилину він додав:

— Я української літератури майже не знаю. Не знаю, чи має вона ще когось, хто силою мистецького обдарування дорівнює Яновському. Але навіть якби вона нікого більше не мала, хто дорівнював би йому, то й тоді ви можете бути горді за неї.

Епізод другий. Замість епіграфа до останнього свого великого роману «Жива вода», Ю. Яновський навів такий факт:

20 жовтня 1944 року на полі бою під містом Ейдтукунен знайдено тіло снайпера-червоноармійця Андрія Ткача. Він лежав коло річки, схилившись на бруствер неглибокого окопа. В його сумці був роман «Вершники» (перше видання), прострелений, як і сам Ткач, трьома кулями з німецького автомата. На шостій сторінці книги записано рукою снайпера 27 знищених ним ворогів. Хай буде легка йому земля.

Ці два епізоди промовляють самі за себе.

В'язень советського концтабору, мистець, росіянин, якого один лише твір Ю. Яновського переконав у силі і невмирущості української літератури, та українець Андрій Ткач, що пройшов пекло безглуздої для українського народу війни і вмер, не розлучаючися з дорогим і хвилюючим його твором, — обидва ці епізоди вже самі собою свідчать, що в особі Юрія Яновського ми втратили одного з найталановитіших, найкольоритніших майстрів українського мистецького слова.

■

Він прийшов до української літератури, до українського культурного і громадського життя взагалі з півзрусифікованої міщанської родини. Революція 1917 року, великий розмах українського національного відродження, українська стихія, що владно крокувала і перемагала старий імперський російський дух українського міста, полонила і захопила з собою назавжди молодого двадцятирічного студента Київського політехнічного інституту. За 1924 рік у київському журналі «Глобус», у газеті «Більшовик», у харківському місячнику «Червоний шлях» і в деяких інших вперше почали появлятися вірші та оповідання, підписані нікому ще тоді не відомим ім'ям Юрій Яновський. То і був рік народження українського письменника Юрія Яновського, що йому незабаром належало зайняти особливо визначне місце в українській літературі пореволюційної доби.

1924 рік був передднем дуже значущої і важливої доби в історії українського культурного і громадсько-політичного життя. З початком 1925 року почалися великі баталії за шляхи розвитку, за форми, за стилі української літератури і мистецтва, ба — ширше — за нові шляхи, за нові форми українського громадсько-політичного життя, за новий тип української людини і її духовости в цілому.

Саме тоді ініціатор і духовий провідник цього українського Sturm und Drang'у Микола Хвильовий (той самий Хвильовий, що його, до речі, якось темні і підозрілі сили на еміграції в спілці з комуністичними силами Москви, їх агентами в усьому світі й українськими придуркуватими „дядьками Тарасами із Києва“, намагалися і намагаються скомпромітувати і викреслити з української літератури і культури взагалі), саме цей Микола Хвильовий, глибоко і відважно накресливши нові шляхи культури і духовости, закінчуючи свій перший цикл полемічних памфлетів, поставив був свій історичний запит до української молоді:

„Кажіть же, юнаки і юнки: — Камо грядеши!?”

Юрій Яновський належав до тієї першої талановитої української молоді, що відразу беззастережно відповіла ясно і недвозначно на цей запит позитивно і стала під неспокійний і небезпечний прапор нашого великого слобожанця. Ставши членом ВАПЛІТЕ, з першого дня її заснування Ю. Яновський ніколи не покидав і не відрікався цього середовища. Після ліквідації ВАПЛІТЕ він належав далі до позагрупового середовища М. Хвильового. 1929 року разом з усіма колишніми ваплітянами бере активну участь у творенні знаменитого „позагрупового“ місячника „Літературний

ярмарок". Наприкінці 1929 року стає членом і засновником нової літературної організації ПРОЛІТФРОНТ. З цією організацією переживає поразку і поліційну, з наказу партії, ліквідацію її на початку 1931 року. Спільно з цією групою переходить до уніфікованої спілки письменників. Витримує тяжку атаку офіційної партійної критики всіх творів, зокрема щойно видрукованого роману „Чотири шаблі». Під час цих погромних атак і страшних звинувачень у контрреволюції й націоналізмі, здавалося, що Юрій Яновський ходить на гострому вістрі ножа життя і смерті. Було б тоді неймовірним, якби хтось посмів щиро твердити, що Ю. Яновський, цей непокірний і упертий новатор у мистецтві, непоправний романтик, таврований «націоналіст», переживе терор 1933—38 років, опиниться серед невеликої горстки в якійсь мірі упокорених, але за те дасть ще кілька шедеврів українській літературі («Вершники», «Короткі історії») і помре своєю смертю. Правда, помре знесилений в тяжкій духовій боротьбі з переможним хамом — «напівінтелігентом» — пороодою отої «хижої, пролазливої, безпринципної, гнучкохребетної, паразитної публіки», що її глибоко ненавидів Покійний. (Див. його лист до М. Хвильового: «Літературний ярмарок», ч. 9, стор. 128).

Всезнищуючий вогонь сталінського моностилю в якійсь мірі позначився і на його великій і, здавалося, невгнутій особистості. Про це з досадою свідчать повоєнні «Київські новелі». Але поява роману «Жива вода», що був друкований у київському журналі «Дніпро», ч. 4, 5 за 1947 рік, не зважаючи на деякий намуп советської офіційщини, свідчила, що автор «Майстра Корабля», «Чотирьох шабель» і «Вершників» у глибоких творчих потенціях своїх був не знищений. Не даремно офіційна критика в часи нового повоєнного погрому української літератури кинула нові тяжкі звинувачення проти Ю. Яновського.¹



Від 1941 до 1946 року Ю. Яновський був редактором журналу «Українська література» (що по війні змінив назву на «Вітчизна»). Як же виявив себе Ю. Яновський як редактор українського літературного місячника в цю, хоч вимушену обставинами, але відносно ліберальну добу? Про це найкраще скаже нам «Постанова ЦК КП(б)У про журнал «Вітчизна», на початку осені 1946 року:

1. Обговорення роману Ю. Яновського «Жива вода», «Літ. газета», 23 липня 1947.

Редакція «Вітчизни» (Відповідальний редактор Ю. Яновський) систематично надавала свої сторінки для пропаганди буржуазно-націоналістичної ідеології. В статтях і художніх творах ряду письменників і літературознавців, надрукованих у «Вітчизні», в дусі буржуазно-націоналістичної концепції Грушевського і Єфремова перекручувалась і спотворювалась історія української літератури, проповідувалась національна обмеженість, ідеалізувались пережитки старовини в побуті та свідомості людей.

Отже, в добу нового погрому в повоєнні роки української літератури перший удар падає на Ю. Яновського. Редагувати журнал далі йому забороняють. Його навіть виводять зі складу редакції взагалі. Він знову переходить тільки на творчу письменницьку працю. Викінчує і друкує роман про повоєнне українське село, даючи в багатьох місцях блискучу, в стилі Стендаля, характеристику життя, матеріального стану, умов праці (самі селяни, переважно жінки, впрягались у плуги й орали, бо коні й чоловіки переважно вигинули під час війни), психологічного стану і думання селянства взагалі і вславлених героїв, безногих і безруких інвалідів щойно затихлої світової війни. «Жива вода» викликає нову бурю нападів партійних дресувальників. Леонид Первомайський у теплій посмертній згадці про Яновського² вказує, що «Жива вода» була творчою поразкою письменника. Але ця поразка, послішно пояснює Первомайський, не спричинила творчого занепаду чи застою письменника. Із неї він витягнув потрібний досвід і знайшов сили, так потрібні для продовження праці. Ми не маємо сумніву в правдивості цих свідчень. Для «витягання досвіду» і мобілізації потрібних творчих сил, після кожного удару партійних дресувальників, Ю. Яновський мав занадто велику практику. На знищувальний удар проти перших його літературних виступів («Мамутові бивні», «Кров землі», «Прекрасна Ут») він відповів «Майстром корабля». На критику «Майстра корабля» — відповів «Чотирма шаблями». На вбивчу провокацію проти «Чотирьох шабель» — відповів «Вершниками» і «Короткими історіями». На звільнення з редакторства у «Вітчизні» він відповів романом «Жива вода». На знищувальну критику «Живої води» і шукання в ній небезпечних «підводних каменів», нема сумніву, що Яновський пробував відповісти чимось подібним. Чи вдалося це Яновському? Л. Первомайський твердить, що вдалося, і відповіддю була п'єса

2. Л. Первомайский, *Памяти Юрия Яновского*, «Огонек», ч. 10, март, 1954, Москва.

«Дочка прокурора», що лиш по смерті автора, і то в російському перекладі, пішла в столиці. Л. Первомайський свідчить, що квитки на цю п'єсу розхоплені на декілька тижнів наперед. Що глядача опановують сльози і нестримний сміх. Що навколо вистави розгорілися пристрасні суперечки на вулицях, у трамваях, в родинних колах, серед молоді на фабриках, у студентських гуртожитках і таке інше.

Всі ці відомості є дуже цікаві і, нема сумніву, — правдиві. Але яка ж це трагедія останніх років життя нашого письменника! Для письменника такого темпераменту, такої працьовитості і такої обсервації, за сім довгих років написати тільки одну-однісіньку п'єсу, яку поставили лише в російському театрі і в російському перекладі! Для історії новітньої літератури це не нове явище. Відомо ж бо, що Микола Куліш свою «Патетичну сонату» вперше побачив у російському перекладі і в російському театрі. Українські театри не мали дозволу на цю виставу. На «Патетичну сонату» не можна було дістати квитків на кілька тижнів наперед. Про неї в столичній пресі писали в суперлятивах. Глядачі хвилювались, сперечались, плакали і сміялись. Але як же трагічно переживав це автор! Саме це підкреслювало його невірність серед рідного народу і на рідній землі. Нема сумніву, що це почуття скованості і невірності почував і Яновський протягом останніх семи років. У відповідь на погроми „Живої води” він спромігся дати лише одну п'єсу. Та й та побачила сцену лише в ті дні, коли вже очі змученого і виснаженого письменника закрились на віки вічні.³

Це свідчить, що велика, колись, здавалось, невичерпна творча сила Ю. Яновського вже під кінець його п'ятидесяти років була виснажена партійними дресувальниками докраю. Хто знає, чи й це також в якійсь мірі не вплинуло на прискорення такої передчасної смерті його.

Місце Юрія Яновського в українській літературі, стиль, внутрішньомистецька структура його творів та джерела його ми-

3. Відомі нам бібліографічні довідники не підтверджують думки, що «Дочку прокурора» написано після 1947 року. Можливо, що її написано раніше й опубліковано в II томі «Творів» (драми), 1947. Але, як видно, п'єсу було ігноровано до смерті автора. Таким чином, після погрому «Живої води» Ю. Яновський майже нічого видатнішого не написав. Після смерті появився його недрукований роман «Мир» (1956). Насправді ж виявилось, що це довгорічна спроба Яновського зробити нову редакцію «Живої води» так, щоб вона не дратувала партійних наглядачів, заховати всі «скверни» її, але не знизити мистецького рівня. Це йому не вдалося. Чорнова редакція переробки, стерилізована від «ухилів» і припасована до офіційної ідеології, опублікована по смерті й без волі автора.

стецької свідомості — все це питання дуже важливі і дуже складні. Ми не в стані на них відповісти в цих коротких нотатках. Але спробувати акцентувати увагу читачів бодай на деяких моментах цих питань вважаємо своїм обов'язком.

І коли тепер ми запитуємо себе, який напрямок мусить характеризувати наш період переходової доби, відповідаємо: — романтика вітаїзму (*vita* — життя). Нині наш період кидає всі свої сили на боротьбу з ліквідаторськими настроями щодо мистецтва. Сьогодні наше гасло — *vita!*

Так писав М. Хвильовий на початку 1925 року в своїх листах до „молодої молоді”.

1929 року, в передмові до 9 (139) книги «Літературного ярмарку» «колективний» автор (за всіма позначками той же М. Хвильовий) писав, звертаючися до уявного читача:

...Ти був радий..., бо був присутній при народженні цілком нового літературного жанру. Ти маєш рацію, писавши про те, що на зміну натуралістичній літературі, як мистецтва віддзеркалення окремих фактів, не зв'язаних між собою, — конче і швидко мусить прийти активний романтизм. Виросте він із кривих руху так званих великих чисел, із цілого колективного, психологічного комплексу людей.

...Активний романтизм і тільки він має і мусить вловити і передати в образах засобами свого поетичного майстерства оту покищо невловиму «музику мільйонів».

Я навів цих кілька цитат для того, щоб було для нас зараз ясніше, що всі наші великі, бурхливі і творчо видайні 20-і роки були дуже інтенсивною добою народження, формування і зміцнення нового напрямку в нашій літературі і мистецтві взагалі, що його сучасники назвали активним романтизмом або романтикою вітаїзму.

Активний романтизм не був якоюсь вузько окресленою мистецькою догмою меншого кола «жерців мистецтва». В цьому сенсі він ніяк не подібний до всіх старих літературно-мистецьких напрямів. Поняття «активний романтизм» становить собою щось більше, глибше, ніж звичне поняття традиційного літературно-мистецького стилю. Юрій Шерех каже, що це був «союз творців», що вони «були колом творців, і тому серед них було багато одностайності і багато розбіжностей»⁴ Це влучно, але це не все. Це замало. Активний романтизм, як комплексна, синтетична система мистець-

4. Див. Ю. Шерех, *Хвильовий без політики*. «Нові дні», ч. 40, травень 1953.

кого бачення світу, виростав, з одного боку, з багатівікової історії українського народу (звідси його національна органічність), а з другого — з багатівікових джерельних нашарувань світової культури. Тому засадничо активний романтизм, виростаючи з праджерел української свідомости, стоячи міцно на органічно-національному ґрунті глибиною пізнання, відтворення і бачення світу і людини, виходив далеко за межі тодішніх кордонів України. Німецький експресіонізм (Едшмідт) і французький сюрреалізм (Льотреамон та інші) і пізніше — екзистенціалізм (Жан Жіроду, Жан Ануї, Жан-Поль Сартр), творчість Елліота, Ернеста Гемінґвея, і навіть Дос-Пассоса — все це, на нашу думку, мистецтво того самого фарватера, що його започаткували українські активні романтики 20-их років. М. Хвильовий вірив і в своїх памфлетах не раз про це говорив, що українське мистецтво доби активного романтизму, розквітнувши, перекинеться далеко за межі України, відіграє там не домашню, а загальнолюдську роль. Але цій великій місянянській вірі нашого неспокоїного прозеліта нового стилю не судилося досі здійснитись. Вся активно-романтична течія в літературі, театрі, малярстві і навіть музиці до половини 1930-их років була фізично або духовно винищена імперсько-централістичними силами Москви. Умерло ціле покоління мистців, припинив існування великий український мистецький напрям.

Але чи значить це, що поліційна акція переможця вбила назавжди активний романтизм? Ні. Можна було вбити перших його носіїв, живих людей. Але вбити його коріння і джерела ніхто не в стані. Активний романтизм — це мистецьке бачення світу не для одного десятиліття і не для одного-двох поколінь. Це не раз твердив М. Хвильовий. Вічні і цілющі джерела нашої землі і людської культури ще не раз даватимуть буйні паростки активного романтизму. І вже тоді, коли ці вітаїстичні творчі паростки зміцніють і сплетуться міцно гіллям і корінням, а з них виросте величне дерево нового мистецтва світу, що не тільки буде формою, але й законом морально-суспільних стосунків між людьми, тоді саме імена перших піонерів цього напрямку золотими літерами будуть записані в історію. А серед них у першій фаланзі хоробрих стоятиме ім'я Юрія Яновського.



Юрій Яновський був не тільки організаційно причетний до найбільшого ґрона активних романтиків 20-их років. Ні, він поруч з

М. Хвильовим і М. Кулішем був найактивнішим творцем цього стилю.

«Ви відгадали — я хочу топтати романтичні полини», — заграючи з уявним критиком, писав Яновський ще 1927 року. Але хочу відразу підкреслити: романтична шпага Ю. Яновського була дуже відмінна насамперед від основного метра активних романтиків М. Хвильового. Він, як і М. Хвильовий, Куліш та інші, любив життя, його складність і різнобарвність, його людяність і жорстокість. Він, як і вони, любив, висловлюючись їх терміном, «запах слова». Але йому, після перших двох збірок, вже чужа була зумисна розхристаність сюжету, орнаментальна візерунковість, надмірність ліризму і знищувального сарказму М. Хвильового. Йому властива мовна легкість і прозорість образу. Йому властивий піднесений романтичний тон вічної молодості, любови, доцільної праці і мудрости людської. Ці мотиви є основними і визначальними в усій його мистецькій творчості.

«Життя є мудрість, труд і любов. Дайте мені посмакувати цих напоїв. Молодість, як дивовижний рубін, мусить горіти на серці. Все життя чоловік шліфує грані своєї молодості. На заході днів засяє нестерпучим блиском. І погасне. Бо другої молодості немає в світі», — писав він у другій своїй збірці «Кров землі» 1927 року.

Юрій Яновський, як письменник, виростав цілком із літературної атмосфери західноєвропейського світу. На його творах немає навіть сліду російської літератури. Я колись пробував натякати про впливи на нього Бабеля. Але ці натяки не мали достатніх підстав, і тому вони не зробили жадного враження. Якщо вже говорити про мистецькі джерела, то вони безсумнівно тягнуться до європейських, світової слави «чарівників» слова і людської душі: це були насамперед англійські та американські письменники. У листі до М. Хвильового він вказує сам на Редіярда Кіплінга, Роберта Бравнінга, Едгара Аллана По, Альфреда Теннісона, Шеллі. Але нам здається, що для повноти джерел своїх він мусів би вказати в першу чергу на Джозефа Конрада і його хрищеного батька Джона Голсворсі. Конкретніше вивчення цих джерел і їх впливів на Ю. Яновського — це серйозна тема майбутніх дослідів. Але одне ясно: він любив цих письменників англо-американського світу як великих майстрів слова, пейзажу, образу. До душі йому була героїчна колоніально-екзотична та морська романтика Редіярда Кіплінга, його сильні й відважні завойовники прерій, його люди, що наперекір страшній стихії вміють жити, боронитись і перемагати. Джозефа Конрада вважають за письменника, що проклав шлях сучасному найновішому «епосу про

людину», створив неоромантику авантурно-психологічного типу», розвинув (започатковану Джеймсом) і закріпив форму «непрямої розповіді», а психологію анархічного бунту, революційного протесту і зрадництва довів до найвищих меж досконалості. Ці риси мистецької манери знаменитого англійського письменника, що родився в Україні (на Київщині, справжнє прізвище — Теодор Йосип Корженьовський) і в якійсь мірі носив у собі, напевно несвідомо, неспокойний дух «степової Епллади», позначилися і на творчості Ю. Яновського. «Майстер корабля» з його «непрямою розповіддю» є красномовним свідомством цього. Але досконала витонченість, естетизм, зумисна заплутаність сюжету ведуть нас до Роберта Бравнінга (1818—89), поета невичерпного оптимізму, радості і розумного самоствердження людського буття на землі. Ілюзорність та іреальність образу, трагізм ситуації, приреченість і фаталізм — це риси «страшних оповідань» Едгара По. В складній і багатогранній творчій лабораторії Ю. Яновського і це у власній інтерпретації його мало місце.

Коли ми про все це пишемо, то лише вказуємо на той духово-мистецький світ, з якого виростала власна неповторна особистість Ю. Яновського. Він дуже любив цих, як він казав, «чарівників слова». Але він ніколи їх не наслідував і не копіював по-рабському. Як мистець, він був тільки сам собою. Дух рідної землі, минуле і сучасне народу нашого, його поразки і героїка, його одвічна боротьба за волю, його, нарешті, велика віра в себе, в свої сили, в свою перемогу — оце той психологічний, культурний і суспільний комплекс, що визначав мистецьке звучання основних творів Ю. Яновського.

Надія охоплює нас, цілі мільйони людства здригаються: повертається на кін історії придушена, але жива нація, вже грізно і тривожно вітають її сурми... Ми стоїмо перед дверима історії, ми заходимо до будинку цієї к..., як рівні, ми заходимо, як Наполеон і його маршали, як високий кривий хан Тімур, що розмахував мечем на цілу Азію й Європу, як Леонід під Термопілами, що загинув із своїми трьома сотнями, захищаючи стежку до Спарти.

Так у романі «Чотири шаблі» промовляв провідник українських партизанів Шахай до своїх побратимів перед героїчним і переможним боєм з французькою і грецькою десантними арміями, що наступали з півдня і несли українському народові реставрацію старої російської тюрми народів.

Описи партизанських боїв, війни та батальйонних ситуацій належать до основних тем творів Ю. Яновського. Силою експресії,

розмахом і органічністю баталійних сцен я в українській літературі не знаю йому рівного. Саме цій тематиці присвячені його найкращі твори: «Кров землі», «Чотири шаблі», «Вершники». Прекрасні вставні баталійні сцени є і в останньому його романі «Жива вода».

Ю. Яновський чи не єдиний у нас письменник, твори якого в значній мірі пов'язані з романтикою мореплавства, з морською тематикою. Це є «Прекрасна Ут», «Майстер корабля», «Вершники». Чи це є вплив і наслідування Кіплінга чи Конрада? Ні, це щось більше і глибше. Це вплив і вияв української державницької ментальності покоління 20-их років. Це саме те, що надхнуло одного із наших поетів того часу написати свій не пропущений цензурою есей про українські порти і море, що закінчувався віршованою строфою:

Україна великою буде!
Вона знайде в собі кремій м'яз,
Щоб урізати у хвилі морів темногрудих
Мільярдний тоннаж!

Ю. Яновський єдиний майстер у нашій літературі, що поклав основи новій композиції роману чи повісти. Його романи та повісті складаються з окремих цілком закінчених (сюжетно і композиційно) новель, що своєю ідеєю, персонажем, загальною психологічною настановою і внутрішніми взаємозв'язками творять дивну цілість і закінченість. Такий є роман «Майстер корабля» (1928), такі «Чотири шаблі» (1930), такі «Вершники» (1935).

Вся творчість Ю. Яновського, особливо його раннього періоду, перейнята почуттям великої віри в людину, в розумність і доцільність її земного буття. Це, сказати б, елліністичне світовідчуження надає його творам особливої принади. Віра в людину, що наперекір стихіям, злоби і неправді крокує все вперед і вперед, як переможець, є чи не основним мотивом його химерного і неповторного «Майстра корабля».

Вперед! Завжди вперед летіть, відважні!
Плечима до плечей ставайте, друзі!

(Шоста пісня із «Чотирьох шабель»).

Ми втратили великого, культурного і багатогранного майстра українського мистецького слова. Як поет, він залишив по собі збірку «Прекрасна Ут» (1927), сім пісень-заспівів у романі «Чотири шаблі» та силу інших поезій, розкиданих по місячниках і

щоденниках українських того часу. Як прозаїк, він залишив нам такі збірки оповідань і романи: «Мамутові бивні» (1925), «Кров землі» (1927), «Майстер корабля» (1928), «Чотири шаблі» (1930), «Вершники» (1935), книгу новель «Короткі історії» (1940). Під час війни він написав: «Земля батьків», «Київська соната», збірку новель — «Генерал Макадзьоба», «Новели», «Американський кум», «Коваль», «Заповіт», «Дівчина у вінку». По війні дав великий роман «Жива вода», який, наскільки нам відомо, окремою книжкою не вийшов. За не зовсім перевіреними відомостями вже в цьому році вийшла збірка «Нова книга».

Як кіносценарист, він написав такі сценарії: «Гамбург», «Фата моргана» (за повістю М. Коцюбинського), «Царський острів», «Золоте весілля», «Пристрасть» та ін.

Як драматург, він залишив по собі п'єси: «Завойовники», «Дума про брітанку», «Потомки», «Син династії», «Райський табір» і остання п'єса «Донька прокурора».

Твори Ю. Яновського перекладено на багато мов: на російську, вірменську, білоруську, азербайджанську, єврейську, польську, чеську, словацьку, французьку, китайську, італійську та німецьку.

Така, за неповним звичайно переліком, спадщина померлого письменника.

На його 51 рік в умовах тяжкої хвороби (ще року десь 1928 він переніс тяжку операцію нирок, одну з яких лікарі зовсім виняли, і він понад двадцять років жив з однією ниркою) і ще тяжчих за хворобу умов мертвотного монотиліу сталінської диктатури — це забагато. І якщо серед цих творів є певний відсоток тяжкої данини тому лихоліттю і режимові, під яким він мусів жити, однак те, що залишиться в скарбниці української культури, буде дуже значуще і ваговите.

В романі «Майстер корабля» Ю. Яновський в уста свого улюбленого героя, великого майстра українського кіна, що все життя своє віддав цьому мистецтву і на схилі літ заслужено пишається великими здобутками, вкладає такі знаменні слова:

Наречена, для якої я жив ціле життя, їй присвятив сталеву шпагу і за неї підставляв під мечі важкий щит. Сімдесят років стою я на землі, пройшли переді мною покоління чужих і рідних людей, і всім я з гордістю дивився в вічі, боронячи життя і честь моєї нареченої... Для неї я був сміливий і упертий, заради неї я хотів бути в першій лаві бійців за її розквіт. Для неї я полюбив море, поставив на гербі якір, залізний важкий якір, що його приймають усі моря світу і колишеться над ним могутній корабель. Культура нації — зуть її.

Ці слова цілковито без перебільшення окреслюють духовий образ самого автора «Майстра корабля». Воістину, культура української нації була для нього тією ідеальною нареченою, якій він, гордий, сміливий і упертий, віддав весь свій небуденний талант і все своє коротке і стражденне життя.

«Прометей». Детройт. 20 5 і 27 5 1954.

У ЗМАГАННІ З ЧАСОМ

Нотатки з приводу смерти Петра Панча

Київська «Літературна Україна» 5 грудня 1978 року принесла вістку про смерть на 88 році життя Петра Йосиповича Панча. З матеріалів, умічених у тому ж числі «Л. У.», довідуємось, що поховали Панча з належною офіційною помпою як одного «із зачинателів української радянської літератури», як «видатного українського радянського письменника, лауреата державної премії Української РСР ім. Т. Г. Шевченка, члена президії правління СПУ» та орденоносця багатьох нагород. Перше офіційне повідомлення про смерть Панча підписали всі провідні особи уряду, партії і літературної громади України: від Політбюра ЦК КПУ на чолі з першим секретарем В. В. Щербицьким до визнаних на теперішньому етапі вождів української радянської літератури: М. Бажана, П. Загребельного, Ю. Збанацького та Л. Новиченка.

До республіканського будинку літераторів, де на постаменті встановлено труну покійного, — як пише кореспондент «Л. У.», — «йшли і йшли... трудящі столиці України, щоб у скорботному мовчанні віддати останню шану видатному письменникові, одному з основоположників української радянської літератури» («В останню путь»).

В усій цій загальній роблено-скорботній, холодно-обрядовій атмосфері похорону об'єктивний сучасник Панча не міг не зауважити бодай трьох не відповідних, якщо не сказати прикрих, моментів: підкреслене звеличення, старанне замовчування важливих деталей з біографії покійного і бездумно-гумористична фраза в офіційному оповіщенні правління СПУ «про передчасну смерть видатного українського письменника» на 88 році життя!

Але не будьмо прискіпкові. Залишімо на боці канцеляристів із правління СПУ. Вони свої службові обов'язки виконують, як уміють. Вернімося до відійшлого «у світ інший» Панча. Він вартий того, щоб про нього згадати вільним безцензурним словом чи, як казав стародавній римський історик, *sine ira et studio* — без гніву й упередження.



Петро Панч справді належав до основоположників української революційної радянської літератури. І то до тієї кращої й обдарованішої групи, що пізніше, 1925 року, під проводом невгамовного Миколи Хвильового, створила була Вільну Академію Пролетарської Літератури — ВАПЛІТЕ, на прапорі якої накреслено бойове гасло великого національно-культурного відродження України. Нікому з його ровесників — діячів культури 20-их років — не вдалося дожити до такого віку. Більшість з них загинули в «соціалістичних тюрмах і концтаборах». На долю Панча випало бути сучасником і учасником великих соціально-національних потрясень і катастроф не тільки українського народу, а й народів усього світу. В його творчій біографії відбилася велич і трагедія всього його покоління. Спробуймо пригадати хоча б основні моменти з його біографії й на цьому ґрунті збагнути, бодай частково, справжню психологічну суть його як письменника і громадянина.

Народився Петро Панч 4 липня 1891 року в повітовому містечку Валки. Батько — Йосип Панченко — власник відомої на всю околицю майстерні коліс. Матеріальний стан багатодітного валківського колісника не дозволив дати синові бодай повну середню освіту. Тому Петро, закінчивши двокласову міську школу і не бажаючи ставати за токарський станок у майстерні батька, пішов писарювати в Валках, а згодом — подався у недалекий Харків. Пішов на ширші води з надією там, у великому місті, самоосвітою здобути диплом за середню школу (атестат зрілості) і вступити до університету. Але обставини склалися інакше. 1915 року він закінчив Полтавську землемірну школу середнього типу і відразу змушений був піти до армії. Як людину з технічною освітою, його спрямували в Одеську артилерійську школу, звідки він вийшов у чині прапорщика артилерії. Лютнева революція 1917 року почалась, коли його частина від'їхала на Південно-західній фронт. Тут він став учасником відомого неуспішного наступу в липні 1917 року. Дальші деталі біографії Панча мало відомі. Знаємо тільки, що

наприкінці 1917 року Панч уже був бойовим командиром гарматного дивізіону армії Української Народної Республіки. У цій ролі він пройшов досить довгий бойовий шлях десь до другої половини 1919 року. І лише в той час прохоплюються відомості, що він опинився в Червоній армії. Як, при яких обставинах і коли саме, ми не знаємо. Можемо тільки зробити здогад за аналогією. Коли В. Сосюра із армії УНР потрапляє до Червоної спочатку, як тяжко поранений полонений, то чи не в такій же ситуації потрапляє до Червоної армії і Панч? Чи зображення головного героя в повісті «Голубі ешельони» Лец-Отаманова, теж командира гарматного дивізіону, що тяжко поранений лежить на полі бою, через яке вже пройшла Червона армія, не є часом момент автобіографічний? Офіційно про це ніде не згадується. Лише О. Білецький у своїй передмові до російського перекладу повістей П. Панча («Без козыря», ГИЗ, М.-Л., 1930, ст. 3-12), скупю, але ніби навмисне, щоб ці факти зовсім не зникли, занотував:

Він пройшов через усі етапи: з артилерійської школи в Одесі до Царського Села та Петрограду, саме в дні лютневої революції, звідти на Південно-західній фронт, коли Керенський намагався примусити армію перейти ще раз у наступ... звідти на Україну, щоб після короткого перепочинку, знову бути мобілізованому до армії «Української Народної Республіки» [...], а звідти до Червоної армії, аж поки його демобілізовано 1921 р.¹

Ми вдячні Білецькому за цю документацію. Хоч з причин цензурних вона не є точною, але з неї ясно бачимо, що Панч, покинувши російську армію, перейшов відразу в армію УНР. Білецький пише — «був мобілізований». Звичайно, точніше він написати не міг. Але загально відомо, що українська революційна армія доби Центральної Ради складалася з добровільців «вільного козацтва» і з військових частин, що добровільно залишали російську імперську армію й ставали під командування Військового генерального секретаріату уряду Ц. Р. А в добу Директорії армія УНР складалася виключно з багатотисячних повстанських частин, хоч і об'єднаних під одним командуванням. Ні в першому, ні в другому випадках уряд УНР не провадив примусової мобілізації, та й засобів до того в нього тоді бракувало.

1. Олександр Білецький, *Зібрання праць у п'яти томах*, т. 3. В-во «Наукова думка», Київ, 1966, стор. 106. Клямки і крапки в оригіналі.

■

1921 року, демобілізувавшись з Червоної армії, Панч повертається в рідні Валки. Тут швидко влаштовується на працю землевпорядника при районному Земельному відділі. Саме в той час у 30-річного Панча вперше прокидається тяга до пера. Коли про М. Хвильового знаємо, що він ще в роки гімназійні багато писав, писав стихійно, з внутрішнього покликання, коли в армії і після неї перо для нього було основною зброєю, то в Панча цих рис ніхто не зафіксував, і сам Панч ними ніколи не хвалився. Лише виключні події, пережиті й вистраждані, та особлива тиша після революційної бурі на полях Валківщини розворушили в ньому інстинкт до писання.

1922—23 років з'являються друком перші його оповідання й нариси. 1923 року він стає членом Спілки селянських письменників «Плуг». Того ж року переїжджає до Харкова, дістає посаду відповідального секретаря новоствореного місячника «Червоний шлях» і присвячує себе літературній праці. З того часу він перебуває в центрі нового літературного життя української столиці. 1925 року він виходить з «Плуга», прилучається до групи Хвильового і стає членом новозаснованої ВАПЛІТЕ. З цією елітарною групою, стійко і незрадливо, ділить всю її наступну долю. Чудом не потрапивши в масову м'ясорубку терору, перетривавши під час другої світової війни евакуацію на Урал, Панч повертається на Україну вже в ролі «героя війни». Тут він деякий час навіть очолює Харківську спілку письменників. Смерть застала Панча в роки нового *торжества* «всеросійського держиморди».

■

Від 1922 до 1 грудня 1978 року минуло 56 років. За цей час він написав понад 100 творів. Як же ця довга й надзвичайна своїми подіями доба відбилася в творчості Панча?

Соціально-психологічні й побутові картини українського села й містечкового міщанства доби революції й перших пореволюційних років — ось основне коло тем перших оповідань письменника-початківця Петра Панча. 1925 року ці його оповідання вийшли двома книжками: «Солом'яний дим» і «Мишачі нори». Молодий автор зір з неба не знімав. Реаліст і побутописець, він ішов утертим клясиками шляхом. Правда, на нього були справили велике враження і вплив перші новаторські твори його сучасника й однолітка Хвильового. Був час, коли Панч уперто намагався

наслідувати його романтично-ліричну та сатирично-викривальну манеру. Це йому не вдавалося, навіть шкодило. Насамперед тому, що, як він пізніше сам зрозумів і сформулював, «Хвильовий був неповторний», його талант і психо-творче наставлення були інші, ніж у Хвильового, і, нарешті, може, в силу свого суспільного становища він не мав тієї відваги, на яку міг дозволити собі Хвильовий. Усвідомивши це, Панч поволі почав визволятися з-під впливу манери Хвильового й намацувати хоч скромний, але свій власний шлях. Залишаючись і далі побутописцем тогочасного села й містечкового міщанства, маючи метке око спостережника та здібність фіксатора й систематика побутових і психологічних деталей, він став виробляти свою манеру спокійної, інколи сухої, аж черстої розповіді. Позбуваючися не властивого йому ліризму, відкидаючи зайві пишноти і вишуканість стилю, Панч поволі виробив у собі трудну простоту й умілість мистецької конденсації фактів. Це згодом дало свої добрі наслідки, своєрідний Панчів стиль. Один з учнів Панча недавно писав:

В його побудовах немає бароккальної щедрости і того неупокороного розмаху, який притаманний українській прозі в полотнах таких її великих майстрів, як Яновський і Гончар. Твори Панча відзначаються стриманістю, аскетизмом, навіть іноді сухістю. Вони — ніби фрески.²

Цьому визначенню не можна відмовити слушности. Стриманість і фресковість чи — я б ужив такого оксюморона — мистецька сухість творів Панча знаменують добу його зрілості від «Голубих ешельонів» до «Гомоніла Україна».



Рік 1925, коли Панч остаточно приєднався до групи Хвильового, ставши членом-основоположником ВАПЛІТЕ, є одночасно переломовим роком у його творчості. 1925 року вийшла його перша велика повість «Реванш». Повість цікава не так своїм банальним на ті часи змістом — антирадянська змова «колишніх людей» та їх викриття органами безпеки, — як зовсім новою для Панча гостросюжетною, авантурно-детективною формою. Повість знаменна ще й тим, що тут уперше Панч поруч з російським білогвардійським антибільшовицьким підпіллям зображує й українське антибільшо-

2. Павло Загробельний, *Осягнення простоти*. «Літературна Україна» 5. XII. 1978.

вицьке підпілля. І хоч подано його боязко, фрагментарно і, зрештою, недолуго, але самий факт для автора, що досі старанно обминав цей типаж і цю проблему, промовистий. (Це була доба українізації).

«Реванш» був ніби інтродукцією до написання нових чотирьох повістей, що 1928 року вийшли окремим томом під загальною назвою «Голубі ешельони». До збірника ввійшли повісті «З моря», «Без козиря», «Голубі ешельони» і «Повість наших днів».

Справді, поява цих чотирьох повістей Панча зобов'язувала інтелігентного читача ім'я автора запам'ятати. Чому? Насамперед тому, що тут чи не вперше в українській пореволюційній літературі з'явився цикл повістей, що історично пов'язані між собою єдністю ідей, подій і навіть дійових осіб. «З моря» — повість про повстання панцерника чорноморської фльоти «Потьомкіна» під час революції 1905 року. Це перше відчутне передгрозя революції 1917 року, у якому український елемент, як відомо, відіграв велику роль. «Без козиря» — останній яскравий епізод з першої світової війни, коли з наказу главковерха А. Керенського в липні 1917 року зроблено останню спробу наступу проти німців. Це крах імперіалістичної політики Росії й перші просмики національної свідомости українських людей у російській армії. «Голубі ешельони» — це вищий етап революції, утвердження української національної свідомости й боротьба українського народу за свою державну незалежність. «Повість наших днів» — це вже перші пореволюційні роки, загоювання ран і відбудова промислових закладів. Отже, це своєрідна тетралогія, де автор в художніх образах змалював чотири етапи єдиного історичного процесу.

Опрацювання архівного матеріалу до історії повстання панцерника «Потьомкін» плюс український ракурс бачення доби і подій дали авторові змогу створити мистецьки вартісний твір. Розповідна манера автора суха, стримана, але тим вразливіша в найгостріших конфліктних ситуаціях.

Повість «Без козиря», крім досить удалих батальних сцен, конфліктних ситуацій розкладу фронту й несподіваної появи національної проблеми, що з вибуховою силою струсила імперську армію, — давала картину агонії імперіалістичної війни й перетворення її на війну революційну, громадянську. Присутність на кожній сторінці, в кожній батальній чи ідейно-конфліктній ситуації автора як живого свідка й учасника подій надавала повісті особливого ефекту мистецької правди.

Повість «Голубі ешельони» була вершиною тетралогії. Вперше Панч відважився на ширшому полотні зобразити картину з історії української національно-визвольної революції. Проте, відважив-

шись і почавши монтувати образи вистражданого й пережитого, він, здається, добре розумів межу йому дозволеного. Він знав: те, що може дозволити собі його друг Хвильовий, — йому заказано. Тому, відтворюючи в живих людських образах трагічну ситуацію «голубих ешельонів» (в іронічних лапках заховано символічне означення армії УНР), зближену до відомого «трикутника смерті», малюючи тепло і людяно головного героя повісти, бойового командира гарматного дивізіону Лец-Отаманова чи елегантну красуню Ніну Георгіївну, цю таємничу «офіцерську даму» в штабі армії УНР, — автор одягає всі ці події в дуже офіційні, ідеологічно-витримані рамці. Є тут багато поверхової радянської пропаганди, не властиво його обдаруванню сатири, що інколи переходить у вульгаризовану карикатуру (епізод з дипломатичною місією Директорії до альянтів, наприклад). Це було те обов'язкове «кесареві — кесареве», ті «накладні видатки», без яких твір на таку вразливу тему, не міг би побачити світу.

Головний герой повісти сотник Лец-Отаманів змальований як душевно чесний, шляхетний вояк-патріот: «За долю свого народу він ладен був, не вагаючись жодної хвилини, віддати своє життя, свої здібності, все, що мав, аби здобути справжню волю для свого народу». Його світоглядова незалежність, його антидогматизм і критичне думання, нарешті, в передсмертні хвилини, коли він після тяжкого поранення лежить на полі бою, — спроба критично оцінити перейдений ним і його народом шлях — роблять цей образ психологічно притягальним, а повість масово читаною. В повісті «Голубі ешельони» Панч чи не вперше реально переміг схематизм, поверховість, констатаційність примітивного реалізму перших своїх творів. Це вже був вияв того філософсько-критичного реалізму, що утверджувався як відгалуження багатогранного вітаїстичного напрямку української літератури в другу половину 20-их років, У цьому, власне, й полягає основне значення появи «Голубих ешельонів» у літературному процесі тих років.

Критика по-різному поставилася до «Голубих ешельонів». Якщо більш-менш незалежна й об'єктивна критика оцінювала позитивно збірку в цілому, а «Голубі ешельони» зокрема,³ то критика з табору партійних наглядачів за літературою поставилася гостро-не-

3. Звернула на неї увагу й деяка закордонна преса. Досить позитивний відгук з'явився в чеській газеті, що виходила німецькою мовою в Празі, «Прагер пресе» (15 лютого 1928). Автором статті, очевидно, був хтось з українських емігрантів у Празі. Після досить гострих критичних зауваг критик писав: «Його (Панча — Г. К.) ім'я в усякому разі слід запам'ятати». Нам, на жаль не пощастило дістати цю газету й ознайомитися з статтею в оригіналі. Тому ми користуємось цитатою зі згаданої статті Білецького.

гати́вно до ідейного задуму повісти. В об'єктивному зображенні вони вгледіли «плутані стежки» (Б. Коваленко), завуальовану, мовляв, спробу реабілітації й виправдання ідейно-хитливих, безхребетних інтелігентів, що плуталися в «буржуазно-націоналістичному таборі». Це був небезпечний сигнал для Панча. Особливо в рік ще не подоланого остаточно хвильовізму, до якого Панч організаційно належав. Панч відчув небезпеку і з властивим тільки йому вмінням зманеврував на оборонну лінію. Поперше, він відразу активно взявся за офіційно пропаговану виробничу тематику т. зв. соціалістичного будівництва. Подруге, він ніколи більше не повертався до суцільної теми з доби українських Визвольних Змагань. Він швидше, ніж багато з його колеґ, збагнув залізну логіку доби, що дозволяла зображувати не *дійсне*, а *бажане*, що вимагала не *реальної*, а *підробленої епохи*. Ці основні принципи, що незабаром лягли в основу т. зв. соцреалізму, поступово стають основним і єдиним засобом всієї творчости Панча до кінця його життя. За цим принципом уже була написана четверта, але найслабша з мистецького погляду річ збірки «Голубі ешельони» — «Повість наших днів». Примітивні ситуації, надумані конфлікти, казенний оптимізм і бляшаний ентузіазм — ось основні риси цього твору. Але саме за це цю повість найбільше хвалили. Її вважали за зразок наближення до пролетарської літератури. Це показало, що творча стратегія Панча правильна для кожного письменника, що хоче перетривати свій час чи зжитися з ним. А Панч хотів.

У рік «великого перелому», у трагічну добу суцільної колективізації Панч пише низку нових творів: «Муха Макар», «Помилка Мухи Макара», «Прийміть і мене», «Кому ж віддати прапор?» та інші. Даремне шукати в цих творах об'єктивної мистецької правди про ту несамовиту добу. Навіть бодай у такій мірі, як у попередніх творах Панча. На цих творах виразно лягла похмура тінь антилітератури 30-их років.

Від побутово-селянського циклу творів Панч переходить до історичної тематики. Переважають теми й герої з історії боротьби за радянську владу на Україні. З-під його пера виходить кілька нових повістей і романів: «Облога ночі» (1935) — про боротьбу за радянську владу в Донбасі; «Мир» (1937) — те ж в українському селі; «Син Таращанського полку» (1938) — солодкава вигадка про малого хлопчика, що при Таращанському полку виріс у боях на героя революції; і, нарешті, «Олександр Пархоменко» (1939) — героїзована біографія одного з учасників громадянської війни.

Як бачимо, вже сама тематика гарантувала автора від більших небезпечних ухилів. Всі ці його твори ідеологічно «дуже витримані»,

сповнені клясової ненависти і боротьби й обов'язково під мудрим керівництвом партії. (В минулому йому закидали, що в його творах бракує показу керівної ролі партії.) Українські націоналісти, що де-не-де таки виникають, уже нічим не нагадують Лец-Отаманова. Це вже тільки нелюди, закляті вороги і зрадники. Одне слово, це типова література доби «культу особи»: лакувально-безконфліктна, катохвальна й антиісторична.



Несподіваний вибух війни з Німеччиною, як знаємо, приніс полегші для письменників, ба навіть заохочення до патріотичної української тематики. Але Панч, урахувуючи досвід минулого, не хавався за неї. Колишній бойовий офіцер артилерії не поспішає також добровільно до армії. Він льояльно з усіма емігрує до Уфи. Там формально ніби працює в еміграційній Академії наук УРСР, у теж еміграційній Спільці радянських письменників України, а згодом — у Всесоюзному радіокомітеті. Тут він старанно відписувався загальниковими пропагандивними нарисами, фейлетонами й оповіданнями, які відійшли у забуття разом з своїм часом. Отже, годі шукати в творах П. Панча глибокого відтворення тієї катастрофальної воєнної доби. Найбільш хвалене з тих кількох оповідань, що їх Панч написав під час війни — «Чорний хрест» (1942) — про сільську вчительку, яку німці примушують читати селянам їхні накази і яка замість читання виголошує палку промову за Сталіна, за радянський лад і на очах німецьких вояків розриває оголошення і тут же під кулями есесів вмирає, — плякатно-штучне, психологічно не вмонтоване, безвартісне.

У перше післявоєнне десятиріччя (1945—55), коли відбувалася погромна акція проти М. Рильського, Ю. Яновського, О. Довженка, Л. Первомайського, С. Голованівського і навіть вірнопідданого О. Корнійчука, несподіваний удар упав і на Панча. Десь, при якійсь скромній літературній дискусії, він мав необережність висловити думку, що письменник, шукаючи істину, має право на помилку. Ця сакраментальна з погляду комуністичного кодексу фраза викликала обурення. Йому пригадали всі попередні «помилки», включно з «Голубими ешельонами». Хто знає, що сталося б з автором такої страшної антипартійної тези, як «право письменника на помилку», коли б не несподівана смерть диктатора.

Ця «критика» мала свій вплив на завжди обережного, а під кінець життя вже боязливого Панча. Працюючи тоді над історичним романом «Гомоніла Україна», він одночасно поправляє (чи підробляє) свою минулу літературну творчість, пристосо-

вуючи її до тогочасних вимог партії. Так він утретє переробляє «Облогу ночі» (1950), вдруге — повість «Мир», давши їй назву «Рано-вранці» (1951), і, нарешті, ґрунтовно переписує «Голубі ешельони». Тепер уже в ширі і тепло створених колись образах діячів української національно-визвольної боротьби не залишається нічого людського, ідейного, чесного. Всі вони перетворені на «буржуазних націоналістів», ворогів і зрадників українського народу. Не пощадив Панч і свого alter ego Лец-Отаманова. Це була вершина несмаку і безпринципності. Панч боронив своє право втриматися на поверхні.

Працювавши довгі роки над матеріялами й документами з історії України 30—40-их років XVII сторіччя, Панч закінчує тепер найкращий і фактично останній свій твір — великий історичний роман «Гомоніла Україна». Роман цей об'єктивно заслуговує на увагу. Панч довго і сумлінно працював над ним. Вивчивши досконало добу в аспекті політичному, соціально-побутовому і культурному, він відтворив і одухотворив не тільки добу, але й ряд історично реальних постатей її: Кривоніс, Хмельницький, Золотаренко, Вишневецький, Перебийніс і ряд вигаданих осіб. Вражають деталі побуту, стилю одягу, поведження, а найголовніше — мови героїв, яку автор талановито зумів засвоїти, ледь-ледь модернізувати і втілити в легкий, живий діалог.

«Кольорит часу, — слушно нотує автор розділу в 8 томі „Історії української літератури“, — його обличчя багато в чому відтворюють детальні описи побуту, архітектури, одягу, військового спорядження, звичаїв середини XVII сторіччя. Водночас ці описи мають ще одне художнє призначення — вони надають образам роману виразних національних прикмет (разом з відтворенням, зрозуміло, психологічної своєрідності характерів)».⁴

Загально кажучи, були б усі підстави вважати цей роман одним з найкращих в українській історичній романістиці й позитивним завершенням творчого шляху Панча, якби він не став був жертвою сталінської теорії підпорядкування Росії як «найменшого зла». Цією антинауковою і антиукраїнською теорією автор змушений був прошити весь прецікавий і багатий на дійсні факти сюжет свого роману.



Так об'єктивно виглядає літературний портрет відійшого від

4. Академія Наук Української РСР. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. *Історія української літератури*. т. 8. Київ, 1971, стор. 159.

нас Петра Панча. Читач може зробити покvapний висновок: це ж, мовляв, клясичний портрет пристосуванця, безпринципного виробника потрібної для режиму макулятури і тільки. Але такий висновок був би несправедливий. Ми в усіх його творчих і життєвих зигзагах вбачаємо радше велику трагедію Панча як письменника і людини. Серед усіх радянських письменників Панч починав свою літературну діяльність з найбільш скомпромітованою з погляду комуністичної ортодоксії біографією. Протягом майже двох років він зі зброєю в руках боровся проти радянської влади. На сім років молодший від нього Сосюра мав подібний біографічний деталь. Але він принаймні мав ті пом'якшувальні моменти, що, як син донбаського шахтаря, юнаком, мовляв, несвідомо вплутався в армію УНР і перебував там усього лише рядовим козаком. Другий Панчів сучасник, Юрій Смолич (молодший на 9 років), що також юнаком-гімназистом добровільно пішов у цивільну санітарну службу при армії УНР, щоб рятувати поранених, а особливо тифозних вояків у трагічний 1919 рік в районі Вінниці, легко сховав цей епізод за загальною вказівкою, що під час громадянської війни був санітаром у добровільному загоні «по боротьбі з висипним тифом». Петро Панч, як офіцер ще царської армії, не мав жадних пом'якшувальних обставин і не міг нічого приховати. Цей біографічний факт Дамокловим мечем висів над його головою принаймні до початку другої світової війни. І це примушувало його зважувати кожне своє слово, кожний свій крок. Постійна непевність, про що можна, а про що не можна писати, кого можна, а кого ні робити героєм, що моральне, людяне, а що ні, що клясово виправдане, а що ні і так далі і тому подібне, — все це тяжіло над Панчем протягом усього його життя й примушувало постійно, за висловом В. Маяковського, «ставати на горло власної пісні».

Але не можна забувати й того, що він з перших своїх літературних кроків духово йшов у ногу з тими молодими талановитими письменниками, що поставили перед собою трудне, але почесне завдання: боротьба мистецьким словом за велике суспільне і культурне відродження українського народу. Як знаємо, Хвильовий від 1921 року став для Панча зразком письменника і громадянина. Коли Панч, зростаючи, збагнув, що його творчий потенціал відмінний від Хвильового, і поволі почав звільнятися від його мистецьких впливів, то від Хвильового, громадянина й провідника нової літератури, він ніколи не відходив і не зрікався. Належавши до основників ВАПЛІТЕ, що поділяли ідеї Хвильового про тотальну боротьбу з рабською психологією української людини і про нові, власні шляхи розвитку української літератури, Панч твердо і незрадливо йшов з цією групою до кінця.

Він приймав на себе всі удари й обвинувачення в націоналізмі, що сипались на ваплітян. Ніколи, навіть у найкритичніший момент, після ліквідації ВАПЛІТЕ, він не покидав Хвильового, не тікав, як інші (Сосюра) до благонадійної організації ВУСПП, не ховався за плечі «чистого мистецтва», за «літературу майбутнього», як Гео Шкурупій у «Нову генерацію». Він з лицарською вірністю йшов разом з Кулішем, Хвильовим, Тичиною, Досвітнім, Яловим, спочатку в товаристві «позагрупових письменників», а пізніше в альманасі «Літературний ярмарок». Коли дихати ставало ще важче і Хвильовий висунув ідею нової літературної організації Пролітфронт і коли трійка таких старих ветеранів ВАПЛІТЕ, як М. Йогансен, О. Слісаренко і Смолич, ухилилась від нової ризикованої конфронтації з жорстокою дійсністю, сховавшись в свою «Техномистецьку групу А», — то Панч і тут лишився вірним своїй позиції. Він бере активну участь в організації Пролітфронту, входить у редколегію його місячника і друкує там свої нові речі. Після розгрому Пролітфронт (1931) Панч переживає всю епопею розгромлених. Він ні на кого не скаржився, не писав покаєнних листів, нічого і нікого не зрікався. Більше того, в час трагічної смерті Хвильового він один з небагатьох його друзів, спільно з І. Дніпровським, заопікувався організацією похорону, вживав заходів, щоб зроблено маску з покійника («Невже вони думають, що не доведеться ставити йому пам'ятника?» — говорив він тоді в інтимнішому колі), і, нарешті, від імени найближчих друзів йому належало слово над труною м'ятежного Хвильового. На фоні офіційних промов Івана Кириленка, Івана Микитенка й спеціального емісара Москви А. Безименського промова Панча справді була промовою друга і шанувальника. При всіх обов'язкових офіційних фразах, без яких промови виголосити не можна було, він не п'яв, не дорікав, не обвинувачував, як попередні промовці. Він тільки висловлював великий жаль за передчасно втраченим великим письменником. Ствердивши надзвичайність таланту Хвильового, його неповторність, творчу винахідливість, його великий вплив і провідницьку роль в усій українській пореволюційній літературі, Панч кінчав свою промову такими зворушливими словами: «Вам, товаришу Хвильовий, любий, м'ятежний Колю, — вічний спокій і вічна пам'ять у наших серцях».

Тут може постати питання: як же так сталося, що цей колишній офіцер армії УНР і активний учасник опозиційного (хвильовістського) літературного руху протягом першого пореволюційного десятиріччя не став жертвою терору, а з кількома щасливими (Рильський, Бажан, Тичина, Сенченко, Смолич та ще кілька)

перетривав усі страхінтя 30-их років і дожив до патріяршого віку заслуженим і визнаним?

Відповіді на це ясно й переконливо трудно. До певної міри це є загадка того несамовитого світу, що зветься радянським. Справді бо, ніхто ніколи не знайде логічного пояснення, чому, наприклад, треба було знищити Зерова чи Филиповича, а залишити живим Рильського? Чому вбили тихого й спокійного геніального поета Євгена Плужника і дали спокій постійно фрондуєчому Бажанові? Чому треба було розстріляти 25-річного глухого і німого, але великих можливостей поета Олексу Влизька і дарували життя поетові української національної революції й послідовному другові Хвильового Тичині? Чому жорстоко вбили члена партії й активного діяча революції Олесь Досвітнього, але не торкнули постійно опозиційно наставленого інтелігента-скептика Юрія Смолича? Таких «чому?» можна ставити ще багато, але переконливу й аргументовану відповідь на них дістати годі. Існують здогади, припущення, психологічно мотивовані відповіді, але не документальні. Надія Мандельштам у своїх знаменитих «Воспоминаннях» на подібні питання «чому?» відповідає з просмиками сарказму, що це просто чудо ч. 1. І справді, в хаосі колосальної, автоматичної людознищувальної машини в СРСР трапляються випадки, що їх можна пояснити тільки чудом, чи випадком неспрацьованости трибів кривавої машини і тільки.

Другої відповіді, на нашу думку, треба шукати на шляхах уродженого таланту чи вміння того чи того автора в радянських умовах належно оформляти своє, сказати б, досьє. Петро Панч належав до тих, що вміли це робити. Він жив ніби подвійним життям. З самого початку своєї творчости він, як ми знаємо, збавнув межу йому дозволеного. Те, що могли собі дозволити його колеги, члени партії, Хвильовий, Куліш, Досвітній, — йому було не вільно. Організаційно й духово йдучи з ними, він у своїй творчій практиці був суворим ригористом. Він ніколи не дозволяв собі такого, що могло б викликати гнів Молоха. Коли в 30-их роках запанувала катохвальна теорія безконфліктности і лакування дійности, то Панч бездискусійно прийняв цю настанову і вчасно потрапив писати те, що потрібно. Опрацювавши колосальний історичний матеріал для свого роману «Гомоніла Україна», де П. Панч переконливо показав, що десятиріччя «золотого спокою» (або, як тепер би сказали, «єдности народу й партії»), після придушення повстання Остряниці й Гуні (1638), яким хвалилася польська влада, було справді часом прихованого наростання вулканічної сили ненависти до поневолювачів. Але, щоб висловити і донести до широкого читача цю правду, Панч бере і приточує до сюжетної

канви панівну антиісторичну теорію Сталіна «меншого зла». І так в усьому.

Отже, ця подвійність тактики чи, може, натури, зформованої радянською дійсністю, цей новітній «приборканий валленродизм», це постійне гвалтування своєї свідомости й постійне ставання собі на горло, — творили, треба думати, трагедійну ситуацію внутрішнього духового життя Панча, письменника будь-що українського серця. І ця подвійність тактики не могла не позначитися негативно на всій його чималій творчості.

Якщо настане колись на нашій землі вільне людське життя, об'єктивний історик перегляне спокійно всю «стотомову» спадщину Панча і вибере з неї не більше, як 2-3 томи. Решта відійде в небуття, як данина жорстокій добі, як наддаткові видатки письменника в його довгому змаганні з своїм часом.

«Сучасність», травень 1979.

ПОЕТ ЮНОСТИ І СИЛИ

Аркадій Любченко. 7. 3. 1899 — 25. 2. 1945

Глухої осені 1943 року у Львові, в передпокої комендатури Гестапо, де пересиджували свої перші хвилини свіжо-схоплені жертви, сиділа пані Онуферкова, керівничка й вихователька одного з львівських дитячих будинків. Її «викликали» на переслухання в справі давньої товаришки, яку агентура Гестапо ловить, хоч і безуспішно, починаючи від Харкова, Дніпропетровського й Києва, і яка, за найсвіжішими агентурними даними, тепер виринула у Львові, а про її місце перебування і діяльність нібито знає п. Онуферкова.

Пані Онуферкова в деталях розуміє, що це все значить. Вона намагається зовні бути абсолютно спокійною. Вона свідомо того, що, можливо, оце сьогодні востаннє проходила такими милими, хоч місцями вузькими і дрантивими вулицями цього рідного їй міста. Що, може, їй не вдасться після «переслухання» вже вийти на світ Божий. Але вона спокійна. Вона твердо готова на все. *Вона знає, що вона нічого не знає.* Це була українська жінка.

Раптом відчиняються двері і вводять закуту в залізні наручники людину. Років 45, вища від середньої на зріст, кремезна, елегантно одягнена. Постава горда, погляд видається спокійний, зневажливий. Обличчя, колись, видно, гарне й випещене, тепер укрите зморшками, де-не-де прищиками і якоюсь сіруватою осугою, що нагадує про недавню тяжку хворобу.

У комендатурі зчинився рух. В'язень, очевидно, важливий. Вийшов якийсь старший, глянув уважно і запитав:

— Як ваше прізвище?

— Аркадій Любченко, — спокійним тоном відповідає людина в наручниках.

— Який ваш фах?

— Письменник.

— Від несподіванки, — каже пані Онуферкова, — мене пройняв нервовий струс. Я вхопилася руками за лавку і вп'яла свій погляд у людину, що назвала себе Любченком. Боже, невже це він? Я стільки чула про нього, читала його, і раптом така зустріч. Тут! Власне, мене не здивувало те, що він тут, — мене вразила несподіванка.

Хвилина мовчання. Гестапівець пильно глянув на Любченка, і кров ударила йому в лице. Враз весь наїжачився, зробив крок уперед, і з розмаху, з усієї сили, *вдарив письменника кулаком в обличчя*. І при цьому заверещав люто якусь лайку. Любченко від несподіваного удару заточився, заковані руки рвонувлись, залізо дзвякнуло... і, будши безсилим боронитися... став, випростався, підвів голову і з такою ненавистю глянув на свого ката, що той не наважився більше вдарити, а тільки гаркнув ще одну лайку й наказав його, Любченка, негайно відвести до горезвісної тюрми на вулиці Лонцького.

— Я ніколи не забуду цього, — згадувала пані Онуферкова. — Не забуду ні цієї першої і, можливо, останньої зустрічі з нашим письменником, у цих трагічних для мене умовах, не забуду ні його погляду, повного презирства й ненависти, ні його твердого й рішучого голосу, ні тієї синьочорної від закипілої крові плями, що лягла на його праве око й вилицю після удару, ні тієї крові, яка юшила з нього і яку він не міг навіть витерти хустинкою, бо мав заковані назад руки. Я не забуду цього ще й тому, що все, що я бачила в ту хвилину, дало мені багато сили, витривалості і, що найголовніше, віри в себе і в наших людей. *Такі не зраджать. Такі не відступлять. Такі у ворога просять нічого не будуть. Вони до кінця, до останнього скону будуть тверді, як криця, непохитні і чесні.*

Таке враження винесла з цієї випадкової зустрічі пані Онуферкова, свідок, на щастя для історії, такого трагічного епізоду з життя нашого письменника. Це вона запам'ятала й переказала нам. Переказала, щоб ми так само ніколи цього не забули. І ми ніколи не забудемо, що одного з найкращих письменників наших останнього двадцятиліття, єдиного, що залишився ще був серед нас із славної когорти «м'ятежних геніїв» доби українського Sturm und Drang, у 20-их років, сучасника, однодумця і друга М. Хвильового — *замучили гестапівські посіпаки*. То не важить, що вони йому не пустили кулю в потилицю десь там на Лонцького, а викинули за браму, бо вже знали, що він умре, як не тут, за брамою

тюрми. то десь трохи далі. Воно так і сталося. Але як це сталося, я дозволю собі заглянути дещо в минуле.



Знесилений тяжкою хворобою шлунку, голодом, що його принесли нові «визволителі», А. Любченко десь на початку 1942 року дуже підупав на здоров'ї. Він був свідомий того, що злочинно було б йому, саме тоді, коли український народ кривавиться у важкій і нерівній боротьбі з новим завойовником, десь сидіти осторонь. Але й зробити щось в обставинах прифронтового Харкова і при такому стані здоров'я неможливо було. Деякі наші громадські чинники роблять усе можливе, щоб вихопити А. Любченка з Харкова і перевезти до Києва. З великими труднощами це, нарешті, вдалося.

Та Київ не був тоді ані місцем спокою для хворого письменника, ані місцем більш-менш законспірованої громадської праці. Тут Гестапо лютувало ще в більшій мірі, аніж у містах, близьких до фронту. Тут ще не засохла була кров замучених у Гестапо Олени Теліги, сина Срібної Землі Івана Ірлявського, молодого драматурга, що пережив страхіття советських тюрем і каторг, Костя Гупала, публіциста і громадського діяча Івана Рогача, професора Багазія та багатьох інших відомих і невідомих діячів. Щойно помер від голоду і переслідування гестапівською агентурою старий письменник, сучасник І. Франка, М. Коцюбинського та інших — Юрій Будяк, який тільки що повернувся з советського невільницького табору (Воркутпечлаг), де вистраждав повних 8 років; змушені були до негайної втечі або нелегального життя Докія Гуменна, Галина Лашенко і славної пам'яті О. Ольжич, якого їм таки вдалося впіймати і замучити пізніше. Отже, кажу, коли Любченко приїхав саме в цей «гарячий час» до Києва, його відразу було обставлено агентурною стежею та наглядом. Аркадій Панасович побачив, що далі його перебування в Києві є загрозливе. Але стан здоров'я йому погіршав і він змушений був лягти в університетську хірургічну клініку, під догляд знаного проф. Крамаренка. До речі, в тій клініці лежав і помер М. Коцюбинський. У зв'язку з цим Аркадій Панасович, жартуючи, сказав: «Дуже милі тут люди, але не подобається мені ця клініка, бо тут письменники вмирають». Отже, лежачи в цій клініці, коли Є. Фоміна заарештували, він з тривогою казав: «Це вони почали з Фоміна, бо він молодий і здоровий. На мене чекають, поки я видужаю трохи». Стало ясно, що йому треба виїхати десь чи на

Волинь, чи до Галичини. Як тільки він трохи поздоровішав, то зробив був спробу одержати офіційний дозвіл на виїзд, але відразу дістав рішучу заборону. Тоді було вжито відповідних заходів українським організованим громадянством, і Аркадій Любченко виїхав нелегально спочатку до Рівного, а згодом до Львова. Звідти він писав мені 29. 3. 1943 року:

Мені надзвичайно пощастило: після ґрунтовних досліджувань у львівській клініці, лікарі прийшли до висновку, що я можу і мушу обійтись без операції. Стан хвороби такий, що треба обмежитись на спеціальному лікуванні упорскування новітніх закордонних препаратів, треба назавжди покинути палити й негайно перевести лікування на курорті в Моршині, після чого буду цілком здоровий. Через два дні виїзду до Моршина, вже маю туди путівку на місяць. Буду там лікуватись і працювати. Львів прийняв мене дуже добре і всіляко мені сприяє. Отже, як бачиш, щастить.

Через деякий час, після лікування в Моршині, Любченко справді дуже поправився. Про це він свідчить у листі до мене від 12. 5. 1943:

А сам Моршин лежить у лісовій долині на мочарах, де є лікувальне соляне болото і джерела лікувальної страшенно гіркої та солоної води. Оцю воду я п'ю вранці і ввечорі з додатковими ще ліками, — п'ю і мучусь, ніяк до неї звикнути не можу. А болотом отим, нагрітим до нестриму, щодня обкладають мені живота на півгодини. А в ропі отій я через день купаюсь. Дуже все це заморочливо і неприємно, однак терплю, бо бачу добрі наслідки, жадних ознак моєї хвороби вже нема. Взагалі я значно поздоровішав, посвіжішав, аж віри не йму, чи це я, чи не я.

І справді, хто бачив його на початку осені 1943 року і знав його стан рік-два тому, той таки був дуже мило вражений, що цей колись не абияк активний, фізично міцний, непоправний оптиміст, «аристократ», як його жартома називали друзі, знову набирає колишньої сили й вигляду. Вірилося, що саме тепер, видужавши, він зможе багато й багато ще зробити. Бо за його плечима, в його душі — ціла велика історія, великі прагнення, великі жадання і велике вірую гвалтовно на початку 30-их років припиненого громадсько-політичного та мистецького руху новітнього українства. Він сам на це сподівався і горів творчо. Писав роман з часів нашої національно-визвольної революції 17—21 років «Вірую», новелю «Несправедливий хрест» (до речі, цих речей чомусь нема серед

архіву) та книжку про М. Хвильового «Його таємниця». Мав великі пляни і сподівання.

У всякому разі, — звірявся він мені, — якщо здоров'я не підкачає знову, всі сили віддам, щоб надолужити те, чого не міг зробити під більшовиками. Адже у нас із тобою нема нічого більшого і святішого, як УКРАЇНА, тож будьмо достойними її синами і оборонцями.

Він таким був, так розумів своє призначення письменника, бо інакшим бути не міг. Це знали добре всі вороги народу нашого. Тому, коли побачили, що сили і здоров'я до нього повернулись, що він знову включається активно в українське національне життя, тоді, одного сірого жовтневого дня, підїхали автом озброєні гітлерівські людолови, несподівано обскочили мешкання, закували в залізні наручники і повезли письменника на Лонцького. Як його там зустріли, ми вже знаємо зі спогадів пані Онуферкової, а як з ним поводитися далі, протягом кількох місяців перебування його в тюрмі Гестапо, про це добре знають ті в'язні, які пережили страхіття гітлерівських тюрем. Сам же Любченко в деталях ніколи, принаймні мені, про це не розповідав.

Коли після кількох місяців гестапівських тортур його, що систематично вже непритомнів, нічого не їв, блював кров'ю, гестапівці «за непотрібністю» викинули поза браму тюрми, то він ледве дійшов до мешкання знайомих. Був в такому стані, що його негайно відправили до лікарні. І це трохи його підтримало. Він почув себе краще. З'явилася сподіванка і віра в справжнє воскресіння. Це звело його на ноги і дало змогу в ті трагічні дні, коли ми всі покидали межі своєї рідної землі, теж переїхати за кордон.

Але Аркадій Любченко цього разу покидав рідну землю назавжди. Покидав, щоб пройти свій останній хресний шлях по руїнах Європи і перед самим безславним кінцем гестапівської держави десь у маленькому Бад-Кіссінгені вмерти.



Тієї втрати, якої зазнала українська література зі смертю Арк. Любченка, ми, його сучасники, ще не усвідомлюємо собі. Та й ледве чи скоро усвідомимо це в усій повноті і силі.

Діяльність і творчість Аркадія Любченка нерозривно пов'язана з тим багатогранним політичним і мистецьким процесом, що після втрати нашої незалежної держави розгортався від 1921 року в межах УРСР.

Ми можемо по-різному ставитися й оцінювати і цю добу, і тих людей, що були активними співтворцями її. Можемо висловлювати свої міркування, свої узагальнення, свої висновки. Але повинні робити це, зважаючи на ті конкретні історичні умови, в яких жив, страждав і боровся наш народ. Нам треба не плакати чи сміятися, а *розуміти*. І коли зрозуміємо, то прийдемо до простої істини, що історію нашу ми приймаємо і вивчаємо не такою, якою б нам хотілося, щоб вона була, а такою, якою вона є. І коли ми таким оком, з такого погляду подивимося на цю добу, на тих наших діячів, що в цих нових умовах робили все, щоб знайти вихід, знайти нові шляхи культурно-національного розвитку, знайти нові методи, нові форми боротьби, життя і творчості українського національного духу, то ми, будши чесними з собою, не можемо не шанувати цих людей. Не можемо не шанувати їх навіть тоді, коли вони помилялися. Але коли ці люди все це робили широ, з переконань, в інтересі українського народу і коли вони згодом, побачивши несподівані наслідки цієї своєї праці, доходили до усвідомлення своєї помилки і мужньо шукали інших шляхів, ризикуючи всім, навіть власним життям і спокоем, то хіба ці люди не варті пошани? Ми ненавидимо і вічно будемо ненавидіти тільки того тупоголового раба, «донощика і стукача», «презренного малороса», який робив своє каїнове діло страху ради юдейського, який сподівався і вічно буде сподіватися своєю гнучкохребетністю заслужити якусь теплу місцинку, теплу посаду, чин, відповідний приділ чи смачний шматок із державного пирога свого пана. Але не про цих людей мова. Арк. Любченка не можна зрозуміти, коли не розглядати його творчості на тлі саме цієї доби, в цих умовах і в зв'язку з літературним процесом 20-их років. Він надто органічно пов'язаний з усім цим процесом і життям.

Любченко належав до тієї української національно-свідомої молоді, яка, віддавши все, що могла, в добу великої боротьби українського народу за свою державну незалежність, після 1921 року, не пішовши на еміграцію, опинилася в стані бездоріжжя та безперспективності. Треба було: або ставати малюсінкою, малюсінкою людиною: рахівником кооператив, вчителем у глухому селі чи якимось дрібненьким урядовцем третьорядної установи й сидіти тихо, або, зорієнтувавшись в обставинах, використати поле дії, піти в народ, увімкнутись у шерги, як передовий і свідомий авангард його, і в усіх ділянках *творити українську духовість*, як засновок політичної та економічної єдності, ergo — українську державу. Яку? Однаково: жовтоблакитну, білу, червону, аби — українську, аби незалежну, аби народ

наш перестав бути рабом, аби реалізувати соціально-національні гасла справедливості Великої революції 1917 року.

Епіграма провідника української партії есерів-боротьбістів поета Василя Еллана-Блакитного, писана жартом російською мовою: «Ми сольємся, разольємся, и зальєм большевиков» — звучала як заклик, як програма дій, словом, імпонувала.

І пішли тисячі української свідомої інтелігенції, талановитої молоді на творчу працю в усі ділянки народного життя. Бо твердо вірили: «зальєм большевиков». То були роки, коли все органічне, творче, той *непоборний дух нації*, про який так блискуче писав світлої пам'яті Юрій Липа в своєму «Призначенні України», стихійно підносило голову і владно заявляло, кажучи словами нашого сучасника Івана Багряного:

Ми є. Були. І будем ми!
Й Вітчизна наша з нами!
Нехай ідуть до чорта всі
З розпукою й сльозами!

Це був нестримний вимарш української людини. І в першій колоні цього бойового вимаршу йшов Арк. Любченко.

У ці роки, починаючи з 1922 і далі, ми бачимо його активним членом спілки письменників Гарт, співтворцем нового, європейської форми, театру, що його вів неповторний Лесь Курбас, чільним організатором і редактором Українського видавництва, ініціатором та членом проводу новоутвореної літературно-мистецької організації ВАПЛІТЕ (1925—27), згодом так само «Літературного ярмарку» (1929), а ще пізніше — Пролітфронту (1930) і нарешті — керівником, радником і виховником різних робітничих і студентських студій і гуртків, що дали нам чимало справжніх талантів з надр народу нашого. Згадати хоча б Івана Каляника, оригінального, глибоко обдарованого поета, робітника виробні ХПЗ, що обіцяв вирости в неабиякої сили мистця, але трагічно загинув у НКВД, не встигнувши виявити всіх своїх творчих можливостей.

І поруч з цією своєю громадською й організаторською працею Арк. Любченко писав. Не писав, а різьбив і гаптував свої майстерні новелі. 1924 року, поминувши перші його юнацькі вірші та нариси у «Сквирському Віснику» за 1918 рік, уперше з'являються оповідання та новелі Арк. Любченка в тогочасній періодичній пресі. Людське, глибоко-гуманне оповідання «Зяма», сільська молодь в її побуті і прагненні, її шукання великих доріг до справжнього творчого життя в оповіданні «Дні юности», степова легенда «Гайдар», навіяна віками давніми, про невільника Гайдара, що прагнув волі, боровся за волю і вмер за неї, оповідання справді проспіване, в якому автор

показав просто незвичайні мовні скарби; оповідання про тихі закутки новітнього радянського міщанства, про людей, тих українців, які «буремну путь» поміняли на «тихий хутір», тобто на моральну смерть; психологічний шкіц з історії польсько-української і польсько-радянської війни — «Оповідання про втечу». І ще кілька інших оповідань цього часу... Але вже і цього було досить, щоб 1926 року, найвибагливіший і найавторитетніший цінувач мистецької прози М. Хвильовий писав про Любченка:

Це, мабуть, єдиний у нас художник, що його можна назвати новелістом. Це вибагливий, вишуканий мініатюрист, що, очевидно, буде продовжувати Коцюбинського в його європейських імпресіоністичних новелях.¹

А проф. О. Білецький, з властивою йому точністю, писав: «Цей поет юности не по-юначому суворий до своєї форми, до свого стилю й композиції: він взагалі скупий на слова й лише зрідка показує, які скарби слова встиг надбати, і починає кидати їх із щедрот». А коли пізніше з'явився його «Via dolorosa», уривки з роману «Незнані гості», повісті: «Образ», «Вона» і, нарешті, «Вертеп», то своєрідне і йому тільки притаманне місце в українській літературі загалом для Арк. Любченка було забезпечене. І слушно один із критиків наших днів говорить про Любченка як про «майстра різьбленої форми, що зумів піднести багатющу... українську літературну мову до довершеності і блиску французької мови Фльобера (з яким взагалі мав дещо спільне, як майстер)» (Г. Шевчук, «Безіменна могила»).

Один характеристичний деталь: всю творчість Арк. Любченка, пронизує один панівний настрій — надзвичайний життєвий оптимізм і активізм. І це саме в ті роки, коли, здавалось би, найменше було підстав у довколишній дійсності для оптимізму.

А може, Любченко не бачив реальної дійсності? Може, на все він дивився крізь рожеві окуляри? Може, не ясно було йому, що оте «зальем большевиков» не вийшло? Що, замість вимріяної Великої України, запанувала, як казав М. Хвильовий, «світова сволоч, що пролізла в святая святых», що «революція зайшла в раковину з калом», що, замість обіцяної справедливості і добробуту, «навкруги нас люди живуть у неможливих злиднях, у таких злиднях, що аж ридати хочеться», як погрозово кричав Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів»? Може, Любченкові далекий був той настрій, що прийшов був на зміну першим оптимістичним пробоєвим поезіям

1. «Соціологічний еквівалент трьох критичних оглядів». «ВАПЛІТЕ» ч. 1, 1927.

колишнього козака військ УНР Володимира Сосюри, той страшний крик душі поета, який побачив, що з його вимріяної «Червінькової України» нічого не вийшло:

Хто розуміє цей жах, коли думка така самотня?
Моє серце — Благбаз в часи військового комунізму,
Коли далі були такі пахучі, такі червоні...
А тепер всі в крові і душа, і долоні, —
І пропадають мої вогні за муrom...

Ні. Все це було ясно для Арк. Любченка. Все це він глибоко розумів. Реальне життя він розумів і бачив в усій його наготі, настрої розпачу, відчуття національної і соціальної задухи в умовах підрадянської дійсності йому було більше ніж близьке. Цьому безсмертний доказ — його повість «Вертеп». І все таки основний тонус всієї творчості його на всіх етапах — *оптимізм*. У чому ж справа? Де причина цього оптимізму та активізму Любченкового?



Славна когорта «м'ятежних геніїв» 20-их років на чолі з Миколою Хвильовим, лідніши відважно меча проти «світової сволочи, що залізла в святая святых», проти «непереможеного хама», що з кожним роком все більше і більше стверджував свою диктатуру, як гарт своєї мистецької зброї, як вияв пробоевої духовости новітнього українства викинули гасло нового стилю в мистецтві, — стилю *активного романтизму*.

Активний романтизм не зв'язує мистця жадною мертвою догмою — ні щодо форми, ні щодо теми, ні щодо жанру. Активні романтики розуміли, що єдність їхнього стилю, як вияв світовідчуження новітнього українства, визначається не тією чи тією формою, темою чи жанром, а вищими і загальнішими законами, що впливають із тих виняткових умов буття і свідомості української нації, які формують її силу та визначають місце і роль на найближче майбутнє.

Активний романтизм мав бути (кажу — «мав бути», бо майже всіх його adeptів або морально, або фізично знищено на початку 30-их років і тим на деякий час гвалтовно припинено його величаву духовну експансію), отже, мав бути спадкоємцем всіх стильових мистецьких надбань минулого в філософсько-мистецькій синтезі і новій якості. Тому активні романтики так плекали «глибину думки, поєднану з витонченим словом, калямбур з оригінальністю, сльозину із теплою пародією, велику та глибоку радість із тією журбою, що прикрашує чоло мислителя» (З передової «Літературного ярмарку», ч. 9, 1929).

Кого б ми не взяли з цієї групи : М. Хвильового, Ю. Яновського, І. Сенченка, М. Куліша, Т. Осьмачку, Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного, Г. Косинку, М. Івченка, О. Вишню, Л. Курбаса у театрі, В. Меллера та А. Петрицького у малярстві, або навіть по сей бік суших: У. Самчука, Є. Маланюка, О. Телігу, О. Лятуринську, Ю. Клена, С. Гординського. — то в них усіх побачите, що саме цей генеральний тонус, тонус *активного сприймання життя* і активного ставлення до нього проймає всю їхню творчу істоту, навіть коли поет розірваний рефлексіями, гірким сарказмом чи веспалимою ненавистю.

Арк. Любченко посідає одне з перших місць серед цих письменників. Він ніколи не розколювався, він ніколи не зраджував, він ніколи не шукав якихось нових орієнтацій та мистецьких постулатів. Він був чи не найпослідовніший із активних романтиків. І творчістю, і світовідчужанням. І таким залишився до кінця днів своїх.

За блиском думки і слова, за сумішшю оригінального калямбур у сльозиною, пародією, радості з журбою у Арк. Любченка завжди стояв той активний оптимістичний світогляд, який ніколи не покидав його. Його не розідала надмірна рефлексія, як В. Сосюру чи інколи й М. Хвильового, він не був надміру ліричний, як деякі його сучасники (хоч інколи й не цурався ліризму), він не був протокольно сухим, як інколи О. Досвітній чи Г. Епик. Великий оптимізм був притаманний і М. Хвильовому. Але оптимізм М. Хвильового завжди був поєднаний чи, вірніше, неутралізувався страшними сумнівами, чорними фарбами, всероз'їдаючим сарказмом та рефлексіями. Арк. Любченко не знає такого всебічного вияву душі. Він у цьому був моністичніший, отже, звичайно, вужчий.

Мені його оптимізм видається виявом глибокого спокою філософа, що спостерігає світ, розуміє і глибинно бачить його перспективу. Тому він не переймається трагізмом там, де його сучасники бачили саме непереборний трагізм і розпач. Це, ширше, спонтанний вияв переможного духа української нації, що, не зважаючи на всі страшні катаклізми і поразки, які є явищем мінущим і тимчасовим, виразно бачить у прийдешньому велике і ніким непоборне призначення та історичну місію свою. «Багато ще в нас соковитої цілини й багато-багато весен попереду». Ось головний настрій Любченка.

Десь 1922—23 років, коли так вірилося, що хоча й на руїнах нашої демократичної незалежної держави, але ціною спільних зусиль ми зуміємо відсунути окупантів, знешкодити їхній вплив і таки створити справжню народну, хай комуністичну, але україн-

ську державу; коли сотні тисяч покликаної революцією до життя і творчості української молоді ставали до нового державного будівництва і вірили, — цю віру, цей творчий патос молоді відображав Арк. Любченко у своїх новелях. І цей оптимізм був умотивований і виправданий.

Коли ж з бігом часу виявилася незаперечна істина, що ті сподіванки на опанування ситуації в рідному краю були марні, що відсунути окупанта прийняттям доктрини Леніна не вдається, що замість заслуженого і вибореного добробуту наш народ у перспективі має тюрми, примусові табори і масовий голод, — то політично думаючи, революційна українська інтелігенція перейшла до пошуків нових шляхів, нових генеральних ідей, які б вивели наш народ на широкий історичний тракт. Різко ставиться питання в новій площині про колоніальну залежність України від Москви («волобуїщина»), про нову культурну орієнтацію, про категоричний розрив з Москвою, словом, плекається велика всеосяжна ідея відродження української нації і виразно формуються світоглядові принципи української незалежної соборної держави, держави могутньої, що в близькому вже європейському ренесансі відіграватиме не останню роль.

Це був психологічний вихід зі страшної задухи дійсности, це давало перспективи, підсилювало віру, збуджувало новий оптимізм. І все це кладе свою познаку на творчість Любченка. В цьому теж часткова причина його оптимізму.

До того ж він, в силу йому тільки властивої ментальности, не так кричуще реагує на наші поразки і жертви цього часу, а ще з більшим спокоєм, з більшою вірою і певністю підкреслює наші невечерпні, не зважаючи ні на що, творчі можливості і перспективи.

Коли ми, для прикладу, візьмемо такі його речі, написані вже після 1926 року, як «Образ», «Ворог», «Кров», «Два листи», «Кострига», нарешті, «Вертеп», то побачимо, що саме через ці твори з дивним внутрішнім вогнем і зовнішнім філософським, інколи ніби холодним, спокоєм безстрасного спостерігача найтрагічніших епізодів життя народу нашого, проходить оптимізм і незламна віра в наших людей, у безсмертну відпорність їхнього духу.

Яку б тему, що безпосередньо зв'язана з страшним буттям українського народу тих вікопомних 30-их років, — чи то початки колективізації, масового винищення селян під гаслом «ліквідації куркуля як класи», чи то безнадійний трагічний опір нашого народу проти нового закріпачення і рабства («Кострига», «Ворог», «Кров»), чи то хвилюючі питання нашого державно-політичного і правного існування на планеті («Вертеп»), чи то проблеми моралі і людської

гідности в радянських умовах («Образа») — яку б із цих тем не розробляв він, ніде у Любченка трагізм, безвихіддя, розпач і зневіря не лежать в основі його новель. Навпаки, він з подиву гідним спокоєм використовує цю трагедію людську як фон, як тло, на якому вирізьблює характери, типи українського народу та дивогідну відпорність їхнього невмирущого духа.

Справді, ось оповідання про те, як у селянина забирають останній хліб і він стоїть перед перспективою неминучої голодної смерті, але не це головне у Любченковому трактуванні; ні, це можна відчутти, але головне у нього — психологічний образ нашого селянина, непохитного і твердого, як криця, який знає, що при всіх умовах для ворога хліба у нього «нема» («Кострига»); або ось у селянина вже все забрали і на решті хочуть одібрати єдине, що в нього залишилося — випеченого ще з пошатка, найулюбленішого коня, — і знову ж таки, в Любченковому трактуванні цієї теми, головне — не ті злидні, не те беззаконня, що, як спрут, обсопує цього чесного трудівника; головне — знову ж таки психологічний образ селянина нашого, твердого і послідовного в своїх рішеннях: коли так беззаконно мають забрати мого найулюбленішого коня і передати в чужі негідні руки, то краще я його вб'ю. І він твердо і послідовно виконує свій задум («Ворог»).

Автор цим трактуванням і цими образами ніби хоче сказати нам: то нічого, що святкує перемогу «всесоюзний хам», то нічого, що держава використовує такі диявольські методи, таке нечуване беззаконня, таке цинічне знущання з прав людини! То нічого! Не плачте, не стогніть, не впадайте в розпач. Дивіться в глибини життя. Гляньте, які наші люди, які їхні характери, яка сила! В цьому наша витривалість і вічність. Це джерело оптимізму і Арк. Любченка.

«Хай живе все, що ненавидить морок і любить силу, все, що не знає супокою і зневіри!» — каже у своєму «Вертепі» Любченка.

Наше життя «визнає тільки сміливих і здібних. Воно обдаровує ласкою тільки імкливих та енергійних. І воно ненавидить, усіх, що кволі і зневірені». Це так само з його «Вертепу», — повісті, що відкриває новий вищий ступінь у повній шукань творчості Арк. Любченка. «Вертеп», — це синтеза. Тут і письменницька лябораторія з творчими експериментами, і глибока філософська думка, і вся багатогранна, кольоритна, багатоліка і трагічна наша сучасність. Складна символіка образів, різьблена, справді філігранна мова, подекуди легка іронія, сарказм, загравання з читачем, що поступово у певних місцях то переходить у справжній величний патос, то в глибоку, меланхолійну лірику присмерків, спалахи ненависти переходять у ніжність і людяність почувань. Це поема

про Україну, її велич, шляхи її оновлення, поразок і перемог. Це поема про дужий, міцний народ наш, про наших мистців, що своїм пензлем завойовують світ, про наших дітей, що знають горе і радість, але мусять бути дужими, бо їм належить майбутнє. Про нашу молодь, що «напоєна південним сонцем, насичена південною свіжиною й завзяттям, молодь, що ніколи не схилить голови, що ступає твердо, дивиться сміливо, — вона в своїй більшості кріпка, як сама земля».

У цьому — весь Любченко. І як мистець, і як громадянин, і як людина. Він був і залишився назавжди незмінним прапорonosцем творчого оптимізму, можливо, своєрідної течії, коли хочете, в загальному буревійному річищі АКТИВНОГО РОМАНТИЗМУ.

Він залишається і залишиться назавжди поетом «днів юности» нашої молоді нації, поетом «буремної путі» її.

МУР, альманах, ч. 1, 1946.

ВАЛЕРІЯН ПІДМОГИЛЬНИЙ

«Дар правдивого спостереження життя, уміння заражати читача настроями, тримати його увагу напруженою на протязі всього оповідання — становлять невід'ємну властивість творчости Валеріяна Підмогильного».

Таку оцінку ще зовсім молодого В. Підмогильного дав Юрій Клен (Освальд Бургардт) у 1924 році в рецензії на другу збірку його оповідань «Військовий літун». Ця оцінка не була єдиною чи винятковою. Майже вся тогочасна українська критика, і та, що признавалась, і та, що не признавалась, до офіційної ідеології, зустріла молодого прозаїка з більшим чи меншим подивом і визнанням. Правда, це визнання не було тільки у формі загального захоплення творами молодого письменника. Часто були і гостро критичні, сказати б, нещадні виступи на його адресу. Але при тому треба зазначити, що й серед найгостріших тогочасних критиків Підмогильного не було таких, які цілковито негували чи заперечували його твори і його талант.

Далеко не прихильний до мистецького світогляду В. Підмогильного тогочасний поет і критик Михайло Доленго, статті якого, поза офіційним обов'язковим наставленням, завжди були пройняті холодом сарказму, жовчі і скептицизму, не раз, проте, беззастережно підкреслював талановитість, своєрідність і високу письменницьку культуру В. Підмогильного.

Цієї ж думки були й інші критики та літературознавці: Юноша В. Кароль Стефан, Б. Якубський та інші.

Тогочасна преса й критика української еміграції й Галичини також не була байдужою до появи цієї оригінальної і талановитої постаті. Вже на початку 1922 року ім'я і твори В. Підмогильного в

галицькій, а особливо в еміграційній пресі мали чималу популярність. Ця популярність письменника поза межами України спричинила в його біографії один цікавий епізод. Сам Підмогильний назвав цей епізод «деяким непорозумінням». Оскільки це «непорозуміння» було дуже характерним для того часу і кидає світло на тодішні літературно-громадські відносини, воно варте того, щоб тут згадати про нього докладніше.

1922 року в «Загальній бібліотеці» ч.162 відомого видавництва Я. Оренштайна в Ляйпцігу, що видавало українську літературу, вийшла збірка оповідань В. Підмогильного «В епідемічному бараці». Збірка мала передмову Василя Верниволі (псевдонім Василя Сімовича). Рівночасно, а то й перед виходом збірки, машинописні копії цих оповідань появилися в деяких осередках скупчення української еміграції: в таборі інтернованих українських вояків у Каліші (свідчення Є. Маланюка), у Празі та ін. Окремі оповідання з цієї збірки друкувалися у «Веселці» і в «Новій Україні».

Поява цих творів В. Підмогильного в еміграційній пресі та в ляйпцігському виданні була літературною подією на еміграції. Василь Сімович (В. Верниволя) писав, що «Підмогильний чи не найвизначніша поява в нашій белетристиці післявоєнної доби», що автор збірки «В епідемічному бараці» — «тонкий мистець у малюнку». Стефан Кароль в огляді: «Художній матеріал в „Новій Україні“» писав, що хоч автор ідеалізує петлюрівський і повстанський рух, хоч він захоплюється петлюрівською романтикою, проте «Повстанці» В. Підмогильного, мабуть, найкраща річ із усіх оповідань, що вміщені в двох книжках «Нової України».

Природно, виникає питання: яким шляхом початкуючий український прозаїк, що вчителював у Ворзелі під Києвом і досить активно, як на той час, друкував свої твори, в тогочасних радянських умовах знайшов контакт з Я. Оренштайном і надіслав йому свої твори?

Щоб докладно вяснити це, бракує потрібних документів. Але, як би то не було, сам факт появи творів Підмогильного в закордонному виданні і в еміграційній пресі був не абиякою літературно-політичною сенсацією. Певна річ, що на Підмогильного почався відповідний натиск «офіційних кіл». В якій формі і якої сили, про це годі сказати. Але що натиск був і що автор мусів був боронитись і вяснювати, як і чому це сталося, свідчать три документи, що їх тут удалося віднайти. Це є: 1. Згадувана вище стаття Стефана Кароля, що була делікатною, але рішучою реакцією з боку редакції «Червоного шляху» на «закордонні» твори Підмогильного; 2. Лист В. Підмогильного до редакції «Червоного шляху» і 3. Спеціальна примітка редакції в цій справі.

Лист Підмогильного і примітка редакції до нього є настільки цікаві і так вичерпно пояснюють суть цього «непорозуміння», яке, безсумнівно, пізніше мало вплив на долю Підмогильного, що їх варто подати тут дослівно.

Лист В. Підмогильного до редакції «Червоного шляху» звучить так:

Вельмишановний Товаришу Редакторе!

З огляду на деякі непорозуміння, що виникли з приводу надрукування мого твору «Повстанці» в берлінському журналі «Нова Україна», вважаю за потрібне заявити, що в жадному організаційному зв'язку з редакцією «Нової України», а так само і з іншими літературно-громадськими групами за кордоном, я не стою. Рукопис «Повстанців» і ще кілька творів я вислав за кордон на адресу гр-на Я. Оренштайна і Є. Вирового з проханням їх надрукувати, мавши на увазі, головним чином, видання окремої збірки. Але я не заперечив так само і можливості видрукувати їх по журналах, прохаючи зазначити в кожному випадкові незалежність автора. Це треба мати на увазі і надалі, бо може бути, що й інший висланий мною матеріал буде за кордоном видруковано.

Мусів я висилати матеріал за кордон тим, що умови для друку вдома склалися для мене несприятливо. Київське видавництво «Час», якому я передав ще взимку року 1921 свою збірку, ще й досі не видало її через фінансові труднощі. А офіційні літературні кола виявили до мене надто неприхильне відношення, щоб я міг гадати про видання чогось з своїх творів за їхньою допомогою.

Прийміть вислів якнайглибшої пошани і якнайщирші побажання успіху у Вашій справі.

В. Підмогильний.

Примітка редакції була лаконічна, але промовиста:

Є зв'язок організаційний і є зв'язок органічний. Охоче містимо спростовання В. Підмогильного й віримо, що організаційних зв'язків у нього не було. Щождо органічних — хай читачі самі судять з тої коротенької характеристики «новоукраїнського» твору Підмогильного, що її дає в цьому числі «Червоного шляху» тов. Стефан Кароль. Хай це спростує автор «Остапа Шаптали» (видання Всеукраїнської Головної Політосвіти УРСР). Ми гадаємо, що не випадково контрольною цією «Нова Україна» хапається за твори Підмогильного.

Ці документи, насамперед, вияснюють, яким шляхом рукописи

оповідань В. Підмогильного потрапили за кордон. В. Підмогильний, бажаючи опублікувати нову збірку своїх оповідань і не знайшовши видавця вдома, вирішив пошукати щастя в дуже популярного тоді ляйпцігського видавця української книжки Я. Оренштайна. Контакт з останнім він встановив, можливо, через свого земляка, відомого ще до революції і під час революції діяча і видавця в Катеринославі, Євгена Вирового, що жив тоді в Берліні.

У своєму листі В. Підмогильний не так обороняється, як гідно вяснює, а навіть нападає на «офіційні кола» та обвинувачує їх в «неприхильності» до його творчости.

Примітка редакції, як на радянські умови — коректна і толерантна. Вона не закидає В. Підмогильному самого голого факту — надрукування оповідань в еміграційній пресі чи видання окремої збірки в ляйпцігському видавництві. Вона тільки вказує на ідейну спорідненість «Повстанців» з настроями шаповалівської «Нової України» і застерігає автора від можливих шляхів його дальшого мистецького розвитку.

В такий спосіб було ліквідовано оте багатозначуше «деяке непорозуміння» письменника з офіційними радянськими колами. Як бачимо, в ті порівняно ліберальні часи це було ще можливе. В. Підмогильного тоді не ізолювали, не вилучили із суспільства, а навпаки, почали більше друкувати й уважніше ставитися до його творів. І хоч серед офіційної критики інколи вчувався тон небезпечного звучання, проте популярність Підмогильного як письменника від цього не занепадала, а росла.

Поява «Міста» була вершом слави і популярности Підмогильного, як серед читачів, так і серед критиків. Не вважаючи на різко протилежні оцінки — від глибоко позитивної (А. Ніковський) до різко негативної (М. Могилянський) — ніхто все ж таки не заперечував літературно-мистецької сили і таланту В. Підмогильного.

Що нового, оригінального і вартого уваги приніс в українську літературу В. Підмогильний?

В добу революції всі дотогочасні усталені форми і традиції розкитувались і руйнувались. Мистецтво, зокрема література, не було винятком. Звідси — пристрасне, повне туги й патетики шукання молодим поколінням нових шляхів, форм, нових мистецьких засобів. Це виявлялося і в творчості окремих письменників, і в літературних деклараціях і заявах того часу. В українській літературі, з легкої руки Гната Михайличенка (автора «Блакитного роману» та цілого ряду новель, розстріляного денікінцями), в перші роки пореволюційної доби в прозі запановує лірично-імпресіоніс-

тичний, безсюжетний жанр. Вплив цієї стилевої манери відчувається на багатьох творах тодішніх молодих письменників.

І ось у ці висхідні роки орнаментально-ліричної і безсюжетної прози в українську літературу приходить юнак, який не тільки не підпадає під вплив панівного літературного стилю, а підкреслено промовляє своїм стилем, тримає себе незалежно, критично і трохи навіть іронічно. Це був Валеріян Підмогильний. Його перші твори були принципово сюжетні, без лірики і зайвих прикрас, інколи аж занадто сухі й перенаснажені розумованням. (Критика відзначала це як надмірний інтелектуалізм.) Але сюжетність В. Підмогильного не була традиційною, в стилі народницької розповіді. Це була наскрізь модерна проза, з оригінальними образами і психологічними колізіями. Це була проза, де традиції критичного та психологічного реалізму й імпресіонізму, як європейського так і українського, переплітались в органічну цілість з власним мистецьким світовідчуттям автора. Ця особливість прози Підмогильного визначила їй певне місце в загальному річищі української пореволюційної літератури.

Українська орнаментально-лірична проза в другій половині 20-их років поступово занепадає, поволі позбавляється надмірної ліричної патетики і перетворюється в перші прояви нового стилю, що його тогочасні теоретики називали *вітаїзмом* або *активним романтизмом*.

Коли в першій половині 20-их років В. Підмогильний сюжетністю своїх оповідань різко протиставив себе панівній тоді лірично-безсюжетній прозі, то в другій половині 20-их років його творчі і мистецькі особливості послужили багатим матеріалом для формування згадуваного нами *активного романтизму*. Своєрідні риси прози В. Підмогильного стають невід'ємною частиною теоретичних засад і мистецьких засобів активноромантичного стилю.

Отже, різними шляхами, різними методами і засобами, завдяки довгим шуканням, творчим роздумуванням, теоретичним боям, набувши відповідного досвіду, справжні мистці пореволюційної України прийшли до усвідомлення нових мистецьких засобів, нового стилю і форми.

При цьому треба також мати на увазі, що сюжетність і реалістичність В. Підмогильного не були запереченням, а доповненням мистецьких засобів творців активноромантичного стилю — М. Хвильового, Ю. Яновського, Г. Косинки, М. Куліша та інших. Це відзначив М. Доленго ще в 1924 році (див. його «Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі»). В роки літературних боїв активних романтиків за право жити (1925-30) В. Підмогильний

твердо стояв по їх боці. Про це говорять не тільки його твори того часу (збірка «Проблема хліба», роман «Місто»), не тільки позиція, що її займала у цій баталії літературна група МАРС, до якої він належав, але й безпосередні висловлювання Підмогильного (див. його передмову до збірки оповідань «Проблема хліба», 1927, в-во «Маса»). Причиною цього була не тільки особиста симпатія В. Підмогильного до творців активного романтизму, але також спільність мистецького світогляду.

Проф. А. Музичка, на підставі, хоч і тенденційної, але детальної аналізи психоаналітичних (за Фройдом) елементів у творчості Підмогильного, стверджує, що «автор виходив не від фабули, а в будові творів виходив від новітніших письменників імпресіоністів і психологів реалістів, що давали зліпки поодиноких шматків». Це трохи боязке і хаотичне визначення проф. А. Музички є спробою окреслити нові елементи мистецького стилю Підмогильного, які виразно пов'язували його прозу, з одного боку, з останнім словом європейських реалістів-психологів, а з другого — з українською активно-романтичною поетикою. Це визначення доповнює сказане М. Доленгом про спільність мистецьких шляхів В. Підмогильного «...з Хвильовим та й трохи чи не з усією сучасною літературою...»

Все це дає підставу зробити такий загальний висновок: творчість В. Підмогильного, на початку 20-их років ніби осамітненого автора сюжетних оповідань і повістей, у другій половині 20-их років у процесі формування нового українського літературного стилю стає органічно-складовою частиною широкого мистецького руху, що відомий під назвою *активного романтизму* (вітаїзму).

Європейська література, зокрема французька, яку В. Підмогильний любив, читав в оригіналі й багато перекладав українською мовою, у великій мірі вплинула на вироблення його літературно-мистецького смаку.

Тогочасна українська критика (В. Коряк, М. Доленго, О. Бургардт, М. Зеров, О. Дорошкевич, Б. Якубський, А. Ніковський, А. Музичка, М. Могилянський), заскочена небуденною появою прози В. Підмогильного, вказувала на цілий ряд мистецьких джерел, що з ними видимими і невидимими нитками пов'язана його творчість. Згадувались імена Бальзака, Вольтера, Гі де Мопасана, Анатолія Франса, Кнута Гамсуна, Джека Лондона, Станіслава Пшибишевського, як також В. Винниченка, О. Плюща, А. Кримського, Л. Андрєєва, А. Чехова та інших.

Що ж є спільного, бодай в загальних рисах, у В. Підмогильного з названими іменами?

Сухість, а інколи й протокольність розповіді, заглиблення в психологічні й побутові деталі, неприховане бажання бути

літописцем свого часу — все це, в якійсь мірі, пов'язує В. Підмогильного з Оноре де Бальзаком. Тон вибачливої іронії, сатири і скептицизму, засіб холодного наукоподібного розтину суспільних явищ і окремих людських характерів, ошляхетнення людини і вияв зрозуміння до її слабостей — це від Анатолія Франса.

Філософічний критицизм, своєрідний агностицизм, подання певної відносності і самовистачальності всього — це вже щось від Вольтера.

У трактовці різних проблем психології молоді, статевого питання, питання віри, моралі — всіх отих «вічних» і «тяжких» питань, що є особливо хвилюючі в юнацькі роки, — тут можна вичути Гі де Мопасана, Л. Андреева і, можливо, Станіслава Пшибишевського.

