

ОСТАП
ТАРНАВСЬКИЙ
ТУГА
ЗА
МІТОМ
ЕСЕНЬ 1966

МИСТЕЦЬКЕ ОФОРМЛЕННЯ
ЯКОВА ГНІЗДОВСЬКОГО

PRINTED BY: EAST SIDE PRESS, 166 FIRST AVENUE, NEW YORK 9, N. Y.

ОСТАП ТАРНАВСЬКИЙ

ТУГА ЗА МІТОМ

ЕСЕІ



НЬЮ ЙОРК

1966

В І Д А В Т О Р А

Друкуючи мої есеї на сторінках „Листів до Приятелів”, Редактор цього журналу плянував згодом видати їх окремою книжкою в серії „Життя і мислі” Видавництва „Ключі”. Для цього зберігав він склад у друкарні і поробив відповідні домовлення і підготову. Ненадійна смерть сл. п. Д-ра Миколи Шлемкевича відобрала щастя цьому виданню появилися в його редакції. Зважившись викінчити справу видання, я оцінюю всю велику працю її Редактора, включно з ревізією коректи, і з вдячності за постійну інспірацію, розумні поради і всю поміч присвячую цю книжку пам’яті розумного Вчителя і щирого Приятеля Д-ра Миколи Шлемкевича.

ЛЮДИНА ХОЧЕ ВІРИТИ

Свою книжку про державу закінчив Платон мітом про людину з того світу, мітом про вічну справедливість. Трактат про упорядкування держави пов'язує старовинний філософ із утвердженням морального права в людині. Творцеві ідеальних понять бракувало доказового матеріалу для утвердження цього морального права і він використав переказ про людину, якій довелось бачити долину вічності, де судді призначають людські душі в рай, чи у тартар, як нагороду, чи теж кару за їхнє земне життя. Цей міт пройшов уже двадцять сторіч історії християнської ери до нашої технологічної цивілізації, постійно підтримуваний і постійно заперечуваний вічно живим людським духом у його змаганні до всепізнання, до правди.

Та не зважаючи на цю довгу історію, сьогодняшня людська думка і далі зайнята шуканням визначення людини у цьому світі. Філософічний ідеал Сократа-Платона-Аристотеля „калокагатія”, — ідеал людини здорової тілом і духом, як теж середньовічний тип мученика і лицаря, чи нова людина гуманістичної ери — суспільник і революціонер за соціально справедливість — не вдоволяють вповні сьогодняшньої людини. Побіч усіх актуальних проблем сьогодняшнього людства: господарства і війни, співпраці народів і розбіжностей соціального упорядкування світу, побіч технологічного росту, що стоїть в осередку нашої цивілізації — головна тема сьогодняшньої культури це сама людина, це місце людини у цьому багатогранному світі. У мислителів і письменників, у філософів і істориків в основі їхньої творчості стоїть людина, широка проблематика людської душі з такими поняттями, як обов'язок, моральність, справедливість і Бог.

Сьогодні людство придавлене просто баястом філософічних шукань минулого. „Книги правлять цілим світом” — сказав Вольтер, а тих книг сьогодні не зрахувати. Так думка була завжди в осередку всього творчого, поступового, життєвого. Думка будувала цілі епохи, вона теж і їх руйнувала. Тому з такою тривою сприймаємо твердження про кризу нашої культури. А почавши від Шпенглера, якого „Упадок Заходу” особливо сильно

потряс свідомістю нашого світу, великі мислителі щораз повертаються до цієї теми і щораз її насвітлюють.

Культура — за енциклопедичною дефініцією — це досконалення світу довкола нас і в нас самих, це творення і плекання цінностей духового і матеріального характеру людськими спільнотами у противагу до природи, цебто тих первісних чинників, які виростають без людини. Кожна культура, за Шпенглером, переходить життєві фази, як і окрема людина. Останньою фазою культури — її старістю вважає цей філософ цивілізацію. Цивілізація — це неминуче призначення культури, як смерть є призначенням людини. Хоч енциклопедична дефініція визначає культуру, як внутрішній аспект творчого акту, а цивілізацію вважає зовнішнім актом, то Шпенглер протиставив ці два поняття. Він твердив, що цивілізація не знає батьківщини, не знає кровних зв'язків, а лише космополітизм і великоміське життя у великодержаві. Замість релігії серця, цивілізація ставить розумове наукове безвір'я. Місце народу займають маси. Людину культури характеризує змагання до глибин, до душі. Людина цивілізації шукає життєвого щастя на зовні: вона визнає культ великості, могутності; це людина імперіялізму. Шпенглер на багато років перед пануванням Мусоліні, Гітлера і Сталіна твердив, що західня культура переживає свою старість — цивілізацію. Геросм наших днів вже не є ні святий, ні філософ, ні поет, ні мистець, як у молодості нашої культури, але технік, який опановує зовнішній світ, творець імперій і диктатор, що механічними засобами тримає дисципліну мас без традиційних зв'язків. Думки Шпенглера не лише передбачували загрозу й упадок західної культури, але теж підорвали довір'я заходу до себе самого.

Теж історіософ Тойнбі вважає історію людства чергуванням цивілізацій. Тойнбі заявляє, що ми переживаємо тепер страшний час: упадок однієї цивілізації, нашої цивілізації. Тойнбі старається знайти лік, щоб запобігти цьому упадкові. Якщо історія повторяється, а Тойнбі твердить, що історія повторилась уже двадцять разів, тоді на основі лекції з пройденого можна запобігти упадкові нашої цивілізації. Людина є майстром свого призначення, не зважаючи на те, що вона зв'язана з минулим і майбутнім. Циклічні рухи в природі, як пори року, чи чергування дня і ночі, мають великий вплив на людину. Визволитись із цих природних сил може людина лише колективно, завдяки розвоєві техніки. В такій колективній співпраці Тойнбі бачить рятунок нашої цивілізації.

Англієць Тойнбі — людина примирення. Його рада, щоб уникнути катастрофи, що загрожує нашій цивілізації, йде в трьох

напрямакх: в політиці він радить створити світову державу; в економіці знайти компроміс між вільним промислом і соціалізмом, в духовому житті він пропонує поставити культурну надбудову знову на релігійних основах. Тойнбі вірить, що людство — релігія, далеко ширша за християнство, що включатиме і християнство, і буддизм, і іслам, і браманізм. Нова віра, нова ідея може започаткувати новий розділ історії.

В цій ситуації деякі мислителі ясно говорять про дві культурні надсистеми: культуру Заходу і культуру Сходу. Американський філософ Нортон заявляє, що культура Сходу сперта на інтуїтивну, безпосередньо-чуттєву поставу; культура Заходу — на теоретичну, посередню, розумову. Схід знає толерантні релігії, бо всі вони це лише спроби наблизитись до глибокої неокресленої дійсності. Захід розвинув науку і техніку до висоти, а його релігії теїстичні, з окресленою правдою, його мораль і закони точно означені. То ж і завдання нашого часу — шукати можливостей синтези.

Є теж повні оптимізму думки відносно майбутнього нашої культури. Ось американський вчений Альфред Кребер за новими теоріями, які заперечують простолінійний поступ, що домінував у думках 19-го сторіччя, заявляє, що злети й упадки характеризують теж життя культури і цивілізації. Він заперечує циклічність і заявляє, що економічний ріст і сила не мусять іти в парі з культурним розцвітом і навпаки. Є нації, які здобули великі імперії, не створивши особливої духової культури (монголи, турки, литовці). Після 1900 р., на думку Кребера, видно позначки вичерпання творчості і розкладу зразкових мотивів нашої культури, як ламані ритми і дисонанси в музиці, білий вірш у поезії, безсюжетні повісті, кубізм, абстракціонізм, сюрреалізм у мистецтві. Це ознаки збідніння, а не упадку, і це радше революція проти попередніх класичних зразків, які вичерпали свої можливості.

Та й думки оптимістів підтверджують, що світ перебуває в переходовій добі, яка у Шпенглера називається „епохою кесарів” (диктаторів), а в Тойнбі часом заколотів. Це доба останньої фази цивілізації, яка у Шпенглера веде до періоду світового миру, а в Тойнбі — в період універсальної держави. Письменники у своїх думках керуються не лише розумом, але й інтуїцією й ось Андре Мальро вже бачить, що нова цивілізація твориться. Цей французький письменник заявляє, що вже від 1940 р. твориться нова культура і він її називає атлантийською. В осередку цієї нової культури — є європейська культура, яка при сьогочасних комунікаційних можливостях стає світовою. Хоч

політично, як і Тойнбі, чи інші мислителі, Мальро допускає можливість перемоги котроїсь із двох сьогочасних світових потуг, то все ж він не вірить, що нова культура буде американською, чи теж російською. Американська культура — це культура без землі, без традиції. Росії недостає міту античності, що його має Захід. Врешті Мальро не признає політиці безпосереднього впливу на культуру. Німці окупували в останній війні майже всю Європу, але не дали їй нічого із своєї культури. Америка стала промотором високої цивілізації, побудованої на рості технології, але не зважаючи на оптимізм у самій Деклярації Незалежності, в одинокому того роду державному документі, де говорить ся про щастя людини, не змогла викресати вогню для нової культури.

Що більше, розвій технології несе зі собою нову загрозу для людської культури і для самого людства і вчені і мислителі починають журитися можливістю загибелі нашого світу. На міжнародних з'їздах різних товариств культури, вчених і філософів, дискутуються проблеми сучасності з наміром знайти міст, яким різнородні ідеології могли б знайти перехід у нову еру. Хоч і головною темою цих з'їздів і дискусій є науковий ріст — ріст технології, то всі мислителі і вчені однозгідно заявляють, що в самій лише науці вони розгублені і розгублений із ними наш світ. Новітні мудреці сильно підкреслюють важність морального чинника у сучасної людини, — чинника, який спеціально необхідний у теперішній атомовий час. Після-ядрово-атомова доба вимагатиме від людства нової етики. Тут мудреці шукали поради у теологів, які — звичайно — підкреслили важливість і конечність християнської етики, що вже перетривала цілі сторіччя. Правда, і між теологами є песимісти. Архiepіскоп Кентембері д-р Фішер стверджував, що атомова доба передбачена святим письмом, як кінець світу. Та сьогоднішнє людство не зацікавлене в кабалістичних читаннях і радше прислухається до голосу вчених. Але саме вчені у наш час науки і техніки, коли нема місця для пророків, доходять до підставових правд, які завжди засвідчувалися в історії, а саме, що світ може оновити нова думка, нова віра. Проповідь Богочоловіка і його скромного дванадцять-особового гурту учнів принесла оновлення для людства і дала підставу великій культурі і цивілізації.

Література, яка безпосередністю відчужань найраніше відбиває прагнення людини, віддзеркалює сьогодні той же упадок, що його бачать мислителі — історіософи. Література сьогодні б'ється між двома крайностями: соц-реалізмом і екзистенціалізмом. Соц-реалізм це наслідок насильства комуністичного режиму над літературою, його основи в матеріалістичній філософії, а радше

у вимогах однопартійного тоталітарного режиму. Болгарський теоретик літератури Павлов стверджує, що у комуністичних країнах партія зазнає діалектичного зростання з народністю, то ж і найкращі соц-реалістичні твори — це партійні твори, бо вони одночасно народні.

Модний в Європі екзистенціалізм в założенні мав відродження духових вартостей людини, спираючись на вченні К'єркегора, Гайдегера, Ясперса. К'єркегор будував свою екзистенціально діалектику на особовості, на унікальній екзистенції особовости, для якої єдиною правдою є її власна вітальність, правда в її власній боротьбі, правда, для якої ця особовість може жити і вмерти і яку вона не лише знає, але в її володінні перебуває. Якщо людина цілим серцем віддасть себе на пробу самодосконалення, тоді вона зможе досягти ґрунту реальности, тоді вона зможе пізнати Бога. Та Сартр, що стоїть в осередку модного французького екзистенціалізму, дефініює екзистенціалізм, як першенство наявного існування (екзистенції) над суттю (есенцією). Молодий англійський письменник Колін Вілсон, який має амбіцію дати людству нову релігію, дораджує повну ізоляцію людини, яка в цій абсолютній ізоляції віднайде інше бачення й інше розуміння світу. Його „автсайдер” мусить бути візіонером і першим його кроком є відірватися від людей, щоб не піддаватися впливові їхнього бачення світу.

Дві крайності: насильний соц-реалізм і екзистенціалізм, як перш за все реакція на „омасовлення”, що його несе технологічна цивілізація, зовсім не задовольняють допитливости нової людини. Навіть суспільно-політичні питання, що порізняють дві сьогочасні великі державні системи, загрожуючи війною, а вслід за тим і знищенням для людства, не є першорядними проблемами, на які звернена вся увага людини. Що більше, людина розуміє силу організації нового суспільства і намагається знайти поєднання існуючих різниць. Каста провідників-менеджерів, яка має провідну роль в обох системах, знаходить наукові, і в продукційному, і в психологічному розумінні, принципи для дружньої співпраці людських конґломератів, знаходить ідейну основу для цієї співпраці, та все ж таки, не знаходить того морального чинника, який може і мусить керувати людськими починаннями, ще й тепер у час технології, яка разом із поступом несе загрозу всезнищення. Людство знову стоїть на тому самому місці, коли Аристотель, чи Платон укладали порядок для життя у зорганізованому суспільстві. Як і тоді, людина бажає глибших основ моралі, бажає тієї віри, яку давно подав той же Платон у міті про людину з того світу.

В новому суспільстві, яке характеризує технологія і масо-

вість, велику роллю передбачується працівникам культури — мистцям і письменникам. Організаційні рами нового суспільства зменшують свободу в економічному, чи політичному секторах, концентруючи цю свободу в релігії і в мистецтві. Один із публіцистів (Ричард Вольгайм) заявив, що мистців усіх народів треба вважати спасителями душі модерної людини. Вже Рассел говорив, що рятунок людства у перевихованні людини; у підсиленні в ній творчих поривів і зменшенні виглядів для посесивних імпульсів. Мистці-письменники — це жерці творчих поривів і в їхніх творах відчуваємо найсильніше тугу сьгоднішньої людини за мітом, бажання віри. Найкраще характеризує цю тугу людини твір, написаний в дійсності тиранії, яка літературу охопила гальмом соц-реалізму. Прославлений роман Пастернака „Доктор Живаго” — це не так літературний архитвір, як вияв поривань людської душі, придаленої немилосерною дійсністю. Живаго — це людина з вірою в людину і тому цей твір так припав до вподоби сьгоднішньому читачеві. Письменник заявляє, що людину століттями піднімала над життєвським і виносила гору не палиця, але музика, велич правди, в яку людина постійно вірила. Цей дух віри чи не найкраще відчувається в новітній літературі в романі Лагерквіста „Варрава”. Варрава не вірить у Христа, але його душа інтуїтивно тяготіс до Христа, несвідомо відчуває, що Христос — це та несхоплена правда, до якої тужить людина і за якою шукає. Ця туга за мітом була притаманна і людині позитивізму, і людині раціоналізму.

Письменник-філософ Алдус Гакслі спеціально зацікавлений майбутнім людства. Автор відомої книги „Пункт і контрапункт” написав був вже більше, ніж 25 років тому роман-утопію „Прегарний новий світ”, в якому зображує картину життя, що буде на нашій землі за 600 років. Та не минуло й чверть сторіччя, як Гакслі зрозумів, що йому треба перевірити свої прогнози. Поступ іде такими великими кроками, що вже за життя самого письменника наука дійшла до тих вершин, про які не мріяв письменник навіть у своєму утопійному романі. В есеях, що є відгуком на власний роман, Гакслі виправляє свої давні прогнози. Він не поділяє думки Орвела з книги „1984” і думає, що — якщо світ буде автократичний — то лише наслідком покірливості більшості населення. Тоді в світі буде панувати конформізм, пропагований у вихованні загальним шкільництвом, неначе якась моральна засада соціальної солідарності. Цю засаду утримуватиме догматичне твердження, що громада завжди права, а одиниця у помилці, та й утримуватиме її соціальна гієрархія, що йтимує угору, немов ескалятор. Лише дурак, чи абстракціоніст волітиме йти пішком, не бажаючи користати з вигоди того еска-

лейтора, що може завести його на вершини соціальної дійсності.

Світ переваги масовості, світ конформізму, який передбачає Гакслі, неминучий, якщо людство не зуміє відстояти свободи людини. У Гакслі велика увага для економічного чинника. В одному місці він цитує з Достоєвського слова Великого Інквізитора, який каже: ...вкінці вони покладуть нам до ніг свою свободу і скажуть: зроби нас своїми невольниками, але годуй нас! А Гакслі підкреслює, що перенаселення землі загрожує не лише стандартів життя, але теж нашій свободі.

Та найважливішою речі Гакслі не вказує: куди, до яких височин ітиме це нове суспільство, куди вестиме той ескалятор, на який кожний бажатиме вступити. І тут знову людство стоїть перед тою самою відвічною загадкою, яка турбувала найбільші уми, і яку повторив був Паскаль трагічним викликом: Вічна тиша безмежних просторів жахає мене!

Паскаль модний сьогодні. Як і сьогодні, в часах Паскаля дуже поширились інтелектуальні перспективи і вони утруднювали сприймання реальності. Саме поняття реальності дуже релятивне. Опозиціонери Паскаля — єзуїти напевно вважали себе найбільшими реалістами. Та критика вважає, що тим реалістом був саме Паскаль. І не завдяки його науковим осягам у ділянці математики, але радше за його поставу до науки і віри. Паскаль вийшов на сцену тоді, коли скептицизм Монтеня знаходив виправдання. Та й і самий Паскаль виходив від Монтеня, який підкопував догматизм твердженням, що людина надто змінлива, щоб могли сприймати абсолютну правду. Може і згоджувався Паскаль з Монтенем, що ні знання, ні розум, ні філософія не ведуть людини, яка є слугою звичаїв, пересудів, власного інтересу, фанатизму, збігу обставин. Але Паскаль поставив проблему глибше і ширше. Паскаль — це вчений тої міри, що сьогодні, на приклад, Рассел. Його математичні твердження дали підставу для інших наук. Але значення Паскаляполучене з датою 23 листопада 1654 р., коли він пережив бачення Христа. Альдус Гакслі говорить про цю дату, що тоді зрівнялись дві поверхні ума і духа. Паскаль побудував свої аргументи в обороні християнства на наукових, філософічних основах і доказував, що людина — залишена власному розумові — за немічна та й різні філософічні системи можуть мало допомогти їй, а лише віра може дати людині рівновагу. Паскаль мав глибоку віру і він стверджував, що віра визначає мораль людини на життєвому шляху. Він теж говорив, що людині варто „заризикувати” віру в Бога, бо через віру в Бога, — навіть, якщо б Бога не було — людина нічого не втрачає, але навпаки зискає: сумніваючись в існуван-

ня Бога, людина втрачає підстави для праведного життя і вкінці втрачає все.

Передовий філософ нашого сторіччя Сантаяна каже, що розум — це людська імітація божеськості. Він навіть думав про філософічну теорему, завдяки якій можна б нахилити людей до чеснотливості без натиску надприродних надій, чи страху. Та все ж таки він дійшов до заключення, що людина завжди і всюди мала релігію і не можна зрозуміти людини без релігії. Люди можуть не вірити дослівно у блискучі міти, але поезія цих мітів допомагає їм переносити прозу життя. В той спосіб філософ нашого сторіччя повторив думку Платона, що нема розумної моральності, що людині для повноти її життя потрібно віри. У сонеті про мудрість Сантаяна співає, що „це не мудрість — бути лиш мудрцем, замкнувши очі від візійних тем, — а мудрість вірити у серця мову”, і закінчує сонет: „світи же, віри вогнику розносний, і думку смертну ти один провадь до висоти божественних думок”.

Людина хоче вірити, людина тужить за вірою, людина шукає віри. В сьогоднішній час вибуялої науки, зрізничкованого і спеціалізованого знання людині важче цю віру здобути. Мистецтво, література — це ті чинники, які можуть допомогти і допомагають людині віднайти віру і віднайти себе саму. То ж і ріст мистецтва, ріст письменства у всьому світі, як теж зокрема в нашому суспільстві, — це допомога сучасній людині віднайти свій шлях, це рятунок нашої культури і цивілізації, це шлях для оновлення людства і поступу.

МАНДРІВКА МІТУ

На початку була казка — каже старовинний філософ. Казкою оповитий весь той час, коли людина — як розказує Лягерквіст — вперше станула на цій землі, призначеній їй на часовий побут. Початок і кінець, народження і смерть були і залишились тією містерією, що зваблює людську думку у глибини її духового світика — мікрокосмосу й у простори невідомого всесвіту — макрокосмосу. Час — це найбільша загадка, що її не може розв'язати людський ум. Старовинні культури почитали час, як реальне божище на рівні з богом землі і неба. Час — це невідома, наче невідома великого підставового рівняння; величина, вираховувана до найменших частинок вишуканими інструментами, разом із тим, час це щось незбагненне, що існує поза межами людського пізнання і розуміння. Людина постійно стоїть перед маєстатом часу з тим самим незаспокоєним питанням — від найдавніших відомих початків первісного уладу до вишуканого устрою організованого суспільства.

Первісна людина стояла перед загадкою часу і загадкою буття із почуттям страху. Вона не розуміла сил природи, що її окружала, вона пояснювала все довкола надприродними силами. Але вже десь перед мільйоном років (це визначення умовне, бо точний обрахунок не можливий) первісна людина досягла того рівня розвитку, що почала відчувати символами і творити символи. Фолкльор, обряд, переказ — це продукти загальної функції символізування, і в них уже є задатки абстрактного думання людини і початки питань: що є життя, що є час, що є всесвіт, що є земля, і що є сама людина. І тут коріння міту. В тих символах і в міті перемішане раціональне з ірраціональним: щоденне життя, уява, сон, казка, обряд.

Кожне людське створіння у природному оточенні та й із природного оточення створює собі власний світ у символах та із символів: створює собі свій погляд на світ. Міт не дає людини знання. Міт розказує — оповідає, міт — це переказ — легенда, але це особливий рід переказу — оповідання, в якому скривається особливий зміст і особливе значення. Згідно з виясненням

антрополога Маліновського, міт — це той рід оповідань, що їх загально вважають святими, що втілені в обряди, моральність і суспільну організованість людей, що творять невідлучну і дійсну частину первісної культури. Ці оповідання живуть постійно не лише тому, що в них цікаві вигадані, чи правдиві розповіді, але перш за все тому, що для тубільців являються вони ствердженням первісної, великої і найбільше зрозумілої реальності; це та реальність, що визначає життя, долю і завдання суспільства, а знання цієї реальності вияснює людині причини обрядів, визначає її моральні закони, учить людину жити у світі. То ж міт — це образ реальності, що її створює людина для того, щоб віднайти своє місце у світі, це фундамент, на якому людина будує свій погляд на світ, свій світогляд. Згаданий антрополог Маліновський каже, що міт — це перш за все культурна сила, що висловлює злеті людини і кодифікує її вірування, що береже і посилює мораль, що встановляє правила, за якими людина живе.

У первісних людей знання дуже обмежене, вони не розуміють явищ природи, для них всесвіт — це божеський район. Божеський всесвіт — це продукт богобоязливого „святого” суспільства. То ж і в цьому первісному суспільстві мітологія божеська. В первісному суспільстві боги безпосередньо керують людською думкою і людськими вчинками. Від того встравання не звільнена і Біблія, хоч вона — це вже твір видосконаленого монотеїстичного світогляду. Первісна людина не знала поділу на природне і надприродне. У найпростіших обрядах зустрічаємо поєднання людини з богом. Навіть у грецькому світогляді — бог і людина це спільна субстанція. Читаючи „Одиссею”, чи „Іліяду”, читаючи драми Софокля, чи іншого грецького драматурга, ми входимо у те царство мітичного світу, де боги живуть і діють побіч людей і разом із людьми, створюючи ту реальність, що з неї зродився світогляд греків і вийшла їхня культура.

Тема міту — пояснення життя, пояснення невияснених таємниць життя, поширення легенди — переказу в напрямі філософії. Міт зв'язаний із обрядом і живе в обряді у різних видах: в самому змісті обряду, у слові, у звуці, у жесті. Переказ — це мітологія слова, тоді як обряд — це мітологія дії, коли символічний жест переходить в іконографію, а слово і мелодія стаються інструментацією для обряду і міту. Та разом із тим обряд — це пам'ятник-документ, що зв'язаний із вівтарем — символом сполуки мікрокосмосу людини з макрокосмосом всесвіту. Такі теми грецької мітології, як Орфей, Прометей, Едип, Діоніз, Мойра — загально відомі. В цих темах давні греки шукали філософічного з'ясування життя. Деякі теми появляються не-

залежно у різних народів, в різних культурах, але в кожній окремій культурі є своєрідна мотивація тих тем. Ось на приклад Йов у гебрайському переказі і Прометей у грецькому міті — це зразки цієї різної мотивації тих самих тем у двох різних світоглядах. Такими є перекази про походження — генезис, де головними героями є бог і діявол з такими реальними атрибутами, як дерево життя, вуж, фенікс, мінотавр, змії. У різних народів, в різних культурах ця тема має різне своєрідне трактування, відбиваючи в кожному випадку світовідчуження окремого народу в окремій культурі. Мітична обстановка знаходить відбитку в модерній драмі, у творах МекЛіша, чи Бекета. Символічне дерево у п'єсі Бекета „Очікуючи Годота”, чи теж маски Бога і діявола в драмі МекЛіша — це символи самих основ мітологічного світовідчуження.

Слов'янський світ перейняв перекази про походження із Сходу, разом із іншими мітологічними оповіданнями, надихуючи їх своїм світовідчуженням. Багатий у перекази й легенди український народ. Міт походження українського народу з постаттю святого Андрія, який шукає місця для поселення, де могла б процвітати правда і висока мораль — це той достойний міт, що надихає силою весь народ у його віковій мандрівці. В переказі про Кожом'яку ми бачимо, як стародавній міт про мінотавра знайшов у давній Україні своєрідне трактування, відображуючи світовідчуження наших предків. Народолюбний мотив тут домінує. Це той мотив, який живе у всіх переказах про тих народних героїв, що стають на захист простолюду: Кармелюків, Довбушів, міт, який постійно живий, постійно відроджується. Вся історія України — це змагання із злими силами за правду і справедливість. Український історичний міт — епос про похід Ігоря на половців відображує цю боротьбу в неперевершених словах мистецької і мітичної правди.

Міт зв'язує людину з первісним життям на землі, нав'язує до давньої неспрослідженої традиції, шукає поєднання людини з божеською силою, що являється початком життя. Міт висловлює реальне відношення людської свідомості до Бога. Мітичне шукання людини за зв'язком із Богом — це не лише шукання людини за виясненням первопочатків всього життя, але теж туга людини за вічністю. В той спосіб міт початку — про божеське безсмертне походження людини — йде побіч міту про смерть — про нові циклі життя, чи теж про вічний безсмертний дух людини. Це божеський міт, який став підставою людського світогляду і допоміг людині віднайти себе на землі, усталити свій родовід, а разом із тим знайти свою ціль і своє призначення. Культ наслідства, культ предків у духовій сфері, Уран, Кро-

нос, Зевес — у старогрецькій мітології, чи теж Св. Ілля, Іван Хреститель у християнстві — це ті високі пункти мітичного думання, що характеризують людину в кожному епоху.

Міт — це образ правди, яка не є науковою. Наука постійно була в опозиції до міту. Вже Аристотель поклав точне розмежування для точних наук. Але й наука скоро увійшла в засяг мітотворення. Міт про чаклунство, культ проби сил, що найяскравіше відбитий в переказі про Прометея — це початок світського міту. Людина завжди бажала пояснити цей світ; вона бажала пізнати найбільшу правду про світ і тому скоро приділила увагу науковим дослідженням. Природа, що в її оточенні довелось жити людині, цікавила людину, лякала її й інтригувала. Людина поставила себе напроти сил, які можуть її знищити, але яких їй не подолати. І тут теж в осередку стоїть та головна загадка, що постійно турбує людину — час. Людина знає з досвіду лише своє часове тривання на цій землі. Такі поривання в рамках світського міту: Дедал і Ікар, Франкенштайн і Фавст, шукання святого Граля, шукання цвіту папороті, мрія про великого білого кита, що являється символом вічного життя, — це шукання людини за безсмертністю. В легендах і переказах, в обрядах і народних звичаях людина заховала традицію, яка зображує не лише цікаві оповідання, але говорить про реальність, і тим вона така сильна.

Не перемогла міту і догматична віра. Дев'ятнадцяте сторіччя з розквітом націоналізму і з увагою для фолкльору принесло теж відродження мітології. Християнство, як соціально-культурна система у світі несло із собою віру в догму. Хоч воно вороже ставилось до мітологічної реальності, то не змогло витиснути цієї реальності із світогляду. І ось як синтеза нової віри із давньою мітичною традицією постала нова мітологічна література у формі колядок, переказів, легенд, виповнюючи світогляд людини. Хоч існують духові різниці між одним сторіччям і другим то залишаються постійно ідентичні елементи, які характеризують людину, як людину. Хоч змінюються сторіччя, міт постійно іде з людиною як спроба пояснити світ і життя. Від перших днів свідомого існування, людина стоїть серед широкого світу, серед безконечної дороги життя в незнанні: про себе, про весь світ, про життя із одним і тим самим запитом: звідкілля і куди. Весь час своєї мандрівки людина намагається зрозуміти всі речі, але її можливості пізнання обмежені. Міт іде з людиною крізь віки і допомагає їй заповнити це незнання. Вже первісна людина створила собі свій світ, що став підставою всіх світів, які прийшли згодом. Без цих світів ми не мали б ні літератури, ні мистец-

тва, ні музики, ні філософії, ні релігії, ні науки. Міт — це візія людини, це ознака, що людина поза станом тваринного життя, що вона є людиною.