Зображення соціальних, психологічних і біологічних контрастів у житті суспільства й окремої людини та неминучих конфліктів, що постають на цьому ґрунті, — це до певної міри йде від Винниченка, Кнута Гамсуна тощо.

Поруч з цим — велика віра в міцну, творчу і непереможну силу людини, що перемагає всі труднощі життя і саму природу, — це вже щось від Джека Лондона.

Оце ті загальні риси й мотиви творчості Підмогильного, що давали підставу критикам, бодай умовно, пов'язувати його творчість з цілим рядом видатних майстрів слова. Але ніхто з них не наважувався твердити, що в трактуванні цих світових проблем В. Підмогильний був сліпим наслідувачем того чи іншого свого попередника. Підмогильний не був нічим епігоном чи наслідувачем. Це була лише конечна для кожного мистця школа, мистецьке підсоння, в якому зростав і формувався власний і незалежний характер українського белетриста. В. Підмогильний був яскравою творчою індивідуальністю, цілковито український талант, що надзвичайні події і явища після 1917 року умів спостерігати і оцінювати тверезо, всебічно і критично. Але що головне, так це те, що за багатством суспільних подій свого часу, він не загубив — *людини*. Він бачив її, розумів і творив її образ в усій суспільній, психологічній складності. Він не любив людини-ягола, бо знав, що людина є водночас і тварина. Він знав людську силу, велич її розуму, її здібності, але також усвідомлював всі її слабості. В цьому — європеїзм Підмогильного.

Творам В. Підмогильного властива різноманітність тематики, багатство образів, ідей і способів трактування.

Зображенню доби української революції і громадянської війни, боротьби українського народу проти різних загарбників, повстань,

партизанщини, григорієвських рейдів і махновської романтики, участі і долі молоді в цих катастрофальних і великих подіях — присвячені оповідання «Гайдамака», «Військовий літун», повість «Остап Шаптала», «Третя революція» і також чимало сторінок із біографії Степана Радченка в романі «Місто».

Кілька оповідань — «Собака», «Син», «Проблема хліба» — В. Підмогильний присвятив темі голоду в пореволюційні роки. Ледве чи знайдуться в українській літературі того часу сильніші з мистецького і психологічного боку речі про голод. Найтрагічніші моменти голоду змальовані з подиву гідною протокольною точністю, спокоєм, простотою, ясністю малюнку і правдивістю ситуацій.

Дуже цікавою темою перших пореволюційних років є доля і становище «колишніх людей», колись привілейованої, але розбитої революцією панівної верстви старого суспільства. Цій темі присвячували увагу багато тогочасних письменників. Не обминув її і Підмогильний. В оповіданні «Військовий літун» змальовано образ старої тітки, що міцно вросла в минуле і переповнена вся жадобою помсти і ненависти до нового; роздвоєний і духово скалічений літун Сергій Данченко, що не хоче бути цеглиною нової будови. В «Історії пані Ївги» поданий дивно-зворушливий тип старої дідички, що її чоловіка вбили селяни під час революції. На схилі віку вона приймає новий лад, виходячи з давньої, колись то вкинutoї собі в голову ідеалістичної істини: «все, що існує — розумне».

Проблема одвічності й незалежності від волі людини життя на землі глибоко трактується в оповіданні «В епідемічному бараці». В епідемічному бараці панує смерть. Там умирають приречені люди. Але поза стінами бараку буяє, цвіте і сміється життя. Такі — жорстокі, але звичайні й незаперечні контрасти довкола. В. Підмогильний уміє їх тонко і глибоко відчуту і в мистецьких образах донести до читача.

Дитячий світ, у стилі Винниченкового «Федька-Халамидника», майстерно відтворено в одному з ранніх оповідань Підмогильного «Ваня». Коли до цього додати ще проблему села й міста, завоювання українською стихією міста — проблему, що так глибоко зачеплена в романі «Місто», то це завершить в основному той діяльний тем і проблем, що їх порушив і відтворив мистецьким словом Валеріян Підмогильний.

«Місто», це перший у пореволюційну добу роман європейського рівня про селянську українську молодь, яка, розбурхана революцією, на початку 20-их років тисячами потягнулась у чужі колись їй міста. І пішла вона туди, щоб виконати, покладену на неї історією подвійну місію:

а) «вийти в люди», опанувати колись недосяжну науку, набути певний фах і створити нові загони свідомої державно-творчої української інтелігенції;

б) завоювати і зробити своїм зрусифіковане українське місто, влити в нього свіжу селянську кров, зліквідувати антагонізм між українським містом і селом.

Така основна ідея роману й основна духовна сила збірного типу роману Степана Радченка. Пригадаймо, як після першого вибуху ненависти до незрозумілих і чужих йому горожан — «безглуздих крамарів, учителів, безжурних з дуросців ляльок у пишних уборах» — він приходить до тверезої і холодної думки, що стала його (і його покоління) гаслом:

Не ненавидіти треба місто, а здобути. Ще мить тому він був погноблений, а тепер йому виднілись безмежні перспективи. Таких, як він, тисячі приходять до міста, туляться десь по льохах, хлівах та бурсах, голодують, але працюють і вчаться, непомітно підточують його гнилі підвалини, щоб покласти нові і непохитні. Тисячі Левків, Степанів і Василів облягають ці непманські оселі, стискають їх і завалять. В місто вливається свіжа кров села, що змінить його вигляд і істоту. І він один із цієї зміни, що їй від долі призначено перемогти.

Це не могло не імпонувати. Не могло не захоплювати молодь 20-их років. Вона читала «Місто» і в ідеях, образах, ситуаціях і конфліктах знаходила себе, свої почуття, свої ідеї й прагнення. Вона їх носила в собі, відчувала, але не могла ані висловити, ані зрозуміти ясно. Ідеї роману «Місто» промовляли до її душі, накресливали перспективу й окрилювали мету. Як висловився один тодішній критик, у цьому історичному поході новітніх аргонравтів воскреслої «Степової Еллади» по золоте руно далекої і недосяжної колись Колхіди була велич нової місії покоління української молоді 20-их років. У цьому була велика і хвилююча сила роману «Місто». В цьому причина його успіху в читачів і в критиків.

У романі з надзвичайною уважністю зафіксовано в типових рисах культурне, студентське, академічне й літературне життя киян і Києва. Відтворені в легкому іронічному пляні літературні вечірки, що їх систематично влаштовувала Культкомісія місцевому ВУАН у малій залі Національної бібліотеки, подана характеристика тогочасних літературних угруповань і трохи шаржовані образи тогочасних літераторів і критиків (наприклад, в образі критика Михайла Світозарова читач легко пізнає Миколу Зерова).

Оригінальний збірний тип поета Вигорського дає дуже багато

для пізнання думок і настроїв тогочасного київського літературного Олімпу.

Але «Місто» — не тільки роман про киян. Передусім це роман про Київ. Описи знайомих колись і вже, можливо, призабутих вулиць, завулків, парків, Дніпра, пляжів, університету, академії, багатьох історичних та архітектурних пам'яток — промовисто свідчать про це.

Це була книжка про місто, що засинає, про місто, що спить, про місто, що живе вночі чудернацьким, таємним життям. На сторінках її... гострими, пружистими рядками проходили пізні засідання уряду, палкі мрії закоханого, примарні настрої злодіїв, спокій ученого кабінету, освітлені ганки театрів, вулична любов, казино, невпинні заводи, вокзал, телеграф, ліхтарі й міліціонер на розі.

Підмогильний старанно зафіксував усе чарівне й огидне, здорове і гниле, моральне й аморальне, в житті нашої славної, тоді ще «позаштатної» столиці.

Все це, композиційно вмотивоване і вставлене в канву роману, творить його реальне тло і цим надає романові великого історико-культурного та пізнавального значення.

В основі сюжетної схеми роману «Місто» лежить історія життя Степана Радченка, що з нікому не відомого сільського хлопця поступово вибивається на верховини літературної слави. Сила цього центрального образу полягає в його типовості і збірності характеру. Цей селяк з жадобою неофіта пізнав до кінця всі ступені безглузлого і розумного, всепоїдаючого і рівночасно будуємого життя того хвилюючого видива, що зветься містом.

Зусилля і митарство Степана Радченка не пропали даремно. Цей сильної волі й характеру завойовник міста — переміг. Переміг бодай у своїй уяві, бодай на мить. В одну з надхненних творчих ночей, відчинивши вікно свого мешкання на високій київській горі і глянувши на величну нічну панораму міста, він ясно відчув, що це, колись страшно і вороже йому місто тепер «покійно лежало внизу хвилястими брилами скель, позначене вогняними крапками, і простягало з п'ятьми горбів гострі кам'яні пальці. Він завмер від сласного споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом зронив униз зачудований поцілунок.

«Тоді в тиші лямки над столом писав свою повість про людей».

Так оптимістично закінчує свій роман В. Підмогильний.

Кінчити свою нову «повість про людей» цьому героєві В. Підмогильного навряд чи вдалося. У наступні роки терору він, напевно, загинув, висловлюючись образно, в одній ямі зі своїм

творцем. Але глибока віра в розбуджені сили українського народу, в їх історично-переможну місію, що зафіксована в мистецькій візії автора «Міста», є невмируща.

Уже згаданий герой роману «Місто» поет Вигорський в розмові з Романом Радченком, висловився так:

— ...На межі двох діб неминуче з'являються люди, що зависають якраз на грані, звідки видно далеко назад і ще далі вперед. Отже, вони слабують на хворобу, якої люди жадної партії ніколи не прощають — на гостроту зору. Найкращі слуги життя засліплені й підсліпуваті. Вони бадьоро йдуть вперед бо бачать те, що їм здається.

В. Підмогильний не належав до останніх. Він не був ані «засліплений», ані «підсліпуватий». Він не хотів бачити те, що йому *здається*. Він волів і бачив те, що *було*. Він належав до тих щасливих, що зависли на грані двох діб і далеко бачили назад, а ще далі вперед. Він хворів на притаманну великим людям «гостроту зору». Цього йому не могла простити партія, що воліла «засліплених» і «підсліпуватих».

За доби усталення повної диктатури цієї партії та її вождя — все гострозоре покоління 20-их років змушене було вмерти. Умер, розуміємо під цим не конечно фізичну смерть, разом з цим поколінням і один з найкращих його виразників Валеріян Підмогильний.

Але те, що написав він за своє коротке тридцятирічне життя, зокрема його найбільший твір — роман «Місто», в скарбниці української літератури залишиться на довгі часи.

Післямова до роману В. Підмогильного «Місто». УВАН у США, Нью-Йорк, 1954.

... ЩО ВГОРУ ЙДЕ...

література наша – це не шлях до легкої справи, не спосіб заробітку і не розвага на дозвіллі, а чесне служіння народові, народному ділу, народній ідеї.

Б Антоненко-Давидович. «В літературі і коло літератури»

Це не порожні слова. Це його ідейно-творче кредо. Він ніколи не відступав від цього вірую. Він ішов з ним завжди крізь усе своє довге, тяжке і трагедійне життя. Вже порівняно недавно, після всіх своїх смертельних пригод у сталінських конццентраках, Борис Дмитрович у своєму автобіографічному нарисі (1967) писав:

Я не замислювався і не замислююся над питанням про своє місце в українській літературі: це справа критиків, літературознавців і читачів. За всіх часів і обставин мене бентежило і бентежить тільки одне: писати так, щоб у якійсь мірі мати підставу сказати своїй музі Шевченковими словами:

Ми не лукавили з тобою,
Ми просто йшли: у нас нема
Зерна неправди за собою.

Бо в цьому незалежно від діяпазону й калібру письменницького хисту, є найбільша моральна і творча втіха кожного мистця.

Так дивився на літературу й на ролю та покликання письменника в житті свого народу Борис Дмитрович Антоненко-Давидович.

В основному цієї статті покладено доповідь, виголошену в Нью-Йорку на урочистих сходах, присвячених вісімдесяти роковинам від дня народження письменника.

■

Народився Борис Антоненко-Давидович 5 серпня 1899 на передмісті Засуллі коло міста Ромен, тоді на Полтавщині. Батько його працював спочатку кваліфікованим робітником-залізничником — машиністом пасажирських поїздів, а пізніше, остаточно осівши в Охтирці, — монтером на електростанції й кіномеханіком. Під час першої світової війни мобілізований до армії, він пропав без вісти. 15-річним юнаком Борис залишився без батька з одинокою безпомічною матір'ю. 1917 року закінчив Охтирську гімназію. Восени того ж року вступив на фізико-математичний факультет Харківського університету. Трохи згодом переїхав до Києва і вступив на історико-філологічний факультет Київського університету. Доба революції й хвиля національно-державного відродження України захоплюють молодого студента. З покликання він був літератор, культурник і красномовець. Українська революція вимагала не тільки вояків, але й здібних організаторів і пропагандистів національно-визвольної ідеї. Борис Дмитрович, поруч з університетським навчанням, з молодечим запалом береться за цю справу. Він виїжджає з промовама на фабрики, заводи й далекі, глухі села. Організує суспільні й культурні осередки, кооперативні товариства. Ця його діяльність тих бурхливих часів стала пізніше за джерело багатьох його творів, зокрема таких, як «Просвітяни» та «Печатка». Він організує українські школи, веде непримиренну боротьбу з залишками царських русифікаторів у системі народної освіти. Навіть сам очолює відділ освіти в одному з районів України. На цій посаді він залишився ще й 1920 і 1921 року, коли більшовицька влада вже опановує Україну. Політично в ті роки він належав до радикальної групи української інтелігенції. Тому, коли 1920 року лівий відлам Української соціал-демократичної робітничої партії на чолі з Юрієм Мазуренком, Андрієм Річицьким, Михайлом Авдієнком та іншими створив УКП, що намагалася легально протиставитися КП(б)У як експозитурі РКП(б), Антоненко-Давидович стає її членом і навіть відповідальним секретарем Київського губкому УКП. Але близився критичний момент для УКП. Вона змушена була зліквідуватись і влитися в КП(б)У. Така була ухвала Комінтерну. Антоненко-Давидович попередливо покидає лави УКП і переходить цілковито на літературну й журналістичну працю як безпартійний. Таким шляхом в українську літературу прийшов молодий автор, якому доля судила пізніше зіграти визначну роль.

Увесь творчий шлях Антоненка-Давидовича само життя поділило виразно на два періоди.

Перший – від 1923 року по 1933, тобто від появи першого його оповідання «Останні два» («Нова громада», Київ, 1923, ч. 3-4) до публікації останньої перед життєвою катастрофою збірки оповідань «Паротяг ч.273», що вийшла в видавництві «Молодий більшовик» 1933 року.

Другий період будемо датувати від червня 1957 року по сьогодні, тобто від року, коли Антоненко-Давидович, після 22-ох років ув'язнення, повернувся до Києва й відновив свою творчу працю.

Двадцять чотири роки, що відокремлюють собою ці два періоди творчості, тобто роки від 1934 по 1957, будемо вважати мертвими чи втраченими роками в творчій біографії нашого письменника.

Писати Антоненко-Давидович почав давно, ще в гімназійні роки. Писав поезії, фейлетони, сатиричні нариси, а 1916 року в шкільному друкованому журналі з'явився його перший солідний нарис під назвою «Моя поездка на Кавказ», що, як признається сам автор, був якоюсь мірою прообразом того цікавого мандрівного жанру, який пізніше приніс йому славу збірками «Землею українською», «Збруч» та ін. Роки революції на деякий час загальмували були цю пристрасть, але вже від 1920-21 років він пише багато. Із цих писань 1923 року з'явилося друком дві речі: згадане оповідання «Останні два» і драма на чотири дії «Лицарі абсурду», — в єдиному тоді солідному харківському журналі «Червоний шлях» (1923, ч. 8). Цими публікаціями й датуємо початок першої доби його літературної творчості.

За першу добу творчості Антоненко-Давидович опублікував 14 книжок і силу-силенну окремих нарисів, рецензій, заміток, розкиданих по всій тогочасній періодичній пресі. Були це збірки оповідань — «Запорошені силюети» (1925), «Тук-тук» (1926), повісті «Синя волошка» (1927), «Смерть» (1928), «Справжній чоловік» (1929), «Печатка» (1930), збірка нарисів «Землею українською» (1930) і багато інших. Крім цього, між 1926 і 1933 він писав роман-трилогію «Січ-мати», що уривками друкувалась у журналах «Глобус» і «Життя й революція». 1933 року перший том трилогії під назвою «Нащадки прадідів» Антоненко-Давидович подав був до видавництва ЛіМ. Але ані ця частина, ані інші вже не побачили світу і трилогія в цілому, правдоподібно, пропала назавжди. Одночасно писався роман з життя технічної інтелігенції під назвою «Борг»,

уришок з якого з'явився в січневому числі «Життя й революція» за 1933 рік. Але й цей роман уже світу не побачив і після арешту автора також пропав.

Із цих публікацій першої доби творчості центральне місце посідають його оповідання й повісті: «Печатка», «Синя Волошка», «Смерть» і збірка репортажів «Землею українською».

Невелика повість «Печатка» концентрує увагу читача на подіях української революції за доби Центральної Ради й Генерального Секретаріату. Динамічна оповідь, з багатьма гумористичними ситуаціями й драматичними сюжетними колізіями, має ще й ту вартість, що в ній автор, чи не єдиний у радянській літературі того часу, сміливо показав, що за ідею вільної України та за її революційний парламент Центральну Раду боролася не тільки інтелігенція, не тільки селянство, але й свідоме робітництво. Навіть більше, зображуючи двох головних героїв повісті — молодого студента Федоренка й робітника Андрія Осадчого — автор образними засобами стверджує, що інтелігенція (студент) грала допоміжну, інколи боязливу, кумедну чи розгублену ролью, а основну, сміливу, ідейно наступальну, а в трудних ситуаціях — відважну й розумну дію вело робітництво (Осадчий).

Повість «Синя Волошка» відтворює драматичний епізод з доби денікінської навали на Україну. Денікінська контррозвідка, що безоглядно нищила будь-які прояви українського національного життя, заарештувала студента, провідного діяча українського антиденікінського заплілля. Учасниця цього нелегального гуртка, вродлива студентка, що її прозвали Синьою Волошкою, бере на себе обов'язок за всяку ціну врятувати товариша від розстрілу. Вона, як ніби наречена заарештованого, йде до начальника розвідки — дегенерата й садиста, пробує вблагати його звільнити студента і, коли це не вдається, вживає останнього аргументу — віддається йому й ціною такої самопожертви врятовує товариша. Ця повість, що написана виразно в стилі Винниченкової психологічної новелі, у той час (1924 рік) була вельми почитною. І не випадково Валеріян Підмогильний назвав її «ефектною річчю», що зробила ім'я автора популярним.

Доля інтелігенції в революції, зокрема доля тих діячів, що на початку були активними в українській національній революції, а пізніше змінили погляд чи обставинами змушені були перейти до співпраці з радянською владою, постійно тривожила Антоненка-Давидовича. Цій проблемі він присвятив кілька творів, а серед них найбільший і найглибший — повість «Смерть» (1928), твір психологічно й соціально складний і багатопланий.

Мистецька сила повісті — уміння в малому показати велике. У фокусі одного повіту в першій половині 1920 року показано образ усієї України. У повітій організації КП(б)У зображено цілу комуністичну партію України — її політику взагалі, а національну зокрема, її людський склад, психологічне наставлення і практичну діяльність. Організація складена переважно з російського або, ще гірше, зрусифікованого військового чи міщанського елемента, чужого, ворожого або в кращому випадку байдужого до країни і народу, серед якого вона діє. Незначний, непомітний і не впливовий український елемент, якщо він політично свідомий (скажімо, з недавніх боротьбистів), постійно під підозрою КП(б)У. А якщо це елемент випадковий, що пішов механічно за хвилею подій (з селян, з робітників), то він виконує роль слухняного й виконного раба. Тому, як каже в повісті один сільський учитель головному героєві повісті Горобенкові, «його політика буває часом гірша від запеклого русака».

Становище радянської влади ще далеко не певне. Село — поспіль вороже наставлене. Навколо — повстання. Радянську владу село сприймає як таку, що тільки приїздить до його «сумирних хат із розкладками, контрибуціями, арештами й розстрілами». Барвисті епізоди безглузвих суботників, хижацьких і грабницьких реквізицій приватних піянін, бібліотек, шаф, столів і навіть стільців, антирелігійної пропаганди, перевиборів рад, фантастичної перебудови системи освіти, вивантаження з села харчів спеціально озброєними партійними агентами, опору селянства, убивства партійних агентів і, нарешті, трагічний епізод розстрілу закладників того села, де вбито партійних уповноважених для хлібозаготівель, — ось загальне сюжетне тло повісті «Смерть».

Через усю повість проходить центральна постать задуму — український інтелігент Кость Горобенко. Недавній активний культурний і суспільний діяч доби Центральної Ради і Директорії, він шляхом ідейної еволюції прийняв радянську владу й вступив до комуністичної партії. Але в КП(б)У він почуває себе чужим. На нього дивляться косо. Йому не довіряють. Про нього розповсюджують брехливі чутки, ніби 1918 року в Києві він розстрілював матросів. Його природну й принципову звичку: читати українську пресу і виступати українською мовою, дбати за українську літературу в хатах-читальнях і робітничих клубках — трактують іронічно: «Здоров, Горобенко! Ну, як там „мова“? Петлюрівщину сієш, каналія! Це ти Маркса українізував?» — і тому подібні вайлуваті, скалозубні дотепи, спрямовані на його компромітацію, лунали навколо нього й творили отруйну, тяжку атмосферу. Навіть у

парткомівській характеристиці (таємній) про нього було записано: «Як комуніст-більшовик — несталий». Це його вкрай бентежить. Він починає почувати себе в стані ворогів, а не ідейних друзів. Починає оцінювати своїх співпартійців і аналізувати свій стан.

— «Несталий».. Хіба для них він може бути сталий? Хіба вони можуть забути про те?... І потім це українство, що воно їм. Їм, для яких не було ні Солониці, ні Берестечка, ні Полтави, ні навіть Крут! Для яких уся історія — тільки вічна боротьба кляса... Ах, які вони все ж таки доктринери!..

... «Буття визначає свідомість»... Це їхня істина, це «новий заповіт», з яким вони мають пройти світ... «Капітал» Марксів... Що це? Тора, Євангелія, Аль-Коран чи Архімедів ричаг?

Отак міркуючи, Кость Горобенко все ж таки відчуває, що він задалеко з ними зайшов, що пов'язаний з ними вже дуже тісно. Але чому ж до нього таке ставлення? Що він повинен зробити, щоб стати з ними рівним? Чого йому бракує? По довгих і тяжких роздумах, приглядаючись пильно до характеру і способу думання своїх нових співпартійців, вивчаючи їх діяльність і психологічне наставлення він робить несподіване навіть для себе відкриття:

— Треба вбити... Мушу, власне, не вбити, а розстріляти. І тоді... коли кров розстріляних повстанців, куркульні, спекулянтів, заручників і безліч усяких категорій, що зведені до одного знаменника — контрреволюція, хоч раз, єдиний тільки раз впаде, як то кажуть, на мою голову, заляпає руки, тоді всьому цьому кінець. Тоді Рубікон буде перейдено. Тоді я буду цілком вільний. Тоді сміливо й одверто, без жадних вагань і сумнівів можна буде сказати собі: я — більшовик.

Не буду розкривати докладно той глибокий підтекст, що заховає в собі ця сюжетна ситуація роману. Скажу тільки, що в фіналі конфліктної розв'язки це парадоксальне рішення героя знаходить своє практичне застосування: його посилають з карним загоном розстрілювати «закладників» того села, де забито кількох партійних уповноважених. Сцена, як вели на розстріл шестеро дядьків-закладників і як здійснювали цю нелюдську криваву екзекуцію, силою трагізму зображення, якщо поминути «Я»

Хвильового, перевищує все, що ми до того читали, включно з «Промінь сонця» В. Винниченка чи «Оповідання про семеро повісених» Л. Андреева.

Чи ж перейдено Рубікон? Чи, проливши кров своїх людей, став Кость Горобенко більшовиком? Чи почув себе рівним серед рівних? Чи заслужив на довір'я? Автор прямої відповіді на це не дає. Він тільки показує, що Горобенко був у стані сновиди, неприємності. Нічого не розумів і не чув навіть команди начальника карроти. «Горобенко обернувся, перевів дихання й подався навмання». Цим лаконізмом і душевним станом героя найглибше підкреслено усвідомлення героєм його юдиного вчинку, а з цим — осуду та кари за злочин.

Роздумуючи над драматичним фіналом повісти «Смерть», що з такою силою зображує політику «збірної відповідальності» і її безоглядними масовими розстрілами людей, названих «закладниками», мимоволі приходимо до думки: а чи не був це початок нової доби самовияву людини-звіра? Адже тільки поява на обрії життя такого типу «політика» вможливила голод 1932-33, масові депортації на явну смерть мільйонів селян і робітників — жінок, дітей, старих, немічних, хворих, — тільки цей тип міг реалізувати вікопомний терор 1930-их років чи, пізніше, холодно, без усяких сантиментів, винищувати цілі беззахисні нації (кримські татари, карачаївці та інші). Поява в центрі Європи фашизму з його народобивчою практикою не була вже новиною. Це був лише вияв у новій іпостасі знайомого вже нам типу нелюда. Його каральна акція під час окупації Чехії, Польщі, України під час другої світової війни була оперта на ту саму політику «збірної відповідальності» й розстрілів закладників, що її започаткували екстремні сили російської революції 1918-20 рр. Саме цей тип людини-звіра вже в наш час розповзвся по всіх континентах світу і, прикриваючися цинічно гаслом «щастя людини», закладає бомби в читальнях бібліотек, в багатолюдних торговельних центрах, на святкових площах, в літаках з туристами і масово вбиває невинних людей.



Десь від 1928 року в українській літературі стає дуже популярним жанр літературного репортажу. Антоненко-Давидович і тут виявив свій небуденний талант. Його збірка нарисів «Землею українською» стала класичним зразком цього жанру й по

наш день. Які ж особливості його нарисів? Що вражало читача в них? Гострота спостережень з лірично-сатиричними просмиками, сміливість і незалежність думки, глибина аналізу фактів, уміння проєктувати сучасне на минуле й навпаки, мистецька характеристика людських типів і ситуацій, глибоке знання історії і любов до неї та, нарешті, віра в майбутнє України, — так загально й далеко не повно можна визначити специфіку літературних нарисів Антоненка-Давидовича. Він, як мало хто з інших авторів, уміє взяти читача за душу, повести його всіма магістралями нашої батьківщини, заглянути разом з ним у найпотаємніші закутини її. Економічне та культурне становище нашого відсталого Полісся («Рейки на драговині»), і особливість західньо-південного прикордоння, «Де когут піє на три держави», і серце Київщини Умань, з романтичним Софіївським парком і неспокійними студентськими ватагами, що спрагло тягнуться до українського мистецького слова (« $2 \times 2 = 4?$ »), і місця колись славної Запорізької Січі, з її кольоритними ідейними і байдужими, темними й свідомо злочинними нащадками («Там, де тіні забутих днів»), і українська Мекка — Тарасова могила в Каневі («До Канева»), і Дніпро-Славути з його могутньою, ще не використаною належно силою («Пороги»), і, нарешті, український степ та серце індустриальної України — Донбас («Земля горить»).

Хочеться, щоб читачі бодай трішки відчули запах слова, гостроту думки й актуальність спрямовання нарисів Антоненка-Давидовича. Я не відважуюся переказувати їх своїми словами. Вважаю за найкраще подати одну-дві цитати, що говорять самі за себе. Візьмімо нарис «Рейки на драговині», — подорож автора до головного міста нашого Полісся Коростеня.

Коростень. Древній Іскорость. Стара Деревлянська земля, що загубилася серед драговини Полісся та трясовини нашої історії.

Тільки й лишилося, що легенда про Ігоря та Ольгу. Боком виліз колись київському князеві надмірний княжий «продподаток», вчинили заколот обідрані деревляни, нагнули додолу два дерева, прив'язали князя за ноги до верхівок і пустили — фю-у-у.

Це характеристичний для Антоненка-Давидовича мистецький засіб проєкції минулого на сучасне з виразним сатирично-критичним наставленням. Другий зразок із цього ж нарису — гостро-публіцистичний лірично-інвективний відступ у пізніший етап наших історичних контактів з Росією:

Я не люблю Петровської доби Росії. Я не люблю її, бо давно вже, відколи я випадково (як і багато нас) потрапив до

тої психологічної колізії, що звалась «стати свідомим українцем», я виплекав в собі ненависть до Петра і його діл. У моїй уяві поставав не великий конструктор... а — кат. З Петром зв'язано в пам'яті не корабельні верфі, не заводи, ні навіть сірий, туманний, але грандіозний Санкт-Петербург, а — ранок стрілецької страти й Полтава...

Не для нас, не для України Петро поставив колись дибки клишоногу Московію і погнав гарапником загнuzдану Росію на північ, захід і південь. Не для нас! З Петровської кузні під Полтавою українська шкапа подалась у віки з розрізаним черевом і тельбухами, що волочилися за нею шляхом аж до 1917-ого.

Але чи не найбільше притягає увагу автора наш індустріальний південь, наш життєдайний Донбас. «Земля горить» — це один з найблискучіших нарисів збірки. Автор допитливий і нещадний до всіх прогрівів цієї найзрусифікованішої області. Перед нами проходять кадри впертих і ворожо наставлених русифікаторів, спеців-інженерів, крутіїв бібліотек і станційних кіосків, де організовано бойкотується українська книжка, недовчених учителів, що розмовляють суржилом, гротескні ситуації з прихованими ігнорантами навіть у партійних і профспілкових комітетах. Все явно і приховано протистоїть, опирається українській стихії. Але — дарма!

Там, у шахтах, на великих металургійних і хемічних фабриках вже всвердлився в донбаську цілину українець; там, за будівлями, за шахтарськими оселями простягаються звідусіль українські села, там на закурених вічним димом фабричних корпусах флюгер історії спроквола рипить на заржавілих петлях, повертаючись ліворуч до Харкова, до Києва, до Дніпра-Славути, до молододі, збудженої на світанку нашої епохи, України...

Зрушив Донбас. Із низів, із шахт, із фабрик тягнеться він до української книжки, до українського театру, до газети.

Такий Антоненко-Давидович у своїх нарисах. Але то вже був початок 30-их років. Йому ще вдалося дещо опублікувати, поки на політичному обрії згромаджувалися лиховісні хмари терору. Спалах арештів весною 1933 року, постріл Хвильового 13-ого травня, самогубство М. Скрипника 7 липня й після цього нова хвиля арештів українських письменників і культурних діячів, — створили пекельні умови для життя і праці письменників, а серед них і для Антоненка-Давидовича. Від природи активний і здатний політично

думати, він пробує знайти вихід із смертельної ситуації. Їде на Далекий схід, до столиці Казахстану Алма-Ати, влаштовується на працю при державному видавництві Казахстану, запланує дві великі праці: антологію казахської літератури українською мовою й таку ж антологію української літератури казахською. Задум великого братерського спілкування двох далеких народів. Але доля не судила здійснити ці шляхетні пляни. 5 січня 1935 року — арешт, безглузде слідство, комедія суду, беззаконний і безпідставний вирок смерті, заміна на 10 років концтраку, який практично протягнувся аж 22 роки. Власне, цей засуд мав тягтися все його життя. Лише смерть тирана й короткотривала доба відлиги врятувала життя письменника. Несподівано для всіх у червні 1957 року Антоненко-Давидович повернувся до рідного Києва. Це межувало з чудом.



Машина терору вирвала письменника із життя, коли йому щойно минуло 35 років. А повернувся він із своєї сумної Одиссеї, коли йому сповнилося 58 років. Подібного випадку в літературному світі я не знаю. Шевченко? Достоевський? Це не те. Далеко не те. Правда, його, як і Достоевського, засудили були до смертної кари. І знову, як і Достоевському, йому замінили смертну кару на 10 років ув'язнення. Але Достоевський, відбувши 4 роки в Омській тюрмі й 5 років у війську, вийшов на волю й відновив свою літературну діяльність. Це далеко не те, що 22 роки сталінської каторги. Ні, історичних аналогій я таки не знаю.

Повернувся Борис Дмитрович з надломленим здоров'ям, виснажений фізично, але морально і духово — незламний. Це зберегло його як мистця і громадянина.

У минулі каторжні роки він утратив був усяку надію повернутися будь-коли до літературної праці. Але після смерті Сталіна, його несподівано охопив потяг до писання, якого, як він сам пише, «не зазнавав, мабуть, з того часу, як перестав ходити в початківцях». І він, у найнелюдяніших умовах, на випадкових клаптиках паперу, в кожную вільну хвилину писав. У наслідок цієї довгої і впертої праці вийшов солідний рукопис. Коли таки прийшла воля й Антоненко-Давидович повернувся до Києва, то він привіз із собою вже першу чорнову редакцію свого роману «За ширмою». Але поки роман солідно допрацьовувався, Борис Дмитрович своє нове життя на волі розпочав знову мандрівкою по рідній, давно не

баченій батьківщині. Закінчив цю мандрівку відвідинами Буковини, Покуття, Галичини і Закарпаття. У кількох прегарних, таких же свіжих і бентежних, як і колись, нарисах зафіксував він враження своєї надзвичайної мандрівки. Додавши до них дещо зі своїх старих нарисів, 1959 року він видав їх книжкою під назвою «Збруч». Того ж 1959 року з'явилось перевидання одного з його давніших оповідань «Крила Артема Летючого». І цим, власне, відзначено його шістдесятиріччя. Л. Серпілін, В. Півторадні, Є. Гриднева, О. Ставицький і навіть О. Полторацький тепло вітали ці нові його публікації, а В. Іванисенко у статті «Скромність і сумління» («Літературна газета», 1959, 4 серпня) щиро вітав письменника з 60-річчям і висловлював радість з нагоди повернення його до літератури.

Для Антоненка-Давидовича справді настала ніби друга творча молодість. З-під його пера виходять нові твори. Крім згаданої збірки «Збруч» і оповідання «Крила Артема Летючого», він пише й публікує багато нових оповідань, окремих збірок, повістей і романів: «В сім'ї вольній новій» (1960), «Золотий кораблик» (1960), психологічно-побутову повість з студентського життя 1920-их років «Образ», соціально-психологічне оповідання з доби революції «Так воно показує» і, нарешті, повісті та романи: «Слово матері» (1960), «За ширмою» (1963), «Семен Іванович Пальоха» (1965) та багато інших оповідань, які й досі ще не зібрано в окрему збірку. 1967 року вийшов том його вибраних творів з досить вдумливою і прихильною до автора передмовою критика Леоніда Бойка.

Крім художніх творів, автор видав кілька цінних книжок про літературне життя, про літературу і мову. Свої спостереження над творчим процесом і свій досвід він виклав у збірках статей: «Про що і як» (1962), та «В літературі й коло літератури» (1964). Літературні сільюети про класиків нашої літератури: Шевченка, Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Васильченка, літературно-критичні й теоретичні нариси і, нарешті, спогади про своїх сучасників (В. Блакитного-Еллана, В. Сосюру, М. Рильського, Є. Плужника та Б. Тенету) — виповнюють книжку «Здалека й зблизька» (1969). Нарешті, знамениті його роздуми й спостереження над українською літературною мовою, що з'явилися під назвою «Як ми говоримо» (1970). На жаль, ця книжка стала останньою публікацією творів Антоненка-Давидовича. Від 1971 року двері видавництва і журналів радянської України для цього видатного й заслуженого майстра слова знову закриті. Про цей нечуваний беззаконний вчинок влади сам Антоненко-Давидович в приватному листі від 6 січня 1971 року писав:

Офіційно мене не покарано за відмову давати свідчення на суді (В. Мороза — Г.К.), як того можна було сподіватись, але неофіційні санкції вже почались: знято в журналі «Україна» вже ухвалену до друку мою повість «Завищені оцінки», не друкуються в «Літературній Україні» мої дальші мовні нотатки «Ваговиті дрібниці» й, нарешті, не буде видано додаткового тиражу «Як ми говоримо». Отож, навряд чи зможу я наступного 1971 року «порадувати читачів новими творами», як Ви того мені бажаєте... Взагалі, в літературі тепер настанова — писати «виробничі» та «колгоспні» романи, до чого я аж ніяк не мастак. Ну, що ж — доведеться писати «для вічності», відкладаючи написане в папку «Як умру, то поховайте»...

Ясніше й трагічніше трудно висловитись. І живе в таких поліційних умовах силою ізольований від літературного процесу, фактично з кляпом у роті, видатний письменник і чесний син свого народу ось уже десятий рік. Лише коли-не-коли приходить йому потіха десь здалека: то, прогавлена наглядачами, позитивна оцінка книжки «Як ми говоримо» в серйозному російському журналі «Вопросы литературы», то похвальна оцінка в журналі Польської Академії наук «Slavia orientalis» (1972), то переклад польською мовою роману «За ширмою» з найкращою рекомендацією для читачів («За парawanem», 1974), у чудовому перекладі Станіслава Рихліцького, то перевидання в Австралії нашою Філією ОУП «Слово» роману «За ширмою» то готування його перекладу англійською, то, нарешті, вже 1979 року у варшавському «Українському календарі», у статті «Вірний син свого народу» названо його «прекрасним знавцем і палким шанувальником нашої солов'їної мови». Для нього, без сумніву, це промені сонця серед темної ночі його щоденного буття.

Але вернімость і прогляньом бодай побіжно його літературні надбання в другий період творчости.

Коли «Золотий кораблик», «Слово матері» й подібні оповідання відтворюють життя дореволюційної доби, «Так воно показує» — добу революції, а «Семен Іванович Пальоха» — просто повість про красу природи й прецікаві людські характери, то нариси «Збруч», повість «Образа» та роман «За ширмою» по вінця в животрепетних соціальних, морально-побутових та психологічних проблемах нашого часу. Повість «Семен Іванович Пальоха» автор слушно назвав «мисливською поемою». Справді бо, її виповнено чарівними українськими пейзажами, філософськими роздумами й літератур-

ними відступами, великою любов'ю до людей з вибачливо-сатиричною посмішкою з них. Це мемуарна поема — поема про себе, про своїх ближчих друзів. Це мандрівка в обірвану насильниками молодість і прийняття похилого віку. Твір філософський і глибоко оптимістичний. У фіналі поеми автор висловлює думку, що панування тиранічної сили не вічне, що неминуче прийде час, коли людина сама керуватиме собою. «Бо — панта рей!» — це вічний закон життя.

До речі, я не люблю мисливських оповідань. Без гніву на людину я не можу читати захоплених описів фахових мисливських пострілів, влучного попадання в немічну жертву й передсмертного окрику чайки. Після такої лектури мене охоплює гіркий осуд людини, лють і образа на неї. Я не можу їй дарувати, що вона в мисливському азарті стає гіршою, жорстокішою за звіра. Звір убиває, коли голодний. Людина — для розваги. Але мисливську поему Антоненка-Давидовича я читаю з приємністю. Бо це повість про людей — добросердних великих диваків і фантазерів.

Центральне місце в другій добі творчості письменника посідає його роман «За ширмою». Сюжет роману не складний: історія життя праці й родинних стосунків молодого лікаря українця Олександра Постоловського. Дія відбувається головним чином у кишляковій лікарні глухого району Узбекистану. Потрапив сюди лікар Постоловський з родиною (дружина, трирічний син і стара мати) після другої світової війни. Ця родина лікаря й становить собою центральний осередок дії роману. Побічну, але сюжетно-зв'язкову й ідейну роллю грають ще дві особи: завідувач облздороввідділу лікар Ходжаєв і бездомна, шолудива, сліпа на одне око сука Жучка.

З розлогої, на початку ніби спокійної розповіді роману читаць довідується, що чесний, відданий своїм пацієнтам лікар Постоловський занедбав свою рідну матір, яка занедужала на рака. Відгородивши ширмою в кутку свого кабінету місце для матері, він, поринувши в свою фахову працю, не помічав, що мати, не маючи прихильності від чужої духом і культурою невістки-росіянки, жила в пекельних умовах. Її довго тримала на силі лише велика материнська любов до сина. Але смертельна хвороба й синова недбалість звальюють її остаточно з ніг. Син похопився, збагнув небезпеку й вирішує негайно відвезти матір до лікарні в Томськ на операцію. У поїзді, по дорозі до Ташкенту, мати відчула,

що життя вже витікає з неї, і душа її ледве держиться в безсилому обважнілому тілі(...). Вона не думала ні про свою хворобу, ні про операцію, їй не вірилося навіть, що вона поїде ще до якогось сибірського Томська. Пощо? Ні, вона їде з

сином на ту далеку, святу землю, де вона народилася, де сплять вічним сном її батьки й прадіди, де годиться і їй схилити свою голову.

І вона впала в передсмертну непритомність. Коли прийшла до себе, то ледве могла промовити, щоб син відвіз її до Переяслава. Син зрозумів і

поквапливо, щоб мати встигла ще почути, голосно сказав:

— Я одвезу, мамо.

Але мати більше вже не відгукнулась.

Тільки тоді Постоловський зрозумів глибину свого злочину перед матір'ю, тільки трагізм такого непоправного фіналу збурило його синівське сумління й викликало свідомість свого великого боргу перед мамою, перед тим Переяславом, про який вона марила, і перед тією землею, на якій і він народився.

Він одвернувся й перевів очі в далину, куди простяглися безконечні рейки на південь, куди весь час линула думка зажуреної матері, до того далекого Переяслава, і твердо проказав сам собі:

— Я все сплачу, мамо. Все!

І ці слова його прозвучали як синівська клятва над труною матері.

«За ширмою» — один з найвизначніших творів української літератури останніх двох десятиріч. Це не психологічний родинно-побутовий роман. Це не просто спроба «нагадати молодому поколінню про його обов'язки до батьків, а разом з тим торкнутися деяких родинних проблем», як, може, навмисне не розкриваючи, сугерував ідею роману сам автор у передмові до його журнальної публікації 1962 року. Це не традиційна проблема дітей і батьків, як твердив дехто з критиків (Л. Бойко, Д. Чуб). Це не дидактичний роман, не роман про «виховання правдою і красою» (К. Волинський), — а щось більше, ширше і глибше за всі ці окремо поставлені проблеми. Це синтез цих проблем. Це, як б сказав, соціально-психологічний роман про кровний взаємозв'язок людини і суспільства, людини і нації. Ще в першій добі своєї творчости, зокрема в повісті «Смерть», Антоненко-Давидович виявив себе майстром зображувати в малому велике. В «За ширмою» він дійшов вершини цього мистецтва. У фокусі однієї родини, у стосунках між сином і матір'ю, він відтворив складну проблему — внутрішній, підсвідомий навіть, але нерозривний зв'язок людини з народом, з батьківщиною. Коли Постоловський над прахом матері давав клятву спокутувати свою провину, сплатити свій борг перед нею, то

він уже мав на серці свій народ, свою батьківщину. У цьому суспільно-виховна й мистецька сила роману. Якщо до цього додати, що роман написав першорядний стиліст, відшліфованою літературною мовою, з виразним індивідуальним звучанням кожного майстерно вирізьбленого персонажа, то стане зрозуміло, чому поява цього роману сколихнула запліснявіле плесо радянської літератури й відразу викликала численні відгуки в пресі.

Критичні відгуки поділилися, в основному, на дві групи: першу, меншу — репрезентували головним чином виразники реакційних соцреалістичних догм. Другу, численнішу — репрезентувало все, що було спрагле великої літератури, мужньої незалежної думки. Першу групу репрезентував поганий син доброго колісь галицького лікаря, другорядний поет і прозаїк Любомир Дмитерко. Саме він чи не перший заговорив про «таємниче дно» роману, про захований націоналістичний підтекст і цим започаткував нове цькування письменника. Друга група репрезентувала кілька вдумливих і талановитих, переважно молодих критиків і письменників. Серед них виділялися голоси критиків: Л. Бойка, О. Ставицького, В. Іванисенка, І. Світличного; молодих прозаїків: Л. Серпіліна, В. Кави й талановитого поета Василя Симоненка. Симоненко висловив свою оцінку роману в приватному листі до Антоненка-Давидовича за кілька місяців до своєї передчасної смерті. Думки Симоненка є важливим висловом його покоління, тому цей лист і потрапив до вступної статті вибраної збірки творів Антоненка-Давидовича 1967 року. Думки популярного й улюбленого поета напевне викличуть зацікавлення і серед наших читачів. Тому подаю листа повністю.

Дорогий Борисе Дмитровичу! Нарешті, Ваш роман доповз і до Черкас. Вчора, оббігавши пів міста, я ледве придбав для себе одного примірника. Мені було дуже радісно, що книга, котру я так полюбив, зникає з книгарень майже блискавично.

Кажуть, що завжди найсильніше перше враження. Але то, мабуть, правдиво тільки тоді, коли твір мілкуватий і тримається на зовнішніх оздобах. «За ширмою» я не перечитував, а читав захоплено, відкриваючи ті грані і вловлюючи нюанси, що при першому знайомстві лишилися чомусь поза увагою. Можливо, це сталося тому, що в журнальному варіанті не було останнього розділу. Прекрасного розділу!

Сердечно дякую Вам за чудову книгу, за ті години творчої і естетичної насолоди, котрі Ви подарували своїм твором і мені, і багатьом-багатьом читачам. З синівною шанобою схиляю голову перед Вашим талантом і зичу Вам довгих і плідних років життя.

■

Такою в загальних рисах постає в моєму сприйманні постать Бориса Дмитровича Антоненка-Давидовича у 80-річчя його життя і творчості. У його творах, як висловився колись теоретик активноромантичного (вітаїстичного) напрямку, «глибина думки поєднана із витонченим словом, калямбур з оригінальністю, сльозина із теплою пародією на саму себе і велика та глибока радість із тією журбою, що так прикрашує чоло мислителя» («Літературний ярмарок», серпень 1929, передмова, стор. 2).

Антоненко-Давидович організаційно не належав до групи вітаїстів, але духово і творчо він ішов у цьому загальному відродженському річищі 1920-их років. «Белетрист і публіцист гостросуспільного інстинкту і зору» — так слушно колись визначив Антоненка-Давидовича Юрій Лавріненко. Я б волів до цього ще додати: письменник глибокого вгляду в суспільні процеси й людські душі, реаліст і гуманіст в зображенні найболючіших життєвих і загальнонаціональних проблем, вникливий психолог і гострий аналітик людських учинків, вимогливий до слова й образу і, нарешті, усією своєю творчою духовістю письменник глибоко національний і саме тому — загальнолюдський.

До цих осягів він прийшов не відразу. Велика праця й пильне критичне засвоєння кращих зразків своїх попередників допомогли йому в цьому. Він сам признається, та й ряд його критиків стверджували, що на формування його письменницької манери мали вплив Степан Васильченко, Володимир Винниченко і, навіть, старший його сучасник Микола Хвильовий. Ці вчителі позитивно вплинули на молодого автора насамперед тим, що допомогли йому виробити свій власний мистецький смак і стиль. Спочатку ці чужорідні нашарування, зокрема оригінальна лірично-орнаментальна манера Хвильового, гальмували його власні творчі первні. Молодий, але критично гострозорий автор це відразу збагнув і почав цьому протиставитися. Процес творчого становлення Антоненка-Давидовича цікавий і вартий окремого дослідження. Тут я тільки скажу, що творча емансипація його відбувалася не демонстративним розривом, не бунтом проти своїх учителів, а в свідомому творчому змаганні з ними. Їхні мистецькі досягнення він зумів глибоко засвоїти, перетопивши в своїй творчій лабораторії на нову, йому тільки властиву якість. Так постав його власний образний світ, власний мистецький почерк і стильовий тембр. Хоч центральним для письменника, як колись для Грінченка і Франка, завжди були не формальні проблеми, а, кажучи його таки словами,

«чесне служіння народові, народному ділу, народній ідеї» («В літературі й коло літератури»).

Тут причина, чому Антоненко-Давидович у принципі ніколи не експериментував із словом, образом, сюжетом. Він не замикався на довгий час у свою лабораторію й не намагався блиснути якимось особливим новотвором. Він радше волів удосконалювати те, що дали вже наші клясики, оте Франкове «каменярство», Лесину «тверду крицю» й «мечем на катів». На цьому ґрунті зростає свідомість Антоненка-Давидовича як письменника й громадянина. Його сувора вимога досконалого, очищеного, найповнозвучнішого мистецького слова виходить саме з цієї традиційної тези — служіння правді, свободі, народові, «...що вгору йде, хоч був запертий в льох.» У цьому своєрідний зреформований традиціоналізм творчости Антоненка-Давидовича.

Я нічого не сказав про надзвичайно цікаве київське літературне життя на початку 1920-их років, у якому закорінювався талант молодого Антоненка-Давидовича. Я нічого не розповів про невелику, але могутню своїм творчим потенціалом групу молодих талантів (Євген Плужник, Григорій Косинка, Валеріян Підмогильний, Борис Тенета та ще кілька, які входили в письменницьке об'єднання, спочатку «Ланка» (1924-25), а пізніше МАРС (Майстерня революційного слова — 1926-28), що їх організатором, душею й провідним членом був Антоненко-Давидович. Я не згадав про його діяльність як відважного захисника людських прав, як учителя й дорадника цілого покоління молодих літераторів, — одне слово, я багато чого не згадав у цьому нарисі. Але навіть те, що я тут сказав, дає підставу в висновку ствердити, що відзначаємо 80-річчя одного з видатних майстрів слова української літератури пореволюційної доби; письменника вникливого аналітичного розуму, широкої ерудиції і високої культури; письменника-громадянина, чесного, мужнього і незламного сина українського народу.

«Сучасність», ч.10, 1980

СЛОВОТВОРЕЦЬ ІЗ «СХІДНЬОЇ ВЕЖІ»

Джон Стайнбек

27. 2. 1902 — 20. 12. 1968

Мертвого його вже не можна було бачити. Колись життєрадісний, міцний і витривалий, що вмів продиратися крізь усі хащі й перепони, що зазнав всієї повноти життя — і пониження, і гіркоти, і заробітчанські злидні, і світову славу — тепер лежав у щільно закритій труні в єпископській церкві святого Джеймса, на Медісон авеню. Це ж тут, два кроки за рогом, на 72 вулиці, ч. 190 Схід, у новому модерному п'ятдесятповерховому будинку, що популярно зветься Східня Вежа (Tower East) — він жив і працював. Труна, кольору горіхового дерева, вся покрита сосновим і ялинковим гіллям. Ліворуч — кілька великих букетів з білих квітів. Праворуч — великий зелений вінок з рожевою стрічкою. Тихо і тужно звучать «Страсті Матея» Йоганна Баха. Церкву виповнюють друзі, знайомі, читачі й шанувальники таланту відійшлого. Входять: дружина, син Том, у формі офіцера авіації, і ще кілька осіб. Очевидно, ближчі родичі. Рівно п'ять хвилин по другій годині настоятель церкви св. Джеймса Фредерік Гілл прочитав заупокійну молитву. За ним, колишній головний артист у кінофільмі за романом Джона Стайнбека «Грона гніву», Генрі Фонда прочитав три коротенькі речі: з «Петраркових сонетів до Ляури» Джона Сінґа, уривок з поеми «Улісс» Альфреда Теннісона і уривок з «Пісень подорожі» Реберта Стівенсона. Генрі Фонда попередив, що це речі найулюбленіших поетів покійного.

На останку прощальну молитву прочитав знову отець Фредерік Гілл. Обслуга підійшла, взяла труну на плечі й поволі рушила до виходу. За труною йшла дружина, син, родичі і представники літературно-мистецького світу. Серед них відомий новеліст Джон О'Гара з дружиною і Бад Шульберг, кіносценарист Педді Чаєвські, відомий телевізійний коментатор Волтер Кронкайт, дружина композитора Річарда Роджерса, артистка Селест Голм та інші. Численні фотокореспонденти старанно фільмували цю останню путь Джона Стайнбека. Труну вклали в похоронне чорне авто, яке поволі рушило до крематоріюму. Коли труну клали до авта, з її ялинкового килима впала на дорогу маленька гілка. Вмить підбігло молоде дівча, вхопило шанобливо ту гілку і, зашарівшись від хвилювання, зникло в натовпі. Цей ніби дрібний, але хвилюючий епізод мені враз нагадав не менш незабутню картину, з «Грона гніву»: зголодніла й змучена родина Джовдів, з хворою донькою Розою й підлітками Руф і Вінфілд, під дощовою хвищею, переходить поле в пошуках бодай захисту від дощу. Під зливою, на краю дороги, раптом голодна і мокра Руф «зауважила червону квітку. Вона метнулась туди. Злидений кущик дикої геранії. На ньому одинока квіточка, знівечена дощем. Руф зірвала її. Вона обережно відокремила одну пелюсточку від коронки і причіпила собі на ніс».

Вся ця процедура похоронного обряду з молитвами, читанням поезій і виносом тіла тривала не більше 25 хвилин. Невже так просто замикається велика доба Джона Стайнбека? Це замкнулася доба лише фізичного існування його. Автор «Небесних пасовищ», «Грон гніву», «Зими тривоги нашої» й «Подорожі з Чарлі» духово вмерти не може.



«Ми — хто не повинен вмерти!» Ці слова Стайнбек написав експромтом, як дедикацію, на своїй книжці, що її він дарував одному українському поетові під час відвідин Києва в жовтні 1963 року. Як усе в Стайнбека, так і ця фраза, має свій глибокий підтекст. Має свою символіку. Ми — це він, американський автор і його український колега. Але одночасно ми — це американський і український народи. Більше того, це народи всієї земної кулі. В затьмарену атомову добу, говорив у іншому місці Джон Стайнбек, всі народи світу повинні імперативно ствердити: «Так! Ми мусимо жити. Ми не можемо вчинити самогубства!» Бо: «Ми — хто не

повинен вмерти!» Це ж, власне, ляйтмотив всієї його творчості. Пригадаймо слова матері до сина Тома з великої, але нещасної родини Джовдів у «Гронах гніву»:

«Ми народ, Томе, ми живі люди. Нас не знищиш. Ми народ — ми живем і живем... нам ні кінця, ні краю не видно».

Або пригадаймо слова колишнього проповідника Кейсі про тисячі людей, що їх лихі умови життя вибили з нормальної колії життя й пустили в мандри напризволяще: — «А жити вони повинні».

Пригадка про дедикацію Стайнбека українському поетові відразу поставила перед нами питання: Стайнбек і Україна. Тема цікава, нова, хвилююча. Їй варто було б присвятити окрему велику студію. Коли я пишу ці слова, то чомусь маю велику надію, що хтось із молодих докторантів славістичних студій цю зовсім нову тему розробить. Тут не тільки особистий контакт з Україною, з її живими людьми й творчою інтелігенцією 1947 і 1963 років, про що Стайнбек залишив такі цікаві документи, не тільки пізніші його листовні контакти, але й далеко глибокий, духовний, продиктований мистецьким світоглядом, творчий контакт.

Надзвичайно цікаві спостереження й висновки можна зробити на підставі аналізу зіставлень і паралелів між творчістю Стайнбека (тематика, коло суспільно-мистецьких зацікавлень, філософсько-ідейне спрямування, добір типажу, образів та їх естетичне трактування) і творчістю кращих представників української класичної і сучасної літератури. Маю на увазі О.Кобилянську, М.Коцюбинського, В.Винниченка і Ю.Яновського. Про це частково натякнула Марія Гарасевич у своїй цікавій силуетці «Джон Стайнбек» у збірнику «Слово» ч. 3. Хвилююча проблема недосконалості людського життя та його трагічна дисгармонійність з божественною красою природи, — мистецька риса така притаманна повістям Стайнбека «Небесні пасовища» й «Грона гніву» — перегукуються з «Контрастами», «Красою і силою» та «Дисгармонією» В.Винниченка. А його залюбленість у пейзаж, його різьблені, овіяні любов'ю і пошаною пейзажи (романтичні гірські мешканці), їх героїчне змагання з наступом всенівелюючої цивілізації, що вбиває душу людини і природи в повісті «Тортілла Флет», — дає багатющий порівняльний матеріал до «Тіней забутих предків» М.Коцюбинського чи до «У неділю рано зілля копала», «Битва», «Природа» О.Кобилянської. Образи людей духовно багатих, обдарованих і сильних волею, але вибитих з життя, мовляв В.Винниченко, «чимось вищим за нас», отим залізним і жорстким процесом соціальної та економічної недосконалості людського

життя, проходить майже через усі твори Стайнбека («Тортілла Флет», «Небесні пасовища», «У непевному бою», «Грона гніву» і навіть «Автобус, що заблудився»). Власне, знання цих людей, тонке мистецьке зображення їх, становить той особливий мистецький чар Стайнбекових повістей, що тримає в напруженому зацікавленні мільйони його читачів. Але які ж це вдячні паралелі до подібних образів перших творів В. Винниченка («Краса і сила», «Біля машини», «Кузь та Груцинь», «Голота», «Боротьба» та інші).

Проблема збірного образу, не окремої одиниці, а гурту, маси, класи, нації як єдиного психологічного організму, з своєрідним, особливим, не властивим окремій одиниці, психологічним наставленням, лежить в основі багатьох творів Стайнбека. Але як нам ця людинознавча мистецька метода, цей спосіб зображення процесу збірності, народу нагадує знову ж таки Коцюбинського («Фата моргана», «Він іде»), Винниченка («Голота»). Очевидно, що ці паралелі можна поширювати й поза межі української літератури. Відразу спадають на думку: «На дні», «Мати» М. Горького, «Ткачі» Г. Гавптмана, «Коля Брюньон» Ромена Роллана тощо. Але коли говорю про це, то звичайно не маю на увазі запозичення, наслідування тощо. Ні, я цим підкреслюю тільки довготривалість і тотожну повсюдність мистецьких проблем. Талант мистця дозволяє в різні часи, в різних географічних обширах, часто зовсім незалежно, лише при більш-менш подібному соціальному підсонні, творити тотожні образи, ситуації, конфлікти. Наприклад, повість Стайнбека «Небесні пасовища» написана 1932 року. Композиційно — це декілька самостійних новель, які, проте, якоюсь мірою одна одну доповнюють і становлять мистецьку та сюжетну цілість. Саме в той час, за тим же композиційним пляном постали «Вершники» Юрія Яновського, а ще років тридцять пізніше — «Тронка» Олеся Гончара. Тут знову йде мова не про наслідування, а про далеко глибші творчі явища та їх життєву зумовленість. Але яка це все ж таки цікава тема для літературних спостережень і висновків.

І ще один характерний епізод. «Літературна Україна» від 29 жовтня 1963 року опублікувала репортаж Любима Копиленка (сина покійного прозаїка Олександра Копиленка) про побут, зацікавлення і прийняття Джона Стайнбека з дружиною Спілкою письменників України в Києві. Щоб показати гостеві все, йому запропонували відвідати театр ім. Івана Франка, де саме ішла відома драма «У неділю рано зілля копала». Господарі запропонували гостеві подивитися лише першу дію, бо боялися, що при незнанні мови висидіти до кінця цю драму буде тяжко. Але Стайнбек не тільки з захопленням висидів до кінця, а й на другий день пішов до книгарні

й купив собі український оригінал цієї повісти. І це не був жест ввічливого гостя. Глибокий психологізм, драматизм і народність твору — це ж органічна риса мистецького світогляду Стайнбека. Як мистець він не міг не відчутти цього в драмі О. Кобилянської.

Його зацікавлення давньою історією України, його знання доби Ярослава Мудрого, його вникливість у мистецтво фресок Софійського собору дивували київських господарів. Його пієтизм до Шевченка був винятково глибокий і щирий. У своєму слові до 150-річчя з дня народження Т. Шевченка Стайнбек писав:

Чи можна вплести ще якісь слова у вінок Шевченкової слави — слави, яку беззастережно визнає весь світ? Той, хто шукає плодів діяльності людської, що житимуть вічно, може знайти їх у Шевченка. Я згадую вітром пощерблені скелі на шляху до Горі й потріскані стіни пірамід. Навіть ваш улюблений Дніпро трошки змінив течію й пересунув свої піщані коси. Але слова Шевченка, пролунавши колись, осталися незмінними назавжди. Я не знаю, чи можна ще додати щонебудь до уславлення його («Літературна Україна», 27 травня 1964).

У цьому аспекті нам стає зрозумілішим, чому один з трьох найулюбленіших його поетів був ірландський драматург і поет Джон Сінг. Стайнбек гуманіст, ворог війни і всякого соціального та національного поневолення людини людиною. Джон Сінг імпував йому не тільки надзвичайною музичністю драматичного діалогу, чарівністю фолкльорних образів ірландських селян, теплим гумором і бурхливо б'ючкою іронією, що проймають всю його творчість. Сінг імпував йому насамперед тим, що цей видатний словотворець був поетом і драматургом поневоленої нації, що був активним учасником боротьби за відродження і розвиток національної культури та за державну незалежність Ірландії.

Цікаво відзначити також, що другий улюблений поет Стайнбека Альфред Теннісон був у такій же мірі улюбленим автором нашого Юрія Яновського. Це ж на нього ще 1929 року в листі до Миколи Хвильового Юрій Яновський вказував як на свого вчителя й зараховував його до «надзвичайних мистців, володарів романтичного слова».

Отже вже цих декілька пригадок і зауважень про збіги, перехрестя, психологічні та стилеві перетини в творчості Стайнбека й українських авторів говорять нам, що саме тут треба шукати тієї психологічної нитки, яка в'язала його з українським народом, його історією і культурою. Не випадково після його відвідин СРСР Україна в його спогадах залишилась на першому місці. Його не

загіпнотизувала велич російської культури, яку він проте знав і шанував. Як вникливий соціолог і людинознавець, він уже в перші відвідини України 1947 року збагнув, що «українці не подібні до росіян: вони — окрема відміна слов'ян. І хоч більшість українців можуть говорити і читати по-російськи, їхня власна мова окремішня й відмінна, ближча до південнослов'янських мов, ніж до російської».

Це із його нотаток про перші відвідини України 1947 року. Це ті нотатки, що дали підставу Олексію Полторацькому, відомому пасквілянту і колопартійному снобу, твердити, що Стайнбек «особливо наївний... у питаннях політики» і що він, мовляв, у своїх репортажах «переповідав ті плітки й наклепи, які почув від співробітників американського посольства в Москві» («Вітчизна», ч. 12, 1962, стор. 208-209).

Про свої другі відвідини України 1963 року, про свої зустрічі в Києві з українським літературним світом Джон Стайнбек писав і згадував з найкращим почуттям і надіями. Він, людина гострого і вникливого розуму, добре знав, що, крім полторацьких, там є люди талановиті й чесні. Його відома розмова про літературу й місце та роль письменника в житті свого народу, що відбулася в Києві, в Спілці письменників України у жовтні 1963 року, залишиться назавжди документом мудрости, відваги і щирости думання письменника, духовно незалежного.

Секрет творчости в тому — говорив він своїм українським колегам, — щоб сказати людям те, що ти хочеш, гранично ясно і максимально логічно... Романіст перш за все мусить мати що сказати людям.

А щоб мати що сказати людям письменник насамперед повинен знати і любити свій народ і свою країну. А щоб знати свій народ треба бути з ним і серед нього в усіх закутках — громадських і особистих. Але треба бути не як офіційна особа, відряджена тою чи іншою урядовою установою, а як звичайний, непомітний, рядовий громадянин. Тоді тільки письменник бачитиме правду, тоді тільки люди з ним будуть одверті. Він згадав для прикладу свою подорож по Америці в останній час:

Ніхто мене не знав, для всіх я був звичайним подорожником.

Зате я чув і бачив, що хотів. Я вважаю, що саме таким шляхом можна якнайкраще зрозуміти людей.

Своїм контактам і зустрічам з українськими письменниками він надавав великого значення. Коли його запитали, чи задоволений він своїм перебуванням у Києві, він відповів:

Не тільки задоволений — я в захопленні. Якби я не вірив в успіхи таких зустрічей, я не приїхав би сюди. Звичайно майбутнє покаже, як все складеться, але я хочу вірити в успіх. Приєм, який нам тут влаштували, ще більше мене переконує в цьому. Тепер повинні приїхати інші. Чим більше ми будемо знати один одного, тим краще. Це найголовніше.

Думка ближчих і тисніших контактів з Україною ніколи не покидала Стайнбека.

Восени 1964 року він дістав був листа від одного українського письменника з Києва, який повідомляв його, що робить старання про візу і радий буде зустрітися з ним. Стайнбек прийняв це дуже глибоко до серця. Він готувався якнайкраще прийняти гостя і взагалі гостей з України. В одному листі до мене (27 жовтня 1964) Джон Стайнбек писав, що він дістав листа і нові книжки в подарунок від кількох київських літераторів. Одного з них він очікує найближчим часом. Довідавшись, що цей літератор є і моїм давнім приятелем, він просив мене:

Обов'язково дайте мені знати, коли він має приїхати до нас. У листопаді й грудні я буду у від'їзді. Але коли ви зможете повідомити мене про дату його приїзду, я дуже охоче дам вам знати, коли і як ми можемо зустрітися. Я радо очікуватиму на можливість зробити щось приємне цьому дуже милому представникові тої країни, де нас так щиро гостили.

Справу живих і дружніх контактів з українськими колегами він порушував ще кілька разів через свою секретарку Н. Пірсон. Але з цих шляхетних і життєдайних для нашої літератури плянів нічого не вийшло. На жаль, у Спілці письменників України панували полторацькі. Вони не тільки не робили рішучих заходів до розбудови і поглиблення тих контактів, що їх розпочав Стайнбек, а навпаки, зробили все, щоб налагоджені й пляновані зв'язки не продовжувалися. Ті, хто хотів приїхати і зустрітися, віз так і не дістали. Ті ж, що приїжджали, — не відвідували його. Чи не мали дозволу від начальства, чи не мали відваги.

У травні 1966 року я писав йому: «А наш приятель так і не може дістати візи... Особливо мало надії тепер, коли там сталися відомі вже вам... події в письменницькому світі».

Я мав на увазі ту хвилю арештів серед літераторів, що тоді пройшла по Радянському Союзу, від Синявського і Данієля починаючи і Світличним, братами Горинями, Масютком та іншими на Україні кінчаючи. Згодом Стайнбек виїхав у довшу подорож. Мій зв'язок з ним перервався. Лише в жовтні 1968 року я зібрався з

часом і вислав йому третє число нашого збiрника «Слово» (де є добрий огляд творчості Джона Стайнбека пера М.Гарасевич) і англomовне видання праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Відповіді на цю посилку я не дістав. Я не знав, що він вже був тяжко хворий. А 20 грудня 1968 життя Джона Стайнбека обiрвалося.



Із сузір'я найвидатніших американських словотворців останніх двох десятиріч — Алтон Сінклер, Перл Бак, Вільям Фолкнер, Ернест Гемінгвей, Джон Дос Пассос, Юджін О'Ніл, Сінклер Люїс — Джон Стайнбек був одним з найяскравіших талантів і одним з найпринциповіших і найвідважніших в аспекті суспільного дування.

Він був сумлінням всього чесного, поступового і людяного. Вникливий, глибинно-прозорний людинознавець, він умів бачити й зобразити в творах всю складність сучасного життя. Як Фолкнер, Гемінгвей, Дос Пассос, він був глибоко чутливий до всіх кривд сучасного. Але як майстер слова і громадянин, він не тікав, як Гемінгвей, у нетри Африки чи відлюдні рибальські закутки Куби. Він активно втручався в життя і вірив у можливість його перебудови. Несамовитість ситуацій в оповіданні «Троянда для Емілії» чи зранена і доведена до краю дегенерації людська душа у романі «Галас і шаленство» Вільяма Фолкнера були властиві й Стайнбекові. Але у нього ніколи трагізм життя, найбрутальніші ситуації і конфлікти не коронувались абсурдом життя й безвихідям людським. Він вірив у людину, в її вічне творче призначення. Досить пригадати закінчення одного з найпохмуріших його романів «Грона гніву». Коли на тяжкому життєвому шляху родина Джовдів зустрічає людину, що вмирає з голоду, але ні в кого нема нічого з харчів, щоб рятувати приреченого, молода Роза Сарона, за мовчазною згодою матері, йде на неймовірне: вона лягає коло чужого і випадкового, але голодного в передсмерті чоловіка і, щоб врятувати його, годує молоком із своїх грудей.

Роза Сарона відкинула ковдру з плеча й оголила груди. — Так треба, — сказала Роза Сарона. Вона притиснулась до нього і притягла його голову до грудей. — Ну ось... ось... І рука пересунулась на його потилицю, пальці ніжно гладили його волосся. Вона піднесла очі, губи її ступились і застигли в таємничій усмішці.

Як глибше і сильніше можна висловити віру в життя, віру в людину? У цьому вся велич Стайнбека. У цьому його неповторність. Гуманність у найкращому сенсі цього слова. Він ненавидів війну як загальне зло. Але він ніколи не був засліпленим рабом якоїсь одної доктрини. Пацифізм для пацифізму був для нього чужий. Він був людиною надто глибокого думання, аналітичного наскрізного бачення життя, щоб не розуміти основних причин сучасних конфліктів у світі чи щоб стати іграшкою в руках тих чи інших політичних сил. Його відомий діалог з молодим російським поетом Євгением Євтушенком у справі війни у В'єтнамі є свідомством цього.

Спокійно, розсудливо, по-батьківськи гідно відповів Джон Стайнбек на гістерично-крикливу пропаганду Євтушенка.

У своїй поемі Ви просите мене висловитися проти війни у В'єтнамі. Ви знаєте добре, як я ненавиджу всі війни; щождо тієї В'єтнамської, то в мене окрема і глибока зненависть. Я проти тієї війни, затіяної Китаєм. Я не знаю ні одного американця, що стояв би за цю війну. Але, мій дорогий друже, Ви вимагаєте, щоб я засудив одну половину цієї війни, нашу половину. Я закликаю Вас приєднатися до мене і засудити цілу війну. З усією певністю — не вірите й Ви, що наші „льотчики бомбардують дітей”, що ми посилаємо бомби і тяжку зброю проти неповинних цивільних людей. Це ж Вам не Східній Берлін 1953, не Будапешт 1956, не Тибет 1959 року. Ви знаєте добре, як і я знаю, Женю, що ми бомбардуємо бензинові депо і різну тяжку зброю, що її призначено вбивати наших синів. А звідкіля йде ця нафта і ця зброя, Ви, напевно, знаєте краще, ніж я. Ця зброя позначена російськими літерами.

У цій відповіді весь Стайнбек. Незалежний, мужній, послідовний і чесний. Якщо до цього додати, що ця висока людська риса звучить патетичною симфонією в усій багатогранній творчості його, то цим хай буде закінчено наш ескіз про того, чиє серце зупинилося 20 грудня 1968 року.

«Сучасність», ч. 5, 1969.

ІВАН БАГРЯНИЙ

I

ПОЕЗІЯ, ВІЧНІСТЬ, ЧАС

«Рештки загубленого, конфіскованого та знищеного».

Це не поза, не кокетування поета. Це не бажання похизуватися перед читачем. Це не спроба виправдати своє неробство і творчу немічність у минулому. Це, нарешті, не засіб епатувати читача з розрахунком на дешевий успіх. Ні, це, на жаль, правда. Гола, неприкрашена і жорстока. Жорстока і для української мистецької літератури в цілому, і для автора «Золотого бумерангу» — зокрема.

Справді бо: ми багато губили, у нас багато конфіскували та знищували. Ще, здається, М. Драгоманів казав, що коли б хтось зумів написати історію загублених, конфіскованих та лютими обставинами знищених мистецьких творів українських, то це була б чи не найцікавіша і чи не найбільш хвилююча історія у світі. Але чи не найфатальніші, чи не найжахливіші сліди конфіскувань та знищень високих мистецьких цінностей полишила за собою доба пореволюційна.

Хто знає, чи хтонебудь і колинебудь скаже нам, де поділися надзвичайні речі М. Філянського, що він їх читав друзям та знайомим і частково друкував у місячнику «Шлях» за 1917 рік? Де глибокі, пророчі візії і памфлети Д. Загула 1919? Де надзвичайні речі Миколи Хвильового — його «Іраїда», «Вальдшнепи», «Україна чи Малоросія», «Коммольці» та інші? Де романи «Незнані гості», «Вірую», оповідання «Несправедливий хрест» та інші, знані лише з

переказів знайомих або уривків, твори А. Любченка? Де перші, не спотворені цензурою, редакції геніяльних п'єс М. Куліша? Де його «Закут», «Зона», «Маклена Граса» та інші? Де сила-силенна недрукованих речей Г. Косинки? Нарешті, де «Соловецькі сонети», неповторного М. Зерова? Де його переклади Вергілієвої «Енеїди», що він їх робив у холодному і брудному бараці соловецького концентраційного табору? Де роман з життя каторожан Г. Епіка, що, як знаємо з листів до дружини, він писав у тому ж соловецькому концентраку? Де великий роман Бориса Тенети, що його він викінчив 1933 року, але який, у зв'язку з арештом і трагічною смертю автора, світу так і не побачив? Де великий роман Б. Антоненка-Давидовича «Січ-Мати», що року 1933 попав у пазури цензорів? Ні, я не можу і не хочу ставити більше оце «де» і згадувати ще десятки наших визначних мистців слова, що їх твори загинули, і очевидно назавжди, для нашої літератури. Я тільки декого згадав, щоб вмотивувати і пояснити трагізм слів: «рештки загубленого, конфіскованого та знищеного», які стоять на титульній сторінці цієї збірки Івана Багряного.



Року 1926, серед вибраної, тоді ще молодої київської літературної еліти (Борис Антоненко-Давидович, Григорій Косинка, Євген Плужник, Дмитро Фальківський та інші), що пізніше створили своє літературне об'єднання МАРС (Майстерня революційного слова — фактично київська філія ВАПЛІТЕ), вперше появляється молодий дев'ятнадцятилітній поет Іван Багряний. Це прізвище тоді було ще маловідоме. Знали, що він студіює малярство при Київському художньому інституті і що він видрукував кільканадцять віршів у тодішніх часописах, головне «Глобус» та «Життя й революція». А проте марсівці беззастережно прийняли його у своє коло як визнаного й рівного.

У віршах молодого поета було тоді щось від глибокої соціальної, інтимної та пейзажно-настроєвої лірики («Дівчині», з поеми «Вандея», «Люблю», «Рибалки», «Монголія» тощо). Чимось юначо-задерикуватим і безпосереднім віяло від них. Часом поет обдаровував читача такими цікавими евфонічними варіаціями, такими свіжими ритмічними засобами, такою зовні, здається, не вимученою, легко підхопленою, але незатертою і оригінальною римою, що це не могло не звернути на себе уваги його сучасників.

То була не любов — прелюдія,
Ось тепер ми дійшли до мети!
Гей, ніколи твоїм не буду я,
Як не будеш моєю і ти.
(«Вандея»)

Або:

Коні... Тіні... Передзвони.
Перегуки... Канонада...
Хтось підкови срібні ронить.
Погасає...
Тоне...
Пада...
Догоряє, догоряє...
Синій вечір десь за краєм...
(«Дівчині»)

На фоні «димарів і кричі» ура-революційної, з бляшаним патосом плужансько-вусспівської поезії того часу ця лірично-пісенна, інтимно безпосередня, але з виразно українським національно-соціальним сенсом, поезія не могла не хвилювати і не звернути на себе уваги і читачів і критики. Хоч, правду кажучи, це ще не був Багрянний на повний голос. Це ще не було його жадне нове слово в поезії. Це було лише завершення доброї модерністичної традиції і тільки. Але уважний читач не міг не побачити і не відчути, що за цією пейзажно-настроевою лірикою, за цією пісенністю та евфонічно-ритмічною вишуканістю, може, й не в цілком зформованому стані, приховано те, що визначало напрямні нашої доби українського Sturm und Drang'у двадцятих років і що становило в майбутньому основне поетичне єство Багряного: його заперечення дійсности, що йшла до жорстоких і смертоносних експериментів 30-их років, його принциповий критицизм, скептицизм і водночас надзвичайна віра в людину, його вогненна ненависть і така ж любов, нахил до філософічних медитацій і політично-інвективних вибухів, меланхолійного суму і пробоевого активізму.

Перепілка в житі — ніжність.
В пшеницях волошки — дума.
Мак червоний — кров.
Друже, друже! Геть з журбою!

Народились ми для бою.
Нам іти разом з тобою
Прирекла любов.

Така була лірика юного поета. Ніжність, в пшеницях волошки, любов — неминуче йдуть у парі з пробоевим оптимізмом, з свідомістю борця і войовника.

Трудно вказати на щось відповідне в тогочасній українській поезії, щоб силою поетичного образу, пісенно-ліричного складу, глибиною меланхолійних мотивів, тугою за втраченою славою, величчю, могутністю і водночас ненавистю до завойовників, до «чужих династій» — дорівнювало б поемі «Монголія», що в кінці 1927 року появилася в «Житті й революції». Монголія... грізного Батія... Всезнищуючого Чінгіз-Хана, країна могутньої орди-завойовниці...

Пісок і пісок...

Ось звідсіль Тамерлан
В Каїр становив свої стопи.
Ось цими пісками ходив Чінгіз-Хан
Трусити за душу Європу.

І тіпався світ від вузьких очей.
І тьмарилось сонце від скрипу.
Дрижали в огні під азійським мечем
Європа,

Китай

і Єгипет.

Але пройшли віки і невблаганний час спопелив могутність азійських орд. Прийшли «чужі династії» з землі «Росії чужої» і принесли з собою присмерк, печаль і зубожіння. Народ завойовників перетворили на «злидених рабів», на «голодну і німу азійську пустелю». Славу Чінгіз-Хана і Тімура замінили на уклеюку — рибу з коштовною лускою, за якою полюють нові господарі краю. Але дарма. «Огризкам, покидькам династій чужих не вирити славу зариту». Вона — невмируща, вічна, бунтівлива. Бо не дарма «пустелею скаче вітер-басмач» і заповідає помсту. Люту з невблаганну. Вітер-басмач віє звідтіль,

..де вогонь не згоряє!

Звідтіль, де Батієва слава цвіла,

З-під гір золотого Алтаю.

Читачі відразу відчували, що Монголія це так, мовляли формалісти, для учуднення. Бо яка ж та Монголія рідна нам! Яка невимовно трагічна і близька її історична доля. Вітер-басмач, що джигітує в пустелях Монголії, — чи це той самий вітер з Кобеляк, що прийшов промовити грізне слово. Вітер, про який уже тоді заговорив автор у своїй епопеї-сатирі «Комета».

Звідкіль «вітри історії» гудуть —
Чи то із заходу, чи просто десь зі сходу?
Із Кобеляк гудуть, мій друже Паперов!
Із Кобеляк гуде той вітер неспокійний.
Колись він сам за вас промовить слово —
Колючий, неминучий і постійний.

Але про «Комету» читачі тоді ще не знали. Автор ховав її від них. З цієї епопеї-сатири він надрукувати зміг тільки дещо...



Обкарнана цензурою перша збірка молодого автора «До меж заказаних» (1928), книга ніби лірики була переповнена вщерть саме тим, часто іраціональним, часто підсвідомим, тільки через почуття і далекі аналогії переданим розкриттям воління і прагнення української національної спільноти, що вже тоді почала промовляти своє владне слово устами Миколи Хвильового та його однодумців. Філософсько-політичні медитації, змістова многоплянність, переносність образу, езопівщина, як засіб, — отже, все те, що визначало поетику активного романтизму, — не тільки притаманне, а, як бачимо, глибоко органічне вже навіть цим першим поезіям молодого Багряного. Він з перших своїх кроків уключається в ту добу українського національного відродження, що її ми вже звикли називати українським ренесансом 20-их років. Естетичні принципи цього ренесансу стають його творчим прапором. Але до них він вносить щось своє, оригінальне і йому тільки властиве відчуття ритму, звуку і фарби. Незнана тоді читачам сторінка творчості Івана Багряного, що виявлялась в захальвному, героїчно-сатиричному циклі поезій, найповніше відбивала його творчу істоту поета глибоко національного і політично-інвективного.

Побічний абзац

(З і спогадів сучасника)

1927 рік, Київ. Думський майдан, 2. Колишній готель «Новая Россия», а тепер студентський гуртожиток ч. 2. В одній з кімнат мешкають студенти університету. Двоє — з фізико-математичного факультету, а один — з мовно-літературного. Студент-літератор сидів над «Словом о полку Ігоревім» і над Лаврентіївським літописом. Вчитуючися в одне і друге, він намагався по-новому усвідомити собі тотожність подій, трактованих і в поемі, і в літописі і на цій підставі перевірити висновки вчених про час написання «Слова» і його автора. Це захоплювало. І він навіть не зауважував, як з не меншою силою напруження думки сиділи його товариші математики над засвоєнням теорії відносності Айнштейна. В кімнату заходить Іван Багряний. Він розмовляє з літератором і пропонує прослухати свою нову поему, яку нікому ще не читав. Поема називається «Гутенберг», філософічно-соціальний сенс винаходу Гутенбергом друкарської техніки. Студента-літератора це інтригує. Він пропонує своїм колегам прослухати. Скептики і вороги всякої поезії — математики категорично відмовляються. Мало того, вони заперечують взагалі, щоб будь-що читалося вголос, бо це їм перешкоджатиме вчитуватись і вдумуватись у справжню і геніальну поезію математичного мислення. Суперечки. Доходять компромісу: хай собі читає, тільки тихо. Запановує тиша. Математики заглиблюються в теорію відносності, а молодий поет у другому кутку, півголосно починає читати свого, нікому ще не відомого «Гутенберга».

Зрушуються вікові нашарування. Шохвилини, як на екрані, поширюється ретроспективно шлях у далеке середньовіччя. У глибокому склепінні стародавнього Майнцу постає, під впливом магічної сили поета, різьблена тінь великого винахідника XV століття. Надзвичайний людський розум, вічний неспокій, вічне шукання, вічне бажання збагнути незбагнене — відсвічує тінь анахорета мислі з Майнцу. Це на зорі європейського відродження, воістину душа фавстівська, що жертвенно прагне ошчасливити людство своїм винаходом. Сила людського розуму, допитливість не знає перепон і не має меж. Немає абсолютної «речі в собі», і людський геній поступально розкриває таємниці життя. Гутенберг переміг. Мрія людських тисячоліть перевтілилась у реальність. Диво-машина мусить зрушити людство з мертвої точки. Слово великого Бога, мислі пророків, філософів і поетів, мислі всіх тих, що несуть людству нове слово істини, винахід Гутенберга блискавично розмножить і понесе до людей. Спрагнене правди і справедли-

вості людство пожадливо підхопить це слово істини і зробить його своїм законом. І тоді неможлива буде на землі ні брехня, ні підступ, ні поневолення та визиск людини людиною, ні ненависть, ні самознищення. І будуть люди на землі, і буде правда і слово пророче. Пройшло відтоді кілька століть. І що ж ми бачимо? Як використало людство цей винахід середньовічного німецького мрійника? Його скромний винахід дійшов у наш час такого вдосконалення, що в це не міг би повірити сам винахідник. А владарі світу цього, ті, що мають до своїх послуг тюрми, поліцію, донощиків, суддів і мільйони коректорів з штиками, замість олівців, геніяльний винахід Гутенберга примусили множити брехню, підступи, виправдувати свої злочини, насильство і терор. «І коректуру правимо штиком!» — повторювався часто характеристичний рефрен у поемі.

Від елегійно-мрійного тону, з домішкою сарказму і скепсису, поет перейшов до ненависти пророка-викривача. Слова падали важкі, бриласті й неймовірно пекучі. І треба було бачити, як вогненне слово поета вбило скепсис і неґацію в поклонників Айнштайна. Вони давно вже, попри свою волю, з подивом і зачаруванням слухали поему. Коли поет закінчив, один з найзапекліших ворогів поезії встав і трохи розгублено, дитячо-наївно промовив: «Слухайте, друзі, я думав, що то так собі, вірші, а це ж, справді, дуже цікаво. Але цього, мабуть, не дозволять надрукувати». Цією безпосередньою тирадою сухий прихильник теорії відносності сказав усе. Тут була і мистецька оцінка («дуже цікаво») і цензурний висновок («не дозволять»).

«Гутенберга» не дозволили. Він валявся, з хаотичної вдачі автора, поруч з сатиричною епопеєю «Комета», поруч з частинами новонакресленої поеми «Ульріх фон Гутен», поруч з широко закроєною книжкою «В поті чола», з нотатками до майбутньої поеми «*Ave Maria*» та історичного роману «Скелька». «*Ave Maria*» авторові вдалося видати власним накладом. «Скельку», з деякими цензурними скороченнями, видала «Книгоспілка» 1930. Решта рукописного матеріалу в задушливі роки наступного десятиліття загинула. Через яких 15 років автор силу-силенну із загублених і забутих речей відтворив. Поема «Гутенберг» не піддалася відтворенню й досі. Чи пощастить авторові потрапити в такий психологічний транс, в таке коло умовних рефлексів, яке покликало б до життя ті творчі центри, що створили свого часу «Гутенберга» і поему блискавично продеклямував би автор (як це вже траплялося з багатьма його забутими речами), чи він просто сяде і напише по-новому цю річ, а чи, нарешті, вона залишиться

назавжди лише в спогадах, як дивний спалах юнацьких років поета, що колись промайнув і ніколи вже не перевтілиться в слово?



«Гутенберг» ішов у пляні політично-інвективної героїчно-сатиричної творчості. Він, очевидно, мав належати до «Комети», до того самого гатунку, що й «Батіг», а ще пізніше «Золотий бумеранг». Тому відтворені на сьогодні частини «Комети» є дуже важливі, як етап у становленні політично-національної свідомості й естетичних принципів автора.

Віктор Бер у своїх «Засадах естетики» (МУР, збірник ч. 1), з властивим йому талантом, показав, як у пореволюційні 20-і роки нашого століття естетичні принципи зводилися до голого техніцизму, до наукового раціоналізму, до категоричного заперечення свободи особи мистця і творчості, до заперечення коломийкових, ergo народних форм, до заперечення таланту, генія з ласки Божої і до ствердження «техніки, іраціональної закономірності конструкції, де поезія стала усупільненою і машинізованою, а поет з владаря обернувся на продекретованого виконавця директив партії». На жаль, Віктор Бер лише побіжно натякнув, але зовсім не розгорнув характеристики тих естетичних принципів, які виникли, особливо в нашій українській дійсності, як реакція на ці машинізовані, омертвляючі мистецтво естетичні принципи новітнього диктатора з кованим чоботом і залізним п'ястуком. Ця реакція на мертвотність «димаря і криці» знайшла своє геніяльне виявлення в естетичних засадах українського ренесансу 20-их років, що виступив під прапором активного романтизму. Поезія Багряного йшла в пляні цього пробоевого стилю, в пляні синтези ідейно-політичного та естетичного мислення новітнього українства.

Наш час — то новий час емансипації, —
Жіноцтво... Нація... Жиди... І темні гої...
Та тільки серед всеї цеї «ації»
(Мовляв поет розігнаний на шпації)
Не бачу я емансипації одної.

Говорить в одній із своїх сатир тоном глуму, іронії та зневаги поет. Якої ж емансипації не бачить автор?

Коли літаврить хтось на огневій косі,
Надривно, тоскно десь замукає корова...
Ніяк не вбачу серед «вольностей» усіх
Емансипації

простого слова!

Того самого слова, що йому новітні естетики з наказу свого пана-диктатора відмовили в праві на існування не тільки в житті, а навіть і в мистецтві. Свобода слова! Яка недосяжна мрія українських 20-их років! І якого виключного значення набувають ці слова, що їх поет сміливо, з повним іді і сарказму болем, висловив був ще 20 років тому. Що кажете? Особа поета ніщо? Талант генія з ласки Божої «як мати родила» — нічого не варті, бо все вирішує техніка, «організований суспільний примус»? Ага, ось через що: «Поети — євнухи у наш двадцятий вік», безкрилі плазуни, недерзновенні слуги ката, гешефтмахери святим словом, тим словом, що його великий Тарас поставив на сторожі нашого національно-державного «бути чи не бути», а

...правнуки ж взяли

І на гешефт те слово потягли.

Що бачу я! —

Червінці за рядок,

Монети за слова, за серце і за мозок!

Зграя поетичних шакалів, отих, мовляв Юрій Яновський, «хижих, пролазливих, безпринципних, гнучко-хребетних і звироднілих напівінтелігентів», безідейних циніків, що людські стогони для них — сонети, а сірі стріхи — буржуазія, що навіть ім'я Титана (Шевченка) притягають для своїх брудних і дрібних спекуляцій — ця зграя стала прапором часу. Це відчував не тільки Іван Багряний. Це відчували багато з його сучасників. Це, насамперед, відчував глибоко, до божевілля один з найбільших наших сучасних поетів. Відчував, мучився, ненавидів, зневажав, але тільки у своїй кімнаті-келії перед вічною людською мудрістю, що перевтілена в старовинні фоліанти, книги, рукописи мудреців заходу і сходу. Для людей же, тих, що мають владу і коректорів з багнетами, він писав свої гвалтовні пісні про вождя і гімни його мудрості.

Іван Багряний іншого темпераменту і вдачі поет. Він своє відчуття, своє ставлення до «сучасників-поетів» не злякався висловити на весь голос.

Та все шукають рим і асонації,

Та все сюсюкають, за риму давши розум...

Поетики сплундрованої нації

Пережили

чудну метаморфозу.

Весь цей намул, цей кошмар нашої національної історії поет усім своїм єством людини і громадянина ненавидить і заперечує. Він знає «пиш один догмат: ти будь таким, яким родила мати!» Він знає, що його народ

Підводиться!
Підводить крила.
Як недобитий Прометей!
І постать грізного Трясила
Росте із стогону дітей.

Він знає, вірить, певний, що далі так не може бути

... Не буде так!
Копись же «будуть людьми люди»,
На обрії запалить хтось маяк —
І не затрима вітру з Кобеляк
Ані Мойсей,
ні Ленін,

ані Юда

Сарказм, глибока ненависть, кошмарна чи ж не безнадійна дійсність і така небуденна віра, такий оптимізм! Це вже чисто багрянівське. Ні. Це і хвильовістське, і плужниківське, і купішівське — це всіх їх активних романтиків — таких монументальних, таких відданих і послідовних, таких великих скептиків і таких незрівняних оптимістів!

Сатира «Батіг». Я не знаю, чи хтонебудь із світових поетів батіг, це, суттю своєю ганебне знаряддя, призначене для підстьобування різної «робочої скотинки», брав би за об'єкт опоетизування. Чи міг сподіватися цей, віками запорошений винахідник нехитрого знаряддя, що його згадає поет за доби вищого панування людського розуму — за доби аеро, радіо і розщеплення атомового ядра. Полісмісловість сатири ставить її на вищий ступінь поетичний, а соціяльне звучання має загальнолюдське значення. Часто повторюваний рефрен про «країну казки й волі, де конституція — святиня над усе», країну, яка, проте, не тільки використовує це виключне знаряддя для своїх «вільних» і «часливих» громадян, але за всяку ціну хоче ошасливити цим удосконаленим, «з золотим руків'ям» багатом інші країни й інші народи. Це в однаковій мірі стосується всіх країн, де конституцією прикривають рабство й поневолення, де поруч з пропагандивним свистом про «правду» і «любов» «над спиною — голою спиною — свистить батіг». Якщо брати наші традиції, то безсумнівно в сатиричному струмі Багряного є щось від Шевченка, від його пристрасно-здемасковуючого брехню слова («Кавказ»), є вогненна любов і така ж ненависть. Сатира Багряного в суті своїй це не

звичайна сатира. Або, ясніше, вона є в тому розумінні сатира, в якому Дантове пекло — комедія.



1929 року вийшла у світ поема Івана Багряного «Ave Maria». Книжку видано накладом автора в скромній охтирській друкарні на звичайному газетному папері. Поки цензурний наказ розлетівся по всіх книготорговельних філіях — негайно «Ave Maria» вилучити з продажу, — 90% накладу вже розійшлося. Решту вилучено і відповідно препаровано. Поема не була ані новим словом для автора, ані новим етапом у його творчості. Написана в стилі пісенно-ліричної поеми, вона нерівна була з мистецького боку. Вражала місцями банальністю, а місцями властивою для Багряного ритміко-евфонічною блискучістю. Але не в цьому був сенс видання поеми і негайної цензурної акції проти неї.

Задихаючись в атмосфері «хижих і пролазливих», яким топерує «закон», в тій атмосфері, що одних задушила фізично, а других — морально, Багряний видає свою «Ave Maria» тільки для того, щоби там в листі до уявного друга і в «Пролозі» сказати сміливо й одверто своє слово правди і гніву людини.

Не іменуй мене поетом, друже мій, бо поети нині — це категорія злочинців, до якої я не належав і не хочу належати. Не іменуй мене поетом, бо слово поет... стало визначати: — хамелеон, повія, спекулянт, авантюрник, ледар...

Не іменуй мене поетом, друже мій! Я хочу бути тільки людиною, яких так мало на світі. Я хочу бути тільки нею, і сьогодні я цього найбільше хочу.

Поет зневажає «філософію» покори, гнучкості, улесливості, запобігання. Поет гордує рабською психологією. Він закликає до національної гордості, до духовного і фізичного опору цим розкладовим силам, до самозбереження великого імені людини.

Ходи тільки по лінії найбільшого опору, і ти пізнаєш світ. Ти пізнаєш його на власній шкурі. А пізнавши світ, ти пізнаєш себе. І не понесеш ніколи душу свою на базар, бо вона буде цінніша за ВСЕСВІТ. І не буде того, хто б її зміг купити.

Пролог до поеми звучить, як обвинувальний акт проти «володарів», «безличних і гордих, в кого сила і грати закон», проти продажних і нищих, проти фарисеїв, що тріюмфують «на кістках братів». Цих своїх таврованих сучасників поет попереджає, щоби

вони ніколи, навіть на тому світі, не сміли твердити, що були сучасниками людей справжніх, з великим серцем, які любили свій народ і боролися за його щастя.

А як пройдете браму в майбутнє,
Не кажіть, що у вас були ми!
То було просто так, на розпутті,
Серед вічної-вічно зими.



І от, ніби для підтвердження, що традиції цієї «вічної-вічно зими» є давні, поет пише свій відомий історичний роман «Скелька», що вийшов у світ 1930 року. Цей роман засвідчив ще більшу поетичну і громадську дозрілість поета. Тема роману: народні перекази про антиморальну, антисоціальну й антиукраїнську функцію насадженої в Україні російської церкви. Дія відбувається у чоловічому монастирі, що збудований був на горі біля села Скельки на Полтавщині.

На зло Всевишньому і матерям на глум,
Ім'я тут Боже всеу повернув
І насміявся з Пречистої

Великий Провокатор.

Така суть в задумі цієї великої сюжетної речі. Широка палітра фарб і тонів, різьблені образи, барвисті, рукою небуденного майстра, свіжими фарбами накреслені пейзажі Лівобережжя, неоклепана, смілива рима, природна, не штучна ритміка, тональні звуково-прозорі, лірично-медитативні описи та відступи, полісми-словість і многоплянність ідеї та сюжету, цілком свідомо проєкція історичної тематики на нашу сучасність — все це з мистецького боку тримає роман на високому поземі. Весь твір проймає глибокий, властивий Багряному патріотизм, любов до нашого народу, ненависть до його ворогів-поневолювачів і, нарешті, така глибока скорбота, що продовжує такої ж сили патос, оптимізм та безмежну віру в нашу міць і майбутнє нашої нації.

Цвіте надія, в хатах і в гаях,
І легша праця рабська та щоденна.
Благословенна

молодість твоя!

І віра

в Новий День

благословенна!

Коли зважити все це, то стає ясным, яка питома вага цього твору для нашого літературного сьогодні. «Скелька» то — вершина. Вершина місцями велична, надзвичайна, а місцями химерна й розхристана. Від неї автор розпочав свій, твердим кроком літературний похід.



Відтворена в значній своїй частині книга поезії 1928-30 «В поті чола», що тут уперше друкується, незаперечно стверджує це. Багатство почувань і настроїв, багатство і різнобічність об'єктів опоетизування, різьбленість образу, що западає в пам'ять назавжди («Мулярі», «Бондар», «Ратай», «Полільниці», «Годинникар», «Шахтар» тощо). Своєрідність синтакси й надзвичайна різноманітність, багатство ритміки, і, що головне, ритміки не робленої, не вимученої, «не змайстрованої», а саме тої, що є органічною цілістю душі поета, його органічним відчуттям космічного ритму. Без такої ритміки не існує справжнього поета. Ритміки, яка часто не вкладається в жадні закони поетики, але яку рівно ж усі ті закони не в силі заперечити, як не в силі заперечити існування тепла, пори року. Це чи не єдина книга за останнє 25-ліття, де опоетизовано образ трудівника, образ простої людини, без якої нема і не може бути життя на землі. Людини, що скромно, не ремствує, а з честю і гордістю обробляє поля і нетрища, будує гіганти-заводи, дива-машини, врізається глибоко в землю, дошукується там багатства, щоб їх добути на користь людства, опановує повітря, стратосферу, з'єднує ріки й моря, одне слово, людини-творця і будівника. Отже, повторюю, це ж чи не єдина книга, де цей творець і будівник знайшов своє воістину глибоке і гідне опоетизування. Книга є прямим запереченням так званої «пролетарської поезії», яка з примусу і партійного обов'язку «оспівувала» пролетаріят, але саме цей примус, це психологічне рабство співця мертвим прокляттям лягало на цю поезію, і вона, за незначним винятком, залишиться назавжди пустою реторикою без душі і серця, отже, поза межами мистецтва. У сфері мистецтва є і залишається тільки те, що є породженням творчого інтелекту і душі поета не з примусу партійного чи громадського, а з внутрішнього органічного його покликання, з бажання і воління його свідомих, а часто й підсвідомих, творчих побудників. Опоетизування образу трудівника в циклі Івана Багряного «В поті чола» походить саме звідси, з цього творчого джерела. Тому ця його поезія захоплює, хвилює, підносить у сферу

кращого, збуджує віру в самих себе і в людей, з якими живемо, працюємо, боремось.

Нехай гримлять громи. Хай плинуть кораблі.
Хай свищать поїзди. Нехай цвітуть пустелі.
Нехай летить експрес уздовж всієї Землі.
Хай крила мерехтять на зоряному тлі.
Нехай летить до милої, як хмарка в синій млі,
Творець і Друг,
той мрійник Боттічеллі.
Хай у віки росте.
Хай любить і цвіте.
І хай запише те,

смішний той Боттічеллі!
(«Шахтар»)

Якщо до цього додати деякі його речі, друковані і написані в міжчасі 1927-31 років, як поему «Вандея», «Собачий бенкет», «Тінь» та уривки з поеми «Мечоносці» — речі глибокого поетичного дихання і виключно пробоевого громадсько-політичного звучання, то цим в основному підсумовується і вичерпується перший період творчості поета.



Арешт 1932 року і подальші безнастанні тюрми, етапи, концентраційні табори Далекого Сходу, втеча, блукання серед рідного, вигнаного також колись з батьківщини українського люду, що заселив і колонізував так званий «Зелений Клин», нові арешти, нові тюрми і концентраки дикого Приамур'я. І разом з тим виношування і творення таких поетичних несподіванок, як «Золотий бумеранг», «Аргонавти», «З камери смертників», «Матері», «Рідна мова» тощо, то цим починається і вивершується другий етап діяльності — етап поневірянь і творчих перемог.

Подиву гідна є творча потенція автора, що навіть у тюрмі зумів створити, а в своїй надзвичайній пам'яті зберегти таку величну симфонію космосу, повну людського і фантастично-уявного, як «Золотий бумеранг». Через маленьке, заґратоване віконце тюрми автор зумів побачити всю дивну і не збагнену до кінця людським розумом світобудову, а в ній нашу Alma Mater — Землю. Побачити, збагнути її надзвичайний вічний шлях і проспівати бравурний гімн цій дивній «колиці людства». Вмиль перенестися думкою до

якогось школяра на землі, що перед ним стоїть глобус, дуже дотепно пожартувати над цим «капосним портретиком Землі», що є

твір мистця-невдахи
Напів з паперу, напів з бляхи,

враз знову майнути уявою в космічні далі, кинути гостру думку про сутність буття на землі, а, вгледівши поетичним зором у безмежних просторах світобудови нашу земну кулю, що наближається, спалахнути каскадом гніву і сарказму:

Я пізнаю тебе по них!
Я пізнаю тебе по шатах —
По глицях, по стовпах, по латах,
По тюрмах,
По тюремних ґратах!
Я пізнаю тебе по шатах,
О, Мати-Земле, Альма Матер!

Відтак перейти до характеристики материків, країв, народів і — як апотеоза — України. Тут

... Десь в місті чи в селі
Маленький хлопчик при столі
Тримає копію землі.

Він господар над нею. Він знає кожний деталь, кожну географічну точку на ній. Він пан свого становища. Він не знає перешкод!

По паралелях пальцем водить —
Перетина мередіян,
Минає гір хребти і води —
До Ураґваю пішки ходить
Через Індійський океан.

Одним словом, він, всупереч настроям автора, цілком «задоволений з коліски — з Землі п'ятьох материків». Чому? Бо йому, як і його нації, належить майбутнє.

Йому цвісти! Йому іти!
Йому йти радісним походом!

Походом у те велике людське майбутнє, де він, його нація, його країна — молоді і творчі — посядуть належне їм місце. Звідси оптимізм і радість поета. Звідси його захоплено проказаний заповіт юному реформаторові світу, ця хвилююча людська і справді героїчна fuga, що замикає собою першу частину поеми:

Крути ж її, щоб аж свистіла!
Крути — крути, щоб аж гула!
Щоби просторами летіла,
Щоб над безоднями пливла,
Щоб в сяйві сонця золотого,
Щоб без диявола лихого,
Щоб тільки жити і цвісти, —
Крути її!
Крути!
Крути...