Ми живемо тепер у добі, коли всесвіт став складовою частиною людського життя. Здається, що це вже не той божеський район, що його не знала і не розуміла первісна людина, але простір, який стає предметом наукових дослідів і космічних подорожей. Наш вік — це не вік віри, це вік науки. Людина хоче вірити лише в те, що можна доказати і перевірити науковим дослідженням. Все інше не існує, чи теж не треба, щоб існувало. Спасення через науку — це гасло нової людини, яка зуміла упростити собі життя, відкидаючи всі ті проблеми, що їх не можна розв'язати науково, як неіснуючі, чи теж неварті розгляду. Великі осяги науки можна реструвати в останньому сторіччі. Виповнилися новими правдами цілі ділянки людського знання, постали нові наукові конструкції, які допомагають людині краще розуміти оточення і краще його пристосовувати для своїх цілей. Наука, яка постійно була в опозиції до міту, вважаючи його непотрібним пересудом, зуміла створити образ світу інший, ніж його малював міт. Ньютон вважався довгий час зразком точності науки. Його теорія про світ, що діє в порядку годинникової машини, була багато разів перевірена щораз новими дослідями і спостереженнями і не завела. Наука тріумфувала, хоч зовсім не ущасливлувала людини. Якщо справді всесвіт побудований на засадах бездушної механіки, тоді де місце людини, які її завдання, де її ціль. В мітичному світі людина віднаходила своє особливе місце і призначення. Давні мітичні легенди розказували про особливе місце людини, в осередку світів, коли і земля, і сонце, і всесвіт існували виключно для неї. В механічному світі — і механічна роль людини. Але постійні систематичні досліді науки розбили теж і цю механічну конструкцію світу. Теорія Ньютонна, перевірена і доказана, виявилась теж неточною в великих просторах. Відхилення від регулярності у руху планет, спричинене впливом гравітаційних сил інших тіл, захитало порядок цілої Ньютонової системи і внесло сумніви. Айнштайн поставив гіпотезу для світового закону, але не розв'язав таємниці всесвіту. Людина пізнала силу гравітації, здобула знання про електромагнетизм, знайшла способи для розбиття атому, здобуває підставові знання в ділянці генетики, знаходять пояснення для духових прикмет окремої істоти, та все ж не здобула відповіді на ті питання, що турбують її від перших початків свідомого життя. Наука пішла далеко в методології і спеціалізації, і в той самий час — як каже Ясперс — звільнила нас від повного погляду на світ; най-

важливіша риса науки — це її неспроможність дати повний погляд на світ, бо й наука вважає, що це є неможливе.

Людина — це створіння, що не може жити без передбачування. Астрономічні вщунання були завжди символом звільнення людського духа від земних пут. Сьогодні найкращою формою передбачень є наука. Спеціально далекоюсяжний розвій науки і технології в останніх десятиріччях, що завдячуємо організованому індустріальному суспільству, приніс великі зміни і в житті людини і в її світогляді. Та і найвищі досягнення сьогочасної науки не дають відповіді на ті питання, що стоять перед людиною від віків, що постійно тривожать людину. Головна загадка, проблема часу, проблема початку і кінця — нерозгадана. Цю головну проблему людського життя намагається людина заглушити дрібницями і турботами буденного дня, та все ж вона існує і щораз наново тривожить людину.

Людина науки змагає сьогодні до пізнання основ, до надзвичайних осягів, до удосконалення: самоудосконалення і досконалення інших. Та в той сам час сучасна людина науки розуміє, що повна досконалість, перфекція — це стан небуття. Людина не може дійти до всезнання, бо це означало б смерть. Жити значить бути в руху. Вічне повторення Сизифової надії, що стала основою для старовинного міту, це оптимістичний знак, бо означає безконечність людського життя. Каміос вважав ту мітичну правду трагічним і безнадійним моментом людського життя; на цій основі будував свій погляд про абсурдальність життя людини, яка ніщо інше, лише дивна жертва невиясненого змагання без кінця. Хоч наука — це систематичне теоретизування, це точне дослідження окремих явищ, маси сприймають її у формі готових результатів, довідуються про актуальні висліди наукових досліджень. Та це ніщо інше як модерні наукові пересуди, які заступають давні міти для побудови погляду на світ. Сьогоднішня наука знає свої обмеження, у своїй релятивності наука дійшла до пізнання нематеріальної структури електрона, переносячи в той спосіб енергію в райони нематеріальної сили, висловлюючись поетично, в райони містерії. Сьогоднішній релятивізм ще раз підтверджує засадничу правду, що людині не дано бачити ні початку, ні кінця всіх речей. Людина нещаслива з цього погляду, вона терпить. Далеко відрадніше було колись жити людині з вірою, що весь світ, все, що існує, створене для неї, що її Творець постійно турбується нею, веде її за руку дорогою життя з однією ціллю: щоб допомогти їй увійти у вічне царство. Сьогочасна людина, завдяки науковим досліддам, пізнала досвідчальну реальність, пізнала закони життя, довідалась про безконечність всесвіту і про

його позачасове існування. Що може значити людське існування в цьому велетенському простором і часом світі, який існує поза межами людського сприймання? Чи може мати людина якесь упривілейоване місце в цьому безконечному світі? Тому і тепер, хоч вірить у наукові дослідження, у наукову правду, людина шукає ілюзії, шукає за мітом. Самі науковці признають, що наукові можливості обмежені: вони сумніваються, чи людина зможе зрозуміти нескінченність. Та все ж і вони згоджуються, що десь мусить існувати те щось, що є правдою. На одному з останніх з'їздів діячів науки, проблемою нарад був не дальший розвиток науки, але справа моральної відповідальності за всі нові досягнення, які приносять нові винаходи, що загрожують знищенням людства. Справа моралі, яку охороняє мітичний світогляд, стала питанням наукового з'їзду.

З усім життєвим досвідом, що його має людський рід, людина все стоїть незмінною перед великим невідомим всесвіту і всього існування. Від стародавніх часів наука намагається допомогти людині пізнати життя, в'яснити його таємниці, відсунути у людини мітичне уявлення про світ, що його зродили: людський страх і людська уява. При всіх великих досягненнях науки, основні питання людського буття не в'яснені. Змінюються культури, змінюється людський досвід, але все залишається міт, який йде в парі з людиною в її мандрівці віками, змінний у формах, але незмінний у суті, що визначає світогляд людини. Георге говорив, що кожний час має свого Бога і свого пророка. Сьогочасність завірила науці і в науці шукає розв'язки життя і смерті. Та наука не дає розв'язки, вона знає спеціалізацію, точний розгляд частини, втрачаючи образ цілості. Людина, як каже поет Еліот, здобула повну інформацію, здобула знання про всі слова, але і здобула ще більше незнання про те Слово, що є остаточною правдою.

В такій ситуації можна, як Гемінгвей, занехати питання про потойбіччя, обмежитись лише до свого часу і свого простору і шукати вартостей між людьми і для людей. Нова школа французьких романістів із Роббе-Грілетом у провіді почала від декларації, що все на землі треба вважати єдиною реальністю, яку може знати людина. Світ не є ні багатозначний, ні теж абсурдальний, він просто є і таким його мусить людина сприймати. Та чи таке становище не нагадує того часу, заки людина дістала змогу думати і відчувати символами, заки збудився в ній той дивний дар творити свій світ, де вона віднайшла себе в повній людській гідності? Саме завдяки цьому божественному дарові людина збудувала всі цінності цивілізації, і може відбудувати

ту велику культурну мандрівку, якої учасниками стали і ми, мандрівку до остаточної правди.

Міт — це реальність, це життява реальність, хай і не емпірична. Людина у своїй мандрівці через віки знаходить щораз нові обрії, до яких іде. Можливо, що і тепер потрібно свіжого розгляду, нових гіпотез, оригінального підходу до проблем життя, його причин, і початку. Можливо, що творчий людський дух приведе людину в нову реальність, в якій будуть діяти нові незнані дотепер сили на незнаному дотепер рівні і в той спосіб покладуть основи новій культурі, новому світоглядові. Сьогочасна наука не стає до відкритої боротьби із мітом; вона радше шукає вияснень, ніж вияснює; допомагає людині створити повніше уявлення про життя — доповняє людську уяву у творенні того світу, в якому людина може жити. Наука знає сьогодні, що всепізнання не можливе, що воно означало б небуття, і тому вона лише виносить на ширші горизонти людську думку і доповняє людське уявлення про кращий і достойніший світ, як вислід нового світогляду і нового міту. Міт — говорив поет Поль Валері — це назва усього, що існує і живе завдяки людській мові. Міт це поезія, це естетичний твір людської уяви. З цим твором свого духа людина відбуває свою земну мандрівку, збагачуючи його щораз новими формами в тузі до повноти життя, до пізнання правди.

РОДОВІД ЦИВІЛІЗАЦІЇ

„Те, чого ми справді потребуємо, — це новий порядок, нове споріднення, нове перегрупування суспільства, щоб могли зустріти глобальні вимоги нашого часу — каже Томас Манн у своєму есею про філософа Ніцше. — І тут мало допоможуть конференційні ухвали, технічні виміри, установчі інституції. Світове управління залишається і далі раціоналістичною утопією. Головна справа — це трансформація духового клімату, нове відчуження тих труднощів і тієї достоїнності, що їх дає свідомість бути людиною; це та всепроникаюча і підставова властивість, що її кожний має і кожний відчуває у собі, як найвищий осуд.”

Манн розуміє Ніцше, як гуманіста. Він стверджує, що не Ніцше створив фашизм, як це популярно говорить, але радше фашизм створив Ніцше. Цей аполітичний і в глибині невинний інтелектуаліст був таким делікатним реструктурним інструментом, що відчув народження імперіалістичної ери на заході, — ери, яка все ще існує, не зважаючи на розгром фашизму. Атеїзм Ніцше, його героїчна зневага для щастливості, його заперечування етичного первня — породжені тим гуманізмом, який співав гимни силі і красі, що притаманні „шляхетній меншині сильнішої раси і вищого типу” людини, яка створила була велику грецьку культуру. Хоч Ніцше був у помилці, протиставляючи мораль і життя, хоч він несправедливо відмовляв грецькій культурі морального чинника („коли Сократ, чи Платон починають говорити про правду і справедливість — писав він — тоді вони перестають бути греками, а є радше жидами, чи я не знаю чим”), та він не помилявся, що грецька культура покладена в основу того, що звемо культурою Заходу. Що більше, таку заяву чуємо і тепер; професор політичних наук атенського університету Даскалякіс заявляє, що найбільше значущий і тривалий вклад старинної Греції в західню цивілізацію — це сама західня людина, яка відповідає тому прамоделеві, що його вирізьбили старовинні греки.

Але грецька культура — це лиш один із чинників, що вирі-

шували про нову цивілізацію. Поступ і суспільні зміни, і кожна творча хвилина — це наслідки конфлікту і повторної гармонії після нього, як це окреслив Геракліт. Модерну цивілізацію Заходу часто починають від шістнадцятого сторіччя, коли почався тріумф науки, яка сьогодні стала владною силою. Професор Сартон, керівник катедри історії науки в Гарвардському університеті, порівнює історію науки до біографії окремої людини. Не можна, на думку Сартона, починати біографію вченого від його перших наукових успіхів; біографію треба починати від народження, подаючи всі точні дані про родовід, виховання, вишкіл, і щойно на цій основі можна створити повний образ людини. Це саме відноситься до цивілізації. Коріння модерної цивілізації не лише в старій Греції. Вони сягають глибше, в далеку давнину. На жаль, ми не маємо потрібних інформацій, щоб відтворити ті починання людини, коли вона вперше досягла по силу і знання, щоб жити у світі. Хто знайшов таємницю вогню? Хто звернув увагу на використання каменя? Хто почав освоювати тварин? Як зродилась людська мова, а далі писемо? Наукові досліді привели до висновку, що світанок модерної науки завдячуємо довгій еволюції, яка почалась перед тисячами років. Вже три тисячі років до народження Христа Мезопотамія і Єгипет пишались високою цивілізацією. Таку високу цивілізацію, правдоподібно, мали в той час і дві інші азійські країни: Китай і Індія. Вже в четвертому сторіччі перед народженням Христа єгиптяни знали десятинну систему чисел. Число в нашій цивілізації — це вийняток позиція. Єгиптяни уложили календар ще в 4241 році перед Христом, поділивши рік на 365 днів; вавилонці розвинули високу астрономію, зокрема обсервацію планети Венери ще на два тисячоріччя до народження Христа і могли передсказувати затемнення.

На довгий час до славного періоду грецької культури людство мало знання, що дозволило, наприклад, будувати такі потужні докази вмілости, як піраміди. Це й допомагає логічно в'яснити чудо грецької цивілізації, яка не зродилась із нічого, але була продовженням поступу. Читаючи „Іліяду”, чи „Одісею”, ми завжди дивуємось, що дало підставу для постання цих архитворів. Не може бути заперечень, що існував зв'язок між грецькою і єгипетською культурою. Безперечно грецька культура багато перейняла від своєї попередниці, чи своїх попередниць. Ще й тепер часто говориться, що батьком медицини є грек Гіпократ. Але грецький бог лікування Асклепій — це ніхто інший, лише знаціоналізований греками єгипетський божок Імготер, який за теперішніми дослідями, був живою

людиною-лікарем у другому тисячелітті перед народженням Христа. Так само астрономічні відкриття грека Гіппарха це продовження, чи в деяких випадках повторення, відкриття вавилонського астролога Кідіну, що жив в четвертому сторіччі до народження Христа. На всякий випадок грецька цивілізація мала свій родовід, вона не можлива без її попередниць: без відомих нам єгипетської і мезопотамської цивілізацій.

Вже краще слідкувати взаємовпливи в новій цивілізації, яка в головному побудована на двох основах: на грецькій філософії, яка шукала розумового вияснення явищ у світі аж до фізичної єдності світа, і на жидівських пророцтвах, які визнавали моральну єдність людства аж до віри в одного Бога. Ці два компоненти цивілізації вирости незалежно від себе, розвинулись в повному взаємному незнанні про себе і зійшлись щойно під кінець старовинних часів, щоб створити єдність, яка була потрібна для дальшого культурного росту.

В дійсності нова цивілізація постала на конфлікті. Грецький дух, ця безінтересовна любов правди, що і є джерелом знання і поступу, був пригашений римським утилітаризмом і християнською скерованістю в інший світ. Римляни ніколи не здобулись доповнити скарби грецької цивілізації своїм багатством; їхня наука — це лише імітація грецької науки. Проповідь Христа принесла людству нове післанництво — апотеозу любови і покори. Ласка не потребує знання, благословенні вбогі духом і сумирні серцем. Одначе саме християнство дало, перший почин з'єднання двох світів: грецького світу розумової філософії і жидівського світу релігійної віри. Почин зразу не вдався. Вплив християнського вчення, полученого з римською вузькодумністю і варварським незнанням, віддалював людство від грецької культури, що була в той час єдиним засобом культури. Навіть у Візантійській імперії, яка не знала мовної бар'єри, що її мав Рим, стара грецька культура була незнана. Коли врешті латинський світ пробудився, вчені мусіли відтворювати старі грецькі тексти з арабських, часом латинських, перекладів, які часто були лише імітацією перекладу.

Арабські переклади постали у час переможного походу магометанізму. В 610 році у Мекці з'явився новий пророк Магомет, який нагадував давніх жидівських пророків. Та ніякий пророк не мав того успіху, що його мав Магомет. Наслідки його діяння виявились уже в час його смерті, в 632 році, коли то всі арабські племена об'єднались і вирушили на підбій світа. До кінця сторіччя магометани підбили велику частину тодішнього світа, дійшовши до його західних кінців, до Іспанії. В Ірані, який зайняли магометани, зустріли вони високу куль-

туру. Поєднавши ту культуру із релігійною і моральною силою, що її винесли з рідної землі від вчення Магомета, магометани понесли у світ нову цивілізацію, яка й поєднувала в собі розумову філософію, що її так високо поставили греки, і морально-релігійну силу, яка вийшла від жидівського монотеїзму. Енергія цієї нової культури в інтернаціональному тріумфі арабської мови, яка стала книжною мовою, не зважаючи на факт, що в перших початках це були лише примітивні говори багатьох арабських племен. Арабська культура допомогла зберегти у великій частині здобутки золотої грецької доби. Вчені однозгідно стверджують, що в восьмому і дев'ятому сторіччях араби йшли у провіді культурного світу, арабська мова була засобом пізнання і знання. Щойно в одинадцятому сторіччі латинський світ пробудився із просоння і ввійшов у традиції старовинної Греції, щоб двигнути цивілізацію до нових вершин.

І знову нова християнська цивілізація нав'язувала до своєї попередниці. Константин Африкан, цей „Магістер оріентіс ет окцидентіс” переклав в 1087 році в Монте Кассіно багато старогрецьких книг із арабської мови на латинську, і в цей спосіб поклав початки для нового звороту в цивілізаційному розвитку. Все тринадцяте сторіччя — це перекладна праця людей культури латинського світу. В той час ще дві цивілізації стоять поруч себе — християнська і магометанська. Але вже в той час гравітаційна сила цивілізації переходить на Захід. В шістнадцятому сторіччі наука розплутується від теології. Винахід друку, відкриття нових світів підсилили дух експерименту, представником якого є Леонардо да Вінчі. В наступному сторіччі Галілей творить експериментальну фізику, займаючи в історії цивілізації місце провісника нової науки, нової цивілізації, що її саме переживаємо.

З цього перегляду видно, що наша цивілізація має глибоке коріння у сірій давнині. Розвиток емпіричного знання в Єгипті і Мезопотамії, будова розумових фундаментів для подиву краси і сили у Греків, експериментальний дух, що вже прокидався в часах середньовіччя — це основи нової нашої цивілізації, яка досягає нечуваних наукових і технічних височин. Як і кожна цивілізація, так і наша теперішня цивілізація віддзеркалює постійне шукання людини за правдою. Розвиток науки, послідовність експериментальних дослідів, приневолює багатьох ставитись із довір'ям до людського розуму і до людських можливостей. А з того великого довір'я народжується загроза механізації.

В емпіричному світі до часів Коперника людина була осе-

редком уваги на землі. Коперник, Кеплер і Галілей поставили в осередку число, механічний рахунок, даючи основу для математично-механічної філософії. Ця філософія дивиться на світ, як на світ мас, які кружляють згідно з математичними законами в часі і просторі. Людина стала лише кільцем у великій машині всесвіту, який існує поза нею і поза її розумінням. Людина не хоче погодитись із цим визначенням тим більше, що не знаходить і повних наукових потверджень для них. Наука змінюється, розвивається, змінюється теж людина і її світогляд. Наука має допомогти людині розуміти світ, у якому вона живе. Але наукова правда, якою цінною вона не була б — це ще не все життя. Правда мусить бути доповнена красою і ласкою.

Тут знову зустрічаємось із Ніцше, який каже нам думати про долю нашої цивілізації. Це він вважав, що інтелект надто загрозливий для світу, і тому він звертався до інстинкту. Та чи є основа протиставити свободну волю, інстинкт і самолюбство — інтелектові, розумові і здоровому глуздові? Та й чи упадок Греції з її високою культурою не має причин в упадку моралі, яку так послідовно поборює Ніцше? Еврипідова цитата може бути зразком характеристики політичної байдужості і наукового зацікавлення старовинного грека: „Благословений той, хто дійшов до наукового знання, хто не шукає собі клопоту в громадському житті і не спішиться до щоденних зайнять, але роздумує над безчасовим порядком безсмертної природи, як вона збудована, коли і чому”. Саме знання ще не створює повної людини. Міт науки — це не життєдайний міт. Дух науки не здібний контролювати свої власні застосування. Перш за все ці застосування науки спочивають часто у руках людей, які і не мають наукового вишколу. Наприклад, щоб вести автомашину, не треба знати підстав машинобудування. Але і самий високовчений науковець може надуживати своїм знанням. Науковий дух мусить іти в парі з іншими життєвими силами — з релігією і моральністю — тим більше, що — не зважаючи на всі високі здобутки науки і технології — він, як усі людські речі, недостатній.

Сьогоднішня людина звертається до науки з новими сподіваннями, але в цьому зверненні не лише бажання знати, але теж бажання бути ліпшою. Людина хоче знати, щоб бути ліпшою, щоб рости і в цьому теж моральне заложення нашої цивілізації. На з'їзді науковців нуклеарної фізики разом із філософами, гуманістами і теологами різних народів в 1958 році в Женеві обговорювано тему „Людина й атом”, та головний натиск покладено на справу моралі. У сьогоднішній час, коли наука і технологія панують у світі, науковці перебирають про-

від. Технологія вплинула на перегрупування суспільства. Сьогоднішнє суспільств... це суспільство маси, масовою є продукція, а слідом за цим і організація всього людського життя. Науковці стають на менеджерські пости, які і є провідними постами у житті суспільств. Суспільство не знає посягань науковців, але довіряє їхньому сумлінню. Але сумління в ім'я чого? Вже Ортега і Гассет ствердив брак моралі у сьогоднішнього людства. Воно перейняло високу цивілізацію, але не вросло у те коріння, з якого виросла ця цивілізація. В Женеві вчені, теологи і гуманісти одноголосно ствердили, що наша нуклеарна доба вимагає нової етики. Але ніхто з них не знав, де шукати цієї етики, яка могла б виповнити життя теперішнього людства новим творчим духом. Теологи-християни піддавали думку про прийняття ефективних засад християнського милосердя. Хоч вони були в меншості на цьому з'їзді, ніхто не заперечував їхньому становищу. Можна говорити про нову мораль, але якщо вона не буде основана на тих чеснотах, які перетривали тисячеліття, тоді ця мораль може відродити гіркі аспекти інквізиції та ще й без тих чеснот, які все ж таки були їй притаманні.

Наша теперішня цивілізація на вершинах наукових і технологічних досягнень не принесла людині сподіваного щастя. Це притаманне людині бажання знати може бути згубним для людини, якщо воно не йде в парі з іншими сторінками життя. Справді виглядає на дивовижку, коли такі світочі науки, як Рассел, чи Поллінг, протестують проти експериментів із нуклеарною силою, хоч ці експерименти мають служити дальшому розвитку технології. Та вже Айштайн, доживши до використання нуклеарної енергії для продукції бомб, сказав: якби я був знав про це, був би радше став слюсарем. Ніцшеанський розподіл інтелекту й інстинкту має свою вимовність і справедливо письменник Манн бачить в цьому філософові гуманіста.

Сьогоднішні вершини технологічного розвитку — це не вершини цивілізації. Гете колись сказав, що на кінці є лише один шлях, іти вперед. Людське життя мусить іти вперед, бо всяка затримка означає смерть. Людство мусить пам'ятати про свій родовід, про родовід своєї цивілізації і культури. Людство мусить теж вірити, що ще більші досягнення будуть в майбутньому. Людина не може переоцінювати себе. Хоч яке велике людське знання, то ще більше людське незнання. Поступ — це повільний ріст. Повільно, крок за кроком люди науки пізнавали, що треба довіряти людському розумові в його експериментуванні, але не довіряти йому забагато. Факти можна висвітлити теоріями, як каже проф. Сартон, але їх не можна від-

кинути і тому вони залишаються найважливішими. Це так, як камінь або цегла в будинку; один камінь, чи одна цегла не має майже ніякого значення, але чи може бути будинок без них?

Наукова метода, яка панує в нашій цивілізації, не завжди вдовольє. Вона перш за все не може бути застосована всюди. Мистецтво, релігія, моральність — це ділянки, де наукова метода не має застосування. Можливо, що ніколи ця метода не здобуде авторитету у цих ділянках. Та й досить часто ця наукова метода застосовується помилково і в ділянках, де вона повинна рішати. Поруч сили, і слабкість наукової методи, її межі, і тому метафізика завжди зберігає своє значення і в модерному житті. Метафізика допомагає людині здобути завершений світогляд, який знову ж допомагає людині знайти своє місце у світі.

Був час, коли атеїст Ніцше висунув думку, що в майбутньому світі, який він створив у своїй уяві, релігійні сили можуть бути сильними до тієї міри, щоб створити атеїстичну релігію на зразок буддійської, а та релігія виполола б усі сектантські різниці. Наука, на його думку, не мусіла б опонувати такому ідеалові. Послідовний учень Ніцше, грецький письменник Казанцакіс зображує людину, як творця Бога, підкреслює теорію, що Бог є головно шуканням за Богом. „Це не Бог спасе нас — говорить Казанцакіс — але ми спасатимемо Бога боротьбою, творчістю і перетворенням матеріальних речей у духові”. На другому боці релігійний мислитель Марітен шукає християнських схолястичних засновків для науки, відновляючи теорію Томи Аквінського.

Історія доказує, що поступ зроджується із конфліктів, які проминають, і повторної гармонії після них. Наша цивілізація занадто опанована наукою і технологією, вона надто змеханізована. Сьогочасна людина здобула багато знання, але втратила віру, яка їй давала рівновагу в житті. Тож туга за вірою прокидається навіть у світі насильно накинуваного матеріалізму. У книзі Кестлера „Вік туги” є місце, де професор Грубер звертається до большевицького письменника Леонтієва з такими питаннями: Та все ж таки мусить бути щось, у що ти віриш. Підожди! Чи віриш ти у напад на Бастилію? Добре! Чи віриш ти у барикади 1848 року? У комуни 1871 року? У проклямацію 1917 року? У тій же книзі Кестлер описує молоду американську дівчину, яка покинула монастир, втративши віру у всі ті правди, що їх її там навчали. Але ця дівчина кожного вечора стає на коліна на клячнику — єдиній пам'ятці, що її винесла з монастиря, і гаряче молиться: Боже, дай мені вірити у щось! У

країні неволі, під тиском тоталітарного режиму, письменник — гуманіст написав книгу, яка прославляє віру в людину, як Боже творіння, як істоту, яка шукає в житті правди, краси і величі, людину одухотворену великим шуканням. Пастернаків доктор Живаго — це є та людина, яка несе на собі тягар довгого цивілізаційного процесу, який перечищується у зударі конфліктів і росте в час відновленої гармонійности, того безпереривного процесу, який дає образ не повної людини, але її постійного росту. Довгий родовід цивілізації приносить нам бажаний оптимізм. Не зважаючи на всі загрози, не зважаючи на всі перепони, людина зростає, вона стає розумнішою і кращою, ніж була. Це її перемога яка відкриває для неї майбутнє.

МІТ АМЕРИКИ

Розмови і умови про культурне зближення між двома великими світовими потугами: З.Д.А. і С.С.С.Р. — державами, які рішатимуть про майбутнє людства, а тим самим про майбутнє культури і цивілізації, вимагають точніше пізнати культурні властивості цих двох конгломератів. Правда, є думки, які кажуть, що нема якоїсь окремої американської, чи теж советської культури. Фрацуз Мальро сказав, що остання світова війна була першою в історії людства справді світовою війною і це вона спричинила, що людство унаслідувало мистецтво і культуру всієї землі; тому теж, на думку цього письменника-мислителя, майбутня культура мусить бути світовою. Теж і Тойнбі, згідно з визначеними цивілізаційними циклами, стверджує, що цивілізаційний цикл теперішнього часу мусить стати універсальним, а в його основу кладе Тойнбі релігію, що буде поєднанням усіх релігій, які має людство. Рассел колись розглядав проблему ще радикальніше і відважніше. Він був прихильником універсальної світової держави і вірив, що основою для тої держави будуть З.Д.А. в альянсі з Англією.

Америка — це молода країна, Америка — обітниця, як писав поет МекЛіш. До американської культури не можна примінити міри стародавньої мітології, що визначає давність культури, ні середньовічного самовідречення з думками про другий світ. Розвій науки, нові відкриття, комерційна революція, ренесанс і реформація — це свідки народження Америки, коли людина не шукала золотого руна у далекому минулому, чи в незнаному майбутньому, але хотіла його дістати негайно, таки тут на цій землі, кладучи в той спосіб — за висловом проф. Макса Лернера, автора великої книги „Америка як цивілізація”, — фундамент під метафізику світської обітниці. Ідея обітованої землі зливалась із цією МекЛішевою обітницею що більше, вона стала тим новим „соціальним мітом”, який спонукував людей відчувати і діяти. Філософ Сантаяна говорив про „метафізичну пристрасть”, яка спонукала людей переплисти моря й океани до Америки, щоб тут збудувати нову

цивілізацію. Макс Лернер признає, що при всій зневазі для метафізики, що її можна знайти в американській літературі, метафізика обітниць-надії була тим вирішальним елементом в американській цивілізації, що християнство в цивілізації Європи від св. Августина до Томи Аквінського.

Швайцарський вчений Роберт Міхельс стверджував, що кожний нарід має два пануючі міти: міт початку і міт призначення. Американський міт початку бачить Лернер у відкиненні Європи, але рівночасно признає, що обітници Америки зародились у протестантській етиці й європейському гуманізмі. Енергія американського життя мала свій початок в енергії, яка розбудувалась в Європі. Тут в Америці енергійний елемент Європи був поставлений у гру проти тих елементів, що були виснажені. Це були: вільна торгівля проти меркантилізму, система „лесе-фер” проти приватизму, індивідуалізм проти гієрархії, природне право проти монархії, популярний націоналізм проти династичного режиму, соціальна мобільність проти каст, дух піонерства проти статус кво. Початок Америки — це той ідеал, що вимріявся в революційній Європі; вирощена в Європі мрія про обітвану землю стала можливою в Америці; американський досвід надавав конкретних форм цій європейській мрії. Це відкинення Європи Америкою насвітлює Лернер з погляду мітології; це неначе племінне вбивство жертвовного короля, чи — популярніше — символічна жертва батька, коли плем'я хоче викупитись від зла через роз'єднання з королем, як доростаюча людина хоче вийти з-під впливів батьків, щоб стати самостійною.

Міт початку, що визначений у самій назві Америки, як нового світу, стоїть у простому відношенні до міту призначення. Деякі перші історики бачили Божу руку над подіями в Америці. Не враховуючи почуття вищости, притаманного англо-саксонам, зустрічаємо деяких визнаних істориків, як Бенкрофт, Фіске, Меген, які писали про американців, як про вибраний у біблійному розумінні нарід, якому призначено здійснити місію для всього людства. Тут пояснення для незаплямленої репутації батьків американської революції на міру мітологічних героїв.

Та сильніший за імпульс бачити Америку, як вибраний нарід, є імпульс бачити її, як єдиний у своєму роді історичний досвід. Винятковість Америки в її відмінній цивілізації, хоч і заложеної на зразках інших цивілізацій, ба навіть в її географічному положенні. Широчінь багатих просторів і безмежні океани, за якими могла Америка рости без війни і загрози, не безпідставно підсували думку про опікунче провидіння над майбутнім Америки. Винятковість Америки теж у її національному

складі: це не народ, це народ народів, як співав поет Волт Вітмен. Імігранти, які прибували до Америки, ішли туди шукати землі, економічних можливостей, чи свободи, бо їм бракувало цієї землі, цих можливостей, цієї свободи у себе дома. Ці емігранти розносили міт про Америку, як про країну невимовного багатства, де кожний одягнений у пишне вбрання, де пішоходи вистелені золотом. Яка не була б реальність, цей міт прийнявся в умах і серцях європейців. У широкого населення Європи глибоко закорінився міт про золоту Америку і це населення відвернулось від недосяжної утопії до реальної демократії, від посягання досягнути місяця до реального плянування переїхати в Америку. Це був реальний міт нового світу, нова легенда про країну обіцянки-надії у незрушій темноті старого світу. Це була та надійна країна, куди можна було втекти від нестерпної стабільності дошкульної, накиненої законної сили і привілеїв.