Про кого йде тут мова? Про Землю чи, вужче, про Україну, чи, може, лише про глобус у руках хлопчика? Про все разом. Творці нової України не мисляться поза часом і простором. Мало того: час і простір не мисляться без творців України. Таким тоном про такі речі наші поети ще не говорили. Це мова чисто багрянівська. В цьому сенс, оригінальність і українська органічність поеми.



Друга світова війна застала поета на рідній йому Полтавщині. Велика катастрофа, якої зазнала наша батьківщина в перші роки війни, коли дві ворожі одна одній тоталітарні сили почали змагатися за панування на Сході Європи, зокрема за панування над українським народом, закінчилась на початку війни окупацією України гітлерівськими арміями.

І знову неспокій. І знову шукання правди й істини для свого народу. І знову боротьба. Боротьба і словом, і ділом. Українські повстанці, що боролися проти німецьких окупантів, бачили і відчували в своїх рядах поета. Він пише силу-силенну коломийок на мотив «Яблучка», та інших пісень — веселих, жартівливих і бойових, що їх загони українських інсургентів співали, борючись з німецькими завойовниками.

І поруч з цим, дивлячись смерті в вічі, поет несподівано проявляє себе в прозі. Пише великий роман «Тигролови», що на літературному конкурсі у Львові 1944 року був нагороджений

першою премією, а в наполовину скороченому вигляді вийшов був під назвою «Звіролови» у виданні «Вечірньої години». Роман присвячений темі побуту, життя й боротьби українців колонізаторів і каторожан Далекого Сходу. Другий роман про нашу сучасну патріотичну молодь, про наших дівчат-героїнь — «Люба».

З поезії, крім згадуваних, написав чимало уїдливих сатир на своїх сучасників і одну велику поему «Гуляй-Поле». Якби автор не написав за цих п'ять років ні цих двох романів, ні сатир, ні пісень, не ризикував своїм життям задля щастя народу, а сидів би собі тихо десь і написав лише цю одну поему «Гуляй-Поле», то й цього було б досить.

Писати в наш час, з його апокаліптичною катастрофальністю, з його трагізмом людського буття, з його жорстокістю і дикістю, з його абсолютною негачією всього святого і морально людського і, разом з тим, з його надзвичайною потенцією оновлення і розцвіту — або просто неможливо, або потрібно, щоб це було якесь виняткове слово, яке своїм вогнистим блиском, силою уяви і поетичного дихання, хоч в якійнебудь мірі, хоч якимнебудь боком дорівнювало б своїй добі. Це відчули всі наші справжні поети. Це відчув і відчуває Іван Багряний. Тому він багатьох своїх поезій не показує і не друкує. «Гуляй-Поле» — єдине, що автор «показує».

Це тому, що «Гуляй-Поле», висловлюючись парадоксально, він не писав. Це тому, що це не є поезія у звичлому розумінні. Що це є — відразу трудно визначити. Ясно одне, це жаский крик душі поета, крик випадково, в силу професійної звички, записаний. А може, це візія великої пристрасти і ненависти, візія суб'єктивного гіперболізованого бачення світу, схоплення страшного, але деталю, якоїсь закутини? А може, це філософічно-психологічне осмислення доби переддня атомової бомби? Може, це свідоцтво всебічного глибокого бачення і відчуття наших днів? А може, хаотичне марення, алогізм, безгрунття хворої душі? Може, поклик, благання, пересторога... А може, це віра, глибока фанатична віра у грізного, непоборного месника всенародного? Месника, що гряде.

А мова? Придивіться і вслухайтеся в її звучання, в її синтаксу. Незвична, бриласта, гострокутна й ламана. Важка і разюча. Але як вона пасує до цієї поеми. Якою блідою і немічною була б вона, коли б її написати доброю, витонченою, сальоновою мовою. Ні, такі велике щастя, що «Гуляй-Поле» не є собі звичайна поема — задумана, скомпонована і припасована. Добре, що вона є тільки бриластий уламок доби і душі поета.

Автор безсумнівно в своїх візіях відчував і бачив Україну, її народ, його страждання і боротьбу. Але «Гуляй-Поле» силою свого

осмислення і відчуття доби ступило далеко за українські етнографічні межі. У цьому, знову таки, суть органічно національного стилю поезії Івана Багряного.



На початку я зазначав, що 1926 року вперше появилось на літературному обрії ім'я Івана Багряного. Ці ж рядки пишу 1946 року. Отже, вважаю за потрібне підкреслити, що це ж рік двадцятиріччя не звичайної собі творчості і життя поета.

Чи сказав я про нього все, що треба, і вичерпно? Безумовно, ні.

Мені йшло і йдеться лише про цілість літературно-громадського образу поета. А образ цей складний, химерний і різновидний. Як само життя. Прийшов юнаком у літературу, як до себе додому. Любив до безтями сонце, юність, пригоди мисливців, подільські Товтри, слобожанські вітри і, овіяний романтикою революції, український степ. Любив так, як тільки може любити двадцятилітній юнак свою, народжену в огні і бурі, батьківщину і свій надзвичайний народ. Син муляра, він овіяв романтикою героїзму взагалі трудівника на землі. З перших днів почував себе вільно й непримушено в поезії — сковано і важко в суспільстві. Це тому, що ненавидів рабство і рабську психологію. Це тому, що любив свободу слова і свободу людини. Що вимріяв свою націю вільною, а побачив її підвасальною. Що ненавидів усякий батіг, а батіг став богом його часу. Тому, що був людиною, а навколо так багато фарисеїв. Горів вогнем великого відродження народу нашого, а «хижі напівінтелігенти і гешефтмахи» гальмували цей величний хід нації, «до сонця! д'горі!»

Тому й шлях поета — шлях творчого горіння, неспокою і боротьби. І саме тому, що поет все це пережив і переміг, що він дав нам «Золотий бумеранг» і «Гуляй-Поле», де вічність, світобудова і наш жорстокий час словом поета пов'язані в гармонійну взаємозалежність, що він тепер з нами і переступає своє творче двадцятиліття, повний поетичної сили і можливостей — це дає нам право вірити у невичерпну творчу і відпорну силу нашого народу і бути гордим.

Вступна стаття до збірки поезій Івана Багряного «Золотий Бумеранг», Прометей, 1946.

ПРОБА ЛЮДИНИ

Про «Сад Гетсиманський» Івана Багряного

Цікавий деталь: 1927 року у київському часописі «Всесвіт» ч. 34 появилася перша невеличка прозова річ Івана Багряного «З оповідань старого рибалки». На цю річ тоді майже ніхто не звернув уваги. Її вважали за випадковий жарт ще початкуючого, але вже визнаного молодого поета. Сам Іван Багряний своєю дальшою творчістю замаркував себе виключно як поета, а великою поемою «Скелька» 1930 року ніби остаточно затвердив своє право називатися ним. І нікому в голову не могло прийти тоді, що саме те «Оповідання старого мисливця» є серйозним початком другої жанрової лінії поета — прозової, повістярської, яка через п'ятнадцять років (1943) спалахне переможно на львівському конкурсі «Тигроловами» (у «Вечірній годині» — «Звіроловами»), що далі, то більше конкуруватиме в творчій лябораторії автора з колись панівним у нього жанром поезії і, нарешті, від року 1947 остаточно переможе її.

Повісті «Морітурі», «Розгром» і роман «Сад Гетсиманський» є незаперечними фактами цієї перемоги. Але треба мати на увазі, що це далеко не все, що дав І. Багряний — прозаїк. Перемога Багряного-прозаїка над Багряним-поетом сталася не тільки цими п'ятьма книжками повістей і романів, а ще й тим великим неопублікованим романом, що лежить припечатаний «ветом» автора у його творчій теці. «Вето» добровільно накладено із-за дивного конфлікту між автором і героями роману, яких він час від часу загрожує навіть спалити.

Ми не прибічники імперативних тверджень щодо творчости живих поетів. Тому тут же застерігаємось щодо свого щойно висловленого вище категоричного твердження про перемогу Багряного-прозаїка над Багряним-поетом і про категоричне «вето» щодо неопублікованих творів. Ми це тільки констатуємо як факт. Але ми не знаємо, яку несподіванку може нам зробити письменник завтра. Ми не певні, що, написавши кілька прозових речей, І. Багряний раптом не обдарує своїх читачів новою поезією, повною внутрішньої сили і чарівної поетичної уяви, як не гарантовані в тому, що залізне «вето» над інтернованими в теці автора романами не буде знято і читач, спокушений «Тигроловами» і «Садом Гетсиман-

ським», не матиме приємности, читати роман про надзвичайні пригоди, героїчні вчинки, самопосвяту і боротьбу української молоді доби протинімецького резистансу. Як «Сад Гетсиманський» є розгорнутим твором образів, ідей, емоцій імпресіоністичної повісти «Морітурі», так і котрийсь із інтернованих романів може бути продовженням героїчного драматизму повісти «Розгром». Може бути. Але чи буде? Чи зніме «вето»? Чи дійде до замирення між автором та замкненими героями? Чи спалахне він з новою силою віршованої поезії? Чи розіб'є цим наше припущення про перемогу прозаїка над поетом — ми не знаємо. Від складних і багатогранних творців можна всього сподіватися. А І. Багрянний належить до них.



На передтитულній сторінці нового роману Івана Багряного стоїть лаконічне попередження читачів від автора: «Всі прізвища в цій книзі, як то прізвища всіх без винятку, змальованих тут, працівників НКВД та тюремної адміністрації, а також всі прізвища в'язнів (за винятком кількох змінених), — є правдиві». Це відразу настроює нас, що маємо справу з документальним твором мемуарного характеру. Перегортаємо сторінку, і під титулом стоїть «Роман». Отже — непорозуміння? Виходить, що це не біографічний репортаж, а таки роман? Тобто — уявні, навіяні спогадами і переживаннями, образи, збірні типи, спроектовані на реальну дійсність? Невеликий на п'ятнадцять сторінок перший розділ першої частини ще більше переконує в цьому. Ліричний заспів, стилізований під давню казково-розповідну форму, про велике всеосяжне і всепроникливе материне серце, що шукає по світах своїх розгублених синів, про заповіт старого Якова Чумака, що ніяк не хотів умирати, не побачившись з чотирма своїми синами, славними нащадками його працювитого ковальського роду, піднесений і схвильований тонус та серпанкове тло, на якому зав'язано всі сюжетні вузли майбутнього драматичного дійства роману, — все це ще більше підсилює відчуття, що автор «Тигроловів» на цей раз поведе вас ще цікавішими стежками своєї поетичної вигадки.

Справді бо, в цьому першому розділі автор, як добрий і

вправний сюжетник-повістьяр, зав'язує всі основні ситуації, підкреслює всі основні образи, які мучитимуть читача на протязі всього драматичного дійства роману, і вводить всі мотиви (зради, провокації, любови, ненависти, страждання), які пізніше повинні тримати сюжет у безнастанній напрузі і дії. Читач насамперед знайомиться з образом старого померлого Якова Чумака, монументального, кремезного і могутнього патріярха «свого племена, дебелого і рясного», дух якого витатиме над усією дією роману. Бачить перед собою чотирьох синів Чумакових, їх драматичну зустріч і несподіване розстання. Особливо підкреслений образ наймолодшого, Андрія, якому належить відіграти основну ролю в задуманій трагедії. Яскравий образ «священника» Якова, важливість ролі якого читач не скоро може зрозуміти. Образ ідеально чистої і відданої сестри Галі. Десь краєчком на мить появляється і загадково зникає образ давньої коханої дівчини Андрієвої Катерини, щоб потім, очевидно, рухати сюжетом і в розв'язці його зіграти якусь особливо важливу ролю. Закінчується розділ несподіваним арештом Андрія, за яким замикаються в'язничні двері, а за ними на довгий час залишається таємниця: хто? Хто провокатор? Хто видав?

Це дуже привертає увагу читача. Він приготований до гострих сюжетних зламів, конфліктів, напруження дії до найвищої пуанти, до поступового розкриття цих образів, ідей і сюжетних конфліктів. Цим замикається тільки двадцять перша сторінка роману. Далі починається новий світ: світ внутрішньої тюрми НКВД, побуту, безконечних страшних тортур, допитів і слідчої практики. І надовго забуваються (майже) і зникають з поля овиду читача — аж до 445 сторінки — ті, ким так міцно закручені пружини сюжету на початку (брати Андрія, сестра Галя, Катерина, «отець» Яків, мати) і на кому цілком заслужено читач зосередить свою увагу. І що головне: далі весь основний, аж занадто великий і різноманітний, типаж, всі події, факти, ідеї, тобто все основне в романі аж до передостаннього розділу на сторінці 558 написано в іншому пляні, ніж заповідав бравурний і схвильований тонус його початку. Ми по суті маємо далі звичайні спогади, в'язничні мемуари доби кривавого Єжова. З детальних, інколи занадто детальних, описів ми довідуємося про внутрішній стан тюрми НКВД за цієї доби, про офіційні і неофіційні правила побуту в'язнів у камерах, санітарний стан, взаємини з вартовими і наглядачами, характеристику останніх, про щоденні процедури з умиванням, кльозетами, сніданками, обідами, вечереми, камерними непорозуміннями, в'язничним гумором. Неповторні картини з обшуками, карцерами, бійками, самоврядуванням і

самоорганізацією внутрішнього життя, про діяльність самоосвітніх гуртків і курсів — одне слово, довідуємося про фантастичні, як на в'язничні умови, факти. Численні в'язні, що проходять конвейер смерті — це не образи, не уявні збірні типи, носії певних ідей, як це є в романі А. Кестлера «Тьма опівдні» чи у В. Сержа «Справа Тулаєва», а конкретні люди, відомі нам сучасники із своєю конкретною, не вигаданою, біографією (за винятком головного героя Андрія Чумака): професор Юлій Романович Гепнер, поет Антін Дикий, директор ХПЗ Свистун, голова ЛОЧАФУ — Галушко і т. д., і т. д. Отже маємо тут все, що можливе й обов'язкове тільки в мемуарній літературі. В більшості типаж появляється в романі не в наслідок, як звичайно, конфлікту ситуацій, ідей, образів у процесі розгортання сюжетної, суворо продуманої канви, не в наслідок чи то структурної (механічної), чи психологічної (внутрішньої) мотивації, а звідси сюжетної пов'язаності між собою, а поза сюжетною структурою, в наслідок чисто описової і хронологічної розповіді про життя і страждання людей у певному місці й певного часу. Отже, знову таки риса властива мемуарній розповіді, але в жадній мірі не образному показові явищ та ідей.

У чому ж тут справа? Непродуманість? Творча поразка? Безсилля вклась в строго продуманий сюжет?

Ні. На нашу думку ні те, ні друге, ані третє.

Багрянний як мистець взагалі ніколи не відзначався підпорядкуванням якимось давно усталеним поетичним чи мистецьким законам. Ніколи не міг і не хотів укладатися в раз колісь, кимось визначені рамці. Він завжди волів бути тільки самим собою. Пригадайте його:

Догмати... Істини... Закони... І пенати..

Ну, а для нас — лише один догмат:

Ти будь таким, яким родила мати!

Він таким є. Це інколи йде йому на шкоду. Але інакшим він бути не хоче. І таким він залишився у своєму «Саду Гетсиманському».

Нам видається, що в процесі творення «Саду Гетсиманського» боролосся дві внутрішні стихії автора: дуже сильна, властива йому творча уява і надмірна перевага власної біографії конкретно пережитими в тюрмах НКВД фактами і подіями.

З одного боку, автор не міг зрадити себе як мистця, з другого — він не міг і не хотів відштовхнутися від тих конкретних пережитих, поземних фактів, які мали становити основу і правити за мотив

правдивості і невигаданості його розповіді. Звідси, з одного боку, в задумі сюжет із зав'язкою і кінцевою розв'язкою, бравурний патетичний бетговенський тон, типізація образів (Андрій та інші), наснажування переживань маси в кількох образах, звідси надзвичайні психологічні фрески (стор. 263 «На цинтриновій латочці неба...» і далі), уявні видива (стор. 283), внутрішній світ прекрасного у людини (стор. 284—286), чарівні мисливські пейзажі (287—292), гострі контрасти, психологічні етюди, що пересотують і органічно врастають у хронологічну побутово-описову дійсність внутрішньої в'язниці НКВД. З другого боку, посилення на справжні імена, на справжні переживання, детальні, інколи аж занадто детальні, описи побуту, взаємин, характерів, у цілому — мемуарна форма роману.

В шуканні компромісу і виходу з цих суперечностей автор вирішив зробити експеримент і написати такий роман, поєднавши мемуаристику з сюжетним викладом і образним узагальненням.

Цей експеримент автора і вводить в оману багатьох щирих його читачів і критиків, які схильні за всяку ціну розглядати «Сад Гетсиманський» як конкретну мемуаристику, а Андрія Чумака — як автора роману.

Чи вдався авторові цей експеримент? Відповісти на це категорично так чи ні було б не легко. Польський поет і критик Юзеф Лободовський у статті про «Сад Гетсиманський» («Культура», ч. 12), не говорячи, звичайно, про свідомий експеримент, припускаємо ми, відчув, що поєднання двох тенденцій у книжці — сюжетного твору і мемуарного репортажу — відбивається подвійно на романі: «Виграє на цьому автентизм оповідання, — тратиться мистецька сторона», — пише він. І це твердження, на нашу думку, в певній мірі правдиве.

Звичайний невибагливий читач, захоплений автентизмом типу і подій, виявляє своє незадоволення з домішки вигадки, уяви, образу, настирливо радить авторові відкинути все те як непотріб і прилюдно заявити, що Андрій Чумак — це він, і що всі факти в книжці — правдиві, пережиті і власними очима бачені.

Читач, що вже спокушений на мистецькому слові, волів би не бачити в романі сили-силенної анекдотичних епізодів, побутових описів, непотрібних третьорядних деталей, що уповільнюють темп дії, не бачити власних, нічого не значущих імен, а лише типізовані образи — від чого саме якраз автентизм дієвих осіб, подій і фактів тільки виграє би.

■

Але ці дискусійні й суб'єктивні поради справі не зарадять. Маємо «Сад Гетсиманський» таким, як він є. Читач його сприймає, і ми повинні збагнути його об'єктивну функцію.

Ми свідомі того, що коли б говорити при розгляді «Саду Гетсиманського» про речі периферійні, то можна було б вказати ще на чимало хиб: коректорських, мовних, частих повторень, можна було б висловити сумнів, чи Джоконду намалював Рафаель, а в Харкові є Євбаз, можна було б поставити під сумнів, що наркома Єжова змістили 1939 року, тобто після того, як «року Божого 1939 на Холодній горі у спецкорпусі тюрми збожеволів професор Гепнер», бо Єжова напевно вже не було наприкінці 1938 року і цього «бездротовий» в'язничний телеграф не міг не передати і т. ін. і т. п. Але ми не вважаємо це за явища трагічно істотні. Якби була охота, подібних нонсенсів навіть у класиків світової літератури можна було б назбирати силу-силенну. Ці речі тільки свідчать, що під час підготовки «Саду Гетсиманського» до друку забракло гострого редакторського олівця. І тільки.

Але попри всі ці дрібні, периферійні хиби, попри сюжетну переобтяженість надмірними деталями, попри внутрішній конфлікт мистецького задуму і фактажу пережитого, «Сад Гетсиманський» твір великого громадського звучання.

Насамперед це перша в українській літературі річ, де смутна і трагічна для українського народу доби терору кривавого сталінського сатрапа Єжова знайшла своє досить детальне відтворення. Вся різноманітна диявольська своєю жорстокістю, садистична, незрозуміла на перший погляд своєю нелюдністю, аж до безглуздя, форма тортур і допитів у тій колосальній людобойні, що має фірму ГПУ-НКВД-МВД, відтворена реально і правдиво.

Книга має блискучі з погляду мистецького і психологічного діалоги, яких може не посоромитися найкращий майстер. Згадати б хоча діалог між Андрієм і начальником відділу Фреєм. Але важливість цих діалогів (а їх у книжці чимало) насамперед у тому, що саме через них автор показує ідейну внутрішню силу того покоління, що в процесі більшовицького терору і диктатури зформувалось як неминуче і грізне її заперечення. Хтось, здається, десь закидав авторові, мовляв, його герої мучаться, умирають, але невідомо, за що, вони не мають жадної ідеї. Це не відповідає правді.

Герої роману (і Андрій, і його брати, і колишній герой громадянської війни комбриг Васильченко-Драшман, і Зарудний, і штурман з крейсера «Червона Україна» та інші) мають глибоку послідовну ідею. Ідею, що родилась в їх муках і стражданнях, що переросла їх самих, розлилася за тюремні ґрати і стала захищеною власністю мільйонів гноблених людей. Звичайно, вони не деклямують жадних «декалогів», не виголошують жадної партійної програми, не розповідають про жадне своє політичне підпілля. Але вони мають своє «кредо». Його можна вичитати з кожної сторінки. Його можна вичути з діалогу Андрія з Фреєм. Вони насамперед українці. Навіть ті, що українською мовою не говорять. Але своє українство вони не реклімують, бо це з їхнього погляду було б так само смішно, як стверджувати, що вдень є світло або вогонь гарячий. Це речі зрозумілі самі собою. Вони ненавидять сталінський режим, але не за те, що він виріс з революції 1917 року, а за те, що він зрадив цю революцію, обдурич народ, «що кров, пролита мільйонами, пішла намарно, потоптана й поругана системою нового визиску, соціального і національного поневолення».

В цьому велика позитивна функція роману І. Багряного. Коли ж до цього додати, що роман пронизаний глибоким людським відчуттям правди, добра, справедливості до всіх людей, що йому чужа й далека замкнутість у собі чи шовінізм, що в основі його лежить гуманізм, як принцип людських взаємин, що він не викликає зневір'я, а збуджує любов до людини і віру в її незнищенну силу й витривалість, — то це тільки стверджує, що «Сад Гетсиманський» належить до кращих здобутків нашого письменства останніх років.

«Сучасна Україна», Мюнхен, 2. 9. 1951.

III

ВІДІЙШОВ У БЕЗСМЕРТЯ

25 серпня 1963 року, в санаторії Ст. Блязієн у Шварцвальді (Західна Німеччина) після довгої й тяжкої недуги (туберкульоза, діабет і хвороба серця), на 56 році життя помер Іван Павлович Багрянний.

Його смерть не була несподіваною. Вона чигала на нього майже щоденно протягом останніх тридцяти років його неспокійного й трудного життя. Він, що мав вроджену віру в життя й успадковану від батька-муляра відвагу і фізичну витривалість, чинив її несамопитий опір. Бациліям ТБЦ, — подарунку з советських тюрем і концентраків, — він протиставив глибоку віру в життя, ідейний

активізм і мистецьку творчість. Але цього вистачило тільки на п'ятдесят шість років життя. Переобтяжене надмірною працею і хворобою, що точила його організм, серце довше не витримало. Життя поета — урвалося. І то — в роки найбільших творчих плянів, задумів і заглиблень.

Він тяжко пережив смерть Теодосія Осьмачки. Теодосій Осьмачка й Іван Багряний — поети зовсім різної поетичної напруги, зовсім відмінного мистецького звучання. Але було в них одно спільне, що завжди їх духово в'язало. Це їх молодість київської доби. Це їх спільне перебування в творчому підсонні МАРС-у.

У зв'язку зі смертю Осьмачки, 7 вересня 1962 року, Іван Багряний писав мені:

Останній раз я бачив його у лікарні в Мюнхені, розбитого паралічем і безпам'ятного, в ліжку витягнутого на весь зріст, суворого, як Данте. Всіма забутого і покинутого...

Ця різюча подібність задуманого в безпам'ятстві, вимученого і вже потойбічного Осьмачки до Данте потрясла мене до самої глибини душі. І я тоді мало не заломився навіки в моїй вірі в українську людину, для якої і найкращі сини нації — порожнеча.

Не знаю коли, але якщо моє серце трохи потягне, якщо його не доконає швидким темпом наша сумна і замрячена дійсність, я вирізьблю той образ Осьмачки, який лишився в моїй душі.

Але вже, десь за два місяці пізніше, у грудні 1962 року, Багряний писав мені:

Цими днями трохи дуба не вривав. Маю тяжке захворювання коронарних судин і, брат, крутить мене ця біда в гудзик. Так що, може, оце напишу тобі листа, а вдруге чи й доведеться...

І тут же, похопившись, додав:

Але це все між нами, не люблю нарікань і не хочу, щоб їх хтось від мене чув. Це тільки для того, щоб ти був у курсі справ, в разі довго не писатиму, друже мій.

І це був таки останній його лист до мене.



По смерті Івана Багряного, за останній рік, появилось чимало статей, спогадів, заміток з висловом почуття смутку, пошани, із спробами окреслити його образ як людини, громадського діяча і письменника. Але переглядаючи це все тепер, бачу, що ми навіть на сьогодні добре не усвідомлюємо, кого ми втратили. А втратили в розквіті творчих сил насамперед оригінального, вникливого, перманентно неспокійного письменника, поета великої уяви, схвильованої суспільної і душевної напруги, поета самобутнього образно-мистецького бачення світу. Політика, що він їй віддавав чимало часу в останньому періоді свого життя, це лише частка, лише похідне його вічно схвильованої поетичної душі активного романтика. Це акція, сказати б образно, вимушена обставинами трагічного часу і його глибокою свідомістю обов'язку служіння українському народові.

Це найкраще розумів сам Іван Багряний. Свій останній передсмертний, незакінчений лист до невідомого друга він почав так:

Друже мій,

Я вже задихаюсь. Щоб уявити якого несамовитого напруження нервів і волі треба мені для витримування всієї зливи мерзості (такої безконечної і такої немилосердної!), треба взяти лише до уваги, що моя душа від природи — це душа поета і мистця. А значить, вона зовсім не пристосована таку мерзость витримувати, — не має панцера, та я все це витримувати мушу. Мушу. Хто розуміє це слово?..

Це жаский крик душі людини і поета проти тієї еміграційної підлоти, що так само, як і більшовицько-московська агентура, систематично отруювала його життя. Але, рівночасно, це стверджує нам, що сам І. Багряний розумів себе і свою місію в першу чергу і в основному як поета і мистця. І просив востаннє так розуміти й оцінювати його. І ще такий факт: коли в останні роки, змагаючись у джунглях української еміграційної політики, він відчув утрату сил, то його найбільшою журбою було те, що знищене здоров'я не дозволить йому виконати цілком його основне життєве покликання письменника-мистця.

Стільки задумів лежить нездійснених, — писав він мені у вересні 1961 року, — вже виношених, вже розпрацьованих, але не доведених до завершення речей! І чи зможу я їх завершити з угробленим серцем! — з діркими легенями! і з такою

несамовитою втомою, що хочеться, просто, стати каменем і не рухатися вічність.

...Вибач. Не буду. Це дурне. Мовчу.

Це знову крик раненої душі поета, болюча скарга на фізичну неспроможність довести до завершення бодай розпрацьовані вже творчі задуми. І, рівночасно, глибока свідомість своєї місії, свого обов'язку і відповідальності як письменника. Вже це одне говорить нам найвиразніше, кого ми втратили.

Він був поетом з покликання. Література, творчість для нього була не кар'єрою, не славою, не гоїним життям. Література — це тяжкий хрест, це страждання і боротьба, це мука і радощі, це кожночасна готовість до самопожертви, до Голготи, це, нарешті, духове удосконалення людини й утвердження в цілому світі правди її. Це він, чи не єдиний серед усіх українських поетів 20-их років, ще двадцятилітнім юнаком, початкуючим поетом, відважно, вголос на весь світ, підкреслив у, знаменитій тепер вже, передмові до своєї поеми «Аве Марія» (1929), відповідний уступ з якої я дозволю собі пригадати:

Не іменуй мене поетом, друже мій, бо поети нині — це категорія злочинців, до якої не належав і не хочу належати. Не іменуй же мене поетом, бо слово поет стало визначати: хамелеон, повія, спекулянт, авантурник, ледар.

Не іменуй же мене поетом, друже мій! Я хочу бути тільки людиною, яких так мало на світі.

Запам'ятаймо: молодий поет випускає у світ свою поему «Аве Марія» і в передмові до неї просить читачів не називати його поетом. Парадокс? Ні. Саме в той час, у сатиричному циклі «Комета» поет розкриває цей конфліктний пасус так:

Поети — євнухи у наш двадцятий вік!

Звичайно не усі і не на всій плянеті.

Я лиш всього про земляків моїх,

Лише про них — про євнухів-поетів.

Родившись з крилами, не вчилися літати,

Родившись гордими — навчились плазувати...

«Співочий грім батьків» вони таять!..

І от тепер:

они в капелі состоять —

В капелі євнухів при каті!

«Капля євнухів при каті». Який це трагічний і несамовитий образ уніформованої, позбавленої елементарної творчої свободи

літератури в умовах тоталітарної диктатури компартії, де для справжнього поета місця немає. Для слухняних і виконних членів «капелі» кар'єра, слава, гойне життя — забезпечені. Але молодий Багрянний з огидою від цього відштовхується. Він — поет з покликання, просить не називати його поетом. Він хоче бути тільки людиною. Чому? Бо література — це людина. Людина в мікро- і макрокосмосі. Людина в усій дивовижній складності свого життя, психіки й діяльності. З її радощами, щастям, прагненням і трагедією. З її універсальною, неподільною правдою, правом і свободою. Література як мистецтво — створена людиною. Створена для неї і про неї. Тільки той, хто вміє відчутти, побачити і відтворити в неповторних образах людину-будівника всесвіту, її духову універсальність і глибинність, тільки той — справжня людина, ergo — поет. Література — це не низка більш чи менш вдалих метафор, рим та асонансів; це не позування під деміурга, це не хизування своєю виключністю, не епатація непосвячених екстравагантними вигадками й ситуаціями. Ані метафори, ані рими, ані асонанси, самі по собі ще не поезія. Вони тільки засоби, тільки техніка мистецького, образного бачення людини. Без них — поезії нема, але й вони (засоби), самі по собі, також поезії не творять. Поет може бути й деміургом, пророком, але тоді, коли він людина, людина того виміру, що: «За всіх скажу, за всіх переболію!» Метафори, рими й асонанси тільки тоді виконують свою мистецьку функцію, коли вони є органічною часткою поетового ества, опуклою мистецькою фіксацією його душі, його народу, нації, всесвіту.

Шукаєм настроїв, метафор, асонації.
За влучну риму проміняли розум.
Поетики сплюндрованої нації
Пережили чудну метаморфозу.
Одні сюсюкають та марять Галатейми,
Другі над римою товчуться геніяльною,
А треті музу українську промотеєву
Зробили дівкою інтернаціональною.



За життя Івана Багряного ми всі посліпль робили йому велику, нічим не виправдану, кривду. Насамперед, ми не тільки не вміли дати відсіч усій тій, як висловився він, «зливів мерзости», що

отруювала останні роки життя його, а навіть, деякими, може, й непередуманими, а може, й свідомо, керуючись низьким почуттям заздрости, чи іншою людською слабкістю, негуячими заувагами на адресу його особи та його творів, підсилювали та підпирали ту «зливу мерзости». Може, смерть його уб'є дрібноту в нас, прояснить серце, внесе поважність, відповідальність та об'єктивність у наше ставлення і нашу оцінку його місця й значення.

Дехто з нас вважав, що твори його поспіль недовершені. А вони (ці твори), всупереч таким пересудам, масово читались читачами, пробивали мури чужих літератур, ставали там лектурою мільйонів читачів, діставали високу оцінку вибагливої критики і несли добре українське ім'я у світ. Дехто з нас вважав також, що він, можливо, непоганий прозаїк, але поет — слабкий. А тонкий і вибагливий французький критик, член Академії Гонкурів, — Андре Біллі у своєму критичному есеї про «Сад Гетсиманський» («Ле Фігаро Літтерер», ч. 768, 13 травня 1961, Париж), рівно ж як і другий критик В. Вольмен з відомого літературного тижневика «Ле Нувель Літтерер», (ч. 1762, 8 червня 1961), підкреслили, що проза Багряного, не зважаючи на її похмуре тло, читається з захопленням, бо Багряний — поет, справжній поет-гуманіст. І в цьому його перевага над Артуром Кестлером, скажімо.

Творчість І. Багряного ми намагалися часто обійти мовчки. Навіть там, де її не можна було обійти. Коли інколи, декому з нас, доводилося інформувати чужий світ про нашу літературу, то якимось майже завжди траплялось так, що ім'я Багряного забувалося.

Більше того, вже тоді, коли твори Багряного («Тигролови», «Сад Гетсиманський», «Чому я не хочу повертатися до ССРСР?»), поминувши нас і наші оцінки, появилися в перекладах англійською, німецькою, французькою, голландською, італійською та еспанською мовами, коли в пресі цими мовами появилоса багато позитивних рецензій на переклади українського автора, — навіть тоді більшість нашої преси, якимось дивом, дотримувалась «змови мовчання». Так, ніби нічого особливого не сталося. А насправді сталося щось більше, ніж звичайний переклад і вихід книжки українського автора якоюсь чужою мовою. Ми ніби навмисне забуваємо, що твори І. Багряного не просто перекладено і видано кількома чужими мовами, якимось авторовим меценатом чи прихильником, для задоволення авторської амбіції. І видано їх кількома накладами (прикладом, англійською та німецькою мовами) тільки тому, що їх мистецький рівень та ідейне звучання апробували беззастережно: авторитетна критика, а найголовніше — мільйоновий читач. Перекладені твори Багряного не спіткала

доля багатьох українських авторів, сучасного і минулого, твори яких, вийшовши в світ чужою мовою, діждавшись, а в більшості й не діждавшись, бодай маленької згадки в пресі, безслідно і назавжди тонули в чужому книжковому морі. Пригадаймо собі голоси американської та англійської критики, і то в таких поважних органах, як «Лайбрері Джорнал», «Кіркус», «Сатердей Ревю», «Букмарк», «Тайм», «Нью-Йорк Таймс», «Нью-Йорк Гералд Трібюн», «Чікаго Трібюн», «Сан-Франсіско Кронікел», «Крісієн Саєнс Монітор», або всесвітньо читаний тижневий додаток до лондонського «Таймс»-у, або таких німецьких, як «Мюнхенер Меркур», «Ді Ноє Цайтунг» та інші, або голоси таких французьких мистецьких критиків, як вже згадуваний Андре Біллі в «Ле Фігаро Літтерер», як Аллен Палаєнт у «Ле Франсе Католика», як В. Вольмен у «Ле Нувель Літтерер», як «Форс Аерієн Франсез» та багато інших, щоб переконатися, яку відмінну і почесну біографію мають твори І. Багряного чужими мовами.



Творчий шлях Івана Багряного ділиться виразно на чотири, хоч і нерівномірних, періоди. Перший — від 1926 до 1932 року, тобто від початку його літературної праці до дня першого арешту. Другий період — від 1932 до 1940 року. Доба в'язниць і концтраків. Третій період — 1941 до 1945 року. Доба другої світової війни й окупації України. Четвертий період — 1945-63. Повоєнна доба й еміграція.

Син муляра Павла Лозов'яги з села Куземине, що розкинулося десь між Охтиркою і Полтавою, під прибраним ім'ям Івана Багряного, появляється вперше на ширшому всеукраїнському обрії, в Києві, десь року 1925. Вчився у Київському художньому інституті, а вільні години від лекцій віддавав залюбки літературній праці. За 1926 рік у київському журналі «Глобус» (ч. 19) появилася перша поезія за підписом Іван Багрянний — «В місто». З того часу його поезії й оповідання друкуються систематично майже в усіх тогочасних літературних журналах: «Життя й революція», «Червоний шлях», «Всесвіт», «Глобус», «Плужанин» та ін.

Творчість молодого, дев'ятнадцятирічного поета звернула на себе увагу. Київська група тоді вже відомих письменників, що носила назву Ланка, до якої належали такі письменники, як Б. Антоненко-Давидович, Григорій Косинка, Євген Плужник, Дмитро Фальківський, Валеріян Підмогильний, Теодосій Осьмачка та Галина Орлівна, — 1926 року переформовується й приймає нову

назву МАРС — Майстерня революційного слова. До свого складу вони тоді прийняли кілька нових імен: Бориса Тенету, Дмитра Тася, Дмитра Борзняка, Івана Багряного. Наступного, 1928 року, в київському письменницькому видавництві МАСА виходить перша книжка поезій Івана Багряного — «До меж заказаних». Це був підсумок перших його поетичних спроб. Не було це якимось зовсім новим словом у поезії, але ця перша збірка молодого автора мала всі позначки доброї літературної школи і безсумнівного свіжого таланту. Вражав щирий, непідробний ліризм, багатопляновість образу, ритмічна й евфонічна свіжість та приваблива пісенність. Вирізнялась особлива нота філософсько-суспільної медитації з виразним нахилом до сатирично-інвективної поезії. Ця риса в першій його збірці найвиразніше проявилася в глибоко-ліричній поемі «Монголія». Є вона одночасно тонким ліричним візерунком азійських пейзажів, історіософічним роздумом над долею азійських народів і дещо завульвованим політичним памфлетом з виразною проєкцією на українську дійсність.

Поруч з цією лірично-героїчною історіософією вибухає в творчій лябораторії молодого поета цілий цикл політично-інвективної сатири, праджерелом якої є безсумнівно суспільно-сатирична творчість Т. Шевченка («Кавказ», «Сон» та ін.). Були це: епопея «Комета», з якої уціліли і дійшли до нас тільки деякі уривки, поема «Батіг», що збереглась цілком, і велика поема «Гутенберг» — чи не найсильніша з цього циклу, але яка в добу всеукраїнського пихоліття в 30-і роки пропала, очевидно, назавжди. В цьому ж плані мала бути й поема «Ульріх фон Гутен», задумана з великим ентузіазмом 1929 року, але якої авторові так і не пощастило реалізувати. Тематично ця поема мала бути пов'язана з великим німецьким відродженням, точніше — з добою «Штурм унд дранг'у», але ідейний підтекст мав бути виразно пов'язаний з тогочасною українською дійсністю.

Зате зовсім ніби випадково, під час літніх вакацій в Охтирці 1929 року, автор написав і власним коштом видав поему «Аве Марія», про яку ми вже згадували вище. «Аве Марія», яку автор десь у серпні 1929 року розіслав по всіх книгарнях України, мала блискавичний успіх у читача. Поки високі цензори прочитали та дали суворий наказ негайно вилучити поему з продажу, вона була на 90% розхоплена.

Але цей жартівливий вчинок молодого поета мав свої тяжкі наслідки. Виготовлена й запропонована вже офіційно до друку нова збірка поезій І. Багряного «В поті чола» (1928—30) вже не була пропущена цензурою (Укрлітом). Збірка «В поті чола» була

виповнена чудесними піснями про будівників життя, цим, скажу так, чисто багрянівським візерунковим вінком образів ветеранів праці. Це був широкий, глибокопоетичний гимн простим працюючим людям: мулярам, бондарям, ратаям, майстрам-годинникарям, швачкам, кравцям, малярам, шахтарям, водіям машин тощо. Збірка була присвячена батькові:

Ветеранові цегли і вапна, — людині, що не прочитала навіть свого пашпорта зроду, — цю книгу з любов'ю присвячує син.

І це не просто собі звичайна посвята батькові. Муляр Павло Лозов'яга, реальний, добрий батько поета, якого він безмежно любив, виростає, перетворюється тут же в символ свого соціального стану, в образ-міт народу-трудівника. І який гнітючий парадокс доби: збірку цю заборонили ті цензори, що прикривалися ім'ям народу-трудівника. Збірка, очевидно, загинула разом з архівом знищеного радянською владою письменника Олексі Слісаренка, що довго й наполегливо опікувався її публікацією.

1930 року в харківському видавництві «Книгоспілка» вийшла друком поема Багряного «Скелька». Тема поеми — народні перекази про антиморальну, антинародну й антиукраїнську роль, насаджуваної в Україні російської церкви. Дія відбувається в чоловічому монастирі, що збудований на горі, біля села Скелька на Полтавщині. «Скелька» вже засвідчила, що автор її, як поет і мистець, зміцнів, виріс і змужнів. Його палітра фарб і тонів заблищала тут ще винахідливішими, але йому тільки властивими, кольорами. Свіжими, я сказав би, чисто багрянівськими штрихами накреслені пейзажі Лівобережжя України, не оклепана, смілива рима, природна, не штучна, не вимучена ритміка, тональні, звуково-прозорі ліричні описи природи, полісмісловість і багатопляновість ідеї та сюжету, цілком свідомо, хоч і прихована за езопівською мовою, проєкція цієї історичної тематики на нашу українську сучасність, — все це поставило поему на високий мистецький рівень. «Скелька» засвідчила, що в українську літературу прийшов новий і справжній поет.

Якщо згадати ще поезії, що не були опубліковані окремою збіркою, хоч написані в ці роки і розкидані по різних журналах і часописах, а саме такі, як «Собачий бенкет», «Серце», «Вандея», «Тіні» тощо — речі чималого поетичного дихання, то це було б і все з першого періоду творчості Івана Багряного, який замикається 1932 роком.

1932 року, либонь літом, прийшов, несподівано, перший арешт поета. Не було йому тоді ще навіть повних двадцять п'ять років. З

того часу, аж до початку другої світової війни, живе Багрянний в стані безперервного переслідування, в'язниць, концентраків, етапів, допитів, знущань. Живе без права і можливості писати і друкувати. І все ж таки ця друга доба, вже не життя, а поневірянь, дає нам цикл «Аргонавти», «З пісень матері», «На рейді», «Рідна мова», «Матері», «З камери смертників» і такий поетичний унікум, як «Золотий бумеранг».

«Золотий бумеранг» написаний в харківській в'язниці під час слідства 1932 року. Крізь заґратоване вікно слідчої тюрми автор зумів побачити й емоційно, в фантастичних образах, пережити і по-своєму, якимось намацально просто, відтворити всю дивну, й незбагненну до кінця людським розумом, світобудову, а в ній нашу Альяма Матір — Землю. Побачити, збагнути її надзвичайний вічний шлях у космосі й проспівати бравурний гимн цій дивній і дорогій нам «колиці людства».

Пливають світи.

Холонуть зорі.

В порожняві фантазмагорій
Ані початків, ані дна, —
Порожнява нудна, страшна,
Порожнява без меж, без дна,
А в ній — В О Н А

минає зорі.

Біжить мандрівниця пустель,
Береться сонцем і цвіте.
Ані помилиться ніде.
Ані зупинитися ніде.

Подібного поетичного слова про космос, з присмаком інтимності, іронії і сарказму, українська література, як мені здається, ще не мала. І це все, що чудом уціліло й збереглося у чернетках або в пам'яті поета. Решта — хто знає якої сили й мистецької ваги — пропало в цю трудну і лиху добу.

Війна застає поета в рідній Охтирці, куди він щойно повернувся з більшовицьких тюрем і концентраків. Повернувся знесилений докраю, з смертоносними бацилями в легенях. Німецька окупація України й терор нового завойовника знову втягають у вир життя, боротьби і творчості. Багато його агітаційних листівок, коломинок, пісеньок і жартів, що він тоді написав для українського підпілля, для українських повстанчих загонів, ніколи не було зібрано і будь-де занотовано. Поет відновив і записав тоді багато з речей загублених, конфіскованих, забутих чи створених, але не записа-

них у минулому. Одночасно він пише свою повість «Тигролови», низку поезій для дітей і знамениту поему «Гуляй-Поле». Не буде перебільшенням, коли сказати, що «Гуляй-Поле» — це виключний поетичний документ доби. Єдиний в українській літературі. Це жаский крик душі поета, людини і патріота. Осмислення трагізму доби цивілізованого дикунства. Візійне передчуття, глибока фанатична віра у грізного месника всенародного. Месника, що гряде.

О, де Ти, Мужній, Простий і Великий —
Благословенний на меч і бої?!
Вибухають воплем, вибухають криком, —
Ждуть Тебе сироти Твої і каліки,
І невідомщені малята Твої!

Пізньої осені 1943 року, коли «Гуляй-Поле» було щойно написано, Багрянний, під свіжим творчим піднесенням, прочитав мені цю поему. Прослухавши, я мав враження, що «Гуляй-Поле» не написано, а експромтом, в стані екзальтації, проказано. Багрянний не заперечував. Він тільки сказав, що поема його пекла вогнем і він її мусів якнайшвидше висловити. Це вислів напружених докраю нервів. І вже тепер, по багатьох роках, прочитавши знову поему, я кажу, як і колись казав: не шукайте тут ні законів поетики, ні відсіяної «чистої» мови. Придивіться і вслухайтесь в її звучання, в її синтаксу: *незвичну, бриласту, гострокутну і ламану. Важку і разючу*. Збагніть, як вона пасує до об'єкта опоетизування, до жорстокої, нелюдської доби. Якою разючою диспропорцією, якою відсутністю мистецької правди позначено було б поему, коли б її було написано доброю, витонченою «сальоновою» мовою. Ні, таки велике щастя, що «Гуляй-Поле» не є в собі звичайна поема: пляново задумана, скомпонована, обтесана, припасована. *Добре, що вона є тільки бриластий уламок доби і душі поета.*

По війні Іван Багрянний, як і сотні тисяч українських людей, опиняється на еміграції. Повертатися на батьківщину він не може і не хоче. Чому? — він пояснив це переконливо в своїй знаменитій брошурі «Чому я не хочу повертатися до ССРСР», що вийшла кількома західними мовами і відограла свою пропагандивну та оборончу роль. Бере активну участь у громадському і культурному житті еміграції. Вже восени 1945 року, з кількома ентузіастами-літераторами, він стає одним з основників МУР-у — Мистецького українського руху, що оживив літературний процес на еміграції і дав цілий ряд мистецьких фактів, які не зможе зігнорувати жаден об'єктивний історик української літератури повоєнної доби. Після роз'їзду української еміграції з Європи та припинення діяльності МУР-у на європейському континенті чи, вірніше, перетворення його

в Об'єднання українських письменників в екзилі «Слово» з центром у Нью-Йорку, Багрянний посередньо бере участь у ньому, зголошує своє членство й підтримку, згодом бере активну участь у всеєміграційному з'їзді письменників у Нью-Йорку 1958 року. Тут його обирають до складу Президії ОУП «Слово» і заступником голови на Європу. Активно працюючи в громадсько-політичному секторі еміграції (беззмінний від 1948 року лідер УРДП, засновник і довголітній редактор газети «Українські вісті», член, а пізніше кільккалітній голова Української Національної Ради і, нарешті, віцепрезидент УНР в екзилі), він, одночасно, розгортає велику творчу працю. До двадцятиріччя його літературної праці виходить вибрана збірка поезій — «Золотий Бумеранг» (1946), появляється повним виданням повість «Тигролови» (1946). Далі пише: «Морітурі» — драматизовану повість-вертеп — образи в'язнів радянських тюрем напередодні війни (1947), драматизовану повість «Розгром», присвячену німецькій окупації України та боротьбі українського народу проти окупанта (1947), відому комедію «Генерал» (1948). Диявольським методам слідства і катування, страшній машині примусу й терору комуністичної диктатури та непоборній силі і правді українського народу присвячено роман «Сад Гетсиманський» (1950). Український молоді напередодні війни, в умовах більшовицького терору, присвячено книгу «Маруся Богуславка» — перша частина задуманої трилогії «Буйний вітер». Велика драма української патріотичної молоді в останню світову війну (трагедія під Бродами) — основна тема повісти «Огненне коло» (1953). Блискучий, гострострілий віршований памфлет «Антон Біда — герой труда» (1956) — відповідь комуністичним людоловам із відомого «Комітета за возвращение на родину», — завершує собою творчий доробок Івана Багрянного в четвертий, еміграційний період його життя і творчости. Якщо додати, що він ще є автором численних есеїв, памфлетів, статтів на літературні, культурні та політичні теми, автором відомих пісень («Вставай, народе!», «Баляда про Тютюнника», «Марш одумівця» та інш.), багатьох дитячих поезій і книжок, — то це було б і все з опублікованих речей письменника в останній період його життя. В останні дні життя він інтенсивно писав і закінчив великий роман «Людина біжить над прірвою».

Я нічого не говорив про Багрянного мистця-малюра. Аджеж покійний, поза всім, мав мистецьку освіту і при нагоді працював і в цій галузі. Професійно він малярством ніколи не займався. Але приватно, для душі, для розваги, інколи — для жарту — дуже багато. Досить бодай побіжно ознаймитися з його ілюстраціями дитячих книжок, з ілюстраціями до памфлету «Антон Біда — герой труда», з

портретними і пейзажними речами, що подекуди збереглися на руках друзів і знайомих, щоб переконатися, що й у цій ділянці Багрянний проявляв не абияку обдарованість.



Вже з цього побіжного перегляду видно, яку велику і вагому літературну спадщину залишив нам І. Багрянний. Знаючи умови життя й праці його, неминуче ставиш питання: коли це все він міг написати? Де він брав сил і часу? Особливо це стосується до останнього періоду життя його. Аджеж на ньому висіло стільки титулів і обов'язків? Більше того: відомо, що, приблизно з 1948 року, він майже не виходив зі шпиталю. Він зазнав кількох важких операцій. А на романі «Маруся Богуславка» навіть позначено, що його написано в санаторії Ст. Блазієн.

Обтяжений докраю, він писав свої численні твори ніби в стані справжньої військової облоги. Його особа і праця були під постійним концентричним вогнем. З одного боку, атакувала його систематично київська комуністична преса, її емґебівське східноберлінське гніздо «За возвращение на родину» та їх засиньоокеанська агентура. Проти нього вони мобілізували всі засоби провокації: навіть рідного сина примусили виступити з відкритим листом до батька.

І яка ж диявольська іронія української еміграційної дійсності: одночасно з цією комуністичною атакою проти Багряного, з другого боку, розгорнули шалену, неперебірливу в засобах, провокаційну акцію якісь, нікому не відомі суб'єкти та гуртки, що під тою чи іншою назвою вештаються серед еміграційної спільноти. Ці суб'єкти систематично провокували, цькували, загрожували смертним вироком йому й дітям його, робили несусвітні закиди, під різними криптонімами і псевдонімами плодили написані, повні злоби, брехні й підлости брошурки, статті, спрямовані проти імені Багряного, влаштовували «суди» над ним, ба навіть невживане батьківське прізвище «Лозов'яга» перекручували і вписували до реєстру його «злочинів». І ось серед усього цього нелюдського, диявольського свисту навколо його особи Іван Багрянний духово не заломився, не впав у дефетизм, не зрікся української спільноти, а, гордо «зціпивши зуби», як непорушна найвища скеля, стояв на варті української ідеї з чесним ім'ям патріота, людини і поета до самої смерті.

Його більше нема між нами. Кінчилося життя виключно

яскравої особистості. Обдарованої різнобічним талантом вникливого людинознавця. Сповненої великої волі до всебічної кипучої діяльності.

Відійшов від нас видатний поет, прозаїк, драматург, мистець-маляр, публіцист і громадський діяч. Відійшов глибокий лірик, поет рибальських ранків, мандрівних та мисливських пригод, фантастичних симфоній космосу, героїчного соціального патосу, з просмиками скепсису, сарказму і сатири. Відійшов автор, що глибоко бачив диявольське і пекельне і, в той же час, — божеське, добре, людське на нашій планеті. Поет, що був постійно і тривожно задивлений у сучасне і майбутнє своєї батьківщини і свого народу. Відданий йому до кінця. Сповнений віри в непоборність і вічність буття свого народу. З цією негасимою вірою він, у розцвіті своєї молодості, пішов у тюрми і концентраки, з нею він перетерпів надлюдські муки і знущання в катівнях НКВД, з нею пішов у підпілля проти нового завойовника, з нею помандрував у вічне вигнання з рідного краю.

Нещадний до всіх поневолювачів і катів. Ворог усякої брехні, підступства, облуди. Ворог рабської психології і покори. Ворог продажних і нищих, юд і фарисеїв, зрадників, перевертнів і донощиків. І водночас — возвеличник відважних і сильних, чесних і незрадливих, бентежних і гордих людей — носіїв української і вселюдської правди.

Таким він був. Таким відійшов у безсмертя.

«Слово», збірник ч. 2, ОУП, Нью-Йорк, 1964.

ОБРАЗОТВОРЕЦЬ «ВРЕМЕНИ ЛЮТОГО»

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.

Улас Самчук

Через недолю свого народу й своєї батьківщини він ще юнаком опинився поза межами рідного краю. Але, одірвавшись фізично від батьківщини, він духово перебував з нею у повсякчасному нерозривному зв'язку. У чужому світі він ще глибше, ще болючіше відчував, бачив і переживав долю і воління рідного народу і рідного краю. Ідея батьківщини і рідного народу виповнювала вщерть його духове єство, зміцнювала й утверджувала в чужому світі його письменницький талант.

Я ставив і зараз ставлю собі досить, як на письменника, виразне завдання: хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю, — писав якось Улас Самчук.

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.

Таким літописцем свого часу і свого народу і є Улас Самчук, таким він і ввійде в історію української літератури. Своє завдання він з честю виконував і виконує далі. Про це свідчить його ваговита і багатожанрова творчість.

Перші оповідання Уласа Самчука, що появу їх датуємо 1925 і 1926 роками, пізніше були, хоч і не повністю, зібрані в збірці «Віднайдений рай». Вони мали всі познаки ще молодого й недосвідченого автора. Але вже в них виразно можна було відчутти вдумливого автора, що хоче вникливо пізнати й відтворити сучасний йому світ та місце в ньому української людини. Характери, переживання своїх героїв молодий автор уміє вже зображувати на тлі соціальних і побутових конфліктів своєї доби («Віднайдений рай», «По справедливому», «Образ», «Собака у вікні»). Ці перші його оповідання позначені вже виразно глибокою залюбленістю в природу, нахилом до стриманого, але сковуючого сюжет ліризму, конфліктними психологічними ситуаціями та ідейними монологами. Отже, перед нами вже тоді постають основні ідейні складники, мистецькі та стилеві прикмети майбутнього автора «Волині» та «ОСТ». Ці 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».

«Волинь» — це історія життя, зростання свідомости й початки суспільно-культурної діяльності Володьки — це збірний образ української молоді людини кінця 20-их і початку 30-их років. Образ оригінальний і новий у тогочасній українській літературі взагалі. То нічого, що творець його навіть не жив уже тоді в Україні. Але власні юнацькі переживання на Волині, пильні студії, уважне читання всього того, що давала тоді література і преса всієї соборної України, плюс творча уява мистця, створили живий, правдивий, синтетичний образ тих бурхливих активноромантичних років. Обдарований від природи активістичним характером, волею і розумом допитливого мислителя, шукача справедливого, доброго і потрібного, — цей образ Володьки 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.

«Волинь» вийшла друком на початку 30-их років. Коли зіставити її з найвидатнішими осягами української літератури того часу, то, нам здається, ця Самчукова трилогія посідатиме в ній провідне і центральне місце. Коли зважити, що доба Винниченкової «Соняшної машини» була вже в минулому, то українська література тогочасу могла похвалитися лише кількома романами з ширшим читацьким та мистецьким відлунням. Були то: «Людопови» Зінаїди

Тулуб, тема якого — історична доба гетмана Сагайдачного, отже давноминула доба української історії; «Чотири шаблі» Юрія Яновського — доба революції 1917-1920 рр.; роман Андрія Головка «Мати» — передреволюційні часи української історії; «Роман міжгір'я» Івана Ле — соціально-психологічна тематика на тлі національного життя Узбекистану; «Чорне озеро» Володимира Гжицького — національно-соціально-проблематика на тлі Алтайського краю.

Романи ці вивчені були багатьма цікавими, актуальними і хвилюючими проблемами національних і соціальних взаємин, але без ширших історіософічних і державно-господарчих, суто українських питань з провідною ролюю української людини. Найдразливіші й найпекучіші питання української людини того часу в тих романах були або заховані в глибокий підтекст («Чотири шаблі», «Чорне озеро»), або обійдені й заховані в далеку від української дійсності тематику («Роман міжгір'я»).

Ці проблеми, ще перед появою вищезгаданих романів, знайшли були своє широке і відважне трактування в романі М. Хвильового «Вальдшнепи». Але, як відомо, цей роман був заборонений і ніколи повністю не побачив світу. Роман «Робітні сили» М. Івченка порушив був також ваговиту й болючу ідею — селекції, добору, самовдосконалення української людини в добу її культурного і державного утвердження. Але й цей роман швидко зазнав заборони і зник з обігу.

Тож, як бачимо, на тлі тогочасної літературної дійсності роман Уласа Самчука «Волинь», з огляду на свій екзильний стан, глибокомистецьку форму й широку загальноукраїнську проблематику, посів своє окреме визначне місце. Ідеї й мистецькі засоби «Волині» не тільки поглиблювали ідеї найвидатніших творів тогочасної української літератури, а й подавали своє оригінальне звучання, свою історіософічну концепцію України.

Покоління, що його репрезентує Володько, починало формувати свою свідомість з льокальної 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 в світі, стає вищим щаблем свідомости

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. Що більший і органічніший буде цей контакт, то могутніші й незламніші будуть її суспільно-національні крила. 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 західню цивілізацію, її науку, культуру, мистецтво і, повернувшись, віддати це для добра українського народу. Це власне було логічним продовженням тих ідей, що нуртували на східніх українських землях у другій половині 20-их років і знайшли своє виявлення в творах М. Куліша, Ю. Яновського, М. Хвильового та ін. М. Хвильовий висловив цю ідею так:

Коли ми беремо курс на західноєвропейське письменство, то не з метою припрягти своє мистецтво до якогось нового заднього воза, а з метою освіжити його від задушливої атмосфери позадняцтва. В Європу ми поїдемо вчитись, але з затаєною думкою — за кілька років горіти надзвичайним світлом.

Ось чому ми вважаємо головного героя трилогії «Волинь» збірним типом загальноукраїнської людини кінця 20-их і початку 30-их рр., а «Волинь» — одним з найкращих творів української літератури того часу. А якщо до цього додати, що у «Волині» маємо надзвичайно чарівні краєвиди української природи, ліричні монологи, багатохарактерні образи наших людей, їхній барвистий побут, високу людську етику в стосунках, у праці, в боротьбі за краще життя, і що все це становить гармонійну мистецьку єдність, яка захоплює читачів різних верств і різного віку, то це тільки ще додатково підкреслює виняткове значення цього твору для нашої літератури.



Коло ідей, накреслених у «Волині», поширюється й поглиблюється в нових романах Уласа Самчука «Марія», «Кулак», «Гори

говорять» і «Юність Василя Шеремети». Поширюються й поглиблюються випробувані мистецькі мотиви, й одночасно відкриваються нові стилеві й композиційні засоби.

У цьому аспекті на перше місце висувається роман «Марія». «Марія» посідає особливе місце в нашій літературі. Це, здається, перший мистецький твір, де відтворено голодову трагедію українського народу 1933 року. І написаний він того ж страшного 1933. Автор не був свідком того нелюдяного шаленства, що відбувалося в ті роки в Україні. Але його творча уява з неймовірною правдивістю наблизила читачів до тієї безпрецедентної трагедійної події. Він дав твір великої життєвої і мистецької правди. Його присвята книги: «Матерям, що загинули голодною смертю на Україні в роках 1932-33», — звучить і звучатиме вічно як мemento mori, як вічне прокляття й оскарження тих, що доправили людей до такого стану.

Роман розгортається в двох площинах: з одного боку, в площині чисто людському, особистому, психологічному. Людей зображено з усіма властивими їм високими і низькими інстинктами, сильними і слабкими рисами характеру, добрими і поганими вчинками. З другого — у площині соціальних, суспільних стосунків і подій, у рамках яких людина провадить своє особисте життя. Подати в реальній мистецькій єдності ці два площини це велика трудність для кожного автора. Улас Самчук, тоді ще зовсім молодий автор, успішно переміг цю трудність. Сприяли цьому, на нашу думку, 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, ми б сказали, рубенсівські, а дехто твердить — довженківські, образи українських людей, української природи.

3) Властивий тільки Самчукові творчо-виявлений стиль ліричного монологу, що, як електричний струм, проймає весь сюжет повісті й тримає читача в постійній напрузі.

Самі ці три компоненти творять високомистецьку цілість сюжету, де людина, природа й соціальне життя виступають як органічні складники процесу. Повість кінчається великою трагедією. Марія, її донька, внуки, її чоловік Корній, як і багато, багато — мільйони! — їх сучасників, улиховісний 1933 рік вмирають з голоду. Ці кадри зображені з потрясаючою, неперевершеною силою. Останні хвилини життя Марії це й останні рядки повісті.

Ніч. Без початку і кінця ніч. Ніч вічності. ... Холонуть

засохлі уста... Западають груди... З напруженням рветься останній нерв... Серце робить останній удар.

Ми закриваємо книгу і думаємо. Висловити ті почуття, що викликає ця книга — нам не сила. Це міг зробити тільки автор за допомогою живих образів. Наша логіка тут неспроможна. Все ж таки ми думаємо, що «ніч вічності» — це для тих, що не витримали і впали. Але для тих, що перетривали, для тих, які щойно народилися, — є життя. Вони житимуть, боротимуться і продовжуватимуть вічне буття українського народу. Тому «Марія» — це не безнадійна розлука, не песимізм. Це трагедія, яка викликає в нас гнів і кличе до рішучої боротьби з тими, хто заподіяв і заподіює кривди мільйонам Марій. Отже «Марія» це твір трагедійно-оптимістичного жанру. Твір, що очищає нас від наших людських вад, гартує нашу свідомість і утверджує буття нашого народу.

Наступний роман «Кулак», що вийшов услід за «Марією» й одночасно з «Волинню», вперше дає суцільний образ людини, «що живе! Людини, що творить, вічно творить. Що діє, що шукає і знаходить», як висловився пізніше сам автор, що правда, з іншого приводу. Ідеї й характер образів цього роману корінням своїм лежать у «Волині», а їх виразне відлуння ми ще почуємо в трилогії «ОСТ».

Роман «Гори говорять» присвячено українському Закарпаттю. Тут підкреслено, з одного боку, ідею духової й національної єдності розшматованої української землі, а з другого — велику притягальну силу й молоду наснагу національного відродження нашого Закарпаття.

Роман «Юність Василя Шеремети», що написаний під час другої світової війни (1943), зображує ідеї, психологію, характери й побут української гімназійної молоді 20-их років. Це документ значущої мистецької сили. Своєрідна дійсність окупованої поляками Волині відтворена з багатьма хвилюючими деталями. Перетканий задушевними мріями допитливої української молоді, її пристрасним шуканням правди в навколо несправедливому світі, її запальними дискусіями на суспільні й культурні теми, першими юнацькими спалахами щирого кохання, чарівними пейзажами волинської землі, — цей роман належить до кращих здобутків нашої романістики. Образний і тематичний потенціал роману Юрій Шерех у свій час визначив був так:

Антеїстича гармонійна, здорова, самостійна — і через наявність усіх цих рис потенційно велика людина — ось програма повісти. Шлях становлення такої людини з звичайного сільського хлопця — ось тема повісти.

Ідейна та мистецька основа повісти була головною підставою її нагороди на закритому конкурсі «Українського видавництва» у Львові 1944 року.

Перше повоєнне десятиріччя, крім великої організаційної і керівної праці над створенням і діяльністю першої в еміграції письменницької спілки Мистецький український рух — МУР, Улас Самчук присвятив реалізації свого нового великого задуму — трилогії «ОСТ». Як видно із двох дотепер опублікованих томів трилогії: том перший — «Морозів хутір» (1948, 584 стор.) і том другий — «Темнота» (1957, 494 стор.), автор поставив собі за мету відтворити в образах добу і людей нашої батьківщини за останнє п'ятидесятиріччя нашої історії. Завдання — нелегке. Більше того — велетенське. Доба ж бо — надзвичайна й неповторна. Люди і доля їх — виняткові. Але автор, вірний своєму призначенню «літописця времени лютого», не міг не сказати своє слово про цю добу.

Нам судилолось бачити, чути і переживати більше, ніж можна було сподіватися протягом одного життя людини, — писав він у передньому слові до роману «Юність Василя Шеремети». — Ми були свідками людей виняткових... Виняткових не тільки для нашого часу, але й для часу писаної історії взагалі. Не зашкодить також бути свідомими, що в сумі причин, що зумовили постання цих великанських подій, велике місце займає наявність такого простого факту, як полява на кону історичної сцени нас, українців. Нас, як окремої історично діючої духовости, та всього, що з цим поняттям пов'язується.

Пускаючи в люди «Юність Василя Шеремети», автор цими словами фактично накреслив основні напрямні свого нового творчого задуму.

Революція 1917 року. Розпад російської імперії. Постання й поступове утвердження України як держави, як культурно-історичної цілоти. Наростання дев'ятого валу революційної бурі, формування нового типу української людини та її роля в тих феноменальних обставинах. Це тема першого тому трилогії — «Морозів хутір».

Наслідок усіх цих подій і фактів — поява нової форми державного співжиття на руїнах Російської імперії, що її почали визначати абрєвіатурою СССР. З цим настала темна доба свавілля й терору. Місце і роля в цих макабричних обставинах української людини. Це тема другого тому «ОСТ» — «Темнота».

Ми не знаємо ще змісту третього тому. Припускаємо, що це

буде спроба розгадки й синтези доби революції й терору та наскреслення ідей і шляхів виходу з трагічної доби «Темноти».

«Морозів хутір» починається таким символічним образом: міська двокласова школа в Каневі на весні 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 великої Російської імперії. На стіні висить коштовна маестатична мапа Європейської Росії, як символ величчя 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.

Удар був міцний і щирий. Чорнильниця розсипається на кусники, карта оздоблюється кількома, повними експресії, чорними місцями, і найбільше з них геть чисто змазує Центральний край...

Не знаємо, чи автор свідомо ввів цей епізод, як символ, як передбачення недалекого майбутнього Російської імперії, чи це випадок. Але незалежно від цього це образ надзвичайної глибини й сугестивності. Це звучить як увертюра до великої трагедійної драми: 1917 рік. Ним кінчалася 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 накреслити 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 накреслювання нової мапи на руїнах старої Російської імперії візьме участь та сила, що з перших революційних днів 1917 року назвала себе Україною? Оці всі питання й є центральною темою «Морозового хутора». Розбуджені революцією й покликані до творчого життя поневолені народи Росії почали таки перекраювати по-новому імперську мапу. Заявив своє право на окреме місце на мапі й український народ. Всупереч єдинонеділимській 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 в застою 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 дієвих персонажів роману.

Спровокований імперською свідомістю оточення (князь Демідов, учитель російської історії Афоген Васильович і навіть старший брат Іван), Андрій виголошує такий полемічний монолог:

Коли послухаєш політиків нашого часу, видається, що досить спалити кілька портретів Шевченка чи книжечок, виданих Просвітою, і справу вирішено. Помиляєтеся ви всі трагічно і беззастережно, коли думаєте, що наша справа керована такими ось лалеровими знаками. Наші люди, і ті найкомічніші, є гнані одним і тим самим чортом, яким свого часу були гнані люди Святослава Завойовника, Володимира Святого чи Ярослава Мудрого. Ви думаєте, що даремно воскрес тризуб Володимира або ідея відновити в Києві великій стіл нашого державного первопочатку? Ви думаєте, що німці створили Брест-Литовськ? Ви думаєте, що Росія — забороло перед ґерманами... Ви, нарешті, думаєте, що варто злякати мене, що писані моєю мовою книжки не читатимуть у світі й я перестану їх писати. Що Шевченко був виспаний за Урал випадково, що росіяни кажуть «ніколи», що мої брати їх підтримують своїми п'ястуками, що Європа нас не знає, що світ нас не хоче... Помиляєтеся всі, що так думаєте, бо природа, в якій суджено нам жити, диктує нам свої закони і ми є тільки її сліпими виконавцями... Заперечити нас нема змоги. Ми в пульсі і ритмі землі, в її космічному круговороті, і вигнати нас звідти нема покищо сили. Ми будемо, і тільки тоді, як ми саме будемо, почнеться нова ера культурного завершення цього моста між Європою та Азією.

Це типово романтичний монолог того молодого покоління, яке щойно спиналося на ноги і юним інстинктом своїм гостро вичувало велику ідею України. Андрій далі запально доводив, що росіяни мусять почати думати «категоріями живих людей», мусять збагнути логіку історії й зрозуміти нас. Бо інакше, — пророчив він, — «нашому просторові загрожує смерть. Його заллють не ґермани, а Азія, дракони, і тоді народиться Чингіз-Хан московського виробу, і хто знає, чи ґермани знайдуть діючу зброю проти того... Похід Азії почався. Україна в народженні. Європа у відступі.

Ми свідомо так докладно процитували ці міркування молодого Андрія Мороза, бо в них є не тільки обґрунтування залізною логікою історії появи України на арені сучасности, але й вникливе передбачення можливого майбутнього. Пройшло яких десять років від часу цих Андрійових передбачень, як на теренах колишньої Російської імперії, навіть тепер по-новому перекраяної за націо-

нальними принципами, запанував Чингіз-Хан московського виробу. Замість очікуваних рівності, братерства і свободи, настала страхітлива доба темноти. Саме цій добі, під цією ж назвою, присвячено другий том трилогії «ОСТ».

Якщо перший том трилогії «Морозів хутір» відтворює в живих образах межово складну ситуацію (в психологічному, соціальному й національному аспектах) на всіх 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 реґляментації 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, концтраків, 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. Це безкрай світ, визначаючи терміном Солженіцина, Архіпелагу ГУЛаґ.

Рівнобіжно до нього барвисто зображений і світ ніби вільного радянського суспільства: і селян, і робітників, і інтелігенції, і науковців, і письменників, і службовців високої ранґи, і партійних, і безпартійних, і міністрів, і навіть членів всемогутнього ЦК партії. Знайомлячись ближче з їх життям, діяльністю, з думанням, з офіційним і неофіційним виявом почуття і настроїв (у талановитому зображенні автора), бачимо, як усе духове й особисте життя цих людей, громадян великанського державного скупчення органічно залежне від ГУЛаґу. Панує постійно загальний страх і недовір'я. Ніхто, навіть кожний член ЦК, навіть грізний керівник ГУЛаґу, не певний за своє завтра. Інформаторами, донощиками прошито не тільки всі установи, суспільні й культурні організації, але й кожному окрему родину.

Такий ідейно і духово, національно і соціально багатолікий і багатохарактерний типаж, у найскладніших і найдраматичніших ситуаціях, часто на межі життя і смерті, виповнює основний сюжет роману. Автор, а з ним і його читач, заглядає в усі найпотаємніші закутки життя того східноєвропейського простору, на якому

розкинулась і українська земля, та 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 в таке трагічне безвихіддя? Хто, яка диявольська чи людська сила завинила в цьому? І де, на яких шляхах: духових, суспільних, господарських чи моральних можна знайти вихід? Це основне ідейно-мистецьке звучання роману.

Отже, як бачимо, томи трилогії «ОСТ» — і «Морозів хутір» і «Темнота» — це твори широкомаштабні, це твори глибокого мистецького та ідейно-філософського дихання. Це складна, сказати б, багатоплानова психологічна і соціальна студія в художніх образах, яка безумовно заслуговує на окреме компетентне дослідження.



Улас Олексійович тепер інтенсивно опрацьовує третій том трилогії «ОСТ». А тим часом, в інтервалі між другим і третім томами, він написав і опублікував два романи: «Чого не гоїть огонь» і «На твердій землі» та три книжки прецінних спогадів: «П'ять по дванадцятій», «На білому коні» та «На коні вороному».

«Чого не гоїть огонь» — роман про розп'яття України між двома хижаками, про трагедію людей (українців, жидів) 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 багатоголикого типажу, надзвичайних пригод, критичних життєвих ситуацій, добрих батальних сцен, оригінальних думок, цікавих діалогів і чарівних пейзажів української землі.

Як не дивно, але про український багатокорінний рух опору під час другої світової війни, що популярно відомий як акція Української Повстанчої Армії, в нашій мистецькій літературі, до появи роману «Чого не гоїть огонь», не було майже нічого. Роман Уласа Самчука зрушив цю тему з мертвої точки. І в цьому його велике значення в нашій літературі взагалі. Ми вище вже вказували, що сюжет роману гостро-динамічний і розгортається в романтичному героїчно-пригодницькому пляні. Здається, хтось із критиків писав свого часу, що для української дидактично-патріотичної лектури це не пасує.

Таким критикам здавалося, що пригодницько-детективний елемент не виховує, а тільки розважає. Це звичайне наше провінційне непорозуміння. Після Винниченкової повісти «На той бік» (1924) цей елемент, цей сюжетний засіб став нашою національною власністю. Заслуга Уласа Самчука в тому, що він цей засіб уміє по-своєму використати для своїх гуманних і суспільно-патріотичних творів.

Монологи політичні, філософські, лірично-особисті, відображають велику композиційно-ідейну роллю в цьому романі. Ось для прикладу схвильований монолог сімнадцятирічної дівчини-жидівки, що опинилася в трагічній ситуації. Вона шукає у Якова (головного героя роману) захисту, поради допомоги.

Я хочу просити у вас допомоги... Ви мужчина. Ви сильний. Ви знаєте... І ви розумієте, що сталося... Ви добре розумієте, більше ніж я, більше ніж мій батько. Більше, ніж ми всі... Я знаю, що вам сказала Ольга... Ні, ні... Я не підслухувала — не бійтеся, але я знаю. Вона нас не любить, і ви знаєте чому... Це стара історія. Але уявіть собі: от війна, от люди йдуть кудись... Одні туди, інші туди. Їх так багато. І всі вони щось у собі несуть... Я не можу цього сказати так, щоб ви одразу мене зрозуміли, але я хочу вам сказати, що всі вони несуть у собі самих себе. І кожний живе сам собою... І кожний думає, що лише він є, а інших нема. І кожному болить, що він такий самотній і ніхто не співчуває йому — ніхто і ніде. А знаєте, чому це так? Бо ніхто з нас не може бути сильнішим від інших, щоб допомогти тим, які йдуть разом з ним. Здається, всі люди поробились слабими. Нема між ними більше героїв... і святих. Усі змішалися в одну масу, як пісок пустині... І тільки вітри женуть нас кудись... І ніхто не знає куди...

Талановитий монолог. Не кожному авторові вдається схопити так вникливо почуття героя. А Улас Самчук — може. А таких добрих образів у нього багато. Тут і скарга, і благання, і філософський роздум про добу і масу людей, і фаталістична приреченість.

Тонкий і гострословий діалог, розсипаний на багатьох сторінках роману, — другий оригінальний і вельми ваговитий компонент роману. Ми не можемо тут подати зразків. Зацікавлених відсилаємо хоча б до сторінок: 13, 47, 60, 83, 181 і багато інших. На діалоги Улас Самчук першорядний майстер. Знайти йому відповідника в нашій сучасній літературі трудно.

Пейзажі, людські портрети й портрети-образи доби і людських збірнот, — третя мистецька особливість роману. Ось Яків Балаба зустрічає вперше другу центральну фігуру роману Віру Ясну.

Карі, великі, ясні, глибокі, напружені і разом свавільно-агресивні очі, залиті, як йому вдалось, трагічним смутком. Таких жіночих очей Яків ще не бачив, вони видались йому дуже свідомими і дуже розумними.

У цьому першому гострому враженні схоплено всі основні риси героїні, які поволі, з розвитком сюжету, майстерно розкриває читачам автор. А ось образ будинку (а може й доби!), де, серед навколишньої світової трагедії, пиячать і розважаються німецькі офіцери, з охочими до такого дамами.

До кінця вечора, тобто до третьої ночі, лише пили й кричали, гадаючи, що співають. Військові уніформи впереміш з жіночими сукнями. Невеликий дерев'яний будинок із своїми великими затемненими вікнами нагадував корабель божевільних, що несеться на хвилях якогось дикого рвучкого водоспаду.

Отже, роман «Чого не гоїть огонь» належить до тих кращих творів, що ними пишається наша література. Ще добрих п'ятнадцять років тому один, може, не зовсім прихильний, але вдумливий критик писав про цей роман:

...мусимо признати, що це один із кращих (романів — Г. К.) у нашому еміграційному середовищі, бо і мистецьки досить рівний, і історично — доба і психологія її носіїв — досить вірно представлені (Олександр Мох).

З цим не можна не погодитися.

«На твердій землі» це покищо останній (з опублікованих на сьогодні) роман Уласа Самчука. Це оптимістична, інколи грайливо-іронічна з душевною сатиричною посмішкою, а інколи сповнена громадянського обурення і трагічних спогадів розповідь про врятованих людей «времени лютого». Повість про людей довго колись переслідуваних і гнаних лихоліттям нашого часу, людей, що знали гіркі сирітські дитячі роки, що пам'ятають про невинно загиблих батьків, що й самі побували в тюрмах, концентраках советських, німецьких, польських, угорських, що коштували праці «остарбайтерів», пройшли ДіПі табори і нарешті опинилися на вільній канадській землі.

Автор засобами образного показу життя, діяльності, думання і мрій своїх героїв підкреслює, що тяжкий життєвий шлях цих людей виробив у них особливі характери й особливі таланти: організаційні, виробничі, бизнесові й мистецькі. Ці люди, після років поневірянь, опинившись нарешті на твердій землі, відчувши право і можливість жити, враз виявили всі свої багатоманітні здібності.

Це не значить, що різнохарактерний вияв цих здібностей відразу набрав досконалих, привабливих форм і відразу дав багаті матеріальні здобутки. Ні, цей процес осідання «на твердій землі» — затяжний. Він виповнений вщерть як дрібним, так і великим. Як шляхетними плянами, розумними осягами, так і різним побутовим дріб'язком, міщанськими забобонами, амбіційними хвастощами новітніх доробкєвичів.

Оті часті балі інженерів чи бизнесменів, що їх описує автор переважно в гротескно-жартівливому тоні, це ж не що інше, як вияв дитячого віку утвердження на новій землі цього здібного прошарку нашої спільноти. І нічого дивного й обурливого нема в тому, що їм часом хочеться показати всім свої найкраще виглянцовані черевики. Але всі ці ніби дрібні і другорядні деталі творять такий барвистий «кульор льокаль», що без них не можна собі уявити живий образ новітніх поселенців Канади. Але в цілій сюжетній канві роману ці деталі, ці навмисні людські слабощі грають допоміжну, контрастиво-тіневу ролю в основному ідейно-мистецькому звучанні роману. А цей аспект основного звучання розгортається в романі у трьох рівнобіжних плянах.

Перший — почуття глибокої рани, несправедливости і трагізму в минулому, що його несуть у собі майже всі, принаймні головні, герої роману.

Другий — плян мужнього життєтворчого ствердження буття, прояв будівничої снаги та зріст свідомости і культури в сучасному.

Третій — прояви «мементо морі» минулого трагічного часу — просмики агентурних суб'єктів комуністичної деспотії серед українських поселенців у Канаді.

Кілька прикладів до цієї ніби абстрактної схеми.

Придивімся до центрального героя роману Павла, сина вчителя з Харкова. Тяжкі дороги привели цього здібного молодого чоловіка на тверду землю Канади. Він насамперед любить корисну, творчу працю. Але не цурається і балів, і мистецтва химерної землячки Лени, і романтичних любовних пригод, і веселих друзів, і прецікавих автохтонів. Одне слово, він жива людина з усіма додатними й від'ємними людськими рисами. Доля судила йому бути сусідом старої багатой, але дуже культурної дивачки пані Сомерсет. Цей образ англосакського світу автор змалював дуже талановито. І це чи не вперше такий опуклий образ появляється в українській романістиці. Павло часто розмовляє з пані Сомерсет. Це два протилежні світи. Після одної з чергових розмов він думає:

Я не бажав нічого про себе сказати, бо наші історії були б для неї зовсім незрозумілі. Що я міг сказати про свого батька,

якого за щось і чомусь вивезли, за матір, яка загинула з голоду. Хто в це повірить? Що таке революція, комунізм, фашизм, що в ім'я їх ще можна нищити мільйони зовсім невинних людей?

Трагедію свого дитинства, злочини системи, що вбила його батьків і мільйони таких же невинних людей, він згадує 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, й вони були приречені на смерть. Лише чудом мама з маленькою Леною добралась до Одеси, де випадково, як велике щастя, влаштувалася кондуктором трамваю. Це інтелігентна жінка з знанням кількох мов, вихованка Інституту шляхетних дівчат. Це тільки один епізод зраненої душі цієї тепер талановитої малярки-модерністки, що робить головокружну кар'єру.

А скромна, працююча красуня Катря, донька вчителя нашого Закарпаття, діяльного, чесного і відданого народові.

За короткий час України він був високим урядовцем шкільництва, за мадярів його було арештовано, але швидко випущено на волю, і він знову вчителював. За советів його ще раз арештовано і вивезено на Сибір... Звідти він не вернувся.

Її дальша історія з мамою і молодшим братом — трагічна. Вона їх загубила й залишилася сама. Пройшовши тяжкий шлях останніх років війни, вона опинилася в Канаді в ролі хатньої робітниці пані Сомерсет. Тут вона, утвердившись, розквітла. Але почуття великої кривди за батька, матір, брата і багатьох їм подібних не покидає її ніколи.

До аспекту другого звучання в романі є сила прецікавих міркувань про обов'язки людини перед своїм народом, про патос будівництва добра, про сучасне мистецтво. Ми не маємо змоги проілюструвати це відповідними цитатами. Але нас спокушає така одна цитата з роздумів про мистецтво. Це монолог Лени в її дискусії з Павлом.

Мій милий! Те, що звано «модерне мистецтво», не конче модерне в наших просторах часу, воно модерне в неоліті, палеоліті, взагалі мова інстинктів, відрухів, печерних фресок, кам'яно-вікових людей. Сьогодні ми повернулися лицем назад, любуємося минулим, кожному хочеться бути як не

новогвінейським дикуном з свинячим кликом у носі, то в кожному разі сучасником пірамід, мумій. Що там Толстой, що Сартр. Це лиш натяки. Опрощення піде за всі межі можливого, й одного разу, ще за нашого життя, Діор покаже моду з кам'яного віку, а на троні Франції сидітиме король без штанів з каблучкою в носі. Це протест, це контра-прогрес, це свідоме протиставлення Америці. Патлаті дівчата й бородаті школярі це лиш ходяча символіка, це транспаранти де-революції. Чи ти не бачив людей в сандалях, що йдуть походом двісті миль і протестують проти атомової бомби. Чи їм так, думаєш, шкода «сучасної цивілізації»? Або життя «мільйонів громадян»? Їм нічого, абсолютно нічого не шкода. Коли вони протестують, то роблять це з мистецтва для мистецтва, їм приємно почувати себе в шкурі святих Антоніїв... Старий, древній, ходяча мумія філософ, підданий экс-бритійської імперії вікторіанської епохи, лорд Берtrand Артур Вільям Рассел велично і маєстатично очолює цей процесійний сандально-босий похід винахідників древности.

Цитата довга, може, аж занадто. Але як же яскраво розкриває вона гостроту, актуальність і вникливість думання героїв роману «На твердій землі» і як багато дає вона до думання для читача і соціолога.

Третій аспект роману — це ворожі просмики серед українсько-канадської суспільности, спроба нав'язати агентурну сітку серед неї. Але ця сюжетна лінія вирішальної ролі не грає. Вона лиш є збудником пильности й обережности для інших героїв роману та його читачів, гострою пригадкою 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 доляр доробкевичів і більше нічого. А роман «На твердій землі», крім вказаних нами виразних суспільних мотивів, має низку прегарних пейзажів, добру діялогічну форму, тонку психологічну мотивацію інтимних стосунків героїв, хвилюючі романтичні пригоди людей та нову рису живої авторової розповіді, пройнятої наскрізь лірично-сатиричним забарвленням.



Таким видається нам Улас Самчук у 70-річчя свого життя й 50-річчя літературної діяльності. Ми свідомі того, що наш огляд далеко не повний. Докладно переглянути все, що дав нам автор «Волині», а навіть в довшій статті, трудно. Але ми сподіваємося, що й те, що нам вдалося схопити в цих нотатках, стане в пригоді читачам Самчукових романів.

Улас Самчук жив і живе, творив і творить у великі героїчні й, одночасно, в люті і трагічні часи нашої історії. Він жив і живе у вирішальну добу нового виходу на кін історії нашої нації й нашої державности. Він був і є не тільки свідком, але й активним співучасником цього великого й болючого українського національно-визвольного процесу.

Сам письменник якось 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 усієї нашої літератури. Бо все те бурхливе, героїчне і трагічне, з перемогами і поразками життя народу нашого за останнє п'ятидесятиріччя знайшло своє зображення в 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. У цьому сила і непроминальність творчого набутку Уласа Олексійовича Самчука.

«Свобода», 18-26 III.1976.

НА ПЕРЕХРЕСТЯХ ЖИТТЯ ТА ІСТОРІЇ

До 70-річчя життя і 50-річчя літературної діяльності
Докії Гуменної

Докія Кузьмівна Гуменна до свого 70-річчя життя й 50-річчя творчої праці пройшла складний, великий і вельми трудний творчий шлях. Трудність його полягає не тільки в тій, сповненій жорстоких війн і соціальних потрясень, добі, в якій доля прирекла жити письменницю, але й у її творчих конфліктах, у пошуках свого власного творчого «я». Ще на зорі своєї літературної праці вона відчула, що шляхи письменницькі — не тріумфальна хода, не грім привітних оплесків і музичних фанфар, а тяжкий хресний шлях. Це усвідомлення висловлено устами героїні одного з перших оповідань Гуменної «Абстрактна вправа». Спрагнена розумної і суспільно-корисної праці, юна студентка педагогічної школи, збагнувши складність, суперечливість, а інколи й жорстокість життя, записує у свій щоденник, під датою 14 квітня 1921 року, таку сентенцію:

Я дуже крихітна у твоїй системі, природо, ти, може, і не помітиш, коли я є, коли не стало мене... коли твої дари мені пішли в небуття. Але я знаю і ти знаєш — на який кінець не вийде, а я буду прямувати до вершин свого розвитку, твоїх дарів. Не дійду — буду повзти. Умру на порозі — з усмішкою на устах. Я ж жила в змаганні, а вмерла не переможена, я не зрадила своєї вдачі, я боролася за...

З моменту цієї, сказати б, молодечої декларації минуло п'ятдесят років життя нашого народу, а з ним і життя письменниці. Ми

не можемо описувати характер цього незвичайного півсторіччя. Це забрало б надто багато сторінок. Скажемо коротко: це була доленосна доба, наснажена докраю величними і трагічними подіями. Докія Гуменна не тільки жила, але й активно втручалася і творчо осмислювала і людей, і події на різних перехрестях своєї бурхливої доби. Погляньмо бодай на основні факти її втручання в свою добу. Що хвилювало її свідомість? На яких подіях, ідеях, ситуаціях акцентувала вона увагу? І нарешті, що нового принесла вона в нашу літературу?

Весь творчий шлях Докії Гуменної можна поділити на два етапи: перший — від появи її першого оповідання 1924 року до 1941 року, тобто до початку війни СРСР з Німеччиною. Другий — від 1941 року до нашого часу.

Це великі, творчо дещо відмінні, відтинки часу. Творчість Гуменної на кожному з цих відтинків заслуговує на окремий розгляд. Але, щоб краще зрозуміти її творчість за кожного з цих періодів, варто спочатку познайомитися бодай з основними моментами її біографії.

Біографічна канва Докії Гуменної ніби й не складна. Народилася 10 березня 1904 року в примістечковому селі Жашкові, Тарасанського п. на Київщині. Батьки — з селян. Закінчила двокласову міську школу, а пізніше — середню педагогічну школу у Ставищах на Київщині. Вже навчання у цій школі створило міцну основу літературних зацікавлень Гуменної. Історію української та світової літератури викладав учням цієї школи Дмитро Загуг, тоді вже відомий поет, автор збірок поезій «З зелених гір» (1918), «На грані» (1919) та теоретик українського символізму («Український літературно-критичний альманах», 1918). Може, він не був блискучим лектором, але був добрим знавцем як української, так і західноєвропейської літератури і мав великий дар вникливо і глибоко передавати свої знання учням. Вплив цього талановитого буковинця позначився на багатьох його слухачах, а зокрема на спраглий знання Докії Гуменній. Бо вже в шкільних виданнях він відзначав успіхи своєї учениці. Закінчивши педагогічну школу, Гуменна свідомо була, що те, чого вона навчилася, це тільки початок знань. Тому відразу їде до Києва і вступає до університету, що недавно був переназваний на Інститут Народної Освіти. Тут студіює історію і літературу. Засобів до існування не мала. Матеріальний стан батьків був такий, що вони не могли нічим допомогти. Але вісімнадцятирічна ентузіястка вірить у чудо та в свої руки селянської дитини. Заробляє вишиванням та іншими випадковими працями. Живе в злиднях, але вчиться і... пише. Ця

пристрасть її переслідує, як знаємо, ще з педшколи. Проте вона її старанно приховує. Навіть від найближчих друзів. Вона пише для себе. Експериментує і вчиться. Але наприкінці 1923 року сталася в Києві подія, що вивела її з цього «заховання в собі». Із Харкова, тодішньої столиці України, до Києва прибула група відомих уже тоді письменників. Були це: В. Блакитний, В. Пилипенко, М. Хвильовий, М. Йогансен, В. Сосюра та інші. На той час то була велика подія. На їх літературний вечір в залі театру опери на Фундукліївській вулиці прийшли тисячі народу. Була то переважно студентська молодь. Д. Гуменна про це згадує так:

Заля театру була переповнена. Студенти київських вузів (вищих учбових закладів — Г.К.) не тільки сиділи, стояли в проходах, а й висіли на всіх орнаментальних виступах театральної залі, мало чи не на канделябрах-люстрах. Дефіляда читання творів, деклямацій, закликів до залі («хто почуває себе письменником») вступати до організації «ПЛУГ» і «ГАРТ».¹

«Гарт» — спілка пролетарських письменників, на чолі якої стояв поет В. Блакитний, об'єднувала письменників, що їх творчість була зорієнтована на міську й робітничу тематику.

«Плуг» — спілка селянських письменників, що її головою був С. Пилипенко, об'єднувала письменників з тематично-ідейним зацікавленням сільським життям і сільською людиною. Тепер це виглядає штучним і недоречним розподілом. Але тоді це мало свій глибокій сенс. Докія Гуменна «відчула себе письменницею», і то селянського наставлення. С. Пилипенко, своєю козацькою поставою, імпонував їй найбільше. Його безпосередність і тактовність викликали в неї довір'я. Вона відважилась відгукнутись на його заклик і зголосилася до «Плугу». С. Пилипенко, ознайомившись з деякими її оповіданнями, благословив молоду адептку на письменницький шлях. З того часу Докія Гуменна входить в організований процес української пореволюційної літератури. У київському журналі «Сільсько-господарський пролетар» (ч.3, 1924) уперше появляється друком її оповідання «В степу». Цим роком і датуємо початок її літературної діяльності. З того часу її оповідання друкуються ще в таких журналах: «Глобус» (Київ), «Плужанин», «Плуг» (Харків), «Нова Громада» (Київ), «Життя й Революція» (Київ), «Червоний Шлях» (Харків) та в багатьох інших.

1926 року закінчує Д. Гуменна інститут. Виїжджає на обов'язко-

1. Д. Гуменна, *Мій борг Сергієві Пилипенкові*. «Українські вісті», Новий Ульм, Німеччина, 20 лютого 1972.

вий педагогічний стаж до Запоріжжя. Після року стажу вертається до Києва. Тут пробує далі друкувати свої речі. Але успіху великого не має. Вона ніяк не може натрапити на тему і форму, яка б прийшла до смаку тогочасним редакторам. Багато її оповідань не друкують через незрозумілу їй «ідеологічну невитриманість». Ще з лекцій Дмитра Загула вона пам'ятала, що право й обов'язок письменника писати правду і тільки правду, що дійсні чи вигадані образи й ідеї мусять відповідати своїм мистецьким зображенням життєвій правді. І вона старанно цього дотримувалась. Вона пише правду, а їй кажуть, що ідеологічно не витримано. У висліді — глибоке розчарування. Перестає писати. А якщо й пише, то не подає до друку. Заробляє на життя перекладами, рецензіями, коректурою. З цієї ситуації рятує її С. Пилипенко. 1928 року заіснувала мода на виробничий нарис. Треба було зобразити нові процеси в психології, в побуті, в господарстві країни. Такі нариси потрібні були й журналові «Плуг». С. Пилипенко запропонував таку місію й Докії Гуменній. Вона радо прийняла пропозицію й поїхала в Степову Україну, а звідти навіть на Кубань. Пожила в тогочасних комунах, созах (повна назва — спільна обробка землі), радгоспах, приглянулась до їх господарчих гараздів, до людей, до побуту, культури. Повернувшись через пару місяців, під свіжим враженням написала два цикли репортажів: 1) «Листи із Степової України» і 2) «Ех, Кубань, ти Кубань, хлібородная». Обидва ці цикли були опубліковані: «Листи з Степової України» — в місячнику «Плуг» (чч. 10, 11 за 1928 і ч. 2 за 1929 рік), а «Ех, Кубань, ти Кубань, хлібородная» — в журналі «Червоний Шлях» (ч.5-6, 1929). 1930 року написала ще й третій цикл нарисів про початки колективізації на Київщині під назвою «Стрілка коливається». Того ж року написала повість «Кампанія», що вийшла друком у ДВУ 1931 року.

Як бачимо, на кінець 20-их років Докія Гуменна вже мала досить солідний літературний дорібок. Погляньмо на нього ближче. Перші її оповідання «У степу», «Пастухи», «Савко», «Іскорки» та інші — це пейзажно-ліричні нариси про тогочасне село. Тут нема ще складних проблем. Її хвилюють спогади з дитинства, чудесні, щойно залишені сільські пейзажі, сільські діти, їх бажання, мрії. Але щодалі, то молоду авторку все більше притягає багатолікий студентський світ, сільська молодь, що прийшла з села вчитись, умови життя й навчання в напівзруйнованих містах студентів, професорів, їх настрої, психологія, ідеї. Це не легке, не гоїне життя веселої й забезпеченої молоді. Це самопосвята і щоденна боротьба за існування. Це романтика, але романтика боротьби за знання, за науку, за краще завтра своє і свого народу. Все це теми таких

оповідань Докії Гуменної, як «Сосна чекає чуда», «Абстрактна вправа», «Кімната з примусом» тощо. Трагедія одинокої матері, донька якої пішла вчитися і вмерла в місті, захворівши на сухоти («Сосна чекає чуда»). Цікаве жанрово-побутовими і психологічними картинами життя студентів і професорів, що існують на харчових внесках до загальної комори інституту. Тут дуже тонко схоплено підсоння того переломового часу, коли про існування школи думали студенти та професори, і тільки завдяки їх ентузіязмові вона перетривала часи хаосу, безвладдя і злиднів. Авторка вміє вже схопити: і романтичний настрій, і ліричний пейзаж, і психологічні нюанси, і безжурний жарт, дотеп. Вона підкреслює свідомість та дисциплінованість студентської громади й жертвенну відданість професури. А над усім цим панує якась особлива погідність у настроях, віра у свої сили, в краще, світліше і людяніше майбутнє («Абстрактна вправа», «Кімната з примусом»). Стилево оповідання Гуменної цього часу не виходить за межі психологічних новел Винниченка, імпресіоністичних етюдів Коцюбинського, а особливо панівної тоді орнаментально-ліричної манери новел М. Хвильового. Остання особливо виразно позначилась на оповіданні «Сосна чекає чуда».

Але несподівано ці її початкові стилеві шукання перериваються в зв'язку з переходом до іншого, зовсім нового для Гуменної, жанру — літературного нарису. Як ми вже знаємо, вимогу на цей жанр поставило само тодішнє життя. Докія Гуменна й не перечекала, бо сподівалася, що ближче ознайомлення з новими господарчими формами на селі, які зродилися в останні роки, нові люди, новий побут дадуть їй нові ідеї, новий типаж для її дальших творчих задумів. Беручись до цього нового для неї жанру, молода авторка виходила із свого давно засвоєного творчого принципу: писати тільки правду. Не вигадувати і не прикрашувати. Бо кожна навмисна прикраса, кожна вигадка це вже, в якійсь мірі, лакування дійсності. Люди, що ставлять собі за мету перебудувати життя на краще, мусять знати все добре й погане, що є в тому житті. Така була щира й патріотична настанова молодій письменниці. Сама Гуменна багато пізніше, згадуючи про цю подію, писала так:

Мною керувала засада: хоч суб'єктивне, але правдиве зображення, без фальшу і натяжок, достосованих до стандартного штампугазетних передовиць. Я вважала, що вся вартість такого опису не так для сьогоднішнього дня, як для майбутнього. Щоб майбутнє знало, якими були початки. У цей комплекс моєї творчої методи входило і моє розуміння-нерозуміння поточних подій, а в ньому й моя віра, що

творюється нове, небувале, нові форми, як наслідок індустріалізації України. Як воно твориться — ось дивіться! Але всі недоліки, і хиби, і вади початків — через недосвідченість творців нового. Це — випробування, шукання, експеримент...²

З таким розумінням і наставленням молода письменниця й написала свої нариси. Все цікаве, добре, людяне вона старанно занотувувала. Перші кроки машинізованого господарства, що полегшували тяжку селянську працю. З більшим запровадженням у сільське господарство техніки владно вривається у селянський щоденний побут газета, книжка, кіно, електрика. У парі з цим зростає сільська технічна інтелігенція. Все це закономірно впливає на свідомість селянської молоді, поширює її круговид і прагнення. Але поруч з цим Гуменна помітила й занотувала багато негативного, розкладового, що побутувало в українській народній стихії. Цим процесом ніхто ще тоді не керував. Хаотичність і стихійність впливали на психіку, побут, родину й моральні норми. Все це письменницю цікавило не просто як новий соціально-побутовий і культурний процес взагалі, а як процес українського села в його органічному пов'язанні з українською історією і культурою.

Поруч з ліричними описами природи Степової України, поряд з відзначенням здобутків, вона нотує свої сумніви, свій страх, своє нерозуміння і свої суб'єктивні думки. То був тривожний і непевний у своїй перспективі 1928 рік. Письменниця інтуїтивно відчувала вже грізний подих майбутньої «суцільної колективізації».

Слобода за слободою, — тривожно нотує вона, — голі, безсадні, порохняві, сірі... Коло цих мальовничих берегів (Дніпра — Г. К.) такі непривітні зовні села.

А люdnість тут у паніці, невідраднa. Хліб вимерз, погорів...Усяке готується до голоду. Нема мови, щоб тут дістати окраець хліба...

Історичні й культурні пам'ятки минулого України, що тут, в районі Запоріжжя, Ненаситця зустрічаються, — забуті, зігноровані. І це, поруч з іншими фактами, породжує сумні рефлексії авторки:

Тут, на камені, ялось не віриться, чи була революція, чи ні. І невже вона відбилася на селі тільки тими облігаціями, викачкою хліба, самообкладанням, прокльонами...

Я... нічогосінько не розумію тепер... не розбираю. Селянське господарство занепадає, руйнується. Яка кому користь від цього? А тут ще й привид голоду...³

2. Докія Гуменна. *Листи із степової України*, зошит 1, стор. 4. Архів УВАН у США.

3. Там само. стор. 7.

Авторка потрапляє до комуні «Авангард». Ця комуні мала вже всесоюзну славу добре упорядкованої господарчо й побутово-культурно. Поруч з непоганими умовами життя, добре влаштованим дитячим садочком, клубом, колективною їдальнею, кіно, великою бібліотекою і захопливою романтикою майбутнього заможного агроміста, письменниці нотує ті хиби, які впали їй у вічі. Старовинний український побут, звичаї руйнуються, занепадає родина, росте розпушта й аморальна отарність. Велика бібліотека наповнена російською літературою і російськими журналами. Українських журналів нема зовсім, а літератури — кілька десятків маловартістних книжок. Серед комунарів часто можна почути добру українську мову, але офіційно в комуні панує антикультурний мовний суржик, якесь дивовижне плетиво різномовних слів. І Гуменна подає багато зразків цього суржику. Але ревеліаційною точкою її інформації була розповідь комунарів про відвідини комуні російськими письменниками Ф. Гладковим і Панфьоровим.

Тут як був Гладков — ох і сміявся ж він з української культури, — переповідав один член комуні. — Каже, нащо відроджувати допетровську епоху, гальванізувати мову, що вже вкрилася порохнею. Він каже, що це тільки гальмує розвиток соціалістичного будівництва, розпоршує пролетарські сили, тоді як треба будувати одну міцну культуру.⁴

Отакі записи фактів та суб'єктивні коментарі й роздуми письменниці несподівано набрали широкого розголосу. Насамперед, гумористичний журнал «Червоний перець», що виходив тоді за редакцією Остапа Вишні, використавши розповідь Гуменної про глузливе ставлення Ф. Гладкова до української мови та культури, подав на цілу сторінку карикатуру на Гладкова в формі російського старорежимного поліція-городового. Ф. Гладков відразу zareагував листом до редакції журналу «Плуг» і до управи комуні «Авангард». Він заперечував свої антиукраїнські розмови і вимагав вияснення. Одночасно московська газета «Известия» надрукувала гострий фейлетон популярного тоді фейлетоніста Г. Рикліна під назвою «Проказы тети Хивры»⁵ («Витівки тітки Хіврі»), в якому взято в оборону Ф. Гладкова, кинено погрозу Д. Гуменній і закид українській інтелігенції взагалі, що в неї, мовляв, живе ще «хробачок» «шовіністичних і русофобських» поглядів.