Американський міт, хоч і народжений з насіння європейської традиції, не має тих властивостей, що давні міти. Його сила не в легенді минулого, але в легенді майбутнього. Коли цезар Октавіян Август замовив у Віргілія епопею, яка могла б консолідувати римський народ, Віргілій пішов у мітологію, з якої виросла традиція римлян. Американський поет Волт Вітмен знаходить традицію в сучасному, яке твориться.

*Про себе я співаю, про просту людину,
та наголошую я слово народницький.*

*Оспівую фізіологію від стіп до голови,
не лиш характер, і мозок вартісні для Музи,
вся людська форма більше всього варта,
співаю я про жінку на рівні з чоловіком.*

*І про життя несхоплене у пристрастях і силі,
бадьоре, в дії за законом божим,
новітню я оспівую людину.*

Проста індивідуальність у демократичному суспільстві — це той герой американського міту, що щойно творився. Америка починала своє життя вільна від багатства європейських традицій і вільна від усіх гріхів і помилок старого світу. Це вже Гете розумів цю незалежність Америки від давніх тягарів:

*Amerika, du hast es besser
als unser Kontinent, der alte,
hast keine verfallenen Schloesser
und keine Basalte.*

(Америку, тобі краще, ніж нашому старому континентові; ти не маєш розвалених замків, ні базальтів).

Американська цивілізація побудована на оптимізмі, який промовляє із Деклярації Незалежності — виняткового державного конституційного документу, що говорить про щастя людини. Вже від півтори сторіччя конституція З'єднаних Держав Америки є предметом почитання, є частиною американської традиційної думки й американських традиційних почувань. Американська конституція визначила для американців місце під сонцем після завзятої боротьби за свободу. Сьогодні американська конституція є символом нетоталітарної організації людей, спеціально важлива для багатонаціональної маси людей, які не одідичили символів містичного значення. Саме в американській конституції живе той американський політичний геній, що його додала від себе Америка до традиції державного правління. В той спосіб можна говорити не лише про американський соціальний міт, але теж американський політичний міт.

Від самого початку її існування Америку характеризують індивідуалізм і динамізм. Американський динамізм безперервний і наполегливий. Цей динамізм всесторонній, почавши від піонерського періоду до сьогодишнього часу проявляється у всіх ділянках життя, від найбуденніших і найпрактичніших до літератури і мистецтва. Цей динамізм схарактеризував Вітман у листі до поета Емерсона такою фразою: „Майстре, я є людина з повною вірою. Ми не прийшли через сторіччя, через касти, через героїзм, через казку, щоб затриматись у цій землі.” Ця віра Вітмана, про якого критика висловила, що це не письменник, а ціла література, в майбутньому. Святослав Гординський для своєї антології „Поети Заходу” вибрав Вітманів вірш „Поети майбутнього”. Цей вірш надзвичайно вірно характеризує цю Вітманову віру, і разом загально-американську віру в майбутнє:

*Поети майбутнього, оратори, співиці, музики майбутні!
Не сьогодні мене оправдувати і відповідати навіть існуючі;
Та ви, нове плем'я тут народжене, атлетичне, на міру
континенту, більше, ніж відомі досі.*

*Вставайте! Вставайте, бо це ви маєте виправдати мене
— ви маєте відповісти.*

*Я поступаю вперед лиш на мить, щоб повернутися
і податися назад у темряву.*

*Я людина, яка, проходжуючися, не пристаючи зовсім,
повертає випадковий погляд на вас, і потім відвертає*

*своє обличчя, залишаючи вам доказати й означити це,
сподіваючись головного від вас.*

Американець розуміє Америку, як незакінчену країну, країну, яка росте, де історія — це мистецтво можливостей, а можливості необмежені, більші, як денебудь; це країна, що є зразком, який будуть наслідувати інші народи.

Ця віра в можливості — це і є той міт призначення Америки, що зродився з легенди про новий світ щастя, про обітовану країну. Характеристична прикмета цього міту — це широкий демократизм, що став не лише дійсністю, але ідеалом. Це той демократизм, у який вірив і якому створив заповіт віри Вітмен у своїх „Демократичних перспективах”, мріючи про „расу найдосконаліших американських мужів і жінок, бадьорих, релігійних, що перевищать усе, що було дотепер.”

Ця віра в демократизм, віра в народ, віра в людей виростає до якоїсь біблійної сили. Карл Сендберг, який перебрав Вітменову музу і є сьогодні живим горіючим смолоскипом американського духа, говорить у великій поемі „Народ”, про „пізніший міт усіх людей на світі”, що прийшли „із семи континентів, від семи морів і багатьох архіпелагів, з тих пунктів землі, що вже зрушені вітрами і водами з тих місць, де давніше були; народи землі йдуть і плывуть, щоб зібратися на великій долині”, щоб стати людьми. „Людина — це довгочасне ставання, людина це переможе” — запевняє з вірою Сендберг сьогочасну людину, заявляючи при цьому: „Я є народ-юрба-натовп-маса. Чи ти знаєш, що все велике у світі зробив я”.

Американський міт ще постійно твориться, і твориться він в атмосфері того демократизму, який каже поетові ідентифікувати себе із масою. Є насправді два роди героїв в американській дійсності: історичний герой, як у стародавній грецькій цивілізації: Вашингтон, Линколн, і цей другий повсякденний герой, який відповідає атмосфері демократизму, який виходить із народу і живе в народі короткий час: це спортсмен, чи кінновий актор, переможець змагань, чи летун. Цей живий малий герой важніший для пізнання Америки, ніж цей великий мертвий герой. Давніше цим народним героєм був легендарний Янкі, що його зродила американська революція, чи теж Дейві Крокет. Пізніше, коли Америка стала розбудовуватись, нові герої започаткували великі міти про чудесних робітників, які зображували патос і досягнення при відкритті нового континенту, як Пол Бунян — півбожище дроворубів у північних лісах, Пікос Біл — герой ковбоїв, чи інші. Написано багато оповідань про цих людей, проспівано багато балад про них та й

згодом вони забулись. Ці легенди зродились із матеріалу щоденного життя десь у лісах, на просторих пасовиськах, у таборах копальняних міст. Та хоч і забулись ці легенди і балади, вони залишили свою відбитку на характері Америки. Історичні герої часто переймають властивості народних героїв. Линколн після трагічної смерті ілюструє процес мітологізації. Америка молода країна, її мітологія ще у стадії творення.

Яке творче значення американського міту? Про це ще рано говорити. Американський міт не має ні глибини, ні тематичного багатства, що їх мали міти старовини. Та й Америка не шукала далекої легенди; її обрії в реальному позитивізмі, її посягання в орбіті метафізики світської обітниць. В головній масі американці практично релігійні, і релігія заступає цій головній масі потребу метафізичних шукань. Це тим більше можливе, що американська культура — це популярна культура. Не лише у щоденному житті, у всіх ділянках щоденного життя натиск покладений на ужиточність і продажність, але цей підхід видно і в літературі. Лише поезія стояла окремо, такі поети, як По, Дікінсон, Мек Ліш, Павнд, чи інші показали майстерність і ліричну силу, що заперечують стереотипність американської ментальности. Правда, початки поезії в Америці були популярні. Лонгфелсв, чи Вітман підійшли під загальний популярний тон американської літератури. Карл Сендберг продовжує цей напрям ще й тепер, здобуваючи для поезії того слухача, що не розуміє і відкидає елітарну поезію, якою стала американська поезія з народженням модернізму. Вже давніше інтелектуали, як Генрі Джеймс, чи пізніше Томас Еліот вибрали вигнання, як По, чи Торо були внутрішніми вигнанцями в Америці. Популярна література, з її оптимізмом, чи навіть утопізмом, видавалась цим інтелектуалам за плиткою, щоб могли розкривати широкі світи. Так Америка зродила популярну поезію, або елітарну. Америка не зродила ні Вернса, ні Вордсворта, ні Кіплінга, яких сприймає й інтелектуальна еліта й популярний читач. Щойно Роберт Фрост — поет-лауреат, який саме на вісімдесят'я восьмому році життя дійшов був найвищих почестей, які колинебудь мав якийнебудь американський поет, став винятком. Фростова буколічна поезія стала популярною, популярний став самий Фрост, що більше, американські урядові кола віддавали цьому поетові те місце пошани і важности, що його мали письменники у стародавніх культурах. Чи це припадок, чи свідоме посунення — участь поета Фроста у президентській інавгурації, на всякий випадок цей факт доказує, що американський соціальний і політичний міт збагачується культурним мітом. Америка творилась у постійному

революційному шуканні за добрим життям, за щастям людини. Щастя людини — це та легенда, що живе в міті призначення Америки й виповняє волею й охотою американську людину змагатись за це краще життя. В цій легенді заложена і вища ідея, ніж самий добробут. Це майже утопійне бажання ідеального, це ця Вітменова віра у нову американську людину, що буде найкращою, що буде не лише втішатись добрим життям, але буде високо-моральною, релігійною, буде ідеалом, до якого змагає людство. Цю саму віру в перемогу людини, в перемогу, що її здобуде американська людина, несе сьогоднішній поет Сендберг, звеличник Линколна, що став чи не найбільшим історичним героєм Америки, символом змагань і боротьби американської людини за повну свободу, за право бути людиною і жити по людськи.

Цей міт Америки живий не лише в самій Америці. Сьогодні Америка — це велика і сильна країна, сильна не лише високим рівнем життя, не лише в політичному і господарському значенні, але сильна наукою, технологією, сильна своєю культурою. Висока цивілізація Америки, що зродилась у непомірному короткому часі, доходить вершків сьогоднішнього цивілізаційного циклу. То ж і міт Америки — це могутній клич і він широким гомоном звучить серед мас Європи й інших країн нашої землі. Цей міт перейшов зміни, та все ж у ньому і далі живе легенда про щастя людини, про справедливість, запевнену Божими і людськими законами для всіх людей, про свободу і радісне майбутнє. Як і давніше, так і тепер широкі маси в Європі і в інших частинах нашої землі мріють, за нашим Шевченком, щоб діждатись свого Вашингтона, щоб і у себе мати той справедливий закон і лад, що його здобула Америка. Міт Америки, що поривав людей до праці і змагання творити цю нову країну, творити це нове суспільство, і творити ці нові форми життя, знайшов відзвук далеко поза Америкою. Цей міт і далі, як перед сотнею, і перед двома, чи трьома сотнями років побудований на легенді про обітовану землю людського щастя — легенді сприятливій і зрозумілій для всіх людей, здійсненній і осягальній.

ДУХ СУМНІВУ І БЕЗНАДІЇ

Творчість Томаса Стірнса Еліота, найвизначнішого англо-мовного поета модернізму й єдиного американця нагородженого Ноблевою премією за поезію (1948), припадає на час між двома світовими війнами, коли в політичному і суспільному житті людства заіснували основні зміни. Небезпека безперервних зрушень і револют до глибин захитували загальне людське становище, постійні економічні кризи вичерпували людину і вона втрачала всі ілюзії і втрачала віру в стійкість політичних основ. Спокій і безпека безповоротно минулись і світ опинився в якомусь незбагненному заплутанні і духовому убожестві.

Ці зміни відбилися теж у літературі, головно в поезії. Поезія переходила від однієї крайности до другої: від евангелізму до безнадії, від самобичувальної емоції до садистичної сатири, від брутальної реальности до віддаленої метафізики, від занедбаного романтизму до вишуканих надуманих нісенітниць. Для цього переходу дуже характеристична поетична кар'єра Еліота. Він почав від мішанини іронії і страждання, став головним представником літератури відчаю, аж вкінці увійшов у релігію. Це був час, коли поети звертались до експериментів, як до логічних зразків, і вірили, що знайдуть способи висловити, якщо не вияснити, увесь світовий розгاردіаш. Їхні твори загадкові і часто незрозумілі. Поети відкрили силу сугестії і, ставлячи наголос на винахідливість, пхнули її поза межі зрозуміння. Вони зображували те, що може бути висловлене, але не може бути передане.

Еліот належить до тих поетів, які намагались затримати в поезії елементи таємничости й уявности. Він писав у 1933 році, що він старається „писати поезії, які мають бути по суті поезіями без поетичности в них, поезії оголені до костей або такі прозоро чисті, що в них ми не бачимо поезії, але бачимо те, що ми думали бачити при допомозі поезії: поезію таку очищену, що — читаючи її — заглиблюємось у те, на що поезія вказує, а не в саму поезію. Я бажаю піти поза і понад поезію, як Бетговен у своїх останніх творах намагався піти понад музику”.

Томас Стірнс Еліот народився в місті Сент Люїс, у стеїті Мі-зурі в США, 26. вересня 1888 року, у визначній родині, з якої вийшов теж президент Гарвардського університету, Чарльс Еліот. У тому ж Гарвардському університеті почав він в 1906 році свої студії і в чотирьох роках їх покінчив. Один рік продовжував поет студії в Сорбоні, в Парижі, щоб знову повернутись до Гарвардського університету для габілітації на доктора філософії і доцента філологічного факультету. Після двох років праці в університеті поет переїхав до Англії, там одружився (1915 р.) і вже залишився там на постійно, прийнявши в 1927 році британське громадянство.

Від 1917 року Еліот почав працювати в редакції журналу „Егоїст”, а в 1923 році став редагувати літературний кварталник „Крітеріон”. Згодом перейшов на працю до славного лондонського видавництва „Фейбер енд Фейбер”, в якому був партнером до смерті в 1964 р.

Перший томик поезій Еліота появився в 1917 році під назвою „Пруфрок і інші спостереження”. За ним ішли „Поєми” (1919), а далі „Пустинний край” (1922), що здобув поетові нагороду в сумі двох тисяч доларів і світову славу (зразу був перекладений на різні мови). Кілька років жив Еліот у США вже лише гостем, очолюючи катедру літератури спершу в Гарвардському, а далі у Принстонському університетах. Його лекції у Гарвардському університеті зібрані і видані окремою книгою під назвою „Ужиточність поезії” (1933), а лекції виголошені у Вірджинії появились друком в 1934 році („Після чужих богів”). Чотири книги критичних есеїв Еліота видані окремим виданням під назвою „Вибрані есеї” (1917-1932).

Еліот теж автор кількох театральних п'єс. „Скала” (1934) — це радше драматична поема, а далі трагедія написана на класичних зразках із хорами, як у старогрецьких драмах, — „Вбивство в катедрі” (1935). Її темою є середньовічна релігійна боротьба, у висліді якої падає жертвою вірний Римові кентенберійський єпископ. Велику популярність на сценах театрів в Англії здобула Еліотова п'єса „Злука родини” (1939). Комедія „Вечірка з коктейлем” (1949) з товариського життя лондонської еліти здобула авторові великий успіх на великих сценах світу. Остання п'єса з великою дозою рафінованої сатири „Довірний секретар” стала сенсацією театрального сезону в Нью-Йорку в 1954 році.

Але головна ділянка Еліотової творчості, яка принесла йому славу і викликала велику дискусію, це поезія. За поезію він дістав найвище літературне відзначення — Нобелівську нагороду.

Поезію сприймають різні люди і різно її оцінюють. Для одних — це мистецтво, для других розвага, для інших вислів почувань, для ще інших — це зразок метричних форм і технічних засобів, або посилена спостережливість, чи теж щось таке далеко від спостерігання, що вимагає надзвичайного багатства уяви. Та поезія — це перш за все вияв глибокого хвилювання і відображення пристрастей в означеній формі. І поезія — це не лише вияв, експресія, але теж і сполучення, передача краси. Поетичний порив існує не лише в поетів, він захований теж у тих, які читають поезію, бо присутність цього пориву у людині спонукує її читати поезію. В кожному читанні відроджується поезія і читач стає її співтворцем. Визначний англійський поет Вордсворт так схарактеризував особу поета у вступі до своїх „Ліричних балад”:

„Поет — це людина, яка говорить до людей, людина — правда — наділена більшою життєвою чутливістю, більшим захопленням і більшою ніжністю, людина, яка знає краще людську вдачу і має ширшу душу, ніж інші люди, людина, яка глибоко переживає свої пристрасті й поривання і яка більше, ніж інші люди, насолоджується життєвим духом, що існує в ній, людина, яка захоплено роздумує про окремі поривання і пристрасті, очевидні у природі світу і — звичайно — спонукана творити їх там, де їх не знаходять”. Це визначення поезії англійським романтиком, як спонтанного впливу сильних почувань, емоційності, відтвореної у творчому спокою, що характеризувало ідичність тогочасної англійської поезії, не задовольняло американських модерністів, головно Еліота. Еліот так опрокинув думку Вордсворта:

„Ми мусимо вірити, що емоція, відтворена у спокою, це — неточна формула. Для поезії нема ані емоції, ані відтворюваних споминів, ані спокою. Поезія — це зосередження і те щось нове, що йде від цього зосередження, часто зовсім неусвідомлене”.

1913 рік — це початок американського ренесансу. До того часу американська музика була німецькою, американське малярство — французьким, американська скульптура — грецько-римською, американська поезія — англійською. Щойно в тому часі Америка здобула свій смак і свою техніку та й виявила себе. Від романтичного реалізму Фроста, Сендберга, Мілей, Робінзона, почерез містицизм Вайлі і символізм Ловела — американська поезія перейшла у модернізм, який характеризується складністю проблем, усвідомленням становища людини у світі, сугестією. Поети звернулись до експериментів. Ірландський письменник Джеймс Джойс, що показував складність людських пристрастей і підсвідомі процеси думання, мав великий вплив

на поетів модернізму. Модернізм знаходив себе теж у символізмі. До поезії увійшла інтелектуальність, яка видалась читачеві заплутаною і незрозумілою. Твори модерних поетів повні особистих ілюзій і гри вільної асоціації. Намагаючись синтезувати зовнішнє безладдя і внутрішній конфлікт серіями дивачних символів і сугестій — тих об'єктивних кореляторів (за висловом Еліота), поети намагались зондувати стани почувань і нюанси пізнання поза загальним досвідом і доступним знанням.

Характеристична з цього погляду „Любовна пісня Дж. Альфреда Пруфрока” — поема, що появилась у першому тому Еліота в 1917 році. Поему написав Еліот ще студентом і вона зразу стала сенсацією дня. Сполучення краси і навмисної банальности, естетичне зворушення, досягнене застосуванням піднеслого пасажу після простих прозаїчних тверджень, сполука напруженого піднесення і тривіальности були нові в англійській поезії. Не були вони нові для читачів французької поезії. Еліот почув сугеруючий наголос цієї нової творчости ще в 1908 році, коли читав працю Артура Саймонса „Символічний напрям у літературі” і прослідив техніку, якою користувалися Рембо, Корбіс і Ляфорґ. Ляфорґ мав особливо великий вплив на Еліота, головно у початковій фазі його творчости. Еліот був зачарований винахідливістю, невідомою в англійській поезії; особливо подобалась йому несподівані словні викрутаси і вигадливість, яка сполучувала малозрозумілі вишукані слова з простою фразою. Це була поезія, в якій важливими були дисонанси, і ця поезія відповідала темам, які порушував Еліот.

Вже сама назва поеми „Любовна пісня Дж. Альфреда Пруфрока” приготовляє читача на розбіжності. Це драматичний монолог людини середнього віку, що усвідомила марноту свого життя. Пруфрок — це одночасно молода і стара людина, дилетант, якого стримують від дії сумніви, надто перебірчивий і дуже витончений, з одної сторони суворо-моральний пуритан, а з другої — обмежений і самовдоволений педант. Він — відвідувач мистецьких ательє, де „жінки розмовляють про Мікель-Анджеля”, — може теж і сам присвятитися мистецтву, але поверховно, не „на життя і смерть”. Свідомість власного розсіяння робить Пруфрока радше патетичним, ніж комічним. Його відрашує дійсність, хоч у нього жадоба до земських речей. Його любов — це соціальна любов, що він її сприймає, як конечність; він може лише уявляти собі, що любить жінку, а не може її справді полюбити. Він не сміє заризикувати ніякої постанови, навіть дуже маловажної. Наслідком конфліктів між пориваннями і зневірою він стає ущипливим. Все, що він має, це перемішані спомини і свідомість пустоти, безмістовности, маловажно-

сти. Пруфрок знає вартість краси і пристрастей, але він надто пригнічений, щоб дати себе їм опанувати.

Вживаючи загострення сугестій, вживаючи гротескових спотворень і повторень, застосовуючи дивачність початкових рядків з недоречними порівняннями, Еліот зобразив постать особняка — ані комічного, ані трагічного, модерного Гамлета, який програє життя тим більше, що ні комедія, ні трагедія не беруться його. Глибину цієї людської драми підкреслює ще мотто із Дантового „Пекла”.

Від цієї теми про непристосованість до життєвих обставин індивіда переходить Еліот до тем про непристосованість суспільства. „Пустинний край” — це одна з найбільше впливових і найбільше дискутованих поем у модерній поезії. Тлом для поеми є середньовічний переказ про Парсівалю і св. Граля. Поема повна символізму складається із п'яти пісень. Перша пісня нав'язує поетичними натяками до духа відродження, до старовинної містерії народження і смерті, зображеної вже мітологічною легендою про єгипетського Озіріса. Друга частина показує порожнечу життя і багатого і вбогого двома сильно контрастивними сценами. Третя частина — це проповідь, та проповідь, де вогонь — це розкіш без любови. Четверта частина говорить про короткотривалість людського життя. П'ята частина має назву „Що грім сказав”. Грім — це Божий голос. У цій частині поеми приходить остаточна загибля цивілізації — розпач, упадок, божевілля — духовна смерть, після якої — за вірою мітологічної легенди постійного відродження — може прийти нове народження. Ілюзія, широка образність, натяки, відклики до літератури і настрої поеми створюють потрясаючу картину, в якій безнадія є головним висловом. Деякі місця поеми залишаються нев'язаними і мають декілька різних інтерпретацій.

Поема „Порожні люди” — це зворотний пункт у творчості Еліота. Тут поет дійшов до глибин розпачу і зневіри. Деякі коментатори — головню критики, що спираються на соціологію — твердять, що поемою „Порожні люди” Еліот дійшов до кінцевих меж і що наступні поеми не сказали вже нічого більше. В наступних поемах Еліот вже обминає ці хвилюючі теми про суть людського життя. Релігійні поеми — це логічне наслідство „Порожніх людей”. Дальші поеми, як „Подорож Магі”, „Пісня про Симеона”, чи „Запусна середа”, показують новий напрям у творчості Еліота, коли поет звертається до релігійних розмишлень, до зростаючої віри.

Еліот не міг іти далі шляхом порожнечі і розпачливого страху, який панує у „Порожніх людей”. Це вже останнє слово, це вже крайність, що її показав поет у цій поемі, і він мусів вибра-

ти тепер протилежний напрям. Ніщо більше не виростає з „Порожніх людей”, як свідомість почуття виснаження, знемоги і порожнечі. Це і є той „пустинний край”, обмежений і стиснений, з якого нема виходу. Віра і надія відійшли від світу, який залишився у „мертвій землі камінних статуй”. Тут нема життєздатності, а людський рід вже не творять „ніжні і сильні душі”, але „порожні люди”, бездушні і безжиттєві, які лиш моляться до „розбитих статуй”.

Післявоєнний світ це лиш:

„вигляд без форми, відтінъ без фарби,
спаралізована сила, жести без руху”.

Люди збираються „в долині вмираючих зір”; вони не здібні бачити щонебудь, ідуть „напомацки, вкупі, без думки”. Безладдя і безнадія приведені до кульмінаційного пункту через зіставлення викривленого, спотвореного вірша для дітей „ми крутимось кругом колчючої груші” й уривка молитви „Твоє єсть царство”. Закінчення завершується розпачливим рухом. Цивілізація, що втратила ідеї й релігію, зайшла у сліпий кут. Людина не може навіть вмерти по геройськи, бо (як вже у „Пруффроку”) нема поняття ні трагічного, ні комічного у всеохопному нігілізмі; „світ вмирає не з гуком, але зі скимлінням”.

Ніхто перед Еліотом не зробив порожнечу і спрощену сухість такою реальною, як цей поет. Усталення відношення між красою найбільше протилежних якостей — це Еліотів дар і сила, що дозволили йому збагатити поезію, таку важку в експресії, хоч без зв’язку з традицією. Зворот до релігії був відпруженням і визволенням. Нова філософія Еліота — це католицька релігія, в якій він віднайшов пристановище для розбитої вщент людини. Дехто твердив, що Еліотова філософія — це наслідство філософа Сантаяни, який був учителем поета підчас його університетських студій. Але самий Еліот заперечував тому. Сантаяна віднайшов себе в католицизмі, хоч утратив віру в християнство і шукав розумових підстав для моральності. Еліот увійшов у релігію, як у царство, після довгих блукань у зневірі і блюзнірській безнадії, і став співати справжні псалми:

„Тепер побачиш ти закінчену Святиню,
після змагань великих, перепон,
немає творчости без мук породів,
тривалий камінь і видимий хрест,
і прибраний вівтар і світло,
що здіймається угору,
видима пригадка про Невидиме Світло”. („Скала”)

Ці нові псалми Еліота повні тої ж Еліотової глибини, що потрясають у його перших поемах. Поет намагається віднайти місце людини у вічності, що без простору і без часу. Остання поема „Берт Нортон” займається проблемою часу. Поет стверджує:

„Час теперішній і час минулий,
обидва — може — є в часі майбутнім,
а час майбутній зложений в часі минулим”.

Ця концепція вічного часу каже поетові ствердити, що поняття вічності є в пункті, який є актуальний саме тепер в теперішньому часі, бо

„Те, що могло би бути, й те, що вже було,
показують в один кінець, що завжди є присутній”.

Поет бачить світ і життя з погляду тієї реальності, про яку говорив Геракліт (поема попереджена двома мотто з творів Геракліта), що існує одна всесвітня реальність, а життя це лише зміни, які в постійному руху. Думка про вічне і змінне, про спокій і рух, в'ягеться з думкою про добро і зло, екстазу й агонію, життя і смерть. Людина є в тому пункті, який єдиний для неї реальний і який є реальний у понятті вічності. Любов може відноситись лише до хвилини людської „реальності”. Поет показує два світи: часовий і незмінний, але він знаходить поєднання цих світів у співіснуванні, що його пояснює таким образом, який може нагадувати софістику, але який є вповні оправданий у філософській концепції Геракліта:

„... кінець попереджа початок,
початок і кінець були постійно
перед початком і після кінця”.

Поет Еліот дійшов вершка своєї поетичної мови, яка є не лише поезією слова, але поезією думки. Від ствердження безнадії і розпачу, від образу повного занепаду віри в ранніх поемах, від блюзнірської зневіри нової людини, яка втратила опертя, поет прийшов до релігії з окликом:

„Дозволь, щоб плач мій прийшов до Тебе!” („Запусна середа”) Зрівноважений і багатий великим досвідом, в останніх поемах Еліот прийшов до філософських міркувань, і у глибині філософії шукає виясненя основ людського життя, але шукає їх вже не в розпачу і безнадії, але у стабілізації і вірі, і тому в цих останніх поемах вже є почування людини, яка дійшла до чогось усталеного.

Еліотове слово звучить тепер із ще більшою силою. Воно вже

без цієї заплутаної символіки людини, яка у повнім розпачу і безнадії. Поет розуміє вищу і ширшу правду, що її людина може лише відчутти, вийшовши поза обмежене коло людських досвідів. Він бачить ту дійсність, яка виповнила його поетичну мову глибоким плачем, що рівний плачеві біблійних пророків, він говорить про цю дійсність у тоні сарказму і глибокого переживання, але ця поетова мова тепер зрівноважена, повна людської простоти і певности, що її дає основа, яка зветься вірою:

„Орел ширяє у вершині неба,
Мисливець з псами робить кругообіг.
О, вічний оборот конфігурацій зір,
о, вічне повертання визначених пір,
о, світ весни і осени, народження і смерті!
Цей безконечний круг ідей й дій,
і безконечний винахід — нескінчений експеримент
несе знання про рух, а не про спокій,
знання про мову, а не про мовчання,
знання про всі слова і незнання про Слово.
А наше все знання веде нас ближче незнання,
все наше незнання веде нас ближче смерті —
та близькість смерті не значить, що ближче Бога...
Де є Життя, що втратили ми живучи?
Де є та мудрість, що ми втратили її в знанні?
Де є знання, що втратили ми в інформації?
Круги небес у двадцяти сторіччях
приводять нас від Бога подаль — ближче в Прах”.

(Хори із „Скали”)

СУМЛІННЯ НАШОГО ЧАСУ

Альберт Камюс — це контрверсійна постать нової світової літератури. Уродженець Альжиру — Камюс став французьким патріотом і активним діячем французького резистансу в час останньої німецької окупації Франції. Камюс заперечував будь-який сенс людського життя, заявляючи, що життя може мати значення щойно тоді, коли усвідомити собі, що воно не має ніякого значення. Та саме Камюс у наш хаотичний час наново відкривав і наново реформував принципи демократії, обороняючи віру в гуманізм, віру в людину. Камюс, який ніс палке слово до французького народу під час важких часів окупації, сам був у постійній внутрішній боротьбі. Відкидаючи християнство, він постійно завертав до принципів християнства. В одній із промов до монахів Домініканського чину він сказав контрверсійні слова, в яких скривається вся характеристика Камюсової душі: Якщо християнство песимістичне відносно людини, воно вповні оптимістичне у відношенні до людської долі; а я навпаки, песимістично дивлюсь на долю людини, та все ж я вповні оптимістичний щодо самої людини.

Цьому великому гуманістові нашого часу припала війнякова роля. В ідейному й політичному розгاردіяші нашого часу, Камюс шукав опертя для людського існування, шукав того стрижня, який міг би тримати людину на життєвій дорозі, шукав віри. Вже від наймолодших років Камюс мусів зводити бій за своє власне існування, що був босм за існування людини. З юнацьких років він набавився двох хворіб: туберкульози і комунізму, і з обох цих хворіб вилікувався. В постійній внутрішній боротьбі, немов середньовічний праведник, що серед проб і спокус знаходив шлях до святости, Камюс перейшов від вбогого сироти до докторату філософії, від далекої Альжирської провінції на вершки Паризького політичного і літературного світу, від вбогої кімнати матері-вдовиці до пантеону лявреатів Нобелівської премії.