Андрій Хвиля, тодішній генеральний наглядчач за літературою, в статті «Нотатки про літературу» («Критика, ч. 2, 1928, Харків)

4. Там само. стор. 29.

5. «Известия», Москва, 7 лютого 1929, ч. 23.

звернув увагу на хибні й небезпечні міркування Д. Гуменної про загибель індивідуального селянського господарства, хоч у цілому нарис оцінив позитивно. С. Пилипенко, голова і редактор «Плуга», у статті «В чому помилка Докії Гуменної» («Плуг», ч. I, 1929) спробував узяти в оборону Д. Гуменну й гостро відповів Ф. Гладкову та навіть Хвилі. Може, й це мало свій вплив, бо Андрій Хвиля в новій своїй статті «Зустрічі», присвяченій проблемі взаємин українських і російських письменників та національному питанню взагалі («Критика» ч. 5, 1929), посилаючись на Гуменну, гостро виступив проти Гладкова. Одне слово, як бачимо, ім'я молодой авторки «Листів із Степової України» несподівано набуло широкої загальносоюзної популярності. Але цю першу фазу широкої полеміки навколо «Листів» Д. Гуменної завершив сам генеральний секретар ЦК КП(б)У С. Косіор у доповіді на 14 окружній партійній конференції Київщини, що мала назву: «Підсумки листопадового пленуму і завдання КП(б)У».⁶ У розділі «Обличчя українського націоналізму», згадавши писання української еміграції, зокрема популярний тоді львівський місячник «Літературно-науковий вісник», процитувавши кілька вигідних йому пасусів із тодішніх писань Д. Донцова та інших його співробітників, довільно і штучно пов'язавши з ними якийсь приватний вислів Григорія Косинки і такий же приватний дялог академіка С. Єфремова, генеральний секретар партії закінчив осторогою, що ось «серед наших письменницьких кадрів є... нездорові настрої», що ведуть до аполітизму й нерозуміння нашої революції. Як приклад цих «нездорових настроїв» він зачитував із «Листів із Степової України» Д. Гуменної відомі вже нам рядки «Тут, на камені, якось не віриться, чи була революція, чи ні...»

Це був вершок розголосу репортажних писань Д. Гуменної й одночасно це був початок її трагедії, як письменниці. Років два ще вона пробувала змагатись. Встигла опублікувати дві повісті: «Де недавно ведмеді ходили» («Життя й Революція», чч. 6-7, 1930), «Кампанія» (ДВОУ-ЛІМ, 1931). Також вийшли окремим виданням її нариси: «Стрілка коливається» (1930) і «Ех, Кубань, ти Кубань, хлібородная...» (1931).

Повість «Кампанія» була спробою в мистецьких образах зафіксувати події і факти доби «великого перелому». Тобто, це була проблематика її нарисів тільки в сюжетній, образній формі. Але ця спроба не тільки не реабілітувала авторку «Листів із Степової України», а додала ще свіжого матеріялу до нових нагінок на неї.

6. «Пролетарська правда», Київ, 9 січня 1929.

Справа в тому ще, що повість була без сумніву невдала. І саме з тої причини, що авторка органічно не розуміла і не сприймала того страшного експерименту з перебудовою сільського господарства, про який взялася писати. Тому те, що вона хотіла подати в позитивному пляні, в неї виходило психологічно непереконливо і неприродно. Ті окрушини правди, незфальшованих фактів, психологічних і драматичних колізій, що в повісті були, губилися серед непереконливих і штучно зліплених сюжетних ситуацій. Це все дало матеріал для партійних наглядців за літературою, щоб звинуватити авторку в наклепах і зробити найтяжчі висновки. Її оскаржили в усіх смертних гріхах, заплямували епітетом «куркульської агентки в літературі» і позбавили її можливості будь-що друкувати. Цим завершилась творча біографія Докії Гуменної 20-их років.



Настав критичний 1932 рік. Рік початку великої голодової трагедії, «суцільної колективізації» і «ліквідації куркуля як кляси». Рік ліквідації окремих письменницьких організацій і створення уніфікованої єдиної і наскрізь контрольованої Спілки письменників. У критиці запановує на широку скалю метода доносів і провокації. Хтось невідомий створює «критичні бригади» з бездарних Юрченків, Гайових, Чернеців, що започатковують добу найбезоглядніших погромів і офіційних доносів. У «Плузі» створюють подібну групу «Трактор» у складі якихось графоманів: Жовтобрюха, Бондаренка, Гіщука, Крамаренка, Шипа. Вони, як нацькована зграя псів, почали накидатися на всіх, хто мав хоч трошки сумління і літературного хисту. Однією з перших їх жертв стає Докія Гуменна. З'являється у пресі ціла злива злобних інсинуацій і доносів. «Куркульська пропаганда в літературі», «Куркулька паплюжить колективне господарювання», «Глитайський агент в літературі» і тому подібне. Це шаленство партійних розбійників закінчилося виключенням Гуменної із Спілки селянських письменників. Цим перекреслювалась можливість будь-якої літературної праці. «Я була так розтрощена цим щоденним цькуванням, — згадує вже тепер Докія Гуменна, — що впала в отупіння і нічого не сприймала. Не то що не боронилася, а навіть не читала всієї зливи напасти».⁷

7. Докія Гуменна, *Мій борг Сергієві Пилипенкові*. «Українські вісті», Новий Ульм, Німеччина, 20 лютого 1972.

Перед письменницею стало грізне питання: що робити і як жити? Замкнена в собі, без праці й засобів до життя, вимкнена з літературного середовища, приречена на мовчання, з тавром «куркульської письменниці» й моторошним щоденним очікуванням арешту, покидає Докія Гуменна Харків і, перебувши літо в Туркменії, повертається до свого улюбленого Києва. Так від 1933 року почала вона новий період свого буття в страшні для нашого народу 30-і роки.

Обдарована великою волею й жагою до життя та праці вона й у цих, здавалося б, безнадійних і кошмарних умовах духово не заломилася. Вона — писала. Писала без надії на публікацію. Писала для себе, а може, й для уявних невідомих читачів. Писала свої повісті про людей. Придивімось ближче до набутку Докії Гуменної в роки її остракізму й ізоляції. Що ж хвилювало тоді її зранену душу? Її цікавлять все ж такі люди. Їх психологія, свідомість і підсвідомість, їх взаємини і конфлікти. Як і в ранній період творчости, її цікавить університетський світ — студенти, студентки, професори. Але маємо тут і зовсім нову для Гуменної проблематику.

Почнімо з оповідання «Дві». Перед нами молодий доцент університету. Вродливий і здібний лектор. Одружений. Любить свою дружину й сина. Але несподівано в цю родинну ідилію вривається побічна особа — студентка Настя. Вона закохана в професора й написала йому листа. Своєї справжньої адреси і прізвища не подала. Це — зав'язка сюжетної інтриги. Професор не знає, ба навіть, не уявляє собі, хто може бути ця його кореспондентка. Він і наміру на якийсь побічний роман не має. Проте, підштовхнений підсвідомим моментом, з чисто людською цікавістю, ніби для забавки, він відповів на цього листа. Випадково про цю невинну гру довідується дружина. Вибух драматичної сцени ревнощів. Це вже новий сюжетний конфлікт, супроводжений низкою психологічних спостережень над характером героїв. Розв'язка цієї напруженої конфліктної ситуації приходить тоді, коли професор, щоб довести свою непричетність до тієї, зовні ніби любовної, історії, переїжджає на працю в Педагогічний інститут столиці Казахстану Алма-Ата. Але це, сказати б, внутрішня розв'язка. Потрібна для упорядкування стосунків між головними героями. Зовнішня розв'язка має інший характер: перед виїздом професор пише гарного листа своїй «невідомій дамі», в якому, з одного боку, прощається, а з другого — залишає за собою, внутрішньо заховане, право на зустріч у майбутньому.

Отже, це розповідь не про банальну любовну пригоду, не про

адюльтер, не про зраду та її наслідки, а про таємницю людської душі, про суперечливість між свідомістю і почуттям, між розумом й інстинктом.

Подібна тема лежить в основі сюжету й іншого оповідання «На натягненій струні». Тут теж в основі любовний трикутник. Клим Гордійович — науковець, начальник дослідної геологічної експедиції, його дружина Катря та молода співробітниця експедиції Антося. Тільки тут чи не занадто наголошено на сумнівній філософії «голодного серця», що її виразником і пропагандистом є головний герой оповідання Клим Гордійович. І чи не переяскравлено до психологічної неправдоподібності добросердність, наївну довірливість, ба навіть дружбу двох закоханих жінок в одного і того ж чоловіка.

Різноманітні типи, з погляду рівня культури і моралі, зображено в оповіданні «Хвіст павича»: уявна ригористка Наталя, для якої праця, книги, людські чесноти — все; сусідка Мура, для якої життя — танцюльки, плітки, любовні інтриги і статеве насолода; похмурий скептик, злословець і себелюб Генадій; філософ Євген і примирливий з усіма Борис. Євген, що постійно перечить скептикові Генадієві, закоханий в одну жінку, негарну, з фізичною вадою («Вона горбата і припадає на одну ногу»), але «вона прекрасна...» «Її розум і душевну красу не можна ні з чим зрівняти». А проте він любить частенько лишати її і приходити до Мури і з цією розбещеною міщанкою залюбки проводити час. У цілому це цікавий паноптикум невігойних людських вад. І вдаваний ригоризм Наталі, і розпушта Мури, і скепсис та злосливість Генадія, і всепримирливість Бориса, і непослідовність філософії Євгена — все це ходячі людські пороки. Їх авторка старанно нанизала на кінець свого пера і подала на роздуми і суд читачів.

В оповіданні «Дівоча честь» — зображено історію життя двох сільських дівчат — Софії і Любки. Любка не зуміла зберегти побутово-моральні традиції села, тому тяжкою спокутою мусіла за це заплатити. Софійка берегла міцно традиційно-побутову мораль, тому досягла належної пошани й родинного щастя.

Одно з найкращих оповідань цього циклу «Пахоці польових квітів» — це поетичний гимн незайманій, ширій і чистій молодості, сповненій великих бажань і почуттів доброго, людяного.

Майстром гострої і складної сюжетної розповіді виявила себе Д. Гуменна в повісті «Романці на схилах». На тлі прецікавих епізодів праці геологічної експедиції та зіткнення інтересів різноманітних людей — членів експедиції, на фоні чарівних пейзажів барвистого побуту селян одного придніпровського села, розкривається

романтична історія життя двох дівчат: ученого геолога Ніни Морозової і селянської дівчини Онисі. З розгортанням сюжету виявляється, що Ніна — то донька рідної сестри тітки Мокрини, у якої вона тепер зупинилась. А Онися, що тепер є ніби донькою тітки Мокрини, насправді є рідною донькою приймальної матері Ніни, лікарки Морозової. Складність сюжету, уміле його розкриття і тонкий лірично-пейзажний супровід — це три мистецькі компоненти, що роблять цю повість одним із найкращих здобутків Докії Гуменної.

Своєрідне місце серед творів Гуменної того часу займає повість «Жадоба». Це історія сліпої дівчини, що їй зір вернув лікар після ризикованої, але вдалої операції. Згодом лікар закохується у свою пацієнтку, і вона стає його дружиною і матір'ю двох дітей. Але прозрівши, вона відчула нестримну жадобу до життя, до самовияву, до лізнання. Це швидко перетворюється на родинну трагедію лікаря. Вона кидає родину, йде на завод, опановує фах чомусь електрозварювача й одночасно — без відриву від виробництва — фах літуна. Це приносить їй славу, честь і визнання. Жадоба — вгамована. Молода жінка досягла повної незалежності. І тепер вона відчула, що все ж таки вона любить своїх дітей і «того відсталого блакитноокого Романа». В авреолі слави й жіночої незалежності вона вертається до своїх дітей і чоловіка. Зрозумів свою «помилку» і лікар, що «примушував її сидіти вдома» і тим спричинив її бунт. Розхитана непорозумінням між чоловіком і жінкою родина відновлюється на нових твердих основах взаєморозуміння.

Написала Д. Гуменна в ці роки ще дві повісті з життя туркменів: «Кайтарама» та «Ніяз і Гюллер». Після повістей Олеса Досвітнього «Аплай», «Гюлле» та ін. у першій половині 20-их років та роману Івана Ле «Роман міжгір'я» у другій половині 20-их років це була нова спроба в українській літературі зобразити екзотику життя й побуту туркменів. І спроба вдала. Читач не тільки очарований своєрідними пейзажами Кара-Кумської пустелі й могутнім образом гірського хребта Кюрен-Дагу, його не тільки вражає смертоносний гураган у пісковій пустелі, але й різнохарактерний типаж і барвисті звичаї тубільного населення. Просто і хвилююче зуміла Гуменна передати складне, місцями трагічне, плетиво життя народу, у свідомості якого драматично зіткнулися два світи: світ родового мандрівно-патріархального устрою, з його тисячорічної давнини побутом і мораллю та світ європейської цивілізації в комуністичному трактуванні.

Таке в загальному коло проблемних зацікавлень Докії Гуменної

в тяжкі тридцяті роки. Як видно з попередніх нотаток, її письменницька увага була зосереджена на темах побуту, моралі, психології й еротичних переживань людей того часу. Навчена гірким досвідом минулого, вона старанно оминала теми з соціально-економічної проблематики й партійної політики. Ці проблеми вона тільки інколи згадує. Але не вдається ані до зображення, ані до філософського трактування їх. Але як тільки 1939 року настала маленька відлига і кілька оповідань Гуменної нарешті побачили світ, її знову спокусила соціально-дразлива проблематика. Вона написала повість «Вірус», варту ширшої уваги. Опубліковано її в поважному журналі, органі Спілки радянських письменників України «Радянська література» (ч.3, 1940). За об'єкт своїх психологічних спостережень авторка взяла працю співробітників одного з обласних відділів охорони здоров'я. Очолює цей відділ спритний бюрократ і самозакоханий партійний вельможа Аркадій Львович. Його зовнішній портрет письменниця малює так:

Еге, завідувач облздороввідділу Аркадій Львович умів сіяти круг себе затишну атмосферу розкоші, де для науки нічого не шкодують. Коли хочете, в антуражі цьому, підкресленому блискучою чистотою, сама особа Аркадія Львовича набирала якості надзвичайного світила. Ходили по установі дотепні анекдоти й слова, сказані Аркадієм Львовичем з такого от приводу, на такому от засіданні. Велася спеціальна книга записок Аркадія Львовича до керівних робітників обласного відділу охорони здоров'я. Аркадій Львович через своїх довірених секретарів висловлював побажання, щоб кожен мав у себе настільною книгою ті записки, красиво переплетені, і щоб були для них, як Євангеліє.

Довірені люди охороняли кожную годину життя Аркадія Львовича, маючи різні пости, а по суті будучи секретарями його...

Ось такий «бо-монд» облздороввідділу. Цих людей можна було завжди бачити на різних банкетах, учтах та зустрічах, влаштовувати які дуже любив Аркадій Львович.

Уже з цього можна бачити, що повість написано в сатирично-викривальному жанрі з підкресленням бюрократично-керівної форми радянського апарату. В розгортанні сюжету, в конфліктних ситуаціях, у вчинках і висловлюваннях героїв, центром яких є Аркадій Львович, показано внутрішню антисуспільну й паразитарну суть пристосовників, підлабузників і кар'єристів. Правда, авторка, маючи попередній гіркий досвід, сюжетне дійство своєї

сатирично-викривальної повісти розгортала двома конфліктними лініями: лінією зла і лінією добра. Лінія зла (основна лінія) репрезентована образами Аркадія Львовича, його помічника Краснянського, проф. Скульського та їх численних прихвостнів. Лінію добра репрезентують: керівники науково-дослідних установ проф. Яків Гомін, лікар-винахідник Марко Макух і секретар партійного осередку облздороввідділу Дерезуз. У фіналі — зло покарано, а добро святкує перемогу. Отже, спрямування повісти цілком льояльне. Більше того, відповідно до стандартних ідеологічно-витриманих тогочасних радянських творів, авторка виразно підкреслила, що під «злом і неправдою» вона розуміє «троцькістсько-бухарінських бандитів». Але це не врятувало повісти. Поява її викликала рішуче гострий осуд.

У чому ж справа? Що розгнівало і що не сподобалось офіційним критикам? Насамперед — гостро-сатиричне викривальне спрямування повісти. Правда, то вже була доба, коли в радянській літературній критиці заговорили про порочність безконфліктної та лакувальної літератури. Але одна справа теорія, а друга — практика. Практика вимагала «поштивости», пошани до партійних керівників і радянських установ. А Гуменна, мовляв, збільшила кількість «темних фарб, якими автор забарвлює підряд усе, що тільки трапляється йому під руку».⁸ Критик обурюється, що Гуменна, зображуючи члена партії Гомона, показує, як у тяжкі хвилини його сумнівів до нього приходять з підтримкою і порадою *безпартійний* лікар Макух. Як же це може бути? Хіба це тактовно? «Тут слід говорити, — пише критик, — мабуть, не тільки про неправдоподібність, а про пряму політичну нетактовність цього уривка». Критика обурює, що авторка ніби робить тенденційне узагальнення негативних явищ і приходять до «викривлення образу сучасної радянської людини».

Ще гостріше осуджено «Вірус» в передовій статті журналу «Літературна критика» (ч.8-9, 1940). Там читаємо: «Повість „Вірус“ є рецидивом не раз викритих нашою громадськістю брудних наклепів на радянську дійсність».

Це вже був недвозначний натяк на минуле Докії Гуменної. Але завершив «суд» над Гуменною знову офіціоз ЦК ВКП(б) московська «Правда». За 23 жовтня 1940 тут вміщено рецензію якогось А. Фарбера під убивчим заголовком: «Лживая повесть» («Брехлива повість»).

Не можна — пише цей наглядач, — без відрази читати цю

8. Смутьсон, *Вірус*. «Літературна критика», ч. 7, 1940, стор. 86.

брехливу повість... Під захисним прапором ніби сатири Д. Гуменна протягає на сторінки радянського літературного журналу бездарний пасквіль.

Як бачимо, історія знову повторюється. Як і колись за «Листи із Степової України», так і тепер за «Вірус» — всесоюзний грізний окрик. Знову створилася отруйна атмосфера цькування. Шлях до дальшої творчої праці знову закривався. Але тоді ще ніхто не передбачав, навіть сама авторка, що ця грізна подія одночасно замикала собою цілий перший період літературної праці Докії Гуменної.



Тепер трудно сказати, як би склалася надалі літературна біографія Докії Гуменної після 1940 року, коли б ідилія дружби Сталін-Гітлер протяглася була на довший час. Але несподіваний вибух війни в червні 1941 року змінив не тільки політичну ситуацію, а й долю мільйонів людей. Змінилась доля й Докії Гуменної. Зацькована й усіма забута, вона не могла будь-куди рушати з Києва. Коли панічно втекли з Києва комуністичні верховоди, а на їх місце прийшла німецька навала, Докія Гуменна залишалася у Києві. І це був переломовий момент в її творчій біографії. Хоч вона не знала, що несуть з собою нові «визволителі», проте не мала жадних ілюзій і надій на краще. Але тим часом, як старі деспоти зникли, а нові ще не утвердились належно, вона відчула свободу. Збагнула, що над її творчою працею не стоїть партійний цензор і поліцейний наглядач. І вона почала знову писати. Не думала про публікацію. Не знала, які можливості будуть для цього. Але без огляду на це все вона писала. Напевне вже роїлися й укладалися в сюжетні системи ідеї та образи «Дітей Чумацького Шляху» і творились символи зовсім нового для неї жанру драматизованої феєрії «Епізод із життя Європи Критської». Пильно приглядалася до життя українського народу під німецькою окупацією, нотувала факти, характери, ситуації — великі, малі, героїчні й злочинні. Одне слово, все, чим дихало й вирувало тодішнє життя і на чому пізніше мав вирости «Хрещатий Яр». Докія Гуменна з німцями не співпрацювала. Не надрукувала ні одного рядка в київській протімецькій пресі. Але потрапити знову під цензуру і нагляд НКВД не побажала. В хаотичному розвороті війни, скориставшись з відкритих дверей у широкий світ, вона з сотнями тисяч українських людей подалась восени 1943 року на Захід.

Так почався другий, еміграційний період у творчій біографії Докії Гуменної. За цей період вона написала багато нових романів, повістей, оповідань та есеїв і видала друком понад двадцять томів своїх творів. Весь цей ваговитий творчий набуток укладається в такі чотири ідейно-жанрові цикли творів:

1. Жанр побутово-психологічного оповідання, повісті і роману.
2. Жанр соціальної проблематики.
3. Жанр історіософічної та мітологічної візії.
4. Жанр художнього нарису-репортажу, спогаду.

Тут таки треба зауважити: класифікуючи творчість Гуменної за цією жанровою різноманітністю, ми мали на увазі також і її творчість розгляненого вже нами першого, підрадянського періоду її діяльності.

Придивімось ближче до кожного з цих жанрових циклів.

До циклу побутово-психологічного жанру належать такі твори: «Куркульська вілія» — збірка оповідань, «Чотири сонця» — збірка оповідань, «Мана» — повість і «Скарга Майбутньому» — роман.

Цей перший побутово-психологічний цикл творів Гуменної цікавий насамперед тим, що авторка його найбільше й найдовше творчо використовує. Людина як суспільна істота, з усіма її соціальними й побутово-психологічними рисами, з добрими і злими, свідомими і підсвідомими вчинками — є основним об'єктом людинознавчих зацікавлень письменниці. Особливо об'єктивно зазвучав цей цикл у творах Докії Гуменної в другий, еміграційний, період її творчості. Одним із кращих оповідань цього періоду є «Куркульська вілія». Це лірична, з трагічними нюансами розповідь про трьох, колись розкуркулених і десятками років переслідуваних, селян, що у вихорі воєнного часу, старими і немічними, опинилися на своїй батьківщині. Але тепер вони вже не мають навіть де притулитися. Їх колишні хати або зруйновані давно, або зайняті якимись громадськими чи культурними установами. І вони туляться тепер утрійку в якійсь напівзруйнованій райшурі на краю села і думають про втрачене життя, про велику й невігойну свою кривду. Розмови і спогади цих вистражданих докраю душ відбуваються саме на Свят-Вечір. Вони згадують молоді роки, порівнюють цей свій Свят-Вечір з тими, що бували колись. Сумовито жують ячмінні підпечки, гірко жартують, слухають тужні звуки Герасимовичевої сопілки, співають і одночасно гірко плачуть.

— Герасимовичу, не треба плакати! — скинулася Меланка Демидівна. — Ще, Бог дасть, і ми трохи справимось, ще й ваша

Ганя вернеться, ось тільки війна закінчиться. А може, й музику свого з заслання побачите.

І всі троє застигли в мовчазних роздумах. Свят-Вечір. Ніхто не колядує і ніхто вечері не приносить.

Ці мовчазні роздуми, ця внутрішня душевна розпука, це почуття великої кривди людської, здавалось би, ведуть до неминучої трагедійної розв'язки. Але авторка цього не хоче. Вона веде до іншого закінчення.

В цю хвилину, — читаємо далі, — з силою заторохтіло у вікно і крикнуло:

— Дозвольте заколядувати!

...Враз якось усе ожило, задзвеніло. Наче вернулося з давніх дитячих літ веселе Різдво з колядою, зіркою й козою, з веселим реготом і голосними розвагами.

І в хату ввійшов цілий гурт молодих людей. То Герасимовичева сестра Христя, єдина з усього роду, що після тяжких довголітніх мандрів вернулася до доньки в село, намовила зятя, сусідів і внуків відвезти вечерю братові і запросити його на вілію. І загриміла в дружньому співі «Нова радість стала...» На очах старих і знівечених життям людей сльози. Але це вже сльози радості і віри в життя. Це ж безсмертя роду їх, саме того роду, що виріс, зміцнів і став на ноги тоді, коли Герасимовичів знищували. І хоч одного Герасимовичевого сина вбили, а другого вислали, хоч одна дочка згинула в невідрадних умовах, а другу кудись вивезли, хоч «стара його пішла на той світ», але він, виявляється, не самотній. Він бачить перед собою великий свій рід, своїх людей. Вони запрошують його до сестри на Свят-Вечір.

Поїхали по знакомитій, колінкуватій дорозі на той куток, де народився, де прожив дитинство й молодість Герасимович. Туди, де б'ють цілющі джерела, туди, де безперестань нарастають нові сили.

А величезна іскриста зірка ішла та й ішла над селом і все не закочувалася за обрій.

Таке символічне закінчення. Але це символіка оптимістична. Символіка глибокої віри в безсмертя народу нашого. Це символіка того ідейного наставлення, що колись прозвучало в словах Івана Багряного: «Ми є, були і будемо ми!», а пізніше — в словах передчасно померлого Василя Симоненка:

Народ мій є! Народ мій завжди буде!
Ніхто не перекреслить мій народ!

У цьому основна ідейно-емоційна сила цього оповідання Докії Гуменної. «Куркульська вілія» написана ніби дуже просто. Без зайвих закрутів, експериментів. Але по суті у ній все продумане, зважене і поставлене на своє місце. Авторські ліричні ремарки тільки зцементовують сюжет, надають йому стрункості й ідейно-мистецької виразності.

У цьому ж пляні написано ряд інших оповідань. Подвійність людської душі в умовах тоталітарної системи, як засіб самозахисту і самовияву, добре зображено в оповіданні «Невільник». Людина живе в подвійному світі. Один — це її внутрішній, захований у підсвідомості і лише інколи нагадує про себе у снах. Це світ справжньої, не замаскованої, не підробленої душі людської. Другий — зовнішній, підкреслено льоаяльний та ніби беззастережно відданий офіційній партійній догмі. Та сама психологічна ситуація людини подана в оповіданні «Біле — це чорне». Під тиском всевладної партійної машини людина, якщо хоче вижити, змушена до самонаклепу, до заперечення своєї власної правди. Два оповідання: «Чисте сумління» і «Фахівці» написані на матеріалі початку війни й окупаційної німецької політики. Пов'язані вони спільним персонажем Пилипом Тадейовичем, що діє в обох оповіданнях. У першому оповіданні ми знайомимось з Пилипом Тадейовичем, скромним службовцем районної пошти на Київщині, у той момент, коли все начальство пошти повтікало й залишило в касі сто тисяч карбованців. Пилип Тадейович знає, що це гроші державні. Що він мусить відвезти їх на центральну пошту в Києві. Що ці гроші не повинні потрапити до рук фашистів. Спакувавши гроші в наплечник, попрощавшись з дружиною, Пилип Тадейович попрямував пішки до Києва. На думці було: як упаде Київ, то із співробітниками головної пошти він теж подасться на Схід. У Києві, на головній пошті — хаос. Гроші від Пилипа Тадейовича взяли, але його долею не цікавилися. Навіть говорити не хотіли. Огірчений, але з чистим сумлінням (здав же державні гроші) він вертається до своєї родини великим сосновим лісом.

І здається йому, що сосни краще за нього знають, чому він змінив своє рішення, чому вертається. Вони співають про світ сердечної людяності, правди, довір'я — десь же воно має бути? Чи тільки в піснях?

Цей ліричний роздум, пройнятий вірою в людяність, правду, довір'я, замикає оповідання «Чисте сумління».

Життя Пилипа Тадейовича кінчається трагічно в оповіданні «Фахівці». Його німці повісили. Не тому, що він щось проти них

вчинив. Ні, просто тому, що він був у лаві закладників. Людина з чистим сумлінням шукала «сердечної людяности, правди, довір'я», а знайшла бездушність і жорстокість убивників.

Мотиви війни, кохання, приречености й розчарування, мотиви доби «остарбайтерів», «великого ісходу», Ді-Пі-таборів звучать у багатьох інших оповіданнях цього циклу. Прецікаву символіку корови Махи, як спадкоємниці старовинного тотемного божества єгиптян — корова, що носить на рогах сонце, її нещасне буття серед нерозумної і жорсткої людської породи, її міркування про війну і людей, серед яких вона мусить жити, — маємо в оповіданні «Чотири сонця».

Образ знівеченого війною вченого, здивачілого філософа, старого парубка, що опинився в безвихідді на руїнах Європи і в дотепному діялозі з привидом-відьмою дає знищувальну критику сучасному «дурному і несправедливому» порядку в світі, вирізьблений в оповіданні «Зустріч під столом».

Хвилююча історія великого, спонтанного кохання одної дівчини, що спалахнуло і згасло десь у загравах та в руїнах збомбованих європейських міст під час війни, зображено в оповіданні «Заграви пожеж». Це тонко зроблений драматичний монолог дівчини про своє нездійснене кохання, яке, як вона каже, «вплелося химерною яскравою ниткою в те грандіозне полотно воєнної хуртовини».



Цей мотив нездійсненого кохання лежить в основі більшої повісти Гуменної «Мана». Ми вже стверджували, що Гуменну від перших її творів цікавила людина. Людина в усіх її проявленнях зовнішніх і внутрішніх. Це своє людинознавче заглиблення в поодинокую чи колективну психологію людини сама письменниця визначила словами своєї героїні з повісти «Мана» так: «В своїй жадобі до одного великого я стала ніби дослідником того комашника, що діяльно, весело й гамірливо поспішає пройти свій шлях від народження до смерті».

Повість «Мана» один із найвизначніших творів цієї своєрідної дослідницької лабораторії Гуменної. Ідея повісти ніби дуже проста: історія кохання, внутрішніх конфліктів, глибоких трагедійних переживань, заломлень, поразок і перемог кількох інтелігентних людей, що працюють в апараті великого республіканського тресту. Але в основному це, все ж таки, повість про нездійснене кохання

Юлії Отави, стенографістки тресту, до директора цього ж тресту Сергія Михайловича. Їх стосунки, їх переживання творять основну канву повісті. Звичайної сюжетно-конфліктної розповіді в повісті нема. Але було б хибно з цього зробити висновок, що повість безсюжетна і безконфліктна. Навпаки. Повість має міцний сюжет і гострі, а місцями трагедійні конфліктні ситуації. Цю оригінальну композиційну будову подано виключно в щоденних записках, а інколи — в листах головних героїв. Ці записи і листи сюжетно взаємозалежні. І саме з них читач довідується не тільки про інтимні настрої того чи іншого героя, але й про ширшу, отже й сюжетну, їх пов'язаність з суспільним і культурним життям оточення і доби. І, що найцікавіше, автор-коментатор цілковито відсутній у повісті. Тут говорять і пишуть самі герої. Це велике мистецьке досягнення Д. Гуменної. У попередніх творах вона часто в трудних ситуаціях своїх героїв поспішала їм на допомогу з своїм авторським коментарем. І це не завжди виходило на користь їм. У «Мані» вона щасливо позбулася цього способу. І твір від цього виграв. Засіб використання щоденників і листів у мистецькому творі не є якимось відкриттям Докії Гуменної. Цей засіб давно відомий у світовій літературі. А в нас зокрема його широко і успішно впровадив у романістику В. Винниченко. Його романи «По-свій», «Божки», «Рівновага» та «Хочу!» вщерть виповнені щоденниками та листами героїв. Але оригінальність Гуменної в тому, що вона весь свій твір побудувала виключно на щоденниках і листах. Щоденники і листи її героїв, як це вже частково сказано, це не лише ситуаційні моменти сюжету, а, властиво, основа сюжету цілої повісті. І саме в цьому оригінальність і новаторство повісті Докії Гуменної.

Повість відзначається сконцентрованістю думки і слова. Нема переважанення повторами чи «гарними» фразами. Глибоко-емоційна зосередженість на внутрішніх переживаннях героїв суворо дозована. І це творить прозорість і ясність образів та ідей. Повість коротка розміром, але багатоплянова ідеями і проблематикою. Колись Юрій Шерех резонно стверджував: «Є в повісті проблема кохання, проблема щастя, проблема творчости, проблема родини, проблема самоти, проблема віри в людину».⁹

Я додаю: є в повісті ще проблема особистого і громадського, проблема дружби, проблема моралі й еросу. І кожна з цих проблем у тій чи іншій мірі сюжетно функційна і філософічно обґрунтована. Я подавав вище цитату головної героїні повісті про людську

9. Юрій Шерех, *Реабілітація людини («Мана» Докії Гуменної)*. «Нові Дні», Торонто, липень 1952, стор. 11-14.

спільноту як «комашника, що діяльно, весело й гамірно поспішає пройти свій шлях від народження до смерті». Це і є одна з авторських філософських тез багатохарактерності і багатопляновості зображення людей у повісті. І це не безбарвна маса людського комашника. Це діяльна, творча, думаюча, різнохарактерна за вродженням, вихованням людська спільнота, що має єдину мету: творити цінності життя. «Кожен, — читаємо в тих же записках Юлії Отави, — цю діяльність забарвляє своїм темпераментом, він, наче язички полум'я, пробивається в кожному русі й жесті».

Юлія Отава в своєму «романі без роману» (вислів Шереха) доходить до, здавалось би, трагічного безнадійного стану. В момент розпуки, з випадкового поштовху знайомого (Озеровича), у неї, людини мистецьки обдарованої (балерина за освітою), постає фантастичний образ феєрії — символ її переживань і духовного відродження. Настає, як казав стародавній Арістотель, катарсис — очищення, просвітлення її душевного стану. Вона пристрасно хапається за мистецьке видиво, що з'явилося їй під час розпуки, і занотує його. Пише сценарій балету «Цвіт папороті». Цей творчий екстаз Юлія Отава описує так:

Уперто рояться образи, окремі деталі створеної вже десь, але не вилитої в чітку композицію феєрії. В такому стані мені здається, що мої рухи, навколишні люди, предмети кругом мене, — сон, а оті марення невиразні, не вловлені ще в образах, то — яв.

Нарешті сценарій написано. Балетна студія при опері приймає його до постанови, а Юлії доручає провідну роль. Такий оптимістичний фінал життєвої долі головної героїні повісті.

Кінець життєвої долі другого головного героя, Сергія Михайловича, — глибоко трагічний. У нього вмирає єдина донечка, а його арештовують як «ворога народу». Таке поєднання оптимістичного і трагічного замикає повість і визначає її стиль. Це також свідчить, що «Мана» не «дамська література», як хибно пробував визначити її покійний Володимир Державин,¹⁰ і люди в ній діють і думають не поза простором і часом, як здавалося тому ж критикові. З другого боку, арешт Сергія Михайловича, не «зайвий епізод», як твердив Юрій Шерех. Він (арешт) мотивований сюжетним розвитком, характером цього героя та тією дійсністю, в якій відбувається дія повісті.

10. В. Державин, *Нефортунне сполучення різнородних матеріалів*. «Український самостійник», ч. 32, 3 серпня 1952.

Повість «Мана» написана в оптимістично-трагедійному плані. Про це найкраще свідчить її фінал: душевне просвітлення і творчий спалах головної героїні і трагічний кінець головного героя. Ця суміш трагічного й оптимістичного тільки підкреслює багатоманітність, трудність і складність людського життя.

Завершує цей побутово-психологічний цикл творів Гуменної найбільший розміром роман «Скарга Майбутньому». Ідея цього роману подала в творчій візії авторки правдоподібно давно. Ще, можливо, навіть перед написанням «Мани». Але творчо реалізовано цей задум вже в 1946-49 роках, а опубліковано ще пізніше.

Авторка поставила перед собою велике, важке, але з людинознавчого погляду дуже важливе завдання: зобразити трудний і суперечливий шлях формування неконвенційної свідомості, ідеї та характерів людей в умовах тоталітарної системи. Постава цієї проблеми була свіжа й оригінальна. В українській літературі не було ще тоді ані «Ротонди душоубців» Тодося Осьмачки, ані «Саду Гетсиманського» Івана Багряного. У світовій літературі в якійсь мірі торкнулися були цієї теми нашумілі тоді романи Артура Кестлера «Тьма оповідні» та Віктора Сержа «Справа Туласва». Але коли в цих романах зосереджено було увагу на політично й партійно заангажованих людях доби терору, зокрема на дієвих персонажах московських процесів 30-их років, то в «Скарзі Майбутньому» наголос зроблено на зовсім інших соціальних прошарках. Тут діє головне безпартійна українська наукова, мистецька та службова інтелігенція. І то не старого дореволюційного виховання, а інтелігенція, що виросла і здобула освіту вже в умовах радянської системи життя. У цьому оригінальність і одночасно не абияк трудність мистецького задуму Д. Гуменної.

«Скаргу Майбутньому» задумано, як ми вже частково зауважили, як психологічну студію про формування і боротьбу різних ідей, світоглядів і людських характерів в умовах панування єдиної партії. Звідси — трагедія людей неконвенційних, тобто — духово незалежних, не здібних до покори і пристосування до офіційно утверджених форм життя. Сама Докія Гуменна колись, у приватному листі до автора цих рядків, ідею свого роману «Скарга Майбутньому» висловила так:

... вона ж (ідея роману — Г. К.) заложена у самій композиції, у тричленності: теза, антитеза, синтеза. Ключ до кожної частини («задавання тону») подано в трьох мотто.

ПЕРША ЧАСТИНА. Хоч які безвиглядні обставини — не піддаватися зневірі. «Рожеві квіти треба не ховати, а розсипати, розкидати, щоб щось зійшло, виросло...», хоч би що.

ДРУГА ЧАСТИНА. Образ безвесельного човна, що його крутить чорторий і що от-от загине. Неусвідомленні внутрішні мотиви самообілізації, але вони не домінують.

ТРЕТЯ ЧАСТИНА. Тут уже головний мотив — скріплення внутрішніх сил, наявність свого світу. Створення світовідчужання, в якому не марксистські «істини» оформлюють буття й свідомість, поведінку і ставлення до явищ... а скажу: звільнені від пут марксизму-ленінізму.

Так розуміла авторка своє ідейне наставлення, пишучи цей роман. При цій нагоді доречно буде пригадати, що наш спільний з Докією Гуменною вчитель М. К. Зеров колись учив нас:

Річ давня і загальновідома: автор іде від ідеї до образотворчого втілення: читач, навпаки, починає з образу, від нього рушаючи до ідеї і, правду сказати, не завжди до тої ідеї доходить...

Художній твір своїми образами, своєю закраскою емоційальною живить читача більше, ніж найдетальніше розгорнута формула авторського задуму.¹¹

Тож я, як читач, ідучи, природно, від образів роману «Скарга Майбутньому», ніяк не доходжу до тої ідеї, що її мала в своєму задумі авторка. І це, я думаю, тому, що шановній авторці не пошастило свій великий і цікавий задум перевтілити в живі й психологічно переконливі мистецькі образи. Композиційно цікава гегелівська тріада — теза, антитеза, синтеза — не ожила і не здекларувала себе переконливо в діях героїв чи в гострих сюжетних конфліктах і ситуаціях роману. Головні героїні роману, дві селянські дівчини — Мар'яна Вересочі і Васанта Чагир — вийшли надто слабкі, щоб емоційно передати читачам повноту ідеї задуму роману. Їх моральний і побутово-психологічний образ вийшов надто непримирний і не може викликати в читача ані наслідування, ані пошани, ані зрозуміння. До тих досягнень у побутово-психологічному жанрі, що їх має Докія Гуменна і про які докладніше ми говорили вище, роман «Скарга Майбутньому» не додає нічого нового. Тому ми не будемо зупинятися на ньому докладніше, а перейдемо до наступного циклу творчості Докії Гуменної — жанру соціальної проблематики.

.....
11. М. Зеров. *Від Купіша до Винниченка*. В-во «Культура» Держтресту «Київ-друк», 1928, стор. 174.



Репрезентують цей жанровий цикл у Гуменної чотиритомна епопея «Діти Чумацького Шляху» і роман-хроніка «Хрещатий Яр».

«Діти Чумацького Шляху» — це історія в художніх образах української селянської людини майже за сторіччя її буття. Це грандіозний задум, де в розлогих картинах соціального й побутово-культурного характеру зображено життя кількох поколінь українського села і міста.

У першому томі роману, що має проречисту назву «У запашних полях», маємо прегарний, в реалістично-побутовому пляні вирізьблений образ українського дореволюційного села. І вже тут читач, у тій чи іншій мірі, знайомиться з трьома поколіннями героїв, що своїм життям, працею і думанням мають виповнити всі чотири томи роману. Перше покоління (Іриней Саргола, Пилип Остащенко), що прийшло на світ десь у початках першої половини XIX ст., закінчило життя правдоподібно в першому десятиріччі XX ст., авторка намалювала любовно і з великим знанням душі людської. Вона показала це покоління, як глибоко закорінене в буйну і не завжди ласкаву історію предків, як уросле міцно в ґрунт, побут, звичаї і традиції свого народу, як людей самовідданої тяжкої праці, яка утверджує буття людське на землі.

Друге покоління — це сини і дочки першого: Меркурій Саргола, Никодим Остащенко, Дарина Остащенко, Христина Саргола, Аба Цудечкіс, Автоном Нечіпай та багато інших. Цьому поколінню, що прийшло до життя десь на початку другої половини XIX ст., доля судила пережити зламну добу початку XX ст., у повному розквіті сил зустріти і пережити першу світову війну, революцію 1917 року, перетривати всі її видозміни і, не діждавшись обіцяного щастя, десь на порозі чи в розпалі нової трагедії 30-их років умерти.

Третє покоління, що фактично виповнює зміст трьох останніх томів роману, це діти другого покоління. Народилося воно на початку XX ст. З ідеєю «щоб краще в світі жилося», може, не так програмово усвідомленою, як глибоко відчутую, це покоління (Тарас Саргола, Кость Нечіпай, Фіма Цудечкіс, Оксана Саргола та багато інших) виходить на кін життя лише на початку 20-их років нашого сторіччя. З часу від дитинства до їх повноліття відбулися дві історично значущі події: перша світова війна 1914-18 і революція 1917 року, а з нею — відновлення та катастрофа української державності 1917-20 років та народження її замітника в формі УРСР. Але про ці події в епопеї Гуменної тільки згадано. Бо її цікавили не історичні події, а люди, що жили і діяли в цю добу.

Зокрема її цікавила доля третього покоління її героїв. Проте, читаючи роман, не можна не зауважити, що ці події, зокрема революція 1917 року і героїчна доба відродження Української Народної Республіки, значно вплинули на формування суспільної свідомості цього покоління. Відлуння цих подій довго і часто звучатиме в житті й ідеях героїв трьох останніх книжок роману.

Події другої книжки роману, що має назву «Брами майбутнього», відбуваються в Києві на початку 20-их років. Це широко окреслені образи із тогочасного життя українського студентства та творчої інтелігенції на тлі зміненого революцією соціального життя міста і села. Свою розповідь авторка будує не на вигадках, а на реальних фактах тієї неповторної доби. І життя студентської молоді, її багатолікий психологічний і соціальний склад, її побут у студентських гуртожитках, її настрої, ідеї і прагнення, просто вихоплені з реального життя, яке авторка досконало знала. Але дуже популярні й притягальні для студентства й молоді взагалі живі дискусії в політичному клубі УКП на Володимирській вулиці (перша половина 20-их років), і відомий в історії приїзд до Києва групи харківських письменників на чолі з В. Блакитним і С. Пилипенком, що поживавив і започаткував новий етап літературного життя в Києві, і згадки про дискусійні вечори в залі Всенародної бібліотеки ВУАН, і виникнення перших літературних об'єднань у Києві «Плуг», «Гарт», «Молодняк», «Ланка», «Неоклясики», і початок відомої літературної дискусії між М. Хвильовим і С. Пилипенком, і постановня ВАПЛІТЕ, і побутові та психологічні деталі стосунків між цими літературними угрупованнями, все це оперте на реальні факти, які авторка знала і часто особисто переживала. Значну частину своїх героїв письменниця прикрила дуже прозорими псевдонімами (наприклад, Ре — Ле, Василько — Косинка, Танцюра — Качура, Шуліка — Кулик, Еґо Шавлій — Еґо Шкурупій, Липовицький — Щупак, Ставенко — Савченко, Тимошенко — Терещенко, Головач — Антоненко-Давидович і так далі), які читач, якщо бодай трошки знає ту добу, легко може розкрити. Але таких, як Хвильовий, Зеров, Пилипенко, Загул тощо, вона навіть не прикрила псевдами, а ввела в свою розповідь під їх власними іменами. Така метода komponування дала підставу деяким критикам твердити, що роман «Діти Чумацького Шляху» стоїть на межі між мистецькими творами і звичайними спогадами.

Змальовуючи життя міста, української інтелігенції взагалі, а літературної зокрема, акцентуючи увагу читачів на тих ідеях і конфліктах, що тоді нуртували в середовищах української творчої інтелігенції, авторка все ж таки не залишила без уваги і села. Один із

передостанніх розділів цієї другої книги, коли Тарас Саргола, захворівши тяжко, знову потрапляє на село, є ніби зв'язковою ланкою між основними компонентами роману – містом і селом.

Пореволюційне село живе своїм життям. Розподіливши панські землі, позбувшись примусової «продразверстки», як звичайного грабунку доби воєнного комунізму, село поступово зміцнювало й розвивало своє господарство. Ішло це в парі з новопосталими СОЗ'ами (спільна обробка землі) та де-не-де добровільними комунами. Переборюючи нові труднощі з облігаціями, позичками й «викачуванням» хліба, селянство наближалось до вікопомних років суцільної колективізації й голодової трагедії 30-их років.

Саме цій темі присвячено третій том епопеї, що має назву «Розп'яте село». На тлі «суцільної колективізації» і «ліквідації куркуля як кляси», цієї невігдойної всенародної трагедії українського села тих років, авторка показує душевне розп'яття двох уже відомих нам з попереднього тому представників української пореволюційної інтелігенції: Тараса Сарголи і Серафима Кармеліти. Обидва вони, кожний на свій лад, ідеалісти-мрійники, кинули інститут і пішли вчителювати. Сподівалися, що, пішовши «в народ», з'єднавшись з ним у щоденних клопотах і праці, їм удасться швидше й певніше здійснити свої мрії про «соняшну добу». Але висновки із цієї своєї гіркої практики кожний з них зробив відповідно до свого розуміння і характеру. Тарас, вигнаний з учительської праці, опинився на непевному роздоріжжі, усе ще вірив, що знайде якесь оперття для себе серед своїх київських друзів-літераторів. І він подався туди з надією таки зробити письменницьку кар'єру. Серафим Кармеліта, за плечима якого була участь у революційній війні й партизанських загонах, не ступив на такий наївний шлях. Переконавшись, що його віра в побудову щасливого «соняшного міста» була брутально розчавлена залізним чоботом більшовицьких колективізаторів, він оголосив їм війну і волів у двобой з цими новітніми робовласниками вмерти. Він стає легендарним «бандитом Дукою».

На цьому й кінчається трагічна епопея українського села 30-их років у романі Докії Гуменної «Діти Чумацького Шляху».

Замикає епопею четвертий том під назвою «Ніч». Коли у третьому томі зображено трагічну картину розгрому українського села, то в четвертому — показано в трагедійному та гнівно-сатиричному пляні життя письменників. Сотні творців української літератури репресовано й розстріляно. Серед тих, що залишилися на так званій волі, запановує страх, підлабузництво, вислужництво, кар'єризм. У творах стають панівними роблено-оптимістичні та

катохвальні мотиви. Жертвою цієї отруйної атмосфери стає в першу чергу чесний і нездібний до пристосування Тарас Саргола. Йому не вдається ані оптимістичний тон, ані катохвальні мотиви. Обкрадений спритними й агресивними пристосуванцями, він олинається поза межами літератури. Така ідейна суть четвертого і останнього тому роману.

Це перша спроба в нашій сучасній літературі подати в трагедійно-сатиричних ситуаціях суцільний образ українського літературного життя в добу терору. І в цьому незаперечна вартість епопеї Гуменної. То інша справа, що сучасник покоління 20-их і 30-их років може мати до роману Д. Гуменної чимало слухних застережень. Той, хто добре знав діячів нашої літератури, літературну ситуацію і політику тих років, може закинути Д. Гуменній, що вона не достатньо глибоко або навіть поверхово чи надмірно перебільшено і шаржовано подає характери, ідеї та ситуації тієї доби і тим втрачає, до певної міри, реально-ймовірні пропорції. Але такі застереження чи коментарі, хоч і які б слушні, не зменшують мистецької ваги й пізнавального значення цього піонерського твору Докії Гуменної.

Підсумовуючи цілість, варто зазначити, що розгортання ідейно-мистецької концепції роману йде двоторовим шляхом. Село і місто. Життя і свідомість людей до революції і після революції. Розмірено спокійний, опертий на традиції, звичаї й усталені норми процес життя до революції і бурхливе, трагедійне, розкитане до основ життя по революції. Опанування українською стихією міста і рівнобіжно зріст і всебічне виявлення української творчої інтелігенції. Організований пляновий наступ влади на зміцніле індивідуальне господарство села і одночасно — на зріст і здобутки української науки, літератури і мистецтва в місті. Як у перетворчому процесі сільського господарства спочатку виявляють ініціативу ідейні і чесні (Дуб'яга, Кармаліта), так і в процесі творення пореволюційної літератури заспівувачами були Василько, Головач та інші. На вирішальному етапі процесу як перших, так і других оголошують ворогами і їх або знищують (Василько та інші), або вони стають до активної, відкритої чи захованої, боротьби (Саргола в культурі, а Дуб'яга чи Кармаліта в сільському господарстві). У висліді боротьби й перемоги брутальної сили влади у сільському господарстві запановують бездарні Кольобашки, а в літературі — такі ж Микитчуки.

Такий процес сюжетно-ідейного паралелізму в романі можна розкривати до найдрібніших деталей. І це свідчить не тільки про багатоплानовість роману, але й про його ускладнену композицію.

Посилюють ідейно-мистецьке спрямування роману, ушляхетнюють і надають йому хвилюючого звучання багато добрих ліричних монологів, чарівних пейзажів і драматично-психологічних ситуацій. Трагедійно-похмурий зміст роману проте не залишає в читача безнадійного почуття. Останній розділ четвертої книги є, можна сказати, прологом до нових і світлих подій. На зміну безнадійному мрійнику, вічному аналітикові, замкненому в собі опозиціонерові й творчому невдасі Тарасові Сарголі приходить юне покоління в образі романтичної Мальвіни. Це покоління вже не буде, як Тарас Саргола, нудити світом, нишком стогнати, почувати себе вічно ображеним, але активно не діяти. Ні, це покоління — активне, рішуче і відважне. Воно вміє чітко думати, аналізувати і робити висновки. Різницю між собою і цим молодим поколінням Мальвін побачив і зрозумів безвольний і бездіяльний Саргола, який на прощанні з читачами спромігся лише на найбільшу відвагу — пустити сантиментальну сльозу. Цей безсилий плач героя епопеї перед «рожевим сяйвом грядущого ранку» найкраще показує, на що здатні люди такого характеру.



«Хрещатий Яр» у дещо іншому аспекті, також розробляє і утверджує жанр соціальної проблематики. Тема «Хрещатого Яру» — події, життя і настрої в Києві, у масі своїй київського обивателя, під час вибуху і розгортання німецько-радянської війни. Час подій — від червня 1941 по жовтень 1943 року, тобто від несподіваного першого налету німецьких бомбувальників на Київ, через дні облоги та захоплення німцями Києва, дворічну його окупацію до втечі окупантів з Києва восени 1943 року. Про другу світову війну, ситуацію на окупованій Україні, а зокрема в Києві під час війни, написано чимало творів як у світовій, так і в українській, а особливо в радянській літературі. Але «Хрещатий Яр» виділяється серед цих численних творів своєрідним баченням тих незвичайних подій і настроїв, подиву гідним схопленням деталей, учинків, спонтанних суджень у найрізноманітніших соціальних і культурних прошарках суспільства. Цим він посідає своє власне, ніким не заступлене місце в численному ряді творів на споріднену тематику.

«Хрещатий Яр», як ґатунок прозової розповідної форми, має теж свою особливість. Сама авторка визначає свій твір як роман-хроніку. Отже, цим вона вже підкреслила, що це не зовсім те саме,

що роман у традиційному нашому розумінні. У «Хрещатому Ярі» поєднано вигадку, уяву, мистецьке перетворення явищ і подій з реальними спогадами, занотованими на бігу фактами, вчинками, спонтанними вигуками і ситуаціями, часто випадковими і не завжди типовими. Це все дає підставу твердити, що «Хрещатий Яр» це вже щось відмінне від звичайного традиційного роману. Насамперед впадає в око, що це імпресіоністична мозаїка тривожного часу, схоплення хаосу подій, фіксація численних, часто-густо суперечливих фактів, ідей, настроїв і характерів людських, що виникли у різновидої, переляканої маси киян відрухово, інстинктивно, без попереднього роздуму. І, видно, авторка свідомо хотіла зберегти той винятковий «запах доби».

Моя авторська студія полягала в тому, — писала Докія Гуменна 1958 року, полемізуючи з деякими своїми критиками, — щоб крок за кроком показати складний процес, який відбувався в душі кожного підсоветського громадянина під час розвалу советського режиму та при зустрічі з новими ідеями, йому часто не знаними. Багатющий і різноманітний хаос того часу я подбала вкласти в композиційні рамці (бо це ж не щоденник) з невеликою кількістю персонажів, щоб показати, як при зустрічі із Заходом способи думання двох розірваних світів зударялися, зазублювалися й заклинювалися.¹²

І вона дійсно зуміла з подиву гідною скрупульозністю побачити, підслухати й занотувати силу-силенну трагічних чи й трагікомічних фактів, яскравих, тільки в ті виключні часи спонтанно висловлених емоцій, характеристик, скарг чи проклять на адресу як тих, що панічно втекли, так і тих, що переможно вмаршували до Києва. Вона зуміла зафіксувати сотні злочинів і кривд, що їх вчинили нашому народові тодішні його можновладці. Зуміла помітити численні багатолікі людські характери різного рівня свідомості, культури й суспільного стану та передати їх на суд історії. «Хрещатий Яр» вщерть виповнений ідейними й безідейними, свідомими й несвідомими, відважними і боягузами, чесними і безчесними, добрими і хижими, мародерами і зламаними духово людьми. Всі вони, переважно поза своєю волею, потрапили в ту надзвичайну межову ситуацію, і кожний з них, на свій лад і на своє розуміння, шукав собі місця і способу, щоб перетривати. Малюючи живий образ «багатючого і різноманітного хаосу того часу»,

12. Докія Гуменна, *Відкритий лист*. «Український Прометей», ч. 24, 1958.

акцептуючи увагу читачів на вчинках, думках та ідеях, вихоплених з того життєвого хаосу людей, Гуменна показала багато цікавих людських типів, які майже двадцять п'ять років перебували в «оглушеній зоні» (вираз Солженіцина), що офіційно звалась радянським життям. Ці наші люди — робітники, селяни, інтелігенти, міщани — добре знали, що в тих умовах вони не могли ні самостійно думати, ні будь-що критикувати, ані скаржитись, ані чогось вимагати. І ось тепер, несподівано, вони опинилися майже в фантастичних умовах: раптом не стало їхніх довгорічних наглядачів і дресирувальників. Старі — втекли, а нові — ще не встигли устатуватись і накинути свого нового ярма. І люди відчули себе вільними.

Київ жив своєрідним неповторним життям, — читаємо на 82 сторінці «Хрещатого Яру», — безгосподарного, бездержавного міста. Погасли зв'язки з владою, — вже вільно дихали груди. Розв'язалися у всіх язики, — тепер можна все, що думаєш, говорити.

І вони дійсно спонтанно і хаотично почали говорити, думати й висловлювати свої думки і судження про речі й проблеми, про які мало що знали теоретично, ба навіть і практично до цього не були підготовані. Серед цих багатьох проблем була зовсім нова і неочікувана проблема: зустрічі людини Сходу із українською людиною Заходу. Докія Гуменна, як ми вже цитували вище, хотіла показати, «як при зустрічі з Заходом способи думання двох розірваних світів зустрілися, зазублювалися й заклинювалися». Але те, що вийшло в «Хрещатому Яру», показує нам, що тут зустрілися нерівномірні сили, не відповідні рівнем політичної і загальної культури партнери. Схід заступають політично невироблені, провінційно обмежені, селянського чи міщанського прикору інтелігенти, з хоробливим почуттям меншевартості. В усьому, чого вони не мають або чого не можуть, вони вбачають образу для себе і все те задержують не сприймають і відкидають. Саме з огляду на обмежений рівень культури такий типаж аж ніяк не надавався на репрезентацію перед людьми Заходу. З цього кола не виключаємо і головної героїні роману Мар'яни. Заходові могли гідно протистояти люди рівня М. Зерова, М. Хвильового, Б. Антоненка-Давидовича. Психологічні й культурні відповідники-образи цього типу людей були. Їх авторка бачила. Вона їх навіть відтворила в образах трьох мистців: Віктора, Авеніра й Аркадія. Але в романі надала чомусь їм ролі периферійну й епізодичну. Лише один XII розділ приділено розкриттю їх цікавих і змістовних образів. І треба

ствердити, що це один з найкращих як з мистецького (стиспість і образність вислову), так й інтелектуального звучання (діялог і проблематика) розділів. Але на цьому їх роля скінчилася. Натомість головну роль в зударі двох історично-культурних типів Схід-Захід у романі грає Мар'яна — образ не типовий, політично не вироблений і духово надщерблений. При зударі Заходу (репрезентованого Оленою чи Олегом) із Сходом (репрезентованим Мар'яною) останній неминуче мусів терпіти поразку. І так воно є в романі. Але, може, в цьому і має рацію авторка. Може, її чуття мистця продиктувало саме таке нерівномірне зіткнення. І зроблене це для того, щоб ми, вдивляючись у цей нерівномірний герць, завжди пам'ятали, що такий інтелектуально недозрілий психологічний тип українського Сходу існує і на нього треба зважати тверезим політикам. Зважати, але не толерувати. Бо не він визначає і визначатиме шляхи. І не від нього залежатиме майбутнє нашої культури і політичної свідомості.

«Хрещатий Яр» з чисто мистецького боку — не бездоганный. Є в ньому не зовсім удалі багатослівні філософування, забагато публіцистичних пасажів, мертвих авторських констатацій, замість показу в живих образах (стор. 83, 97, 212, 413). Але ці хиби у великій трагедійній темі «Хрещатого Яру» мають все ж такі периферійне значення. Бо сила силенна подій, фактів, ситуацій і людських типів, зображених у романі, роблять його дуже ваговитим документом доби. І цим він посідає помітне місце не тільки в творчому набутку Докії Гуменної, але й у цілій нашій літературі поза межами рідного краю.



Жанр історіософічної та мітологічної візії посідає чи не найповажніше місце в творчому доробку Докії Гуменної. Розвивався він майже рівнобічно з іншими жанровими формами в її творчих шуканнях. Але в передостанні роки творчої практики Д. Гуменної цей жанр стає чи не панівним. Історіософічні та мітологічні мотиви, як окремі епізоди, як фахові зацікавлення героїв, як паралелі з сучасністю, в тій чи іншій формі, мали місце вже в перших літературних виступах Докії Гуменної. Зустрічаємо їх у нарисах «Листи із Степової України» (1928), «З історії сивої давнини» (1940), «Таємниця черепка» (1941), в оповіданнях «Романці на схилах» (1939), «На натягненій струні» (1939) і, нарешті, в епопеї «Діти Чумацького Шляху». Але постання окремого циклу творів на

історичні та мітологічні теми датуємо 1944 роком, коли на літературному конкурсі «Українського видавництва» у Львові журі відзначило новий твір Докії Гуменної «Епізод із життя Європи Критської». Члени журі були заскочені, з одного боку, незвичною формою драматизованого діалогу, що повільною зміною в часі і просторі місця героїв і сюжетних ситуацій нагадував скоріше сценарій якогось фантастичного кінофільму, а з другого — персоніфікацією найактуальніших сучасних ідей та мистецьким поєднанням їх з образами старогрецької мітології скидався скоріше на філософський трактат у діялозі. Члени журі (автор цих рядків був серед них) не змогли навіть відразу визначити жанр цього твору. Їм здавалося, що ця літературна новація «не підходить під умови конкурсу». Але одночасно вони не могли не визнати, що це твір цікавий і вартий уваги. І після довгих міркувань вони прийшли до компромісної ухвали, яка звучала: «Окремо вирізнити... драматизований світоглядний твір Докії Гуменної „Епізод із життя Європи Критської“». Визначивши так цей твір і ухваливши його відзначення, ніхто із членів журі тоді не думав, що ця ухвала стверджувала народження нового циклу як у творчості Докії Гуменної, так і в нашій літературі взагалі.

«Епізод із життя Європи Критської» це, сказати б, новітній «вивід прав українського народу». На неозначеному певно місці європейського простору (може, це острів Крит) відбувається історіософічний і філософічний диспут. У ньому беруть участь не живі люди, а образи-алегорії, що заступають різні антагоністичні ідеї й концепції нашої доби. Тут зустрічаються в гострих діялогах: Зевс (персоніфікація генералітету фашистської Німеччини), Європа (персоніфікація європейської спільноти народів), старенька богиня Гея (персоніфікація мирного співжиття на землі), Україна («синьоока чорнява дівчина», алегорія домагань українського народу) та персоніфіковані ідеї: Раціо, Інтуїція, Аристократія, Демократія, Ідеаліст, Матеріаліст, Нація та Пролетар Класович (комунізм). У такий спосіб на роздуми читачів подає авторка кілька історіософічних та філософсько-моральних проблем, що потрясли (і досі потрясають) нашу добу. У висновку діялогу засуджується війна і загарбництво, обстоюється вищість демократії, визначається взаємодіяльність, узгодженість Раціо й Інтуїції (теза виразно винниченківська), відкидається абстрактний інтернаціоналізм, як психологія безбатьківщини, натомість утверджується дружба і мирна співпраця між усіма народами світу, визнається Нація, як організуюча творча сила окремих мовно-культурних громад, і доводиться право України на незалежність і рівноправність серед

європейських спільнот народів. Суперечка між матеріалізмом та ідеалізмом негується як безплідна і шкідлива забавка, бо визнається право на існування їх обох. Рівно ж визнаються Дух і Матерія як органічні складові частини, що взаємно себе доповнюють у процесі людського буття на землі.

Така головна ідея драми-феєрії «Епізод із життя Європи Критської». Викладена вона в живих мистецьких картинах, у драматичних, сюжетно пов'язаних конфліктних ситуаціях. Це в творчій практиці Докії Гуменної була чи не перша спроба дати роман ідей, роман філософсько-соціальної тези, концепції в образах, як визначив майже одночасно з Гуменною такий ґатунок твору В. Винниченко.

У творчих шуканнях Докії Гуменної це було без сумніву нове слово і нове досягнення. Але воно не заспокоїло її, треба думати, не задовольнило її. Вона шукала далі нової форми і нової теми. Мітологія, зокрема українська, таємниці багатьох тисячоліть буття людського на землі давно, як ми вже вказували частково вище, притягали її увагу. Відкриття на українській території пам'яток трипільської культури завжди хвилювало її письменницьку уяву. Після «Епізоду із життя Європи Критської» вона заглиблюється у світ мітології та праісторії українського народу. Численні джерельні студії цієї доби наштовхують її уяву на нову ідею — відтворення в образах тієї таємничої доби та її людей. Тоді з-під пера Гуменної з'являється повість про життя людей в добу трипільської культури, тобто — про життя людей за п'ять тисячоліть до нашого часу. Називалася ця повість «Велике Цабе». Це була відважна мандрівка в праісторію нашого народу. Це перша спроба вичарувати дух і характер українського народу в найдавніші часи та протягнути нитку органічної пов'язаності минулого і сучасного. І що найважливіше — перша така мандрівка, перший цього роду мистецький твір не тільки в українській, але й загальнослов'янській літературі. І це підкреслив тоді відразу відомий письменник і літературний критик Остап Павлів-Білозерський.

Оце появилася нова книжка тієї авторки, — писав він у своїй рецензії, «Народна воля», Скрентон, 1953, ч. 4, — з зовсім несподіваної ділянки, що заскочила всіх своєю тематикою, вперше заторкненою не лише в українському, але й у слов'янському письменстві.

Це було дуже влучне зауваження. І воно залишається актуальним і в наші дні. Отже, повість «Велике Цабе» це не тільки відкриття нових тематичних можливостей в українській прозі, але й одночасно чи не є це відкриття органічної творчої стихії авторки?

Цей здогад висловила, і не безпідставно, Оксана Лятуринська в дуже щирій і вникливій рецензії на «Велике Цабе». Вона писала:

Треба було перекрочити якісь вогненні межі від звичайності, що йшла з її «Чумацьким Шляхом», до перевершення себе, а може, до знайдення себе. Так бо, здається, авторка допалась рідної стихії.¹³

Авторитетний знавець і археології і секретів мистецької творчости Віктор Петров у листі-рецензії писав:

Річ вашу написано *вправо*... Ваша концепція цілком оригінальна й цілком Ваша. Вона творча й вона опирається на той конкретний матеріал, який Ви знали. Це вже багато, власне більше, ніж багато, бо це є все... У вас шлях оригінального відтворення міту відповідно до конкретних етнографічно-археологічних матеріалів.¹⁴

Варто ще пригадати думку Луки Луцева, що писав: «Чи авторка зуміла в мистецькій формі приблизити читачеві ті далекі часи? На нашу думку, так... читачі сприймуть „Велике Цабе“ тільки як літературний твір, який варто кожному перечитати».

Цим оцінки сучасників можна й закрити. Перебільшень тут не було. Це були реальні заслужені оцінки.

На мить зупинім свою увагу на повісті. Лука Савур, скульптор і науковий співробітник Інституту археології, за допомогою пластеліни перетворював викопані кістяки прадавньої доби в реальні, відповідні до своєї доби, людські постаті. Тепер він захоплено опрацьовує новий кістяк, що його здобув з останніх розкопів наукової експедиції. Він не тільки фахівець, він ентузіяст своєї справи. Він досконало вивчив і ту стародавню добу і ймовірний тип (конституцію) людини тієї доби. Перетворивши кістяк у людську подобу, він був вражений: перед ним стояла постать не чоловіка, як сподівався, а вродливої дівчини. Щоб зрозуміти, чому це так сталося, він знову заглибився в усі відомі йому деталі побуту, характеру, господарських стосунків та вірувань людей тієї, тисячоліттями захованої від нас доби. Ці довгі роздуми й заглиблення в праісторію поступово перейшли в забуття, а згодом — у сон. І бачить у сні учений Лука Савур, як відтворена ним красуня-дівчина «вії розкрила, всміхнулася, вільно зійшла з

13. О. Лятуринська, «Велике Цабе», Д. Гуменної. «Українське слово», Париж, 11 січня 1953.

14. «Велике Цабе». Додаток І, Лист-рецензія В. П. Петрова, стор. 145-147.

постаменту, ступила до нього, взяла за руку» і... з того моменту не стало вченого Луки Савура. Відчув він себе Лукою, молодим хлопцем з матріярхального роду лелек, а дівчина, що взяла його за руку, то Ягілка з матріярхального роду яг-посестер. Радість і щастя кохання не було довге. Дівчині з толоки (роду) яг-посестер заборонено кохати хлопця з толоки лелек. Вона, хоч і дуже любить його, втікає до свого роду яг-посестер. Лука не може з цим помиритися. Він вирішує таки знайти Ягілку і вкрасти її. Для цього він присвоїв собі чудодійного коника-братчика і з ним вирушає в пошукування Ягілки. Ці довгі мандри-шукання становлять собою основний сюжет повісті. Це чарівна казка, повна небезпечних романтичних пригод, під час яких Лука, а з ним і читач, знайомиться з різними родами-толоками, з їх побутом, звичаями, господарськими формами, віруваннями. У післямові до повісті Докія Гуменна писала:

«Велике Цабе» — вигадка на трипільську тему. Мета праці — в доступній формі ознайомити широкі кола з відомостями про трипільську культуру (стор. 142).

Проте, авторці вдалося далеко більше. Вона створила живе, динамічне, різнобарвне і складне видово людських громад прадавньої доби трипільської культури. Її розповідь про ту добу — це чарівна поема з добірним метафоричним словом, з внутрішнім ритмом, з мистецьким поєднанням реального з надреальним і давноминулого з сучасним. Вона зуміла розкрити таємницю давноминулого й протягнути якусь невидиму, але таку відчутну нитку, що зв'язує нас і ту прадавню добу в органічну духову єдність. У повісті «Велике Цабе» зовсім відсутній засіб констатації (до речі, найслабший і найнебезпечніший засіб у художній літературі). Ми тут не бачимо жадного побічного резонера, пояснювача. Доба, герої, їх побут, переживання, вчинки показані в живих образах, в їх дії, в конфліктних ситуаціях. А над усім панує авторове знання доби, обперте на численні найновіші наукові дані.

Така мистецька особливість повісті «Велике Цабе». В цьому її значуща вага, довготривалість і мистецька сила. Як «Мана» є найбільшим осягом Гуменної в психологічно-побутовому жанрі, так «Велике Цабе» є чи не найкращим її успіхом в жанрі історіософічної та мітологічної візії.



У цьому ж жанровому аспекті розгортається дійство й роману «Золотий плуг». Тема роману — історія життя, діяльності й

ефемерного кохання двох молодих людей: студентки і початкуючої письменниці Гаїни Сай та студента-історика, а пізніше молодого науковця Миколи Мадія. Тема не нова у творах Докії Гуменної. Можна навіть твердити, що аспект кохання у якійсь мірі є лише певний варіант багатьох любовних історій із попередніх творів її. Але тут же до цього твердження треба додати, що цей варіант своєрідно розбудований і вмонтований у два інші тематичні компоненти так, що він тут цілком на належному місці. Тут природно читач може поставити питання: якщо тема роману історія нездійсненого кохання двох молодих людей, то чому ми цей роман зараховуємо до історіософічного жанру? На це можна відповісти коротко, що тема роману не тільки історія кохання двох молодих людей, а насамперед їх життя та діяльність, які саме і визначають історіософічну суть роману. Але щоб ясніша була відповідь звернімо увагу на оригінальну композицію роману.

Основна прикмета композиційно-сюжетної схеми роману — улюблений спосіб авторки — двоплановість і рівнобіжність сюжетних ліній розвитку.

Перша лінія — історіософічні зацікавлення, роздуми, ідеї та відкриття Миколи Мадія, що зацікавлюють читача з перших сторінок роману.

Друга лінія — літературні задуми, пляни, критичні роздуми над реальними питаннями життя та психологічно-моральні проблеми в житті Гаїни Сай.

Кохання між Мадієм і Сай проходить між ними, як золота нитка, що постійно контактує, але ніколи не змішує цих двох паралельних і сюжетно важливих життєвих ліній героїв. Таким чином воно (кохання) не є самостійною сюжетною лінією, а лиш функційною, зв'язковою часткою обох вищеозначених сюжетних ліній.

Ця пов'язаність двох життєвих, рівнобіжно діючих ліній посилюється й конфліктно ускладнюється соціальними, побутовими та психологічними формами, що, в свою чергу, творять окремі сюжетно-циклічні кола роману. Перше окреме коло факторів, що рухають сюжет і долю героїв, творить специфіка соціально-режимних умов праці й навчання у вищих і науково-дослідних радянських інституціях. Класовий принцип у доборі кандидатів та марксистська метода дослідження і мислення детермінують людські можливості і цим відіграють у сюжетних конфліктах роману дуже поважну роль. Друге коло факторів творять відмінність і часто не співзвучність людських характерів і психологічних особливостей. Наприклад, Мадій — здібний аналітик, учений з нахилом до історіософічних узагальнень, працюючи-

тий, щирий, готовий на контакти, але побутово непрактичний, розгублений і безпорадний. Гаїна Сай — горда, недовірлива, замкнена в собі, з почуттям меншевартості, але розумна, з нахилом до спостереження, самоаналізи і самовозвеличування. Саме ця різність характерів і творить постійну притягальність і конфліктність у сюжетному розвитку. Третє циклічне коло сюжету творить різність інтелектуальних зацікавлень головних героїв, що йдуть окремими своїми шляхами, але одночасно мають свої точки зударів, перетину і розбіжностей. Це теж динамізує сюжет і надає йому притягальної сили.

Отже вже з цього композиційно-сюжетного окреслення роману бачимо, що тема кохання не є всеохопною, що роля його, сказати б, функційно-службова, динамізуюча і спрямовуюча, але не визначальна в розвитку двопланої схеми сюжету роману.

Погляньмо окремо на кожну основну тематичну лінію роману та на їх основних виразників — героїв.

Тематична лінія літературно-творчих намірів, суспільних роздумів і бажань Гаїни Сай цікаво накреслена, виповнена багатьма вартісними критичними думками й ситуаціями. Але в цілості своїй ця сюжетна лінія була б ваговитіша, якби основний рушій її — Гаїна Сай — у творчій вигадці авторки була оригінальнішим і свіжішим образом. Та, на жаль, образ Гаїни всього лише недосконалий варіант ще більш недосконалого образу Мар'яни із роману «Скарга Майбутньому». Єдине її достоїнство, що вона морально досконаліша за Мар'яну. Коли Мар'яна жагу свого кохання легковажно ділила між добрим десятком коханців, то Гаїна такого собі не дозволяє. Вона любить, і то платонічно, одного лише Миколу Мадія. Але в особистих роздумах про життя, людей, про своє місце і стосунки з ними це лише трішки змінена копія Мар'яни. Як і Мар'яна, Гаїна навіяла собі, що вона «не така, як усі», «не така як інші, особлива», «що їй призначено виконати місію — велику місію». Таке і подібне хворобливе марення в різних варіантах багаторазово повторюється і робить цей образ інколи смішним і нудним. Гаїну заідає безперервна нудьга. На 288 сторінках роману, протягом років, вона мучиться між мрійним коханням і нудьгою. Щось ніби плянує, ніби читає, ніби пише, але якихось відчутних наслідків не видно. Вона постійно скандує, що не може писати на замовлення, ідеологічно витримано. Але якщо вона справді талановита, якщо її мучить якась, хай тричі ідеологічно не витримана, але велика ідея, то вона мусіла б її відтворити. Не для цензорів, не для друку, а для себе, для свого сумління. Як писав Хвильовий своїх «Вальдшнепів», свою «Україну чи Малоросію?» чи як пишуть сучасні дисиденти.

Читач роману тоді б переконався, що вона насправду чогось варта, щось може. Але нічого подібного героїня наша не робить. Тих два-три оповідання, що згадуються в романі, не свідчать ані про великість, ані про вибраність Гаїни. Вона постійно далі ходить до бібліотеки, щоб тільки нишком глянути на свою «згубу» — Мадія і внутрішньо пережить радість уявного кохання. Вона роздирає своє серце між своїм «хочу» і надуманим, хворобливим почуттям недоторканості, гордості, виключності. І це, повторюючись у багатьох однотипних варіантах, викликає в читача враження монотонності і статичності образу й дії.

Натомість зовсім інше враження справляє тематична лінія другого головного героя роману Миколи Мадія. Він — історик. Працює над дипломною темою. Читаючи «Історію» Геродота, він випадково натрапляє на прізвище ватажка войовничих скитських орд князя Мадія, що 614 року до нашої ери завоював був Мідію. Вражений тотожністю цього прізвища із своїм, він вирішує тему історії причорноморських скитів взяти за тему своєї дисертації. Він завзято і віддано працює й розкриває для себе, а з цим і для читачів, прецікаву історію Скитії. Його історичні та історіософічні роздуми, здогадки, припущення, що заповнюють більшу частину роману, становлять собою популярну, але вельми барвисту і захопливу розповідь, з цікавими критичними коментарями про ще остаточно дослідниками не з'ясовану дуже складну і суперечливу проблему з історії Скитії взагалі.

Це якесь велетенське явище, — міркує Мадій і змушує замислитися над цим і читача, — розлегло на двох континентах, процес кількох тисячоліть. А причорноморські скити — один із кінцевих його епізодів. Вони споріднені з усіма народами на захід і схід.

Вивчаючи скитів, зіставляючи різні дослідження і матеріяли цієї доби, Мадій довідується, що «є всякі скити. Одні — кровожерні варвари, а другі — благочестиві, ніколи не скривдять живої істоти». Він розкриває для себе багато різних скитських племен, з відмінним характером господарського укладу, звичаями, побутом і мораллю. Від скитів він робить романтичну мандрівку назад, у праісторію, за якихось два тисячоліття до нашої ери. Повертаючись знову до часів занепаду скитської держави у III ст. до нашої ери, Мадій висловлює сміливу думку про багатовікову тяглість скитської держави. Більше того, у дальших своїх історіософічних роздумах Мадій обґрунтовує вже частково відому нам романтичну життєстверджуючу ідею Докії Гуменної, що її вона висловила в післямові до «Великого Цабе»:

... люди, які заселявали п'ять тисяч років тому Україну, — наші прямі предки. Вони живуть у нас самих, вони через безконечний ланцюг поколінь і всупереч також безконечним домішкам, руїнам, закладам, чужорідним колонізаціям та начебто винищенням дощенту — відроджуються безсмертно в сучасному українцеві.

Лінія роздумів і праці Миколи Мадія є центральною організуючою ідеєю роману «Золотий плуг». Ось чому цей роман по праву належить до жанру історіософічної та мітологічної візії.

Вернімось знову до кохання Гаїни Сай і Миколи Мадія. Ми вже стверджували, що це уявне, платонічне й нездійснене кохання проходить золотою ниткою крізь усі циклічні конфліктні кола двоторового розвитку сюжету. Воно надає цим двом тематичним лініям певної інтимності, життєвої правдоподібності і відобрає певну роль у розв'язці роману.

Гаїна, перетривавши всі злигодні свого нудного життя, втративши надію зустріти Миколу, який десь несподівано зник, і, не знаючи навіть, де він і що з ним, за старою звичкою щоденно і далі приходила до бібліотеки і читала за своїм столом. Так монотонно проходило її життя.

Зовсім інакше склалося життя Миколи Мадія. Захистити дисертацію про історію скитів йому не пощастило. Дисертаційна комісія знайшла там відсутність «класового принципу» і не затвердила його дисертації. Вражений, він кидає Київ і виїжджає вчителювати на південь України в село Кам'янку. Це випадок, але для Мадія — більше ніж щасливий. Це ж бо був центр відомого в археології Кам'янського городища — цього невичерпного сховища доби скитської імперії і культури. Це сприяє ще більшому заглибленню Мадія у свою тему. Переборовши різні, часом штучно накинені йому, родинні колізії, розірвавши офіційно з Маєю, що випадково накинута йому своє подружжя, Микола повертається до Києва. Його тему, глибше продуману, по-новому опрацьовану й оперту на зовсім нові джерела, в Інституті історії тепер прийняли і його викликали на працю. Тож приїхав він до Києва з великими надіями. Але перше, що він робить у Києві, — йде до заповітної бібліотеки. Там, як і колись давно, за столом, як знаємо, сидить Гаїна. Спалах радості. Вагання. Підійти? Заговорити?

...Нарешті Микола зважився...

Він прийшов і став, заступаючи простір вікна, тінь його впала їй на книжку. Гаїна підвела голову, глянула тямущо-невидющо на заваду, потім обіллала Миколу потоками ясного

погляду й поклала олівця. А що Микола ще й досі мовчав, то вона підбадьорливо запитала:

— Ви до мене? Я Вас слухаю...

Таке закінчення роману «Золотий плуг». Ми не знаємо як склалися далі життя, праця й любовні стосунки у цих двох героїв. Але те, що вони, у фіналі роману, виявили не звичайну для себе відвагу — зустрілись і заговорили — дає підставу кожному читачеві вифантазувати кінець історії на своє уподобання.



Замикають цей жанр історіософічної та мітологічної візії два томи казки-есею, як їх визначила сама авторка. — «Благослови, мати!» (1966) і «Родинний альбом» (1971). Це особливий, новий, власне, Гуменною також вперше впроваджуваний в українську літературу, гатунок творчости. Це не науковий трактат, як дехто хибно зрозумів. Це лише «белетристика на науковому тлі», резонно каже авторка. Це — есей-казка, есей-візія.

Казкою зву тому, — пише в передмові до «Благослови, мати!» авторка, — що всяке відтворення минулого — казка. Ніхто з живих не бачив на власні очі, як було навіть двісті років тому. Всякий заглядач у минуле на свій лад бачить минувшину — залежно від матеріялів, що Бог послав... та від своєї внутрішньої візії.

Реаліст за своїм мистецьким наставленням, Докія Гуменна і на цей раз відважно вирушила в романтичну мандрівку таємничими просторами минулих тисячоліть. Озброївшись численними працями авторитетних дослідників з історії, археології, етнографії, мітології та філології, обпершись на ці праці й використавши їх як прожектор на темних і плутаних дорогах давноминулого, авторка з успіхом, як і в попередніх творах цього жанру, пройшла минулими тисячоліттями нашої історії. Почала десь від доби оріньяку чи молодшого палеоліту і кінчила нашими часами. Під час цієї незвичайної мандрівки в праісторію людства Докія Гуменна, як мистець-дослідник, як психолог і візіонер зуміла відтворити дух і провідне місце української людини, відшукати якнайглибші джерела її історичного існування і тим поглибити історичне буття нашого народу. Це грандіозна романтична візія в ретроспективному спрямуванні, що проймає всі твори Докії Гуменної цього жанру. Мобілізує чи, точніше — будує романтичне звучання цього

візійного циклу Гуменної дуже правдиво і вникливо схопила молодша її колега по перу Оксана Керч. У рецензії на «Родинний альбом» вона писала:

Докія Гуменна не вперше звертається у своїй літературній творчості до теорії еволюції. Ця книжка, разом з давнішими творами, як «Благослови, мати!» та «Золотий плуг», це зовсім новий і покищо єдиний рід у нашій літературі... так званої наукової фантастики... Тема «Родинного альбому» незвичайно приваблива своєю недослідженістю та таємничістю... Твір... навіяний незвичайною романтикою, яка бере в попон будь-якого читача.¹⁵

Так, це грандіозне романтичне видиво, гострозорий вгляд письменниці в минуле нашого народу, що має глибоко актуальне звучання. Пару років тому, я писав, що колись, у 20-і роки, активні романтики-вітаїсти на чолі з Миколою Хвильовим створили величаву візію майбутнього українського народу та його культури. Вони вичарували романтичну ідею азійського ренесансу в мистецтві в добу нового прийдешнього великого відродження людства, в передових лавах якого мали йти творці українського мистецтва й науки. Вдумуючися в історіософічні роздуми й образні видива в «Епізоді із життя Європи Критської», «Великому Цабе», «Золотому плузі», «Благослови, мати!» і «Родинному альбомі», стверджуємо, що Докія Гуменна у своїх історіософічних візіях, поглиблюючи ідеї вітаїстів, пішла в протилежний напрям, в праісторію людства, але з тією самою метою: віднайти і переконливо довести конструктивну духовість української людини в давноминулому і цим ствердити його історичне право на рівне і почесне місце в сучасному та майбутньому тепер вже тісної колиски людства — Землі. Вважаємо цей жанровий цикл у творчості Докії Гуменної великим її творчим успіхом.



Закінчуючи наш огляд, згадаємо лише коротко про четвертий цикл творів Гуменної — жанр художнього нарису. Цей цикл творять такі окремі книжки: «Листи із Степової України» (1928), «Ех, Кубань, ти Кубань, хлібородная» (1929), «Стрілка коливається» (1930), «Багато неба» (1954), і «Вічні вогні Альберти» (1959). Отже п'ять

15. Оксана Керч. *Докія Гуменна, «Родинний Альбом»*. «Українська книга», ч. 3, 1971.

окремих книжок. Шосту і сьому книжку в цьому ж циклі могли б становити її численні нариси, критичні статті, рецензії, спогоди і відгуки на поточні події в культурно-громадському житті нашої спільноти. Ці речі розкидані по різних періодичних виданнях як на Україні, так і в еміграції. Вони чекають на своє зібрання й упорядкування.

Цей цикл художніх нарисів у творчому набутку Докії Гуменної свідчить, що діапазон її літературних, громадських, культурних та ідейних зацікавлень надзвичайно різноманітний і багатоглядий. Це також свідчить, що бурхлива і багата на величні й одночасно трагічні події доба, в якій доля приречена жити й творити Докії Гуменній, в її особі знайшла свого талановитого літописця і виразника.

Вітаючи Докію Гуменну з 70-річчям життя й 50-річчям творчої праці президія Об'єднання Українських Письменників «Слово» від імені всіх своїх членів, у квітні 1974 року, писала:

Ви пройшли важкий, але чесний творчий шлях українсько-го письменника. Ви ніколи не йшли на привабливі кон'юнктурно-догідливі теми та ідеї. Пристосуванство до сильних світу цього Вам було чуже. Правда життя і любов до свого народу — це єдиний закон, що ним керувались Ви в житті й творчості. Але саме через це вже в першу добу Вашої письменницької праці Ви зазнали тяжких ударів, нагінок, заборон та навіть виключення із спілки письменників. Ви мужньо це перенесли... але не схилили голови і не скорилися.

На знак протесту проти комуністичної тиранії Ви пішли на найбільшу для письменника жертву — покинули свою Батьківщину і виїхали на еміграцію. Тут, перемагаючи звичайні еміграційні труднощі, але позбувшись утисків цензури, Ви з новою самопосвятою продовжували свою письменницьку діяльність. Наслідки — наявні. Своє 70-річчя Ви зустрічаєте з великим творчим набутком.¹⁶

Цей великий і ваговитий змістом набуток нашої письменниці ми тут, по змозі наших сил, спробували переглянути в усіх його жанрових і мистецьких виявах. Хай вищецитовані теплі слова привіту побратимів пера Докії Гуменної будуть закінченням і нашого далеко не вичерпного огляду її п'ятдесятирічного письменницького подвигу.

«Сучасність», ч 3-4, 1975.

16. «Нові дні». Торонто, квітень 1974, стор. 3.

БАГАТОГРАННІСТЬ І НЕВГАМОВНІСТЬ

Святослав Гординський

У Святослава Гординського, в циклі його лірико-філософських поезій, є одна дуже цікава поезія під назвою «Невгамовність». Надто характеристична це назва для цілої творчої натури поета. У багатьох його інших творах зустрічаємо часто гімни «вічній змінності», «неспокою», «захопленню невпинному», «жадобі пізнання» тощо, тощо.

Невгамовність. Це не поза, не хизування. Це не запозичене, не набуте в житті. Це його внутрішнє, органічне, від природи дароване. Погляньмо, відштовхуючися від цього, на розвиток його творчих зацікавлень.

Він студіював малярство спочатку у Львові в О. Новаківського, а згодом у Парижі у знаменитого Фернана Леже, того «колосального ростом кубіста, — за характеристикою Олекси Грищенка, — з широким, простацьким, подзьобаним віспою лицем нормандця», що полонив світ оригінальними кольорами в поєднанні з машинною технікою. С. Гординський не тільки засвоїв науку цього свого вчителя. Він одночасно жадібно засвоював багатоликість мистецького і літературного Парижу 20-их років. З цим неспокійним і багатовиявним духом мистецької столиці світу й повернувся С. Гординський 1931 року до Львова. Тут він відразу активно влучився в мистецьке життя. При його найближчій і найактивнішій участі твориться Асоціація незалежних українських мистців — АНУМ. АНУМ видає свій журнал «Мистецтво». Одним з промоторів і співредакторів його є С. Гординський. Львів 30-их років завдячує саме С. Гординському ті численні мистецькі виставки, на яких

уперше наш західньоукраїнський глядач мав змогу ознайомитися, з одного боку, з українськими мистцями, що творили поза межами рідного краю: О. Архипенко, М. Глущенко, О. Грищенко, і з таким небуденним явищем, як малярська творчість В. Винниченка, а з другого — з творами таких визначних майстрів того часу в західньому світі, як Пікассо, Леже, Шагал, Северіні, Модільяні та інших.

Загально кажучи, то були справді нові обрії в мистецькому житті Західньої України, і мистець Гординський міг бути з того задовольнений. Але... *невгамовність*. Його ці успіхи і досягнення не задовольняють. Його спрагла нових творчих винаходів натура шукає вияву в інших, хоч і споріднених царинах мистецтва. В інтервалах між організаційними клопотами і працею пензлем він лише поезії. Так, для проби, для розваги. Несподівано ці поезії мають успіх у читача і критика. 1933 року С. Гординський уже видає першу збірку поезій «Барви і лінії». Збірку зустрічають прихильно, ба навіть з визнанням. Т-во письменників і журналістів ім. Івана Франка відзначає збірку літературною нагородою. Тогочасний впливовий критик М. Рудницький пише про нього в щоденнику «Діло» статтю: «Маємо нового поета», а інший критик оцінює поета Гординського «як одного з найбільших віртуозів поетичного слова» (М. Гнатишак).

Ми абстрагуємося від того, що то все було перебільшенням. Що С. Гординський був ще все ж таки початкуючим поетом з усіма хибами такого віку і досвіду. Але справедливість вимагає ствердити, що поза початківськими хибами збірка мала вже такі елементи, які свідчили, що в літературу прийшов справжній поет. Прийшовши в літературу, він відразу вже й тут виявив себе не тільки як поет, але й як рецензент, критик, співредактор літературно-мистецького місячника «Назустріч» і співробітник у справах української культури у прихильному до українців польському журналі «Сигнали». Його поетична діяльність йде поруч з малярською, і за кілька років він утверджується на поетичному Парнасі серед найвидатніших. Здавалось би, все промовляло за те, щоб зупинитися на досягнутому, поглиблювати й поширювати його.

С. Гординський не проти поглиблення й поширення досягнутого. Це його творча девіза. Але зупинитися на цьому він не може. Невгамовність! Він кидається з пристрастю неофіта в багатомовну чужу поетичну культуру й перекладає, пересаджує її на український ґрунт, сказати б, активно конфронтує західноєвропейську поезію з українською та виявляє тут нашу міць і нашу слабкість. Одночасно він вдається до джерел староукраїнської поезії, до безсмертного

«Слова о полку Ігореві», досконало переспівує його сучасною мовою й цим зміцнює традиції нової української поезії.

Невгамовність не дозволяє йому зупинитись і на цьому. Він зацікавлюється глибше теоретичними основами мистецтва. Він хоче розібратися, «як ростуть квіти з елементів механіки», як парадоксально висловлювався колись його вчитель Леже. Він хоче розібратися в секретах творчості, в історичній закономірності мистецтва і життя, людини і мистецтва, мистця і суспільства. У наслідок цих зацікавлень з-під пера С. Гординського виходить кілька варіантів праць про «Слово о полку Ігореві», монографія «Шевченко-маляр», підручник теорії віршування «Український вірш» і сотні статей про українських поетів і драматургів. Але й на цьому не кінець.

Невгамовність штовхає С. Гординського до розв'язання проблем з історії й теорії українського образотворчого мистецтва. З-під його пера появляється понад десять монографій про українських мистців: «Павло Ковжун»; «Крук, Павлось, Мухін, — три українські різьбарі»; «Микола Глущенко», «Сергій Литвиненко», «Віктор Цимбал»; «Олекса Грищенко» і багато окремих статей і розвідок про українських мистців у світі, між ними передмова до монографії про Архипенка і мистецтвознавчі статті до енциклопедій.

Але й цим не вичерпується його жадоба пізнання, його невгамовність. Він працює над великою, ще не виданою, історією українського мистецтва, досліджує й видає працю «Українські церкви в Польщі», яку присвячено головне лемківській церковній архітектурі. І, нарешті, він опрацьовує й видає рівнобіжно українською й англійською мовами монументальну працю «Українська ікона 12-18 сторіччя» з 217 репродукціями, у тому числі понад 30 ще ніколи не публікованих.

Такий перед нами на сьогодні багатогранний і невгамовний у своїх творчих зацікавленнях Святослав Гординський. Я не маю ані відваги, ані можливості оглянути в одній статті всю багатоявну творчість його. Я спробую зупинити свою увагу лише на поетичному і літературному аспекті його праці.



Святослав Гординський — поет своєрідний і напрочуд самодисциплінований. За 45 років своєї поетичної і літературної діяльності він пройшов великий і тяжкий шлях самоудосконалення

й самоутвердження. Цим я хочу сказати про його надлюдську боротьбу ще з юнацьких років з жорстокою долею. Обдарувавши його мистецьким талантом, вона, доля, ніби навмисне з самого дитинства позбавила його слуху й утруднила мову. Цим вона на все життя прирекла поета і людину С.Гординського на титанічну боротьбу з мачухою-долею. Тільки людина твердої, незламної волі й великого «хочу!» могла перемогти в цьому нерівному двобої. У своєму лірично-драматичному триптиху («Три вірші») С.Гординський це своє змагання зобразив так:

Яка несамовита гра!
Як серце кидається, злиться! —
Ні, ти не мати, не сестра,
Ні, — ти розлючена вовчиця:
Ти не поступишся й на мент.
Тебе нічим не упросити,
Я вириваю кожен день
Із клів затиснутих, неситих,
І в безрух віч твоїх пустих
Вдивляюсь марно; не збагну я, —
Стоїш переді мною ти,
Як нерозгадана статуя...

Гординський поет переміг. Він відважно, всупереч усьому, «наперекір зловіщим віщуванням зір!» ступив у царство, де панує музика, звук, мова. Він почав писати і публікувати поезії. І мав успіх. Це заохотило до дальшої праці. Вже 1933 року він зібрав краще з написаного й видав згадану збірку поезій «Барви і лінії». Ця збірка відразу принесла йому визнання і навіть відзначення.

Насправді ж збірка ця не була аж такого високого рівня. Збірка початківська, з багатьма притаманними цьому періодові творчості хибами. Були в ній і недосконалі рими, і невдалі алітераційні (евфонічні) оздоби, і до певної міри вузькість поетичного бачення світу. Сам автор недавно про цей свій поетичний дебют висловився так:

Перша моя збірка віршів була видана у Львові 1933 року, і хоч вона відразу отримала літературну нагороду «Т-ва українських письменників і журналістів ім. Івана Франка», на чимало речей тієї збірки я сам швидко почав дивитися критично.¹

Чим же пояснити успіх тієї збірки? На мою думку, в основі

1. «Українські вісті». Едмонтон, 25 листопада 1976.

успіху «Барв і ліній» було те поетичне підсоння, що витворилося на початку 30-их років у цілій Україні. З одного боку, на сірому й одноманітному тлі тогочасної західноукраїнської поезії, в якій щойно дебютували тоді також ще молоді Б. Кравців, Б. Антонич і В. Лесич, збірка С. Гординського прозвучала справді новим і свіжим голосом. З другого боку, на тлі масового фізичного й духового розстрілу української поезії Східної України на початку 30-их років, коли на місце активноромантичної, багатой на винахідливі форми і засоби поезії 20-их років запанувала одописна і катохвальна римована публіцистика чи, сказати б інакше, «уніформована» поезія «соцреалізму», — знову ж таки, збірка С. Гординського була свіжим і радісним подувом Заходу. Поза початківськими хибами, вона була написана щиро, безпосередньо, з підкресленою залюбленістю автора в багатство форми, в добірне слово й оригінальну, свіжу символіку образів. Ось, на мою думку, дві причини, що на тогочасному поетичному обрії вигідно вирізняли збірку «Барви і лінії», спричинили її успіх і затьмарили навіть ті хиби, які вона мала.

Тодішня критика, що позитивно оцінила збірку, якось не звернула уваги на джерела, звідки ті позитиви приходили й у творчій лябораторії С. Гординського перетворювались на той його власний оригінальний стиль, що полонив сучасників. А йшло це, з одного боку, від французьких романтиків, парнасців (Ш. Бодлер, Ж. М. Ередія), через символістів (П. Верлен, Малларме, Поль Валері) аж до сюрреалістів (Бретон, Елюар), що їх пізнав добре С. Гординський, перебуваючи в Парижі. З другого боку, від українських неоклясиків (М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович) й активних романтиків (О. Влизько, Ю. Яновський, М. Бажан).

Коли згадую ці джерела, то це зовсім не значить, що я стверджую сліпе наслідування нашим поетом цих стилів чи еkleктизм та багатостилевість доробку його, як це пробували твердити деякі критики. Ні, цим я хочу тільки сказати, що С. Гординський поет великої ерудиції, а його поетичний, оригінальний і йому тільки властивий, стилевий вияв формувався на широчезній українській і загальнолюдській палітрі.

Його пейзажна настроєва чи філософсько-медитативна лірика («Передосінне», «Повнота», «Вечір», «Надсенські вечори») дала підставу деяким критикам твердити, що його «поезія ніколи не виходить поза рамки артизму, у ширші простори Духа й Ідеї» (М. Гнатишак). А з сторінок донцовського «Вісника» пролунало було застереження, що маємо небезпечну появу поезії космополі-

тичної, випраної від національних, суспільних ідей, поезії «мистецтва для мистецтва».

І перше, по-своєму позитивне, і друге, негативне, твердження в основі своїй безпідставні. Вони свідомо чи не свідомо не взяли до уваги, що в тій же збірці є дуже багато поезій, які заперечують їх твердження. Звичайно, С. Гординський демонстративно відмежувався від різних «літературних сурмачів», від «римованої публіцистики» і від «бляшаного оптимізму», що панували тоді як у патріотичній, так і в підсовєтській «соцреалістичній» пресі. Але мужньої, громадської поезії він не відрікався і в першій своїй збірці. Звертаю увагу на поезію «Автопортрет». Її останні дві строфи звучать глибоко суспільно:

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

Хіба може говорити так поет, для якого національно-суспільні ідеї не існують, чи, з другого боку, може так писати поет, якому світ замикається в формулі «мистецтво для мистецтва»? Поет боїться трафарету, бо знає, що це смерть поезії. Він не хоче йти второваним шляхом, бо його невгамована натура давно йому підказала, що

У вічній змінності є пристрасна краса:
І переливи фарб, і динамічність ліній.

У розумінні автора цитованого «Автопортрета» тільки той поет справжній виразник доби, що органічно живе з нею, той, що вміє поєднати в своїй творчості високі ідеї доби (буревій доби), квіти, техніку і глибоку творчу фантазію.



Щодо стилю поезій С. Гординського, то тут думки критиків теж розбігаються. Одні вважали модерністом абстрактного космополітичного спрямування (О. Мох, католицький критик з «Нової зорі»), другі — поетом чистої краси і витонченої форми, не визначаючи напрямку (М. Рудницький, М. Гнатишак), треті — запізнілим символістом у його крайньому вияві «мистецтва для мистецтва» (критика «Вісника»), четверті — неоклясицистом, що виріс на ґрунті французьких «парнасців» і київських неоклясиків 20-их років

(В. Державин), і, нарешті, найновіші критики вгледіли в поезію С. Гординського потужний струм романтизму («Координати», т. I, стор. 303).

Ні одне з цих визначень нас не може задоволити. Дивує те, що ніхто з цих критиків не взяв поважно до уваги української поетичної стихії, зокрема потужної поетики активних романтиків-вітаїстів українських 20-их років, які безсумнівно мали свій вплив на формування стилю як мистецького світогляду С. Гординського. Найближче до з'ясування проблеми підійшли критики з «Координат». Вони писали, що в поезії С. Гординського «помітна західня традиція пізнього барокко, рококо і романтизму. В їхньому стилі найвідчутніший романтизм як такий, а також романтизм перефільтрований через неоромантичну творчість Рильського, Яновського і Влизька. Романтичні традиції, часом з домішкою дуже завуальованого декадансу, проявляються також і в поезіях про кохання».

І це все. А сказати тільки це, то фактично нічого не з'ясувати щодо романтизму Гординського. Справа в тому, що і батько нашого поета проф. Ярослав Гординський дуже уважно стежив за літературним процесом 20-их років і дуже багато писав, зокрема про творчість активноромантичної течії на чолі з Миколою Хвильовим. Чимало про це писав і сам С. Гординський, акцентуючи увагу на здобутках активноромантичної поезії Ю. Яновського, М. Рильського, М. Бажана, О. Слісаренка, О. Влизька та багатьох інших. Молодий С. Гординський знав, любив і захоплювався тим буйним розвитком, багатовиявною формою вітаїстичних романтиків у радянській Україні другої половини 20-их років. Це не могло не позначитися на стилевому ідейно-мистецькому спрямуванні його власної поезії. Коли я, будь-що вихований в мистецькому підсонні 20-их років у Східній Україні, вперше познайомився ґрунтовніше 1943 року з поезією С. Гординського та його найближчих сучасників, то не тільки зрозумів, але й відчув, що якась велика незбагненна сила вирівнює кривду, заподіяну нашій літературі в підрадянській Україні. Знищений брутальною поліційною силою на початку 30-их років активноромантичний рух в українській літературі знайшов своє продовження в поезії Західньої України. Поезія С. Гординського в 30-их роках своїм загальним настановленням, своїми мистецькими засобами, своїм патосом, філософським вглядом в людську особистість без сумніву продовжувала й поглиблювала активноромантичний стиль 20-их років. І якщо сучасний дослідник в цих, за його виразом, «перефільтрованих» романтичних мотивах Гординського знаходить елементи пізнього європейського барокко і романтизму, то для поета-ерудита

С. Гординського це річ можлива і звичайна. Але поетична сила й оригінальність його в тому, що він, запозичаючи кращі елементи з європейських літературних традицій, зумів їх впровадити в органічний і самобутній процес українського вітаїзму 20-их років і на цій базі, як продовження, розбудувати своє романтичне світовідчування.

Привидімося ближче до зростання цього активноромантичного струму в поетичній практиці С. Гординського. Переглядаючи його збірку 30-их років, можна встановити, як цей струм романтики вітаїзму щораз поглиблювався і поширювався. Візьмімо, як приклад, один характеристичний уривок з поезії «Моряцькі дороги» із збірки «Буруни»:

Так солодко у венах чути міць
П'янку, немов вино, і невідому,
Що в серце наплила, кружляє день і ніч
Прибоями кипучого гольфштрому,
Так солодко вчувати, що у дар
Усе тобі на світі цьому дано:
І далину, і переливи хмар,
І вітру свист, і клекіт гураґану,
Безкрайність вод і рокотання хвиль —
Усе, що дике, змінне, неуповне,
Ти візьмеш сам, даруючи твоїй
Невтишеній жадобі невгамовній.