Коли в 1958 році Камюс ненадійно згинув в абсурдному автомобільному випадку, він — не зважаючи на свій молодий вік

(44 роки) — був уже викінченою індивідуальністю, визначним письменником і діячем, до якого слів прислухався людський рід, від кого очікувало людство нової правди. І хоч Камюс не дав точної розв'язки тим проблемам, що він їх поставив перед людиною, то він поставив ці проблеми так відважно і пристрасно, що інший французький письменник, Франсуа Моріак, назвав його „сумлінням молодого покоління”, а журі Нобелівської премії, присуджуючи йому це найвище літературне відзначення в 1957 р., заявило, що Нобелівська премія належить Камюсові за те світло, яке він кинув на проблему, що її ставить у наш час сумління людини.

В чому те сумління нової людини? Жак перед нігілізмом, який вийшов із 19. сторіччя, і перед тиранією, яка характеризує першу половину 20. сторіччя, привів Камюса до ствердження, що злими духами теперішньої Європи були Гегель, Маркс і Ніцше. Історики філософії думки загалом признають, що найбільший вплив на новітні напрями у філософії має Гегель. Цей німецький філософ мав потужний вплив не лише на ініціаторів трьох найпопулярніших філософічних напрямків сучасності: на марксизм, екзистенціалізм і інструменталізм, але й панував деякий час над думанням засновників таких „технічних” рухів, як логічний позитивізм, реалізм та аналітична філософія. І Маркс, і К'єркегор (Kierkegaard) і Дюї, і Рассел, і Мур — це учні Гегеля; найбільше характеристичні для них думки зродились під впливом, чи теж у боротьбі з філософією Гегеля. А філософія Гегеля — це абсолютний ідеалізм, спертий на ідею про діючий Дух Всесвіту, це віра в абсолютну ідею, чи — популярно кажучи — в Абсолют. Діалектика гегеліанської філософії із такими поняттями, як теза, антитеза — знайшла застосування в історіософії Маркса, у вченні про боротьбу клас, де капіталістична класа є тезою, пролетаріат антитезою, а результат цієї боротьби повинен дати синтезу. Маркс перевернув діалектичний ідеалізм Гегеля у діалектичний матеріалізм. К'єркегор знову ж виявив зацікавлення естетикою, мораллю і релігією. Маркс і Конт цікавились суспільствами і суспільними рухами. К'єркегор заглибився вповні в екзистенцію, в індивіда, в конкретну людську істоту. Тому то найвищий ступінь людського існування у К'єркегора релігійний, але він визнає право свободної волі індивіда дійти до цього найвищого ступня. Шлях людини визначений дороговказами: естетична поблажливість для присмностей, стичний респект для морального закону і релігійний культ Бога. На цьому шляху людини є психологічні перепони, які можна оминати лише закінченням цієї мандрівки. Ця мандрівка і означає напругу людини перевищити саму себе. Тут і початок

екзистенціалістичного зацікавлення внутрішнім життям людини. Тут теж і починається зв'язок між екзистенціалістичною філософією й екзистенціалістичною літературою.

Головною статтю екзистенціалістичної літератури є, без сумніву, Жан Поль Сартр. Народжений в 1905 р., Сартр прийшов уже після Шпенглера, автора „Упадку Заходу”, який, як і цьогочасний історіософ Тойнбі, вчив про еволюційні фази цивілізації і заповідав упадок західної культури, якій на зміну прийде цивілізація Сходу. Та не лише книги, нова філософська думка попереджує виступ Сартра; він один із тих інтелектуалістів, які зазнали знищення і в духовому і фізичному значенні внаслідок другої світової війни. Вже Достоевський, Ніцше, К'єркегор, а далі й Кафка виявили велике зацікавлення темними емоціями, асупільними особами. Та Сартр вийшов на сцену тоді, коли не лише розбито будівлю Абсолютного Духа Гегеля, але коли захитано всі основи думки, коли зруйновано стару віру, а на її місце не поставлено нової.

Насправді є два екзистенціалізми: один — християнський із Ясперсом і Марселем, і другий — атеїстичний, до якого можна зарахувати Гайдегера і який репрезентує Сартр. Сартр стверджує, що нема Бога і людина не була створена; тому вона не має ніякого пляну, ніякої цілі — крім того, щоб розвивати себе власною вільною дією. Таким способом Сартр ставить екзистенцію вище за суть. Поперше: нема ніякої ідеї, чи зразка, що на їх подобу наша особовість мала б появитись, а по-друге: ми самі творимо суть-есенцію, розвиваючи себе за своїм власним бажанням. Людської особовості ніхто не створює. Сартр стверджує, що найперше існує людська особовість, а далі вона сама себе створює. Тут і зародок того, що деякі з екзистенціалістів говорять про абсурдність людського існування.

Думка про абсурдність життя чорною ниткою пронизує творчість Альберта Камюса. Камюс — це колишній однодумець Сартра і його близький приятель. Він вийшов на літературну арену, коли Францію огорнув найвищий розпач, у розгарі другої світової війни, і вийшов із вантажем нігілізму. Духове обличчя молодого Камюса характеризує його філософський есей „Міт про Сизифа”, написаний в 1940 р. Тут Камюс розкрив і обґрунтував доктрину абсурду. Камюс атеїст, але він, як інші інтелектуалісти, знає, що людський розум не може пояснити причини і цілі людського життя. Ця свідомість штовхала і приводила одних інтелектуалістів до релігії, других до комунізму. Камюс плентався за комунізмом, його перше оповідання „Чужинець” віддзеркалює його ліві погляди. Але есей „Міт про Сизифа” ставить проблему людського існування на вістрю меча.

В перших словах есею письменник стверджує трагічно, що „Правдиво, є лише одна поважна філософічна проблема, а саме самовбивство”. Нема Бога, нема ніяких вартостей у людському житті, тоді людині залишається лише вірити в абсурд, і лише ця віра в абсурд тримає людину при житті, не допускає її до самоубивства. Але, як сказав критик Бравн, Камюс — це персональність із двома обличчями. У філософії він віддзеркалює відчай і знаходить розв'язку в абсурді, але в житті він людина відважної дії, людина, яка в найбільш небезпечних ситуаціях резистансу бореться за справедливість і чесноту. Саме тут вартість Камюса і саме тут підстава називати його сумлінням нашого покоління. Форма есею притаманна Камюсові; його остання книга „Упадок” має більше з есею, як з роману і в цьому жанрі письменник, який у своїх творах головну увагу кладе на філософічні проблеми, особливо проблеми етики, знаходить найкращу можливість вислову. В есеї „Міт про Сизифа” голос Камюса прозвучав відважно і переконливо для покоління, що втратило віру в Бога і в моральні підстави життя. Камюс стверджує у своєму скептицизмі, що життя може мати значення лише тоді, коли людина пізнає, що воно не має ніякого значення. Як ілюстрацію до цього ствердження, Камюс навів міт про Сизифа — того мітичного грецького героя, якого за його скупарство під час царювання в Коринті боги покарали по смерті невикональною працею в Гадесі: йому призначено котити вгору камінь, який постійно скочувався в долину. Таким надаремним Сизифовим трудом вважає Камюс змагання людства. На канві цього стародавнього міту Камюс висунув модні екзистенціалістичні питання того порядку: Якщо нема Бога, то під чийм духовим проводом людина діє? Якщо нема ні гріха, ні пекла, то чому людина така трагічна на землі? Якщо нема ніяких перспектив, то пощо взагалі йти вперед?

Така чіткість викладу розпачу казала поколінню, що жило в депресії, в поневоленні ворожою окупацією вибрати Камюса своїм провідником, від якого сподівалось воно дороговказів нової віри. І Камюс виправдав ці сподівання свого покоління: він пішов власним шляхом шукання, намагаючись у час переваги нігілізму і терору знайти вихід. У відомому романі „Чума” (1947), що здобув Камюсові світовий розголос (роман перекладений на 17 мов), письменник вже на шляху знайти моральну силу людині, і він знаходить її в гуманізмі. Роман оповідає історію альжирського міста Оран, яке навістила чума, загрожуючи смертю всім мешканцям. Тема алегорична, письменник має на увазі апокаліптичний жах, який навістив нашу землю в час другої світової війни, що теж загрожувала загальним знищен-

ням людства. Проблема роману — окрема людина. Головна постать роману — це лікар, який взяв на себе обов'язок боротись із смертю, що її несе чума. Та становище лікаря ускладнене. В нього дружина лежить хвора у лікарні в іншому місті. Перед лікарем морально проблема і він не йде за голосом любови, але залишається на свому пості в ізольованому місті. Хоч автор не хвалить цього великолюдського вчинку лікаря, то все ж він підкреслює силу вільного сумління людини вибирати самій собі трагічний шлях життя. Роман, як згадано символічний, і Камюс навітлює соціяльну етику, нав'язуючи до політично-соціяльної ситуації, так: „Всюди на землі шаліє чума, всюди є жертви і це залежить виключно від нас самих, щоби вступити у ряди борців з чумою”. Роман дістав високу оцінку, нагороджений премією „Гран Прі де Крітік” і він вказує, що письменник песиміст починає знаходити шляхи для позитивної розв'язки проблем людського життя.

Багато уваги присвячує Камюс театрові. І роман „Чума” був перетворений для сцени під назвою „Стан облоги” в алегоричному задумі, де чума уособнювала поневолюючу тоталітарну силу, якій може принести кінець одиниця, що переборє страх і зможе посвятитись. Камюс розвиває психологічний театр абстрактними, моралізаторськими алегоріями. Ось трагедійна сцена з 17. сторіччя „Непорозуміння”, в якій мати і донька — власниці заїзду, вбивають і граблять приїжджого гостя. Виявляється, що вбитий гість — це їх син і брат, і обі жінки накладають на себе руку: мати тому, що вона „переживала відродження смутку через любов”, а сестра, щоб „не зустріти більше огидної людської любови”. Ось драма „Справедливі” про атентат російських революційних заговірників на російського князя в 1905 році, що більше у формі діалектичної розправи, як сценічної дії розгортає проблему „справедливого вбивства”. Драма „Калігуля” про божевільного римського володаря, який у своїй тиранській самовпевненості міг задовольняти своє бажання „досягти неможливого”, виявляє великий талант Камюса, як драматурга, а він був теж прегарним режисером і актором. „Калігуля” йшов ще недавно перед смертю Камюса в театрі у Парижі в постанові самого письменника. Камюс переробив для театру роман Достоєвського „Біси” (Бесы), як теж і підготував адаптацію для театру з роману Фокнера „Реквієм для черниці”. В останньому часі Камюс викінчував драму, в якій героєм Дон Хуан і Фавст в одній особі.

Та вся сила Камюса в його проникливій думці. Нова після „Міту про Сизифа” книга есеїв „Повстанець” (1951) звертається від самовбивства до вбивства, вбивства, dokonаного в імені

майбутньої утопії. Ця книга прямо протимарксівська, проти неї заявився Камюсів приятель Сартр і вона довела до того, що в 1952 р. Камюс зовсім розійшовся із Сартром саме в питанні комуністичної ідеології. Камюс поставив відкрито питання комунізму, обвинувачуючи його у вбивствах в імені майбутньої утопії: Чи ціль освячує засоби? Як це можливе? А що освятить цю ціль?

Камюс пішов далі. Він заявив, що кожний революціонер стає гнобителем або єретиком. І тепер Камюс має сумніви щодо визначених цінностей, але він уже відійшов від нігілізму, що характеризував його ранні думки. Він заявляє: „Може бути кінцем боротьби проти брехні за четвертину правди. Така наша теперішня ситуація. А цією четвертиною правди для західної цивілізації є свобода. Без свободи можна піднести важку індустрію, але не можна зміцнити справедливості і правди”.

Тут сумління нашого покоління устами Камюса заговорило найчистішою мовою. Найширше насвітлив Камюс проблему моралі, яка лежить основою його думки і творчості, в останньому романі „Упадок”, що приніс йому в 1957 р. найвище літературне відзначення Нобелівську премію. Героєм роману є паризький адвокат Жан Баптіст Кляманс, який все своє життя старався жити примірно, але в тім вигіднім розумінні, коли людина воліє чинити добро для ефекту, ніж для самого добра. Кляманс спеціалізувався у складних правничих проблемах, особливо радо приймав справи вдів і сиріт і ніколи не брав заплати від убогих. Був порядною людиною в тому розумінні, що здібний був завернути з дороги, не зважаючи на свій поспіх, щоб допомогти сліпому перейти вулицю. Та все ж таки — стверджує Камюс — Кляманс проклятий. Причина, чому він проклятий і не може бути спасений, у релігійному розумінні, — давня, а саме біблійна: на ньому тяжить Адамів первородний гріх. Центральною темою роману, який можна радше вважати романістично-філософським трактатом є — як заявив самий автор — дівчина, що кинулась у Сену. Адвокат Кляманс оглядав цей випадок і не поспішив дівчині із поміччю (він радше приготований чинити добро, для ефекту, а не для самого добра) і звідти його самооскарження. Повість починається розповіддю героя Кляманса, коли він уже втік від життя статочного громадянина в Парижі, і сидить у кафе, при набережній в Амстердамі. Його розповідь — це сповідь перед зустрічною людиною, самообвинувачення. Закінчується „Упадок” маркантним зверненням Кляманса до дівчини, якій він дозволив був спокійно потонути: „О, молода жінко, кинься у воду щераз, щоб я мав нагоду вдруге спасти нас обоє... Вдруге?! Ех, що за ризикозна думка! Подумай, що її

треба розуміти дослівно, що треба її виконати. Бррр! Вода така зимна! ...Та не журися. Це вже запізно. Це завжди буде запізно. ...На щастя!"

Герой роману — це типовий герой наших днів: допитливий дух. Йому каже автор зробити відкриття, що нема невинної людини на землі, тому теж людина не сміє осуджувати другої людини з погляду абсолютної рації. Коли екзистенціалісти типу Сартра виходять радше з логічного думання Декарта, в Камюса відчувається глибина Паскалевої думки. Але Камюс атеїст, тому його шлях такий важкий. Нова людина Камюса — це складний характер, це „замкнений малий всесвіт, в якому людина сама собі король, папа і суддя”. Письменник стверджує, що „для кожного, хто самотній, без Бога, без учителя-провідника, — тягар життєвих днів нестерпний. Тому кожний мусить вибрати собі вчителя, Бога, що був би в його стилі”. Моральна основа людського буття найбільше турбує Камюса, не зважаючи на те, що він відкинув релігійну мораль. Ще в романі „Чума” один із героїв роману питається: „чи може хтось стати святим без Бога?”. Та все ж таки роман „Упадок” має багато релігійних ремінісценцій. В самій основі, як теза трактату лежить релігійна правда про первородний гріх людини. І Камюс повторює її, коли стверджує у своєму романі, що кожна людина має на собі вину. Навіть Христос, коли вмирав на хресті, вмирав у свідомості, що він був причиною смерти немовлят, яких вирізував Ірод, коли Христові батьки вивезли його у безпечне місце. Христові постійно вчувався плач Рахилі. І в цьому ствердженні продовження трагічної думки про марноту людського життя. Що ж для людей міг про Страшний Суд, коли страшніший за нього цей людський суд, сама свідомість людини. І тут говорить сумління, якого Камюс став виразником. Людина звикла обвинувачувати інших, стараючись вибіляти себе. В концентраційному таборі в Бухенвальді — розказує Кляманс в „Упадку” — один француз рішуче домагався дістатись до урядника табору і зложити скаргу, що його привели у табір неповинно. „Я не винен — говорив цей француз своїм співтоваришам недолі, дивлячись на них, як на людей, які справедливо відбувають кару. — Мій випадок зовсім виїнятковий”.