Такий прозоро ясний (ритмічно, евфонічно й емоційно) тон, притаманний вітаїстичній поезії, щораз більше є властивий поезії С. Гординського, починаючи вже з другої збірки «Буруни». Це свідчило, що поет почав вибиватися на власний творчий шлях, формувати власний стиль вислову і бачення світу. Стилева строкатість і певна початківська недосконалість першої збірки стають етапом перейденим.

Нові збірки поезій: «Слова на каменях» (1937), «Вітер над полями» і «Сновидів» (1938) вже свідчили, що наш поет після пожиточних мандрів садами світової поезії зупиняє свою увагу на двох українських течіях 20-их років: на неокласицизмі й романтиці вітаїзму. Для не обізнаних з літературним процесом 20-их років це може здатися роздвоєнням стилю С. Гординського. Насправді ж неокласицизм і неоромантизм 20-их років були тільки яскравими різновидами єдиного літературного процесу. Тож говорити й тут про стилеве роздвоєння С. Гординського не доводиться. Неокласицизм його цієї дозрілої доби творчості — це вже не пасивне споглядання, не філософічні роздуми «з приводу». Зовні витримані

в суворо клясичному розмірі його «Римської ямби» у збірці «Слова на каменях» виразно спрямовані на живу сучасність. Від ще де-не-де пасивного споглядання доби «Бурунів» поет пішов далеко вперед. Тепер він, споглядаючи велич минулого римської культури, хоче розкрити в ній «велику тайну», яка потрібна, як джерельна вода, для молодого українського мистецтва. Він вірить, що в руках українських мистців «мармурові слова удруге зацвітуть» новою неповторною красою. Психологічно у Гординського це творче відплення романтики вітаїзму М. Хвильового, що, як відомо, теж вірив у «незрівняне, бадьоре й радісне греко-римське мистецтво», як запліднюючу силу українського мистецтва в добу великого відродження.

У поемі «Сновидів», здавалось би, наскрізь публіцистичній і полемічній, а проте формально чи не найдосконалішій, виразно видно, що вона написана за рецептою активноромантичної поетики. Одним з принципових тверджень останньої є те, що мистецький твір є той, «де глибина думки поєднана із витонченим словом, калямбур з оригінальністю, сльозина із теплою пародією на саму себе і велика та глибока радість із тією журбою, що так прикрашує чоло мислителя» («Літературний ярмарок», книга 9, серпень 1929, стор. 2).

«Синовидів» С. Гординського має зовнішню легкість в слову, постійне загравання з читачем, перетканий іронією і сарказмом, гострими філіппіками на адресу уявного й несправедливого критика та неґацією поетів «емоціоналістів», «надхненників». І одночасно з цим у поемі панує глибока лірика й філософська розсудливість мислителя.

У збірці «Вітер над полями» з'являються вже нові ноти тривоги, відчуття трагічної ситуації, вибухів протесту проти неправди і зла, що розпаностилися в світі. Ці настрої нового поетичного звучання збільшуються в наступних збірках поезій: «Сурми днів» (1940) і «Перший вал» (1941). Обидві збірки підписані псевдонімом Юрій Буревій. Ці збірки завершують майже десятирічний творчий шлях поета і приносять знову дещо нове в його поетичний доробок. Це — переважачий бойовий, сказати б, публіцистичний тон поезій. Ріса майже невластива минулим збіркам. При першому читанні може скластися враження, що колишній непримиренний ворог «римованої публіцистики» здає позиції мистця й переходить у стан «літературних сурмачів». Насправді ж так не сталося. «Публіцистичність» поезій С. Гординського цієї доби це не зниження поезії до публіцистики, а лише вислів на повний голос поета-громадянина свого болю, своїх тривог за долю народу і батьківщини перед

невідомим «завтра». У світі тоді вже виразно пахло амоналом і кров'ю другої світової війни. Крізь куряву «жорстокого часу» автор вдивляється в замрячене майбутнє й хоче збагнути, що чекає нас? Він не песиміст. Він за активну поставу за всяких ситуацій. Бо тільки тоді ми можемо вижити. Його гасло:

Лети, лети наперекір
Зловіщим віщуванням зір! —

є панівним тоном всієї поезії цієї його доби.



Таким невтишеним і негамовним увійшов С. Гординський у роки другої світової війни. Він задокументував її в одинадцятій збірці поезій «Вогнем і смерчем». Це чи не найбільш понура своїм апокаліптичним звучанням збірка. Вона захоплює своєю трагедійною тематикою і глибиною історіософічних та релігійно-моральних роздумів. Він зображує дві ворожі сталеві сили, що стялися на живому тілі України, бо для них вона «лиш збіжжя і сало». Він чує тупіт підкутих чобіт, що несуть п'ястук «і закони чужі — проти нас, не для нас». Він у розпачі розмовляє з Христом, як колись Великий Інквізітор у Достоевського. Він розповідає про страхіття, що запанувало на Землі. Він кличе Христа, просить, вимагає, щоб він «появився у загравах слав», бо «доки ж вичікувати нам!?» Він бачить, що в муках страждання ми зневірилися у всьому. «Лише в Україну ми віримо твердо». І віримо в слово поета. Він знає, що варвар і хам, який опановує світ, не зрозуміє поетових гуманних намірів, але поет повинен бути твердим, як скеля.

Гарчання почувеш люте, —
Але не здавайся, вір;
Хай чобіт, залізом кутий,
Твій потратує твір!
Знай: це на те, щоб твердше
Ти слово кував і ніс,
Щоб кожне було — у серце
Тирана цілений ніж.

Так стій ти над ним кошмаром,
Щоб мирно не вснув ні раз, —
Дано ж тобі Божим даром
Судити твій грізний час.

Такий Гординський-поет за доби воєнного лихоліття. За

повоєнної доби, поряд з поетом і перекладачем, стає на весь зріст ще Гординський історик українського мистецтва, історик української церковної архітектури та іконописного мистецтва, дослідник стародавньої української літератури, літературознавець і літературний критик.

Його текстологічне дослідження й публікація тексту «Патетичної сонати» Миколи Куліша, яку я пізніше використав у виданні збірки драм М. Куліша, викликали були гостру реакцію з боку казенної безпринципної радянської критики. Вона назвала його, а разом мене, «заокеанськими фальсифікаторами», закидаючи публікацію неповного (з купюрами) тексту і вигадані, не авторські вставки. Але згодом, коли бідні київські автори порівняли наш текст з тими, що знайшлися у них (з архіву російського перекладача М. Куліша П. Б. Зенькевича), прийшли очевидячки до висновку, що текст С. Гординського найближчий до оригіналу, тому справу «заокеанських фальсифікаторів» «зам'яли» і замовкли.

Дуже помітною подією в нашому науковому літературознавстві був вихід у світ оригінального дослідження С. Гординського «„Слово о полку Ігоревім“ і українська народна поезія» (1963). У цій праці С. Гординський вийшов на бій з багатьма вченими славістами світу за тлумачення темних слів і місць у «Слові». Він, як зброю, вжив багатючий фолкльорний матеріал (пісні, думи, колядки, заклинання, голосіння, ритуальні звичаї) майже всіх слов'янських народів і переконливо довів українські джерела «Слова» та подав свої нові тлумачення темних його слів і місць. Цю працю, як цінне й нове дослідження, занотували і схвально на неї відгукнулися ряд учених славістів світу. В Америці деякі статті цієї праці, що появились в пресі, занотував відомий славіст, проф. Гарвардського університету Роман Якобсон. Відзначив її схвально проф. Софійського університету, співробітник Болгарської академії наук Ніколай Ділевський. Широко використали і позитивно відгукнулися на працю С. Гординського російські учені: акад. В. П. Адріанова-Перетц, проф. Ю. К. Бегунов. Працю С. Гординського цитують: у збірнику «„Слово о полку Ігоревім“ і пам'ятники Куликовського циклу» у вид. АН СРСР (1966), а також у «Словаре справочнике „Слова о полку Ігоревім“», виданому тією ж АН СРСР. Мовчать тільки вчені Академії наук у Києві. Їм не можна голосно сказати, що на еміграції є вчений, який сказав щось нове і важливе в науці.

Остання монографія С. Гординського «Українська ікона 12-18 сторіччя» має особливе значення. Колись, ще до революції 1917 року, молодий тоді мистець Олекса Грищенко чи не перший зрозумів велике значення для модерного малярства давнього

іконописного мистецтва. Він почав збирати і студіювати російські, українські, білоруські й болгарські стародавні ікони і в наслідок цих студій 1916 року видав досить велику книгу під офіційною тоді імперською назвою «Російська ікона як мистецтво живопису». Це була чи не перша спроба визначити насамперед мистецьку вартість давнього іконописного мистецтва, що прийшло до нас з Візантії. Це був трактат про вплив візантійського іконописного мистецтва на церковне малярство східнослов'янських народів. Але українській іконі було тут приділено часткову увагу, та й кількість досліджуваних ікон була дуже обмежена.

Монографія С. Гординського в якійсь мірі є продовженням ідеї Олекси Грищенка, але на зовсім новій, глибшій і багатшій базі. Він всю свою увагу зосередив на українській іконі, зібрав велику кількість зразків її від найдавнішого часу, відкрив й опублікував такі старовинні зразки українського іконописного мистецтва, які були або забуті, або вважалися втраченими. На базі цього величезного, багато років збираного матеріалу С. Гординський довів, що українське іконописне мистецтво, виникнувши під впливом візантійських зразків, поступово розвивалось, удосконалювалось і виробляло нові, свої власні форми, свій стиль. Авторитетний рецензент цієї книжки недавно писав, що в цій єдиній свого роду праці С. Гординський довів, «що мистецька спадщина українського народу з XII-XVIII віків у галузі іконопису становить високовартісну історичну базу для творчого розвитку українського мистецтва.»

Це справедливе твердження, але я до нього ще додав би, що це дослідження С. Гординського, з його скрупульозною аналізою багатючих фактів і з синтетичними висновками становить собою новий етап в історії української іконографії, як окремий розділ в історії мистецтва взагалі. Сьогодні ця праця є в усіх поважних бібліотеках музеїв та університетів світу.

Ця монографія на сьогодні покищо замикає дослідження С. Гординського з історії нашої літератури і мистецтва. Його численні статті на літературні і мистецькі теми, опубліковані в журналах «Київ», «Сучасність», у збірниках ОУП «Слово», в газеті «Свобода» та інших періодиках чи як передмови до окремих публікацій, у великій мірі доповнюють його монографічні дослідження. Коли б їх зібрати в одну книгу (а вони того варті), був би це великий, ваговитий своїми думками і фактами том.

Поруч з цією працею дослідника й літературно-мистецького критика С. Гординський і по наш день не перестає виступати як

.....
2. Всеволод Кармазин-Каковський. *Книга про українську ікону.* «Свобода». 16-17-18 жовтня 1974.

поет і перекладач. Як перекладач він працює, як я вже вказував, давно, ще від початку своєї поетичної діяльності. Він збагатив українську поезію сотнями перекладів з чужомовних поетів. Збірка вибраних перекладів 60 поезій 28 поетів світу, що вийшла в Нью-Йорку 1961 року, є значною культурною подією. Це не тільки зразок глибокого, вдумливого творчого вникнення в поетичний світ, у лабораторію образного мислення поетів різних народів, ба й різних епох, але й зразок фахового коментування їх.

Але чи не найбільшим досягненням С. Гординського-перекладача і здобутком української поезії взагалі є його майже повний переклад надзвичайно цікавого і трудного французького поета XV сторіччя Франсуа Війона. Щоб перекласти Війона, недостатньо знати сучасну французьку мову. Треба знати своєрідність старої французької мови XV сторіччя, а зокрема її багатючий жаргон, яким виповнено вщерть поезію Війона. С. Гординський блискуче дав собі з цим раду. Цей переклад Франсуа Війона є не тільки першим найповнішим виданням його українською мовою, але й, якщо я не помиляюся, найповнішим серед перекладів усіма слов'янськими мовами. Якщо взяти до уваги солідно написану вступну статтю про Ф. Війона та його добу, що передує збірникові, та надзвичайно вдумливі джерельні примітки до перекладів, то цей великий труд С. Гординського ввійде в історію нашої літератури як її золотий фонд.

Не замовк С. Гординський за останнє двадцятиріччя і як поет. З року на рік його оригінальні поезії прикрашують сторінки багатьох наших журналів. Це великий, хоч і не зібраний ще в окрему збірку, різноманітний тематикою і формами та глибокий ідейно цикл поезій С. Гординського останнього часу. Філософські роздуми поета, що дійшов зеніту, над долею сучасного світу («Творець»), його ліричні медитації на улюблені теми греко-римської історії та поезії («Торчелльо», «Сан Вітале», «мавзолей Теодориха в Равенні», «Дельфи»), його оригінальна й єдина в українській поезії містерія видінь і зустрічей з давно померлими мистцями італійського відродження: Данте, Петрарка, Боккаччо, та героями їх творів (теж одна з форм активно-романтичного стилю) — вводить українську людину в великий світ образів й уяв. Поруч з цим — сатиричні ноти («Подорож до Відня», «Сноби»), трагедійні моменти української історії та її людини («Прощання», «Ярославна») і, нарешті, високі пророческі викривальні мотиви.

Із останнього циклу я дозволю собі подати на закінчення одну невеличку поезію «Канів»:

Ось гора, від гір найвищих вища,
Він там снить про судний день розправ.
Десь далеко грім зарокотав,
Буде буря, буйний вітер свище,
Гне дерева, строїть струни трав;
Це він, віщий, далі пісню творить,
Клекотить, прокльонами говорить,
Аж проймає всіх живущих дрож,
Нетерплячий, гнівний, з Богом спорить,
Він, що словом все почав також.

Дві строфи. Але які ж вони змістовні формально й ідейно! Тому на закінчення я хочу сказати: якби за останнє 20-річчя С. Гординський справді нічого не написав, тільки цю двострофову поезію, то й тоді ми мали б повне право сказати: він був і є активнотворчим поетом нашого сьогодення.

«Сучасність», ч. 4, 1977.

«В КОСТЮМІ ПРАПРАДІДА АДАМА»

Заголовок до цієї статті запозичаю з листа автора спогадів, про які йтиме мова. Він так, ніби жартома, висловився про свої спогади. І висловився влучно. Звичайно, це вислів образний, метафоричний. І, як кожна метафора, має свій переносний сенс, свій підтекст. Цим метафоричним висловом автор хотів підкреслити, що, підсумовуючи факти свого довгого і цікавого життя, він відтворює їх без будь-якого прикриття, зображує такими, якими вони були.

Перед тим, як зупинитися докладніше на цих спогадах, я накреслю, бодай стисло, біографічну і творчу силуету автора. Це, думаю, допоможе читачам краще зрозуміти значення та вірогідність тих складних подій і ситуацій, що про них іде мова в спогадах.



Анатоль Якович Гак (він же Оса, Антоша Ко, Мартин Задека) народився 20 червня 1893 року в хліборобській родині на хуторі поблизу великого села Гуляй-Поля, що було тоді волосним центром на Запоріжжі. Середню освіту здобув, десь між 1902-12 роками, у Гуляй-Полі та в місті Кам'янському на Донщині. Вищу — в Київському інституті народної освіти вже після революції 1917 року. Національна свідомість прийшла до нього заодно з любов'ю до писаного українського слова ще в шкільні роки. Спричинився до цього, якоюсь мірою, забутий тепер дореволюційний український поет Грицько Кернеренко, що походив із Гуляй-Поля. Коли

Про книжку спогадів Анатолія Гака «Від Гуляй-Поля до Нью-Йорку». Новий Ульм-Філядельфія, 1973, 327 стор.

А. Гакові ледве сповнилося 16 років, один з його перших віршів під назвою «Про правду і кривду» був надрукований у єдиній тоді щоденній українській газеті «Рада», що виходила в Києві. Сталося це десь 1909 року. Самий заголовок цієї поезії свідчить, що вже в ті темні дореволюційні роки справи суспільні й національні глибоко хвилювали душу допитливого правди юнака. Це шукання правди і справедливості в житті завело молодого хлопця в тогочасний непегальний світ незадоволених і бунтівливих. За це він швидко потрапляє до поліцейного списку підозрілих і небезпечних. Зазнає переслідування, арешту і в'язниці (1913). Але війна 1914 року й мобілізація до війська несподівано накреслили новий етап у біографії Анатолія Гака. Після закінчення школи прапорщиків він, як бойовий офіцер російської армії, воював чи не на всіх фронтах першої світової війни: на Кавказькому, Південно-Західньому, Північному та Румунському. Революцію 1917 року прийняв, як сам пише, «з великим ентузіазмом». Сприймав її як початок соціального й національного визволення українського народу. Своє ж покликання служити цьому народові він бачив у творчій праці й журналістиці. Тому, демобілізувавшись з армії і ще навчаючись в університеті (1919-22), він віддає себе цілком журналістиці й літературній творчості. Від 1917 по 1920 рік періодично співпрацює в різних тогочасних газетах і журналах, де публікує низку віршованих і прозових фейлетонів на різні актуальні теми тодішнього політичного й культурного життя.

Коли ж червона армія захопила всю Україну й остаточно утвердила радянську владу, Анатоль Гак нічого не пише, а віддає весь свій час на навчання в університеті. Академічна атмосфера, інтенсивне читання, зустрічі й розмови з цікавими й освіченими людьми, що вміли спрямувати допитливого студента до потрібних йому джерел, багатоликий студентський типаж та його своєрідний побут у перші пореволюційні роки — стають для Анатолія Гака новим поштовхом до літературної творчості. Він знову береться за перо. Був це 1922 рік, який стає переломовим роком у творчій біографії письменника. Молодий автор уперше зосереджує свою увагу на жанрі драми, пише комедію «Студенти». Вона відразу, того ж таки 1922 року, пішла з успіхом на сцені Київського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Переїхавши згодом до Харкова, де живе протягом 20-их і 30-их років аж до початку другої світової війни, він активно працює в українській літературі. Належав до спілки селянських письменників «Плуг», до Українського товариства драматургів і композиторів (УТОДІК), а після створення 1932

року єдиної спілки письменників належав до її складу. На початку другої світової війни, коли опинився під німецькою окупацією, а згодом, виїхавши на еміграцію, Анатоль Гак входить в організоване літературне й журналістичне життя. Належить до Об'єднання українських письменників «Слово» і співпрацює в різних еміграційних виданнях: «Українські вісті» в Новому Ульмі, «Український Прометей» у Детройті, «Прометей» у Нью-Йорку. «Нові дні» в Торонто, у збірнику «Слово» в Нью-Йорку та ін. Досі опубліковано окремими виданнями 24 книжки Анатолія Гака. Але сюди ввійшло далеко не все, що він написав.

Творчість його різноманітна за тематикою і жанрами. Він автор численних викривально-сатиричних фейлетонів та нарисів, розкиданих по різних виданнях і лише частково зібраних і виданих окремими книжками: «Веселі рядки», віршовані фейлетони (1925), «Бетон наступає», збірка нарисів про будівництво Дніпрельстану (1928), «Міжпланетні люди», прозові фейлетони (1947). Він автор багатьох гумористичних збірок, як ось: «Лопанські раки» (1925), «Радіо-інваліди» (1926), «Свиняче сальдо» (1927), «Головбухова борода» (1928), «Роман з партійкою» (1928), «Полотняні дзвони» (1929) та ін. Він — драматург, автор п'єс, що виставлялись у багатьох театрах України й поза її межами: «Студенти», комедія (1922); «Людина в окулярах», сатирична комедія (1922); «Тіль Уленшпігель», драма, написана за романом бельгійського письменника Шарля де Костера тієї ж назви (1925); «Родина пацюків», комедія (1927); «Робітниця Шура», драма (1929); «Мобілізовані зорі», комедія та ін. Одночасно він автор і психологічно-побутових оповідань, що увійшли (не всі) в збірку: «Паразити під мікроскопами» (1930), «Розгороджене життя» (1935), «Пригоди Павлушки-ледащиці» (1929), «На двох трибунах» (1966). І нарешті — він автор романів: «Молода напруга» (1933) та «Золоті Ворота» (1941).

Уже з цього далеко не повного переліку окремих видань видно, що Анатоль Гак — письменник різножанрових засобів і широких суспільно-культурних зацікавлень. Перша його поезія, опублікована, як уже знаємо, 65 років тому, була про правду і кривду. Юний тоді поет усією своєю молодого снагою картав кривду, що приносила людям зло й нещастя, та оспівував правду, що приносить людям добро, злагоду, братерство. І хоч, здебільшого, панує в світі кривда, хоч які могутні поліційні сили стоять за її плечима, — все одно переможе правда. Це було перше вірую молодого письменника і громадянина, з яким він вирушив у невідому далеку дорогу життя. І є всі підстави ствердити, що з цим вірую письменник Анатоль Гак пройшов усе своє життя. Воно (це

вірую) проймає всі його твори, включно з останньою книжкою спогадів. У своїх фейлетонах і гуморесках, комедіях і драмах, оповіданнях і романах — він послідовно картає і викриває недосконалість, а то й нелюдяність, зажерливість людини на всіх щаблях її суспільного буття. Соціальна несправедливість, національне поневолення, шовіністична зарозумілість сильніших і панівних — часто були предметом викриття й осуду в творах Анатолія Гака. Звідси його драматизація «Тіля Уленшпігеля», де оспівано патос боротьби за національну свободу і висловлено гнівний осуд поневолювачів. Звідси його дошкульне висміювання й викриття російських єдинонеділимців у комедії «Родина пацюків». Студентському світові він присвятив кілька творів, зокрема комедію «Студенти» й роман «Молода напруга». І хоч він мусів пильно оглядатись на партійних цензорів, хоч у загальних рисах спрямування творів мусіло мати конвенційний характер, але зображення психології, формування світогляду і, нарешті, побутові особливості української молоді, що на початок 20-их років хлинула у великі міста по освіту, — зображено вникливо і правдиво. У цьому сенсі твори Анатолія Гака мають пізнавальне значення і своєї ваги не втратили й по наш день.



Такий, дуже стисло викладений, життєвий і творчий шлях Анатолія Гака. Вже з цього можна бачити, що письменник пройшов довгу і різноміну дорогу, що він багато бачив подій і людей та має про що розповісти. Його мемуари — це не просто перекази про пережите і бачене. Це водночас і мистецьке, а часто й сюжетно-новелістичне зображення його. Вже перший розділ, що ніби мав правити за родовідне джерело автора, — «З переказів моїх предків» — це зразок сюжетного, сповненого надзвичайних пригод оповідання. Вся передісторія оселення Гакового роду в Гуляй-Полі переткана барвистими пейзажами українського, ще мало освоєного степу, кольоритними образами запорізьких шибайголів (Гнида), панів-зайд, що загарбували ці південні степові простори, прецікавим типажем спраглих пригод і ризику запорізьких ватаг, драматичними побутовими ситуаціями (розправа запоріжців із злодійкуватим утікачем Гнидою) і нарешті — фолкльорним елементом, що надає розповіді теплоти й правдоподібності. Цим автор, як кажуть, бере відразу читача за душу, і він (читач) уже не кине книжки до кінця.

«Від Гуляй-Поля до Нью-Йорку» — це не хронологічна й докладна розповідь про особу автора. Це розповідь про окремі яскраві історичні події та епізоди, про визначних людей, що своєю діяльністю залишили якийсь слід у нашій новітній історії. Бувши гуляйпільцем, автор починає свої спогади саме з цього, тепер уже відомого на весь світ села степової України. У Гуляй-Полі народився і діяв у роки революції знаменитий, тепер майже легендарний Нестір Махно, вождь розбуялої армії анархістів. Про Махна написано вже багато праць і навіть художніх творів. Але те, що подає А.Гак, — це великою мірою нове відкриття. Тут знаходимо нові дані про початки анархізму на Півдні України. Історія виникнення і нелегальної акції групи анархістів у Гуляй-Полі читається як цікавий детективний роман, повний несамоовитих пригод і драматичних ситуацій. До біографії Махна автор уносить нові, досі не відомі деталі. Він заперечує, наприклад, приписувані йому багатьма біографами терористичні акти (убивства урядника Лепетченка та пристава Карачинцева) і подає імена справжніх убивників. Він розкриває справжню причину дореволюційного арешту Махна й показує, як постають міти, вигадки. Про деякі деталі з біографії Махна та з діяльності анархістської групи автор розповідає так, що в читача залишається переконання, ніби автор сам мусів належати до цієї групи. Наприклад, автор категорично твердить: «Не був присутнім Махно і на зустрічі Олександра Семенови з гуляйпільськими анархістами в хаті Івана Левадного». Виникає питання: якщо в жадній досі опублікованій біографії Махна прямих вказівок на це нема, то звідки це знає автор, якщо він сам там не був? Можна тільки зробити здогад, що автор в юнацькі роки таки близько стояв коло цього середовища і звідси йому відомі такі деталі.

Для істориків української політичної думки дуже важливий розділ «Микола Міхновський». Зустріч з М. Міхновським відбулася вліті 1917 в басарабському місті Болграді, де містився штаб 6-ої армії, яка тримала Румунський фронт. Тут же був осідок новостворених революційних органів: Армійського Комітету й Української Армійської Ради. Дуже цікаві спостереження нотує А.Гак про становище українського руху й українських людей на фронті. Становище було дуже тяжке. Був повний брак досвідчених і освічених провідних людей. Супроти освічених, політично вироблених російських кадрів українська сторона була дуже бідна. Гак згадує тільки трох молодиків: себе, якогось телеграфіста-механіка Бутенка та військового службовця Дмитра Івашину. А.Гак пише, як він зрадів, коли почув, що в штаб 6-ої армії прибув відомий

український діяч Міхновський.¹ Гак негайно відшукав адресу й відвідав його. Він мав надію, що Міхновський активно підтримає українську акцію в армії, як досвідчений політик і оратор виступатиме на частих тоді мітингах, обґрунтовуючи переконливо українські домагання.

Певна річ, — пише А. Гак, — мені хотілось, щоб Міхновський пішов зо мною на солдатський мітинг, і я, головуючи на тому мітингу, надав би слово відомому українському поетові, знаному адвокатові, поручникові Миколі Міхновському, — нехай би він трохи вичитав отим москалям, що кривдили нас на кожному кроці. Та, на жаль, моє бажання не могло здійснитись.

Міхновський відмовився від будь-якого виступу перед солдатською масою. Він, як побачив Гак, «органічно не міг терпіти... мітингування», «він якось осторонь тримався від штабних офіцерів...» «Так само осторонь тримався Міхновський від солдатських мас». Збентежений такою позицією Міхновського, А. Гак спитав:

— А чим же ви можете допомогти нам, пане поручнику?

— Чим? Якщо зумієте зорганізувати слухачів, я читатиму їм лекції з українознавства (стор. 36).

Гак пише, що він з великим розчаруванням і прикрістю прийняв і цю пропозицію. Українська Армійська Рада організувала була групу слухачів, і Міхновський, десь у міському закутку, читав свої лекції. В умовах розбурханих пристрастей солдатської маси це було ніщо. І це ніскільки не підносило дух і не підсилювало патріотизм українських вояків. Автор занотував ще один прецікавий факт: несподіване в румунському місті відкриття величавого, з усіма етнографічними принадами «Українського ярмарку». Тут можна було побачити навіть «справжній чумацький віз, навіть з мазницею біля розвори». Як виявилось, це була справа організаційного хисту Міхновського.

Про це все, зокрема про цей майже анекдотичний епізод, пов'язаний з ім'ям Міхновського, читати в спогадах сучасника і дивно і повчально. Бо це додатково пояснює нам, чому М. Міхновський в добу національно-визвольної революції й відновленої української державности 1917-20 не відіграв жадної ролі.

Цікавий портрет Дмитра Геродота. Це псевдонім Гакового

.....
1. Це, мабуть, пов'язане з тим епізодом, коли Міхновського в червні 1917 року вислано з Києва на фронт за його співучасть у невдалому повстанні полуботківців.

фронтового товариша Дмитра Івашини (про нього була мова попередню). видатного журналіста в добу УНР, а ще пізніше — уповноваженого представника уряду Української Народної Республіки при уряді Румунії. Цікавий цей розділ не тільки особистою історією, але й тим, що тут у живих образах зафіксовано труднощі, поразки і перемоги новопосталої української преси після революції 1917 року.

Окремий розділ автор присвячує кольоритній постаті в нашій літературі 20-их років Дмитрові Бузькові. Це один із найкращих — з погляду літературного, а найтрагічніших — з погляду людської долі розділів книжки. Тут відтворено силу прецікавих романтичних і комічних епізодів буремних років революції. Зафіксовано настрої, характери і спроможності українських культурних і політичних громад та літературних гуртків Одеси (осінь 1917 — листопад 1918) і Києва, від листопадового повстання проти гетьмана і до кінця УНР. На тлі цієї бурхливої доби автор скульптурно зображує постать Дмитра Бузька. Від його молодого патріотичного піднесення та відданости українському народові в добу УНР, до морального падіння в добу УРСР. Від виступу перед ЧеКа, вихвалювання нового режиму й писання пасквілів на вчорашніх однодумців і національних героїв України («Лісовий звір»), до трагічного життєвого фіналу — арешту й смерті в невідомому радянському концтаборі.

У цій розповіді є деякі моменти, про які автор спогадів не міг нічого сказати, бо не мав про це даних. Я дозволю собі про ці моменти додати те, що залишилось у моїй пам'яті. На стор. 76 А. Гак пише, що коли 1919 року Червона армія захопила Київ, а згодом і Одесу, то він остаточно втратив контакт з подружжям Бузьків. «Або вони перебували в Кам'янці Подільському, що став столицею за Директорії УНР, або виїхали на еміграцію». І лише 1924 року, згадує Анатоль Якович, він довідався, що Бузько емігрував був, але за пару років вернувся і працював в Одесі на кінофабриці.

Як кам'янчанин тих років, можу посвідчити таке: правдоподібно, з осені 1919 до 1920 Д. Бузько дійсно перебував у Кам'янці Подільському. Тут, разом зі своєю дружиною Галиною, він розгорнув був жваву діяльність. Обоє вони друкували свої твори в студентському журналі Кам'янецького державного університету «Нова думка». Деякі твори підписували навіть спільно. Д. Бузько, крім того, виступав з доповідями й читанням своїх творів. Я, тодішній середньошкільник, не пропускав ні одного прилюдного літературного диспуту, ні одної театральної вистави, ні одної доповіді, якими нас обдаровували різні новоприбулі знаменитості.

Був я й на двох виступах Бузька. Перший виступ відбувся в залі, здається, учительської семінарії на Петроградській вулиці. Говорив Бузько щось про нову поезію і читав, як ілюстрацію, свої поезії. Пригадую: на сцену вийшов високий, стрункий, в елегантно припасованому темному костюмі молодий чоловік, на вигляд років понад тридцять. Мужнє, з орлиним носом, смагляве, ніби обвіяне морським вітром, обличчя. Почав доповідь стоячи, спершись руками на крісло. За якусь хвилину зробив кілька повільних кроків, потім сів у крісло й говорив поволи, ніби з великої перевагою. Часто пив воду, що для мене теж було новиною. Не знаю, чи це була його вроджена манера говорити, чи лише засвоєна гра, щоб викликати враження персони вищого порядку. На закінчення читав якусь свою поезію, що нагадувала скоріше візію біблійного пророка.

Другий його виступ відбувся там само. Д. Бузько з групою студентів виставляв якусь свою драматичну річ. Було в тій виставі щось від обов'язкових тоді експериментів. Була якась сумбурна суміш містики, символіки з елементами грецької класичної драми. На сцені було кілька груп, одягнених у щось різнокольорове, подібне до староримських тог. Кожна з груп чи то співом, чи речитативною деклямацією виконувала визначену поетом її роллю. З глибини темносинього сценічного провалля час від часу доносився якийсь трагічного забарвлення голос. У павзах між хоровими деклямаціями пролітали якісь тіні духів. А всю цю складну містерію в'язав, очевидячки, в якусь цілість інтермедійними деклямаціями сам поет, що сидів у мертвій похмурій позі на кону з лівого боку.

Нам, юним адептам поезії, що самі вже пописували, це надзвичайне Бузькове дійство дуже було сподобалося. Ми вірили, що були присутніми при народженні справді нового мистецтва слова і дії.

Оце кілька моїх особистих вражень і спостережень про Бузька. До цього ще додаю таке: 1921-22 років у Кам'янці Бузька вже напевно не було. Правдоподібно, як це здогадно нотує й Анатоль Якович, він був на еміграції. Пізніше, в київську добу мого життя, не пригадаю вже, з яких джерел і від кого, я довідався про еміграційну епопею Бузька таке: десь у половині 1920 року уряд вислав Д. Бузька як посла до однієї із скандинавських держав — чи не до Данії. Після поразки УНР Д. Бузько, зневірившись у дальшій дипломатичній діяльності, відмовився від ролі посла й повернувся на Україну. Отоді він, очевидячки, й попав у лапетах ЧК, про що докладніше згадує Анатоль Якович. Ця історія з посольством правдоподібно з огляду на біографічні дані Д. Бузька. Відомо, що

він десь перед 1911 роком за нелегальну участь в есерівській партії був заарештований і висланий у Сибір. Звідти він утік за кордон, потрапив до Данії, вступив до Копенгагенського університету і між 1912 та 1916 роками закінчив сільсько-господарський факультет цього університету. З вибухом революції 1917 року він з першою партією політичних емігрантів повернувся до Росії. А в серпні 1917 року він уже, як свідчить Анатоль Гак, був в Одесі й активно виступав як український поет і здібний політичний промовець на різних загальноміських зборах і мітингах.

Про фінальний момент епопеї життя цієї людини мені вже тут, на еміграції, розповідав, здається, Олекса А. Веретенченко, таке: наприкінці 1936 чи на початку 1937 року в харківському клубі політкаторжан царських часів (до цієї організації належав і Бузько) відбувався черговий трагедійний фарс самодоносів, що офіційно звався самокритикою. На черзі був виступ письменника Д. Бузька. Він, очевидно, вже розумів, що це значить. Сказав належне самовикривальне слово, сів і... гірко заплакав. А через рік — він уже не жив. Загинув від виснаження чи, може, був розстріляний в одному з концтаборів Радянського Союзу.

Розділ «1919 рік у Києві» подає дуже багато цікавих епізодів з життя і побуту нашої столиці в той тяжкий і трагічний рік нашої історії. Історики та дослідники нашої журналістики, літератури та революції знайдуть тут багато фактів і спостережень, які, можливо, не занотовано в жадному іншому джерелі з цієї доби.

Тепло написаний розділ про Олексу Вараву (Кобця), відомого нашого поета і прозаїка, що кінчив своє життя 1967 року в Буффало, США. Біограф цього своєрідного поета знайде в спогаді Анатолія Гака багато таких життєвих ситуацій, яких напевно не зустрине в жадній дотеперішній офіційній довідці про життя і творчість О. Варави.

Цінний і чи не єдиний своїм характером нарис про оригінальну і трагічну постать Миколи Голобородька. Високоосвічений журналіст, що почав свою діяльність ще за дореволюційних часів з С. Єфремовим у «Раді», він пройшов хресний шлях українського патріота. Зазнав переслідувань і арештів дореволюційних — царських, пореволюційних — радянських. Наприкінці 30-их років вийшов із концентраційного табору з надірваним здоров'ям. Загинув трагічно під час німецької окупації Києва.

Розділ «Пролетарські студенти» — це не лише опис життя і побуту студентської молоді початку 20-их років, а ціла, сказати б, психологічна студія того справді народного покоління української молоді, якому щойно революція 1917 року широко відкрила шлях

до науки. Ця молодь сотнями тисяч на початку 20-их років полинула до міст і вищих шкіл та надала їм свого власного, — як мовного, так і побутово-культурного — звучання.

Дальші розділи від «На коні і під конем» аж до «Аркадій Любченко» — це жива розповідь про літературне і громадське життя на Україні від 1920 року й до початку другої світової війни. Сам активний учасник літературного життя цієї доби, Анатоль Гак занотував багато подій і фактів, які мають не абияке значення для пізнання і розуміння цієї доби. У «На коні і під конем» читач знайде багато джерельних фактів про творчу біографію самого автора. А в розділі «Сергій Пилипенко, „Плуг“, „Гарт“—ВАПЛІТЕ» маємо вже суттєво важливий нарис про літературно-організаційне життя 20-их років. Читач знайде тут прецікаві факти з історії постання літературних організацій «Плуг», «Гарт», ВАПЛІТЕ, ВУСПП, «Молодняк», група «Літературного ярмарку», Пролітфронт. Автор подає цікаву характеристику знаменитих на початку 20-их років плужанських літературних вечорів з деякими побутовими деталями. Зупиняється на причинах і наслідках голосної і важливої в історії нашої літератури та громадської думки літературної дискусії 1925-27 рр. Не оминув він і фінальної доби існування цих організацій після ухвали ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932. Арештами М. Ялового, С. Пилипенка та самогубствами М. Хвильового і М. Скрипника закінчує А. Гак добу 20-их років і впроваджує нас у початки страхітливих 30-их.

Звичайно, не всі факти подав і не всебічно відтворив у своїх спогадах Анатоль Гак наші наснажені багатими подіями 20-і роки. Та це і неможливо зробити не тільки в кількох розділах, а навіть і в цілій книжці. Про ті організації та про тих діячів тієї доби, до яких Анатоль Якович стояв ближче, він подає детальніші й мотивованіші нариси. Про тих, кого спостерігав збоку, з ким органічно не був пов'язаний, він подає загально, а інколи — суб'єктивно чи й помилково. Ось про такі моменти мені хочеться висловити деякі критичні зауваги.

Свій розділ про С. Пилипенка і «Плуг» Анатоль Гак починає з докору Юрієві Лавріненкові, що той, укладаючи антологію «Розстріляне відродження», не відвів С. Пилипенкові «навіть кількох рядків». Цей закид не зовсім слушний. Річ у тому, що до того ідейно-мистецького спрямування, яке Ю. Лавріненко поклав в основу своєї антології, трудно було використати щось із тодішніх писань С. В. Пилипенка. Не надавалися, мабуть, до цього ані його дидактично-моралізаторські байки та оповідання, що, як відомо, мали дуже тогочасне функційно-виховне спрямування, ані, тим

більше, його полемічні статті, що в них, як слушно пише сам Анатоль Гак, «Пилипенко обстоює під час дискусії лінію партії».

Зовсім інша справа, коли б ішла мова про заслуги С. Пилипенка як організатора українського пореволюційного культурного процесу, як керівника і вихователя цілого покоління молодих письменників. Тут С. Пилипенко заслуговує на найвищу оцінку. Проте тут же треба ствердити, що Ю. Лавріненко цього не заперечує. У своєму есеї («Розстріляне відродження», стор. 953) він навіть це недвозначно стверджує. Але розгорнути ширше позитивну оцінку цієї діяльності С. Пилипенка йому, треба думати, завадило те, що його есеї «Література вітаїзму» був присвячений не історії літературно-культурного процесу 20-их років, а проблемі зудару великих мистецьких і світоглядних ідей того часу. Він спробував накреслити широку панораму зіткнення нових шляхів мистецького думання й теоретично осмислити основні стилеві вияви української літератури тієї доби. Звичайно, що в цій, можна сказати, піонерській праці Ю. Лавріненка є багато дискусійних моментів. Але ми, на жаль, не зуміли й досі їх належно обговорити. Та це вже справа інша. Продовжуючи порушену тут проблему, треба ще сказати, що Ю. Лавріненко, накресливши в теоретичному плані велике і складне тло тогочасного літературного життя, доторкнувшись у ньому до літературної дискусії, а з нею й до проблеми Хвильовий — Пилипенко, не став вище тогочасних полемічних пристрастей. Звідси в нього і впало кілька не зовсім щасливих і заслужених епітетів на адресу С. В. Пилипенка, які Анатоль Гак сприйняв як образу пам'яті покійного нашого діяча. На виправдання Юрія Лавріненка можна хіба сказати, що для сучасника тих подій і тих років (а Юрій Лавріненко таким є) не так легко позбутися сантиментів тієї доби, яку так пристрасно пережито. Яскравим прикладом цього є сам Анатоль Якович. У своїй спробі оцінити літературну дискусію 1925-27, а в ній становище Хвильовий-Пилипенко, він ще більшою мірою виходить з льокальних позицій члена Спілки селянських письменників «Плуг».

Справа, на мою тепер думку, стоїть так: з позицій пережитих і передуманих років на сьогодні вже ані плужанський, ані гартованський, ані вапліянський чи інший тогочасний сантимент не можуть правити за оцінку тих складних подій. Микола Хвильовий, узявшись весною 1925 року за перо полеміста, не мав на увазі зневажити «Плуг» як організацію. То, на мою думку, чистий випадок, що за «казус беллі» стала стаття плужанина Г. Яковенка. Може, навіть і тому, що вона мала всі позначки дрібного думання тогочасної української літературної провінції. Тому саме вона стала

тією зручною точкою опору, від якої з таким успіхом відстартував Хвильовий у світ великих ідей.

Шукання нових творчих шляхів, нових засобів і форм завжди були ознакою живого творчого процесу кожної літератури. Українська пореволюційна література також мусіла пережити таку добу шукань. Жадоба вирватися поза вузькі національні межі, вийти на широкий світовий шлях, сказати своє нове слово, стати рівнорядним партнером у великій родині літератур світу — такі ідеї без сумніву нуртували і нагромаджувалися в свідомості тогочасної літературної і мистецької молоді. І не слід забувати, що ці ідеї в пореволюційну добу мали вже досить цікаву історію. Про них уперше заговорив 1917 року А. Ніковський у «Віта нова». Вони звучали з сторінок «Літературно-критичного альманаху» 1918 року та «Музагету» 1919, цих неперіодичних видань українського неосимволізму. Вони лежали в основі мистецьких декларацій «Молодого театру» (1918) і «Березоля» Л. Курбаса (1922). Вони жили в збірниках «Мистецтво» (1919) і групі «Гроно» (1920). Нарешті, вони прозвучали як бойовий творчий заклик з відомого «Нашого універсалу» 1921 року, що його підписали М. Хвильовий, В. Сосюра і М. Йогансен. Отже, цей, сказати б, творчий активізм, ця жадоба «великих дерзань» на переломі 20-их років в колах мистців слова, фарби, музики, театру вже набрала такої внутрішньої напруги, що вона неминуче мусіла була вибухнути в тій чи іншій формі руху чи дискусії. Це відчув, зрозумів і активно підхопив найнеспокійніший і найздібніший до візійних висловлювань та історіософічних узагальнень Микола Хвильовий. У своїх роздумах над сучасним і майбутнім української літератури, аналізуючи, як він сам казав, «складну ситуацію щодо українських культурних проблем», Хвильовий, звичайно, час від часу притягав для ілюстрації своїх критичних зауваг — відсталість, поверховість, традиційну нашу провінційність, «каганцювання», «просвітянство». І ці пороки знаходив як у «Гарті», так і, особливо, в «Плузі». І робив він це не для того, щоб убити «Плуг», як письменницьку організацію, а тільки щоб перестерегти від подібних хиб. Але найголовніше, що ці реальні, а інколи й вигадані, тогочасні вади йому були потрібні, сказати б, для контрасту, для відштовхування і старту до тих основних ідей і візій, що вихрили в його неспокійному творчому інтелекті. Не випадково ж одним з найулюбленіших його тогочасних гасел було: «Хай живе дух неспокою!». Він глибоко, аж до трагізму, відчував і переживав брак широких власних шляхів розвитку нашої літератури. Його мучила і гнітила довговікова залежність нашого думання й мистецтва від «московського

диригента». Він знав, що ми ніколи не підемо своїм власним шляхом розвитку, якщо не відштовхнемося від «московського диригента» і не створимо свою величаву візію майбутнього. Звідси ті його провідні, центральні мотиви, що постійно, в різних варіаціях, наказово звучали в усіх чотирьох циклах його полемічних статей. Популярно їх можна зформулювати так:

1) Наше письменство, і мистецтво взагалі, за всяку ціну мусить позбутися почуття нижчости (неповноцінності), провінційности, хатнього «каганцювання», що постало в нашій свідомості від довголітньої колоніальної неволі.

2) Воно має стати на шлях «великих дерзань» і рішуче, без застережень рвати зі стилями і смаками російського мистецтва, що в своїй імперській суті зайшло вже в смугу історичної деградації.

3) Воно рішуче і без застережень повинне орієнтуватись на кращі здобутки світового письменства, але з тим, що, засвоївши, не наслідувати його по-рабському, а запліднити своїм духом і витворити свій власний оригінальний стиль, ім'я якому — романтика вітаїзму, або активний романтизм.

4) Гряде нове велике відродження людства, а з ним, образно висловлюючись, епоха азійського ренесансу в мистецтві. Наріжним каменем цієї епохи буде українське мистецтво з його стилем романтики вітаїзму.

Я навмисне, хоч і дуже стисло, пригадав ці основні проблеми, що їх Хвильовий поставив у літературній дискусії 20-их років. І пригадав це для того, щоб ствердити, що Анатоль Якович у своїх спогадах зосереджував увагу не на цих генеральних проблемах дискусії, а на вузько-хатніх, плужансько-ваплітянських, які мали і мають периферійне значення. Коли ж мова про Сергія Володимировича Пилипенка, то треба сказати, що він не був ані теоретиком, ані візіонером майбутніх шляхів української літератури. Це була не його домена. Він був обдарованим, чесним, а найголовніше — відважним організатором культурного процесу своєї доби, керівником тих свіжих і молодих сил нашого народу, що їх збудила і покликала до творчого життя революція. І саме з цих позицій він вносив корективи в абстрактні візії Хвильового та обороняв ту конкретну муравлину працю літературного сьогодення, без якої не можна було стартувати до вимріяних Хвильовим висот. І думається мені, що недоречно вже тепер протиставляти ці дві постаті з оцінкою, хто був більший чи менший. Кожний з них мав своє призначення і виконав його чесно — в міру своїх сил і можливостей.

З інших зауваг до цього розділу будуть ще такі: не погоджуюсь я з кількаразовим твердженням Анатолія Яковича, що С. Пилипенко

творив Спілку селянських письменників «Плуг» з наказу партії (див. стор. 171, 181). Думаю, що ані В. Блакитний «Гарту», ані С. Пилипенко «Плугу» не творили з наказу партії. Тоді партія ще цим не дуже переймалася. Творили вони ці середовища з «наказу» власного сумління. Обидва вони були літераторами з покликання. Обидва не мислили свого життя й діяльності поза літературою. Обидва глибоко розуміли вагу мистецького слова в соціальному і національному житті народу. Це й було їм «наказом» творити літературні організації. Зовсім інша справа, коли б мова була про вироблення офіційних платформ цих організацій. В основу цих платформ вони змушені були покласти постулати партії. Інакше і організації, і їх платформи ніколи б не були затверджені.

Хибним мені видається також твердження Анатолія Яковича, що гострі антимосковські висловлювання Хвильового в середині 20-их років були, мовляв, «невчасними». Що ці гасла, «кинуті ним у напрямку Москви», викликали протидію, яка закінчилася великою трагедією 30-их років — самогубством Хвильового й знищенням української інтелігенції.

А могла б була ця трагедія і не статися, — пише Анатоль Гак, — коли б Хвильовий був стриманішою, обачнішою і далекогляднішою людиною. (стор. 182).

Це дуже дискусійне і для мене непереконливе твердження. Терор 30-их років був зумовлений далеко складнішими політичними, економічними, ба навіть психологічними факторами в тактиці й стратегії компартії, очоленої Сталіном. Я певний, що якби в нас навіть не було Хвильового, то однаково смертоносний вихор терору 30-их років пронісся б із такою ж диявольською силою по містах і селах нашої батьківщини. Це тема складна. Вона потребувала б докладнішого й мотивованішого розгляду. Але на це тут місця нема. Обмежує тільки цим твердженням.



Розділи про Якова Мамонтова і про Остапа Вишню належать до найглибших і найтепліших нарисів у книжці. Читач знайде тут дуже докладні інформації про життя, творчість і смерть цих видатних людей нашої літератури. Проте, щодо нарису про Остапа Вишню, то тут є кілька моментів, про які я знову дозволю собі подати деякі критичні зауваги.

На стор. 215 автор пише: «На превеликий жаль, про перебування письменника (О. Вишні — Г. К.) в концтаборах ми, крім

дуже коротких газетних згадок, нічогосінько не знаємо». Мені, правда, здається, що коли б зібрати докупи всі ті згадки, розкидані по окремих статтях, то й з них можна б було мати ширшу картину перебування О. Вишні в концтаборах. Але це кропітка і не знати чи ефективна праця. Але ми маємо спогади Йосипа Гірняка «З Остапом Вишнею». Перший розділ цих спогадів Йосип Гірняк опублікував був ще 1957 року в «Українській літературній газеті» (Мюнхен). Цей уривок Анатоль Якович згадує. Але він, вочевидь, не зауважив, що кілька років пізніше Йосип Гірняк продовжував публікацію своїх спогадів у 12 книжках місячника «Листи до приятелів» за 1962-64 роки. У цих спогадах Йосип Гірняк, біографія якого і до ув'язнення, і в тюрмі, і в концтраку безпіч разів перетиналася з біографією Остапа Вишні, подав силу фактів з життя й побуту Вишні і в тюрмі під час слідства, і в концентраційному таборі протягом кількох років. Тут читач знайде все: і шибеничний гумор, і побут у брудному та холодному бараці, і тяжке безпросвіття каторжанської праці, і трагічну ситуацію, коли життя «великого сміхотворця» висіло на волосині, і ревіляційну історію скарги-заяви Вишні до Верховної Ради про перегляд його справи, і багато інших моментів. Якщо зібрати ці нариси Йосипа Гірняка в одну книжку (і велика шкода, що цього досі не зроблено), то вони становитимуть більш ніж половину всіх спогадів Анатолія Гака. Тож при наявності таких спогадів навряд чи можна твердити, що про перебування письменника в концтаборі нічогосінько не знаємо.

На стор. 208, 209 та ін. автор твердить, що О. Вишня належав до ВАПЛІТЕ. У відомих мені списках членів ВАПЛІТЕ О. Вишні нема. Очевидно, організаційно до ВАПЛІТЕ він не належав. Коли почалася його особиста дружба з Хвильовим та іншими ваплітянами, це в даному випадку нас не обходить. Організаційно з колишніми ваплітянами він пов'язався тільки в добу «Літературного Ярмарку», а ще виразніше — в добу Пролітфронту (1929-1931). І пов'язався свідомо й активно. Я собі не пригадую ні одного організаційного засідання майбутніх пролітфронтовців восени 1929 року, де пристрасно обговорювались прерізні проекти назви майбутньої організації, її платформа, тактика, стратегія, декларація тощо, щоб на ньому не був і не брав активної участі в дискусіях Остап Вишня.

І ще одне й останнє зауваження. На стор. 208 Анатоль Якович з неприхованою іронією цитує одного еміграційного літератора, який, констатуючи дружбу Вишні з Хвильовим і Кулішем, писав, що він (Вишня — Г. К.) «з ними пройшов увесь тяжкий шлях облоги і

щоденних систематичних боїв із всезнищуючою атмосферою монопартійної диктатури». Тому що ця цитата належить моєму доброму приятелю, то я дозволю тут сказати кілька думок, як його «адвокат».

У цій цитаті Анатоль Якович угледів чомусь, що автор хотів зробити з Вишні «войовничого пролітфронтівця». Хоч із цитати цього аж ніяк не видно. І зовсім не це мав на увазі мій приятель. У цьому, може, й невдалому, трохи невиразному, але метафоричному вислові, мова безперечно була про становище чесного, відважного і принципового українського письменника, що мусів не ховатись за чужу спину, а одверто протистояти щоденній навалі зрусифікованої стихії, яку колись явно, а пізніше приховано, під плащиком інтернаціоналізму, підживлювала диктатура єдиної партії. Оце і весь сенс цієї цитати. І стосувалася вона до становища всіх письменників, у тому числі й до... Анатолія Гака. Але Анатоль Якович чомусь це заперечує щодо Вишні. «Небіжчик насправді таким ніколи не був», — твердить він і пояснює це тим, що поза своїм «петлюрівським» минулим він (О. Вишня) «людина політично байдужа, теоретично майже зосім не підкована, характером м'яка, безтемпераментна — ну, як отакий Вишня міг брати участь у «систематичних боях із всезнищуючою атмосферою монопартійної диктатури?» У цій цитаті дивує два моменти. Перший — що метафоричний вислів про «бої» О. Вишні шановний Анатоль Гак трактує дослівно, а значить, спрощено, і другий — що він дав таку характеристику Вишні, з якою ніяк не може погодитися не тільки той, хто знав особисто Вишню, але й той, хто просто знає життя і творчість Остапа Вишні. Більше того, і найцікавіше, що з цією характеристикою не погоджується й сам її автор. У цьому легко переконатись, прочитавши до кінця цей спогад про Вишню. Перейшовши до власної характеристики життя й діяльності Вишні Анатоль Гак дуже резонно пише про нього, як про стійкого патріота, який в умовах підозри і недовіря до всього українського з боку партійних наглядців, з їх щоденним контролем і тиском на свідомість і працю письменників і журналістів, з масовим шпигуванням і доносами, до кінця свого життя на волі залишився органічним, ідейним і безкомпромісовим українцем («українцем без наказу»).

Здається, не було найдрібнішої справи (в українському політичному й культурному житті — Г.К.), якою Вишня безпосередньо не цікавився б... *усе... Вишня близько брав до серця, про все говорив, писав, обстоював, захищав.* Брати під захист українську культуру — то для Вишні був священний

обов'язок, яким він ніколи не поступався. Навіть у таких випадках, коли партійні фейлетоністи боялися рота роззявити, Вишня, не лякаючись можливих наслідків, підносиє з приводу тієї справи свій голос (підкреслення скрізь мої — Г. К.).

Прочитавши отаку, до того цілком правдиву, характеристику Остапа Вишні, кожний вдумливий читач з деяким здивуванням може спитати: ну хіба ж це не той самий «тяжкий шлях облоги», і не ті «щоденні систематичні бої...», про які критикований Анатолем Гаком автор висловився був усього в двох рядках? А найголовніше, як можна було про отакого активного, відважного, політично-принципового й ідейного Остапа Вишню написати, що він був «людина політично байдужа, теоретично... не підкована... безтемпераментна»? Думаю, що таке непорозуміння, така суперечливість в характеристиці могла статись тільки через звичайний недогляд.

На цьому перейдемо до закінчення нашого огляду. Останні розділи спогадів належать уже до років другої світової війни і дальшої життєвої епопеї автора. Похмурі картини Харкова від початку війни до евакуації на Схід, зловісне знищення того, чого не можна було негайно вивезти, спалення колосальних харчових запасів, спалення наукових і літературних архівів, шпигуноманія, арешти та навіть трагікомічні епізоди і, нарешті, німецька окупація, трагічне становище української людности, примара голодової смерті, спроби самоорганізації, як порятунку, і багато інших епізодів знайде читач у кінцевих розділах книги. Сторінки, присвячені долі Аркадія Любченка, належать до цінних джерел для не написаної ще біографії цього цікавого письменника. У цьому нарисі я звертаю увагу тільки на одну фактичну помилку: умер Аркадій Любченко не в травні (червні?), як пише автор, а точно, як свідчить офіційна довідка, 25 лютого 1945 року.

Гідно написаний розділ «Юрій Смолич». Спокійно, бє піднесеного обурення, шахуючи правдивими фактами пасквіль сторінки на свою адресу в спогадах Смолича «Розповідь про неспокій триває», А. Гак переконливо показує, як навіть талановитий письменник, яким є Ю. Смолич, у радянських умовах змушений кривити душею, вдаватися до вигадок і неправди. Серед багатьох фактів про свої давні контакти з Ю. Смоличем А. Гак не згадав того, що в «золотий вік молодости» Ю. Смолич не тільки дружньо співпрацював з ним, але й писав про нього схвальні рецензії. Див., наприклад «Культура і побут» (ч. 21, 1927), рецензія на комедію А. Гака «Родина пацюків».

Сатиричний шкіц «Моя праця в газеті „Українські вісті“», цей

дотепний і сумний епізод з історії наших ДіПі таборів, заверушує велику й цінну книгу Анатолія Гака.



Улітку минулого року українська еміграційна громада відзначила 80-річчя життя Анатолія Яковича Гака. У цьому році сповнюється 65 років від появи його першого друкованого твору. Хай цей мій скромний нарис буде відзначенням цієї другої літературно-ювілейної дати Анатолія Яковича. Вихід у світ його спогадів «Від Гуляй-Поля до Нью-Йорку» є не тільки підсумком минулого, але й виявом сучасної творчої активності шановного автора. Показавши свою добу, своїх сучасників і, зрештою, себе самого «в костюмі прапрадіда Адама», тобто такими, якими вони були в реальному житті, Анатоль Якович дав не тільки цінний документ для історика нашої культури з останнього 70-річчя, але й належно виконав свій обов'язок перед історією, в якій він не тільки жив, але й своєю працею залишив у ній помітний слід.

«Нові дні», березень 1974.

ЙОСИП ПОЗИЧАНЮК

Я не знаю, де ти лежиш. Чи в далеких холодних лісах,
чи при тому березі, де сонце не світить.

Й. Позичанюк. «В житі».

Він не був тільки письменником. Рівно ж як він не був тільки політичним діячем і активним вояком українського визвольного руху. Це було в нього неподільне.

Він був організатором і вояком українського руху опору тому, що був справжнім письменником, і навпаки — письменником був тому, що був відданим вояком українського руху опору.

Його молода, глибоко ідейна, спрагла людяности і правди на землі душа бачила й відчувала сучасне йому життя в усій його багатозвучній і багатогранній складності. Тому для нього звичайної мови пропагандиста й вояка було замало. Слів щоденно побутових не вистачало. Він неминуче мусів удатися по допомогу в світ мистецьких образів, уяв і почувань. Це поглиблювало й поширювало пізнання, відтворення й спробу активної перебудови цього складного, сучасного йому, несправедливого світу. Так народився мистець прозової мініятури доби українського резистансу — Йосип Позичанюк.



Він, очевидно, не болів суперечностями і трагічними епізодами великої української революції 1917 року. Він занадто ще був тоді дитиною, щоб відчутти глибоко велич і падіння активного покоління

цієї доби. Його елементарна громадська свідомість формувалась після двадцятого року. Тому українську дійсність 20-их років він уже сприймав як само собою зрозумілу даність. Звідси, природно, можна припускати, що дуже ранню пору його юнацтва, його середньошкільні роки, бодай посередньо, овіяв буремний, неспокійний, допитливий і воявничий дух українського культурного відродження цих 20-их років.

Кривавий розстріл майже всіх діячів цього відродження не міг не відбитися на психіці цього вразливого, вдумливого і гордого юнака. А коли слідом за цим прийшла доба нелюдської колективізації, а з нею масові депортації сотень тисяч невинних трудівників землі української, страшний голод, а з ним і смерть мільйонів людей, перетворення хлібодайної, веселої і завжди співучої землі української в смутні кладовища 1933 року, то це остаточно внесло ясність і зформувало свідомість революціонера і борця за кращу долю українського поневоленого народу.

Син бідної селянки-вдови, від природи обдарований організаційним, пропагандистським і літературним хистом, він навіть у темну добу 30-их років має змогу йти швидко вгору щаблями адміністративного, тоді інтенсивно формованого, апарату сталінських вельмож. Але Позичанюк використовує тільки одну можливість: він вчиться, працює вперто над собою і вичікує слушного часу, щоб, нарешті, активно стати на боротьбу з більшовицьким ладом, несправедливістю і антинародністю якого він всебічно пізнав своєю власною практикою. Такий слушний час незабаром настав. Десь на початку 1940 року ми вже бачимо його в організованих лавах українського протибільшовицького антикомуністичного руху. А з вибухом советсько-німецької війни, в добу німецької окупації України — він активний учасник протинімецького руху. Якийсь гестапівський провокатор викриває його. Арешт. Довгий час сидить у тюрмі гестапо. Чудом виходить на волю. І відразу ж знову підпілля, УПА й активна боротьба з окупантом. Коли на зміну німецької окупації приходить російсько-більшовицька — Йосип Позичанюк залишається й надалі в підпільній боротьбі. Після кількох героїчних бойових повстанчих акцій, в лютому 1945 року, в бою з військами МГБ на Дрогобиччині він падає смертю хороброго вояка революції.



Колись, 1919 року в Києві, політична поліція російського білогвардійського генерала Денікіна розстріляла двох українських

революціонерів-письменників: Гната Михайличенка і дев'ятнадцятилітнього Василя Чумака.

У казаметях гестапо згинули борці: Олена Теліга, О. Ольжич, І. Ірлявський.

Всі вони, як і Йосип Позичанюк, ніколи не були професійними письменниками в звичайному розумінні цього слова. Їхня літературна творчість була, як і в Позичанюка, неподільною, органічною часткою громадянина, революціонера й народного месника за кривди ворожі. На свою літературну творчість вони дивилися не як на самоціль, а як на засіб.

Всі вони, а особливо два перших, як і Йосип Позичанюк, залишили після себе щонайбільше пару десятків поезій (В. Чумак) або декілька оповідань (Г. Михайличенко). Але ця кількісно невелика літературна спадщина своєю ідейно-мистецькою ваговитістю залишиться назавжди в історії нашої літератури. Жаден вільно й незалежно думачий, об'єктивний історик нашого письменства не обійде цієї спадщини, бо вона для пізнання людей довгої і величної доби визвольних змагань українського народу має ключове значення.

Це насамперед тому, що творчість цих поетів-воїнів у причиновому посередньому й безпосередньому зв'язку з рядом видатних і визначальних особистостей та мистецьких напрямків останнього 30-ліття (М. Хвильовий, Л. Курбас, М. Бойчук) становить собою безперервний, духовий, всеохопний процес української революції і резистансу. Це також тому, що мистецька творчість цих поетів то є не просто бажання говорити міряною мовою (бож завжди мусять бути поети!), а тому, що поети-воїни, поети-месники за кривду народу мали сказати, мусіли сказати і сказали речі вічні і неповторні. В цьому їх сила і значення.



У цьому сила і значення невеликої прозової спадщини мистецьких мініатюр і Йосипа Позичанюка.

Його спадщина ще досі не зібрана. Вона розкидана по різних підпільних, напівлегальних та емігрантських виданнях. Чимало його мініатюр не попало до жадного видання, а просто зберігалось в записниках друзів по боротьбі й підпіллю. Чимало їх загинуло назавжди разом з погіблим у бою товаришем. Чи втрачені вони назавжди — покаже майбутнє.

Ті понад десяток відомих нам новель його («Гуляйпільські

хлопці», «В житі», «Пута», «Зелений шум», «Синок», «Життя» та інші), що чудом збереглися і дійшли до нас, дають нам все ж таки чимало матеріалу для пізнання Йосипа Позичанюка як мистця слова.

Позичанюк у своїх новелях розробляє і поглиблює ті стилеві позиції нашої модерної літератури, що беруть свій початок від М. Коцюбинського, В. Стефаника, В. Винниченка і востаннє виявилися в творах Г. Косинки та А. Любченка. Пластичність розповіді, лаконізм, простота і ясність мови — це перше, що виразно підкреслюємо, читаючи новелі Позичанюка. Наприклад, опис похорону в оповіданні «Життя»: «Домовина — з вулик. Один чоловік несе. Троє сусідів ступає. Скинувши кашкети. Тільки й плачу, що мати. Усі суворі і мовчазні. Кожний родича закопав цього року».

Друга характеристична особливість його новель — це відсутність манірности, надуманости і штучної вигадки. Безпосередність, щирість, інтимність і людяність відтворюваних образів, ситуацій і подій («Синок», «Життя», «В житі»).

В основі розгортання сюжету завжди лежить принцип контрасту.

Для прикладу візьмемо прекрасний шкіц — «Синок». Трагедія родини — смерть матері, батько невідомо де (на засланні?) — і повний дитячої радості, безтурботности і наївних вигадок маленький синок. Або з якою пластичною простотою збудований сюжет новелі «Життя». Повна буяння, віри, захоплення й кохання молодь і рівночасно навколо смерть, похорон і трагедія. Саме тоді, коли тут на цвинтарі ховають мертвого і в безсилій розпуці й тузі б'ється овдовіла жінка, — «обвішаний зброєю парубок цілує дівчину під берестом. Забув про весь світ».

Що це було основним мистецьким принципом Позичанюка, то про це свідчить така характеристична розповідь одного з його друзів по підпіллю і зброї.

Це було ще наприкінці 1941 року. Група організаторів запальної сітки і перших протинімецьких повстанських загонів, в якій є й Позичанюк, зупинилася на ночівлю в якомусь селі на Київщині. У селі панує зловіща тиша, тільки з хати тітки Килини чути безперервний плач-ридання. Партизани просять дівчат заспівати. Дівчата почали сумної і швидко затихли. Серед цієї тиші ридання тітки Килини ще виразніше й ще дошкульніше відчувалося. Позичанюк, що сидів тут же промовив до свого товариша:

— Зауваж, який чудовий кінець моєї майбутньої новелі: вечір. Журна дівоча пісня і безконечне ридання тітки Килини.

Пісня раптом обірвалася. Але тітка Килина ще жалібніше

голосила за своєю коровою, що її сьогодні вранці забрали німці.

Ми не ручимося, що саме так висловлювався Позичанюк. Але, знаючи його новелі, встановивши принцип їхньої сюжетної будови, маємо підставу твердити, що цей переказ відповідає правді.

Тематичний розмах новель досить, як на їх кількість, широкий. Тут і образи підсоветських людей, що під терором і страхом переслідування тікали в найдальші закутки Радянського Союзу, на Далекий Схід, на Амур, на Біле море, в далеке південне плавання. Це життя, повне небезпек і пригод, гартувало характер, волю й здоров'я тих людей, робило їх відважними і винахідливими. Рівночасно росло й міцніло почуття дружби, взаємодопомоги і взаємопорятунку («Гуляйпільські хлопці»). Тут і психологічний малюнок безвихідного стану заґратованого в'язня («Пута»). Тут і партизанщина з її свавіллям, жорстокістю і героїзмом («Зелений шум»). Тут і трагедія знищеної війною родини («Синок»). Тут і страшний малюнок з другої світової війни, масові жертви («Геї, та тут їх ціле кладовище. В житах вирости, в житах і смерть спіткала»), смертельно ранений брат і розпач сестри («В житі»).



Нема сумніву, що боротьба і передчасна смерть не дали змоги Йосипові Позичанюкові виявити всі свої небуденні творчі можливості. Нема сумніву, що в його великому людському серці таїлось і жевріло ще багато глибоких і хвилюючих образів, задумів і сюжетів. Але й те, що залишив він після себе, те, що створив у походах, у боях, у криївках і запіллях, є надзвичайно цінним мистецьким документом, непроминального значення. Його новелі на сьогодні ніби замикають великий цикл літературно-мистецьких творів не закінченої ще доби української визвольної революції й резистансу. Його новелі, попри страшну дійсність, — глибоко оптимістичні. Вони наповнені глибокою вірою в перемогу української ідеї, що є синонімом соціальної й національної справедливості, добра й людяності на нашій змученій землі.

«Сучасна Україна», Мюнхен, 18. 02. 1951.

ТРИ КНИЖКИ

Від людини з тонким мистецьким смаком і добре обізнаної з кращими зразками сучасної західноєвропейської поезії якось недавно до редакції «Сучасної України» прийшов такий досить дивний шкіц:

ДВІ РЕЦЕНЗІЇ

I

Накладом в-ва «Молоде життя» вийшла третя за чергою книжка поезій Володимира Янова п. н. «Шляхи». Ця книжка своїм розміром більша від обох попередніх (десять аркушів друку), і технічне виконання дуже добре. Звертає на себе увагу незвичайно добрий заголовок однієї поеми «Помста троянд». Мистецьке оформлення викликає деяке застереження, але поза тим «Молоде життя» виконало замовлення бездоганно.

II

Книжка Ростислава Єндика «Титан» вийшла раніше (датована 1948 роком) і менша від книжки Янова (84 стор.) та скромніше видана. У підзаголовку стоїть: «Поєми».

У супровідному листі автор застерігає редактора, щоб цю його річ було потрактовано не як звичайну бібліографічну

Володимир Янів, *Шляхи*, збірка поезій. Пластове в-во «Молоде життя», Мюнхен, 1951, 160 стор.

Ростислав Єндик, *Титан*, поеми. «На чужині», 1948, 84 стор.

Богдан Кравців, *Зимозелень*. Сонети й олександрини. Філядельфія, 1951, 30 стор.

замітку, а як поважну рецензію, і тому жадає, щоб у наголовку конче стояло — «Дві рецензії».

Признатися, ми були збентежені такою... ну ... сказати б, ляконічно рецензії. Вражало, що автор, так би мовити, гурман мистецтва взагалі, а поезії зокрема, зовсім нічого не говорить про мистецьку сутність цих речей, так ніби його понад усе схвилювали розміри збірок, технічне виконання їх і деякі заголовки.

Але поки ми міркували над цією психологічною загадкою, поки ми дошукувалися у цьому дивацтві якоїсь закономірності й логіки тим часом з Філядельфії наспіла нова збірка поезій Богдана Кравцева «Зимозелень». Ми не наважилися ще й її надсилати авторові вищенаведених рецензій, а просто затримали у своїй редакційній теці й вирішили прокоментувати докладніше всі три збірки поспіль.

Збірка В.Янова «Шляхи» зовнішньо справляє дуже добре враження. Поважний том на 160 сторінок, солідно і культурно виданий. На наші емігрантські злидні це справді таки подія. «Шляхи» відбивають понад десятирічний доробок автора. Це підсумок справді вартій уваги.

Які думки, які теми, які ідеї насамперед є визначальними у цій новій збірці? Думками і тематикою збірка багата й різноманітна. Тут і цикл «Україні», що є вступний до збірки і за задумом автора мусів надавати їй основного піднесено-патріотичного тону, і розділ «Шляхи», що обіймає цикли: «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима», які наскрізь пройняті громадськими й релігійними мотивами, і наступний розділ «З доріг людини й народу», в якому звучать мотиви казок («Казка про вогонь», «Казка про золоту кулю»), альбомного сентименталізму («Рожі», «Сантиментальний вальс»), міщанського драматизму і солодких видив («Сни», «Мряки»), героїчний чин борців за волю України («Серпнева буря», «З братських могил», «Містерія мертвого дому») і бадьорий «Юнацький марш». Тут і цикл балад на фантастичні теми про княгинь, князів, лицарів, богатирів, страшних багатоголових зміїв, вірне й зрадливе кохання та ін. Розділ «Хвилі», де відбито жах війни, бомбувань, тюрем, розстрілів, родинних трагедій в добу війни 1939 — 45 рр. і, нарешті, два останні розділи «Ікони» й «Отче наш», що присвячені мотивам внутрішнього духовного, потойбічного стану людини з її внутрішньо-людською трагедією, страхом, вірою і релігійним відчуттям космосу. Одне слово, як бачимо вже навіть з цього побіжного переліку, ідейно-тематичний комплекс збірки дуже багатий, широкий і різноманітний. Це те, без чого поезії широкого діапазону не може бути.

Але чи досить цього щоб була поезія? В жадній мірі. Що ж потрібно ще? Мова, образ, звук чи музична композиція, глибина чуття, помножена на внутрішню логіку поетичного мислення — тільки наявність цих компонентів плюс ідейно-тематичний комплекс становить собою те, що ми називаємо поезією.

Як же справа стоїть з усіма цими обов'язковими компонентами поезії у збірці В. Янова?

Насамперед мова. Мова з погляду семантики і синтакси далеко не на належному рівні. Ми маємо тут і «мінуги», і «пощади», і «з-поза решітки», і «судороги» замість корчі, і «змий» замість змій (і це не помилка), і «затроїть» замість затруїть, «скрита» замість схована, «стид» замість сором, «красавиця» замість красуня, «спаслись», «закопчений» і інші мовні дива. Неймовірні синтаксичні сполучення: «не злякатись смерти й ран Для лиць білих і для тіла», або

З всіх усюдів

Юних триста красавиць (стор. 73)

з диким наголосом на останньому складі, але це тільки тому, що «красавиць» мусять римуватися з «пивниць»; або розберіть сенс речень:

Помщених вкінці нас триста!

Лицар помщений, герой! (стор. 75).

або ще:

Що честь?! — Байдужий труд і ворог,

Не кличе путей сірий порох (стор. 86).

А як виглядає рима? Декілька прикладів: «рами — піснями», «печатками — очами», «молот — голод», «ворогів — рів», «вість — гість», «красавиць — пивниць», «красавиць — лиць», «клімат — палат», «пан — ран», «здійснила — тіла», «кров — зов», «краль — жаль», «льохах — жах», «кат — кімнат» і подібні.

Рим ,або клясичний з правильною строфічною будовою, внутрішній ораторсько-розповідний (властивий модерній футуристичній чи сюрреалістичній поезії) у збірці «Шляхи» майже відсутній. Замість того, маємо безконечну какофонічну суміш і аритмічне сполучення рядків. Візьмемо вірш «Дисонанси». Тут автор хотів дати картину і створити звукове враження динамічного весняного повноводдя гірських рік, які в своїй стрімкості й силі під гуркіт першого весняного грому зривають, крутять і несуть все, що потрапляє їм на шляху. Одне слово, хотів створити образ краси, і сили, і могутности воскреслої природи. Як же це вдалося авторові?

Вже зрушилися криги

І, звільнені з коромиги,

— З неволі грізних днів,
Пливуть зо шумом бистрі води.
І розлилися широко потоки.
Дерева в крутижу й у піні,
Гуркоче кочене каміння.

Ми вже не кажемо, що один вислів... криги, які «звільнені з коромиги», або «гуркоче кочене каміння» ставить вірш поза мистецтвом. Але яка феноменальна відсутність почуття ритму в цілому!

Звісно, у книжці трапляються також вірші з правильною ритмікою і строфікою. Наприклад, «Вічна юність», «Казка про вогонь» тощо. Але, на превеликий жаль, від цієї правильно-ритмічної поезії віє неприхованим учнівством у Грицька Чупринки. А Чупринка — яка це вже давно перейдена доба української поезії! У свій час Чупринка був безумовно оригінальним і свіжим поетом. Але Чупринка в наш час — який це анахронізм! Або є ще такі цікаві рядки з циклу «В'язничні експреси» (не думай, читачу, що це має визначити експреси-поїзди. Ні. Це мало б бути «В'язничні експресії», тобто вияви глибокого почуття, реакції на тюремне оточення. Але менше з тим):

Ні таки вірити хочу!
Проти надій сподіватись!

Кого це вам нагадує? Цитую:

Ні, я хочу крізь сльози сміятись
.....
Без надії таки сподіватись.

Кожний відразу скаже, що це ж «*Contra sperem spero*» Лесі Українки. Знає це, звичайно, і автор. Але нам не зрозуміло, для чого він таке друкує?

«Обурення народжує хороші вірші» — сказав колись Ювенал, але він не мав рації. У Янова вся книжка суцільне обурення, а хороших віршів нема.

Отже, висновок: ми не певні, що в усьому тут сказаному ми стовідсотково маємо рацію. Можливо навіть, що книжка матиме читачів і прихильників. Можливо, що багато наших щирих патріотів читатимуть вірші Янова на патріотичні теми. Можливо, що ті, що мають непоправно сантиментально-міщанські смаки, залюбки читатимуть «Рожі», «Сантиментальний вальс», «Сни» та інші речі. Можливо, що ті, що кохаються в казках про князів, княгинь, лицарів, богатирів, драконів, багатоголових зміїв та в інших фантастичних дивах, знайдуть щось цікаве для себе в його баладах. Можливо, що

багато з тих, які пережили страхіття тюрем, кацетів і другої світової війни, знайдуть щось для себе співзвучне у циклі «Хвилі». Можливо, що багато побожних і віруючих людей з приємністю читатимуть у збірці поезії на релігійні мотиви («Ікони», «Отче наш»), — але в одному ми певні: люди, які люблять мистецтво, поезію, витончене слово — ті в збірці В. Янова для себе нічого не знайдуть.

Тому тільки тепер ми зрозуміли, чом автор «Двох рецензій» був такий скупий на слова і в такий великій збірці побачив тільки розмір, технічне друкарське виконання і одну вдалу назву поеми.

II

Дещо відмінне враження справляє нова збірка поезій Ростислава Єндика «Титан».

Р. Єндик, певно, поставив собі за мету осмислити, збагнути і в гігантських образах відтворити наш страшний великий час. У плані цього завдання його хвилює насамперед образ Титана, вождя народного, того, хто на свої богатирські плечі спроможний взяти весь тягар мук, горя і боротьби народної, тягар провідництва, тягар першого з тих, хто героїчно стане на прю з жорстокими поневолювачами. Цій темі він присвячує першу велику поему збірки «Титан». Народження героя, його формування, зріст до великого провідника, сила побутових життєвих малюнків, образів, збірних суспільних картин — все це становить основне тло виразно бароккової поеми «Титан».

Проблема Титана — вождя, комплекс пережитої доби другої світової війни, образ більшовицької загрози і, нарешті, проблема взаємин окремої людини з людством, теперішнього часу і вічності — це основне, що виповнює збірку «Титан». Тематичне коло ніби обмежене, але філософічна вага його значуща. Це перша позитивна риса збірки.

Мова, в основному правильна, барвиста, багата на синоніми, на зрідка вживані слова, цікаві провінціалізми і свіжі синтаксичні конструкції. Це друга добра риса збірки.

Автор все ж таки поет, всупереч своєму попередникові він мислить образами. Слово та синтаксична конструкція служать авторові завжди для відтворення того чи іншого образу, чи філософічної ідеї. Образ «Титана», образ пастуха овець (стор. 5), образ суспільних взаємин і суспільних станів (стор. 10-17), образ кризової доби (стор. 21) — може бути прикладом для цього. Барокковій, з виразними позначками футуризму та сюрреалізму, поезії Р. Єндика властивий органічний внутрішній ритм. Позбавлена класичного розміру і строфічної будови, вона живе відчуттєвим

внутрішнім ритмом, що закономірно пов'язаний з ораторсько-проклямативною методою модерної поезії. Це третя позитивна риса збірки.

Але на цьому, на жаль, її позитиви кінчаються.

Автор-філософ. Але філософ *sui generis*, з великим тягарем скрахованих світоглядних систем. Це позначається наскрізь в усій книжці і фальшує в основі всю емоційно-ідейну сутність його поезії. Ідеї надлюдської вищости, непомильності, непоборности і незбагненности вождя-титана (з великої літери!), що отруювали європейський континент до кінця другої війни і отруюють і досі євразійські простори, де панує советська дійсність, — є ніби непорушною істиною світоглядної основи збірки. Наприклад:

Так, ти і тільки ти один,
Бо ти обранець долі,
неповторний син.

Або:

Юрба ще знала:
як тебе між нею не було б,
Вона безрадна й гола стала б на розпутті
І скорчилася б покручем у смуті.
Безслідно все змагання прогуло б,

і як апотеоза:

Тобі було байдуже, чи про тебе буде осуд спірний,
Чи попаде історія у справедливий тон,
Ти розбивав до мет вали опірні,
Собі лишившись вірний
По власний скон.
Хай кажуть, що ти тигр кривавий,
une blonde bestie,
Безприкладний тиран,
Ти знав, що ці слова —
пусті:
Твої сучасники — маціцькі карлики,
й далеко
їх душі,
Що ти —
Титан.

Більше не скажеш: зневага до сучасників і до безрадної юрби, зневага до історії, і міт образу неповторного обранця, й ідеалізація блакитноокої бестії, — одне слово, такий опуклий мовний букет, що цвів чи цвіте тільки у вельми знаному підсонні.

Признаємось, коли ми вчитувались в усі суперлятиви, в усі гіперболи й богоподібні властивості Єндикового вождя-титана, ми забувалися і нам часто видавалось, що ми читаємо якогось давно призабутого Сулеймана-Стальського чи Джамбула. І від цього прикрого почуття мистецька сила Єндикового слова зблідла, а той цілковито зникла з поля овиду, і ми опинилися в атмосфері мистецького несмаку, словесної буфонadi і декламаційної тріскотні ходульних героїв. Це перша і чи не найуніверсальніша негативна риса Єндикової збірки.

Книжка має ще одну особливість. Якоюсь нічим не контролюваною, первісно-біологічною, тваринно-кривавою властивістю позначені характери і вчинки героїв Єндика. То він (герой)... «Випарами крови упився», то його переможці «випивають шпik з гомілки» переможених, «ригають вогнем», то «блювотина і харкотиння» прикрашує поезію, то люди смакують жменю «з гнилих картопель з капустою сумішно з хробаками», то інші дива. Колись у нас був прекрасний ювелір слова — поет Майк Йогансен, який теж дуже полюбляв те приховане в людині тваринне, дике. Але Йогансен-дикун ніколи не вступав у конфлікт з Йогансеном-мистцем. Біологізм Йогансена завжди доповнював мистця. Він тільки допомагав йому відсвіжити, відмолодити і сповнокровити постарілу людину доби модерної цивілізації. А дикунство і біологізм Єндика стоїть у смертельному конфлікті з Єндиком-мистцем. Єндик-дикун не доповнює Єндика-мистця, а стягає його у правічну давнину іхтіозаврів. Це друга негативна риса збірки.

Свідомість конечности вождя з непомильними і вищими чеснотами породжує ще одну хибну уяву про поета як деміурга, як вибранця. Бажання надати своїй поезії голосу вищого, вибраного, вождя чи навіть деміурга, робить поезію збірки «Титан» бриласто-хаотичною, з довжелезними ораторсько-проповідницькими періодами, які, вкрай втомлюють читача і роблять цю «мову богів» важкою до сприйняття і неможливою до читання. Це третя негативна риса збірки.

Ці три негативні риси спричинили не тільки словесну бомбастику, ходульний, отже й неширий тон, але й немистецькі, публіцистичні прозаїзми і пласку патріотику.

Наприклад:

Коли на горло став
прусак закутою стопою.

Або:

Студена Азіє,
проклята будь.

бо ти жорстока й дика,
Мов з пекла лляла ти на нас орду.

.....
Проклята будь.

ах, тричі раз проклята,
Ти виригала нині знов нових ординців нам.

Ці чаклунські закляття, не кажу вже про їхню цілковиту історичну ефемерність, мають дуже мало спільного з поезією.

Поет хотів бути дуже патріотичним у таких словах, спрямованих проти московських, очевидно, загарбників:

Ви — порохня й полова з пуш,
ми — квіти гаїв й степу,
Глушили ви куколем нас три сотні літ
І плісню підгризали мур,
мов гриб сухий мур skleпу.

Але в такому контексті патріотизму вийшло дуже мало, а поезії — й поготів. Це четверта негативна риса збірки «Титан».

Підсумовуємо: збірка «Титан» є творчим доробком безсумнівного поета, навіть з добрими нахилами до філософічних узагальнень.

Але хибна світоглядова основа спричинює не тільки внутрішній мистецький фальш, не тільки ставить добрі ідеї й мистецькі образи на драглистий ґрунт, не тільки непогані дані поета розтринькує на ходульну бомбастику, але й призводить до глибокого конфлікту мистця химерної уяви з розпаленим егоцентризмом і суб'єктивним (але непомильним!) баченням світу, яке мертвим тавром лягло на всю збірку і зробило її мистецьки не чинною.

Саме, очевидно, цим і пояснюється те, що вибагливий автор «Двох рецензій» мистецький бік збірки Р. Єндика також обійшов мовчанкою.

III

Не з легким настроєм після цього ми бралися за читання найновішої збірки Б. Кравцева «Зимозелень». Але яке ж було наше приємне здивування, коли ми нарешті натрапили на жмут справжньої непідробленої поезії. Поезії строгої у формах, опуклої в образах і гармонійної в звуках. Збірка Б. Кравцева порівняно до попередніх двох невеличка. Але ж яка вона порівняно мистецьки ваговита. Збірка має підзаголовок: «Сонети й олександрини». Ми не прибічники старих клясичних форм у поезії. Ми воліли б краще... ну, скажімо, схвильованого, глибокого внутрішньою силою образу Гарсія Льорку, чи чарівного мистецьким образом Рільке, чи нашого

раннього Тичину, чи Бажана. Але ми рівночасно любимо все, що лежить у сфері прекрасного. Наш учитель колись учив нас, що:

Прекрасна пластика і контур строгий,
Добірний стиль, залізна колія —

є єдино визначальна дорога українського поетичного мистецтва. Ми, його учні, з вдячністю приймаємо цю науку, але з маленькою корективою: не «єдина», а одна з визначальних доріг. І коли Б. Кравців обдарував нас вінком добрих сонетів, то ми з приємністю відзначаємо це як набуток найновішої нашої літератури.

Строга форма сонета чи олександрини, добірна мова, свіжа, не стерта, завжди, як нам здається, продумана і зважена рима роблять кожний вірш збірки ідейно відчутним і мистецьки прозорим. І немає тут ні фальшивої словесної бомбастики, ні робленої кучерявості, ні ходульних героїв, ні претенсій бути оракулом. Але саме тому тут є основне: поезія.



На цьому ми замикаємо огляд цих трьох найновіших збірок поезій. В своєму погляді ми не керувалися ні суб'єктивним смаком (хоч критика завжди до певної міри суб'єктивна), ні груповими настроями, ні якоюсь особистою любов'ю чи неприязню до того чи іншого поета. Ми виходили тільки з загальноприйнятих засад про мистецтво, з пошаною до друкованого слова і доброго імені нашої літератури.

«Сучасна Україна», Мюнхен. 30. 09. 1951.

ДВЕРІ ВІДЧИНЕНО

Емма Андієвська, зовсім молода поетка, що лише в останні два роки час від часу, і то дуже скупко, друкувала свої мініатюрки в нашій еміграційній пресі, оце щойно дебютувала своєю першою невеликою, на 26 сторінок, збіркою поезій.

Бувають щасливі і нещасливі дебюти. Бувають дебюти, які водночас є і кінцем автора. Бувають дебюти, про які нічого не можна сказати, ані доброго, ані злого: отак собі вірші. Але бувають і такі, що відразу свідчать про великі творчі можливості і перспективи їх автора. Дебют Емми Андієвської належить до останніх.

Рідко якому молодому поетові вистачає волі і належного почуття міри, щоб свою першу збірку не засмітити віршованими рядками, які лежать поза межами мистецтва. У нашій літературі за останнє тридцятиліття я знаю тільки двох таких поетів, що їх перші збірки були позбавлені засміченості позалітературним матеріалом: це перша збірка поезій дев'ятнадцятилітнього О. Влизька «За всіх скажу» і двадцятилітнього Василя Мисика «Трави».

На еміграції за останнє десятиліття вперше такою книжкою є збірка поезій Емми Андієвської.

Не все тут довершена і дозріла поетична досконалість. Тут є вірші більшої і слабшої сили. Є вірші філософського заглиблення й багатопляного ідейнообразного напластування («Троянда пішла від місяця», «Тхне від місяця сіркою», «Увечорі», «Середньовічне» та ін.) і рівно ж є вірші, не позбавлені звичайної дитячої наївності і безпосередності («Порічок ґроно», «Осінь», «Романс» та ін.). Але всі

вони мають одну рідкісну властивість: вони належать до справжньої, не підробленої поезії. Більшої чи меншої сили, але поезії.

Збірка вражає своєю безсумнівною свіжістю і оригінальністю в образах, в ритмі і римі, в засобах музичної, звукової інструментації, в синтаксичних і семантичних сполученнях тощо. Незвичність і нестертість бачення і відчуття довколишніх явищ життя й природи та внутрішніх суб'єктивних переживань роблять збірку не подібною до жадних, дотепер відомих нам на еміграції, поетичних українських зразків. Ба, навіть збірку не можна пов'язати з жадними минулими традиціями української поезії. І це не тільки тому, що, покинувши рідну землю зовсім малою дитиною, поетка не мала змоги вчитися і відчуттєво влучитися в українську поезію взагалі, не тільки тому, що її поетична свідомість цілковито формувалась у мистецькому підсонні західної культури, але насамперед тому, що вона має свою власну, від природи обдаровану властивість бачення і відчуття світу. Цього не вивчиш і не засвоїш від жадних поетичних зразків і з жадної навіть найгеніальніше зфабрикованої поетики.

Звичайно, поезія Емми Андієвської не стоїть понад простором і часом. Коли б ми дошукувались якихось загальних відповідників до духу її творчості, то ми мусіли б сказати, що вона йде в фарватері того поетичного мислення, що його світ знає з поезій француза Стефана Малларме, німця Райнера Марії Рільке, еспанця Гарсія Льорки, росіянина А. Блока і українця Дмитра Загула або й П. Тичини доби їхнього символізму. За це промовляють всі її поезії, зокрема такі, як «Троянда пішла від місяця», «Тхне від місяця сіркою», «Час», «Осінь», «Романс», «Увечорі» та деякі інші. Але ця єдність загального фарватера поетичного думання і відчуття не має нічого спільного ані з наслідуванням, ані з повторенням, ані з копіюванням того чи іншого поета. Це основна позитивна і багатобічюча риса дебюту молодішої нашої поетки.

Нічні пейзажі міста («Троянда пішла від місяця», «Тхне від місяця сіркою», «Заспівали з зірок солов'ї») вражають своєю свіжістю й оригінальністю образного відтворення і бачення речей і явищ.

З камінної радості камінь
Тіні на квітах накреслив.
А місто в садах, як в кріслі,
Аж кричав розвів руками.

Зорям на небі тісно,

Троянда пішла від місяця.
Дерева, як з діжки тісто,
Муrom стікали в барвисте,
Де вітер від пахоців світиться.

Такою мовою мало хто говорив в українській поезії.

Образ осени з порівнянням опалого почорнілого листа з жебрачими в зморшках долонями й з плигаючими соняшними зайчиками на поверхні «золотогрудих вод» («Осінь») робить сильне і відчутне враження.

А інтимно ліричні мініатюри («Романс», Увечорі») мають у собі щось таке безпосереднє, глибинно людське, заховане ніби в собі, а висловлене такою оновленою силою образу і синтаксою, що читач не може не відчути властивого їм мистецького чару.

В більшості асонансна рима усіх поезій збірки — свіжа, не затерта, продумана і музично оздоблена: камінь — руками, місяця — світиться, обличчя — кличе, ожива — жнива, старечих — плечі, сіркою — зиркають, копитах — підкупити, тютюном — все одно і т. ін.

Мова поезій на належному рівні, відсутня така часта в українських поетів звукова какофонія, немає сюсюкаючих і шушукаючих неблагозвучних накопичень, немає зуболомних новотворів, що властиві були деяким нашим поетам. Є озвучена в мистецьких ритмічних періодах добра українська мова, є ясність образу, отой французький кляртизм, що в найскладнішій асоціативною багатоплявною поезії робить її мистецьки відчутною.

Світоглядково-відчуттєвий тонус збірки, я б сказав, якийсь трагічно-схвильований. Навіть там, де йде мова про ласку, ніжність, дитинство — поетка говорить про «останню гру», про чорні світила, «які сатана засвітив», про

Тіло, як свіжа пляма,
Вставлене в смерть, як в раму.

На двадцять років віку — це забагато і зтяжко. Крім того, що збірка має і відсвіти радості, оптимізму і віри: це свідчить, що світоглядково, в відчутті світу, авторка не натрапила ще на якийсь єдиний шлях, що вона живе в розколенні, в шуканні, в випробуванні.

Тематично збірка — вузенька. Нічні пейзажі, суб'єктивні філософічні медитації, образи пори року і все. Для поетики з такими даними це занадто мало.

Отже з приємністю констатуємо, що до поетичного цеху вільних українських поетів приступає з повним правом новий мистець слова.

Бути доброю поеткою, дати глибші, більші в ідейному, соціальному і філософічному сенсі поезії в майбутньому молода поетка має багато даних. Двері для творчости відчинено.

Чи не розчавить її наше еміграційне безголов'я, чи вистачить у неї фізичних і духових сил втриматися на належному мистецькому рівні для старту до високостей, чи виправдає ті надії на більше поетичне дихання, які дає нам цей перший поетичний дебют молоді авторки — покаже майбутнє.

«Сучасна Україна», Мюнхен, 30. 10. 1951.

ПОЕЗІЯ ПОШИРЕНОЇ ОРКЕСТРИ

Як і всі видання «На горі», ця збірка видана дбайливо. Складається вона з циклу найновіших поезій у перекладі англійською Патриції Килини та Є. В., французькою (переклади Емануїла Райса), німецькою (переклади Елізабет Котмайер), польською (переклади Єжи Немойовського) та російською (переклади Ігоря Костецького). Збірку завершує ґрунтовна стаття Ігоря Костецького про поезію взагалі й — Лесичеву зокрема, яка варта спеціального окремого розгляду. Такий спосіб видань можна тільки вітати. Є це свіжий подув не тільки серед видань української еміграційної поезії, а й серед видань українських поетичних новинок взагалі.

Вадим Лесич — поет усталеної репутації. Поет старшого покоління, що розпочало свою поетичну творчість на переломі 20-их і 30-их років нашого століття. Вадим Лесич поет творчо неспокійний. Він постійно, починаючи з перших своїх збірок, до останньої на сьогодні збірки «Крейдяне коло», — шукає й експериментує. Шукає все нових і свіжих засобів: технічних, мовних і звукописних. Шукає й знаходить. Недаремно й заслужено один із поетів наймолодшого покоління називає Лесича «майстром поетичного звукопису». П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан в роках свого поетичного розцвіту багато додали до поетичного первня Лесичевої творчості. Але він ніколи не був у їх цілковитому полоні. Бо він умів учитися, але не наслідувати.

У розвороті світової поезії, в шуканні нових образів і нових

Вадим Лесич, *Крейдяне коло. Поезій зошит сьомий*. Стаття Ігоря Костецького. Обкладинка Богдана Доманика. Видання «На горі». Серія «Для аматорів». Нью-Йорк — Мюнхен, 1960, 101 стор.

мовно-поетичних засобів Вадим Лесич ішов шляхами Рільке, Юліяна Тувіма, Гарсія Льорки, Поля Елюара і навіть, здається, Бориса Пастернака. Але знову ж таки не як сліпий наслідувач, а як співмандрівник і незалежний неспокійний шукач.

Остання збірка «Крейдяне коло» показує, що Лесич і досі в творчому русі й по-молодечому неспокійний. Він ще далекий від стабілізації. Можливо, він взагалі проти будь-якої стабілізації. Як і в попередніх збірках, так і тут Вадим Лесич — лірик. Лірик чистої марки. Ігор Костецький у своїй післямові навіть пробує класифікувати Лесичеву лірику, поділивши її на дві частини: на ідилічно-елегійну та конфліктно-драматичну. Цей поділ не позбавлений слушності, але він, очевидно, не вичерпний. Вадим Лесич поет складного мистецько-суспільного звучання. Він більше полюбляє зосереджувати свою увагу на окремих проявах, рисах, деталях пюдини, життя, природи. Любить вслухатися в «душу речей», природи («Березень», «День у лісі», «Ялина»), зупиняти увагу на філософських і суспільних проблемах нашого часу («Чорний фільм», «Із мандрівничих голосів», «Рокованість», «Не знаю, де ти...»); акцентувати увагу на апокаліптичних мотивах приреченості сучасної людини («Поема про час», «Поворот» та ін.). Але переважають інтимні та настроєві мотиви («Це порожнеча...», «Конвалій дрібен день», «І що ж сталося із мрії», «Твій смуток...»); носталгічні («У забуття поволі тонуть»), пейзажні («Кінець літа»), побутові (цикл «Гарлем»). В'язанка «З дитинства» вся проінята глибоким ліризмом, чарівним видом минулого, побутово-пейзажною ідилією давно загубленого батьківського дому. Цикл «Поема про час» — це філософська спроба протиставити загубленій ідилії батьківського дому нашу жорстоку дійсність. Це дійсність «у жаху трагедійних масок», «найзвірськішого атомного віку», «зимної порожнечі». Звідси: або злобна посмішка з приреченості сучасної людини («Навпроти»), або межовий агностицизм як світогляд («Дегресія в дійсність»), або розпачливе безвихіддя й свідомість приречення («Наче епілог»). Це, правда, не прапор. Це не основний мотив поета. Це лише фіксація деталей сучасності, які поет не хоче й не може оминати.

Вадим Лесич не задоволений дотеперішньою усталеною синтаксою, ба навіть семантикою української мови. Він пробує реформувати й деформувати її на свій поетичний лад. Звідси в нього: *заблудивші* в непрохідних безпуттях днів», «... профіль *блякне* на фотографії», «*найзвірськішого* атомного віку» і т.д. Звідси й «Оставьте нас в спокої». Не з усім цим можна згодитись. Останнє рішуче невдале. «Остатися, остануся, останешся» є в

українській мові. Але чи варто на цій підставі впродовжувати виразний росіянізм? «Оставьте нас у спокої» — це буквально — «Оставьте нас в покое». І це без потреби. Бож ми маємо чудесний відповідник український: «дайте нам спокій». Воно зрозуміло: авторові потрібно було «спокої» до «левкої». Але такий майстер, як Лесич, міг був знайти розв'язку куди щасливішу. Я згадую цю дрібницю не для академічної дискусії. Я згадую про це, щоб підкреслити, які неминучі труднощі й невдачі у поетичному словотворенні навіть у досвідченого автора.

При цій нагоді варто згадати про словник «Крейдяного кола». Словникове багатство збірки свідчить, що поет відчуває й розуміє, що наша доба ускладнила тям, уяву й семантичне відчуття слова до крайніх меж. Що поетична мова навіть 30-их років нашого століття вже не вистачальний засіб. Вона потребує інтенсивного й екстенсивного оновлення. Лесичева остання збірка приносить багато свіжого матеріалу до такого оновлення мови. Він сміливо черпає слова з призабутих джерел старослов'янської мови з найменш відомих і вивчених етнографічних закутин нашої землі. Він часто бере прості загальноновживані, «стерті» слова й поняття та у відповідному синтаксичному чи звукописному ряді надає їм свіжого, оновленого звучання. Це праця тяжка, але для кожного поета конечна.

Вадим Лесич полюбляє так звані білий, вільний від традиційної рими, вірш. Тут ритмічний період чи ритмічна павза є цементуючим чинником його вільного вірша. Але не цурається та залюбки вживає він і традиційної римованої строфи. Слово «традиційної» вживаємо умовно. До Лесичевої поезії воно майже не підходить. Щоб переконатися в цьому, відсилаю читачів хоча б до трьох поезій у збірці: «Це порожнеча...», «Ранок між квітами», «Кінець літа». Загальна звукова тональність, «стерті» слова й поняття та у відповідному асонансовому (здебільшого) рима надає умовно традиційній формі цілком оновленого, сучасного звучання.

Формальні осяги збірки високі. Їм присвячено багато слухних завваг у згадуваній уже післямові Ігоря Костецького. Але вони самі собою не подають чи, краще, не окреслюють цілоти духового образу поета. Візьмемо для прикладу поезію «Чорний фільм». Формальну, докладну до деталей, аналіз цієї поезії читач знайде в післямові Костецького. Але вона (ця формальна аналіз) ані на цаль не наближує нас до схоплення сенсу поезії, до її, сказати б, емоційно-ідейного вольтажу, що збурих душу поета і змусив його вилити ту внутрішню духову напругу саме в формі такої поезії. Тривала вагомість поезій Лесича взагалі, а цієї зокрема, якраз

полягає в тому, що його твори завжди мають той сенсово-ідейний вольтаж, який надає їм закінченого поетичного чару й бажаного контакту з читачем. Справді бо: вже в самій назві поезії «Чорний фільм» уважний читач уловить сенс, що докладніше розкривається в змісті поезії. «Чорний фільм» — це символ. Символ духової порожнечі, беззмістовності, монотонності й мертвотності певного гатунку сучасного фільму. Його глибока антиестетичність, ерго — антисуспільність полягає чи то в пригодницько-детективних банальностях деяких голлівудських виробів, чи то в пропагандивно-обридливих солодкавостях радянської фільмової продукції. «Чорний фільм» це — зло, що поступово переростає в стиль певної доби й певного суспільства. Стиль життя, що загрожує деградацією, що не наснажує людину, не підносить її на вищий щабель, а викликає духову й моральну протрацію, первісну психо-фізіологічну реакцію, сновидність поза контролем розуму. Отже, «мистецька природа тих звукорядків», — за висловом Костецького, — «тих дванадцятьох тонів», на яких будується активна евфонія Лесичевої поезії, у даному випадку поезії «Чорний фільм», — це розпука, це крик проти здичавіння, це протест проти гнилизни, це, нарешті, мрія про гармонійну, справжню людину нашого часу. Ось у чому, на мою думку, полягає функція звукопису Лесичевих поезій, ось у чому їх сила й тривала вагомість.

Лесичева оркестра поширена. Спроможності її розмахні. До неї долучено фортепіано для «настроевих» етюдів. В її складі є й ксилофон, і дзвіночки, щоб значити речі, спливе невловні. Але панує над усім таки, либонь, духова група, і саме мідна група.

Це також з післямови Ігоря Костецького. Я виписав це вникливе й дуже вдале означення поезії Вадима Лесича не тільки тому, що воно влучне, що до нього майже нема що додати, а ще й тому, що на закінчення мені хотілося сказати, що з усієї багатозвучної поетичної добірки Вадима Лесича мені найбільше промовляє до серця саме його «духова група», ота, що «панує над усім» у нього. Бо це є справжній Лесич. Бо в ній найопукліше знайшли своє виявлення три іпостасі кожного справжнього мистецтва: *майстерність, сенсовність й ідейна наснага* — речі невловні окремо, речі, яких не можна навчитися з жадного підручника, з якими треба тільки народитися. Мені видається, нарешті, що це в перспективі той основний шлях, яким ітиме надалі Вадим Лесич. Про це свідчать, принаймні для мене, ті речі, які були друковані вже після «Крейдяного кола». Маю на увазі: «Смерть Шевченка» («Листи до приятелів» ч.ч.1-2, 1962), три поезії в збірнику «Нові поезії» (ч.4, 1962), а також ще не

друковані речі, особливо такі, як «Елегія про помордованих друзів», «Інтегральність» та інші, що він їх читав на літературному вечорі в залі УВАН у Нью-Йорку (червень 1962).

«Слово», Збірник ч. 1, Нью-Йорк, ОУП, 1962.

УКРАЇНЬСЬКА ЕМІГРАЦІЙНА ПРОЗА ЗА 1965 РІК

Насамперед декілька потрібних зауваг. До цього перегляду потрапили тільки ті твори, що вийшли вперше окремими книжками. І ще точніше: тільки ті, що їх автори потурбувалися прислати на адресу ОУП «Слово». Ті ж книжки, що з тих чи інших причин у поле мого овиду не потрапили, я змушений лише згадати. Я неспроможний був вибирати й перечитати все з нашої мистецької прози, що друкувалося в періодичній пресі. Тому тут мої згадки будуть, можливо, випадкові й далеко неповні. Мій огляд не обмежується стисло 1965 роком. Багато книжок, що позначені 1964 роком, фактично вийшли в світ 1965. Тож, природно, вони також належать до балансу літературного 1965 року.

І остання довідка: Об'єднання українських письменників «Слово» на цей рік нараховує в своєму складі 108 членів: поетів, прозаїків, драматургів, літературознавців, критиків, театрознавців, мистецтвознавців та перекладачів. З цього числа в галузі художньої прози працює понад шістдесят осіб. З них близько п'ятдесяти — виключно прозаїки, а коло десяти — працюють рівнобіжно і в прозі, і в поезії.



За останній час появились окремими книжками твори таких авторів: Докія Гуменна — «Скарга майбутньому»; Людмила Коваленко — «Степові обрії», роман, перша частина трилогії «На нашій не своїй землі»; Ярослава Острук — «Родина Гольдів», повість; Софія Парфанович — «Такий він був», історія одного пса,

повість; Оксана Керч — «Наречений», збірка оповідань; Дарія Ярославська — «Повінь», роман; Павло Маляр — «Чайка», роман, перша частина трилогії «Золотий дощ»; Володимир Несторович — «Серця і буревії», роман; Андрій Чечко — «Записки слідчого», збірка новель; Зосим Дончук — «Ясновидець Гері», сатирична повість; Гнат Діброва — «Фрагменти з монокниги», роздуми, сентенції, афоризми; Олекса Ізарський — «Віктор і Ляля», повість; Микола Лазорський — «Степова квітка», історичний роман; Сергій Домазар — «Замок над Водаєм», повість; Фотій Мелешко — драми; Микола Понеділок — «Смішні сльозини», збірка оповідань.

Шістнадцять книг різного жанру, стилю і напрямку. Це, як на наш еміграційний світ, не так уже й погано.

Перегорнімо сторінки цих книжок.



Докія Гуменна опублікувала дві великі речі: мистецьку візію-казку «Родинний альбом» і роман «Скарга майбутньому». «Родинний альбом», що був опублікований на сторінках місячника «Нові Дні», окремою книжкою ще не вийшов. І хоч він уже викликав уїдливо-подратовану реакцію з боку деяких критиків, ми почекаємо, доки він вийде окремою книжкою. Тим часом зупинімо свою увагу на романі «Скарга майбутньому».

Роман «Скарга майбутньому» — своєрідна і цікава поява. Це, якщо так можна сказати, психологічна студія з людинознавства в художніх образах. Це ґатунок мистецького твору в пляні показу внутрішнього, особистого, чисто людського життя людини. Для Докії Гуменної це не нове. Цей струм у її творчості започатковано якоюсь мірою вже в повісті «Вірус» (1940) та знайшов своє мистецьке завершення у відомій читачам повісті «Мана» (1952).

Ідея щастя людини через науку, улюблену працю й кохання, як даність першопринципу — це основа задуму. Носіями цієї ідеї є дві героїні роману: Мар'яна Вересоч і Васанта Чагир. «Мар'яна — то Васантине доповнення, як Васанта — Мар'янине» ... «Такі нерозлучні, що часто сплутували — котра Васанта Чагир, а котра Мар'яна Вересоч», — переконає нас авторка. Обидві — селянські діти. Обидві належать до того покоління, що велич і трагізм національної і соціальної революції 1917-21 років зустріло ще в дитячому віці, але такому вже, що ці події на їх дитячі душі п'ягли непроминально. В середині 20-их років це покоління доходить першого змушнення й вирушає в широкий український світ завойовувати життя. Мар'яна й

Васанта їдуть у Київ, поступають у вищу школу й успішно її закінчують. Але для них це тільки початок. Бо вони, як запевняє авторка, діти «надзвичайні». Їх призначення «здійснити велику місію». Вони постановляють продовжувати працю науково. Васана — в галузі лінгвістики, Мар'яна — в галузі історії.

І тільки тоді починається в наших героїнь велика життєва конфліктна драма. Мрії про щастя для себе й народу свого через науку, улюблену працю й кохання зударяються з жорстокою дійсністю. Щоб людина була щасливою, вона повинна бути вільною. Вільною від усяких умовностей, забобонів і штучних приписів. Насамперед людина повинна бути вільною від прерізних політичних та ідеологічних регулямінів в особистому житті, у смаках та у виборі фаху, праці, у коханні й стосунках між людьми. І наші молоді мрійниці поступово починають прозрівати. Їм розкривається похмура істина: реальне життя в тому, як їх весь час учили, ідеальному, соціалістичному суспільстві, побудоване саме на жорстоких умовностях, забобонах і штучних приписах прерізних політичних й ідеологічних настанов. У їх сфері діяння вільної людини з її особистим життям не існує.

Васанті до певного часу щастить. Її приймають до аспірантури, яку вона успішно закінчує й стає науковою співробітницею Інституту мовознавства при Академії Наук. Мар'яна й цього щастя не має. Її не приймають до аспірантури, бо над нею тяжить приписаний їй гріх — куркульське походження. Ця різниця в щасті стає вперек їхньої давньої дружби. Їх шляхи, хоч надалі часто перетинаються, ніколи вже не сходяться. Проте, Васанту за пару років навідує та сама доля: її викидають з інституту за той самий мітичний гріх — куркульське походження. Сторінки, де Васанта переживає трагедію свого «куркульського походження», належать до найбільш хвилюючих. Саме тоді, коли Васанту, молоду талановиту наукову силу, викидають з інституту, помирає її батько, що десь під Києвом, у якійсь транспортній конторі працював як конюх. Васанта, довідавшись, пішки вирушає шукати зав'язану в снігах контору. По дорозі все життя пробігає в спогадах: і батьківська селянська хата, і запічок, і ванькир, і чарівний сад, і добра, вічно спрацьована мати, і сільські вечори, і дитячі мрії, і пісні народні...

Чи може, справді не треба було їй учитися, батько мав рацію, а не мама? І от була б вона молодичка-колгоспниця, і не було б цього жахливого дня».

І стоїть серед темені сніговийного надвечір'я, невідомо за що зневажена і вигнана з суспільства талановита молода жінка і не

знає, де і як знайти бодай мертвого вже батька, також за щось зневаженого і вигнаного на смерть з рідної хати. І пригадалася «мудрість» сталінської доби: «Діти їдять хліб з ліквідації батьків». І вмить: а може, й собі піти і зректися батька? Навіть мертвого. І тоді дорога відкриється. «Але вона завжди гидувала цим способом зробити собі кар'єру». І думає в розпучі: «О Боже, Боже! Від мами хоч хустка картата зосталася на пам'ятку, а від тата що?»

По довгій внутрішній боротьбі Васанта рішуче заявляє: «Я влаштовуюся». І це остаточно визначає її дальший шлях. Вона репрезентує психологічний тип пристосування до жорстокого життя, а Мар'яна — тип неупокореної протестантки. «На компроміс, як видно, не піти Мар'яні», — стверджує авторка. І такою вона залишається і проходить через увесь роман. Її удар з життям, що керується жорстокими й несправедливими приписами, творить нову психологічну лінію роману — трагічну самотність і безмежну тугу. Ця лінія з другої частини роману стає панівною і всепрймаючою.

Задум цікавий і в нашій літературі не банальний. Нема мови, що Докія Гуменна натрапила на стежку, яка веде до збагачення мистецької й ідейної палітри нашої літератури. Якщо до цього додати, що роман має чудесні пейзажі Києва, цікаві екскурси в його історичне минуле, хвилюючі описи вулиць і архітектури нашої столиці й написаний доброю мовою, то є підстави твердити, що «Скарга майбутньому» це поважна літературна поява минулого року.

Проте, як на мій особистий смак і на моє розуміння, роман не позбавлений хиб. Про значніші з них я хотів би висловити деякі зауваги.

Починається роман з цілого ряду конфліктних інтриг, які заповідають дальше цікаве ускладнення сюжету. З розвитком ситуацій конфліктність і сюжетна ускладненість зникають й історія життя Мар'яни та інших героїв подається у формі хронікальних нотаток і дуже настирливих, часто одноманітних філософувань героїні.

Цікава взагалі в світовій літературі ідея самотності людини серед надзвичайного гамору сучасної цивілізації, в романі Докії Гуменної не показана в живих образах, а констатована або авторкою, або філософськими монологами героїні.

Ідея кохання, як одна з основ щастя людини, представлена в романі в дуже непривабливому світлі. Численні невибагливі інтриги Мар'яни (не кажу вже дієвих персон) вплетені в роман без усякої

сюжетно-мистецької функції. Коли б у романі цих інтриг не існувало, він і його героїня нічого б не втратили.

Після безконечного байдикування, любовних походеньок, злобних, переважно міщанських, дріб'язкових філософств Мар'яни читач несподівано перед закінченням роману довідується, що вона стала письменницею, що в юнацькому журналі видруковано її нариса, а один із численних її поклонників чомусь написав відразу вбивчо-негативну рецензію.

Отже, переростання сюжетних інтриг в нескладну хронікальність подій і фактів, користування засобами констатації, а не образного показу, нечітке і недостатнє обґрунтування ідеї самотності, що фактично перетворюється на просте байдикування і, я б сказав, інфантильну нудьгу, досить легковажні еротичні інтриги без глибшого їх умотивування, несподівані констатації, що не впливають з логіки попередніх подій — оце кілька негативів, що, на мою думку, псують цікаво задуманий роман.

І остання заувага. Закінчується роман такою тирадою:

«І невже Мар'яна отак засушиться, припаде порохом на великій дорозі і не крикне свою скаргу до людства, щоб усі душі затремтіли?»

Як читач, я на цей риторичний запит Мар'яни відповів би так:

З такою філософією і практикою життя напевно засохнеш, дівчино, і припадеш порохом на великому людському шляху. Від такого голосу душі людські не затремтять. У кращому випадку цей голос може викликати хібащо вибачливе співчуття.



Проблема самотності, дисгармонійності людини в сучасному світі — тема, що від деякого часу посіла дуже визначне місце в західноєвропейській літературі. Досить згадати екзистенціалізм Сартра та інтерпретацію цих його філософських поглядів у його творах («Мертві без поховання»), новий гуманізм Камю чи експресивного психоаналітика Армана Ляну, що своїм романом «Коли є відбій моря» надав свіжості й життєвості понурих філософії Сартра; чи зовсім молодого Ле Клезію, автора роману «Протокол», де ліричний струм поєднано з тонкою спостережливостю і вникливою аналізою психічних явищ, чим, як відзначала критика, започатковано у французькій прозі нову стилеву, ще, правда, чітко не окреслену, тенденцію; чи Сімону де Бовуар з її гострою колізією революції, правди, людини у романі «Мандари-

ни»; чи, нарешті, німця Ганса Еріха Носсака, автора романів «Спіраль», «Молодший брат», «Зустріч у передпокої», де основна проблематика, що дала йому славу й переклади на інші мови, — це осамітненість і загубленість сучасної людини в реальному світі. Українська література за останні роки в радянських умовах, якщо поминути поезію «шестидесятників», бо це тема окрема, не дала в цьому пляні нічого. Хоч такого багатющого, барвистого типажу осамітненої, загубленої людини, яким переповнена радянська дійсність, не знайти, здається, ніде в світі. Та очевидно, як писав колись Григорій Косинка в листі до Володимира Винниченка: з цією темою «Нізя, папаша, на екран товпитися! А може, там мысль подозрительна?..» Зате українська проза поза межами літературних наглядачів, крім роману Докії Гуменної, дала в цьому філософському пляні ще кілька цікавих творів. Маю на увазі повість Юрія Тарнавського «Шляхи» і збірку оповідань Василя Гайдарівського «А світ такий гарний».

Повість Юрія Тарнавського зовсім не оцінена нашою критикою. А вона заслуговувала б на спеціальну глибшу аналізу. Типаж її — трагічна мистецька молодь в перші повоєнні роки. Національність — неокреслена. Більш-менш, у загальному, її можна пов'язати з німецьким географічним простором. А проте психологічна природа її — загальнолюдська. Молодь трагічного роздоріжжя і втрачених надій. Безглузда війна розчавила її. Покалічена переважно фізично й духово, обдарована великим інтелектом і здібністю по-своєму бачити й розуміти світ, переживши війну, вона відчула себе серед пустелі. У символічному сенсі. Серед пустелі вщерть переповненої якимись живими й рухливими суб'єктами, але зовсім далекими й чужими поколінню втрачених надій. Тому вона почала творити свій світ життя: свої радощі, свою любов, свою безнадію і смерть. Юрій Тарнавський з почуттям міри й вникливості показує цей дивний, майже інфантильний світ так, що читач, не сприймаючи його, переживає, співчуває, а подекуди й любить. Секрет у широті, психологічній мотивованості й мистецькій переконливості.

Зовсім іншого мистецького думання Василь Гайдарівський. І стилем, і настановою. Герої його зовсім іншого світу, ніж у Тарнавського, але того ж самого, що й Гуменної. Проте мистецька функція їх великою мірою тотожна саме з героями повісти «Шляхи». Пригадаймо собі з оповідання «Мерехтливій зорі» звичайних, простих людей нашого Донбасу: бригадира, члена партії, відданого своїй праці Івана Луніна, відбійника, безпартійного Григорія Колесника та інших. Здавалось би, це ж цвіт кляси-гегемона і господаря великої країни. А що є насправді? Насправді це люди

трагічної самотності. Люди замкнені в собі. Люди-автомати. Люди-маски.

— Усього бійся, Григорію, — говорить широко Лунін своєму підвладному відбійникові. — У шахту ідеш — бійся її, клятої. А виїдеш на-гора, — бійся людей. Моя душа вже засохла. Я ніколи не буваю відвертим. Ніколи не говорю широко. Обманюю людей і себе. Всіх боюсь.

Це осамітнене життя людини, серед надзвичайного гамору, здавалось би, сповненого спільних інтересів людського колективу, насправді соціально приречене на трагічний кінець.

Або з оповідання «Непрошений гість». Інженер Іван Федоренко, син докорінного робітника. Щойно повернувся з концтабору й опинився в ситуації «трагічного покоління втрачених надій». Віри в правду існуючого ладу, що постав і зміцнів іменем мільйонів таких, як його батько, він більше не має. Люди навколо насторожені, замкнені, чужі, в масках. Не відповідає на листи навіть рідний брат Віктор. Чому? Аджеж він, Іван, ніколи не писав братові про своє ув'язнення? Що ж сталося? Чому мертво мовчання? Вирішує, без попередження, відвідати брата. Може, хоч там, серед рідних, у рідній колісній батьківській хаті, нема страшних масок, може, хоч там позбудеться тяжкої самоти і віднайде людину. І що ж? Тут, у найближчому родинному колі, він відчув ще страшнішу самотність, нещирість, нелюдянність. З офіційної задержувачої балачки брата-стахановця він робить висновок, що їх улюбленого і шанованого дядька Прокопа, вродженого селянського філософа і правдолюбця, в руки НКВД передав саме він, його брат Віктор.

«Що вони зробили з людиною, що зробили!» — в розпучі, насамоті, вигукує Іван. І лише збігом обставин розкривається справжня трагедія брата і братової. Лише випадок допомагає збагнути, Іванові, що все, що він бачив у поведінці брата, весь той офіційний ентузіазм стахановця, та підкреслена льюальність, той нелюдський тон на адресу арештованого дядька (і це в той час, як дядько Прокіп переховується в них на горищі), то лише страшна маска, якою він, брат Віктор, та його дружина прикривають свою внутрішню трагедію, своє справжнє людське «я». Розкривши це, Іван збагнув: жадна сатанинська система, навіть така, як комуністична, не в силі вбити людину і людське в ній. Несподівано з подоби брата й братової спадає маска. І він віднаходить їх справжніми, рідними, близькими. Людина у своїй Божій подобі вічна. Вона є і буде! Така філософія самотності у вникливій розповіді Василя Гайдарівського. Він використовує традиційну

сюжетну форму реалістичного письма. Але надаремно пробують за це чіплятися сучасні епігони давно пережитої реалістично-побутової манери. Реалізм Гайдарівського це реалізм Довженкової «Землі» чи «Поєми про море». Він так глибоко виповнений казковим учудненням, внутрішньою експресією образів і повнотою їх сучасного звучання, що перед нами постає оновлене мистецьке явище, нове відкриття.



«Степові обрії» Людмили Коваленко — це роман соціально-історичної проблематики. Це перший том великої трилогії, що її запланувала авторка. Формування громадської, політичної і національної свідомості української людини кінця XIX століття. Підсоння доби революційного й просвітницького народництва. Вилонювання української національної свідомості серед цього загальноімперського революційного руху. Нарешті, спроба показати соціально-побутову базу того покоління, що своїм виходом на сцену історії збурило спокій російської імперії. Це ідейна основа «Степових обріїв». Дієві особи «Степових обріїв» — це батьки, а може, й діди того покоління, що в революцію 1917 року збудило до життя окрадену українську землю, якому, очевидно, буде присвячено третій, і останній, том трилогії.

Цікаво відзначити, що цій дуже важливій добі нашої історії, в українській новітній літературі майже не приділено жадної уваги. Зокрема це стосується до української літератури там, на рідній землі. Складається враження, що доба наростання бунту і протесту проти імперсько-централістичної російської держави в радянській Україні стоїть під твердою, хоч і не писаною забороною. Бо чим можна пояснити, що досі там не появилася жадного значущого твору, що був би присвячений добі революційного народництва, в українському аспекті баченого? І приємно ствердити, що ця доба стає об'єктом мистецького відтворення в українській еміграційній літературі. А одною з перших ластівок її є роман «Степові обрії».

Варто тут згадати, що цій добі та її яскравим постатям (Дебагорій-Мокрієвич) присвячений роман Галини Журби «Тодір Сокір», уривки з якого років два тому появилися були в філядельфійському журналі «Київ» і який рік тому здано до друку, але з причин, мені ближче не відомих, не вийшов чомусь і досі. І це дуже велика шкода, бо був би він цікавою паралелею до аналізованого роману Людмили Коваленко.

«Степові обрії» — сюжетний соціально-побутовий роман. Авторка не експериментує ні в мові, ні в образах, ні в сюжетобудові. Розповідь свою веде вона в стилі старої, доброї реалістично-побутової манери письма. Розлоге життя українського провінційного промислового міста над Озівським морем. У центрі дрібне міщанство, купецтво, духівництво, гімназійна та студентська молодь, учительство, адміністративні та поліційні урядовці і, нарешті, навколишнє селянство. Їх духові, господарські та торговельні зв'язки. Офіційно, в адміністративних та господарчих стосунках, — мова, стиль і форма російської імперії. У вужчих родинно-сусідських стосунках і побуті — стиль, форма, а значною мірою і мова, українські. Але це лиш як неусвідомлена стихія, як невмируща традиція. І тільки. Офіційно, зовні вся показова форма — російсько-імперська. І ось у цьому устояному конгломераті різних суспільних верств, на широкому тлі побутово-господарського життя, з його радощами і смутком, з народженням і смертю, родинним щастям і зрадами, юнацькими мріями і клопотами старших, поступово, ніби непомітно, ніби випадково народжується (як органічний і невідкличний) процес усвідомлення ненормального і несправедливого суспільного ладу, а з ним — протест проти всепожираючої імперії і рівнобіжно українська національна свідомість, як кінцевий вислід.

До всієї ідейно-композиційної схеми роману я мав би застереження, що ракурс бачення української проблеми в ньому завузький. Аджеж тоді, коли виростали й діяли герої роману, ці перші паростки української свідомості в загальноімперській машині, українська політична думка була вже на багато вищому рівні, ніж це виявляється в романі. То ж уже була доба Драгоманова, Подолинського, Франка і Грінченка. Доба досить високого політичного й державного думання. І дивно, що вона якось лише глухим відлунням відбилася в свідомості, і то деяких тільки, героїв «Степових обріїв». Це свідчить, що авторка не подбала про ширше і глибше вивчення українського культурно-політичного підсоння кінця XIX сторіччя, а поклалася тільки на свою пам'ять і пережитий досвід. Цього для романіста рішуче замало.

Попри це, роман усе ж таки є цікавою і корисною для роздуму читача лектурою. Цьому сприяють: добра, хоч і не бездоганна, мова, пластичність побутових і психологічних деталей, характерів і вміле, з належним дозуванням інтриги, розгортання продуманого сюжету.



Дальша поява минулого літературного року це повість Ярославів Острук «Родина Гольдів». Це трагічна історія родини єврея-лікаря Гольди в добу німецької окупації, гетто і масового нищення єврейського народу. Основна сюжетна схема повісти у дуже загальних рисах така: українська селянська родина перед фактом загибелі родини Гольдів, що потрапляє в гетто, з великим ризиком для свого життя, рятує дочку лікаря Міру. Утративши всякий зв'язок із батьками, будучи певною, що вони, як і більшість євреїв, що лишилися у гетто, згинули, Міра наприкінці війни вихришується і виходить заміж за сина тієї родини, що її врятувала, теж колишнього в'язня Гестапо. З ним вона виїжджає на Захід. Тут у дивних, як сон, обставинах вона зустрічає матір, що чудом урятувалася, а згодом і батька, доктора Гольда, якого всі давно вважали мертвим. Поєднана, через багато років страждань, родина Гольдів, проте, не знаходить щастя. Тяжка, нерозв'язана проблема: юдейств і християнство, стає причиною трагічного кінця Гольди.

Я не прихильник такої розв'язки, до якої прийшла авторка. Для мене мистецьки непереконливою є тенденція авторки, згідно з якою єврейська дівчина, щоб одружитися з українцем, повинна вихриститися. Для мене це тенденція — забобонна. Нарешті часи принесли вже простіші і, на моє розуміння, людяніші форми творення родини, в основі якої лежить справжнє кохання незалежно від кольору, раси і віровизнання. Але я мушу з визнанням підкреслити, що поява цієї глибокогуманної своєю наставленням повісти, поруч з оповіданням Остапа Тарнавського «Вихід у призначення» («Слово», ч. 1), є першою ластівкою в українській літературі. Уперше за об'єкт своїх мистецьких інтерпретацій автори беруть ідею людських стосунків між українцями і євреями в найлютішу добу нової історії. Уперше гуманно потрактовано трагедію народу, що від віків жив на нашій території і серед нашого народу, а в останньому зударі двох ворожих нам сил, упав такими незчисленими і невинними жертвами. Саме тому «Родина Гольдів», як і згадане оповідання Остапа Тарнавського, є вартим уваги здобутком нашої літератури останнього року.

Помітна прикрість у повісті — погана українська мова. Тут треба було б попрацювати багато більше та уважніше. Льокальна говірка («я тут при нічому», «Максим міг тепер приглядатися дівчині»), чи такі форми як «горюча святиня», «горючі дома», «невиплічима», «безсильний», «підчеркувати», «рискувати», «вистарчати», «довжник» і багато подібного дуже знижують мистецьку вартість в основі цікавої і корисної повісти.

■

Софія Парфанович, авторка багатьох книг про людей і природу («Загоріла полонина», «Люблю діброву», «У лісничівці», «На схрещених дорогах» та інші), обдарувала нас спочатку повістю з життя людей і kota («Вірний приятель»), а оце недавно — повістю про незрадливого друга людини пса Фіка — «Такий він був».

В українській літературі взагалі творів про тваринний світ майже нема. Є народні й літературні казки та байки. Маємо безсмертного «Лиса Микиту» Франкового, можна пригадати ще одну-дві речі за всю столітню історію нашого новітнього пимсьменства і все. Але й ці речі, як ми знаємо, є творами передусім про людей. Перший і єдиний твір властиво про тварин — оповідання «Білесенька» — дав В. Винниченко в муженську добу свого життя. Але цей надзвичайно тонкий своїм психологічним вникненням у змісловий стан тваринного світу, пролежавши понад двадцять років у течці письменника, побачив світ лише після його смерті (видання Винниченкової Комісії УВАН у США). Тому дуже приємно відзначити в баянсі наших минулорічних здобутків цей оригінальний і без сумніву талановитий твір Софії Парфанович. «Такий він був» — це не банальна розповідь про свого улюбленого песика, як може комусь здаватися. Ні. Це повний справжнього, глибокого драматизму мистецький твір, піднесений до типового образу й типових обставин нашого недавнього мандрівного і непевного життя.

■

Про тривожні й непевні перші повоєнні роки, про «острови Ді-Пі», про життя в них наших людей, про їх горе, радощі й сподіванки цікаво розповідає Дарія Ярославська у першому томі трилогії «Повінь» — «На крутій дорозі».

Справді бо, таборова доба в історії нашого другого «великого ісходу» з рідного краю, надзвичайно цікава. Різноманітний людський типаж у досить складній драматичній і комічній ситуації, непевність сьгоднішнього буття й моторошна неясність завтрашнього — усе це надзвичайно вдячний матеріал для письменника. І дивно, що досі наша література не відтворила належно цю вельми цікаву добу. «На схрещених дорогах» Софії Парфанович, «Гнат Кіндратович» Зосима Дончука, ще декілька оповідань та гуморесок і це все в нашій еміграційній літературі про цю барвисту й неповторну добу. Тому нова спроба Дарії Ярославської ширше і

глибше зобразити острови Ді-Пі і людей, що вивопнювали їх, заслуговує на особливу увагу.

Перед нами український Ді-Пі табір десь на півдні Баварії, у підніжжі Альп, поміж горами Габелем і Наделем, недалеко від старовинного містечка Обергайм.

І гори довкруги і Обергайм — усе споконвіку німецьке, — пише у вступі авторка, — але на малому просторі поміж Габелем і Наделем таки Україна. Що не кажіть, а таки вона там є! Мала і безкорінна, але існує...

...Управа табору з д-ром Паньковим на чолі, і дві церкви — католицька і православна — у приміщеннях, перероблених із гаражів, або стаєнь, школи, фахові курси, народний університет і різні товариства — усе таке, яке відповідає тим людям, таке, яке було, чи могло би бути десь над Дніпром чи Дністром, дарма що річка, яка перепливає табір, називається Остар.

На цьому дивному і тимчасовому острові, відразу ж по закінченні війни почали скупчуватися різні люди з усіх великих просторів покинутої землі української: недавні військовополонені, колишні в'язні концентраційних таборів, силою евакуйовані чи вивезені на примусові роботи, втікачі від нової тиранії і т. п. Різні віком, місцем походження, соціальним станом і освітою, всі вони, проте, об'єднані незмінним рішенням: не вертатися на батьківщину, де запанувала тиранія, шукати нових шляхів життя, нового місця під сонцем.

Внутрішній психологічний стан цих людей, їх побут, переживання, їх радощі і смутки, проблески надій і розчарування, — одно слово, всебічне життя в умовах злиднів, непевности і неясних перспектив — це основне тло сюжетної канви роману «На крутій дорозі». Роман читається з непослабним інтересом. Дарія Ярославська вміє розповідати пластично і показувати основних своїх героїв. Інтригуюча традиційно-сюжетна розповідь, ускладнена просмиками пригодницько-авантурних ситуацій, творить барвисту картину життєвого дійства і тримає читача в стані активного зацікавлення.

«На крутій дорозі» ще ніякої розв'язки, ба навіть натяку на можливу розв'язку всіх накреслених сюжетних колізій, не подає. Перед нами тільки розгорнено сюжет і зв'язано кілька основних сюжетних вузлів. Перша колізія: Ірина Наверська — лікар Никифоров Нечай — капітан американської армії, відповідальний службовець УНРРА, Джеймс Е. Вилсон; друга колізія: Настка — Ілько — і американський вояк Сай; третя колізія: таборова управа на чолі з

д-ром Паньковим — зріст опозиції на чолі з магістром Сорокою, полковником Жучком — сто двадцять осіб, позбавлених статусу Ді-Пі; четверта колізія: о. Гавота — лісова криївка втікачів з таборів полонених — добровільний розвідник Лапчак.

Основний удар, драматичні пуанти конфліктів цих чотирьох сюжетних ліній та їх розв'язка становитимуть, очевидно, зміст наступних двох частин трилогії «Повінь».

Хотілось би, щоб у наступних частинах мова була краща. Щоб замість «вугла» був «кут», замість «змінчивість» — «мінливість», замість «шляхотний» — нормально літературне «шляхетний», замість «обрушився» — «накинувся», «напав» чи якийсь інший, але український синонім, замість «діточий» — «дитячий», замість неоковирного «воплоченням» (від російського слова «воплощением») — загальноприйняте «уособленням» і таке інше. Хотілось би, щоб авторка була економніша і стисліша у своїх розважаннях про внутрішньотаборові конфлікти чи суспільно-моральні проблеми. Краще це показати в образах і не обтяжувати читачів проповідницькими медитаціями.

Але поза цим читач, закінчивши першу частину «Повені», з нетерпінням чекатиме на дальші частини. Уміле сюжетне розгортання інтриги, наростання конфліктного напруження між живими, діючими силами роману та чітке психологічне окреслення кожного образу сприяють цьому.

Завершує минулорічну працю жіночого чи, як сказав би Мартин Задека, «матріярхатського» сектора прозаїків-емігрантів збірка оповідань Оксани Керч «Наречений». На жаль, саме ця книжка належить до тих, які в поле мого овиду не потрапили й досі. Тому, з вірою, що це добра й цікава книжка в балянсі наших здобутків за минулий рік, я дозволю собі перейти до чоловічого, «патріярхатського» сектора нашого об'єднання.

;



Почнімо з найменш досі відомого Павла Маляра, автора роману «Чайка» — першої частини трилогії «Золотий дощ», що вийшов минулого року у видавництві «Нові дні». Років 18 тому, в Ульянові, у видавництві «Прометей» під прізвищем Павло Маляр вийшла перша невеличка збірка кількох оповідань. На титульній сторінці її стояло, крім прізвища автора і назви збірки, ще і таке: «Твори, том I». Не знаю, хто так зле пожартував тоді над молодим автором, чи це, може, була його власна дитяча вигадка. Але, глянувши на

малесеньку книжечку з таким претенсійним додатком, я був засмучений, і мені здалося, що з такого автора нічого не вийде. Та пройшов деякий час, у пресі появилoся кілька нових оповідань Павла Маляра, а ще пізніше (1955 року) вийшла окремо друком ширша його повість «Хліб». Ця поява вже поважно захитала мій перший негативний присуд авторові. А коли позаминулого року на мій робочий стіл потрапив великий, у кілька сот сторінок машинопис нового роману Павла Маляра «Золотий дощ», то мої давні упередження цілковито розвіялися. Рукопис ще не був тоді цілком готовий. Він вимагав ще дуже солідної авторської редакції. Але генеральне ідейно-мистецьке звучання задуму, образи, метафори, багатство і свіжість та оригінальність стилістично-мовних компонентів були вже на такому рівні, що давали право твердити, що в нашу літературу прийшов новий розумний і справжній майстер прози.

Маленький приклад з другої частини роману «Золотий дощ».

Юнаки і юнки перших пореволюційних років. Вони сповнені соняшною вірою, що весна не тільки в їх сімнадцятилітньому житті, а й в історії їхнього народу. Вони залюблені в свою батьківщину, яку сприйняли як відкриття, як чудо. Україна і всесвіт — це невід'ємні поняття. Вони майбутні філософи і мрійники, математики і астрономи, фізики і мистці пензля, поети і воїни.

На дослідній площі шкільної обсерваторії розпізнають таємниці космосу двоє: Андрійко й Улянка.

Посідавши рядом на високому ганку, вони милували зором золоте семизір'я, що пірнало війям за садки. Юні закохувались, в парі сидівши. Вони притискалися плечем до плеча й слухали, як переливалась між ними їх кров з таким шумом, з яким у ринвах вода в зливу плетється. Вони навіть не цілувались, однак їх лиця й уста обсідали палкі метелики пречистого цілування, і юні обоє усміхались душею до свого щастя, що летіло на зоряних висотах і несло їх з собою з таким гоном, як летить космічний простір.

Улянка тихо говорить:

— ...і розумієш, Андрійку, будуть відкриті шляхи на планети, у народів стануть космічні знаки державними гербами, я бажала б тоді нашої Україні за герб мати золоте семизір'я, що ніколи не сходить з небес нашого степового простору — золотий Великий Віз...

Поважний і вдумливий критик Юрій Клиновий у своїй недавній статті про «Чайку» Павла Маляра, після докладнішої аналізи

роману, написав: «Я не вагаюся сказати, що Маляр опинився або от-от олиниться на верхів'ях української прози». Більше того, цей же критик далі стверджує, що «Чайка» має багато спільного з повістю Юрія Яновського «Чотири шаблі». Але не як сліпе наслідування, а лише як тотожність відчуття глибини доби і людей її. Критик встановлює родовідну лінію Маляревої прози і веде її від «Тараса Бульби» М. Гоголя, через Марка Вовчка, В. Стефаніка, Г. Косинку, М. Хвильового і нарешті Ю. Яновського та Т. Осьмачку і стверджує: «До цієї групи письменників входить тепер своїм твором також Павло Маляр».

Я не заперечую цієї дуже високої оцінки нового роману Маляра. Її можна було б дещо уточнити, дещо збільшити, а дещо зменшити в родовідній лінії, але в принципі вона, ця оцінка, заслужена. І якщо еміграційна українська література, у трактуванні тих чи інших історіософських і мистецьких проблем, із свого становища, продовжує і поглиблює давно розпочатий диспут з літературою радянської України, то твір Павла Маляра стоятиме першим на передовій лінії цього історичного творчо-ідейного діалогу.



Вперше в нашій літературі взагалі появився твір про українську людину в географічному просторі від Відня до Зеленого клину. Маю на увазі «Серця і буревії» Володимира Несторовича. Колосальні світові події, а в них ролю і місце української людини і, ширше, української проблеми, охоплює роман В. Несторовича. Фронтові бої 1915-16 років. По-мистецькому схоплені батальні сцени. Російський полон. Транспорти австрійських полонених, а серед них великий відсоток українців із Галичини. Табори полонених на Далекому Сході Російської імперії. Революція 1917 року. Розвал імперії. Отаманія й громадянська війна на Далекому Сході. Український Зелений Клин. Пробудження і роля його в революції. Українці полонені й українські поселенці Далекого Сходу. Зріст і занепад великих надій. Репатріяція таборів полонених. Утвердження більшовицької влади.

І органічно на цьому тлі виростає повнокровне, сповнене великих творчих задумів життя різних націй, станів і клас. Життя багатолікої збірноти, але таке різноманітне й індивідуалізоване. Одним словом, я хочу сказати, що В. Несторович дав нам твір значущого соціального і мистецького звучання, не зважаючи на деякі, зокрема мовні, недосконалості. Читач ніколи не пошкодує,

взявши до читання «Серця і буревії», а автор, пустивши в світ цей твір, з повним правом може взяти за мотто до свого заповіту заголовок першого розділу роману:

«Не вмру, а житиму!»



Двійник нашого шановного Анатолія Васильовича Галана Андрій Чечко подарував читачам збірку новель під назвою «Записки слідчого». Ця форма учуднення, що дозволила авторові безпретенційно й просто, але тому культурно й дотепно, розповісти дуже багато цікавого й типового з перших років радянської влади в Україні. Ця тематика і цей типаж не мають конкурентів і паралелів. І в цьому, без сумніву, успіх і заслуга Анатолія, чи то пак, Андрія Чечки.



На фоні історично-соціальної, психологічної та романтично-трагедійної панорами літературного 1965 року заблищала й нова сатирична повість Зосима Дончука — «Ясновидець Гері».

Автор досить щасливо схопленого «Гната Кіндратовича», не без кебети написаного «Море по коліна» в «Ясновидці Гері» зашпортався обома ногами.

Починається повість, треба визнати, дотепною і мистецьки вмотивованою сюжетною ситуацією: під час однієї комерційно-любовницької пригоди з голлівудською акторкою Гнат Кіндратович несподівано топиться у Гудзоні. І, як і належить, потрапляє на той світ, і то безпосередньо в саме пекло. Здавалось би, все скінчено. Але Гнат Кіндратович, з волі автора, безсмертний. Вилонений у Гудзоні труп його потрапляє до анатомічного склепу при всесвітньо-відомому науково-дослідному інституті медицини. Тут саме відбувається світовий науковий конгрес, присвячений проблемі продовження життя людського. Знаменитий індійський винахідник життєдайної вакцини «О.Р», щоб продемонструвати своє «чудо» перед конгресом, повертає життя Гнатові Кіндратовичу. Але під час операційної маніпуляції помилково вкладає в мозок Гната Кіндратовича не властиву йому частку, яка, проте, кардинально заважила на дальшій кар'єрі й таланті відтепер уже ясновидця Гері. Так відремонтований і повернений до життя Гнат

Кіндратович починає новий етап своєї, треба думати, останньої кар'єри на американській землі.

Без сумніву сюжетна зав'язка повісти добра. Читач міг сподіватися на належну і потрібну нам сатиричну повість, де мистецькими засобами було б зображено все негативне й нелюдяне в нашій дійсності. Але вже десь із 31 сторінки нас опановує застереження, а під кінець твору — повне розчарування.

Твір дуже нерівний. Поруч з ситуаціями цілком можливими, велика доза злобних, не вмотивованих, дрібязкових зауваг на адресу немилих йому знайомих чи навіть колеґ по перу, багато низькопробної публіцистики, випадкових, дрібних, не типових фактів, невмотивованих констатацій, нічим не обґрунтований антисемітський тон і натайки, що знижують сторінки повісти до неподобної чорносотенної газетки. Ще колись Козьма Прутков ствердив, що «нельзя объять необъятное», але автор чомусь цієї мудрої поради не послухав. Він у свою сатиричну повість понапихав усе, що трапилось на його шляху. Він уважав за можливе висміяти: модерне мистецтво і картярів-пройдисвітів; імовірних своїх недругів, ба навіть колеґ письменників і відчайдушних американських ганґстерів; членів «збудливих клубів» і служителів культів; російську еміґрацію і російську церкву; визвольну політику українських еміґраційних партій, рівно ж як і політику інших національних центрів; усіх негаторів (тих, що принципово не купують) української книжки і всіх грошоробів та грошолюбів; політику УККА і побудову комунізму в СРСР; політику Державного департаменту та його секретаря Діна Раска й ідею української державної незалежності; таємницю вбивства президента Кеннеді й секрети, «як найсолодше цілуватися з бойфрендом»; причину втрати незалежності УНР і завдання українського письменника на еміґрації; «Американський Комітет Визволення» і світове жидівство як цілість; політику коєкзистенції і культурного обміну, американську школу й американську систему виховання; американське правосуддя й американські тюрми та багато інших проблем, які тут і перерахувати годі. Безумовно, що кожна тут зазначена проблема може бути об'єктом сатиричного зображення. Тільки, поперше, не всі разом, а подруге, при умові дотримання належного мистецько-ідейного рівня. Я також не заперечую права письменника сатирично зображувати навіть найвидатніших діячів культури, мистецтва, політики, як і всього суспільно-духового життя народу. Справа тільки в тому, як це робити, для чого (мета — суспільна, культурна, моральна) і які підстави є для цього.

На жаль, більшість сторінок «Ясновидця Гері» розходяться з

цими кінцевими умовами сатиричної повісті як літературного твору. Згрумадивши у повісті силу-силенну об'єктів висміювання, автор не зміг солідно опрацювати жадного з них. І як наслідок — замість сатири, що зміцнює й розбудовує суспільну мораль, маємо поверхове нагромадження фактів і дріб'язковість критичної думки.



Поруч із спробою щойно згаданого сатиричного твору, 1965 рік приніс цікаву спробу філософських роздумів, афоризмів і сентенцій у новій книжці поета Гната Діброви «Фрагменти з монокниги». Ті, що шукають шляхів до розв'язки вічних проблем буття, ті, що люблять заглиблення допитливого людського розуму в складні питання світобудови, а в ній і людського духа, — знайдуть у невеликій книжці Гната Діброви багато корисного, а то й дискусійного до власного роздуму.



Олекса Ізарський збагатив торішній набуток нашої мистецької прози новою повістю «Віктор і Ляля».

Це друга частина, очевидно, на кілька томів запланованої, історії життя й духового настання того покоління української молоді, що виростало й утверджувалось інтелектуально в темну й нелюдяну добу сталінізму. Задум гідний великої уваги. Як не дивно, але цій темі досі в українській літературі ні на батьківщині, ні на еміграції майже не приділено належної уваги. Кажу «майже», бо в Україні, зважаючи на відповідне політичне підсоння, про це покоління ніхто не міг (та й досі не може) правдиво й художньо-чесно написати. Тут, на еміграції, українські прозаїки приділили чимало уваги взагалі трагедії української людини в добу революції, колективізації, голоду, масового терору, розбою та беззаконню комуністичної диктатури, а це трагічне покоління 30-40-их років якось залишалось збоку. І лише в романі Івана Багряного «Маруся Богуславка» це покоління (і то в певному тільки аспекті) знайшло своє мистецьке відродження. Саме тому повість Ізарського, певною мірою, є відкриттям цієї теми в нашій сучасній літературі взагалі.

Дошкільний і початково шкільний вік його центрального героя Віктора Лисенка — це ланцюг мистецьких колізій першої його повісті «Ранок».

Середньошкільний вік, вік дозрівання, становлення й утвердження юнацької свідомости, вік, коли молода людина з неймовірною енергією абсорбує все, що дає школа, родина та суспільне довкілля, — це тема повісти «Віктор і Ляля». Щоб бодай частково відчуті духовий світ юних героїв Ізарського, звернімо увагу на таку картину.

У гостях у Лялі. Родина півукраїнської й півросійської культури. Але з абсолютною перевагою останньої. На стінах портрети: Тагора, Ролляна, Шопена, Чайковського.

О, Віктор любить їх. Звук любити — і Тагора, і Ролляна, і Чайковського. Проте, він перед своїм столом радо бачив би Гете і Шевченка, Бетговена і Лисенка. Бо так, як у Лялі, виходить занадто «взагалі гарно», прекраснодушно. А його «експозиція» цілеспрямована, значна. У ній — світова культура й Україна. Україна з Європою.

— Скажіть мені, Лялю, — юнак раптом повернувся в кімнату, — вам би непривітно стало в хаті без росіян!? Без Чайковського? Скажіть мені, Лялю, Україна і для вас — вишивана сорочка та жалібна пісня!? Вам прикро...

— Вікторе... Є дві Росії: та, що нищить, і та, що пише, що прагне...

— Думка не оригінальна. Наш сусіда і чесна людина Короленко теж соромився називати Росію батьківщиною. В нору заховався — російська література його батьківщина... Література — батьківщина!... Дивне тільки, адже був мудрим чоловіком. Але це все, Лялю, брак мужности!

— Я не знаю Росії. Боюся, що України теж, Вікторе... Після школи поїду до Москви. Вивчатиму історію.

— Ви не знаєте Росії?! А революція? А теперішня розправа голодом? Це не Росія?!

— Революція?.. Та це ж тільки «мозкування». Не те кажу... Не мозкування, а минуле. Чи люблю Україну?..

Повість кінчається таким барвистим пейзажем Києва, де опинився Віктор, як студент університету.

Перед Володимиром на київській горі від світанку хизувалося сонце. Холодом і жаром сипав спозаранку Дніпро. Згодом з імлі Лівобережжя встали ліси.

Віктор ще раз глянув довкола і посміхнувся, як дитина. Праворуч парки на горах, як на хмарах. Ліворуч, з Контрактами у центрі, Поділ долиною — попід бори і ставки Пущі-Водиці. А синій рогач Дніпра...

За спиною — кутаста, як українське минуле, площа з білим мереживом, з золотими банями Софії. Два кроки звідси й свіча над Україною — Андріївський собор...

Отже, повість кінчається тим, що Віктор і взагалі все його покоління середньошкільників середини тридцятих років твердо і впевнено переступають університетські пороги. Очевидно, університетські роки і дальша поуніверситетська діяльність його героїв становитимуть зміст наступних частин хроніки.

Критика вже кинула думку, що в цьому є щось від методи родинної хроніки Марселя Пруста. Мали, звичайно, на увазі його 15-томовий роман «*A la recherche du temps perdu*» («В шуканні втраченого часу», 1913-27).

Але мені здається, що це тільки зовнішня аналогія. Для читача, що знає роман Марселя Пруста, світ образів Ізарського, їх соціальна структура і психологічна сутність зовсім інші, властиві тільки нашій добі, тільки українській людині тридцятих років, тільки Ізарському. Звичайно, Пруст це добра європейська школа. І якщо б навіть було доведено деяку зовнішню подібність (у структурі образу, в методі, у функції деталю), то це жадною мірою не кидало б тіні на нашого автора. Бо старт від доброї європейської школи, при збереженні власного творчого шляху і духу свого народу, може дати плідні й вагомні наслідки. Яскравий приклад у минулому — Юрій Яновський.

Повість «Віктор і Ляля» написана примхливим стилем. Автор свідомо і послідовно експериментує. Він не любить конвенційної прози. Він не хоче бути сюжетно прозорим. Він зумисне час від часу рве хронологічну канву. Зламно-площинні, асоціативні напливи конфліктних ситуацій, переживань і характерів — це особливість повістярської манери Ізарського. І ще: свідомо настанова на художній деталь. Деталь, як стилєво-формотворчий засіб. Як засіб психологічного окреслення образу. Як асоціативний струм, що миттю дає барвисте уявлення про зображуване. Це надзвичайно тонкий і складний засіб. Ним досконало послуговувалися Василь Стефаник і Анатоль Франс, Антон Чехов і Марсель Пруст, Микола Хвильовий і недавно відійшли Ернест Гемінґвей. Свідомо послуговується ним і Ізарський. У мене навіть враження, що він художній деталь кладе в основу свого мистецького зображення. Я підкреслюю це з приємністю. Це свідоцтво мистецької інтенсивності і змужніння не тільки автора, але й нашої прози взагалі. Це трудний шлях, але для письменника — конечний.

На трудному шляху неминуче бувають гальмівні каміння й

невдачі. Є вони і в повісті Ізарського. Принаймні я, як читач, їх відчуваю. Кілька слів про деякі з них.

Щоб творити пластичні образи, щоб не губити провідної мистецької ідеї, зовсім не обов'язково наслідувати традиційну сюжетну прозу з гостротою конфліктних центрів, драматичних пуант, підрядних зав'язок і генеральних розв'язок. Але тоді вся відповідальність за мистецьку схвильованість і напруженість ідейного підтексту падає на тонке, уміло дозоване, психологічне мереживо і, я б сказав ще, на ліричний акомпаньямент. Авторів не завжди вдається дотриматись цього належно.

Щоб тримати на відповідному рівні формування героя на тлі доби й суспільного оточення, треба конче розгортати образ у постійному життєвому процесі, тобто показувати, а не констатувати. Доброту, злобу, любов, ненависть, ідею, талант тощо треба показати в живих образах, у живій дії. Тоді сюжет відсувається на задній план, чи й узагалі перестає існувати. На жаль, обійшовши сюжет, автор не до кінця і не послідовно акцентує свою увагу на процесі показу, а дуже часто вдається до найлегшого способу — авторові констатації.

Художній деталь у творах такого стилю, як «Віктор і Ляля», відіграє, як я вже казав, вельми поважну роль асоціативного струму, психологічного заглиблення та мистецького окреслення як в образі, так і в зображенні цілості процесу. Але, на жаль, не всюди автор в міру послуговується деталем. Місцями він зловживає цим засобом, тратить контроль над кількістю, а часом і якістю деталю і цим перевантажує та утруднює читачеві свою розповідь.

Цих кілька зауваг роблю тому, що вважаю повість Олексі Ізарського доброю і розумною появою в нашій белетристиці минулого року, і хотілось би, щоб наступні книги його ширшого задуму були вільні від цих недоліків.



Зовсім іншого стилю повість Сергія Домазара «Замок над Водаєм». Коли повість Олексі Ізарського принципово асюжетна, коли основне її наставлення — психологічне гаптування образу засобами художніх деталей, то повість С. Домазара принципово сюжетна з ясною настановою на гостру драматичну інтригу та реалістичне зображення доби.

«Замок над Водаєм» — це перший, більшого розміру, мистецький твір С. Домазара, що досі був відомий читачам головне як публіцист. З першого враження може здатися, що «Замок над

Водаєм» це звичайна мемуарна розповідь. Але, прочитавши повість до кінця, ви приходите до іншого висновку. Хоча в основі повісти, можливо, покладено реально пережиті події і факти, але вони до такої міри типізовані, узагальнені, очищені від різного дріб'язку, доповнені й зміцнені мистецькою вигадкою й підпорядковані загальному плянові ідейно-мистецького задуму, що в цілості своїй, за деякими винятками, становлять справжній мистецький твір про велику й трагедійну добу нашої історії. Безпретенсійна, проста і щира, а тому справді хвилююча розповідь автора про життя свого героя. Дореволюційна доба російської імперії з усіма її особливостями на терені поневоленої України, доба національної революції й державного відродження України 1917 року і, нарешті, доба великої катастрофи — це соціальне тло і сюжетна канва, на якій розгортається повість. Життя героїв повісти вивпнене барвистим побутом і гострими комедійними та трагедійними ситуаціями.

Написана доброю, живою українською мовою, в міру переткана цікавими льокальними висловами, приповідками, побутовими деталями, вся повість проинята, навіть у найтрагічніших ситуаціях, непідробним, щирим гумором. Це теж значною мірою підвищує силу розповіді. Авторіві, з практики публіцистові, очевидно було тяжко переключитися з мови логіки і констатацій на мову зображення образами. Тому початкові шість розділів повісти це почвальна картина запеклої боротьби публіциста й художника. При чому, публіцист і політик тут на першому пляні. Вони проповідують, констатують, доводять, стверджують, але... не переконують ані на гріш читача. І лише з сьомого розділу, коли, очевидно, автор поступово освоївся в незвичайній йому матерії образного думання, публіцист у ньому терпить майже повну поразку. Тоді читач зустрічається з мистецьким твором, що в напруженому зацікавленні невідривно тримає його увагу до кінця. І якщо інколи десь несподівано прорветься тон переможеного й ув'язненого художнім словом публіциста, то читач вибачливо пропускає це повз свою увагу й дарує цю слабкість авторіві, як спалах неподоланого до кінця атавізму.



Нову книжку Миколи Понеділка «Смішні сльозини», яка вийшла в грудні 1965 року, датовано вже 1966 роком. Саме тому це дає нам підставу параду наших літературних здобутків за минулий рік замкнути цією останньою, у 1965 році, публікацією.

Микола Понеділок — не початківець. Це вже автор солідного доробку. Він уже має свій характер, свою, властиву тільки йому, літературну манеру письма. Йому притаманне глибоке відчуття трагічного і смішного, жорстокого, дикунського і глибоко людського. І що найголовніше: ці явища він бачить, нотує й зображує не емпірично, не одірвано одне від одного, а в реальному життєвому взаємопрониканні. Це мистецьке відчуття безперервності, багатогранності і всеохопності людського життя без сумніву тягнеться до давніх джерел Гоголя та, може, ще в більшій мірі до Антона Чехова, а з українців — якоюсь дуже істотною лінією до Василя Стефаника і з найближчих — до Остапа Вишні. Але це не джерела копіювання і сліпого наслідування. Ні, це лише духовне підсоння, у якому розквітає Понеділкова власна, оригінальна манера бачення і відчуття світу. І то не абстрактного світу взагалі, а дуже конкретного, сучасного, зокрема — українського. І в цьому його сила та успіх.

Він весь у сучасному. Передвоєнно-радянському і повоєнно-еміграційному. Тут загублено його дитячі і юнацькі роки, тут навіки зранена його лірична, лагідна душа. Це відчутно на багатьох його оповіданнях. Проте, треба ствердити: передвоєнно-радянська і повоєнно-еміграційна дійсність це вже для нього перейдений, хоч і болючий і ще реально відчутний етап — етап ширих посмішок і трагічних спогадів. Натомість наше сьогодні: побут, характер, психіка, — зумовлені американською дійсністю, переплетені з ментальністю давноприбулих і тут народжених з новоприбулими, напівакліматизованими, — це те основне, що надає життя й хвилюючої сили його нарисам та оповіданням.

Зверніть увагу на розгорнутий підзаголовок його книжки:

В американському велетні-місті та його близьких і далеких околицях чудернацькі пригоди, спостереження та переживання закукуріченої, та ще й української, та ще й еміграційної людини, або смішні сьозини.

Очевидно, М. Понеділок має свої хиби. Йому часто бракує почуття міри у дозуванні світлотіней. Не завжди він знає, де поставити крапку. Його свідомість буває переобтяжена патріархально-селянською старосвітчиною. Йому часто здається, що трактор чи інші набутки сучасної цивілізації приносять зло в життя нашого народу, що старезний дуб, оповитий чарівними легендами, важливіший за модерний гудроновий шлях, по якому пролітатимуть сучасні «форди», а не чумацькі мажі. У нього часто й уночі голуби літають, хоч ці симпатичні птахи, вночі зовсім сліпі й літати не можуть. Як на зрілий етап розвитку письменника палітра його

суспільно-культурних, ба й побутових спостережень завузька. Уже час йому глянути на різноматніші, глибші, всебічні прояви людського життя. Одноманітність тону, типажу та обставин може фатально позначитись на дальшому шляху. Можна ще дещо знайти хибного в Понеділка. Але при цьому не можна не ствердити, що сугестивна сила ліричного образу, тонкого, інколи пасторального, пейзажу, з просмиками щирого сміху та колючого сарказму, плюс внутрішня схвильованість Понеділкових оповідань, відсувають усі його недоліки десь далеко на задній план. Широкий читач не вникає в них, а критично наставлений — поблажливо дарує, як вимушені «накладні видатки».

Нещасливий випадок з автором, — поламання ноги й кількамісячне лікування її, — стає основним об'єктом посмішки, жарту, кепкування, основною сюжетною колізією, що пов'язує чудернацькі пригоди, спостереження, переживання центрального героя всіх нарисів Миколи Понеділка. Анекдотична, чисто чехівська, ситуація («Десять центів»), конфліктність понять («Чи, може, інакше треба?»), абсурдність побутових пережитків, дріб'язковість, бідацтво матеріальне й духовне, а одночасно ліричний настрій, ширість, сердечність, лагідність і людяність сміху, жарту й сарказму Понеділкового зворушують і приваблюють читача. Якщо до цього додати, що «Смішні сльозини» ілюстрував виключно вникливий і тонкий мистець Едвард Козак, то нема мови, що нова книжка Миколи Понеділка — справжній успіх автора й добрий набуток нашої мистецької прози за минулий рік.



Якщо поминути роман Миколи Лазорського «Степова квітка», що присвячений добі козацького руху 16 століття, якого, на жаль, мені не вдалося побачити й досі, то це було б і все з нашої еміграційної прози, що потрапило в поле мого зору.

Чи значить це, що цими шістнадцятьма книжками вичерпуються здобутки нашої прози? Було б несправедливо так стверджувати. Бо багато наших авторів протягом останніх років закінчили нові великі, часто довгими роками обдумані твори, але видати окремих книжками не мали і не мають змоги. Чимало речей появилось в українській поточній періодичній пресі. Згадати тут усіх майже неможливо. Але читачі напевно пам'ятають барвистий на «кульор льокаль» психологічно вникливий нарис Марії Струтинської «Я найменша», що друкувався в кількох числах «Свободи», її ж

повість «Молодий сад» («Наше життя», 1964) та інші оповідання. Систематично друкує свої візерункові «Короткі історії» Іван Керницький, вдумливий письменник ліричної іронії й тонкої психологічної спостережливості. Друкував свої ударні фейлетони Мартин Задека й завжди цікаві соціально-побутові оповідання Анатоль Гак. Зовсім мало нами оцінений тонкий психолог Стефаникової школи Іван Боднарчук, єдиний серед нас, що акцентує свою творчість, крім дитячого світу, на тематиці й образах українських піонерів західньої Канади, обдарував нас минулого року кількома оповіданнями та одержав першу нагороду на літературному конкурсі Союзу Українок Канади; Іван Смолій, автор повісти «В зеленому підгір'ї», працював минулого року над новою великою повістю, але в міжчасі видрукував кілька вдумливих літературно-критичних есеїв, що великою мірою збагатили цей жанр нашої літератури. Олена Василева виступила з новим психологічним етюдом («Овид», жовтень-грудень 1965), а Анатолій Галан дав цілий ряд, з властивим йому чітким сюжетним та психологічно-вникливим малюнком, оповідань. Цікавою появою минулого року були оповідання й новелі Ольги Литвин та сатиричні етюди Зої Когут (обидві живуть в Австралії). Дмитро Чуб, голова австралійської філії ОУП «Слово», автор низки оповідань і образків з останньої війни: «В лісах під Вязьмою», літературного нарису «Живий Шевченко» та інші, виступив із цікавими нотатками про життя українців в Австралії («Нові Дні», вересень 1965) та інші. Одночасно Віталій Волков, автор збірок оповідань, роману «Довбуш» та інших виступив у «Нових Днях» з цілим циклом оповідань з передвоєнного, воєнного і післявоєнного життя наших людей на Волині й на еміграції і дуже цим збагатив різноманітність образів нашої прози. Старий вояк української національної революції, артист української сцени і автор оповідань, повістей та драматичних творів Йосип Мандзенко-Сірий опублікував ряд нових оповідань і великий соціальний роман з історії революції «Ліс шумить» на сторінках «Українських вістей» у Німеччині.

Відомий наш автор історичних, військових та фантастичних повістей Юрій Тис опублікував кілька цікавих нових оповідань і уривок з більшої історичної повісти про 16 століття «Останній лицар» («Слово», ч. 2). Порадував наших читачів кількома своїми новими оповіданнями і нарисами (що друкувалися головне в «Свободі») поет, байкар і прозаїк Степан Риндик. І, нарешті, приємно зазначити, що колись популярний фейлетоніст, новеліст і повістяр Олександр Зозуля знову заговорив до читачів своїм цікавим нарисом з рибальських пригод «Чортове озеро» («Нові Дні», грудень 1965).

Наш огляд був би не повний, коли б ми, бодай побіжно, не згадали про такі, близькі до прози ґатунки, як драматичну та мемуарну літературу і літературну критику.

На жаль, найслабше місце наше це драматургічна література. Тут минулий рік фактично не дав нам нічого. Правда, вийшла збірка п'єс Фотія Мелешка. Але треба сказати, що Фотій Мелешко, автор розлогого роману «Три покоління», з природи своєї зовсім не драматург. До того ж, п'єси його з боку формально-ідейного спізнались щонайменше на 50 років. Тому поява цих п'єс тепер є звичайний анахронізм.

Але якщо зважити, що на культурному овиді 1965 року з'явилися ідея «Нового театру», який обіцяє зрушити з мертвої точки драматичне мистецтво еміґрації, коли взяти до уваги, що Віра Вовк, крім здійсненого перекладу Кльодельового «Благовіщення», написала ориґінальну п'єсу «Смішний святий», яку продовжує далі опрацьовувати, а Богдан Бойчук, крім своєї першої, опублікованої пару років тому, початківської драматичної спроби «Поламані стежки», останнього року написав дві п'єси: «Голод» і «Приречені», що, як судити з переслуху їх («Голоду» на літературному вечорі «Слова» в Народному домі, а «Приречені» — на вечорі «Нового татру» в Літературно-мистецькому клубі в Нью-Йорку), — це вже твори справжнього драматичного мистецтва і це все дає нам надію, що ця галузь мистецької творчости, в найближчі наступні роки, принесе нам приємні і справді тривалі несподіванки.

Мемуарна література — це окремих, науково ще мало опрацьований, ґатунок творчости. Проте, ніхто ніде не заперечував і не заперечує великого значення і особливого місця мемуаристики в літературному процесі всіх віків і всіх народів. Від «Коментарів про гальську війну» Юлія Цезаря (I століття до нашої ери), через «Сповідь» Блаженного Августина (IV-V століття нашої ери) до «На білому коні» Уласа Самчука чи «Мої зустрічі...» Олексі Грищенка включно.

Поява минулого року спогадів Уласа Самчука «На білому коні» лише ствердила одну, для декого, може, й дискусійну, істину: дуже тяжко, а то й майже неможливо провести виразну межу між мемуаристикою і художньою літературою. Улас Самчук — мемуарист такий же темпераментний, спостережливий, вдумливий і ситуацій, побутово-психологічні деталі, історіософські та соціологічні роздуми, при ускладненій сюжетній лінії розповіді роблять спогади Уласа Самчука тільки жанровим різновидом мистецької прози. У спогадах подана широка панорама дозрівання більшо-

вицько-німецького зудару, кольористі жанрові картини з життя української політичної еміграції в Празі напередодні й під час війни, факти і глибокі роздуми над недолугістю українських політичних партій, що в момент великого історичного іспиту не здібні були підвестися вище своїх партійних декалогів, трагедія українського народу під новою окупацією і невмируща воля його до життєтворення й життєутвердження. І якщо до цього додати, що вся ця широка панорама життя Сходу Європи, а в ньому і нашої батьківщини та нашого народу, пройняті почуттям глибокого українського патріотизму в кращому розумінні цього слова, почуттям великої, просто фанатичної любови до нашого трудящого народу, почуттям правди і людяности, то стає незрозумілим, чому ці спогади Уласа Самчука викликали негайну, люту реакцію з боку київської «Літературної України» (ч.94, 23 листопада 1965), — довжелезну статтю, суттю порожню, але вщерть виповнену кричущою неправдою, злобою й людоненависництвом. І як дуже соромно нам, під тим темним суцвіттям провокації читати підпис Д. Цмокаленка. Він же все ж таки відповідальний редактор будь-що поважної літературної газети, а не якийсь там «спеціального призначення» «Ів. Гришин-Гришук» з Вижниці.



«Мої зустрічі й розмови з французькими мистцями» Олекси Грищенка дають нам двадцять п'ять широко-інтимних портретів найвидатніших французьких малярів і мистецьких критиків останнього сорокріччя: Поль Гійом, Пабльо Пікассо, Андре Левінсон, Рауль Дюфі, Поль Сіньак, Хаїм Сутін, Фернан Леже та інші. Видатний наш маляр і одночасно автор чудесних літературних нарисів «Україна моїх блакитних днів» та «Мої роки в Царгороді», що вийшли українською і французькою мовами, — подарував нам останнього року ще жмут перлин своїх спогадів і роздумів про мистецтво сучасного світу. Це і документи культури, і творчий світ за півстоліття праці, і мистецькі візії видатного майстра пензля. Майстра, що півстоліття живе і творить у чужому світі, але ніколи не забуває і не забував України його «блакитних днів». Для неї жив і для неї творив, хоч мав і має повне визнання західного світу.

І якою ж диявольською іронією звучить та гірка правда нашого сьгодні, що цього видатного мистця, відомого всьому світові, сьогочасна Україна не знає. «Одним з парадоксів нашого часу, —

підкреслює післямова від «Фундації Олексі Грищенка», — можна вважати той факт, що чимало українських мистців, відомих і цінених у мистецькому світі, зовсім не відомі в Україні. У випадку з Грищенком його мистецтво, заступлене в музеях Європи й Америки, сьогодні проскрибоване в Україні... для творів Грищенка (як і Архипенка) сьогодні немає місця в музеях України, а їх прізвища навіть не згадуються в советських енциклопедіях та історіях мистецтва».

Воістину: О темпора, о морес! О часи, о звичаї!

Йосип Гірняк опублікував цикл своїх спогадів: «Останні дні з Остапом Вишнею» і «На шляхах Леся Курбаса», які розкривають нам і майбутнім поколінням не тільки багату, повнотворчу душу цього винятого актора, але й розкривають глибше душу неповторного українського модерного театру і подають нові, досі невідомі факти як до його історії, так і до історії культурного українського життя в добу сталінського лихоліття взагалі. У цьому сила, значення і непроминальність спогадів Йосипа Гірняка.

Книжка спогадів Федора Дудка «Моя молодість», що вийшла через кілька років після смерті нашого прозаїка, належить до того ж гатунку мемуарної літератури, яку тяжко, а то й неможливо відокремити від властиво художньої літератури, від тих творів, що американці влучно називають «фікшен». Написані рукою вправного і талановитого прозаїка спогади про давноминулі дні дитинства і юнацтва читаються з неослабленим зацікавленням. Глибина спостережень, широка панорама соціального життя українського суспільства кінця XIX і початку XX століття (наростання доби війни і революції) — все це подано автором у живих пластичних картинах та робить спогади невичерпним джерелом пізнання доби і людей, що навіки відійшли в минуле.

Коллективний збірник про «неоклясиків» — Миколу Зерова, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмару — під назвою «Безсмертні», поминаючи його недогляди й хиби, є великим вкладом у нашу мемуаристику. І заслуга в цьому не тільки покійного Михайла Ореста, що присвятив багато часу і праці до підготовки цього збірника, але насамперед тих нечисленних, але відданих справі служіння нашій культурі скромних людей, що створили «Товариство ім. Миколи Зерова» і своїми щедрими жертвами уфундували це цінне видання.

Суспільно-політичний відтинок мемуарної літератури репрезентований минулого року двома книжками: «Спомини з мого життя» Антона Чернецького та «Роки німецької окупації» Костя Паньківського.

Обидва автори стояли в керівному центрі подій та політики доби, що її вони в своїх спогадах відтворюють, а тому обидва вони для нас і наступників наших є компетентними свідками і суддями. Солідно документована книжка д-ра Костя Паньківського написана на широкому тлі східноєвропейських подій в доленосні для українського народу роки другої світової війни. І що важливе, написана людиною конструктивного, державницького способу думання й широкого широко-гуманного погляду на світ. Книжка виповнена талановито окресленими фактами, епізодами й психологічно правдивими образами людей.

Книжки Костя Паньківського й Антона Чернецького є автентичні документи доби. Обом авторам чуже самохизування та порожня «файна» фраза. Щирість і правда, яка б вона не була гірка, для них є моральним законом. Тому обидві ці книжки дають дуже багато до правдивого пізнання їх доби.

І, нарешті, останнє: літературна критика.

Якось уже стало традицією в письменницькому світі нарікати на критику, стверджувати її відставання від літературного процесу, її недосконалість, її суб'єктивізм і таке інше, і тому подібне. Було б дуже цікаво простежити науково цю вічну війну і вічну любов критика і письменника. Була б це повчальна й цікава праця. Вона б, можливо, розкрила нам багато незрозумілого досі в цій дивній симбіозі «критика і письменника». Але є фактом, що ці нарікання, ця «ненависть і любов» між критиками і письменниками були сотні років тому в усіх літературах світу, є вони й тепер. І не тільки в наших еміграційних умовах, справді дуже несприятливих для критичної праці, але й там, в Україні, де в останні роки появились численні кадри освічених і кваліфікованих літературознавців і критиків. І це зрозуміло. Літературна критика — невдячний і тяжкий ґатунок творчості. Поезію, і то навіть дуже добру, рівно ж як і новелю, оповідання, нарис чи й певний розділ з роману можна інколи писати в собвеї, у відпочинковий час на праці, у парку, у час прогулянки за містом або лежачи над океаном. Але добру, не кажу вже книжку, а критичну статтю можна написати тільки в університетській бібліотеці, тільки в робочому кабінеті критика, серед гір прочитаного і продуманого матеріалу. Чи багато з нас в еміграційних умовах таку конечну можливість мають?

Проте, все ж таки, коли підсумувати бодай найосновніше, що дала наша критика за минулий рік, то баянс цей виглядає не так уже й безнадійно, як його часом представляють. Книжки: Юрія Шереха — «Не для дітей», Івана Кошелівця — «Сучасна література в УРСР», Луки Луцева — «Ольга Кобилянська», «Іван Франко», Юрія

Луцького — «Легкосиня даль» та його історико-літературні праці англійською мовою, Петра Одарченка — «Світова слава Шевченка» — це праці тривалого історико-літературного значення.

Книжка Юрія Шереха заслуговує на багато більшу увагу, ніж їй тут зможу приділити. Вона важлива не тільки низкою влучних характеристик окремих літературних постатей української діаспори, ширших узагальнень, багатьма, в світовому аспекті, порівняльними фактами і явищами, постановою багатьох нових, нехай і дискусійних, історико-літературних, теоретичних і творчих проблем, але й тим, що зібрані в цілість статті та есеї Юрія Шереха підсумовують яскраво важливу «мурівську» добу українського літературного процесу в екзилі. Юрій Шерех стояв у керівному центрі тієї доби. З цієї позиції він творчо абсорбував усі великі і дрібні повиви її. Тому зібрані в одну книгу основні його статті й есеї становлять собою цінний і авторитетний документ про мистецьке підсоння й теоретичне думання тієї доби.

Книжка Івана Кошелівця важлива тим, що це перша фахова і розумна спроба дати ширший критичний огляд сучасної української літератури та літературознавчої науки на батьківщині. Читач уперше має змогу ознайомитися систематично не тільки з окремими визначними посталями старшого й наймолодшого покоління творців українського мистецького слова, але й до певної міри з цілістю літературного процесу в пореволюційній Україні. Також чи не вперше він має змогу простежити в історичній ретроспекції певну спадковість і переємність ідей і мистецьких засобів та ознайомитися зі станом в українській пореволюційній літературі і рівнем теоретичних історико-літературних проблем і досліджень. У цьому сила і цінність книжки Івана Кошелівця.

Коли ж до цього додати, що в нашій періодичній пресі систематично виступали на літературні й мистецькі теми: нині вже покійний, світлої пам'яті д-р Микола Шлемкевич, Дмитро Чижевський, Юрій Лавріненко, Василь Гришко, Богдан Кравців, Вадим Сварог, Юрій Клиновий, Емануїл Райс, Святослав Гординський, Ярослав Рудницький, Вадим Лесич, Валеріян Ревуцький, В'ячеслав Давиденко, Петро Волиняк, Лука Луців, Петро Одарченко, Іван К-й, Олена Чернова, Ігор Костецький, Юрій Бойко, Анна Галя Горбач, Василь Чапленко, Іван Смолій, Василь Барка, Богдан Рубчак, Остап Тарнавський, Юрій Тарнавський, Юрій Соловій, Б. Подоляк та інші, то це значить, що й на цьому відтинку в нас дещо зроблено. Я думаю, що я не помилюся, коли скажу, що це «дещо» означає, що ні одна більш-менш поважна літературна поява не була промовчана. Інша справа, що цього недостатньо. Що нам потрібна критика

більшого і глибшого розмаху. Що ми, живучи в чужому світі, у значній своїй частині знаючи мови, недостатньо приділяємо уваги визначним появам іншомовної літератури, до чого ми зобов'язані. Ми трагічно відстаємо і не вносимо солідних коректив у критичні та літературознавчі праці наших колег в Україні. Тобто не робимо того, що ми повинні, і чого не може зробити, з огляду на політичне підсоння, критика в радянській Україні. Тут моя вся надія на нашу молоддь. Ту, що студіює літературознавчі науки в американських і західноєвропейських університетах. Їм, молодим і озброєним свіжими знаннями, належить зробити й довершити те, чого ми, старші, не змогли чи не встигли зробити.

Проте, коли буде зроблено навіть тих скромних надбань нашої критики, що їх ми на сьогодні маємо, коли буде зібрано і видано окремими книжками розкидані по різних періодичних виданнях статті й есеї д-ра Миколи Шлемкевича, Юрія Лавріненка, Василя Гришка, Богдана Кравцева, Вадима Сварога та багатьох інших, то тоді стане ясніше, що, не зважаючи на більше ніж несприятливі еміграційні умови для творчої праці літературного критика, ми все ж таки дещо зробили. Нашого вкладу в українську літературно-критичну думку, навіть за останніх пару років, майбутній історик української еміграційної літератури, якщо він буде об'єктивним, не злегковажить. При глибшій оцінці він побачить, що ми робили і зробили те, що було в наших силах і спроможностях.

Такий у загальному стан нашої прози за останніх пару років. Пройшовшись, хоча й швидко, її садами й покрученими дорогами, я дозволю собі зробити кілька висновків.

Геративу. Поза безсумнівними осягами, мистецтво розповіді й зображення ідей в художніх образах у багатьох творах, що ми їх вище переглянули, не завжди стоїть на належному рівні. Розповідь, переказ, констатування, публіцистична агітація замість єдино-можливого п о к а з у в мистецьких образах — це слабкість майже всіх згаданих творів.

Мова нашої еміграційної прози, за винятком, можливо, Гуменної, Гайдарівського, Маляра і Понеділка, далеко не досконала. Книжки переповнені різними синтаксичними і семантичними недоладностями та провінціалізмами, що ріжуть вухо і псують смак читача. На сторінках творів подибуємо: «трусявий» (очевидно замість «боязливий» чи «боязкий»), «приглядався молодшим», «сумерки», «вистарчати», «сходяче сонце», «сутечки» (очевидно замість «сутінки»), «важне», «ошляхотнює», «насторіжено», «в садкові», «на білому ковнірцеві», «на початкові школи», «на піскові»,

«чеканий вечір» (замість «очікуваний») і т. д. Одне слово, в галузі чистої, доброї, поправної літературної мови справа в нас стоїть дуже погано. Тут потрібні були б якісь радикальні заходи.

Позитиви. Тематично еміграційна проза останніх років це досить широка панорама історичних, суспільних, побутово-психологічних явищ, ідей, мистецьких образів. Перекрій цілої нашої історії, з 16 сторіччя починаючи і нашими днями кінчаючи. І одночасно — Україна і світ. Взаємвтручання нашої й загальнолюдської ідеї добра і зла, правди і кривди, моралі та обов'язку. Українська свідомість це не тільки наш етнографічний закуток, а цілий світ, як єдність різних національною суттю, але вільних і рівних становищем. Це те нове, що часто непомітно відсвічує мистецьке проміння нашої прози.

В аспекті свободи образного думання, шукання нових шляхів і засобів зображення, напрямків і стилевого утвердження, як цілості, українська еміграційна проза засвідчує повну свободу творчих змагань, боротьби і мистецького сумління кожного автора.

Амплітуда творчої боротьби стилів і напрямків надзвичайно широка. Від традиційної, реалістично-побутової манери письма починаючи (Микола Лазорський, Людмила Коваленко, Володимир Несторович, Софія Парфанович, Віталій Волков, Дарія Ярославська, Ярослава Острук, Анатоль Гак, Зосим Дончук), через критичний психологічно-аналітичний реалізм (Докія Гуменна, Сергій Домазар, Марія Струтинська-Марська, Анатоль Галан) й оновлений на цьому ґрунті активноромантичний вітаїзм (Улас Самчук, Василь Гайдарівський, Павло Мальяр, Іван Боднарчук, Олекса Ізарський, Іван Керницький, Остап Тарнавський, Микола Понеділок) до модерного асюжетного психологізму, сповненого напруги і шукання шляхів, що ведуть до народження українського «нового роману», а можливо, й «антироману» (Юрій Тарнавський, Віра Вовк, Емма Андієвська, Богдан Рубчак — у прозовій частині їх творчості).

Така, схематично, панорама стилів і напрямків нашого літературного сьогодні. Вона показує, що українська проза в еміграції за останні роки зуміла охопити великий відтинок історичного життя нашого народу, поставити багато загальнолюдських проблем, що хвилюють сучасний світ, дати цікаві зразки різних форм, засобів і стилів та поглянути на українську людину, в сучасних світових перехрестях, у різних трагічних, героїчних і комічних ситуаціях її буття.

«Нові дні», Торонто, травень і червень 1966.

З ЛІТОПІСУ ЛІТЕРАТУРНОГО ЖИТТЯ В ДІЯСПОРІ

До 15-річчя діяльності
Об'єднання українських письменників
«СЛОВО»:1954—69

Ради їх,
Людей закованих моїх,
Убогих, нищих. Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово.

Т. Шевченко

Я взяв на себе обов'язок підсумувати працю нашого об'єднання за п'ятнадцять років його існування. Часові рамці діяльності Об'єднання українських письменників «Слово» на сьогодні вже дещо ширші від позначених у заголовку. Але я свідомо кладу в основу цю круглу дату, щоб по можливості концентрувати увагу на головному і в певних межах.

Життя і праця нашого об'єднання одночасно виявлялися в двох аспектах: 1) організаційному і 2) властиво творчому. Мій підсумок і складатиметься з відповідних двох частин. Та перед тим, як перейти до першої частини підсумку, я дозволю собі висловити пару загальних, але, на мою думку, важливих думок.

Ми живемо в надзвичайну добу. В добу просто фантастичних досягів людського розуму, відкриттів та винаходів і одночасно —

Доповідь на 4 з'їзді ОУП «Слово» 28-29 листопада 1970 в Нью-Йорку.

найдикиших вчинків і проявів інстинктів людини печерної доби. В добу, коли людина, як розумна творча істота, стоїть у центрі нашої планетарної цивілізації, коли гасло «все для людини і через людину» імперативно звучить по всій земній кулі, та сама людина ще ніколи не була так зневажена, знецінена і поставлена в становище беззахисної експериментальної речі. Живемо в добу, коли віками усталені, нормальні людські поняття втрачають свій прямий сенс. Коли політичні речники, що найбільше кричать «мир», — несуть війну; проголошують національну і соціальну свободу, — а утверджують рабство; обіцяють сите, заможне життя, — а приносять злидні й голод; проголошують право людини на свободу віри, думання й переконання, а за спробу користатися з цього права людину позбавляють життя, замикають у божевільні або в концентраційні табори. Трагедія нашого народу в тому, що йому історією приречено жити й утверджувати своє національне буття в тій частині нашої гемісфери, де неподільно панує це людське зло і неправда. У цьому й полягає основна причина того, що ми з вами тут, що мільйони наших людей змушені були покинути свій рідний край і вийти поза межі тої політичної системи, що панує на їх батьківщині. Хай ніхто не пробує кивати на «Волл стріт», на буржуазію, на пануючі класи. Ми діти робітників, селян і трудової інтелігенції. У цьому наша сила і правда. Не ідея реставрації, не ідея повернення історії назад, а ідея поступу, ідея соціальної і національної свободи нашого народу і батьківщини пронизує наші душі й наші серця. У цьому саме причина, що свій черговий з'їзд ми відбуваємо не в столиці нашої батьківщини — Києві, як це належало б, а далеко поза межами рідного краю, у великому місті світового перехрестя — в Нью-Йорку. І в цьому є своя проречиста символіка: коли ми переступили вже п'ятдесятирічний шлях свого еміграційного буття і не занепали духом, а сповнені сили й рішучості нести далі світильник української правди — наше слово, то це свідчить, що нема такої сили, щоб зупинила наш рух до вершин вселюдської, а значить — української правди. Нема такої сили, щоб викреслила нас «із рубрики». В романі Уласа Самчука «Чого не гоїть вогонь» відважний керівник українського руху опору Яків Балаба-Троян у слові перед побратимами сказав такі знаменні слова: «Є бо кривди, що їх не спалиш вогнем, не вцілиш наганом».

Ми ті кривди понесли у світ. І нестимемо їх, і говоритимемо про них доти, доки на рідній нашій землі не зникнуть концентраційні табори смерті, не зникнуть ті страшні лікарні спеціального призначення, куди запаковують, під маркою божевільня, тих, що відважуються вільно і незалежно думати. З того моменту

довготривалий процес української еміграційної літератури ввійде в єдине могутнє річище вільної української літератури.



Український літературний процес поза межами рідного краю — факт реально існуючий. Ми, що зібралися на наш четвертий з'їзд, є живими носіями і виразниками цього процесу. Проте, як офіційна преса, так і представники пануючого на Україні режиму всіма можливими засобами замовчують або заперечують таку реальність. Вони часто хапаються за міт про Антея. Який, мовляв, може бути літературний процес поза межами рідного краю, поза межами мовного моря того народу, виразником якого завжди є художня література. Не безпідставно, твердять вони, давні греки створили міт про Антея. Він мав непереможну силу доти, доки спирався на рідну землю. Одірвавшись від матері-землі, він утратив усю свою силу.

Ті люди, що цим давнім мітом намагаються підперти свою позицію, забувають, що з часу постання міту про Антея пройшли тисячоліття; що жорстока практика людського буття на землі внесла свої значущі корективи. Вже доля вигнанця Овідія (перше двадцятиріччя нашої ери), його «Скорботні елегії» та «Понтійські послання» рішуче захитали міт про Антея. А наступні століття, особливо починаючи від вибуху Великої французької революції, розподілу Польщі, завоювання балканських народів і остаточного поневолення України, через волелюбні ідеї та рухи 19 віку, і нарешті, наслідками східноєвропейської революції 1917 року (гітлеризм, сталінізм і друга світова війна) кінчаючи, — еміграційна література різних народів виросла у велике соціяльне явище, що остаточно, метафорично висловлюючись, вбило міт про Антея. Імена таких письменників, як Франсуа Шатобріан, мадам де Сталь, Віктор Гюго, Юлій Словацький, Адам Міцкевіч, Александр Герцен, Михайло Драгоманов, Любен Каравелов, Петко Славейков, а в найновіші часи — Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Іван Бунін, Х.-Р. Хіменес, Томас Манн, Франц Кафка, Бертольд Брехт та багато інших аж до ПЕН-Клубу письменників в екзилі, — всі ці численні світового звучання імена й організації незаперечно свідчать про існування літератури поза межами рідного краю. І коли відомий данський критик Георг Брандес на зламі 19 і 20 віків написав велику ґрунтовну книжку під назвою «Література

емігрантів»¹, то цим він поклав солідний початок наукового вивчення того реального процесу, що заіснував у світовій літературі давно й існує, як світова проблема, в наші дні.



Через лихоліття нашого часу сталося так, що від 1921 року єдиний у межах державних, хоч і багатовиявний у формах, український літературний процес пішов двома шляхами: 1) літературний процес в УРСР і 2) літературний процес поза її межами (Галичина, Закарпаття, еміграція). Я оминаю специфіку літературного процесу в західних областях України, що тоді належала до Польщі, Румунії та Чехо-Словаччини. Це тема окрема. Тут же акцентую увагу лише на літературному процесі в еміграції.

Мені здається, що цей процес має чотири періоди свого розвитку:

Перший період: 1921—40. За цей період літературне життя еміграції відчутно проявляється в таких містах: Львів, Прага, Париж, Варшава. Друковані органи, що урухомлювали літературне життя еміграції за цей час були: «Нова Доба», Відень (1920—21); «Воля», Відень (1920—23); «Веселка», Каліш (1922—23); «Нова Україна», Прага (1922—28); «Літературно-Науковий Вісник», Львів (1922—32); «Вісник», Львів (1933—39); «Тризуб», Париж (1926—39); «Ми», Варшава (1933—39).

Другий період: 1941—45. Літературне життя еміграції, що досі було більш-менш зосереджене в певних центрах, перестає існувати. Виникають тимчасові і навіть рухомі літературні органи в різних місцях окупованої німцями України. «Літаври», Київ (1941); «Український засів», Харків, Київ, Єлисаветград (1942—43); «Наші дні», Львів (1941—44). Виявляється літературне життя також навколо недовготривалих щоденників і тижневиків («Краківські вісті» у Кракові, «Українське слово» в Києві, «Волинь» у Рівному, «Нова Україна» в Харкові, «П'явівські вісті» у Львові тощо). Деяке літературне життя жевріло і в еміграційних недавніх ще центрах: «Пробоем» у Празі, «Український вісник» і «Голос» у Берліні.

1. Див. Brandes Georg, Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 1. «Die Emigranteliteratur». Leipzig, 1894. Або: Brandes Georg, Main currents in nineteenth century literature, v.1. The emigrant literature. New York, Macmillan, 1906.

Або рос. переклад: Георг Брандес. *Сочинения в двенадцати томах*, том III, «Главные течения в литературе XIX века. Литература эмигрантов». Киев, 1902.

Третій період: 1945—54. Це доба постановня і праці МУР-у — Мистецького українського руху, першого повоєнного літературного об'єднання письменницьких сил еміграції. Це європейська переходова доба еміграції, доба діпі таборів і неозначених перспектив. Літературні центри цієї доби: Мюнхен, Авґсбург, Штутґарт, Новий Ульм, Париж, Зальцбург, Інсбрук. Друковані органи, переважно циклоstileві: «МУР» — три збірники літературно-мистецької проблематики; «МУР»-альманах, ч. I; «Арка», місячник літератури, мистецтва, критики; «Хорс», збірник красного письменства, критики і перекладів; «Заґрава», літературний журнал, «Звено», журнал літератури, мистецтва і критики.

Четвертий період: від 1954 року до наших днів. Це, так би мовити, — наш період. Саме той період, за якого організаційно постала і творчо діяла та діє наша організація — Об'єднання українських письменників «Слово».

Така в основному схема літературного процесу в еміграції.

Перед тим, як підсумувати основне в нашій праці — наш творчий доробок за 15 років, — я дозволю собі, бодай стисло, пригадати організаційну біографію нашого об'єднання. Ледве чи навіть всім провідним членам нашого об'єднання достатньо відомо, звідки, як і чому пішло «Слово»? А пригадати і зафіксувати треба, бо ми легко забуваємо деталі нашої біографії, нашого літературного побуту, того літературного підсоння, в якому ми живемо, дихаємо, працюємо і яке творить той своєрідний еміґраційний *couleur lokale*, що ним завжди цікавляться історики літератури.

Початок 1950-их років замикає собою добу МУР-у. Без декларації і спеціальної ухвали з'їзду МУР перестає існувати. Зумовило це — розселення української еміґрації з Європи й остаточне влаштування її в нових місцях поселення: Канада, Північна і Південна Америка, Австралія та інші країни. Спочатку виникла була ідея відновити МУР у Новому світі. Наш діючий голова МУР-у Улас Олексійович Самчук, наскільки мені відомо, звернувся був навіть з відкритим листом до всіх членів МУР-у з пропозицією відновити діяльність МУР-у. Але підтримки не дістав. У ті перші роки переселення і влаштування на нових місцях працівників пера, особливо — мистецького слова, охопила байдужість і знева́ра. Проте, це тривало не довго. Вже на початку 1952 року серед нью-йоркської групи літераторів виникає ідея створення письменницької корпорації в Новому світі. На початку була вона таємницею Докії Гуменної, Юрія Лавріненка, Оксани Буревій, Григорія Костюка та трохи пізніше прибулого до Нью-Йорку Юрія Шереха. Перший наш намір був — створити письменницьке видавництво. Ми навіть

склали були солідний видавничий плян. Але для реалізації цього пляну нам бракувало двох дрібниць: реально існуючої письменницької організації і грошей. І хоч серед нашої піонерської групи були: сам діяльний і перший заступник голови і два члени управи МУР-у, але властиво організації не було. І це знову ж таки підкинуло нам ідею створити в нових умовах і на новій статутівій базі письменницьке об'єднання. У цьому дещо допоміг нам також ще такий майже анекдотичний факт: у популярному тоді в Нью-Йорку показнику Directory of American Organizations in Exile from the USSR, на сторінці 85 значилось: Ukrainian Writers' Association in Exile і навіть якась адреса значилася. Чий це був жарт (хоч і з дуже поважними, мабуть, намірами) — я далі не знаю. Але він став нам у добрій пригоді. Ми мали вже готову і офіційно ніби визнану суспільною опінією назву письменницького об'єднання.

По смерті Юрія Тищенка його спільник Антін Білоус почав заохочувати нас створити видавничу корпорацію на базі його видавництва. Ми (тобто Д. Гуменна, Ю. Лавріненко і я) загорілися були цією пропозицією. Багато дискутували, засідали, навіть проєкт договору склали і назву видавництва «Слово» придумали. Але Бог нас милував від тієї ризикованої затії. Найбільшою перешкодою стало те, що в кожного з нас не було навіть по сотні доларів, щоб зробити перші вступні датки до корпорації. І це нас врятувало. Від усієї ідеї видавництва нам залишилась у спадку лише назва «Слово». Ми його приточили до вже запозиченої з нью-йоркського адресаря назви — Об'єднання українських письменників в екзилі й таким чином на початку 1954 року ми вже володіли повною теперішньою нашою назвою. Так постала назва, а одночасно й ідея створення нашого об'єднання.

Ідея виникла вчасно. До нашої п'ятірки за цей час активно долучились: Галина Журба, Євген Маланюк, Богдан Кравців, Іван Керницький, Вадим Лесич, Остап Тарнавський, Микола Шлемкевич і Леонид Лиман. Вийшло сакраментальне число 13. Воно поклало основи нового письменницького об'єднання, що назвало себе, як знаємо, Об'єднання українських письменників в екзилі «Слово». З ініціативи цієї тринадцятки 26 (подвійна тринадцятка!) червня 1954 року в літературно-мистецькому клубі в Нью-Йорку відбулася перша основоположна нарада літераторів і мистців, що мешкали в Нью-Йорку, Філадельфії та їх околицях. У нараді взяло участь понад тридцять осіб. З них пригадуємо: Докія Гуменна, Євген Маланюк, Тодось Осьмачка, Йосип Гірняк, Вадим Лесич, Василь Барка, Наталя Лівницька-Холодна, Святослав Гординський, Володимир Міяковський, Віктор Приходько, Галина Журба, Іван

Керницький, Зосим Дончук, Остап Тарнавський, Фотій Мелешко, Юрій Лавріненко, Микола Понеділок, Богдан Романенчук, Леонид Лиман, Гнат Діброва, Левко Чикаленко, Юрій Соловій, Василь Рудко, Софія Нагірна, Мирослав Радиш, Оксана Буревій, Петро Голубенко, Василь Чапленко, Валентина Карпова, Григорій Костюк та гість від білоруських колег — відомий літературознавець і критик Антін Адамович. Кореспонденційним шляхом участь у нараді взяли ті літератори, що з тих або інших причин не могли особисто прибути. Серед них були: Юрій Шерех (Бостон), Микола Шлемкевич (Ньюарк), Софія Парфанович (Детройт), Улас Самчук (Торонто), Іван Багрянний (Німеччина).

Учасники наради вислухали доповідь на тему: «Український письменник, його верстат праці й перспективи видання творів» (Григорій Костюк-Подольак), проєкт статуту (Юрій Лавріненко-Дивнич), проєкт статуту літературного фонду (Докія Гуменна). Після обговорення нарада ухвалила, що з того дня існує і діє письменницька корпорація під назвою Об'єднання українських письменників в екзилі «Слово». Тимчасова управа Об'єднання була затверджена в складі: Д. Гуменної, Ю. Лавріненка і Г. Костюка. Головування доручено Григорієві Костюкові. Нарада закінчилася першим прилюдним літературно-вокальним вечором. З читанням власних творів виступали: Євген Маланюк, Тодось Осьмачка, Вадим Лесич, Василь Барка, Іван Керницький і Микола Понеділок. Вокальну частину виповнили сольоспіви: Ганни Шерей, Марти Кокольської та Михайла Мінського. Інструментальну — Дарія Гординська-Каранович. Керував вечором Юрій Лавріненко.

Так родилось ОУП «Слово». З того моменту ми почали в ширшому засязі діяти і збирати наші сили. Друга ширша нарада ОУП «Слово», що відбулася 19 січня 1957 року, підсумувала трирічну працю «Слова», затвердила статут ОУП «Слово», яким ми керуємось і сьогодні, обрала нову управу та висловила побажання скликати перший загальноеміграційний з'їзд письменників. До нової управи були обрані: Євген Маланюк — почесний голова, Григорій Костюк — голова, Юрій Лавріненко — заступник голови, Остап Тарнавський — представник на Філядельфію, Леонид Лиман — секретар, Богдан Бойчук — фінансовий референт. Ці другі збори констатували, що ОУП «Слово» стало єдиним центром об'єднання всіх літературних сил українського закордоння. У наших рядах тоді вже було понад 90 членів з різних країн поселення. Зокрема ми поповнилися тоді молодістю групою поетів (Богдан Бойчук, Юрій Тарнавський, Емма Андіївська, Богдан Рубчак, Патриція Килина, Віра Вовк, Жень Васильківська), що тоді

вже себе творчо виявили. Ми були готові до скликання першого всеміграційного з'їзду письменників. Такий з'їзд успішно відбувся рік пізніше: 6—7 грудня 1958.

Важливість цього з'їзду була в тому, що це вперше після з'їздів у Європі зустрілися знову трудівники українського мистецького слова з усіх країн українського поселення: США, Канади, Англії, Аргентини, Бразилії, Венесуелі, Австралії, Німеччини, Франції. З'їзд вислухав такі доповіді: Григорій Костюк — відкриття з'їзду (наші підсумки й перспективи); Улас Самчук — Література, еміграція, край; Богдан Кравців — Сучасна літературна ситуація в Україні; Юрій Лавріненко — Сучасний стан української еміграційної літератури. Після цих доповідей та жвавої дискусії учасники з'їзду відбули великий літературний вечір (у залі Народного дому), яким керував Юрій Лавріненко, та окреме прийняття-зустріч з читачами (в залі Українського інституту Америки). З'їзд обрав нову управу «Слова» в складі: Григорій Костюк — голова, Улас Самчук, Іван Багряний, Юрій Лавріненко, Докія Гуменна, Богдан Кравців, Іван Керницький і Богдан Бойчук — члени управи, та затвердив проєкт звернення українських письменників в еміграції до українських письменників на батьківщині. Після загального погляду на становище на Україні, після згадки про початки реабілітації та про страхітливі наслідки сталінського терору проти діячів української культури у зверненні стверджувалося:

Так довго, як довго триватиме нищівна політика у відношенні до української літератури, мистецтва й науки, як довго український народ не матиме повної незалежності, так довго наша нація та її культура буде змушена тупцювати на задвірках чужої культури, так довго ми (і Ви, Шановні Колеги!) будемо приречені на важку, жалюгідну долю. При чім, Ваша доля в стократ гірша — Ви поставлені в позицію тих, хто має поділити історичну відповідальність за політику відсунення українського народу на третій план — у колоніальну відсталість і провінційність.

Тому нашим і Вашим завданням є — всіма силами добиватися такого становища для України, щоб не повторилося, щоб не продовжувалося страшне лихоліття української культури. Щоб не було знову довгих реєстрів невинно замучених і вбитих, щоб не треба було знову «реабілітувати» знищених літераторів, мистців і вчених.

Перший з'їзд дав поштовх до створення власного друкованого органу бодай у формі неперіодичних збірників: 1962 року появилася

наш перший збірник літератури, мистецтва, критики та документації «Слово».

Другий з'їзд «Слова» відбувся знову в Нью-Йорку 26—27 грудня 1964. В основі праці з'їзду стояли творчо-ідейні проблеми та становище літератури в світі, на батьківщині й на еміграції. Актуальній творчій проблемі «Традиція і новаторство» був присвячений спеціальний симпозіум, у якому взяли участь: Григорій Костюк, як модератор, Юрій Шевельов, Улас Самчук, Юрій Лавріненко і Василь Барка.²

Друга сесія (27 грудня) була присвячена жанровим проблемам та ідейно-мистецькій ситуації в українській та світовій літературі. Про ідейно-мистецьку ситуацію в українській літературі на батьківщині й в еміграції говорив Григорій Костюк; про жанрову специфіку літератури для дітей, про потребу й можливості її публікації — поетка Леся Храплива; про ідейну тяглість, національну специфіку й мистецьку вникливість літератури для дітей — Богдан Гошовський. Нарешті, ширшу подорож шляхами модерної поезії в світі зробив Остап Тарнавський. Його цікава доповідь накреслила лінію поетичного розвитку, від Бодлера починаючи й теперішньою плеядою поетів англомовного світу кінчаючи. Окремими влаштуваннями з'їзду були: великий літературний вечір і товариське прийняття — зустріч з українським громадянством. Закінчився з'їзд обранням нової Президії ОУП «Слово» в складі: Григорій Костюк — голова, Улас Самчук, Остап Тарнавський, Богдан Кравців, Юрій Лавріненко, Богдан Бойчук, Докія Гуменна, Іван Керницький, Святослав Гординський — члени.

Третій з'їзд ОУП «Слово» відбувся 18—19 травня 1968 року. Цей з'їзд в основному був присвячений відзначенню 50-річчя відновлення української державности та критичному переглядові українського пореволюційного літературного процесу. Третій з'їзд не ставив на порядок дня жодних організаційних питань. Не стояло питання й перевиборів керівних органів. Вся увага з'їзду була зосереджена на проблемах українського літературного життя на батьківщині й еміграції за останні 50 років. Цим проблемам було присвячено дві наукові сесії, що їх було влаштовано спільно з літературознавчою секцією Української вільної академії наук. На першій сесії (18 травня 1968) були такі доповіді: Григорій Костюк — Вступ до проблеми. Спроба періодизації українського пореволюційного літературного процесу (1917—67). Петро Голубенко —

2. Всі матеріали цього симпозіуму були опубліковані у третьому числі збірника «Слово», стор. 470-510.

Організаційні форми літературного життя 20-их років. Ігор Губаржевський — Проблеми стилю літератури 20-их років. Йосип Гірняк — «Березіль» і проблеми театру 20-их років. Богдан Кравців — Література доби «культу особи». Василь Гришко — Основні появи української радянської повоєнної прози. Іван Фізер — Соцреалізм як естетична доктрина. Григорій Лужницький — Драматургія Галичини між двома війнами.

На другій сесії (19 травня 1968 року) були доповіді: Богдан Рубчак — Поезія еміграції між двома війнами. Улас Самчук — Доба МУР-у (ретроспективні роздуми й оцінки). Остап Тарнавський — Поезія доби війни й першого повоєнного десятиріччя. Роман Рахманний — Поезія мого покоління. Іван Коровицький — Післявоєнна еміграційна проза. Богдан Бойчук — Поезія останнього десятиріччя. Марко Царинник — Сучасна українська поезія в сателітних державах.

Уже самі теми доповідей на обох сесіях свідчать, що були охоплені всі основні проблеми, жанри й етапи розвитку українського літературного процесу за останнє п'ятдесятиріччя. Це визначало й зміст третього збірника «Слово», що вийшов саме перед з'їздом.

Наш четвертий з'їзд відбувається під гаслом перегляду, підсумків і оцінок перейденого п'ятнадцятирічного шляху і творчого доробку. Сьогодні наше об'єднання нараховує 150 членів, що живуть і працюють майже в усіх країнах Західного світу. Членом ОУП «Слово» може бути кожний український автор, що більш-менш систематично працює в ділянці красного письменства, критики, мистецького есею, літературознавства та художнього перекладу. Ми покинули рідний край з протесту проти політичної тиранії, проти позбавлення людини елементарної свободи думки, віри, творчості, проти національних утисків і дискримінації. Тому наше об'єднання толерує повну всебічну свободу мистецьких переконань і напрямків: від найтрадиційніших реалістів до найрадикальніших модерністів. Членами ОУП «Слово» можуть бути і є люди різних вірувань, різних політичних поглядів і партійних симпатій за винятком тоталітарно-тиранічних. Тому прихильники світоглядів тоталітарних, що виключають свободу думки і творчості, належати до ОУП «Слово» не можуть. ОУП «Слово» є добровільне, творче співдружжя авторів різних віком, різних світоглядом, різних творчими стилями, напрямками і розумінням мистецтва, але рівних у взаємопошані, толеранції, співпраці і правах.

Я не буду перераховувати всього, що ми в аспекті організаційному зробили за ці п'ятнадцять років. Вкажу тільки на найістотніше.

Крім вказаних уже чотирьох з'їздів, ми мали чотирнадцять новорічних зустрічей, що вже стали нашою доброю традицією. Ми дали понад сто літературних вечорів і доповідей на різні теми у різних містах і різних країнах нашого поселення. Ми не пропустили ні одної важливої дати чи події з історії української літератури й культури минулого і сучасного. Першим, я вважаю, важливим актом нашого організованого життя була наша телеграма від 20 грудня 1954 року до другого з'їзду письменників Радянського Союзу в Москві. Висловлюючи своє співчуття письменникам усіх народів СРСР, що зібралися на свій з'їзд із страшними жертвами, ми висловили своє побажання, щоб вони спробували на з'їзді вияснити, чому лише з одної української літератури, за одне семиріччя 1930-их років, із 259 активно-діючих письменників зникло 223 письменники? Де вони? Яка їх доля? За що їх викреслено з життя народу? Ми, звичайно, не чекали відповіді на свою телеграму. Ми також знали, що переважна більшість письменників всіх народів, що з'їхалися на другий з'їзд у Москву, як і ми, розуміли і переживали ті жахливі втрати, що зазнали їх народи, і те беззаконня, що панувало і панує над ними. Ми знали також, що в умовах нічим не обмеженої партійної тиранії вони нічого не могли зробити. Але ми вважали за свій обов'язок нагадати і їм і тим режимовим наглядачам над ними, що ми тут і вільний світ взагалі про це не забуває і ніколи не забуде.

Ми запланували були зробити в Нью-йоркській публічній бібліотеці велику виставку до двадцятиріччя терору проти української літератури. Ми проробили колосальну підготовчу роботу. Але за браком коштів на найкращі витрати, які ми природно сподівалися дістати від УККА, але так і не дістали, виставка не відбулася.

Організоване наше літературне життя ми почали насамперед з публікацій, бо вважали це основним нашим завданням. Під нашою фірмою та за редакцією наших членів вийшло понад сорок томів праць. Першою нашою солідною публікацією, ще в період початкових років до організованого життя, був «Літературно-науковий збірник» ч. I, що його зредагував і видав накладом УВАН у США 1952 року Юрій Лавріненко (Дивнич). Дальшими нашими публікаціями були: збірка репортажних нарисів Докії Гуменної — «Багато неба»; збірка листування ваплітян (членів письменницької організації Вапліте, 1926-28) під назвою «Голубі диліжанси», що їх упорядкував і до друку підготував з архіву А. Любченка Юрій Луцький; збірка пародій, сатир та містифікацій Едварда Стріхи за редакцією і післямовою Юрія Шереха. Це перше джерельне

видання цих унікальних в українській літературі матеріалів. Подією було видання драм, листування та статтів Миколи Купіша зі спогадами його дружини, та роману «Місто» В. Підмогильного, що вийшли у виданні УВАН за редакцією, з післямовама, коментарями та примітками Григорія Костюка. «Українська літературна газета», що почала виходити з 1955 року за редакцією двох членів-основників «Слова» — Івана Кошелівця і Юрія Лавріненка-Дивнича, була фактично органом нашої літературної думки. Від 1962 року ми почали видавати наші неперіодичні збірники «Слово», що стали вже офіційною візитівкою нашого об'єднання. Ще десятки видань під нашою фірмою, про які тут нема змоги згадати, завершують серію наших публікацій. Тут же треба сказати, що ми не мали жадних видавничих фондів, жадного редакційного платного апарату, навіть сталого приміщення для всієї видавничої акції. Все, що ми досі видали, було зроблене переважно за рахунок окремих чи гуртових меценатів, передплатників та жертводавців з-поміж свідомої нашої еміграційної спільноти та деяких культурно-наукових установ (УВАН, в-во «Сучасність», д-р Володимир Возняк, С. і П. Пауші з Едмонтону, в-во «Вісник» ОЧСУ, Українська кредитова спілка у Торонто та сотні поодиноких передплатників та жертводавців) і, нарешті, часто за рахунок самих авторів та їх ближчих друзів.

Ми були в контактi з такими установами, як польський Інститут Літературний та з відомим місячником «Культура» у Парижі, з Інститутом єврейської культури (UIVO) та єврейською секцією ПЕН-Клубу у Нью-Йорку. Тісний контакт був у нас з болгарськими екзильними письменниками, з якими ми відбули цікавий спільний літературний вечір, присвячений творчості поета Христо Огнянова (2 квітня 1960). Ми намагалися стежити за публікаціями наших творів чужими мовами і якщо зауважили якусь помилку, нетакт чи викривлення фактів, ми негайно втручалися і робили належні поправки. Так було, наприклад, з публікацією німецькою мовою антології світової лірики, що її видало 1960 року німецьке видавництво Sigbert Mohn Verlag під назвою «Панорама модерної лірики». Там було вміщено переклад 14 українських поетів під рубрикою «Росія». ОУП «Слово» внесло негайно офіційний протест, з в'ясненням справи і конкретними поправками. Видавництво відповіло подякою й обіцянкою при наступній публікації виправити всі допущені помилки. Ми ввійшли в тісний контакт і персональне членство з міжнародною організацією ПЕН-Клуб. Від 1957 року ми маємо двох членів в управі американської філії ПЕН-Клубу екзильних письменників. На форумі ПЕН-Клубу 1958 року наша

делегация влаштувала літературний вечір, присвячений 25-річчю смерті М. Хвильового та його сучасникам. Цікаву доповідь про це зробив Юрій Лавріненко, яка пізніше була опублікована в американському збірнику «Culture-Essays» і знайшла широкий відгомін у пресі.

Ми мали можливість брати участь у міжнародних конгресах ПЕН-Клубу, але постійний брак коштів на це і брак зацікавлення від суспільно-культурних організацій, що такі фонди мають, стояли на перешкоді. Проте, шляхом приватної ініціативи деякі наші члени (Ігор Костецький, Віра Вовк) брали участь у кількох конгресах ПЕН-Клубу. 34 конгрес ПЕН-Клубу, що відбувався в червні 1966 року у Нью-Йорку, уможливив нам соліднішу й активнішу участь у ньому. Постійну участь у цьому конгресі брали чотири наших члени: Вадим Лесич, Остап Тарнавський, Богдан Бойчук і Григорій Костюк.³ Важливість цього конгресу для нас у тому, що тут, чи не вперше за всю історію існування цієї міжнародної організації, з її високої трибуни у слові генерального секретаря ПЕН Дейвіда Карвера вже на першій пленарній сесії конгресу прозвучало ім'я України й української літератури. У доповіді про підсумки й перспективи діяльності президії ПЕН-Клубу Дейвід Карвер сказав, що в останній рік, у центрі уваги президії, а зокрема спеціального комітету при ній — «Письменник в ув'язненні», стояли питання арештів і репресій письменників узагалі в світі, а на Україні зокрема. Арешти серед українських письменників нас турбували і турбують, — говорив Карвер (він мав на увазі арешти Івана Світличного, Михайла Косова, Михайла Осадчого, Михайла Масютка, братів Горинів, що про них тоді широко писала світова преса). Президія ПЕН-Клубу, поруч з подібними справами в інших народів, не залишить справи українських колеґ до повного вияснення їх долі.

Цю заяву генерального секретаря переповнена представниками мистецької літератури від 60 народів світу заля конгресу вітала схвальними довготривалими оплесками. Це був наш безсумнівний успіх. Про це свідчить ще й той факт, що наша декларація, адресована спеціально до учасників 34 конгресу ПЕН-Клубу, яку я в кількості 400 примірників поклав на відповідний стіл, за кілька годин уся розійшлася. У тій декларації ми з'ясували тогочасну ситуацію в українській радянській літературі, подавали імена репресованих молодих літераторів, пригадували числа

3. У світлі цих фактів більше ніж дивно прозвучала заява В. Шаяна у його минулорічному репортажі про його особисту участь у 36 конгресі ПЕН-Клубу на півдні Франції, що, мовляв, він був перший українець, який брав участь у конгресі ПЕН.

тяжких жертв нашої літератури в минулому, вказували, що над сучасною українською літературою почав підноситися знову страхітливий привид сталінізму, і закликали побратимів-письменників усього світу стати на оборону репресованих, покривджених і гнаних. Це була відчутна акція. Недарма найвищий орган наглядачів за радянською літературою — московська «Литературная газета», через місяць після конгресу ПЕН-Клубу, 28 липня 1966, в редакційній статті під навмисно невиразною назвою «Кто же мешаает писательским контактам?», коментуючи недавній конгрес, писала: «Не обійшлася справа без наклепницьких заяв українських та естонських націоналістів». Що то за «наклепницькі заяви», коментатор не пробував пояснити і боявся подати бодай одну цитату з тих заяв. І це зрозуміло. Бо що він міг сказати проти нашої правди, наших незаперечних фактів?

Я не маю змоги докладніше зупинитися на тій нашій акції, зокрема на підготовчому періоді до конгресу. Скажу тільки, що копію нашого меморандуму до міжнародного ПЕН-Клубу в Лондоні ми одночасно вислали ще до ЮНЕСКО при ООН, до Європейського союзу письменників, на руки його тодішнього голови італійського письменника Джанкарльо Вігореллі (Рим), до французького центру ПЕН-Клубу (Париж), до Американської академії поетів (Нью-Йорк), до Американського центру ПЕН-Клубу, на руки голови Луїса Галантьєра (Нью-Йорк), і персонально: Артурові Міллеру, Джону Стайнбеку, Роберту Ловеллу, Джону Дос Пассосу, Бернарду Расселу (Лондон) і Люї Арагону (Париж).

Щодо інших наших міжнародних зв'язків, то ми тримали і тримаємо контакт з відомою міжнародною організацією Amnesty International, яка дуже багато робила в справі звільнення В. Черновола.

В українському суспільному житті ми теж, у міру наших сил, можливостей і доцільності, брали участь. Ми не були і не хотіли бути спортовим м'ячем у політичній, не завжди розумній, грі наших партій, наших конфесійних громад, регіональних груп тощо. Тому ми, як організація, свідомо не ангажувалися і не ангажуємося в ту чи іншу політичну, конфесійну чи регіональну акцію, хоч особисто кожний наш член мав повну свободу дії. Всі різноманітні українські політичні середовища, як і різні українські конфесійні чи регіональні громади ми розглядаємо як більш чи менш досконалі частки єдиної української спільноти в діаспорі. Наше призначення не бути додатком чи на послугах тої чи іншої суспільної чи конфесійної частки, а стояти поруч, бачити і розуміти всю багатоманітну складність життя нашої спільноти, її позитиви і

негативи, її здорові й хворі первні. Бачити, розуміти, відчувати і зображувати чесно, безкомпромісово і правдиво. Нас як людинознавців в однаковій мірі мусить цікавити українська людина, як і людина взагалі, в різних, найдивовижніших ракурсах її життя. Ми в однаковій мірі, з об'єктивністю лікаря, дослідника й психолога повинні ставитися до ідейних і безідейних, жертвених та суспільновідданих і замкнених у свої особисті світки егоїстів, нормальних і скажених, буйних і тихих, віруючих і безвірних, чесних і злодіїв, моральних і неморальних, п'яниць і тверезоносців, — одне слово, весь цей багатоликий і складний людський світ, що властивий всім народам, є для нас об'єктом нашого вникнення, пізнання й зображення. Це саме собою не подобалося деяким політичним середовищам, які звикли все розглядати й оцінювати з позиції своїх партійних постулатів і догм, а літературу, мистецтво, науку — як слуг політики, як виконавців «соціального замовлення» партії. Тому проти нас, з самого початку, почалася тиха і явна протидія. Нас намагалися політично скомпромітувати, на нашу адресу спрямовувалися різні провокаційні закиди, пробували послабити нашу незалежність і, нарешті, — розкласти з середини. Про ці сумні і негідні історії я навіть і не хочу тут говорити, може, колись окремо скажу, публікуючи при тому відповідні документи і прізвища. Сьогодні ж, у п'ятнадцятиріччя нашого існування, я з гордістю стверджую, що наш літературний цех у цілому (за винятком двох-трьох одиниць) витримав іспит з честю. Ми зберегли свою цілість і незалежність. До нас потягнулося і тягнеться все здорове, культурне, освічене і творчо незалежне. Не випадково наша організація сьогодні нараховує в своїх рядах понад 150 членів. Поповнення приходить головне за рахунок творчої студентської молоді та молодих учених літературознавців, професорів американських університетів.

У загальнокультурних починах української спільноти ми, як організація, завжди брали ту чи іншу участь. Маю на увазі Комітет будови пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні, співпрацю з науковими установами (УВАН, НТШ, Науково-публіцистичний інститут, Українське історичне товариство тощо), а особливо співпрацю над створенням Енциклопедії українознавства. Одне слово, все те, що ми вважали загальним і тривалим набутком української спільноти у вільному світі, відбувалося при тій чи іншій нашій активній участі.

Ми створили свій скромний літературно- допомоговий фонд. Ще Іван Франко колись мріяв про це. «Мені мариться, — писав він у статті „З новим роком(1897)”,⁴ — в першій лінії зав'язання дійсної, на

⁴ «Писання Івана Франка», IV. Молода Україна. Частина перша. Львів, 1910, стор. 141.

статутах опертої корпорації руських письменників, з фондом для взаємної допомоги і для забезпечення вдів і сиріт по них».

Доля хотіла, щоб ця велика ідея Франка була реалізована тільки через 60 років, і то поза межами рідного краю. Ми, приневолені лихим життям на еміграції, створили таки на статуті оперту корпорацію українських письменників, з фондом для взаємної допомоги і для забезпечення вдів і сиріт по них. Це істотна теза нашого статуту літературно-допомогового фонду «Слова». Ця ідея постала разом з ідеєю організованого літературного життя. Перші кроки до створення такого фонду дав наш почесний член, заслужений діяч українського театру Йосип Гірняк. На початку п'ятдесятих років його заходами було створено «Комітет допомоги родині Миколи Куліша». Комітет провів велику акцію. Український театр в Америці, під керівництвом Олімпії Добровольської та Йосипа Гірняка, віддав весь чистий прибуток з кількох своїх вистав до диспозиції цього комітету. Комітет не тільки ефективно допоміг тоді родині великого українського драматурга, але й пожертвував біля 1000 дол. на будову пам'ятника акторові і режисерові В. Блавацькому. Виконавши свою тимчасову функцію, комітет перестав існувати. Його ідею відразу підхопили наші члени і створили Комітет допомоги творчості Тодося Осьмачки. Цю акцію в США очолив Юрій Лавріненко, а в Канаді — Юрій Стефаник. Цей комітет багато і віддано опікувався життям і творчою працею хворого поета. Одночасно на ширшому громадському форумі ми порушили ідею створення загального Фонду української культури. ФУК мав бути загальним допомоговим фондом працівників літератури, мистецтва, театру, науки і преси на еміграції. Цю ідею гаряче підтримав президент ЗУАДК д-р Володимир Галан, запропонувавши навіть допомогу з боку технічно-адміністративного апарату ЗУАДК. Мали ми підтримку і з боку редакції «Свободи», що навіть один свій великий ювілейний вечір влаштувала на користь плянованого ФУК. Але через незацікавленість і байдужість деяких інших наших партнерів з мистецького і наукового світу ідея ФУК завмерла в початковій стадії свого утворення. В наслідок всіх цих кількарічних випробувань і намагань ми прийшли до переконання, що абсолютну рацію мав Осип Маковей, коли ще 60 років тому, в цій же справі, висловився так: «Ніхто не подбає за нас, коли ми самі себе і свою роботу будемо маловажати». І ми вирішили самі подбати про себе. Другий з'їзд ОУП «Слово», що відбувся 26-27 грудня 1964 року, ухвалив створити Літературно-допомоговий фонд нашого об'єднання та виробити «Чартер», тобто офіційну реєстрацію у відповідних урядових установах, для його законного

офіційного існування. Все це на сьогодні ми маємо. Від весни 1965 року діє при ОУП «Слово» Літературно-допомоговий фонд. Скромний, не такий, якого вимагають наші потреби. Ми не зуміли його поставити на належну височінь. Наші громадсько-культурні організації не виявили належного зацікавлення і не прийшли нам на допомогу в такій мірі, в якій вони спроможні. Перед керівництвом Літфонду — великі ще і тяжкі завдання: ввійти в ширші і глибші контакти з нашими громадами, з'ясувати їм суть і завдання Літфонду, як єдиного загального літературно-допомогового фонду всіх наших письменників в еміграції, скоординувати акцію різних регіональних літературних фондів і розгорнути ефективнішу допомогову працю. Але й при всіх цих скромних наших можливостях ми за час існування Літфонду систематично хоч і скромно допомагали всім тим нашим колегам (як тут, так і деяким письменникам за залізною завісою), що такої допомоги потребували, та вдовам і дітям померлих письменників.

Закінчуючи цим організаційний аспект нашої діяльності, хоч і не вичерпавши всіх важливих фактів його, хочу ствердити, що ця організаційна форма нашого літературного буття зіграла велику, позитивну роллю. Колись Юрій Шерех, підсумовуючи організаційну сторінку доби МУР-у, писав:

Організація багато важить для літератора, хоч ці прояви може менше почуваються. Для своєї творчості письменник потребує оточення, літературної атмосфери. Літературні твори пишуться насамоті, але удосконалюються, а почасти й задумуються в живих зв'язках з людьми, що знають і розуміють, що таке література, чим живе вона і її творці. З цього погляду значення МУР-у... більше ніж може здатися («Не для дітей. Літературно-критичні статті й есеї». «Пролог», Нью-Йорк, 1964, стор. 249-250).

Я переносу цю думку на наш організаційний період і стверджую, що з цього погляду п'ятнадцятиріччя організованого життя об'єднання українських письменників в еміграції має дуже велике значення як у суспільно-історичному, так і в творчо-ідейному плані. Значення багато більше, ніж це суб'єктивно може здаватися кожному з нас.



Переходжу до творчого аспекту нашого п'ятнадцятиріччя. Творча праця членів нашого об'єднання, зрозуміло, виявлялася в

кількох, властивих літературі, жанрах: прози, поезії, драматургії, літературної критики і мистецтва перекладів.

Почнемо з наших прозаїків. Українська еміграційна проза за звітний період становить собою дуже цікавий перекрій в художніх образах нашої історії та буття й психології нашої людини, від п'ятнадцятого сторіччя починаючи і нашими днями, нашим сучасним життям кінчаючи. Від чи не вперше зображеного в нашій літературі Юрія Дрогобича, знаменитого українського вченого 15 сторіччя, що тепер виростає в легендарну постать нашої історії і науки, від зображення невдалого повстання князя Михайла Глинського проти литовсько-польського панування в бурхливу добу на переломі 15-16 сторіч (повість Юрія Тиса «Останній Лицар»), через добу козацьких повстань і державу Хмельницького (роман Миколи Лазорського «Степова квітка», повісті Юрія Тиса — «Конотоп», «Бої Хмельницького», «Звідун з Чигирина»), через полтавську трагедію («1709» Леоніда Полтави), руїну гетьманської України («Гетьман Кирило Розумовський» Миколи Лазорського) і селянські рухи 18 сторіччя («Довбуш» Віталія Волкова), — до 19 сторіччя, що оживає в творах Людмили Коваленко («Дві краси», «Давні дні», «Степові обрії»), хроніці Фотія Мелешка («Три покоління», перша і друга частина), Галини Журби («Тодір Сокір») і Марії Струтинської («Молодий сад»). Варто відзначити, що ці твори, вперше за останню чверть століття в еміграційній літературі, почали зображувати добу другої половини 19 сторіччя, добу сумарно кажучи, Драгоманова, Франка, Навроцького, Подолинського. Це доба революційного народництва й просвітництва, що її соціальні й національно-визвольні ідеї запліднили всю першу половину 20 ст. і сформували те духове підсоння, в якому виросло покоління великої революції 1917 року. Це надзвичайно важливі психологічно-мистецькі студії, що допомагають нам краще пізнати ту минулу добу. І хоч деякі з цих творів хибують на ті чи інші вади, скажімо — якась, я б сказав, периферійність громадської і культурної свідомості героїв Людмили Коваленко чи зайвий, полемічно-сатиричний образ дрібного крутія і пройдисвіта Мойси Квача в романі Галини Журби — проте вага їх у цілому процесі нашої літератури чимала. Бо це ж не тільки факт поширення тем та ідей екзильної літератури, а, що найголовніше, — черговий творчий корегуючий діалог з літературою на рідній землі, у якій так само мало і, може, ще менш задовільно щодо глибини, всебічності й об'єктивності, написано про цю добу.

Людина передреволюційного двадцятиріччя, людина в добу першої світової війни, а особливо людина в добу революції 1917

року, вибуху національної свідомості й відновлення української державности, — в тій чи іншій силі зображена в двох книжках Людмили Коваленко «Прорість» та «Її окрадену збудили», в романі-хроніці В.Несторовича «Серця і буревії», в перевиданих, без цензурних купюр і вимушених пропусків, «Записках полоненого» О.Кобця, мемуарній повісті Олени Василевої «Коли орбіти схрещуються» та в белетризованих нарисах Йосипа Мандзенка-Сірого «Ліс шумить».

Цілком природне, що найбільшу увагу приділили наші автори українській людині в умовах радянської дійсности. Переживши апокаліптичні роки гвалтовної колективізації та так званої індустріалізації країни, — український письменник, опинившись поза межами ефективної влади ЧК-НКВД-МДБ, був, сказати б, одержимий бажанням якнайшвидше і найправдивіше розповісти про страхиття цього часу не тільки західньому світові, не тільки нашим нащадкам, але й самому собі та своїм сучасникам. Не все тут глибоко досконале з погляду мистецтва. Майбутній історик літератури проробить належну селекцію і поставить кожний твір на належне йому місце. Але сила всіх цих творів, створених з найглибшим бажанням сказати правду, в їх фіксації численних фактів, діявольських типів, несамовитих трагедій, ситуацій і вчинків тієї смертоносної доби в історії українського народу. І незаступне значення їх в історії української літератури ще й у тому, що ці теми, ці образи, ці події і ці роки в українській радянській літературі й по наш день є на 90 відсотків не торкнені й заборонені.

На першому пляні серед творів про цю добу стоїть роман «Ротонда душогубців» Тодося Осьмачки. Я не знаю в нашій літературі книжки дивнішої, несамовитішої і одночасно глибшої й трагічнішої. У романі «Ротонда душогубців» є сцена, яку міг вигадати тільки Осьмачка. Сталін викликає до себе Єжова для поточної інформації. Розмова йде про найтонші й найпевніші методи утихомирення українського народу, що тоді робив одчайдушні спалахи опору. Єжов інформує про небезпечного українського поета Бруса, книжка якого «Колони» заслуговує на особливу увагу НКВД. Сталін наказує прочитати якийсь виривок з цієї книжки. Єжов вибирає, за його словами, найконтрреволюційніший. З закам'янілою увагою Сталін прослухує цей уривок. Останні дві строфи його звучали так:

Бо простягаю руки у кайданах
До немірєнних позахмарних ям
Й питаюся, страждаючи, мов рана:
Коли земля нам щастя не придбала,

То, може, щастя наше там?

Та зорі і простори рівним летом
летять крізь пальці, як вода в снігах,
боками об кайдани б'ють плянети,
і по руках моїх, залізом стертих,
кривава відповідь збіга...

Я думаю, що ці строфи межово окреслюють всю ідейно-мистецьку суть «Ротонди душогубців». Це апокаліптичний образ розпуки і безвихіддя цілого великого народу, що потрапив у лапета сильнішого, жорстокого й невблаганного. Мова, образи і ситуації в романі — повні надлюдської гіркоти і, висловлюючись словами Осьмачки, «темно-несамовитого безвихіддя». Це страхітливий, але мистецьки правдивий образ розп'яття народу нашого в роки сталінської деспотії. Окремі деталі його можуть бути дивацькі, для багатьох несприйнятні, а то, може, й непереконаливі. Але цілість і суть образу несамовито, страшної доби непідробно правдива.

Осьмачка пише, що Сталін, після хвилинного здивованого мовчання, промовив так:

Я певний, що в усій світовій поезії не знайти такої картини, як в останніх двох куплетах цієї поезії. У їх ми бачимо, як гігантська постать пронизує космос своєю трагічною величиною. І ми світ відчуваємо могутніше, ніж ми можемо його звичайно відчутти.

Я маю сумнів, щоб Сталін мав такий вникливий розум щодо схоплення суті мистецького твору. Але я вірю, що його мав автор пекельного образу «Ротонди душогубців».

Докія Гуменна створила епопею тисячолітнього буття українського народу. Почала від себе, від своєї юнацької доби («Абстрактна справа», «Кімната з примусом», «Сосна чекає чуда» та багатьох інших), спробувала ширше обсервувати життя в аспекті громадсько-національному («Листи з степової України», «Кампанія», «Вірус») — зазнала тяжких ударів, нагінки, заборони, остракізму. Замовкла, але не скорилася. Як тільки примхлива доля дозволила — розмахнулася вже на еміграції на чотиритомну епопею про долю українського села, від кінця 19 сторіччя починаючи і сталінським лихоліттям кінчаючи («Діти Чумацького Шляху»), на психологічні студії з життя й побуту української людини з різних суспільних прошарків 20-их і 30-их років («Жадоба», «Мана», «Скарга майбутньому»), на роман-хроніку з другої світової війни («Хрещатий Яр») і, нарешті, на своєрідний, зовсім новий у нашій літературі жанр — я б його, покищо в своєму

робочому пляні, назвав жанром мітологічної історично-ретроспективної візії. Це: драматизована повість-феєрія «Епізод із життя Європи Критської», мітологічна повість «Велике Цабе», есей-візія «Благослови, мати!» і, нарешті, роман «Золотий плуг».

Реаліст за своїм мистецьким наставленням, психолог і літописець свого часу, Докія Гуменна мала відвагу вирватися з нашої доби, поринути на три-чотири тисячоліття в минуле і там, шляхом дослідника, психолога й візіонера, пошукати вічних джерел нашого національного буття. Це грандіозна романтична візія в реалістичному спрямованні авторки. Колись, у 20-і роки, активні романтики і вітаїсти, на чолі з Миколою Хвильовим, створили грандіозну візію майбутнього українського народу та його культури — велику добу азійського ренесансу, — візію нового великого відродження людства, в передових і провідних лавах якого мали бути творці українського мистецтва і науки. Докія Гуменна у своїх мітологічних візіях пішла протилежним шляхом, але з тією самою метою: відшукати дух і провідне місце української людини в праісторії людства.

Критика ще належно не оцінила цих новаторських і оригінальних лочинів Докії Гуменної. Було кілька цікавих, а інколи й нецікавих, ба навіть пасквільних спроб коментувати ці відважні зусилля авторки, пояснити логічність чи нелогічність її мітологічних візій. Дуже шкода, що серед нас немає такого авторитету в питаннях праісторії та мистецького мислення, яким був покійний Віктор Петров. Але його рецензія на першу спробу Гуменної з цього нового жанру — повість «Велике Цабе», дає нам дуже багато. Він ствердив, що ця перша спроба Гуменної є цілком оригінальна, цілком її. Він підкреслив відвагу авторки «вступити в замкнені вертогради». Ці, не торкнені мистецькою літературою історіософичні проблеми він порівнював до вогню. «Гратися з вогнем можуть або факіри, або щирі люди. Ви — щира! Ви входите в вогонь, як саламандра: бо саламандри живуть у вогні». Він уважав, що опанувати мистецьким словом доісторичну проблематику, відтворити її в образах можна, мабуть, тільки трьома шляхами: «або через „невротичний міт“, „мітологічний невроз“, або через переказ своїх власних переживань. Абож третій шлях, як у Вас, шлях оригінального відтворення міту відповідно до конкретних етнографічно-археологічних матеріалів».⁵

Твори цього жанру Докії Гуменної я вважаю великим її творчим успіхом і нашим загальним набутком.

5. Цитати взято з рецензії В. Петрова 1948 року, що була опублікована як додаток ч. I до книжки Д. Гуменної «Велике Цабе», 1952, стор. 145-148.

Улас Самчук подарував нам за цей час нові романи: «Темнота», «Чого не гоїть вогонь», «На твердій землі» і книжку спогадів «На білому коні». Завжди оригінальний і незалежний у думанні й зображенні життя людського, схильний до філософських вникнень, історіософічних та ідейних концепцій, він у своїх творах іде не втертим шляхом. І це час від часу створює йому конфлікти й непорозуміння з критиками і читачами. Роман «Темнота» — твір не звичних і навіть не прийнятих в українському політичному світі проблем. Твір, що його наша критика не зуміла ще як слід прочитати. Це прикро для автора. Але це — не трагедія. Не всім дано схопити відразу верхів'я ідей нашого смутного й затьмареного трагедійними фактами часу. Не всім дано збагнути кардинальні тенденції руху вперед сучасного світу й українського місця в ньому.

«Морозів хутір» — відтворив у живих образах межово складну ситуацію східноєвропейського простору під час і на другий день великої революції 1917 року та вказав на місце і вагу в ньому України, як палахкої візії пробудженого до життя народу. Роман «Темнота» зображує вже дальший, вищий етап пореволюційної ситуації та катастрофально-трагічний стан того народу, що в революцію заявив своє право на життя. Перед читачем постають темні горизонти цілої України 30-их років. Село і місто, колективізація, голод, репресії, тюрми і концтраки. Люди різних станів і професій. Колишні привілейовані верстви (граф Демідов), служителі різних культів, лікарі, інженери; селяни: заможні, середняки, бідняки, наймити; письменницький, мистецький і науковий світ; світ безпритульних і злочинних елементів; різноманітний партійний і енкаведистський типаж: від найпослідовніших і засліплених фанатиків до найпринциповіших опозиціонерів і партійних лібералів. Цей ідейно і духово, національно і соціально багатоманітний типаж, у найскладніших і найдраматичніших ситуаціях, на межі життя і смерті, виповнює основний сюжет роману. Автор заглянув у всі найпотаємніші закутки життя того східноєвропейського простору, на якому розкинулась і українська земля та на якому живуть і українські люди. І заглянув він туди як допитливий об'єктивний дослідник і психолог, що хоче збагнути й відтворити істину, хоче зрозуміти і другим розповісти, чому саме так, а не інакше сталося? Чому мільйони людей потрапили в таке трагічне безвихіддя? Хто, яка диявольська чи людська сила завинила в цьому? І де, на яких шляхах: духових, суспільних, господарських чи моральних можна знайти вихід? Це основне ідейно-мистецьке звучання роману.

Друга світова війна, розп'яття України між двома хижакми і

стихийний зріст українського руху опору проти всіх завойовників — виповнюють зміст роману «Чого не гоїть вогонь». Роман гостросюжетний, повний динаміки, різноманітного й багатолікового типажу, надзвичайних пригод, критичних ситуацій, потрясаючих батальних сцен, оригінальних думок, цікавих діалогів і чарівних пейзажів української землі. Не беруся зараз пояснювати, але факт, що таким надзвичайно важливим подіям (хоч як ми до них суб'єктивно, як сучасники, ставилися б), український рух опору під час другої світової війни в різних його формаціях і виявах, вільна українська література не приділила досі належної уваги. «Нотатки повстанця» і «Молоді паростки» Степана Федорівського, до того ж позначені невправністю малодосвідченого автора, та темпераментно і з багато більшим журналістичним досвідом, психологічним вникненням і навіть мистецьким відчуттям образу, написаний «Повстанський записник» Михайла Данилюка, — далеко не вичерпують цієї проблеми. Роман Уласа Самчука «Чого не гоїть вогонь» один з небагатьох кращих творів на цю тему.

І, нарешті, утвердження гваної лихоліттям доби української людини на новій землі, у Новому світі знайшло своє зображення в останньому романі Уласа Самчука «На твердій землі». Цим романом Улас Самчук ніби завершив певний етап з великої епопеї української людини, що почала свій похід з першого значущого твору автора — «Волинь». Події в романі «На твердій землі», треба думати, це тільки дрібні й малі епізоди перепочинку, відпруження на незакінченому шляху великої мандрівки.

Ті ж проблеми, але по-своєму, порушує й Іван Багряний у романах: «Сад Гетсиманський», «Маруся Богуславка», «Вогненне коло» і «Людина біжить над прірвою». Моторошна доба сталінського терору, арешти, допити, тюрми й концтраки. Проблема вірності і зради, любові і ненависти, віри і безнадії, непоборності і витривалості української людини в найтяжчих ситуаціях — такий ідейно-мистецький сенс роману «Сад Гетсиманський». В основі романів «Маруся Богуславка», «Вогненне коло» і «Людина біжить над прірвою» стоїть українське молоде покоління. Його випробування в тривимірній межовій ситуації: сталінський терор, радянсько-німецька війна й німецька окупація України — становить собою наскрізну ідею всіх цих трьох творів. Є ще одна істотна риса всіх прозових і драматичних творів Багряного — це його глибока віра в людину, в її творчу, братерську, людську душу, витривалу і незрадливу. Чи буде то понура доба Єжова-Сталіна з їх тюрмами, концтаборами, злом і неправдою («Тигролови», «Сад Гетсиманський», «Маруся Богуславка»), чи то хресний шлях української

людини в роки другої світової війни («Вогненне коло», «Розгром», «Людина біжить над прірвою») — в усіх цих творах ідея героїчного гуманізму з його вірою в людину, в правду і добро на землі звучить як пісня перемоги, як вірую, як заповіт.

Василь Барка переставився на прозу, щоб дати нам роман «Жовтий князь». Глибоко трагічна доба голоду 1932-33 — основна тема роману. Написаний свідомо в інвективному, викривально-обвинувальному пляні роман, проте, є живим, хвилюючим мистецьким образом понурої доби українського лихоліття.

Анатоль Гак, після довгого мовчання, обдарував нас збіркою оповідань і фейлетонів під назвою «На двох трибунах». Це підсумок, і то далеко не повний, його творчої праці за останні роки. Але Анатоль Гак давній і заслужений працівник у багатьох жанрах мистецького слова. Історик літератури, підсумовуючи довгі роки праці А. Гака, міг би вказати не на дві, а на багато «трибун», з яких наш автор виступав на полі українського красномовства. Тут і романи («Молода напруга»), і повісті, і оповідання («Розгороджене життя»), п'єси та комедії («Студенти», «Людина в окулярах», «Родина пацюків» тощо), гуморески та фейлетони («Лопанські раки», «Роман з партійкою», «Міжплянетні люди» та ін.), і мистецькі нариси. Отже, з багатьох трибун, протягом багатьох років успішно забирав голос про українське життя й українську людину Анатоль Гак та його численні псевдоніми (Антоша Ко, Мартин Задека та ін.). Остання книжка Анатолія Гака «На двох трибунах» тематично тісно пов'язана як з життям еміграції, так і з підрадянською дійсністю. Написана в специфічно гаківському стилі — спокійної розповіді з виразним гумористичним забарвленням, вона до характеристики підрадянської людини додає багато свіжого й оригінального. Коли Осьмачка, Гуменна, Самчук, Барка пережите й передумане зображують в трагедійно-похмурому світлі, то Анатоль Гак подає його в світлі жарту, посмішки, іноді навіть шибеничної («В облозі страху»).

Окреме цікаве місце в зображенні радянської дійсності та її людини посідає творчість Василя Гайдарівського. Василь Гайдарівський має свій світ героїв: це робітнича верства взагалі, а гірники нашого Донбасу зокрема. Цей світ він знає досконало. Сам син робітничого Донбасу — там родився, жив, працював і перші свої твори писав.

В. Гайдарівський має гостре око спостерігача і вникливого аналітика. Він бачить світла і тіні, добро і зло, людяне і тваринне. Наявність таких розючих контрастів у підрадянської людини зумовлена не тільки людською вдачею взагалі, але й тим

політичним підсонням, що там панує. Страх, втрата довір'я людині до людини, навіть до найближчих, а інколи до рідних («Непрошений гість»), постійне відчуття страху перед доносами, арештами, тюрмами і засланнями — це те похмуре підсоння, в якому живе робітництво Донбасу. Але характерна особливість образного думання Гайдарівського — це його тонке уміння переконливо показати читачеві, що навіть така похмура дійсність не може вбити людину і людяне в ній. Це наскрізна ідея всіх його повістей, включно з виданою окремо повістю «Заячий пастух». Він має почуття міри. Він сам ту чи іншу ідею не афішує, її не випинає, нею не хвалиться. Він її тільки показує в дії, в образах, у характерах та інколи в дуже тонких психологічних ситуаціях. Ця людяність, ця віра в людину споріднює твори Гайдарівського з творами Багряного. Але це не запозичення й не наслідування. Це лише споріднене ідейно-мистецьке бачення світу.

Олекса Ізарський — це прозаїк дещо іншого, відмінного від Гайдарівського стилю, мистецьких засобів і навіть суспільних зацікавлень. Проте їх поєднує саме універсальна ідея гуманності й віри в людину. О. Ізарський автор трьох книжок: «Ранок», «Віктор і Ляля» та «Чудо в Мисловицях». Саме тепер у журналі «Сучасність» друкується його четверта книжка «Київ». Відповідальне, але й почесне завдання взяв на себе О. Ізарський. Він, треба думати, хоче в кількатомовій епопеї подати образ свого покоління. Це те покоління, що прийшло, формувалось і утверджувалось духово в темну добу сталінізму, що пережило другу світову війну і після неї, змужнівши інтелектуально, з чималим суспільним досвідом, вступило в життя. Що це покоління дасть світові взагалі, а українському зокрема, ми ще сказати не можемо. Ми його покищо обсервуємо в університетських аудиторіях, у книгозбірнях, у приватному житті та студентських товариствах Києва напередодні другої світової війни. І хоч автор, сказати б, вихопився з загального пляну і дав нам «Чудо в Мисловицях», де ми вже бачимо нашого героя в еміграційному поході, проте, нам здається, що життя, свідомість і діяльність героїв Ізарського ми відчуємо й побачимо у широкому ідейно-суспільному розвороті тільки після закінчення «Києва». Чи буде то еміграція, чи рідний край, то не істотно. Важливе, що покоління це буде вже свідомо і творчо жити на призначеному йому долею життєвому шляху.

Я колись писав, що Ізарський має свій примхливий стиль розповіді. Дещо заповільний, ускладнений деталями, візерунковими описами, філософічними відступами. Нема в його розповіді гостроконфліктних ситуацій, драматичних пуант, що хапають за

душу читача, але є глибша, захована в серцях героїв, внутрішньо-психологічна, часто трагедійна конфліктність, що приковує увагу інтелегентного читача. Автор не любить конвенційної прози. Він свідомо і послідовно експериментує і шукає. Це в нашій прозі — свіжий подув, явище позитивне.

На межі між Гайдарівським та Ізарським стоїть Павло Маляр своїми останніми двома книгами з трилогії «Золотий дощ»: «Чайка» і «Перевесники». Розповідна манера П. Маляра теж не дуже звична, але вона вже має свою традицію. Від Васильченка, через Хвильового та Яновського до Осьмачки. І це не зле. Ця манера себе ще не виписала. Вона живе і в наступі. Світ Маляревих героїв то розлогі і буйні в своїх сподіваннях 20-і роки. А самі герої, в основному, це те юне покоління, яке щойно сідало за шкільну лаву, формувало свою свідомість і мріяло про золотий вік своєї батьківщини.

— Так, і будуть відкриті шляхи на планети, Андрійку, — висловлюється одна героїня, — у народів стануть космічні знаки державними гербами. Я бажала б нашій Україні за герб мати золоте семизір'я, що ніколи не сходить з небес українського обширу — Золотий Великий Віз.

У такому піднесено-романтичному пляні написано обидві книги трилогії «Золотий дощ». Це те, що робить їх помітною появою. Але, на жаль, книги не позбавлені й хиб. Особливо другий том. Видно, що книга не мала досвідченого редактора, який би пройшовся по ній з гострим пером. У складній ситуації людських стосунків автор інколи тратить почуття міри. Психологічно слабо мотивоване убивство бідака Клеця, що «з порожнім мішком, напихват кинутим через плече», ходив часто по людях, випрохуючи допомоги. Те, що він у багатьох бував, багато бачив і любив поговорити, ще не було підставою запідозрювати його в агентурній праці і вбивати. Не гуманно це звучить на фоні дуже гуманного твору. Прикро вражають публіцистичні та виразно мемуарні відступи автора. Як приклад — початок останнього розділу «Злотоосінь» із згадками про Ю. Яновського, О. Довженка, своїх шкільних учителів та деякі деталі із своєї біографії («Коли мене виключили зі школи за соціяльне походження...» або: «Я хворів кількома наворотами, від лютого до червня» і т. д.). Або такий публіцистичний пасус: «Був рік, проголошений з Москви роком „розгорненого соціалістичного наступу“, почалась ліквідація перших десяти відсотків селянських господарств». Таких місць у романі є більше. Вони дуже знижують мистецький рівень роману.

Анатолій Галан за наше п'ятдесятиріччя видав понад десять книжок новель, оповідань, нарисів, спогадів. Тих, що написав до «великого ісходу», ми не беремо до уваги. Реаліст, чи неореаліст, як слушно визначає Юрій Тис, і то винниченківської школи, А. Галан полюбляє гострі сюжети з несподіваним закінченням, психологічні пуанти й конфліктні ситуації. Це робить його оповідання притягальними й легко почитними. Радянську дійсність і людей її він добре знає. Уміє про них розповісти, подібно до Анатолія Гака, без напнутої тенденції, без нагромадження страхіть, а просто, щиро, людяно.

Микола Понеділок один з небагатьох наших членів, що творчо є ніби однолітком нашого об'єднання. Вся його властиво справжня творчість вкладається в п'ятнадцятиріччя ОУП «Слово». П'ять томів оповідань, повістей, гумористичних та ліричних нарисів («Вітаміни», «Соборний борщ», «Говорить лише поле», «Смішні сльозини» і «Зорепад»), три відомі нам п'єси (не рахуючи перекладів): «Знедолені», «Ляйтенант Фляєв», «А ми тую червону калину...» — це його візитівки сьогодні. І візитівки добрі. Амплітуда тем і образів — широчезна: від радянської передвоєнної дійсності, через розмаїті ситуації в роки війни, втікацьку епопею, діпі табори аж до нашого поселення і побуту в Новому світі.

Почав в основному з гумору, з сатиричної посмішки, з калямбурного жарту. І раптом, ніби ненароком, перемкнувся на трагедійно-ліричну новелю, нарис, повість. І зазнав у цьому справжнього успіху. Читач у творах Понеділка пізнає українську людину передвоєнного, воєнного і післявоєнного часу в різних найхимерніших психологічних, побутових і суспільних ситуаціях. Добра мова, легка інтригуюча розповідь, притягальна щирість і безмежна любов до батьківщини — наскрізна, всеохопна й чаруюча особливість Понеділкових творів.

Іван Керницький — прозаїк тонкої вникливої іронії, вибачливого до людських слабостей жарту й одночасно — ліричної, припорошеної сумом розповіді про наших людей у різних найскладніших і часто найтрагічніших ситуаціях, що ними обдарувала нас неспокійна доба. Українське закордоння в особі Івана Керницького знайшло свого вникливого літописця («Циганськими дорогами», «Перелетні птахи»), психолога (цикл «коротких історій») і оригінального розповідача про неповторні ситуації, події, настрої, розмаїтих характером і вчинками типів і образів львівського передмістя, львівської вулиці («Герой передмістя»). І в усьому цьому — скромність і самотність. Риси, притаманні справжній літературі.

І нарешті дуже зворушлива, свіжа поява в нашій літературі

теплих, глибоко трагедійних і людяних, інколи з виразно біографічним звучанням, оповідань Уляни Любович — «Розкажу вам про Казахстан». Це слово жінки, що пережила все страхіття комуністичної тиранії в післявоєнну добу, пройшла хресний шлях гнаної і переслідуваної людини від України до Казахстану. Вона пізніше від усіх нас покинула рідний край і в своїх свіжих та безпосередніх нарисах розповіла нам про болі, страждання, радощі й надії нашої людини та людини взагалі з того, далекого вже нам світу. В цьому одна з основних вартостей мистецьких нарисів Уляни Любович.

Особливе місце в нашому літературному доробку за останнє п'ятнадцятиріччя посідають твори з життя наших людей під радянською владою в західних областях України: Галичини і Закарпаття. Цим темам присвячені твори Марії Струтинської (Марської) — «Буря над Львовом», Софії Парфанович — «Він такий був», Ярослави Острук — «Провалля» й «Хуртовина гряде» та Івана Смолія — «У зеленому Підгір'ї».

Написана вправною рукою репортажна повість «Буря над Львовом» Марії Струтинської (Марської) становить собою цінний і хвилюючий документ доби першої окупації Галичини Червоною армією й офіційного приєднання її до УРСР. То була справді історично важлива подія не тільки для Галичини, а й для всієї України. Подія, про яку В. Винниченко у щоденнику під 15 вересня 1939 року висловився так: «Сталін готується одержати свої тридцять сребрянників. Гітлер уже обстрілює Львів, от-от усі тридцять сребрянників будуть у його руках і тоді він їх дасть Сталінові. Таким чином, руками австрійського маляра, з участю грузинського семінариста буде здійснено наше гасло Соборної України. Чи довго воно втримається?» Як воно було здійснене, як трималося, яке духове підсоння настало, як себе почували, як дихали і як поводитися люди наші в ті зламні й тривожні часи — про це ми довідуємось із вникливої розповіді Марії Струтинської.

Обидві повісті Ярослави Острук у дещо легшій і менш переконливій формі подають ту ж саму ситуацію Західньої України восени 1939 року.

Зовсім інакшу позицію посідає повість Івана Смолія про бойківське прикордонне село у Карпатах. Автор кількох збірок оповідань і повістей («Дівчина з Вінниці», «Манекени», «Зрада», «Кордони падають» та інш.), які, за висловом одного критика, принесли нам «подих літератури Заходу», в повісті «У Зеленому Підгір'ї» дав розлогу картину тривожного і напруженого життя гірського бойківського села під радянською владою. У досить

складній, трагедійній сюжетній ситуації відвертої і схованої боротьби двох ворожих сил (напливовий, російсько-імперський елемент і місцевий свободолюбний український) авторові пощастило створити хвилюючі пейзажі українських Карпат, побутові сценки з життя місцевого населення і живі образи обдурених, упокорених і невгнугих, свободолюбних. Вдався авторові центральний образ повісти української патріотки Зіни Онищенко. Учителька Зіна Онищенко, пізнавши змалку людське зло і неправду, працюючи з народом і для народу, в критичний момент перемагає страх, залишається з народом, відважно протиставиться злу і насиллю, хоч і свідома того, що ризикує життям.

На цю тему: радянська дійсність, друга світова війна й німецька окупація України, є ще цілий ряд творів: Юрія Буряківця — «Нездоланні»; роман у двох книжках Миколи Приходька — «Далекими дорогами»; повість Віталія Бендера «Марш молодости», Павла Маляра — «Хліб» і, нарешті, прецікаві, свіжо й оригінально написані повісті Ігоря Качуровського «Шлях невідомого» і «Дім над кручею».

Добі нашого повоєнного еміграційного тривання в Європі, тодішній «республіці Ді-Пі таборів» присвячено кілька творів: Софії Парфанович — «На схрещених дорогах», Дарії Ярославської — «Повінь», Марії Струтинської — «Відгомоніє» та збірка цікавих оповідань О. Гай-Головка «Одчайдушні». Цій же добі присвячено кілька вартісних книжок гумористичних та сатиричних творів: збірка Івана Керницького «Циганськими дорогами», багато оповідань і гуморесок М. Понеділка із збірок «Вітаміни» та «Соборний борщ», Свирида Ломачки «Любов до ближнього» та «Свирид Ломачка в Канаді», Івана Евентуального «Проти шерсти», Стелана Вусатого «Еміграція в поході» та дві сатиричні повісті Зенона Дончука «Гнат Кіндратович» і «Море по коліна».

Коли ми при темі гумору й сатири, то я не можу не згадати нашого маестро ЕКО — Едварда Козака з його невмирущим «Лисом Микитою» та з його українським Коля Бруньоном — Грицем Зозулею, що в сатиричному секторі нашого мистецького слова грають не абияку ролю. Я лише маю жаль до Гриця Зозулі, що він приділяє багато уваги нашим політикам і майже гордує нашим письменницьким світом.

Найменше покищо пощастило в літературі останній добі нашого буття у світі, добі нашого поселення, устabilізування і праці в Новому світі. Тут, крім згаданого вже роману Уласа Самчука «На твердій землі», маємо цикл оповідань Івана Боднарчука, що створив ряд образів наших поселенців Канади, повість Дарії

Ярославської «її Нью-Йорк», яка чи не перша акцентувала увагу на проблемі конфлікту між батьками і дітьми в нових обставинах і країнах нашого поселення, збірку оповідань молододі, але надійної повістярки Любові Коленської «Самотність», низку оповідань Ольги Литвин і, нарешті, дуже втішну появу на нашому літературному обрії — це том вибраних оповідань і драма Марії Цуканової «На грані двох світів».

Кілька років тому Галина Журба в цікавій статті «Письменник та його супровід» висловила була думку: «Сучасний письменник здебільшого уникає абстрактних сюжетів, не цікавиться вигаданою тематикою, усе охотніше звертається до найближчої йому дійсності». А тому, продовжує Галина Журба, — «назв'їм цю сучасну стадію добою автобіографізму».

Я майже згідний з таким визначенням сучасної стадії нашої літератури. Більшість творів, про які йшла мова вище, це вистраждане і пережите авторами. Тавро біографізму лежить майже на всіх цих творах. Майже, але не на всіх. Якщо п'ятнадцять чи десять років тому це визначення було правильне, то на сьогодні воно вже значно захитане. За останнє десятиріччя ми є свідками народження в нашій еміграційній літературі саме «вигаданої», абстрактної, загальнолюдської, сказати б, проблемної прози. Прози, у якій, за висловом В. Барки, зводяться «всі світові кінці в одно».

Це ще не розгорнена в усій своїй силі, не утверджена течія чи течії в нашій літературі. Це ще лиш перші прояви, перші кроки. Але ці перші кроки нового в нашій сучасній прозі мені вирисовуються в трьох жанрових видозмінах. Перша — та, що я вже умовно визначив як жанр *мітологічної візії*. Цю видозміну, як я вже вказував, започатковують оригінальні мистецькі екскурси і вгляди в передісторію людства Докії Гуменної («Епізод із життя Європи Критської», «Благослови, мати!», «Золотий плуг» та ін.). Друга — що її я визначив був як *роман надпочуттєвого, роман парапсихологізму*, якщо можна запозичити цей модний термін із сучасної науки психології. У джерелах цього напрямку лежить химерна своєю вигадкою, несамовитими ситуаціями й сюжетною конструкцією проза Ігоря Костецького («День святого», «Історія ченця Гайнриха», «Відбулося за вісім хвилин» та інше). Тут, чи не вперше в українській повоєнній літературі, акцентовано увагу на абстрактному образі людини. Людини взагалі. Поза простором і часом. Людини як об'єкта гри, експерименту, дослідження. Її душа, її психіка, переживання — це лише поле бою абстрактних, вічних ідей: милосердя і жорстокости, добра і зла, Бога і диявола, віри і

безвірництва, поневолених і поневолювачів, поступу і назадництва («День святого», «Історія ченця Гайнриха»). Людина в прозі Костецького сповнена фавстівським духом вічного неспокою, несамовитою тягою до пізнання світу, його таємниць. Амплітуда її думання — від альхеми середньовіччя до сучасних відкриттів і чудес науки. Істота стилю Костецького — виражати ідеї, а не зображувати їх. Це, звичайно, від експресіонізму, але це не експресіонізм. Це вже щось нове. Сучасне.

Але це нове й сучасне досі не вдалося Костецькому висловити належно. Та ледве чи й удасться. Він, здається, прийшов лише для бунту, для збудження, яке ставили перед собою ще активні романтики, для намацування і підштовхування до нового. Це нове і сучасне вже виразніше виявить, мабуть, молодше покоління словотворців. Це покоління в якійсь мірі стартує від Костецького, але по-своєму. Воно вже не тільки *виражає*, а й *зображує*, відтворює сучасність. Саме з цим поколінням народжується проза надпочуттєвого. Це, коли хочете, психологічно-пізнавальні студії людини в добу розщепленого атома і космонавтики. Людина цієї доби вже найменше обтяжена звичаєвими, етнографічно-побутовими, релігійними та іншими аксесуарами тої чи іншої нації. Вона, перемігши світове тяжіння, ступивши на місяць, може читати уривки з євангелії. Але це вже не літургійний настрій. Це скоріше — поетичне піднесення, гордий виклик переможця. Людина цієї доби все більше і більше стає універсальним громадянином всесвіту. Але, одночасно, це не значить, що вона втрачає індивідуальний і навіть свій національний характер та особливість. Ні, неповторність людської одиниці залишається і в цю добу. Тому роман вникнення в глибини почуттєвого світу саме цієї людини і буде тим романом, що в нас, як мені здається, вже народжується. Першою, очевидно далеко ще не досконалою спробою ставання такого роману я вважаю частково повісті О. Ізарського, а зокрема «Київ», який щойно закінчується друком. Повісті Ізарського, сказати б, посідають перехідне становище. Своїм корінням вони ще міцно сидять у психологічно-аналітичному реалізмі минулого (Марсель Пруст, Ернест Гемінгвей), але нові пагінці в них, що виростають і квітнуть у понурі дні перших вибухів авіабомб другої світової війни, вже позначені духом і свідомістю людини нової атомової доби. Ще більшою мірою становлення роману надпочуттєвого, з виявом психіки людини, що пережила світову катастрофу другої світової війни й перший, провісний, вибух атомової бомби, є повість Юрія Тарнавського «Шляхи».

Третя видозміна народжуваного абстрактного роману це,

знову ж за моїм робочим визначенням, *роман філософічної тези, філософічного трактату, філософічного памфлету*. Роман цього типу ставить і зображує універсальні проблеми сучасного людства. Людина і природа, людина і всесвіт, смерть і безсмертя, Бог і диявол, рай і пекло, добро і зло, війна і мир, людство й етика тощо. Все це як вічні людські проблеми, що від абстрактних постав діють на людство, на окремі його групи, нації, навіть на окремих індивідів її. Загадка сучасної людини: чому вона, дійшовши до нечуваних вершин знання й відкриттів, здібна, одночасно, на найгірші, найстрашніші вчинки? Шлях до такого роману, можливо, прокладе новий роман Емми Андієвської «Герострати». Кажу, можливо, бо цілого роману я не знаю. Я читав лише ті три розділи, що були опубліковані в «Сучасності». Вони викликали в мене ці думки і ці припущення.

Звичайно, вся ця проблематика не є жадним відкриттям. Її ставили вже багато наших попередників. Найяскравіше ця проблематика звучала у Федора Достоєвського («Братя Карамазови», «Беси»), а в нас у Володимира Винниченка. Це ж центральні проблеми його «Божків», «По-свій», «Рівновага», а з найновіших — «Вічного імператива» та «Лепрозорія». Але справа в тому, що і Федор Достоєвський, і Володимир Винниченко, як, зрештою, на Заході — Герман Гессе, Стефан Цвайг, ще, може, Андре Жід та ряд інших, коли й ставили ці проблеми, то вони в них, зрозуміло, були зумовлені їх добою. У Достоєвського проблема правди і брехні, добра і зла, проблема Бога й диявола була наскрізь, я б сказав, меркантильно-російська. Наш Винниченко пішов вже далеко вперед, але й він не міг вискочити поза свій час. Емма Андієвська, серед сучасних українських авторів, здається, найгостріше відчула істотну вагомість цих проблем нашого часу й пробує їх поставити відповідно до рівня нової сучасної, філософічно і технічно освіченої людини.



Тут, бодай у формі короткої інтермедії, варто згадати, для повноти картини, про нашу драматичну творчість, про мистецький подорожній нарис і про мемуарну літературу.

Драматургія в еміграції — найупослідженіший жанр. У нас було донедавна тільки три письменники, що вперто і послідовно пробували створити драму. Це покійна Людмила Коваленко («Домаха», «Героїня помирає в першому акті»), а з живих і творчо

діючих — Ігор Костецький (збірка «Театр перед твоїм порогом») та Богдан Бойчук (дві драми: «Голод», «Приречені»). Драми писали й інші наші автори: Улас Самчук («Шумлять жорна»), Іван Багряний («Генерал», «Розгром»), М. Цуканова («Завтра знову зійде сонце»). Але вони не мали амбіції драматурга. Це було тільки їх епізодичне жанрове відхилення від основної творчої лінії.

Трагедія нашого еміграційного драматурга подвійна: театру, де б можна було показати драматичну творчість, — нема. Наша спільнота не здібна на таке «чудо». Потрапити до якогось театру країни нашого поселення драматургові ще тяжче, ніж знайти видавця того чи іншого мистецького твору. Одне слово — мистецтво драматургії в тяжкому стані. Артист і драматург — у безвиході.



Як не дивно, але на мистецький нарис ми не дуже багаті. Цей жанр заступлений у нас книжками: Докії Гуменної — «Багато неба» і «Вічні вогні Альберти», Ганни Черинь — «Їдьмо зі мною!», Василя Софронова-Левицького — «Кланялися вам три Україні», Ірини Книш — «Віч-на-віч з Україною» і надзвичайно цікавими своїм філософським й актуально-українським публіцистичним наставленням нарисами Ігоря Костецького «Мій третій Рим».

Мемуарна література наша репрезентована такими творами: автобіографічна повість Галини Журби «Далекий світ»; дві книжки Уласа Самчука: «П'ять по дванадцятій» і «На білому коні»; Йосипа Гірняка: «Останні дні з Остапом Вишнею» і «На шляхах Леся Курбаса»; Олекси Грищенка: «Україна моїх блакитних днів», «Мої зустрічі з французькими мистцями» та «Роки бурі й натиску»; Федора Дудка — «Моя молодість» та Віктора Приходька — «Під сонцем Поділля». Книжки Галини Журби «Далекий світ», Уласа Самчука «На білому коні» й Йосипа Гірняка «Останні дні з Остапом Вишнею» свідчать, що межа між мемуаристикою і белетристикою стирається. Мемуаристика вступає в царину белетристики як повновартісний справжній мистецький твір.

За рік до постання ОУП «Слово» Юрій Шерех, підсумовуючи МУР-івську добу, писав, що в змаганні між прозаїками і поетами в ту добу перемагали поети. Поети в МУР-івську добу, стверджує Ю. Шерех, могли похвалитися глибшим і своєріднішим філософським баченням світу та активнішим шуканням нових мистецьких форм і засобів. Тепер, підсумовуючи творчість членів ОУП «Слово»,

маючи перед собою не тільки нові романи Уласа Самчука, де по-новому ставляться кардинальні історіософичні проблеми світу, не тільки романи активного гуманізму Івана Багряного чи мітологічного жанру твори Докії Гуменної, але й такі, як «Ротонда душолюбців» Т. Осьмачки, «Жовтий князь» В. Барки, не конвенційної форми романи О. Ізарського, І. Качуровського, «Шляхи» Ю. Тарнавського тощо — я не маю відваги на таке твердження. Я вважаю, що літературний процес у добу «Слова» дійшов до зрілої рівноваги. Стилева і жанрова конкуренція поширилася. Формально-мистецька та ідейно-філософська палітра поглибилась, урізноманітнися. Одне слово, наша проза за ці роки зробила великий крок уперед.



У якому ж стані був наш поетичний цех на початку організаційного життя «Слова»?

З одного боку, він, наш поетичний цех, починав свою працю в сьайві досягнень таких поетів передмурівської і мурівської доби, як Роман Купчинський, Олекса Стефанович, Євген Маланюк, Тодось Осьмачка, Іван Багряний, Василь Барка, Святослав Гординський, Богдан Кравців, що одночасно здебільшого були активними засновниками нашого об'єднання. З другого ж боку, краєвиди нашої поезії були дещо захмарені тим, що перестала друкувати свої поезії Оксана Лятуринська, хоч, як виявилось тепер, вона їх активно писала; дуже рідко ділилася і ділиться з читачами своїми новими поезіями «ню-йорського циклу» Наталя Ливицька-Холодна; у трагічну колізію з життям у Новому світі потрапив обдарований поет «сосюринського складу» Михайло Ситник; передчасно згас у підсонні Австралії талановитий новеліст Володимир Русальський; зосередив свою енергію на перекладах і редагуванні спадщини неоклясиків і майже перестав писати поезії Михайло Орест; замкнувся у свої шекспірознавчі студії й у 50-их роках майже не подавав голосу Олесь Бабій; цікавий колись поет, єдиний серед нас ще живий член розгромленої в 20-і роки ВАПЛІТЕ, Никифор Щербина, що його поезії ще 1929 року, у вступній інтерлюдії до «Літературного ярмарку», так широко радив читачам Микола Хвильовий, — у нових еміграційних умовах, чомусь, крім кількох невеличких поезій, не дав уже нічого. Не подавав довго голосу автор багатообіцяючої збірки поезій «Логос» Степан Ридник — поет дуже своєрідний і свіжий. Наскрізно політична інвектива, памфлет і сатира, з використанням форми байки, притчі, а часто й анекдоти —

основний засіб поетичного думання цього автора. Його мова позначена багатющою лексикою, барвистими подільськими лєокалізмами, а часто цікавими і мовно виправданими новотворами, заховала той поетичний чар слова, що надавав виразній памфлетній тенденції його поезій справжнього хвилюючого поетичного звучання. І ось поет таких можливостей замовк і лише трохи згодом спромігся перевидати свій «Логос» та опублікувати збірку сатирично-гумористичних оповідань «Пригоди і люди».

Така в загальному була панорама нашого поетичного цеху напередодні і в перші роки нашого організованого життя.

Яку ж особливість поетичного звучання, які ідейно-мистецькі тенденції та спрямовання проявляли наші поети за останнє 15-річчя?

Роман Купчинський, самобутній поет-піснетворець, поет невмирущого циклу січових пісень, що багато з них вже стали народними, після довгого мовчання, яке він, правда, виповнив кількома великими прозовими творами («Заметіль» — роман-трилогія, «Мисливські оповідання» тощо), видав нову поему «Скоропад», над якою працював давно. Це цікава поема сатирично-романтичного стилю, про різні дивацькі, смішні й одночасно трагедійні пригоди колишнього січового стрільця — «князя» Цяпки-Скоропада та цілого веселого товариства з ним. Написана канонічним ямбічним розміром, вона формально не відкриває якихось нових обрїїв у сучасній нашій поезії. Але поетичний чар досвідченого автора талановито «осучаснює» своїх героїв та їх побут, пов'язує нас з нашим давноминулим, а найголовніше — поширює жанрову палітру сучасної поезії і вказує на необмежені тематичні можливості її.

Олекса Стефанович надовго зник був з поетичного обрїю. Ще 1951 року опублікував він у філадельфійському «Києві» поему значного поетичного дихання «Кінець Атлантиди» і після того заховався у власному світі та роками не давав про себе знати. Щоб нав'язати з ним контакт ми виявили чимало зусиль. І виявилось, що він, «бофалівський відлюдник», не переставав писати. Тільки написане таїв у себе, роками обдумував, опрацьовував, відшліфовував. І лише 1968 і 1969 років у «Сучасності» несподівано порадував всіх нас новими ваговитими циклами поезій: «Пракієва отчизна», «Матерям» (ч. 6, 1968), «Сторінка з Євангелії» (ч. 12, 1968) і «Поезії»: «Шевченко», 1, «Шевченко, 2, «Гоголь», «Лист» (ч. 3, 1969). В українському закордонні це була поява високого і неповторного звучання. Але одночасно це вже було прощання поета зі світом. Це була його остання поетична розмова з нами. Він залишив кількісно,

може, не велике, але якісно дуже коштовне і ваговите слово, яке ми повинні дбайливо берегти і видати.

Євген Маланюк, видавши 1954 року том вибраних своїх поезій, а в наступні роки — три нові збірки («П'ята симфонія» — 1954, «Остання весна» — 1959 і «Серпень» — 1964), — цим ніби підсумував свій плідний і славний творчий шлях. Настрої другої для нього еміграції сильно позначилися на його писаних уже в Америці, поезіях, зібраних у друкованій у «Сучасності» книзі «Перстень і посох». Раніше його поезія була динамічна, бойова, з сильними нотами історіософії і навіть публіцистики, яку він умів майстерно перетворювати на суто поетичний матеріал. У 50-60-і роки в його поезії запанували філософські роздуми, заглибленість, індивідуальні нотки та критично-саркастичний погляд на події у сучасному світі. Для нього нестерпним було бачити збайдужіння сучасної людини, зматеріялізованість і духове здібніння його еміграційних земляків. На цю тему він спалахував щирим гнівом, і тоді слово його по-давньому дзвеніло бронзою. В останні роки він більше приділив уваги своїм критично-публіцистичним писанням. Зокрема він встиг видати два солідні томи своїх давніших есеїв і статей. Загально визнаний «олімпієць» на поетичному Парнасі, він ствердив і закріпив те значуще й оригінальне своє, що він вніс у нашу літературу.

Децю подібна доля була й Тодосю Осьмачки. Видавши останню свою збірку поезій «Китиці часу» і перевидавши в новій редакції (місцями дуже істотної) «Поета», з додатками давніше опублікованих поезій («Із-під світу», 1954), він в основному всю свою творчу енергію зосередив на прозі («Плян до двору» й «Ротонда душоубців»), на виданні англійською мовою «Ротонди душоубців» і «Старшого боярина» та на перекладах з Оскара Вайлда («Баллада про Редінґську тюрму») і Шекспірових драм («Трагедія Макбет» та «Король Генрі IV»).

Іван Багряний, блиснувши своєю трагедійною інвективно-сатиричною та викривальною поемою «Антон-Біда — герой труда», де ще раз ствердив свою не абияку силу поета-трибуна, в поезії не дав більше нічого. Як і Осьмачка, він віддав всі свої останні сили прозі.

Богдан Кравців, один з прапороносців активного романтизму в західноукраїнській поезії 30-их років, автор восьми збірок поезій і одної («Гльосарій») давно готової, але й досі не друкованої, за наше п'ятнадцятиріччя в основному переставився на наукову і літературно-критичну працю. Опублікувавши 1951 року одну з кращих своїх поетичних добірок «Зимозелень», в якій, на думку найновішого

критика, «поет віднайшов зрівноважену синтезу клясицизму і стихії народної творчості і довів її до художніх вершин», а 1962 року видавши оригінальний родинно-ліричний і філософський вінок сонетів «Дзвенислава», — поет цілковито поринув у наукову ділянку і розгорнув плідну критичну літературознавчу працю. Вона абсорбувала дуже багато його сил і перешкодила видати збірками ті поезії, якими його ласкава муза і в часи наукових заглиблень обдаровувала і, віримо, обдаровує й досі.

Святослав Гординський, поет, що також ішов у загальноукраїнському річищі активного романтизму 20-их років, що багато прищепив українській поезії від західноєвропейської, зокрема — французької поезії (я не говорю тут про його активну і значну малярську творчість), у добу «Слова», хоч і не припинив писати поезії та час від часу публікує їх у пресі, проте основну свою творчу енергію тепер зосередив на літературній і мистецькій критиці, наукових дослідженнях («Слово о полку Ігореві і українська народна поезія») та на перекладах з багатьох західноєвропейських мов. Його переклад вперше українською мовою творів Франсуа Війона — це велика подія в українському культурному житті.

Зате Василь Барка не тільки не зрадив поетичній музі (його відступи в прозу і критику епізодичні), не тільки не зупинився на своїх мурівських досягненнях, а, навпаки, виявив подиву гідну активність. Його три книжки: «Псалом голубиноного поля» (1958), «Океан» (1959) і «Лірник» (1968) відкрили, у певній мірі, нову сторінку не тільки в творчій біографії поета, а й в українській еміграційній поезії взагалі. Ледве накреслені реформаторські заходи в збірках «Апостоли» і «Білий світ» тепер досягають своїх вершин. Властиві йому мистецькі риси попередніх збірок: ліризм, соціальні, національні, релігійні та філософські мотиви в найновіших збірках не відкидаються. Навпаки, вони тільки в удосконалених формах та в ускладнених синтаксичних і образних конструкціях набирають нового, свіжого звучання.

Поруч з Баркою в поезії цієї доби посів провідне місце Вадим Лесич. Поет з досвідом, доброю культурою і смаком, в мурівську добу був надто стриманий і обережний. У роки «Слова» він виявив велику активність. І як поет і як есеїст на різні літературні й мистецькі теми. За десять років видав шість книжок поезій та один великий том вибраних поезій, що підсумував його тридцятирічну творчу діяльність. Поет вибагливий до слова, винахідливий до свіжого, нестертого образу, він вніс багато нового в евфонію та розповідно-речитативну форму найновішої нашої поезії.

Поруч з цією поетичною когортою на початку нашого організаційного життя виступає ще ціла велика група поетів старшого, середнього й наймолодшого віку. Кожний з них вносить у нашу поетичну господу щось нове і своє. Тут насамперед хочу згадати двох чи не найстарших серед нас поетів: О. Неприцького-Грановського та Микиту Мандрику. Обидва вони, що обдарували нас останніми роками кількома збірками поезій, поруч з Галиною Журбою, єдині серед нас поети, що починали 60 років тому з відомого бунту молодих, у модерністичному журналі «Українська Хата». Колись свіжі й бунтівливі модерністи, вони в нашу «слов'янську» добу посідають вже скромні традиційні позиції, пригадуючи теперішнім бунтівливим модерністам, що їх чекає, коли вони досягнуть такого ж патріяршого віку.

Талановитий поет «іронії і самоіронії», автор поезій-снів, сомнамбулічних видів, у які вміє убгати глибокі філософічні істини й думки, — Богдан Нижанківський (Бабай) в останньому «бабаївському» циклі відкриває і свої нові можливості, і можливості взагалі цього зовсім нового й оригінального жанру сатиричної й калямбурної поезії. Розмаїтий «бабаївський» цикл приніс в українську еміграційну поезію ще один, хоч і не новий, але зовсім свіжо і по-новому потрактований мотив — носталгії. Завульований філософічною медитацією, пройнятою властивими поетові скепсисом та іронією, мотив носталгії набуває в нього якогось особливого фаталістичного звучання. Звернімо, для прикладу, увагу на його поезію «Те, що буде»:

Не піду до неба, не піду!
Не піду до пекла, не піду!
Блукати я буду, ой буду,
Між небом і пеклом, ой буду,
І буду невпинно питати
Навколо, навколо, навколо:
— Кудю дійти до Підвалля,
Кудю дійти до подвір'я,
Кудю на поверх, на третій,
Кудю до хати?
А вже як дійду, відшукаю,
Набудусь, щоб мати на вічність.
А потім — я піду до неба,
А може, до пекла. Не знаю.
Направду, не знаю.

Остап Тарнавський — поет і есеїст, світоглядом близький до Б. Нижанківського. В останніх своїх двох книжках поезій «Мости»

(1956) і «Самотнє дерево» (1960) виявив не тільки свою поетичну дозрілість, але й своє вдумливе філософічне вникнення в проблеми сучасного світу й людини в ньому. Високий інтелектуалізм, що в'яже його з найновішими осягами західноєвропейської та американської поезії — наскрізна особливість його поезій. Це зрештою найпереконливіше стверджують його перекладацькі зацікавлення (Райнер Марія Рільке, Стефан Георге, Герман Гессе, Томас Еліот, Арчібалд Мекліш, Езра Павнд, Е. Е. Каммінґс, Джордж Сантаяна) та його останні дві книжки есеїв «Подорож поза відоме» і «Туга за мітом».

Олекса Веретенченко вніс у нашу сучасну поезію свіжий подув і нові мотиви філософсько-суспільних і патріотичних роздумів та політичних памфлетів. Це його великою мірою зближує з тонуєм поезії Осьмачки і Багряного. Але Веретенченко цілком самобутній поет, із своїм власним стилем і світоглядом. Поет тонкого музичного світовідчуження у своєму скромному доробку охоплює всю складність трагічної, багатолітньої і багатогранної доби нашої. Сталінська тиранія, війна з усіма її жорстокими наслідками, втрата батьківщини, становище української людини в світі, історичні ремінісценції з проєкцією на нашу сучасність («Чорна долина»), глибокий гуманізм і, нарешті, чисто особиста лірика кохання, дружби, родини. І це не еkleктизм, не чужі впливи, як хибно думають деякі критики, а вияв його власної, вистражданої, зформованої на життєвому й літературному досвіді поетичної свідомості.

У цьому ж аспекті йде поезія вдумливого й суворого майстра Ігоря Качуровського, тонкого лірика Бориса Олександрова, поезія серця й філософічно-етичних роздумів Діми, Марини Приходько, Л. Лимана, Ф. Ковалю, Лідії Далекої, В. Онуфрієнка, Марти Тарнавської, М. Щербака, Юрія Буряківця, з його зчаста вдалою ліричною, хоч інколи й розхристаною, образністю, вправного поета (дещо старшого віком) Олекси Гай-Головка, що в останні роки обдарував нас цінними перекладами з канадських поетів, Гната Діброви, поета з нахилом до філософських роздумів, споглядальної лірики й афористичних сентенцій, і нарешті, деякою мірою, поезія Ганни Черинь. Кажу деякою мірою, бо, на жаль, ця дуже обдарована відчуттям природи і таємниць людської душі й серця поетеса, з дуже гострим просмиком вибачливої іронії й сатиричної посмішки, в останніх своїх творах перейшла до поверхового ужиткового памфлету і римованої пропаганди, що ставить її в дещо відмінне становище від цього потужного річища в нашій поезії.

Тонка філігранність вірша, інтуїтивізм як принцип, символізм як

метода бачення й сприймання світу визначають поезію Олега Зуєвського й ставлять його в дещо автономне становище від загального річища філософично-суспільної, громадсько-патріотичної української поезії. Стоїть також трохи збоку й Яр Славутич, який, хоч і поділяє та творчо реалізує цілком і історичну романтику, і суспільно-моральні мотиви, і патріотичну тематику, і грізну інвективу, проте лицарськи обороняє позиції неокласичної поетики і культивує успішно і корисно патріотично-суспільну лірику («Отаман Стрілець» тощо).

Творчий тонус двох таких різних характером поетів, як Ірина Шуварська та Іван Кмета-Ічнянський, визначає ліризм, вимовна ніжність, чуттєвість і глибока релігійність, з підкресленням злагоди і всепрощення. У цьому мотиві, що тягнеться від релігійних медитацій В. Барки, є своя глибока принада.

Сатирично-пародійний струм нашої поезії, якщо випучити поезії Бабая, з їх специфічно трагічною самоіронією, яскраво репрезентований у трьох наших поетів: у Зої Когут (збірка «Культурні арабески») — поетки «сатиричного жанру високого рівня та великої громадської відваги», — як влучно схарактеризував її ЕКо, Лу Кії (псевдонім для сатирично-пародійних творів поетки Лідії Далекої) з її оригінальними ліричними жартами й пародійно-сатиричними поезіями та Петра Ромена (П. Голубенка), що, крім своїх властиво ліричних поезій, час від часу обдаровує нас сценами із його пародійної поеми «Еней в еміграції».

Жанр байки культивував здібний і вдумливий поет, передчасно померлий — Олекса Запорізький.

Формально-стилеву розмаїтість нашої поезії завершує група поетів, що входить у наше Об'єднання під назвою Нью-йоркської групи. Постала ця група поетів майже одночасно з організаційним оформленням ОУП «Слово». В усякому разі вже 1956 року лідер нью-йоркської групи поет Богдан Бойчук уже входив у президію «Слова» і був нашим фінансовим референтом, а на першому з'їзді ОУП «Слово» 1958 року ця група тоді молодих поетів уже брала активну участь. У цю групу тоді входили: Емма Андіївська, Женя Васильківська, Юрій Тарнавський, Богдан Бойчук, Богдан Рубчак і згодом приєдналася до неї Віра Вовк. Патриція Килина тоді ще тільки причащалася, через Юрія Тарнавського, таїн українського мистецького слова і своє право на членство в ОУП «Слово» заявила дещо пізніше.

Нью-йоркська група поетів, прозаїків і драматургів була свіжим, в усякому разі ферментуючим елементом у нашому об'єднанні. Фактом новим і збуджуючим. З їх появою постала

проблема «батьків і дітей», традиції і новаторства. МУР в усякому разі такого «клопоту» не мав. Там теж була своя молодь. Вона навіть пробувала творити свою групу. Але з того нічого не вийшло. Бо не існувало засадничо творчого конфлікту. Який конфлікт міг бути, скажімо, між тодішніми «дітьми»: Яром Славутичем, Л. Лиманом, Л. Полтавою, П. Карпенком-Кривицею та іншими і «батьками», скажімо, Є. Маланюком, Т. Осьмачкою, І. Багряним, С. Гординським, М. Орестом тощо. Жадного. Вони могли себе взаємно не любити, не визнавати, заперечувати. Це вони, правда, з успіхом і робили. Але естетичні закони вони ісповідували одні. В наших умовах сталося щось зовсім інше. Молода група літераторів принесла зовсім нове розуміння прекрасного. Віками усталені естетичні норми, клясичні метричні форми поезії, з їх віковим удосконаленням, оголошуються непотрібними. Те, що старі поети й теоретики називали естетичними нормами, витонченим смаком, — стає вже на заваді поезії. Доба естетизуючої поезії дійшла, мовляв, свого кінця. «Соняшні клярнети» були останньою хвилиною естетизуючої поезії. Але щоб дійти до такого кінця в поетичному розвої, треба було пережити кілька світових потрясень, включно з останньою світовою війною. Поява Нью-йоркської групи поетів, вільних від канонів клясичної нормативної поетики, знаменувала собою народження поезії *неестетизуючої*. Їх перші збірки поезій: «Життя в місті» Юрія Тарнавського (1956), «Камінний сад» Богдана Рубчака (1956), «Час болю» Богдана Бойчука (1957), «Народження ідола» Емми Андіївської (1958, це її друга збірка), «Елегії» Віри Вовк (1956), «Трагедія джмелів» Патриції Килини (1960), — треба сказати, потрапили в дуже тепле тогочасне поетичне підсоння. Те благодійне підсоння тоді визначили: «Ліричний зошит» і «Розмова з батьком» Вадима Лесича та «Океан» Василя Барки. Так несподівано створився природний альянс старшого покоління поетів, закоріненого ще в 20-30-их роках нашої поезії, і наймолодшого, яке фізично майже не торкалося української землі. В. Барка на одному з наших дискусійних вечорів заявив, що радикальна, звільнена від пут канонів форма молодих поетів, нібито відсутність у них чуттєвого ліризму знаменують собою народження нової аналітичної, жорсткої, безжально-викривальної, оббриканої гострими краплями сарказму поезії. Поезії-рентгена, що викриватиме злякисні нарости в суспільному організмі. У цьому, власне, і полягатиме велика гуманістична місія нової поезії. Правдоносцеві й гуманістові Василю Барці, що його естетична свідомість все ж таки якоюсь мірою виростала з людинолюбної, активно-романтичної поетики 20-их років, хотілось саме цієї і тільки цієї місії нової поезії. Це

хотіння було, власне, основним постулатом цілої нашої письменницької корпорації. Тому це пророцтво В. Барки ми прийняли з вірою, як відкриття.

Прошло з того часу понад десять років. Наші колись молоді поети дійшли до зрілого віку. До них долучилися кілька ще молодших поетів. Маю на увазі Юрія Коломийця, Олега Коверка і Марка Царинника. Кожний з них має вже за собою солідний творчий доробок. Отже є підстави для певного підсумку й оцінки. Чи розхитали й заперечили молоді поети старі естетичні норми в поезії? Чи справді прийшов кінець «естетизуючої поезії». Чи перемогла остаточно поезія «неестетизуюча»? Чи стала нова поезія гостро-аналітичною, безжально-викривальною, отією «поезією-рентгеном», про яку мріяв В. Барка?

Мій погляд на це такий: в особі «Нью-йоркської групи» наш поетикальний сектор дістав дуже поважне поповнення. Це група здібних, культурних і освічених молодих людей, що люблять літературу, знають її, вміють працювати і думати. Одинадцять зошитів «Нові поезії», широка перекладацька діяльність з української мови і на українську мову різних поетів світу, інтерес до театру, драми, до образотворчого мистецтва, до теоретичних проблем мистецтва і перекладу, до літературної критики. Створення двотомової антології української поезії «Координати» є великим культурним нашим загальним надбанням. Все це дуже позитивне свідоцтво рівня і ваги цих порівняно молодих працівників нашої літератури.

Їхня індивідуальна творчість посідає без сумніву окреме помітне місце в нашій поезії. Вони, правда, не заперечили і не вбили старих канонічних форм у нашій поезії, вони не довели практикою, що «естетизуюча поезія» минулого вмерла, вони не дали також зразкової, безжально-викривальної поезії-рентгену, але вони ствердили, що поруч канонічних форм і конструкцій в українській поезії може існувати і вже існує справжня, вниклива в людську душу, сповнена глибокого людського переживання, верліброва, вільна, розмовно-речитативна поезія. До ствердження цього кожний з них вніс свою вагому частку. Особливо переконливо це стверджує всією своєю творчістю Богдан Рубчак, Патриція Килина і своєю «Ідеалізованою біографією» Юрій Тарнавський.

Нью-йоркська група виконала ще одну дуже важливу місію в нашій поезії. Вони створили велику галузь так званої експериментальної, лябораторної, я сказав би, поезії для поетів. Щодо цього, то я дозволю собі на малий відступ. У наш вік великих відкриттів і чудес науки природно відбувається глибока диференціація свідомості і

можливостей людини. Це детермінує й мистецьку та поетичну творчість. Щоб не закаменіти, щоб встигнути за часом, у сучасному світі витворилася особлива галузь експериментального, лабораторного, винахідницького мистецтва — мистецтва для мистців, поезії для поетів. Яка ж функція, яке призначення цієї експериментальної поезії? Це, можна сказати, нагромадження нових, не шаблонних засобів, деталей, штудерних гвинтиків, коліщаток, брязкальців і цяцьок. Коли я це говорю, то зовсім не хочу зменшити вагу цих деталей, цих «брязкальців» для справжнього великого мистецтва. Я цим хочу тільки сказати, що самі собою експериментальні, лабораторні винаходи різних найдивовижніших, найоригінальніших форм і засобів це ще не мистецтво в повному розумінні цього слова. Мистецтвом вони стають тоді, коли в них втілено великі почуття, великі воління, великі, суголосні живим думаючим людям ідеї. Без цього експериментальні винаходи, в кращому випадку, існують тільки для вибраних, а то й поволі зникають. Зникають так, як зникли різні винаходи Хлебнікова і Кручоних у російській літературі, як зникли різні дивацтва й екстравагантні теорії «смерти мистецтва» українських егофутуристів на чолі з М. Семенком чи арганції деяких французьких сюрреалістів початку 20-их років (Жозеф Дельтель та ін.).

Тому що деякі колеги з Нью-Йоркської групи цього експериментальному гатунку поезії віддали дуже багато уваги і книжок (я маю на увазі насамперед «Пополудні в Покіпсі», а особливо «Без Іспанії» Юрія Тарнавського, та, скажімо, «Первні» і «Базар» Емми Андієвської), я зараховую це до їхніх втрат. Але той факт, що сьогодні в творах Рубчака, Коломийця, Патриції Килини, Бойчука, ми можемо констатувати вже міцну поставу проти юнацької хвилюючої спокуси експерименту, екстравагантної пози, а то й свідоєї епатації обмеженого еміграційного міщука, — свідчить, що затижна молодеча «хвороба зросту» буде переборена. Фактично вона вже вступила в смугу згасання і переборення. Пастельно прозора й емоційно навантажена нова збірка Емми Андієвської «Пісні без тексту» може найкраще про це свідчити.

Отже, як загальний підсумок: поетичний сектор української літератури в екзилі прийшов до свого ювілейного з'їзду з багатою різноманітною палітрою форм, засобів, стилів і напрямків. Майстрі різні віком — від найстарших до наймолодших, майстрі різних смаків, різного художньо-ідейного рівня, різних уподобань і творчих темпераментів — ішли до одної мети: бути правдивим поетом. Я хотів би закінчити цю думку трошки перефразованим

платонівським афоризмом, що ним Т. Осьмачка уквітчав початок другої частини «Ротонди душогубців»:

«— А хто ж тоді правдивий поет-філософ?

— Той, чия пристрасть ніколи не охляває шукати і боронити тільки правду».

Наші поети, кожний на свій лад, шукали і боронили правду: суспільну, національну, мистецьку.



Кілька слів про літературну критику. В літературному світі вже стало звичайною традицією нарікати на літературну критику, воювати з нею, а то й зневажати її. І що найдивніше, що це нарікання, ця внутрішня «ненависть і любов» живе навіть у літературах найрозвиненіших, де літературна критика має всі умови для нормального розвитку і праці. То що ж можна сказати про ненормальні умови еміграції? Я вже якось писав, що літературна критика, то дуже невдячний ґатунок творчості. Поезію, і то навіть дуже добру, рівно ж як і новелю, оповідання, нарис чи й певний розділ з роману можна інколи писати в собвею, в парку, у відпочинковий час на якійсь праці, в поїзді, в літаку, прогулюючися за містом чи лежачи на березі океану. Але добру, не кажу вже книжку, а звичайну критичну статтю можна написати тільки в університетській бібліотеці, архіві, або в робочому кабінеті критика, серед гір прочитаного й продуманого матеріялу. Чи багато з нас таку можливість в еміграційних умовах посідають? І чи ураховують це ті, що вічні позови до літературної критики мають? Я говорю це не тому, щоб боронити літературних критиків, а тільки щоб бодай частково пояснити, чому вони, літературні та мистецькі критики, у великому таки боргу перед нашим читачем і нашою історією.

Найосновніше, на мою думку, наша критика та літературознавство заборгували в таких аспектах.

Не спромоглися досі дати синтетичний огляд нашого літературного процесу на еміграції за 50 років його існування.

Ми не спромоглися зібрати, прокоментувати і видати творів навіть таких видатних наших попередників, основників літературного процесу на еміграції, як В. Винниченко, О. Олесь, С. Черкасенко, М. Шаповал-Сріблянський, П. Богацький. Їхня спадщина розшматована, розгублена, розтринькана. Виняток становить до певної міри лише спадщина В. Винниченка. Але й тут ми зробили багато менше, ніж зобов'язані. Я не кажу вже, що серед нас є ще

цінна спадщина (хай часткова) таких видатних творців мистецького слова, як Юрія Клена, Юрія Дарагана, Олекси Стефановича, Олени Теліги, Оксани Лятуринської, Олега Ольжича, а з давніше відійшлих — Богдана Лепкого, Василя Пачовського, Михайла Драй-Хмари, Павла Филиповича, Миколи Куліша, Костя Буревія (Едварда Стріхи) і ще багатьох. А наша загальна спільнота й досі навіть не подумала, що її національним обов'язком є створити бодай мінімальні умови для опрацювання й збереження цієї спадщини.

Чимало з наших старших діячів літератури, тих, що вже відійшли від нас, і тих, що ще живуть і працюють, не дочекалися не тільки ширшого монографічного огляду своєї творчості, а бодай одної поважної статті.

Ми належно і вчасно не реагуємо на літературні події й долю наших колеґ у рідному краю; ми солідно критично не корегуємо кричущих помилок, неправди й свідомого свавілля над історико-літературними фактами і текстами наших клясиків (фальшування текстів, викреслювання невідповідних існуючому режимові думок, ідей, окремих образців чи строф, а то й просто заховування від читачів цілих творів, а інколи й усіх творів письменника).

Нарешті, ми, живучи в різних країнах західного світу, переважно знаючи чужі мови, якось не вміємо вчасно і всебічно інформувати українського читача про найвидатніші появи у світовій літературі.

Оце в загальному наш борг, наші хиби, наші недоїмки в галузі критики та літературознавства. Але коли зважити ті умови, в яких ми працюємо, й об'єктивно підсумувати те, що ми все ж таки зробили, то побачимо, що й наш літературознавчий та критичний сектор таки дещо зробив і в галузі поточної критики, і в галузі історико-літературної проблематики. Це «дещо» значить, що все ж таки ні одна вартісна книжка, яка появилася в діаспорі, не залишилася поза критичною увагою. У працях Юрія Шереха, зокрема в його збірці «Не для дітей», зроблено критичний перегляд цілого періоду в житті нашої еміграційної літератури. Сорок три літературних портрети: прозаїків, драматургів, поетів і критиків 20-их років і загальний огляд доби, що дав Юрій Лавріненко в укладеній ним антології «Розстріляне відродження», це великий вклад у нашу літературну критику. Такої ж ваги упорядкований Юрієм Луцьким ваплітянський збірник «Легкосиня даль». Антологія «Обірвані струни» Богдана Кравцева і його ж «На багряню коні революції» — розвідка про репресованих і знищених наших діячів літератури, — це історичний вклад в нашу літературу. Його ж серія оглядів сучасної української радянської літератури, його «Поети

Чумацького шляху» і «Шістдесят поетів шістдесятих років» — це речі, яких жадний історик літератури не обійде. Антологія Івана Кошелівця «Панорама найновішої літератури в УРСР» і його ж книжка «Сучасна література в УРСР» та окремі його огляди літературних появ — це вдумливі й серйозні праці, які глибоко корегують критичну думку в Україні. Англломовні праці: Юрія Луцького «Літературна політика в Радянській Україні», Івана Фізера «Український письменницький спротив у 20-их рр.» — науково удокументовують літературний процес 20-их років, а праця Григорія Костюка — «Доба сталінського терору» (Stalinist Rule in the Ukraine) — літературний і культурний процес 30-их років. І, нарешті, вступна стаття й літературні портрети в найновішій двотомовій антології української поезії «Координати», укладеній Богданом Бойчуком і Богданом Рубчаком, дають дуже солідний, фахово і, скажу так, з любов'ю зроблений огляд усієї української поезії поза межами України за останні сорок років нашої історії.

У галузі досліджень окремих письменників й історії та теорії літератури ми маємо ряд вартісних публікацій. Три книжки Луки Луцева: про Т. Шевченка, І. Франка та О. Кобилянську, вже згадану працю про «Слово о полку Ігореві» Святослава Гординського, розвідки Олександра Оглоблина про «Історію Русів», «Предки Миколи Гоголя» й «Опанас Лобисевич», «Історія української літератури від початків до доби реалізму» Дмитра Чижевського, праці Юрія Шевельова про Теофана Прокоповича, О. Павловського — автора першої граматики української мови, про Шевченка і Франка, публікації Юрія Бойка про Шевченка, Франка, Винниченка та ін., Петра Одарченка про Шевченка і Лесю Українку, монографічне опрацювання та видання С. Гординським і Б. Рубчаком найповнішої поетичної спадщини Богдана І. Антонича і, нарешті, історико-літературні нариси покійного нашого члена В. Радзиковича — все це поважний наш вклад в історію української літератури.

У галузі філософії естетики і теорії літератури зробили помітний вклад праці покійного Миколи Шлемкевича, розвідка Івана Фізера (головне американською, німецькою та еспанською мовами), «Нариси з теорії літератури» Івана Кошелівця і «Строфіка» Ігоря Качуровського. Проблемам сучасної, головне західноєвропейської поезії присвячено кілька публікацій Ігоря Костецького, дві згадуваних уже книжки Остапа Тарнавського, — «Подорож поза відоме» і «Туга за мітом» та огляд німецької літератури Анни-Галі Горбач.

Коли до цього додати сумарно, що про наші найновіші появи в

літературі систематично виступали і виступають, крім згаданих вище, ще Василь Гришко, Юрій Клиновий, Вадим Сварог, Ярослав Рудницький, Вадим Лесич, Іван Смолій, Петро Волиняк, Іван Коровицький, Олена Чернова, Марія Гарасевич, Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Олександр Филипович, Валеріян Ревуцький, Осип Зінкевич, Анатоль Юриняк, Дмитро Чуб, М. Антонович-Рудницька, а з наймолодших — Лариса Онишкевич, Данило Струк, Марко Царинник, то це була б більш-менш повна картина того, що зробила і робить наша літературна і мистецька критика за останнє п'ятнадцятиріччя.



Наш контакт зі світом. Юрій Шерех у згаданому підсумку літературного процесу доби МУР-у 1953 року з деяким докором і сумом писав, що українських книжок, які вийшли чужими мовами і в чужих таки видавництвах було тоді тільки дві: роман В. Винниченка «Nouveau Commandement» і есей Юрія Шереха «Ein neues Theater?»

Що ж принесла доба «Слова»? Твори наших членів, що вийшли окремими книжками або були вміщені в збірники та антології різними мовами світу, на сьогодні є такі: роман Івана Багряного «Тигролови» вийшов англійською мовою під назвою «The Hunters and The Hunted», трьома накладами (у Канаді, Англії і США), німецькою мовою (1961) «Das Gesetz der Taiga» і голландською «Vlucht in de Taiga» (1959). Роман «Сад Гетсиманський» вийшов у перекладі французькою мовою під назвою «Le Jardin de Gethsémani» (1961). У перекладі Елізабет Котмайер німецькою мовою вийшла збірка поезій Барки «Трояндний роман» (1956). Рік пізніше, в перекладі тої ж німецької поетки, появилася нова збірка перекладів 28 українських поетів під назвою: «Weinstock der Wiedergeburt». Поезії Є. Маланюка, В. Барки, М. Ореста, О. Лятуринської, Б. Кравцева, Ю. Тарнавського, С. Гординського, В. Лесича, Б. Рубчака, Л. Лимана, Емми Андіївської, Б. Бойчука, О. Тарнавського, О. Зуєвського, І. Качуровського та інших були вміщені в багатьох збірниках і антологіях світової літератури мовами: німецькою «Die Ukrainische Lyrik, 1840-1940» Ганса Коха (1955) та «Gelb und Blau» Володимира Державина (1948), англійською «The Ukrainian Poets» (1963) В. Кіркконелла і К. Андрусина. Українська проза, класична й сучасна, репрезентована в антологіях «Antologia de Literatura Ucrainiana» та «Cantos Ucrainianos» — обидві Віри Вовк (1959) — португальською мовою, «Blauer November»

(1959) і «Ein Brunnen für Durstige (1970) Анни-Галі Горбач — німецькою мовою та «Their Land» (1964) Михайла Лучковича — англійською мовою. Сучасна модерна радянська українська поезія і проза представлена перекладами Віри Вовк в антології «Girassol» (1966) португальською мовою та перекладами різних авторів в упорядкованій Мирославою Масловою антології «La nouvelle vague littéraire en Ukraine» (1967) французькою мовою. Збірка поезій Яра Славутича в перекладі англійською мовою «Oasis» вийшла 1959 року. Його ж антологія репресованих поетів — «The Muse in Prison» (1961). Роман Тодося Осьмачки «Ротонда душоубців» вийшов англійською мовою «Red Assassins» (1959). Вибрана збірка поезій португальською мовою Віри Вовк у перекладі Марії Терезії де Олівейра та Анни Марії Мурісі була видана 1959 року.

Найбільше праць наших членів чужими мовами появилось з ділянок філології, історії літератури, естетики, літературного есею, спогадів та політичних наук. Я згадаю тут бодай найосновніші. Юрій Луцький дав том перекладів оповідань Миколи Хвильового англійською мовою під назвою «Stories from the Ukraine» (1960). Його ж велика праця «Literary Politics in the Soviet Ukraine», видання Колюмбійського університету (1956). Йому ж належить окрема студія про ВАПЛІТЕ у виданні «Harvard Slavic Studies» (1957) та огляд української літератури німецькою мовою в «Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert» (1961) і багато інших праць в американських славістичних журналах. Ігор Костецький дочекався перекладів кількох своїх творів німецькою мовою, дав синтетичний огляд української поезії в органі ПЕН-клубу письменників в екзилі «Арена» (ч. 3, 1961), написав ширшу студію про Рабіндраната Таґора (опубліковано англійською та бенгальською мовами) та есеї про Еліота, Езру Павнда, Едшміда та інш. Юрій Шерех (Шевельов), крім багатьох статей англійською, німецькою, французькою та еспанською мовами про українську літературу і мову, видав велику працю з мовознавства «Prehistory of Slavic»; за його редакцією і його працею вийшов великий том студій про Т. Шевченка — «Taras Sevčenko, 1814—1961». A Symposium (1962).

Оксана Ашер дала дві праці, що присвячені вивченню української неоклясичної школи, з основним наголосом на поезії М. Драй-Хмари. Перша — англійською мовою: «A Ukrainian poet in the Soviet Union», вийшла друком у Нью-Йорку 1959 року, а друга — французькою мовою, була подана як докторська дисертація при Сорбонні в Парижі. Валеріян Ревуцький опублікував студію про драматургію Миколи Куліша під назвою: «The Prophetic Madman; The People's Malakhij» — a play by Mykola Kulish (1956). Іван Фізер дав

низку праць англійською, німецькою та еспанською мовами в періодичних виданнях і окрему публікацію про літературний процес 20-их років: «Ukrainian Writer's resistance to Communism» (1959).

Окремо нотуємо праці наших почесних членів: Йосипа Гірняка «Birth and Death of the Modern Ukrainian Theatre» (1954), Олександра Оглоблина «Treaty of Pereyaslav 1654» (1954) і Олекси Грищенка дві книжки спогадів: «Україна моїх блакитних днів» — французькою мовою (1957) і «Мої зустрічі з французькими артистами» — англійською мовою (1968).

Антологію перекладів з Шевченка чужими мовами, з додатком сумлінної розвідки про Шевченка англійською мовою, дав Богдан Кравців (1964). Юрій Бойко видав німецькою мовою більшу студію про Шевченка: «Sevčenkos Werke in deutschen Übersetzungen» (1961). Ярослав Рудницький видав цікаву порівняльну студію «Burns and Shevchenko» (1959).

В аспекті політичних наук маємо: піонерську бібліографічну працю Юрія Лавріненка «Ukrainian Communism and Soviet Russian Policy» (Research Program on the USSR, (1953), Івана Майстренка «Borot'bism», у тому ж виданні, та Григорія Костюка «Stalinist Rule in the Ukraine» (1960), що вийшла трьома накладками в: 1) Institute for the Study of the USSR (Munich), 2) Frederick A. Praeger, Publishers, New York, 3) Atlantic Books, Stevens & Sons (London).

Це, здається, найголовніше, що дали члени ОУП «Слово» чужими мовами. Якщо до цього додати систематичну працю в різній іншомовній науковій та літературній пресі таких наших членів, як Володимир Жила, Роман Рахманний, Богдан Рубчак Віктор Свобода, Яр Славутич, Микола Палій та деяких інших, то це більш-менш давало б загальну картину нашого контакту з зовнішнім світом. Але це напевно не все. Я напевно проочив ще якісь важливі праці наших колег чужими мовами. Але в цьому буде вже не тільки моя, а й тих авторів вина. Бо не всі колеги вважали за потрібне надіслати до бібліотеки ОУП «Слово» свої іншомовні видання. Тож не все я міг занотувати.

На закінчення треба сказати, що велику й гідну пошани працю над перекладами з української і на українську мову провадили Святослав Гординський, Анна-Гая Горбач, Вадим Лесич, Іван Кошелівець, Оксана Соловей, Олекса Гай-Головко, Віра Вовк, Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Остап Тарнавський, Патриція Килина, Юрій Тарнавський, Борис Олександрів, Марина Приходько, Олег Зуєвський, Ігор Костецький, Марко Царинник, Микола Палій та інш.

Отже, навіть ці, далеко не повні, показники нашого вкладу в іншомовні літератури та наше мистецтво перекладу свідчать, як далеко ми пішли порівняно до всіх попередніх етапів нашого літературного процесу поза межами рідного краю. Коли Юрій Шерех, як ми вже згадували, про попередній етап говорив з нотою скарги і докору, то я про наш етап маю все ж таки підстави говорити, до деякої міри, з гордістю і визнанням. Це не значить, що ми на потрібній висоті. Це не значить, що ми задоволені з того, що ми зробили. Ми мали і маємо сили і таланти, щоб зробити більше. Позитивно оцінюючи наші скромні досягнення в минулому, ми одночасно віримо в більші і кращі успіхи в майбутньому. Віримо тому, що за нами впевненим кроком йдуть наші молодші і наймолодші колеги, які напевно зроблять більше і краще.



Я намагався у своєму слові занотувати і поставити на своє місце все основне, що визначило й визначає творчу та організаційну працю Об'єднання Українських Письменників «Слово» за п'ятнадцять років його існування. Одне слово, як любили висловлюватись старі латиняни: *Feci quod potui, faciant meliora potentes* — я зробив, що міг; хто може, хай зробить краще.

Герой п'єси Камю «Правосуддя», що діяв, згідно з текстом драми, ще в передреволюційній ситуації, висловив таку думку: «Якщо мені доведеться дожити до того часу, коли революція розійдеться з правдою, я виступлю проти неї». Багато з нас дожили до революції, були її учасниками і, нарешті, свідками півсторічної реалізації ідей революції на нашій батьківщині. Більше того, багато з наших колег родилися вже в революцію, а то й далеко після неї. Але всі ми разом, у своїй практиці й у своєму баченні реального світу, прийшли до трагічного переконання, що революція на нашій батьківщині не тільки «розійшлася з правдою», а перетворилася в найбільшу і найстрашнішу тиранію і неправду в світі. Тому — ми тут. Не сприйнявши тиранії і «всенационального сорому», ми воліємо чужину. Понад сто років тому великий французький поет-емігрант Віктор Гюго, на заклик короля Люї Наполеона повернутися на батьківщину, відповідав: «Я вернуся у Францію тоді, коли туди повернеться свобода». Не випадково ці гідні слова великого француза стали провідним гаслом нашого другого з'їзду й залишаються на нашому прапорі й сьогодні. Цю ідею свободи за всіх нас висловив Олекса Веретенченко в поезії «Я молитися буду»:

І не треба пробачень —
Досягнути б мети!
Я намордник собачий
Не хотів одягти.
Мертво здушений подих...
Жах цей кожен збагне.
Де немає свободи,
Там немає мене.

.....

Щоб на рідній планеті
Линув голосно спів,
Не судили поетів,
Не палили творців.

На нашій рідній українській «планеті», на сором і ганьбу світу, ще судять поетів і «палять творців». Тому — ми там бути не можемо. Ми носії українського вільного слова. Великий наш попередник понад сто років тому сказав був: «Я на сторожі коло їх поставлю слово». Під «їх» він розумів: народ, правду, свободу.

Інший ближчий до нас часом, поет залишив нам таку заповітну ідею:

О, слово, будь мечем моїм!

Це нас, сучасних носіїв українського слова, зобов'язує. Бо слово взагалі, а українське зокрема, це — народне сумління, правда, меч. Тримаймо ж його гордо, шанобливо і на сторожі!

Тримаймо і «думаймо про народ наш, про Батьківщину, про майбутнє»!

«Сучасність», чч. 9-10, 1971.

НА МАГІСТРАЛІ ІСТОРІЇ

Українська література за п'ятдесят років (1917-67)

У темні й тяжкі часи революційного передгрозя, в доленосні роки першої світової війни, коли, за словами В. Винниченка, наступила була «ніби повна смерть нації», Олександр Олесь, сповнений великого гніву й розпачу, писав:

Над нами ніч безрадісна осіння.
Ми горнемось, ховаємось, тремтим...
А десь в пітьмі несеться голосіння
З прокляттям віковим.
.....
Куди іти... кудою нам тікати...
Оточені зусюди катом ми...
Коли не смерть, так вічні ґрати
Проклятої тюрми.

Але несподівано, серед цього, здавалося, безпросвітного мороку темної всеросійської ночі, блиснув промінь, а за ним ударив грім революції 1917 року. Віки перепомилась. «Вічні ґрати проклятої тюрми» впали. Український народ, а з ним і його література ввійшли в нову добу. «Vita Nuova», — так, за Аліг'єрі Данте, окреслив духову сутність тієї нової доби видатний літературний критик років революції Андрій Ніковський. «Золотий гомін» віків і музика «Соняшних клярнетів», — поглибив і поширив це означення Павло Тичина. То була справді велика історична доба. Народ наш, у свідомості волі й сили своєї, став, за висловом Михайла Грушевського, «на порозі Нової України».

«Одчиняйте двері — наречена йде!» — писав у «Соняшних

клярнетах» Павло Тичина. Це був піднесений, святковий, справді літургійний настрій. Патос душі воскреслого народу.

Я — негасимий Огонь Прекрасний,
Одвічний Дух.
Вітай же нас ти з сонцем, голубами.
Я дужий народ! — з сонцем, голубами.
Вітай нас рідними піснями!
Я — молодий!
Молодий!

З такою вірою в «Одвічний дух» і негасиму силу воскреслого народу закінчував Павло Тичина свою геніяльну ораторію української національної революції «Золотий гомін».

Українська література, разом зі своїм народом, переможно вийшла на денне світло історії. Вперше, за довгі сторіччя, вона вільно зустрілася зі своїм читачем. Українська книжка і газета стають щоденною духовою потребою розбудженого до творчого життя українського народу. Живий, а разом з живим і давно померлий, але невмирущий у своїй творчості, український письменник заговорив на повний голос до свого народу. Нація почала жити повнокровним вільним життям. Всі її творчі темпераменти, вся її, така природна для вільної громади, різноманітність мистецького думання, змертвлювана й здушувана дореволюційною неволею, тепер почала гойно розквітати. Протягом чотирьох бурхливих років національно-державного відродження зформувались і заклались основи цілого ряду літературно-мистецьких шкіл і напрямків, що деякі з них не вичерпали себе й по сьогодні. Були це революційні романтики (В. Еллан, В. Чумак), неоклясики (Агатангел Кримський, М. Рильський, П. Филипович, В. Отроковський), символісти (Я. Савченко, Д. Загул, В. Кобилянський, В. Ярошенко), футуристи (М. Семенко), клярнетисти (П. Тичина, Аркадій Казка, В. Свідзінський, Ол. Слісаренко). Перше своє надхненне слово сказав Лесь Курбас, заклавши новий експериментальний «Молодий театр», що пізніше розквітнув у блискучу добу «Березоля». Всенациональний тріумф переживав дореволюційний реалістичний театр під керівництвом Миколи Садовського. Постає Українська Академія Наук. Закладається Академія Мистецтв та Архітектурний інститут. Починає працю ряд видавництв: «Сяйво», «Шлях», «Дзвін», «Друкар», «Ґрунт», «Криниця» та інші. Виходять літературно-критичні місячники та альманахи: «Літературно-науковий вісник», «Універсальний журнал», «Наше минуле», «Літературно-критичний альманах», «Книгар», «Музагет», «Наша думка», «Мистецтво», «Зшитки боротьби», «Ґроно», та інші. Поруч з В. Винниченком, О. Кобилянською, В. Стефа-

ником, О.Олесем, М.Філянським, М.Вороним, Г.Чупринкою, П.Карманським, В.Пачовським приходять до повного творчого голосу ряд молодих талановитих поетів: П.Тичина, М.Рильський, П.Филипович, Я.Савченко, Д.Загуп, О.Слісаренко, М.Семенко, В.Еллан, В.Чумак, М.Зеров та інші. Одне слово, розкована березневою революцією 1917 року українська література почала свій похід у майбутнє. Вона пройшла з своїм народом всі три періоди героїчної національно-визвольної революції українського народу. Від найвищого піднесення (доба Четвертого універсалу й Трудового конгресу) до катастрофи в грудні 1920 року.



На Аскольдовій Могилі
Український цвіт! —
По кривавій по дорозі
Нам іти у світ.

Таке трагічне пророцтво висловив Павло Тичина, вражений, коли в березні 1918 року київська Аскольдова Гора прийняла перші жертви української національно-визвольної революції. Поет, що оспівав велич і радість відродження, відчув, що шлях до вимріяної, справді вільної «Нової України» буде густо вкрито жертвами. Замість очікуваної «нареченої» і «голубої блакиті» нового дня, в його уяві постає видиво «горобиної ночі», страхітливі «всі шляхи в крові», «незриданні сльози», «тьма», «дощ». Але це видиво апокаліптичної дійсності майбутнього не відштовхнуло поета, і поетів взагалі, від життя, від народу. Навпаки. Як завжди, так і в усі переможні і грозові дні національно-визвольної революції українські письменники були з своїм народом. Ділили з ним і радість і горе. Разом боролись і разом умирили. Вмирили як вояки на фронті (М.Євшан, А.Заливчий), гинули від підступних куль ворогом підсланих убивців (І.Стешенко, О.Єфіменко, М.Леонтович), вмирили від куль денікінської розвідки (Г.Михайличенко, В.Чумак, Клава Ковалева) і у підвалах ЧК (Григорій Чупринка, Олександр Грудницький). Крилата фраза А.Ніковського: «Українську переможну революцію... зробив поет» — у прямому й переносному сенсі була оперта на історичну і психологічну правду. Пригадаймо: М.Грушевський, В.Винниченко, М.Шаповал (Сріблянський), М.Євшан, Г.Чупринка, А.Ніковський, О.Грудницький, Р.Купчинський, В.Бобинський, В.Еллан, А.Заливчий, М.Ірчан, П.Панч, М.Куліш, Є.Маланюк, Ю.Дараган, Ю.Липа, В.Сосюра та багато інших — це не тільки

творці українського мистецтва слова, української свідомости, але й надхненники-провідники, трибуни і просто рядові вояки української революції. Одночасно бачимо письменників, що в ті буремні дні не були ані на барикадах повстання, ані на фронті, але ніколи не випускали з рук найударнішої української зброї — пера. Ці мистці і письменники не в меншій мірі «робили революцію» і були з своїм народом. Думаємо про О. Олесь, В. Самійленка, М. Філянського, С. Черкасенка, М. Вороного, П. Тичину, Д. Загула, М. Зерова, Я. Савченка, Л. Курбаса, О. Слісаренка, М. Семенка, П. Филиповича, М. Рильського.



Катастрофа кінця 1920 року замикає добу Української Народної Республіки, а з нею і літературний процес тієї доби. Від 1921 року українська література вступає в новий період свого розвитку. Багатоявний у стилях, напрямках, ідеях, але єдиний у державних межах, літературний процес доби Української Народної Республіки, після 1920 року, пішов двома шляхами: 1) літературний процес у Радянській Україні і 2) літературний процес поза її межами: а) Галичина, Буковина, Закарпаття і б) еміграція. Цей феномен був зумовлений тими ненормальними суспільно-політичними обставинами, що заіснували на Україні з 1921 року. Внаслідок тих обставин, з одного боку, чималі території української землі й української людности опинилися в межах інших держав, а з другого — значна кількість заслужених, відомих і відданих народові письменників змушена була покинути рідний край і вийти на еміграцію. Були це: Михайло Грушевський, Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Володимир Самійленко, Спиридон Черкасенко, Микола Вороний, Микита Шаповал (Сріблянський), Павло Зайцев, Галина Журба, О. Неприцький-Грановський, Павло Богацький, Володимир Дорошенко, Леонид Білецький, Василь Королів-Старий, Андрій Ніковський, Дмитро Дорошенко, Юрій Тищенко, Дмитро Донцов, Наталена Королева, Микита Мандрика, Галина Орлівна, Дмитро Чижевський, Павло Христюк, Клим Поліщук, Ілля Борщак та декілька молодших, що їх поетична свідомість дозрівала в роки «великого ісходу» й еміграції: Юрій Дараган, Євген Маланюк, Олекса Стефанович, Юрій Липа, Наталя Лівницька-Холодна, Олег Ольжич, Улас Самчук та інші. Саме ці імена та їх друковані органи: «Веселка», «Нова доба», «Нова Україна», «Літературно-науковий вісник» та «Вісник» започаткували і визначили на перше пореволюційне двадцятиріччя літературний процес на еміграції.

Літературний процес Галичини, Буковини і Закарпаття репрезентували такі імена, як Василь Стефаник, Ольга Кобилянська, Петро Карманський, Василь Пачовський, Михайло Яцків, Богдан Лепкий, Роман Купчинський, Юрій Шкрумеляк, Василь Бобинський, Михайло Рудницький, Антін Крушельницький, Василь Гренджа-Донський, та ряд молодших, як Ігор Богдан Антонич, Вадим Лесич, Святослав Гординський, Богдан Кравців та багато інших.

Літературний процес у Радянській Україні започатковує збірник «Жовтень», що появився наприкінці вересня 1921 року. Збірник «Жовтень», після довгої, майже мертвої павзи від осені 1920 року, робив враження маніфесту «нової ери» й нового покоління поетів. «Наш універсал до робітників і пролетарських мистців українських», що відкривав збірник, найкрасномовніше про це говорить. Універсал підписали три, тоді ще початкуючі й маловідомі поети: Микола Хвильовий, Майк Йогансен і Володимир Сосюра. Не приєднуючи себе до жадної існуючої школи чи літературного напрямку, відштовхуючись, як вони писали, від «неоклясиків», від «футуристичних безмайбутників», від усіляких формалістичних шкіл і напрямків (імажинізм, комфутуризм тощо), вони оголошували «нову еру пролетарської поезії».

Мідяною сурмою скликаємо до наших лав розпорошені творчі одиниці робітництва. Формуємо загони. Організуємо регулярну армію мистців пролетаріату. Наші лави крилаті сповуватимемо залізною дисципліною робочих ритмів і пролетарських метафор. У цьому попередники наші і пророки — Шевченко і Франко.

А літературний критик того ж гуртка Володимир Коряк свою статтю «Етапи» закінчував такою декларацією:

Перегортається нова сторінка історії. Не нова «школа», не новий «напрямок», не «течія» в рамках старого мистецтва, але цілковите зірвання тяглости з усім попереднім, знищення всіх традицій. Початок НОВОЇ ЕРИ.

То нічого, що в цих перших деклараціях та універсалах було ще багато наївної патетики, неясних поглядів і плутаних, запозичених з арсеналу «пролеткультівських» теоретиків, тверджень. Все це випадкове і тимчасове. У творчій практиці і теоретичних висловлюваннях у більшості цих adeptів «нової ери», згодом це все відсіється. Найголовніше, що цей виступ виразно закарбував початок нового українського пореволюційного літературного процесу.

■

Український літературний процес 20-их років назавжди увійде в історію нашої літератури як один з найпотужніших періодів її ідейно-мистецького становлення. Це доба, коли, осяяна полум'ям визвольних змагань, активно і всебічно формувалась і утверджувалась суверенна свідомість української людини. І то в усіх аспектах її духового й державно-політичного життя. Людину нового модерного типу пристрасно шукала й омріявала тогочасна українська література. Людину, що виростала з буремних років революції й активно шукала свого віками гамованого «хочу». Максим Рильський інтуїцією поета відчув і зобразив цей непереможний зріст української національної стихії такими словами:

Як ліс, як щогли сміливих фльотилій,
Знялися руки в темряві глухій.
Чи ж сила є, щоб цій безмежній силі
Сказати: стій.¹

Це та сама ідея, та ж свідомість, що її, трохи раніше й дещо в іншому аспекті, висловив П. Филипович в сонеті «Дивись...»

Бо не розстанусь з мрією своєю:
Став чоловік над чорною ріллею,
Як небо, гордий, сильний, як земля.²

Двадцять років — це роки великих починів, плянів і візій майбутнього. Це, за висловом Рильського в цитованій вище поезії, «перший день творіння» розумної людини, сповненої почуття братерства й взаємодовір'я.

Це перший день творіння! Перший розум
І перше слово! Перший квіт і зір!
Радійте, груди, грозам і морозам!
Людино, людям вір!

Павло Тичина ще на початку 20-их років, як знаємо, закликав:

Приставайте до партії, де на людину дивляться, як на скарб світовий, і де всі як один проти кари на смерть.³

Отже — гуманізм, як ідея, а людина, як носій і виразник її, це основа свідомости і бачення світу нашої літератури 20-их років. Ця ідея проймає майже всю творчість Миколи Хвильового, всі основні

1. Збірка «Де сходяться дороги», 1929.

2. «Поезії», Мюнхен, 1957, стор. 31.

3. «Замість сонетів і октав», Київ, 1920, стор. 32.

драми Миколи Куліша, включно з трагічним образом «Маклени Граси». На цьому наголошував Юрій Яновський у «Майстрі корабля» і «Чотирьох шаблях». Це хвилюючі теми Миколи Бажана, Євгена Плужника, Василя Мисика, Олекси Влизька, Володимира Гжицького, Олеса Досвітнього та багатьох інших. Це теми й ідеї також усіх визначних майстрів українського слова поза межами Радянської України: і В. Стефаніка, і Ольги Кобилянської, і А. Крушельницького, і В. Бобинського, і Р. Купчинського, і молодших: Б. І. Антонича, В. Лесича, С. Гординського та інших. Це теми й письменників еміграції: В. Винниченка («Соняшна машина», «Намисто», «Пророк»), О. Олеса («Чужиною»), Федора Дудка («Дівчата очайдушних днів»), Уласа Самчука, Євгена Маланюка, Юрія Липи, Юрія Дарагана і, нарешті, опроміненої видінням нової людини, тоді ще зовсім юної поетки Олени Теліги. Ця ідея включала в свій засяг цілу гаму проблем: соціальних, моральних, культурних. Вони розгортались і поставали цілим фронтом.

Поезія, проза, драма вперше досягли різноманітного жанрового і мистецького вияву. Від народної лірично-пісенної поезії Андрія Панова — до модерного, сповненого іскрометного патосу й гострої іронії Миколи Бажана, Василя Мисика та Євгена Плужника. Від реалістично-побутової повісти Андрія Головка й імпресіоністичної новелі Григорія Косинки — до соціально-утопійного роману В. Винниченка. Від революційно-побутової і психологічної драми Якова Мамонтова — до наскрізь нової філософсько-трагедійної, активно-романтичної драми Миколи Куліша.

Здиференційоване літературне життя, вільне змагання і боротьба різних стилів, напрямків за вищий рівень мистецького бачення світу були животворчим прапором цих років. Зросли й заклали перші основи систематичної праці українська літературна критика й наукове літературознавство. На чолі з Сергієм Єфремовим, Володимиром Перетцом, Миколою Зеровим, Олександром Білецьким, Павлом Филиповичем, Миколою Хвильовим, Володимиром Юринцем, Андрієм Річицьким, Яковом Савченком та багатьма іншими розгорнена була велика праця над тисячолітньою історією української літератури: від усної, фолкльорної доби, через перекладну літературу і «Слово о полку» до найновіших пореволюційних появ.

Вперше в історії України великі мистці слова і думки — від азійсько-арабських та греко-римських починаючи і сучасними західноєвропейськими кінчаючи, — пробрили собі безпосередній шлях до українського читача. Вперше світова література стала об'єктом плянових академічних студій кваліфікованих українських

дослідників і критиків. Розквітає як суверенна сила український театр, у проводі якого стоїть «Березіль» з Курбасом на чолі. З ним виростає славна драматургія Миколи Куліша, Івана Дніпровського, Івана Кочерги, Мирослава Ірчана. Досягає значного розвитку українське образотворче мистецтво. На світову арену виходить переможно українське кіномистецтво. Фільми Олександра Довженка «Звенигора» й «Земля» й досі репрезентують Україну на світовому екрані.

Одною з панівних ідей 20-их років була ідея боротьби з т. зв. «малоросійським комплексом». Боротьба з психологічною категорією рабства, нижчевартости, провінційности, як спадщини минулого. Ця ідея проймає «Мину Мазайла» і «Патетичну сонату» М. Куліша, багато творів, включно з «Вальдшнепами» Миколи Хвильового, «Вертеп» Аркадія Любченка, «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, «Розмову сердець» М. Бажана, «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Чорне озеро» В. Гжицького, «Нас було троє» О. Досвітнього, «Робітні сили» М. Івченка, «Місто» В. Підмогильного та багатьох інших.

Візія ідеї «азіятського ренесансу» в мистецтві й утвердження вітаїстичного активного романтизму, як стилю доби, засвідчили, що прийшов кінець вікової гегемонії російської літератури на Україні, що українська література стає на свій власний суверенний шлях розвитку, беззастережно орієнтуючись на здобутки літератури всіх народів світу.

Туга за рівністю. Бажання надолужити втрачений час. Стати поруч з іншими народами, як рівний з рівним. Це було не хоробливе почуття виключности чи вищости. Ні. Це було лиш природне почуття гідности недавно поневоленого народу. Почуття свого права і свободи. Бажання стати «самим собою». Пригадаймо, як Максим Рильський у збірці «Гомін і відгомін» з тугою писав:

Ми ще ніколи не були собою,
Не підіймали стяга на морях,
Ні по чужих невиданих краях,
Де квіти квітнуть барвою новою.

Йому піднесено вторив Юрій Яновський у першій пісні до «Чотирьох шабель»:

Чудесні дива ходять по морях
І манять нас і закликають ніжно.
Та що нам їхній бунтівливий стяг,
Коли не стяг це нашої вітчизни!

Молодий лірник-сліпець, з поеми М. Бажана «Сліпці», кидає таке енергійне гасло:

Здолати! Продертись! Пробитися! Вийти —
Як муж, а не мученик...

Чуєш?

Як муж!

Це була мова доби. Вона свідчила, що народжувалась і утверджувалась активістична свідомість молодого нації, свідомість народу «що вгору йде, хоч був запертий в льох». Цей героїзм і самопожертву, як основну тенденцію свідомості двадцятих років, висловив тоді ще зовсім молодий поет Василь Мисик в поемі «Конкістадори»:

Огнений прапор, він встає, гуде,
П'янить, сповняє нас безумством лютим.
Жорстокі й радісні ми в світ новий ідем.
Або умрем в огні, або здобудем!
Або здобуть, або в огні згорять!
Не даром, ні, ми трупами впадем біля порогу.
Ви, що за нами ідете, ідіть.
Ми прокладаєм вам дорогу.

Віра в свою правду. Світогляд не «мученика», а «мужа», не «сліпця», а «прозрілого». І як завершення — глибока віра в майбутнє України. У боротьбі і творчому змаганні зростала й утверджувалась на високих мистецьких позиціях українська література двадцятих років. Дійшла до стану змужніння. Заговорила на повний власний голос. Готова була до нового, вищого творчого кроку. Бетговенська «Патетична соната», в героїчно-драматичній інтерпретації Миколи Куліша, символічно завершувала ту переможну добу.



Рік 1929, рік «великого перелому», перекреслив всі досягнення і пліни двадцятих років. А постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року «Про перебудову літературно-художніх організацій» остаточно припинила навіть відносно суверенне життя літератури. Настала доба уніфікованого і, психологічно, уніформованого літературного процесу з єдиною, приписаною згори, творчою методикою «соціалістичного реалізму». Літературний процес вступив у моторошну добу «проклятих років». Схвильована уява двадцятих років про романтичну «гору Гелікон», «азіатський ренесанс у мистецтві» й

провідну роль в ньому українських мистців, зустрілася з страшною дійсністю. У ній згоріла творча уява багатьох письменників. В одних згоріла в справжньому, а в других — у переносному розумінні цього слова. Замовкнути, не писати — не можна було. Це розцінювалось як вияв активного протесту й боротьби проти режиму. Треба було або писати так, як того вимагали, або йти на розп'яття. Більшість — понад 220 письменників — була знищена. Меншість — близько тридцяти шести — писала. До неї долучились молоді адепти, бо творчій геній народу невичерпний. І літературний процес зовні продовжувався.

Запанувало палюче підсоння доби «культу особи». Воно визначило рівень ідейно-мистецького спрямовання літератури. Почали появлятися твори ідеологічно дуже витримані, сповнені гнівного патосу клясової боротьби, програмові, пропагандивно-партійні. Але художньо — безкрилі, безбарвні, неправдиві, холодні. Мистецьку правду заступило безконфліктне лакування дійсності. Лише кілька творів з тогочасної прози: «Кварцит» О. Досвітнього, «Вершники» Ю. Яновського і «Людолови» Зінаїди Тулуб та добірку ліричних мініатюр відсуненого на периферію і замовчуваного В. Сосюри можна виділити на фоні загальної сіризни одописання. Але ані «Кварцит», ані «Вершники», ані «Людолови» своїм духом і стилем не належать до тридцятих років. Вони лише завершували собою героїчний фарватер активно-романтичного напрямку української літератури 20-их років.

У тридцяті роки, силою політичного втручання, запроваджують в історичну науку і белетристику сталінську антинаукову теорію «найменшого зла». Вона відновила, в трохи новій формі, стару російську великодержавну історичну схему. Ця схема стала обов'язковою і для української історичної белетристики тридцятих років. Після «Людоловів» всі наступні історичні повісті, романи і драми творились уже на базі цієї антинаукової й антиукраїнської історичної схеми, що, на жаль, панує й по сьогодні. Але це вже була не література, а «політика обернена в минуле».

У ділянці поезії зникають усякі творчі шукання. Поезія знижується до пропагандивного примітивізму. Смертоносний «соцреалізм» накладає своє тавро на всю поезію тридцятих років. Запановують бойові воєнні марші, льозунгові ритми, катохвальні оди, пеани, рабські послання, колективні поеми і гімни вождю.

Українська драматургія переживає подібну кризу. Драми цих років це не художнє зображення життя, а примітивна пропаганда антинародних, антиісторичних і антинаукових політичних гасел, експериментів і настанов партії в добу терору і «культу особи».

Українське літературознавство перестало фактично існувати. У ті темні роки не вийшло ні одної солідної монографії, ні одного підручника з історії української літератури. Не вийшло ні одного академічного видання класичної літератури. Декілька загальних, перетканих офіційною пропагандою, статей про Шевченка, Франка, Лесю Українку і Грабовського справи не рятують. Єдина спроба академічного видання творів Тараса Шевченка (до двадцятип'ятиріччя з дня народження поета), поперше, не була закінчена, а подруге, на цьому псевдонауковому виданні (як і на виданнях Івана Франка й Лесі Українки) позначилась варварська рука цензури доби «культу особи». Цілий ряд творів, що не відповідали духові того нелюдського часу, просто викидалися з повної збірки або друкувалися з купюрами, навіть без зазначення цього.

Отже, тридцять років — це не нормальний літературний процес. Це — атмосфера терору і нищення всіх основних кадрів поетів, прозаїків, драматургів і критиків. У літературній науці, критиці й мистецькій літературі це — мертва доба. І такою вона залишиться в історії української літератури назавжди.



За доби другої світової війни (1939-45) українська література була розп'ята по обидва боки фронту. Українська радянська література, при своїй службовій пропагандивній ролі, помітно відчула спад терору і пильності наглядців. Це сприяло деякою мірою тому, що навіть в тих межово тяжких умовах українська література, головне поезія і літературознавство, дали дещо й варте уваги. Маємо на увазі поезію й поеми Максима Рильського (цикл «Неопалима купина», «Мандрівка в молодість» — тільки редакція воєнних років, а не спотворена вимушеною переробкою післявоєнного часу, тощо), поезія В. Сосюри, Леоніда Первомайського, Андрія Малишка; прозу Олександра Довженка, Юрія Яновського, Олексія Кундзіча, Леоніда Смілянського.

Історики та літературознавці довершили, можна сказати, великого подвигу: в тяжких умовах війни, одірвані від рідного краю й потрібних архівосховищ, все ж таки зробили те, чого не могли зробити за п'ятнадцять років, сидячи в архівах і бібліотеках Академії наук. Поперше, підготували кількатомну історію України, перший том якої вийшов друком вже 1943 року. Подруге, в тих самих умовах літературознавці написали і 1945 року видали том

«Нарисів з історії української літератури». На ті часи це було не абияке досягнення, гідне визнання і пошани.

Але, замість пошани, вчені й письменники діждались чогось іншого, може, навіть вже не очікуваного. Як тільки скінчилась війна, можна сказати, на другий день після капітуляції Німеччини, коли диктатура почула, що захитаний під ногами ґрунт стабілізувався, почався новий погром української літератури і науки. Жупел «націоналізму» знову висувається на перший плян. Оскаженіння «культу особи» доходить свого апогея. Всі досягнення років війни і всі пляни дальшого розвитку знищуються, засуджуються. Українська література на ціле післявоєнне десятиріччя знову заходить у смугу смертоносного підсоння диктатури партії. І лише смерть тирана, 5 березня 1953 року, приносить певне полегшення.



У роки німецької окупації, під час і після другої світової війни, по цей бік фронту й поза межами Радянської України опинилося чимало працівників української літератури: поетів, прозаїків, драматургів, критиків, літературознавців. Були серед них Тодось Осьмачка, Аркадій Любченко, Віктор Домонтович, Освальд Бурггардт (Юрій Клен), Володимир Державин, Докія Гуменна, Іван Багряний, Михайло Орест, Святослав Гординський, Василь Барка, Роман Купчинський, Вадим Лесич, Анатоль Гак, Никифір Щербина, Василь Гайдарівський, Іван Керницький, а з молодших — Олекса Веретенченко, Яр Славутич, Борис Олександрів, Михайло Ситник, Леонид Полтава, Ганна Черінь, Петро Карпенко-Криниця та багато інших. Якщо до цього досить потужного загону літераторів долучити старше і молодше покоління першої еміграції (В. Винниченко, О. Олесь, Дмитро Чижевський, Остап Грицай, Ілля Борщак, Євген Маланюк, Юрій Липа, Наталія Лівницька-Холодна, Улас Самчук, Олег Ольжич, Олена Теліга та інші), то матимемо загальну уяву про діячів української літератури поза межами Радянської України.

Як по цей, так і по той бік фронту, а пізніше, після закінчення війни як по цей, так і по той бік кордону українських письменників хвилювала доля світу взагалі й України та українського народу зокрема. В минулому і сучасному. Ідея свободи і державної незалежності України, доба сталінського терору та її наслідки, ідея права і свободи людини взагалі, ненависть до поневолювачів усіх забарвлень і відчуття трагедії сучасного світу. І це все — поруч з

особистою лірикою кохання, природи, філософських роздумів. Ця широка гама людських ідей і переживань проймає творчість усіх українських письменників у роки війни і перше повоєнне десятиріччя. І «Нова заповідь» В. Винниченка, і «Хрещатий Яр» Д. Гуменної, і «Ротонда душогубців» Т. Осьмачки, і «Гуляй-Поле», «Розгром», «Тигролови» і «Сад Гетсиманський» І. Багряного, новелі Йосипа Позичанюка і В. Русальського, і «Вогнем і смерчем» С. Гординського, і глибокі своїм мистецьким вникненням в сучасне і минуле життя людства оповідання В. Домонтовича («Відьма», «Без назви», «На засланні», «Апостоли», «Розмови Екегартові з Карлом Гоцці») та його ж роман «Доктор Серафікус». Проймають ці проблеми і журний сміх та сумні роздуми оповідань Івана Керницького («Перелетні птахи», «Циганськими дорогами»), і «Юність Василя Шеремети» та обидва томи «Ост» Уласа Самчука, і «День гніву» та «Еней та життя інших» Юрія Косача, і монументальний «Попіл імперій» Юрія Клена, і естетичні та історіософічні етюди Віктора Бера, і критично-полемічні есеї Юрія Шереха («Думки проти течії» та інші), В. Державина, О. Грицяя, історико-літературні нариси Леоніда Білецького, Д. Чижевського, М. Гнатишака, В. Радзиковича та інших. Звучать вони в поезіях Є. Маланюка, Олени Теліги, О. Ольжича, В. Лесича, Б. Кравцева, О. Лятуринської, В. Барки, О. Веретенченка, Яра Славутича, Бориса Олександрова, М. Ситника, Л. Полтави та інших. Отже, всі твори згаданих вище авторів сповнені всебічних хвилюючих проблем, психологічних конфліктів, соціальних і філософських роздумів і естетичних поглядів на світ. Це все свідчило, що український загальнолюдський естетичний світ єдиний і неподільний. При всіх умовах і режимах.



Післясталінська доба, особливо від 1956 року, позначена чималим творчим оживленням і зростом української літератури. Реабілітація значної частини знищених у добу терору письменників чи вилучених на довгі роки українських класиків (М. Драгоманов, М. Костомаров, Б. Грінченко, О. Олесь, М. Старицький) дала безумовно свої позитивні наслідки. Молоде покоління читачів і мистців слова має тепер змогу ознайомитись бодай з іменами і деякими творами знищених і заборонених. І хоч ще не всі з убитих письменників реабілітовані (М. Хвильовий, М. Яловий, К. Буревій та інші), і хоч не всіх класиків до літератури повернено (Панько Куліш,

В. Винниченко, Б. Лепкий), і хоч твори Миколи Куліша, О. Досвітнього, Г. Косинки, О. Влизька, Д. Загула, М. Зерова, П. Филиповича та багатьох інших убієнних подаються суворо підбрані, обережно скоментовані й просіяні, проте вони якоюсь мірою вже розкривають шлях до їх ширшого і глибокого пізнання.

Прозу в перші роки післясталінської доби оживили й піднесли до рівня мистецтва декілька старших і молодших прозаїків. Це, насамперед, один із основників активно-романтичного стилю двадцятих років, невтомний шукач і експериментатор у мистецтві Олександр Довженко. Його глибокопоетичне відтворення сюжету й образного видива «Землі», його «Зачарована Десна», його «Поема про море» — стали світлими дороговказами на межі мертвого і живого. Після них поступово зникає єдиноможлива в сталінську добу лакувальна, пристосовницька, сповнена тяжкої неправди література. Це особливо позначилось на сучасних проблемно-побутових та соціально-психологічних оповіданнях, повістях і романах: Івана Сенченка «Солом'янські оповідання», Олеся Гончара «Людина і зброя», Михайла Стельмаха «Правда і кривда», Григорія Тютюнника «Вир», Юрія Шовкопляса «Людина живе двічі». Свіжо й правдиво-художньо заговорили тих кілька реабілітованих прозаїків, що понад двадцять років у радянських тюрмах і концентраках перебували: Б. Антоненко-Давидович (роман «За ширмою» та низка оповідань), В. Гжицький («День і ніч», «Помста» та ін.), Зінаїда Тулуб (романи «Сагайдачний», «В степу безкраїм за Уралом») і Петро Колесник («Терен на шляху» та ін.). Їх оповідання, повісті й романи про пережите, передумане, вистраждане сповнені глибокою правдою, людяністю і драматизмом. Навіть у тих, порівняно середніх і сюжетно одноманітних творах про колгоспне село, про робітниче життя (де за інерцією діють штампи і далі з витриманими післанцями партії, або офіцерами, героями війни, що з ідейних мотивів повернулися на село чи фабрику) вже виразно бачимо відхід від лакування, від описовості, від ілюстративності. Помітно і тут психологічне заглиблення в проблематику й образи людей, намагання створити гострі сюжети з мистецьки-вмотивованими конфліктами. У цьому пляні варті уваги романи Ю. Збанацького «Переджнів'я», П. Оровецького «Друга зустріч», Д. Бедзика «Серце мого друга» і М. Руденка «Остання шабля», О. Сизоненка «Корабелі», В. Собка «Звичайне життя», П. Загребельного «Спека», І. Муратова «Жила на світі вдова», А. Хорунжого «Місто над нами» та багато інших.

Зовсім не зробила поступу історична романістика, за винятком хіба «Володимира» і «Святослава» С. Скляренка та «Гайдамаків»

Ю. Мушкетика. Антисоціална сталінська теорія «меншого зла», підкріплена антиісторичними, а в політичному сенсі — імперіалістичними «Тезами ЦК КПРС до 300-річчя Переяславського договору», тяжить і досі над українською історичною белетристикою. Дещо в кращому стані історично-біографічна проза. Звертають на себе увагу роман П. Колесника з життя юного Івана Франка «Терен на шляху» та Оксани Іваненко «Тарасові шляхи». Але й твори цієї групи позначені дуже часто нечитабельною тенденцією і пристосуванням до згори накинених схем і оцінок.

Цікавий процес відбувається в белетристиці про революційні події 1917-20 років. Сталінська доба створила цілий кодекс штампів і фальшувань у цій тематиці. Зразками таких штампів і фальшувань були, наприклад, роман П. Панча «Олександр Пархоменко» і «Шлях на Київ» С. Скляренка. Тепер від цих штампів і перекручень поволи відштовхуються. Найуспішніше цей процес помітний у романах О. Гончара «Перекоп» і «Таврія», М. Стельмаха «Кров людська — не водиця» та А. Іщука «Вербівчани». Єдиний, хто безнадійно погруз в антихудожні штампи й антиісторичні концепції сталіністів, — це колись надійний прозаїк Юрій Смолич. Його роман-діалогія «Мир хатам, війна палацам» і «Реве та стогне Дніпр широкий» — наскрізь пройняті публіцистикою і тенденційністю. Все старанно підігнано під наперед дану згори й цілком не згідну з правдою життя схему. Сатирична лінія, що спрямована проти негативних у романі осіб (М. Грушевський, В. Винниченко, С. Петлюра) переростає в злобну карикатуру, що стоїть поза межами всякої життєвої і мистецької правди.

Значними кроками пішла вперед українська критика й українське наукове літературознавство. З'явився цілий ряд вдумливих літературно-критичних розвідок і монографій про сучасних поетів, прозаїків і драматургів. Ціла велика наукова література появилася в галузі шевченкознавства і франкознавства. Стиль і рівень цим досліддам і публікаціям надавали і надають такі імена, як О. Білецький, М. Возняк, С. Маслов, Степан Крижанівський, С. Шаховський, Є. Кирилук, Леонид Новиченко, Є. Шаблювський, Ю. Івакін, О. Дей, Ю. Кобилецький, П. Колесник та ряд інших. Історико-літературні дослідження позначені виходом у світ великої двотомової «Історії української літератури» і третього скорегованого тому «Історії української радянської літератури», кількома підручниками для середніх шкіл, п'ятитомника «Українські письменники. Біо-бібліографічний словник» та низкою інших корисних довідкових бібліографічних збірників. Історія української критики, за довгі роки, дочекалась розумного і солідного дослідження

«Українська літературна критика 50-70-их років XIX ст.» М. Д. Бернштейна, «Зібрання праць у п'яти томах» академіка О. Білецького, «Теоретична боротьба в українській літературі (перша половина XIX ст.)» П. Волинського, «Становлення реалізму в українській літературі» Д. В. Чалого тощо. Очевидно, на працях цих де-не-де лежать ще залишки історико-літературних концепцій і оцінок доби Сталіна. Очевидно, на цих дослідженнях у більшій чи меншій мірі лежать зобов'язуючі «рішення партії з питань ідеології». Само собою, що «в основу їх» з більшим чи меншим талантом поставлено «ленінську теорію відображення», «партійности» і «вчення про дві національні культури». Але все це, порівняно до ширини і глибини досліджуваного і систематизованого фактичного матеріалу сучасними радянськими критиками і літературознавцями, має другорядне і периферійне значення. Якщо до цих праць радянських українських літературознавців додати, звичайно, скромний доробок українських дослідників і критиків поза межами України, що до певної міри вносить потрібні корективи в праці радянських літературознавців, то можемо ствердити, що українська критика і літературознавство вийшли на передову лінію сучасної думки.



Але справді нове пожвавлення, нове свіже слово, нову думку, форму, нові мистецькі відкриття принесло в літературу молоде покоління. Покоління, що вперше виступило творчо в добу ліквідації культу особи Сталіна і вже сьогодні ввійшло в історію під назвою «шестидесятники». У фарватері того покоління пішло все молоде, творче і талановите. В поезії — Ліна Костенко, Василь Симоненко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Віталій Коротич, Борис Олійник, Микола Сингаївський, Олесь Доріченко, Роберт Третяков, а за ними ще молодші — Олексій Булига, Ігор Калинець, Борис Нечерда, Ірина Жиленко, Василь Голобородько, Ніна Гнатюк, Світлана Йовенко та багато інших. У прозі — Юрій Мушкетик, Євген Гуцало, Юрій Щербак, Володимир Дрозд, Валерій Шевчук та інші. У літературознавстві та критиці новий і вищий етап позначили вдумливі й розумні досліди Наталі Кузякіної («Нариси української драматургії», т.т. I і II, «Драматург Микола Куліш» та інші), Віктора Іванисенка («Поезія, людина, сучасність», «Народження стилю» та інші), а продовжують, поглиблюють і вивершують цю лінію справді талановиті і вдумливі праці Івана Дзюби, Євгена Свєрстюка, Івана Світличного, Миколи Ільницького, наймо-

лодшої з них Маргарити Малиновської та ще кількох без сумніву здібних і надійних критиків.

Отже, найновішу добу українського літературного процесу визначила своїм дужим і всебічним талантом велика когорта молодих і наймолодших поетів, прозаїків і критиків.

Вони насамперед творчо реабілітували живу людину і поставили її знову в центрі творчих роздумів літератури. Як відомо, в добу культу особи Сталіна існував недекретований, але реально діючий суворий поетикальний кодекс. Він визначав форму, засоби і стиль літератури. Він приписував суспільну й моральну поведінку письменника. Він зводив літературу до ролі прикрашувача і пропагандиста авторитарного духу диктатури. Він вільну творчу думку заковував у кайдани партійних догм і безглузких нормативних приписів.

У такому підсонні людина, як живий внутрішньо-суперечливий індивід, майже зникла з літератури. Панував безбарвний образ людини-робота, людини-автомата, людини гвинтика суспільно-виробничої машини. Це в свою чергу зумовило людиноненавистницьку, антигуманну свідомість самопоїдання, що в добу Сталіна була найвищою формою суспільного поведіння.

І лише з падінням Сталіна почала занепадати як і смертоносна поетикальна догматика його доби, так і людиноненавистницька свідомість її. Людина в усій своїй складній живій подобі знову повертається в літературу. З нею повертається й ідея справжнього, не кон'юнктурального гуманізму.

Є мука в світі — дика, невиситима,
Тамована щодня й навіки не вгасима.
Це — спрага людяности, і краси, і змоги,
Я нею сповнений. Мене пече щоднини
Жагуча спрага щастя для людини.
Тривоги людства — це мої тривоги.

— писав у своїй молодечій, але мистецьки-вникливій поемі «Спрага» Іван Драч.

Тут варто підкреслити, що саме поезія в посталінську добу посіла властиве їй місце. Поезія не ілюстрація, не службове поетичне ремісництво, не римування од на замовлення, а поет не виконавець наказів менших чи більших диктаторів.

Художнику — немає скутих норм.
Він — норма сам, він сам в своєму стилі...

— декларує право поета на творчу свободу той таки Іван Драч. Поет — деміург і орган народний, а поезія — образне бачення, відчуття й

зображення «многости» й «одности» світу — світу правди, добра, краси.

Отже, поетичну творчість покоління післясталінської доби характеризує безперервність мистецьких відкриттів і новаторських пошуків у царині форми й змісту. Не плаский утилітаризм, не стандартна спрощена підробка під мистецтво, не відтворення готових, кимось наданих соціалістичних чи партійних теорій, як це було в добу «культу особи», а глибоке вникнення в життя й психіку людини, ускладнені асоціативні образи, багатоплановість підтексту, б'ючка та іскрометна метафора.

Тут треба хоча б коротко згадати про ті значні успіхи, яких добилися українські перекладачі мистецької літератури. Вони дали за останнє десятиріччя низку архитворів світової прози, поезії і драми. В ряді цих подвижників збагачення українського мистецького слова і думки стоять такі імена, як Борис Тен («Одіссея» Гомера, «Поетика» Арістотеля та інш.), Василь Мисик (численні переклади з американської, англійської, шотландської, німецької і таджицької поезії), Микола Лукаш («Фавст» Й. В. Гете, «Декамерон» Дж. Боккаччо, «Мадам Боварі» Г. Фльобера та багато інших), Григорій Кочур (переклади з чеської, словацької, польської, англійської та французької мов), Микола Бажан («Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі тощо) та багато інших молодих, але надійних майстрів перекладу.

Отже не буде перебільшенням, коли скажемо, що покоління «шестидесятників», у дружній співпраці з старшим, середущим і наймолодшим поколінням творців українського слова, почало і провадить далі боротьбу за утвердження справжнього мистецького думання, за суверенні права мистця і мислителя, за широкі горизонти поступу, за гідне місце української літератури в світі.

За останнє десятиріччя український літературний процес пройшов складний, тяжкий, але творчо перспективний шлях. Від перших ударів з залишками мертвої доби сталінізму, з тяжкими і трагічними спробами щирої і нещирої переорієнтації — до радісних перемог. Від нових хрущовських спроб гальванізувати примітивізм доби «культу особи» (1963 рік!) — до провалу цих спроб і гордої декларації молодого покоління: «Я — не слуга, я син народу!» Від невеликого гуртка новаторів — до цілого руху, з щораз новим і новим поповненням талановитих адептів поезії, прози і критики.

Цей, скажемо так, неоренесансний рух молодих позначився виразно на свідомості покоління доби «культу особи». На передовому пляні стоїть шанована і трагічна постать Максима Рильського. Ще в прозоро-ясній і глибоколіричній «Голосіївській

осені» він поставив перед собою трагічне Верленове питання: «Шалений! Що зробив ти із своїм життям?» Його ж творчість останніх років, зокрема «В затінку жайворонка», його гнівне слово на адресу наклепників, «братопродавців з білими руками і з чорними серцями», свідчили, що великий поет зустрів нову добу як своє духове визволення й беззастережно приєднався до живого і творчо-прогресивного. Найновіша поема Миколи Бажана «Оповідання про надію» свідчить, як далеко відійшов поет від сумної пам'яті мотивів «Гінця» та «Біля Спаської Вежі» і яке дороге та близьке йому підсоння поезії наших днів. «Прозорий камінь», «Уроки поезії» та «Дикий мед» Леоніда Первомайського, нова, глибоколюдяна лірика («Синій літопис» та інше) Андрія Малишка, цикл пісень Тереня Масенка, філософсько-етичні роздуми й глибокі ліричні етюди Василя Мисика, поезії Любови Забашти і, нарешті, найновіша симпатична поява — роман Олесь Гончара «Собор» свідчать, що все творче, здорове, чесне — у складній гамі різноманітних обдарувань, мистецьких форм, засобів і стилів — стоїть на шляху творення справді великої літератури.



Українська література, що поза межами рідного краю перебуває, дає свій скромний вклад у цей відродженський процес нашого літературного сьгодні. Твори недавно відійшлих від нас — Євгена Маланюка, Івана Багряного, Тодося Осьмачки, Олекси Кобця (Варави), Михайла Ореста, Михайла Ситника, та нині живущих і творчо активних — Уласа Самчука, Романа Купчинського, Галини Журби, Докії Гуменної, Василя Гайдарівського, Ігоря Костецького, Анатолія Гака, Богдана Кравцева, Олекси Ізарського, Анатолія Галана, Миколи Лазорського, Івана Боднарчука, Олега Зуєвського, Ігоря Качуровського, Софії Парфанович, Людмили Коваленко, Миколи Понеділка, Марії Струтинської, Вадима Лесича, Василя Барки, Святослава Гординського, Івана Керницького, Остапа Тарнавського, Богдана Нижанківського, Олекси Веретенченка, Бориса Олександрова, Ганни Черінь, Івана Смолія, та багатьох інших, що їх нема змоги тут всіх згадати, — є істотним доповненням загальноукраїнського літературного процесу. І, нарешті, вагомою вкладкою в цей процес є творчість молодшої групи письменників українського закордоння — «шестидесятників» поза межами України. Маємо на увазі поетів, прозаїків і драматургів, що

відомі під назвою «Нью-йоркська група». Це — Віра Вовк, Богдан Рубчак, Емма Андіївська, Богдан Бойчук, Патриція Килина, Юрій Тарнавський, Женья Васильківська, Вольфрам Бурггардт, Юрій Коломиєць, та наймолодші — Олег Коверко, Данило Струк, Марко Царинник.

Поруч з оригінальною творчістю, письменники українського закордоння зробили також чимало в ділянці мистецького перекладу, передусім — поезії і драми. Згадати хоча б переклади Тодося Осьмачки Шекспірових драм та поеми Оскара Вайлда «Баляда Редінгської тюрми»; переклади Юрія Клена німецьких, французьких та англійських поетів; Вадима Лесича — з американських, англійських та польських поетів; переклади Віри Вовк португальських і бразилійських поетів на українську мову й українських прозаїків і поетів на португальську; збірку перекладів «Поети Заходу» Святослава Гординського та його ж перший, майже повний, переклад творів Франсуа Війона. Плідно працює на перекладницькому полі Ігор Костецький (В. Шекспір, Ф. Новаліс, Т. С. Еліот, Е. Павнд та інш.). Чимало перекладів з еспанських, французьких, американських та англійських поетів дали: Оксана Соловей, Олександр Филипович, Борис Олександрів, Патриція Килина, Богдан Бойчук, Вольфрам Бурггардт, Юрій Тарнавський та Богдан Рубчак. Значні успіхи в перекладах з китайської мови має Лідія Голубнича, з японської — Ігор Шанковський. Успішно перекладає твори української класичної і сучасної літератури на німецьку мову Анна Галя Горбач.

Отже, оригінальні й перекладні зусилля письменників українського закордоння творять поза межами України той літературний фонд, який за законами, сказати б, соціального електромагнетного поля істотно доповнює і збагачує українську сучасну літературу й допомагає влучити її в загальнолюдський творчий процес.



Ми кинули загальний погляд на українську літературу за п'ятдесят років її пореволюційного розвитку. Не все ясно і докладно можна було відзначити на цій перенаснаженій надзвичайними подіями історичній магістралі. Але основні й визначальні етапи і факти ми намагалися зафіксувати. Цілість процесу показує, що були високі шляхетні злети. Були героїчні звучання, прагнення, плани, великі таланти, нові відкриття. Були й падіння, трагічні ситуації, жертви, смерть. Але «Смерть, — каже Ліна Костенко, — це

ще не поразка. В переможних боях теж бувають полеглі». За пореволюційне півсторіччя українська література зазнала багато втрат. Але це були полеглі в переможних боях. Бої не закінчились ще. Цього свідоме все прогресивне, все, що вміє мислити, в Україні й поза Україною суще. За всіх це висловив один з найталановитіших, але, на жаль, вже неживих поетів «шестидесятників»:

Україно, ти моя молитва,
Ти моя розпука вікова...
Громотить над світом люта битва
За твоє життя, твої права.

Якщо сучасна Україна народжує таких поетів і таку свідомість, то вона, а з нею й її література, може бути певна за своє велике майбутнє.

«Слово», збірник ОУП, ч. 3, Нью-Йорк, 1968.

СТИЛЬ І КАНОНІЗАТОРИ

Ми стали перед проблемою стилю. Актуальність цієї проблеми наявна. В нашій літературній дійсності склалась ціла, правда, мізерна своїм значенням і впливом, група «теоретиків», що їх ми далі зватимемо одним словом — канонізатори.

Ці теоретики, мавпуючи чужі, і до того ж не завжди авторитетні, твердження про стиль нашої епохи, роблячи ставку на реалізм і чіпляючи до нього різні етикетки, дійшли до абсурдних висновків і тверджень. Тому не дивно, що в останній час, під впливом невимомимої життєвої логіки та марксистської критики (здекларовані, принципово-спільні в питаннях стилю, засади Пролітфронту, Плугу, значної частини ВУСПП, деяких позагрупових критиків), вони почали відступати, обережніше висловлюватись та формулювати свої думки, дещо затамовувати, дещо перекручувати, дещо навмисне забувати, від дечого відмовлялись — словом — шукати виходу.

Але це тільки маневр, бо визнати широко і до кінця хибність своїх поглядів справа не їх вдачі. Тому нещадна критика позиції реакційних канонізаторів, що в основі їх лежить механістична безпринципність — це один із головних пунктів на вогневій лінії пролетарського літературного фронту.

Отже, повторюю, проблема стилю епохи стає щораз актуальнішою. Марксистська, як звичайно, і лжемарксистська теоретична думка пробують так чи інакше поставитись до неї, зробити свої якісь певні прогнози та висновки.

Але бувають різні висновки й різні прогнози. Деякі висновки й деякі прогнози зводяться до простої «істини»: щоб розв'язати проблему стилю нашої епохи, для цього, на думку горе-теоретиків,

скажім, досить канонізувати старий, як світ, буржуазний реалізм, правда, з додатками: пролетарський, монументальний і — проблему розв'язано.

Вдумливіші й сумлінніші із цих теоретиків, як і з горе-теоретиків (В. Коряк, М. Доленго¹), офіційно ніби стоячи на теоретичних засадах канонізаторів реалізму, як стилю нашої епохи, ніде категорично не говорили, що реалізм як стиль пролетарської літератури вже існує і є основною домінуючою ознакою сучасних літературних напрямків. Якщо й говорено про реалізм, як про стиль пролетарської літератури, то хіба в аспекті історичних можливостей (В. Коряк — Українська радянська література в процесі художнього самовизначення — «Літературна газета» ч. 17, 1929).

Найвідважнішим пропагандистом цих безнадійно-стилізаторських теорій (а це вже І. Момот довів, див. його статті: 1) «В обіймах халтури», «Молодняк» ч. 11, 1929; і 2) «Стиль чи стилізація» — «Пролітфронт» ч. 1, 1930) є лише Б. Коваленко та його критичні підголоски. Б. Коваленко незаперечливим тоном, безапеляційного арбітра, на підставі різної, висловлюючись м'яко, літературної зайвину (всіх отих «Шахтарських», «Нових осель», «Танців живота» і т. д.) на сміх суворой історії проілюстрував з усією серйозністю народження пролетарського реалізму, а пізніше, в статті — «Під прапором пролетарського реалізму»² навіть постарався дати визначення «поступово-формальних особливостей» його.

— Цікаво, які ж це «поступово-формальні особливості» пролетарського реалізму? — думає собі читач і дістає відповідь: це: 1) динаміка дії, 2) динаміка образу, 3) вольові герої.

— І тільки? — запитливо підводить він спантеличені й здивовані очі, і, не вірячи собі, ще раз перечитує цю плутанину, але іншої відповіді не знаходить. Тоді починає пригадувати, де, коли, хто говорив про реалізм як стиль пролетарський, і, розуміється, його увага зупиняється на «Культура і стиль» Йоффе. Він пригадує собі, хто ж і де говорив про це з українських послідовників цього ревізіоніста, і в його пам'яті виринає призабута стаття М. Доленга «До художньої платформи ВУСПП'у», а також ті передовиці «Літературної газети», де врочисто було проголошено, що лише вона «позицію пролетарського реалізму давно і послідовно

1. Правда, вдумливість М. Доленга умовна, бо вона не позбавляє його форсоцівської плутанини в питаннях теоретичних й ідеологічної нечіткості, а інколи й буквальної невитриманості в аналізі того чи того літературного факту, що приводить до прихованої, але, в тенденції, явної апологетики пасеїстично-споглядальної буржуазної ідеології.

2. «Молодняк», 11, 1929.

обстоює» і що «теоретична проробка питання наочно довела (?!), що шукання стилю доби, тобто стилю пролетаріату, йдуть по лінії пролетарського реалізму». Це його (читача) інтригує. — Значить, десь була і повинна бути «теоретична проробка цього питання». — Читач з новим запалом перегортає газети та журнали і все одно приходиться до цього мертвого теоретичного трикутника, — динаміка дії, динаміка образу, вольові герої. Тоді ображено встає і каже:

— Цей критик, чи хто він такий, не знаю, — просто підносить на глум і не поважає ні читачів, ні критиків, ні, нарешті, історико-літературної правди. Бо за його логікою виходить, що буржуазний реалізм ніколи не мав ні динаміки дії, ні динаміки образу, ні вольових героїв. А раз так, то виходить, що весь буржуазний реалізм, починаючи від Бальзака, Фльобера і кінчаючи Толстим, це якась невимовна статика дії, образу, а звідси — «смертельна тоска», а не мистецтво? Виходить, що вся світова реалістична література не дала зовсім сильної вольової постаті буржуа, а лише розгублених паралітиків, сіреньких, безвольних людей? Коли б цю статтю читач прочитав чотири роки тому, коли він так захоплено мріяв про робфак і з літератури читав тільки дещо Марка Вовчка, Квітку-Основ'яненка, а з російського — Гоголя і Глеба Успенського, то він би міг повірити, бо наш теоретик дуже солідно і безапеляційно про це пише. Але тепер, коли цей читач скінчив робфак, коли він студент ВИШ'у і встиг за цей час перечитати чимало творів з цих світових реалістів, він бачить, що тут якийсь непорозуміння: або наш критик розраховує свої писання на тих, що все приймають на віру, або, і це скоріше всього, він, начитавшись зразків «пролетарського реалізму» (всіх отих «Танців живота», «Шахтарських» і т. далі), настільки естетично полонений ними (чи не в наслідок самонавіяння?), що, не дібравши толку, всі їхні формально-естетичні особливості переніс на буржуазний реалізм і навпаки. Бо інакше не міг би він, критик, понаписувати такого, що суперечить основам марксистської теорії мистецтва.

Так і не інакше скаже читач з нашої пролетарської молоді.

Скаже не інакше, бо він розуміє, що причина цієї *теоретичної немічності*, безпорадності Коваленкових теорій полягає насамперед в неадекватності її, теорії, з соціально-економічним тонутом нашої епохи.

Доба великих соціальних катаклізмів, доба кардинальної, не тільки соціально-політичної та економічної, а й психо-ідеологічної ломки, руйнації всіх дотеперішніх систем, доба категоричних заперечень минулого, доба *нових можливостей молодій класи* —

пролетаріату — не потерпить механічних способів канонізації будь-якої буржуазної системи чи стилю в галузі надбудови, зокрема, в мистецтві.

Наша доба — доба максимально-інтенсивних творчих шукань.

Пролетаріат, прийшовши до влади, використовує технічну і культурну спадщину колишньої владущої класи. Це його бойове й актуальне завдання. Так само пролетарські мистці в шуканні стилю епохи не тільки мають право, а й повинні використовувати (розуміється, критично) всі технічні та стилеві надбання європейської буржуазної літератури, що в тій чи тій мірі можуть прислужитись в утворенні стилю нашої епохи.

Канонізатори реалізму, як стилю пролетарського, не розуміють, а то й не хочуть розуміти того, що пролетаріат не був і не є класовим суб'єктом ні одного зі стилів чи напрямків, що існували та подекуди існують досі. Він їх не творив, не виробляв, і вони, ці всі стилі, як «закономірно оформлена система зовнішніх проявів світорозуміння, що стоїть на певному і відповідному рівні розвитку своєї класи» (І. Маца), для пролетаріату чужі й об'єктивно ворожі. Тому то, канонізуючи чужий пролетаріатові своїм психо-ідеологічним комплексом буржуазний реалізм, вся ця літературно-критична когорта робить ведмежу послугу пролетарській літературі, власне, *свідомо чи несвідомо виконує ролю реакційних реставраторів*. Це раз. З другого боку, в добу небувалої в історії людства переоцінки всіх старих, струхлявілих соціально-економічних та ідеологічних цінностей канонізація, хай навіть в певній мірі деформована чи, вірніше, модифікована (з додатками: пролетарський, монументальний тощо), є по суті *кастрування творчих зусиль пролетарських мистців, кастрування їхнього творчого розмаху і автоматизація стилевої розмаїтості літератури*. Цим наші канонізатори, незалежно від своїх бажань, попадають у лабеті *ідеалістичних концепцій — вічних стилевих законів мистецтва та абсолютної істини*.

Саме в лабеті тих ідеалістичних концепцій, проти яких так гостро виступив Плеханов у «Судьбах русской критики»: «Наукова естетика не накидає мистецтву жадних приписів. Вона не каже йому: ти повинен дотримуватися тільки таких і таких правил і засобів».³

Сучасні ж неосуб'єктивні чи, вірніше, довільні ідеалісти від «марксизму» не хочуть і не можуть розуміти цих правдивих поглядів Плеханова, бо це, розуміється, не вигідно для їхньої позиції. Вони воліють мати свої власні (суб'єктивні) закони, свої власні

3. Г. Плеханов, *Література и критика. Сборн. ст.*, т. I, стор. 32, Москва, 1923.

(суб'єктивні) міркування і вироки. Якщо, припустімо, якийсь пролетарський письменник у своїх стилевих ознаках імпресіоніст, значить він зі списку пролетарської літератури викреслюється.

Тут ми підійшли до другого питання, що нас цікавить: чи має право імпресіонізм, як сума певних художніх засобів, посісти своє місце в пролетарській літературі?



Виходячи з нашої основної настанови щодо стилю взагалі, ми кажемо: так, місце своє в пролетарській літературі імпресіонізм безперечно може мати, хоч бути (рівно ж, як і всі інші стилі: реалізм, романтизм тощо) стилем нашої епохи не може. Імпресіонізм як стиль не в усіх теоретиків має однакову оцінку і визначення. Ця неоднаковість в оцінці вносить плутанину в голови деяких критиків, саме тому ми, наскільки дозволяють рамки статті, і думаємо зупинитися на тому, як ми розуміємо імпресіонізм.

Наші вульгаризатори проблеми стилю епохи, зустрівшись з імпресіонізмом в сучасній пролетарській літературі, з переляку фальцетом кричать: — як, стилеві ознаки торговельно-промислової буржуазії, алогізм, мистецтво занепаду, відсутність класового волюнтаризму, мистецтво роздріблених чуттєвих вражень, мистецтво фарб, звуків і слів, і, нарешті, в основі сенсуалізм, махізм, — як все це можна прищепити до пролетарського мистецтва? Ну, це вже занадто! Пролетаріят з цим не має нічого спільного!

Правильно! Пролетаріят з цим не має нічого спільного так само, як не має він нічого спільного з реалізмом та іншими буржуазними стилями.

— Дозвольте! Реалізм — це стиль в тенденції конструктивний. Це стиль творчих можливостей, життєрадісний, а імпресіонізм — це стиль занепаду, стиль «вспышки и угасания»...

Перебиваємо запального опонента і запитуємо: хто це вам сказав, що імпресіонізм є стиль занепадницький? Звідки ви це вичитали? Із брошури німецького ідеаліста форсоцівського типу — О. Вальцеля, у містика Бара?

Якщо так, то це дуже обмежений і сумнівний контингент авторитетів, і повторювати їх це ще не значить переконати читача і, скажімо, сучасного письменника, що має нахил до імпресіонізму, в шкідливості і занепадництві цього напрямку. Це, розуміється, не значить, що кожний мусить досліджувати це питання самостійно. Можна посилатись на бажані авторитети і повторювати їх. Але, повторюючи, треба не забувати, що ці дослідники, якщо й говорили

про імпресіонізм як стиль занепадницький, то все ж таки говорили вони не поза простором і часом, тобто вони мислили, в протилежність своїм наслідувачам, історичними, а не метафізичними категоріями. Але про це ми поговоримо пізніше. А тепер розберімося: що ж все таки імпресіонізм в своїх стилевих ознаках: занепад чи вершина буржуазного, розуміється, мистецтва, а звідси розберімося про його придатність для пролетарського мистецтва, як мистецтва в основі своїй активно-творчого.

Ще німецький дослідник мистецтва Гавзенштайн, який, на думку Фріче, поклав «основи для марксистської соціології стилю», в своїй роботі, що російською мовою титулована «Изобразительное искусство современности», говорив про імпресіонізм як стиль «диференційованого та абстрактного споглядання», тобто як про «стиль другого покоління буржуазії, але ні в якому разі не як про стиль «старости», занепаду. Цей погляд Гавзенштайна цілком підтримав, хоч і в трохи іншому розрізі, й І. Маца в своїй цікавій і ґрунтовній роботі: «Искусство зрелого капитализма на Западе» (Изд. Ком. Академ., секции Литературы и искусства, 1929).

Ідучи від методологічного принципу, що занепадництво того чи того стилю ми можемо виявити, розшифровуючи соціальну сутність та вагу (на даному шаблі історичного розвитку) певного художнього напрямку чи твору, в пляні властивої їм соціальної динаміки, Маца ґрунтовно доводить, що торговельно-промислова буржуазія, — основний носій імпресіонізму у Франції 1860—80 років — ні в якому разі не мала ознак занепадництва, «старости», а, навпаки, «ця доба була її золотим віком». І мистець в імпресіонізмі, оскільки він є вірним виразником психо-ідейної кон'юнктури своєї класи, не заперечував, а, навпаки, стверджував дійсність. А звідси висновок: «Про імпресіонізм не можна стверджувати, що він нібито є занепадним напрямком, „мистецтвом старости“, як висловлюється Гаман. Він є вершиною розвитку буржуазного мистецтва, котре почалося в побутовому жанрі Шардена і Греза, пройшло менше, ніж за сторіччя, довжелезний шлях через класицизм, романтизм, реалізм і прийшло до *життєрадісного самоствердження в імпресіонізмі*» (підкреслення скрізь мої — Г. К.).

Отже, імпресіонізм, як стиль, виявляє золотий вік своєї класи, ні в якому разі не є стилем занепаду чи запереченням життя, а, навпаки, життєрадісним самоусталенням його, він, як стиль в активних формах, може й виявляє «почуття, думки та воління буржуазних мас», у цілому як певна формальна буржуазна спадщина в мистецтві може бути нарівні з іншими буржуазними

стилями використаний в нашу переходову добу пролетарськими письменниками.

Розуміється, як і кожний процес, так й імпресіонізм має свій початок, свою вершину і кінець. Це безперечне. Крім того, це ж абеткова істина, що імпресіонізм за різних часів, за різних умов — не однаковий. Не можна підходити до імпресіонізму поза часом і простором, як це, скажімо, зробив критик О. Кундзіча у «Літературній газеті». Вичитавши у брошурці О. Вальцеля «Імпресионизм и экспрессионизм», в цьому для нього єдиному (і до того ж надто не авторитетному) джерелі про імпресіонізм, що «тільки у вибраних можна було чекати достатньої душевної вишуканости, щоб оцінити нове (імпресіоністичне — Г. К.) мистецтво» (стор. 55, 56), і, не задумуючись над цією висмикнутою цитатою з популярної брошурки, наш критик тоном людини, яка збагнула всі таємниці цієї мистецької школи, заявляє, що імпресіонізм взагалі, тобто імпресіонізм нашої доби, є «мистецтво для вибраних і рафінованих читачів».

Хіба ж це не зрозуміле, що О. Вальцель висловлював цю думку саме про ту добу, коли імпресіонізм, як левна школа, як левний мистецький стиль, щойно народжувався і завойовував різними способами, навіть «*épatez des bourgeois!*», собі права громадянства. Хіба не відомо, що вперше імпресіоністи, як опозиційна школа, виступили в Парижі 1874 року під презирливо-кокетливою назвою «Сальєон відкинутих». Хіба, себто, це все не свідчить про те, що імпресіонізм боровся, і боровся вперто, за визнання себе в правах громадянства? Зовсім нічого дивного немає в тому, що перші новаторські роботи імпресіоністів мусіли шукати «вибраних одиниць», щоб хоч у них все таки дістати належну оцінку. Це явище шукати «вибраних одиниць» порядку закономірного (не нагадуємо тут багатющих аналогій), але разом з тим історично перейденого. Бо невже таки від вісімдесятих років, коли мистецтво пройшло багато нових змін, споживач ані трохи не змінився? Ми думаємо інакше. Бо таке надісторичне, абсолютне узагальнення не має нічого спільного з діалектикою марксизму. Крім того, хіба ж можна ототожнювати імпресіонізм у малярстві типу Кльода Моне, К. Пісарро чи навіть Огюста Ренуара, яких в основному й мали, мабуть, на увазі згадані вище дослідники, говорячи про імпресіонізм в розрізі теоретичному, з імпресіонізмом типу, ну, скажімо, М. Коцюбинського?

Що має спільного високоїдейна творчість імпресіоніста М. Коцюбинського з алогізмом, безідейністю, виключним естетизмом, з кокетками, танцюристками, напівздеклясованим «народом»

каварень, барів, нічного Парижу, своєрідної «богемної суміші вбогости, зовнішнього лоску» — французьких малярів імпресіоністів? Крім того, якщо хочете, що має спільного з таким імпресіонізмом художник-імпресіоніст швед Карл Ларсон, що вперше виступив на 6 Венеціанській виставці. Як пригадуєте, Плеханов у своїй статті: «Пролетарское движение и буржуазное искусство» (Твори, т. XIV) саме відзначав високу ідейність його акварелів і саме Ларсон спричинив недвозначний вислів Плеханова, що єсть «імпресіоністи й імпресіоністи».

Плеханов, що в мистецтві йому була завжди властива послідовність, ніколи не стояв і не міг стояти в питаннях мистецтва, в даному разі імпресіонізму, на позиції прямолінійного «наездничества», як це роблять сучасні наші канонізатори. Він, виступаючи в своїх статтях проти поверховости, парадоксальности, ідейної вихолощености (проти «цілковитих злидарів щодо ідей») в імпресіоністів, розумів прекрасно, що всі ці негативні риси вони мають не тому, що формально вони стоять на позиціях імпресіонізму, а тому, що соціальна природа їх зумовлює саме цю «злиденність щодо ідей». Про імпресіонізм ще Плеханов просто і недвозначно заявив: «Я не хочу сказати, що я не бачу нічого гарного в імпресіонізмі», навпаки «треба признати, що імпресіонізм працює ...на користь цього (майбутнього — Г. К.) суспільства» («Сочинения», т. XIV, стор. 19).

Цікаво, що Гавзенштайн у другій своїй роботі «Die Kunst und die Gesellschaft» до певної міри розгорнув і поглибив цей погляд Плеханова на імпресіонізм. Для нього (Гавзенштайна) імпресіонізм має ідеологічну подвійність. З одного боку, він є виявом індивідуалістичного суспільного ладу, з другого — він вже має зародки колективістичного світосприймання; бо імпресіоніст мислить собі існування кожної речі лише як частини цілого. Так на думку Гавзенштайна, в імпресіонізмі збігаються риси теперішнього (доба передреволюційна) і прийдешнього (дивись про це В. Фріче, «Опыт социологии художественных стилей», у збірнику «Вопросы искусства в свете марксизма», ДВУ, 1925).

Не можна погодитися цілком з цим твердженням Гавзенштайна, а проте все таки ясно, що імпресіонізм відігравав і відіграє чималу роль в творенні нашого молодого мистецтва. Крім того, абсолютно невірно ототожнювати, як ми вже говорили вище, зводити до одного знаменника імпресіонізм у малярстві і в літературі у випадках конкретних. А саме таке ототожнювання ми бачимо в тих, хто береться говорити про імпресіонізм у сучасній літературі. Ми не деталізуватимемо далі цього питання, бо це нас

завело б дуже далеко. Але ми хочемо для аналогії нагадати, що проти такого спрощеного розуміння цих двох галузей мистецтва з молодим запалом і нещадною іронією виступив колись ще за доби Sturm und Drang'у Лессінг. У передмові до «Лаокоона» він, виступаючи проти тієї «брехливої критики, що своїм абсолютним ототожнюванням малярства і поезії вже збила з пантелику навіть багатьох справжніх художників», в основному гостро заперечував те, що вони: «то намагаються втиснути поезію у вузьку сферу малярства, то дають малярству право посісти всю широчезну галузь поезії».

Все, що справедливо в одному з цих мистецтв, мусить бути таким же і в другому. Все, що подобається одному, мусить також подобатись чи не подобатись другому. (Собр. сочинений Лессінга, пер. рус. писат. под ред. П. М. Полевого т. IV — VII, изд. II, 1904 г.).

Як бачить читач, те, що так розумів Лессінг у XVIII ст., ще не зрозуміли наші сучасні канонізатори у ХХ. Тому вони такі безпомічно курйозні в цих питаннях, тому один із них у статті про «Новелі» О. Кундзіча міг наговорити так багато сердитих і диких фраз.

Ми не збирались коротенькою нотаткою розв'язати всі питання, що пов'язані з імпресіонізмом, цією, на нашу думку, цікавою і вартою уваги спадщиною. Ми хотіли лише на порядок дня нашої літературної дискусії поставити декілька нових питань.

Грунтовніше ж і ширше до них ми повернемося пізніше.

П. С. Окремий коментар автора

Закінчивши Інститут і переїхавши в серпні 1929 року з Києва до Харкова, я відразу потрапив у літературне середовище, що творило нову письменницьку організацію *Пролітфронт*. Здекларувавши наприкінці 1929 року цю нову організацію, члени її почали готуватися до видання свого літературного місячника з цією ж назвою. Для цього нашого місячника я запланував написати цикл статей під загальною назвою «Стиль і канонізатори». Ця зухвала ідея визріла в мене за останній рік мого студентського життя. Мені хотілося ніби в академічному плані переглянути критично світову спадщину стилів і напрямків у літературі й на тому широкому тлі показати злиденність і безґрунтовність вуспівських теоретиків т. зв. *пролетарського монументального реалізму*.

М. Хвильовому та І. Сенченкові, основним промоторам організації перших чисел журналу, моя ідея сподобалась. Сподобалась і ця перша стаття з циклу, коли я приніс її до редакції. Але розділ, де я

беру під захист імпресіонізм, їм видався на той час «недипломатичним». Тому І. Сенченко порадив, щоб не наражати журнал, як орган організації, на ті чи інші закиди, до цього розділу додати таку примітку:

Від редакції. У тій частині, де автор дає оцінку імпресіонізму, редакція статтю Гр. Костюка вважає за дискусійну.

Я не перечив. І стаття в 3 числі «Пролітфронт» за 1930 рік появилася з такою приміткою. На жаль, обставини склалися так, що я мусів був відкласти писання дальших статей цього циклу і переключитися, як запевняв мене І. Сенченко — тимчасово, на актуальніші справи і теми організації. Якби *Пролітфронт* проіснував хоч два роки, то, можливо, я був би й реалізував свій плян. Але він проіснував усього рік, а журнал змушені були припинити видання на 7-8 числі. Так з мого пляну родилася тільки одна ця стаття. Але вона принаймні показує, як я тоді, в тих складних умовах, думав.

ТРАДИЦІЯ І НОВАТОРСТВО

До постави проблеми

Проблема, що її ставимо на обговорення, вічна і, можна сказати, універсальна. Хвилювала, хвилює й хвилюватиме культурне людство. Не сходила й не сходить зі сторінок літературної і мистецької преси світу. Найсвіжіші пресові повідомлення подають, що ця проблема стоятиме в центрі дискусії найближчої конференції міжнародного ПЕН-Клубу в Відні. Це ще раз підкреслює актуальність нашого симпозіуму.

Традиція, звичка, автоматизм у психіці, побуті й смаках людини — це велика сила й, одночасно, велика слабкість її. Сила, бо вона, традиція, робить людину закоріненою в глибину віків, створює почуття вічності й постійності її буття. Вона наснажує її відпорною, охоронною силою проти всіх руйнуючих, розкладових зовнішніх сил і зберігає цілість та своєрідність людини, громади, нації. Слабкість, бо вона, традиція, автоматизуючи свідомість і звички людини, перешкоджає, гальмує її рух вперед. А суть життя людського полягає в його вічному русі вперед, в його постійному оновленні, освіженні старих форм, звичок, смаків і розумінь. Вникливо збагнув це Святослав Гординський, коли писав:

У вічній змінності є пристрасна краса:
І переливи барв, і динамічність ліній
Контрастами жалять зіниці, мов оса;
Щукаючи краси в захопленні невпиннім...

Без цього вічного змінного руху життя і краси не було б сучасної цивілізації.

Вступне слово на дискусійному вечорі другого зїзду ОУП «Слово», 26-27 грудня 1964.

Коли б нащадки слухали батьків
І йшли по уторованих дорогах,
То й досі б люди в темені лісів
Стрибали б на зразок четвероногих,—

писав порівняно недавно Сава Голованівський.

Мистецтво — найтонша і найчутливіша галузь людської діяльності і думання. Але діяльності — у сфері емоцій, а думання — у сфері образів. Тому конфліктність поколінь, конфліктність традицій і новаторства тут виявляється найвідчутніше. Процес цей у житті людства — циклічний. Від віків зміна поколінь позначається боротьбою традиціоналізму і новаторства, батьків і дітей, традиційних, вицвілих з часом образів і форм у літературі, малярстві й музиці з оновленими, освіженими, проиятими сучасними емоціями, образами і формами.

Для ясності візьмим декілька історичних прикладів хоча б з нашої літературно-мистецької дійсності.

Друга половина XIX сторіччя позначена пануванням реалістично-побутового, народно-етнографічного стилю, напрямку, засобів «розумної битописи на основі щирого реалізму», за визначенням Михайла Драгоманова. І це в однаковій мірі: і в літературі (П. Мирний, І. Нечуй-Левицький, Борис Грінченко, М. Старицький), і в театрі (реалістично-побутовий театр М. Кропивницького), і в образотворчому мистецтві (К. Трутовський, М. Пимоненко, К. Костанді). Ця реалістично-народницька доба створила свою поетику, стилістику, свою метафоричну мову, свої специфічні театральні образи та манери, свою гру кольорів і свій кодекс суспільного трактування явищ. Та вже наприкінці XIX і початку XX сторіч у літературу приходять молоді імена: Леся Українка, Ольга Кобилянська, Гнат Хоткевич, Василь Стефаник, Микола Вороний, Петро Карманський, Володимир Винниченко. Їх прихід у літературу знаменує собою нове слово, нові засоби, нове розуміння мистецької творчости. Ці «діти», що справді виростили на ґрунті своїх попередників — «батьків», проте не тільки не продовжують їхніх художніх засобів і розуміння літератури, а подекуди навіть їх активно заперечують. Традиційна поетика стає для «дітей» об'єктом висміювання, жартів. Клясичний зразок цього жарту дав В. Винниченко у своїй першій повісті «Краса і сила». Малюючи образ своєї героїні, В. Винниченко писав:

То була краса, що викохується тільки в Україні, але не така, як малюють деякі з наших письменників. Не було в неї ні «губок, як пуп'янок, червоних, як добре намисто», ні

«підборіддя, як горішок», ні «щік, як повная рожа», і сама вона не «вилискувалась, як маківка на городі».

Ця дотепна посмішка двадцятидворічного В. Винниченка, можна сказати, викінчила поетику «батьків» і утвердила, як нову традицію, поетику «дітей».

Пригадаймо при цьому відомий на початку 1901 року маніфест М. Вороного з його закликком «відірватися від старих шаблонів», від набридливої буденщини й підвестись до поетичної уяви, «де було б хоч трошки філософії, де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємністю».¹

Пригадуються також терпкі фрази на адресу П. Мирного з листа М. Коцюбинського до В. Гнатюка:

«Мирний прислав вірші — нехай йому Господь у день страшного суду не згадає про них»; та з листа М. Чернявського до М. Коцюбинського: «Негаразд повертати йому (П. Мирному — Г. К.) рукопис, але... але... але... видрукуємо ті п'ять віршів, що я помітив. Може, нам цей гріх простять ясні музи, через те, що не „отринемо“ старої людини, — нехай почадить їм трохи».²

Цей трохи навіть глузливий тон листів свідчить, що покоління Коцюбинського вже дуже критично сприймало поетику старої реалістично-побутової літератури.

Приходить на пам'ять інвектива П. Карманського з його передмови до збірки «З теки самовбивці» (1899), «О, суспільносте, я дуже горджу тобою!». Згадуємо гострі баталії між «Українською хатою» і «Радюю» і, нарешті, першу фронду нікому не відомого ще поета-футуриста Михайля Семенка. Він перший, що насмілився голосно, на весь світ заявити, що «Шевченко у мене під ногами». Це було до революції. А трохи пізніше, на знак «повалення» Шевченка, М. Семенко зібрав усі свої писання в одну грубезну книгу і назвав демонстративно «Кобзар». Як відомо, на цей семенківський вибрик дотепно zareагував був Олександр Довженко карикатурою: стоїть величезна маєстатична постать Шевченка, а поруч — манюсінкий, товстенький і кирпатий, негроподібний Семенко, що, підвівши голову, задерикувато каже: «Та посуньтесь трохи, Тарасе Григоровичу».

Можна було б процитувати ще й Лесю Українку, Ольгу

1. Олександр Білецький. *Зібрання праць у п'яти томах*, том 2, стор. 604, стаття «Микола Вороний».

2. А. Лебідь, *Листи Панаса Мирного до Михайля Коцюбинського*. Науковий збірник. 1924. Або: Григорій Костюк, *Панас Мирний, Критично-біографічний нарис*. ДВУ. 1931, стор. 17.

Кобилянську, Миколу Євшана, Микиту Сріблянського і багатьох інших. Але це тільки зайвий раз підкреслило б, що вони, як і Вороний, Франко, Винниченко, Коцюбинський, Мирний, Семенко та інші, це лише зовнішні виразники боротьби поколінь, боротьби традиційності і новаторства дореволюційного літературного процесу. Революція 1917 року сама собою була всеохопним антитрадиційним актом. Все сприймалося й розумілося як оновлення, як «велике нове». Тому глибоко модерний «Золотий гомін» Тичини, і символізм Савченка, Слісаренка та їх критичні філіппіки на адресу Олесья-Чупринки, і потойбічні мотиви Загула, і епатуючі «поезофільми» та «каблепоєми» Семенка, і прозорість клясицих октав Рильського, і модерна психологічна драма та загальноєвропейське спрямування «Молодого театру», і оновлене звучання фарб та химерного рисунку барокового образу Нарбута, — все це в роки всенациональної весни пережило своєрідний брудершафт, узгодження. Але досить було, щоб розбурхане революцією життя увійшло більш-менш у свої береги, як ця проблема знову ставала на порядок денний.

Двадцять років ускладнили і поглибили її до крайніх меж. Символічно поляризацію фронтів у проблемі «традиція і новаторство» в ті роки можна позначити так: «плужанство», ВУСПП — ВАПЛІТЕ, Літературний ярмарок, Пролітфронт, Театр ім. Івана Франка (Гнат Юра) — Березіль (Лесь Курбас). У малярстві: АХЧУ — АРМУ (у Західній Україні — АНУМ). Це були генеральні магістралі конфліктних зударів проблеми. І саме ці сутички рухали тоді нашу літературу і мистецтво вперед. Цікаво тут же відзначити (і це тема варті докладнішого обговорення), що найагресивніші, найголосніші, і, ніби, найпринциповіші в теорії і пропаганді новаторські групи — Аспанфут — Нова Генерація, Авангард (конструктивісти на чолі з В. Поліщуком) і Техномистецька група «А» (на чолі з Ю. Смоличем і М. Йогансенем), у цих генеральних боях мали проміжне становище.

Доба терору і війни (1930-53) — умертвила мистецьке життя, а з ним і проблему «традиція і новаторство». З новою силою ця проблема виникає тільки в післясталінську добу. Поява молодого покоління поетів, мистців і критиків — так званих «шестидесятників» — з новою силою і глибиною ставить цю проблему до дискусії. Творчість Миколи Вінграновського, Василя Симоненка, Івана Драча, Івана Дзюби, Ліни Костенко, Івана Світличного, Віталія Коротича, Євгена Гуцала та інших стала наявним фактом демонстративного заперечення «батьків» тридцятих і сорокових років. Заперечення в аспекті мистецьких засобів та ідейно-філософського наставлення творів. І це зрозуміло: підсоння 60-их

років зовсім іншої температури, ніж підсоння тридцятих чи сорокових. Покоління 60-их років вже органічно не сприймає поезику тридцятих, ба навіть сорокових років.

Трохи інша ситуація конфлікту поколінь заіснувала була в нашій еміграційній літературі. За доби МУР-у (1945-50) пройшла хвиля дискусій між традиціоналістами і новаторами в пляні скоріше історіософічного усвідомлення шляхів розвитку української літератури в майбутньому. В найновішу, скажу так, нашу добу, в добу «Слова», ця проблема постала в ще гострішій формі. З виходом на літературну арену нашої наймолодшої генерації, що її пізніше прозвали «ню-йоркською групою поетів» (Віра Вовк, Богдан Бойчук, Емма Андієвська, Женя Васильківська, Богдан Рубчак, Патриція Килина, Юрій Тарнавський), проблема «традиція і новаторство» стає особливо відчутною. Боротьба поколінь відбувається не так в аспекті теоретичних декларацій, як у конкретній практичній творчості. Це дуже поважна і сутєва постава проблеми. Вона варта глибшого теоретичного осмислення.

Така у загально-історичному розрізі схема живучости проблеми «традиція і новаторство» в українській літературній дійсності. Не є вона оригінальною. Це лиш українська модифікація загально-людського процесу. Я не говорю про наслідування. Лише про дух часу.

І ще одне принципове зауваження. Конфліктний процес «традиції і новаторства», як я вже казав, явище вічне і прогресивне. Саме воно не дає людству заковенити, а постійно рухає його вперед. Але треба бути гострозорим і суворим в оцінці явищ цього процесу. Треба уміти розрізнати глибину і поверховість. Органічність і штучність. Справжній брильянт і підроблений камінчик. У великому поході новаторського, модерного мистецтва створилась особлива галузь мистецтва експериментального, лябораторного, мистецтва: для мистців, поезії для поетів. У наш вік глибокої диференціяції свідомости і почуття ця галузь мистецтва закономірна і конечна. Це арсенал мистецької зброї. Це нагромадження засобів. Але рухати вперед людську свідомість, запалювати вогнем відродження, відкривати нові береги лябораторне мистецтво неспроможне. Бо найталановитіші, найвигадливіші мистецькі засоби це ще не мистецтво. Відкривати нові береги, зіграти реформаторську ролю, рухати свідомість людства вперед може тільки те мистецтво, що поєднує в собі витончену техніку, глибоке почуття і велику ідею. Те, що, мовляв Франко, «болить чужим і власним горем».

Наймодерніші, найнесподіваніші метафори, образи, кольори,

сюжетні конструкції мають силу тільки тоді, коли вони є органічною часткою візійного сенсу поета-мислителя, поета-пророка, поета-громадянина. Тобто мистецькі засоби не є «самі для себе», а синтеза духового стану людини та її доби. Без внутрішньої ідейно-мистецької наснаги той чи інший твір пролетить чи блисне, як чарівний японський ліхтарик, і зникне безслідно назавжди.

І ще: можна дотепно фрондувати перед громадою. Можна її зневажати широко чи удавано, як це робили «молодомузівці» і «хатяни», можна епатувати і посміхатися з неї, як це робили футуристи чи французькі сюрреалісти, але коли за цією зовнішньою фрондою нема справді глибоких творчих фактів, що своїм філософсько-мистецьким сенсом по-новому відкривають світ, то такі мистці, ба навіть цілі угруповання, не посувають мистецьку свідомість людства ані на крок вперед. Їх буття скороминуще. Мода на їх фронду швидко проходить. Їх просто забувають.

«Слово», збірник ОУП ч. 3. Нью-Йорк, 1968.

ДОБА І ПИСЬМЕННИК

Думаю про нашу тривожну, замрячену й одночасно величну добу. Думаю про наше місце, нашу скромну роль, наші обов'язки в ній.

Мусимо зрозуміти, що почалася смуга історії, яка вимагає від нас негайної мобілізації всіх наших людських цінностей, всіх зусиль нашого розуму, всіх душевних сил, всіх людських талантів і всіх уроків історії для найтверезішого, суворого і чесного погляду на себе, щоб зважити становище і перетворити себе, якщо хочемо знайти вихід перед катастрофою.

Ми, люди замінованої планети, можемо або піднятися до висоти становища, опанувати ситуацію, або впасти жертвою «технічно-грамотно», досконало заведених механізмів.¹

Таку думку висловив про нашу добу, наш обов'язок і роль в ній Євген Сверстюк, один з найвидатніших діячів прогресивно-демократичного руху сучасної України.

Письменник іншого світу, іншого духового підсоння, Альбер Камю про цю ж кризову добу висловився так:

Досить збагнути, чого ми хочемо. А хочемо ми одного — ніколи більше не вклонятися шаблі, ніколи більше не коритися силі, не поставленій на службу духові.

...Ми повинні позшивати розірване, повинні повернути явну справедливість такому явно несправедливому світові, повинні уможливити щастя людині, отруєній недугою століття.²

1. Євген Сверстюк, *Собор у ристованні*, 1970, стор. 93.

2. Альбер Камю, *Справедливі*. Переклад О. Соловей, в-во «Сучасність», 1968, стор. 9.

Як бачимо, письменники різних світів, різних поколінь, але однозгідно висловлюють тривогу за кризову ситуацію у світі. Обидва закликають до активної дії, до реформи світу і людини, до уможливлення щастя для людей, до їх самоорганізації і самоудосконалення, щоб не дійти до катастрофи.

Відома американська романістка Перл Бак, лауреатка нобелівської премії (1938), авторка понад 90 романів і багатьох есеїв на культурно-мистецькі теми, що на 80 році життя покинула цей світ, за кілька років до смерті опублікувала в нью-йоркському журналі «Сатердей Рев'ю» свій останній есей під заголовком: «Письменник і сучасна наука». Автор одного некрологу після її смерті назвав цей есей останнім її заповітом. В аспекті проблеми, яку я ставлю, цей есей має свою вагу. Про що ж іде мова у цьому заповітному есеї Перл Бак?

У лірично-філософській манері розповіла вона про свої відвідини великої атомної лябораторії, побудованої в одному з центральних районів Америки. Там вона побачила багато чудес сучасної науки. Але особливо вразив її свідомість гігантський коловидий реактор, що виробляє енергію для багатьох різноманітних наукових дослідів, які провадяться одночасно. Схвилювала її ще й та незвичайна обставина, що в тому центрі сучасної науки вона побачила сотні не тільки видатних американських, але і вчених з різних країн Європи та Азії, які «в мовчазній зосередженості працювали, розв'язуючи кожний з них свою проблему». Це у Перл Бак викликало горде почуття, що цей центр наукового думання вчених багатьох країн світу, «Це — Об'єднання Націй іншого роду, організація не менш важлива, ніж та, що у висотному будинку в Нью-Йорку».

...Я вийшла, — пише далі Перл Бак, — із атомної лябораторії з глибоким роздумом. Тому що я розумію: все, що я там бачила, має безпосереднє відношення до мене. У себе дома, в ранковій тиші, я зараз думаю про те, *яка роль мистецтва і літератури, — мого фаху, — в цій новій добі, в якій я живу?*

Оце і є те центральне питання, яке напевне хвилює кожного з нас. Кожного автора, що його об'єктом праці є людина, народ, людство, їх психологія, характери, стосунки, життя і доля в майбутньому.

По-своєму, і зовсім незалежно від Перл Бак, бо навіть трохи раніше, ставить це питання й згадуваний вже Євген Сверстюк:

Нині, як ще ніколи в історії, — пише він, — кожний має бути

людиною в людстві, щоб кожним нервом відчувати його болі і тривоги...

...Тепер інша доба. Незалежно від нашої волі, ми включаємося ланкою в життя нашої планети, вкритої нерівною сіткою атомних мін і політичних вулканів, що клекотять, готові до вибуху (цит. праця, стор. 20-21).

Отже, як для 80-річної американської романістки, так і для сорокарічного українського соціолога і критика наша доба — це вже інша, нова доба, вагітна, однаковою мірою, надзвичайними можливостями прогресу і кінецьсвітньої катастрофи. У центрі доби стоїть людина, що в своїй людській подобі таїть обидві ці світові можливості.

Я сам, зовсім недавно, якихось 20 днів тому, мав велику приємність відвідати теж великий науковий центр нашої країни, що носить назву Годдард Спейс Флайт Центр (Goddard Space Flight Center). Це один з найбільших центрів, де зосереджено працю великого колективного мозку вчених нашої доби. Молодий учений фізик, що супроводив мене, зупинившись перед одним будинком, сказав:

— А тут зосереджено досліди над зовсім новою проблемою нашого часу — над так званим «лейзер-промінням». Це новий винахід американського вченого — могутнього концентрованого соняшного проміння, що доконуватиме чудеса: від знешкодження найбільшої руйнної сили водневої ракети, що може летіти на нас, до найпрецизнішої операції людського ока — ось діапазон діяння «лейзер-проміння».

З усіх його фахових і складних пояснень я зрозумів, що «лейзер-проміння» — це вже нова, пост-атомна доба. І я подумав: ми ж не встигли ще навіть добре освоїтись і зорієнтуватись у тій добі, що принесла нам розщеплення атома, як уже є свідками народження нової доби, нових епохальних відкрить.

Людина доконує чуда. Вона не тільки почуває себе господарем у фантастичних просторах космосу, а вже наважилась навіть всежиттедайну силу соняшного проміння владно стиснути в своєму мізерному кулаці й примусити виконувати потрібну їй, людині, чудодійну працю. І одночасно — чи ж не трагедія! Ця сама людина, цей володар, здавалось би, всевладного інтелекту, у своїй власній комуні, у своїй душі, у своїй психіці, у своєму національному колективі, в стосунках з сусідами, нарешті, на своїй, тепер уже порівняно маленькій планеті — Землі не може дати ради, не може встановити належного ладу.

Так ми знову приходимо до проблеми людини, до її, а значить — у першу чергу — й нашого з вами, місця і ролі в сучасному світі. У світлі згаданої тут могутності сучасного людського інтелекту стоїть невідступно питання: невже людина у своєму власному житті, в своїх родинних, національних і вселюдських стосунках — безсила, нічого не варта комашина? «Чи ж вона тільки пасажир сліпого корабля, що несеться назустріч ночі?» — тривожно запитує і Євген Сверстюк. Чому вона не в стані досі упорядкувати своє особисте і суспільне життя? Чому злоба, заздрість, неправда, жорстокість, приниження людської гідності, відсутність почуття дружби, взаєморозуміння і взаємодопомоги, як поняття універсальні, нарешті, чому соціальне і національне поневолення ще панують на нашій планеті і викликають війни, революції, масові вбивства, масакри і репресії?

Де причина цього? Як збагнути людину? Хто і як тут може допомогти? Перл Бак шукає відповіді на це заворожене питання в новій нашій добі, Ця нова доба впала на голови людства ніби несподівано. Люди, що досі жили в глибокій ярузі, раптом опинилися на найвищому плято́ гори, звідки їм відкрилися надзвичайні безмежні горизонти. Люди, що звикли до тихих ущелин ярів, приймають це безмежжя зі страхом і неґацією. На цьому ґрунті, мовляв, і виростають трагедії нашого часу.

Людина не може прийняти безмежних горизонтів, бо вона ще не налагодила свого старого життя, не упорядкувала своїх особистих дрібних стосунків і звичок. Як же бути? Що робити? Одне ясно, каже Перл Бак: «Нема вороття в долину з того високого плято́, на якому ми тепер опинились»... «Не рухатися, поступово і розумно, по шляху світової цивілізації означає йти до світової загибелі». Це висловлено добре, але це не відповідь на кардинальне питання «людино-бога і комашинки». Проте, Перл Бак відразу ж ставить нове питання:

Що ж робити письменникові в такому становищі? Яке його завдання? — І відповідає на це так:

Насамперед, як і кожна людина, письменник мусить усвідомити своє нове становище. Як усім, йому хочеться вернутися в свою маленьку долину, до обжитого будинку, до звиклої країни, — але нікому не дано туди вернутись! Як жінка біблійного Лота, він може з тугою оглядатись назад, але тоді він стає статуєю не з каменя і не з бронзи навіть, — ні, статуєю з соли, що розстане і зникне при першій же бурі.

Як бачимо, це лише поетична фігура, але не відповідь на трагічно-болюче питання нашого часу. Є тут тон приреченості і

фаталізму. Перл Бак не знайшла відповіді на питання, що її без сумніву мучило.

Виразнішу, глибшу і конструктивнішу відповідь на це знаходимо у двох письменників, що сформували свою свідомість у зовсім іншій соціальній і психологічній атмосфері, в країні, за висловом Альберто Моравіє, «тотального страждання». Маю на увазі: того ж уже цитованого українця Євгена Сверстюка і росіяна Александра Солженіцина.

Щоб людство не зайшло в глухий кут, до світової загибелі, якої так боялася покійна Перл Бак, щоб не створився конфлікт між людським суспільством і новою цивілізацією, «треба, — каже Євген Сверстюк, — відбудувати людину».

...Але як? Почати треба з правди. Нині письменник, який цього не розуміє, не може розраховувати на увагу і повагу читача. Що б там не було, *він мусить бути громадянином, відповідальним за свою честь, свою землю, свій народ — як посол перед людством*. І оглядати світ з високих позицій — з найвищої точки свого краю.

Так відповідає на це питання сучасне переслідуване і мучене, але прогресивне й ідейне українство в особі свого молодого речника.

Ідею правди, як великої духової реформи, як непереможної моральної сили і самоутвердження людини нашого часу, кладе також на основу своєї історично-значущої «нобелівської промови» Олександр Солженіцин. Оком відважного і вникливого синтетика й аналітика він насамперед оглянув сучасний світ і сконстатував влучно кілька його смертельних хвороб. Основні з тих хвороб, що привели сучасний світ на межу катастрофи, такі: 1) в оцінці добра і зла в сучасному світі існують різні, не відповідні до правди, скалі; 2) натиск на людські спільноти «вишкіреного варварства», що в образах «Бесов» Достоєвського розлазиться по світу як смертельна пошесть і сигналізує про свою диявольську рішучість потрясти і знищити цивілізацію; 3) дух Мюнхену, як вияв злорякисної хвороби часу, боягузтва і нерішучості; 4) трагічне безсилля і невідповідність до своїх високих завдань Організації Об'єднаних Націй; 5) нелюдські теорії і практика поглинення, під прикриттям асиміляції, більшими і панівними націями менших і слабших.

Накресливши таку захмарену панораму сучасного світу, Солженіцин перед цілим світом ставить питання: яка ж мусить бути роля діячів науки і літератури в добу розпаношеного «вишкіреного варварства»?*

Щодо діячів науки, то він висловився так: аджеж здавалось би, у їх руках усі технічні секрети і сили світу. Від постави їх світового побратимства може залежати політика тих чи інших урядів, партій і диктаторів світу. «Але, — каже з гірким докором Солженіцин, — вчені не виявили виразної спроби стати важливою самостійно діючою силою людства. Цілими конгресами відсахаються вони від чужих страждань: затишніше залишитися в межах науки. Все той же дух Мюнхену розпростер над ними свої знесилюючі крила».

Натомість письменники, що не винаходять ні атомових бомб, ні космічних ракет і навіть не мають пошани у тих, хто має владу і силу, на думку Солженіцина, зробили для захисту правди і дружби між народами світу дуже багато. І можуть, при певних нових зусиллях, зробити ще більше. В їх посіданні є те, чого, як писав Улас Самчук, «не спалиш вогнем, не вцілиш наганом».

Це мистецтво слова. Це та галузь духової, чуттєвої діяльності людини, що виникла одночасно з нею і ніколи, ні при яких, навіть найтрагічніших обставинах не покидала її. Це той феномен духу людського, що завжди йшов і йде нерозлучно з *правдою*. Феномен несполучний з брехнею, злом і насильством. Це те, чого найбільше завжди боялись і бояться всякі тирані і насильники.

Щоб це було ще ясніше, Солженіцин ставить два вічно важливі питання, що їх ставили і Перл Бак та Євген Сверстюк: «Які ж у цьому жорстокому, динамічному, вибуховому світі, на межі його десяти загибелей, — місце і роля письменника?»

І чи повинен письменник «жити сам для себе, чи вічно пам'ятати свій борг перед суспільством і служити йому хоч і неупереджено?»

Для Солженіцина ці питання не дискусійні. Він, як і Альбер Камю, як і наш Євген Сверстюк, визнає і вірить «що письменник багатого чого може в своєму народі, — і мусить». Письменник — посол, виразник сумління, ідей і воління свого народу. Поза цим справжнього письменника нема. Якщо хтось думає інакше, то він або помиляється, або хоче цим прикрити своє убожество чи дезертирство.

Письменник — не побічний суддя своїх країн і сучасників, він — співвідповідальний за все зло, що вчинено на його батьківщині чи його народом.

Це заява надзвичайної ваги, і над нею мусять задуматись усі чесні працівники мистецького слова в усьому світі, а особливо на нашій батьківщині, де сотворено стільки неспівмірних ні з чим злочинів.

Він закликає письменників активніше, ніж досі, влучитися в

життя свого народу і переборювати всяке насильство, зло і неправду.

І кому ж, як не письменникам, висловити догану не лише своїм невдалим правителям... але й своєму суспільству чи то в його лякливому приниженні, чи то в самовдоволеній слабості, але — і легковажним витівкам молоді, і юним піратам із піднесеними ножами.

Для цього письменник має непереможну зброю — мистецтво слова. А мистецтво слова, як і всяке мистецтво, — це душа народу, його воління, його правда. Всяке ж насильство, тиранія, облудне провідництво — несполучні з правдою. Вони живуть тільки з брехнею і тримаються тільки на брехні. Тому справжня література, справжнє мистецтво — найсильніша зброя проти брехні, отже — проти насильства і тиранії. Письменникам дано велике — перемогти брехню. «У боротьбі з брехнею мистецтво завжди перемагало, завжди перемагає — вочевидь, незаперечно для всіх. Проти багатьох речей у світі може встояти брехня — лише не проти мистецтва». Ось у якому сенсі сприймає Солженіцин відомий вислів Достоєвського: «Краса врятує світ». Ось чому він вірить, що письменники, більше ніж хтобудь, здібні допомогти людям в найтяжчі часи їхньої історії. До усвідомлення цього й до активної творчої дії закликає він усіх своїх чесних і відважних побратимів пера.

Перл Бак не змогла окреслити позицію і роль письменника нашого часу так глибоко і відповідно до реальної дійсності, як цього вона, без сумніву, дуже хотіла. Проте вона безпомилково радила йому не втікати від сучасності, «усвідомити своє становище» і свій талант та творчість спрямувати на те, щоб «нові горизонти світу» принесли щастя і долю людині.

Глибше, всебічніше і реальніше, ще перед виступом Солженіцина, окреслив становище письменника Євген Сверстюк, коли закликав, щоб письменник насамперед був «людиною в людстві», щоб не відривався від свого народу, щоб не був тільки безвольним пасажиром «сліпого корабля, що несеться назустріч ночі», «щоб кожним нервом відчував болі, рани й тривоги не тільки свого народу, а й усього людства», щоб був «громадянином, відповідальним за свою честь, свою землю, свій народ — як посол перед людством», щоб у творчості своїй завжди пам'ятав *про правду* і починав з *правди*, що єдина може «відбудувати людину» і перемогти зло.

Александр Солженіцин пізніше і незалежно від Сверстюка, але

як людина, що пройшла те саме «тотальне страждання», розгорнув цю тезу місця, ролі й обов'язку письменників з голосної Нобелівської трибуни перед цілим сучасним світом. І в цьому його велика історична заслуга.

На цих кількох думках відважних і чесних духом наших сучасників я й хотів акцентувати увагу. Вважав, що ці думки або, може, точніше — цей крик наболілої і вистражданої душі, більше ніж актуальний для всіх, хто в силу вродженого тяжіння ступив на тяжкий шлях духовного співдружжя, що іменується мистецькою літературою.



«По кривавій по дорозі нам іти у світ», — прорік колись наш трагічний у своїй долі поет. Це апокаліптичне пророцтво зумовило наше буття і нашу творчість поза межами рідного краю. Ми понесли у світ велику кривду нашого народу. Це нас зобов'язує. Позбутися цього нам не дано. Це наше післанництво. Наше призначення. Наш обов'язок! Без усвідомлення цього, без активного творчого втручання в найскладніші й найтрагічніші ситуації нашої доби, без отого Франкового —

Кожний думай, що на тобі
Міліонів стан стоїть,
Що за долю міліонів
Мушиш дати ти одвіт, —

без такого духового наставлення ми не виконаємо свого післанництва, свого обов'язку.

«Нові Дні», вересень 1973.

З М І С Т

Слово від автора	5
Проблеми літературної критики	10
Світ Винниченкових образів та ідей	32
Микола Хвильовий	56
Микола Куліш	127
Пам'яті Антоніни Іллівни Куліш	138
Олесь Досвітній	143
Письменник, людина, громадянин	159
Юрій Яновський	172
У змаганні з часом	192
Поет юности і сили	206
Валеріян Підмогильний	219
... що вгору йде...	230
Словотворець із «Східньої вежі»	247
Іван Багряний	256
Образотворець «времени лютого»	294
На перехрестях життя та історії	311
Багатогранність і невгамовність	353
«В костюмі прапрадіда Адама»	367
Йосип Позичанюк	385
Три книжки	390
Двері відчинено	399
Поезія поширеної оркестри	403
Українська еміграційна проза за 1965 рік	408
З літопису літературного життя в діяспорі	440
На магістралі історії	491
Стиль і канонізатори	512
Традиція і новаторство	522
Доба і письменник	528