„Ми всі виїняткові випадки — стверджує Камюс. — Кожний із нас доказує, що він не винен, доказує за всяку ціну, навіть обвинувачуючи все людство і саме небо”.

Камюс — це модерний письменник. Його проблематика — це проблематика модерного інтелігента. Час Абсолюту повалений, повалений старий порядок, коли — як каже польський письменник Гомбровіч — людина жила в упорядкованому світі

з вірою в Бога-Батька, який веде її за руку підчас земної мандрівки. Нова людина побачила свою самоту. Камюс в „Міт про Сизифа” говорить одну незаперечну правду, що кожна людина мусить починати життя від початку, кожна мусить перейти свій трагічний шлях, який тим більше трагічний, коли перед ним нема ніяких перспектив. Герой „Упадку” розпачає:

„Сам я в огидній кімнаті, сам у в'язничній клітці і сам змушений рішати перед самим собою і перед осудом інших.”

„Упадок” — це крок у напрямі, де письменник міг знайти джерело віри, без якої людина розгублена. Сама проблема цього твору — в загальному релігійна. Екзистенціалізм покладається занадто на людину, на її інтелект, визнаючи одночасно обмеженість цього людського інтелекту. Тут і заворожене коло. І хоч Камюс не знайшов шляху до релігії, то він віддає увагу релігії, навіть заявляється у справах релігії, говорячи, що релігії на злій дорозі, коли намагаються моралізувати, тоді, як справою релігії повинно бути очищення. Та й ім'я героя — Іван Хреститель занадто нагадує релігію, і занадто натякає на релігійне оновлення, щоб не підозрівати, що саме шлях шукань Камюса міг знайти розв'язку в релігії. Роман „Упадок” написаний у формі звернення, немовби сповіді. І сама проблема людини, на якій тяжить первородний гріх, якою вона не в силі позбутись, бо це вже так дано, — дуже відбігає від екзистенціалістичного твердження, що людина існує без ідеї, без плану і сама створює свою особовість. Можливо, що Камюс ніколи був би не дійшов аж так далеко, але його щирі сумніви, сумніви людини високого інтелекту і глибокої щирости вказують, що цей допитливий дух нашого часу шукав оновлення і шукав його там, де можна віднайти Бога.

Колись французький езуїт П'єр Русло сказав: „Людська душа не знайшла себе: вона постійно себе шукає. І цей рід відсутності самого себе в собі — це найкращий знак, який характеризує стан людини на дорозі, яка веде до Бога”. Альберт Камюс безперечно новий шукач, що в наш трагічний час вийшов шукати правди. Він тим більше трагічний, що вийшов у час, коли нігілізм опанував людські душі, і тому його слово могло стати проповіддю.

Після творчих борсань, після злиденних днів Камюс в 1957 році отримав не лише найвище літературне відзначення, але й отримав спроможність спокійно зажити і передумати проблеми, що його постійно турбували. За Нобелівські гроші він закупив собі дачу біля місцевости Люрмарен, зійшовся з дружиною і разом з чотирнадцятирічними близнюками осів на селі. Та не лише думка абсурдальности життя переслідувала Камюса, само

життя potwierдило на особі Камюса доречність його візії. Справді безглузда смерть, як висловився один французький академік, постигла найвизначнішого речника голосу теперішньої людини, створюючи навколо письменника, який намагався знайти опірний пункт і суть в абсурдності життя людини, новий міт, який напевно житиме віками.

МІСТЕРІЯ В ТЕАТРИ

Театр, хоч він сьогодні являється популярним місцем розваги, зродився з містерії. Найдавніша відома вистава — це старогипетські Страсті Озіріса, а її тема — це міт про перевтілення, про постійне відродження життя, той самий міт, який домінував у Діонізійському обряді, що став основою грецького театру. Театр народився не в розшуках за розвагою, але радше в шуканні за глибшим значенням людського життя.

Після тисячолітніх мандрівок театру до нього знову повертається містерія. Вже Гофмансталь своїм „Єдерманом” відновив середньовічну містерію на сцені. Але сьогочасна людина, збагачена досвідом екзистенціалістичного думання, не шукає простої догматичної розв'язки. Навіть ті, від кого можна б сподіватись проповіді догми, не настоюють на цій проповіді. Професор теології в Гарвардському університеті Тілліх доводить, що екзистенціалізм допомагає краще розуміти релігійність, бо він відвертає людську думку від позитивізму. А позитивізм завжди вбивав релігію, яка найширше живе в абстрактному.

Нова містерія в театрі має ці дві прикмети: вона екзистенціалістична й абстрактна. Автором її є англійський, чи радше ірландський письменник, уродженець Дубліна — батьківщини Джеймса Джойса — Семюел Бекет, який для осідку вибрав собі Париж, а для літературної праці — французьку мову. Коли п'єса Бекета „Ожидаючи Годота” — (“Waiting for Godot”) вперше була виставлена в Парижі, драматург Жан Ануї сказав: „Ніщо не діється, ніхто не приходить, ніхто не відходить — це страшно”. Та той же сам письменник одночасно ствердив, що постава Бекетової п'єси не меншого значення, як прем'єра п'єси Піранделло в Парижі в 1923 р. Восени 1955 р. Бекетів „Годот” був виставлений у Лондоні і сприйнятий і публікою і критикою з ентузіазмом. Літературний додаток лондонського „Тайме”-у дослівно писав: ніяка п'єса на лондонській сцені в останніх роках не мала більше непередбаченого і піднесеного успіху, ніж Бе-

кетова „Ожидаячи Годота”. Ця п'еса — перший твір Бекета у французькій мові здобула авторові, який мав за собою около двадцять книжок поезій, оповідань і романів, написаних англійською мовою, світове ім'я. Сам Бекет переклав її з французької мови на англійську і вона увійшла не лише в репертуар театрів, але й появилася книжковими виданнями.

Критика визначила п'есу Бекета, як містерію. Два головні персонажі — це два трампи Естрагон, якого кличуть Гого, і Володимир, якого кличуть Діді. Обидва вони зображують радше одну особу, людину в упадку, думаючи, контемплативну частину людської істоти. Коли відкривається завіса, бачимо цих обох трампів серед дороги: вони йдуть шукаючи пана Годота. Цей Годот — це містерійна постать (у нас він мав би ім'я Господар від Господь), у вузькому розумінні домовласник, що мав би дати приют обом трампам. Цей пан Годот, про якого весь час йде мова і який являється надією і прибіжищем для двох покинутих серед шляху трампів, ніколи не з'являється, що ще більше підкреслює містерійність п'еси. Крім двох трампів є ще два персонажі: Позо (від позер) — товстий добре зодягнений панок у циліндрі з батогом у руці, і Лакі (по англійськи щасливий) — людина у запрягу, що його держить Позо віжками, неначе коня. Ці дві постаті — це доповнення символіки, що її зображують два трампи. Коли Гого і Діді — це допитлива думка людини, Позо і Лакі — це зображення життя в акції, яка є ціллю сама для себе і не бачить іншої дальшої цілі. Позо може нагадувати Дон Кіхота в діалектичній перерібці, Лакі — це типовий Санчо Панса. В п'есі ще один персонаж — хлопець, післанець від Годота, але це епізодичний персонаж, введений лише для зв'язку з містерійним Годотом.

Всі чотири постаті — це радше персоніфікація символів, що притаманні середньовічній містерії у виді персоніфікації добра і зла, чи добрих і злих діл; Позо і Лакі ближчі до соціальної проблематики. Позо — це людина сили і влади. Єдина її турбота — це свідомість безсильности супроти вищих законів життя. У зустрічі з Гого і Діді Позо каже: „Але поза цим серпанком ласки і спокою (підносить очі до неба) панус ніч і вона вдарить нас так, що й не зчуємось. Так воно на цій сучій землі”. Лакі має багато з пролетаря. В його мові вичувається змагання людини до лібералізму, поступу, загальної освіти. Але вся увага автора зосереджена на двох трампах, які не зацікавлені ні у використанні цієї землі, ні теж у реформації її порядків; вони не вважають людського життя на землі ціллю у собі, але радше

шукають цієї цілі вище. Тут і вся сила Бекетової п'єси, яка не має ні акції, ні драматичного сюжету, а вся її вага в діалогах, повних недосказань, натяків і символіки. Містерія відбувається на сцені, що зображує фрагмент пільної дороги, з деревом посеред сцени. Це дерево теж символічне, воно може бути деревом мудрости, деревом добра і зла, чи теж хрестом, деревом кари. Фрагмент дороги без початку і без кінця і єдине дерево, як символ для допитливої людини — це тло для діалогу двох трампів, які розмовляють про далекі від щоденного життя проблеми. Вже перші слова трампів вказують, що Бекета турбує та сама проблема, що журить інших сучасних письменників від Жіда до Камюса: місце людини у світі.

Володимир говорить до Естрагона: „І все ж, як це є, — я думаю, що це тебе не так дуже турбує, — як це є, що з-поміж чотирьох євангелистів лиш один говорить, що той злодій був спасений. Чотирьох їх було там, або десь близько, і лише один каже про злодія, що був спасений. Скажи, Гого, відізвися бодай раз.

Естрагон відповідає: Я вважаю, що це справді надзвичайно інтєресно.

Автор не заінтересований земною проблемою, яка звичайно може загрожувати конфліктом. Його увага на контемпляції Гого і Діди, які шукаючи за паном Годотом, шукають іншого, вищого визначення життя, з цією засадничою вірою, що людина не може збудувати собі на землі постійного місця. В цій містифікації Бекет найближчий християнській релігії. Оба трампи і язикатий Діди і скритий Гого живуть з почуттям вини. Вони шукають за паном Годотом з надією і зі страхом, і лише ця надія, а більше страх тримають їх разом. В одній ситуації Естрагон каже до Володимира:

„Підожди, чи не краще було б, щоб кожний з нас ішов сам, сам для себе. Ми не створені для тієї самої дороги”.

Володимир відповідає: „Щодо цього нема ніякої певности”. І Естрагон потверджує: „Так, нема нічого певного”.

Натяки на християнство, навіть на самого Христа, можуть піднести цю мандрівку двох трампів до рівня паломництва. Володимир звертається до Естрагона з такою пересторогою:

„Але ти не можеш іти босоніж”.

Естрагон відповідає: „А Христос ішов”.

Володимир: „Христос? При чому тут Христос? Хіба не хочеш прирівнювати себе до Христа?”

Естрагон: „Продовж усього життя я прирівнюю себе до нього”.

Володимир: „Так, але там, де він був, було тепло, було сухо”...

Естрагон: „Так! А вони так скоро його повісили”.

Уявлення про пана Годота у двох трампів біблійне. Це антропоморфічний образ Бога з білою бородою, справедливого судді, який карає і нагороджує. В їх уявленні теж два роди ангелів, добрі і злі, в одних стадо кіз, у других стадо овець. Володимир має таку розмову з хлопцем-післанцем Годота про цього містичного пана:

Володимир: „Кого він побиває?”

Хлопець: „Він побиває мого брата”.

Володимир: „О, ти маєш теж брата?”

Хлопець: „Так, маю!”

Володимир: „А що він робить?”

Хлопець: „Він пильнує овець”.

Володимир: „А чому він не побиває тебе?”

Хлопець: „Не знаю”.

Володимир: „Він мусить тебе любити?”

Хлопець: „Не знаю”.

У Бекетовій п'єсі нема тієї точної розв'язки, що її має наприклад „Сдерман”, чи середньовічні містерії. Та й післанництво Бекета інше. Він у час посиленої акції за опанування світу, за упорядкування життя на землі, підказує, що є ще інші, вищі цілі людського життя, які не перестають турбувати людину, і ці вищі цілі людського життя для людини, що думає, важніші.

Ще ширше навітлив тему людського життя американський поет Арчибалд Мек Ліш. Мек Ліш шукає ширшого значення людського життя поза його нужденним земським виглядом, він шукає причин людських терпінь на землі і шукає вищої справедливості, що керує людським життям. Для цієї теми Мек Ліш підібрав біблійну „Книгу Йова”. — „Книга Йова” оповідає про праведника, якого Бог віддав випробуванням. Під впливом старовинного міту в книзі оповідається, як сатана ставить під сумнів богобоязливість Йова і поясняє цю прикмету праведника добробутом, яким наділив його Бог. Бог дозволяє сатані віддати Йова найважчим пробам, скидаючи на нього неспівмірні людському терпінню нещастя. Йов втрачає все своє майно, дітей і дружину, терпить страшну хворобу, але не втрачає віри в Бога. Він лише хоче знати причину цієї кари, хоче розуміти цю вищу

справедливість і кличе до неба: „Не обвинувачуй мене, а об'яви мені, за що мене так переслідуєш?” Приятелі намагаються потішити Йова, але вони не знаходять вияснення причин людського терпіння і лише можуть ствердити, що всі ці терпіння — це кара за провини. Йов не знаходить у собі вини, згадуючи, як праведно він жив, і вимагає суду, кидаючи закид Богові: „Не милосерний став Ти для мене, сильною рукою ворогуєш проти мене”. Коли приятелі не можуть утішити Йова, а сам він радше виправдує себе, ніж розуміє замисли Божі, тоді приходить розв'язка з уст молодого Еліуя, який кличе у покорі: „Дух Божий створив мене і Вседержитель надихав мене життям”. Чиста релігійна розв'язка, підкреслена сентенцією, яка чи не підставою всіх релігій: „Бог великий і годі нам Його зрозуміти; років Його нам не злічити”. Біблійному Йовові з'являється серед бурі Бог і дає йому зрозуміти всю велич Творця всього, що є, і ця велич примушує Йова визнати у покорі: „Так, я говорив про те, чого не розумів, про речі чудні і мені незрозумілі. Тим то я зрікаюся свого слова і каюся у покорі і попелі”.

„Книга Йова” має щасливе закінчення: Бог винагороджує Йова подвійним багатством, дає йому кращу від попередньої жінку і дозволяє йому жити ще сто сорок років, мати кращих від втрачених дітей. Закінчення, що є просто народним переказом і не має відношення до розв'язки глибокої проблеми „Книги Йова”.

Поет Мек Ліш перебрав із Біблії готовий сюжет, в основу своєї віршованої драми він поклав те саме питання, яке стоїть у „Книзі Йова”, питання людського терпіння на землі і значення людського життя. „Для мене — людини незв'язаної ніякою вірою і більш невпевненої, ніж я повинен бути, у зовсім певних остаточних віруваннях Бог Йова здається ближчим для нашої генерації, ніж для якоїнебудь іншої у віках” — заявив поет, який у своїй поетичній творчості говорить про трагічний, але мужній життєвий шлях людини. У драмі Мек Ліша прототипові біблійного Йова відповідає багатий американський промисловець Й. Б. (J. B. — Джей Бі), аналогічно до скорочення англійської назви „Книги Йова” — “Book of Job”), що живе щасливим сімейним життям з вірною дружиною і п'ятьма дітьми. Як біблійний Йов, Й. Б. зазнає великих нещасть. Діти його гинуть, він втрачає своє майно, дружина його залишає і, нарешті, тіло його сточує хвороба. Як у Біблії, приятелі стараються потішити цього новітнього праведника, що є зразковим типом теперішнього суспільства, а розради шукають вони у сучасному світі

ідей, і, як у Біблії, драма має щасливе, хоч не біблійно чудесне, закінчення: Й. Б. видужує, до нього повертається дружина.

Вся історія, хоч дослівно перейнята з Біблії, у творі Мек Ліша не лише усучаснена, вона травестована: з одного боку в напрямі театралізації, а з другого — в напрямі гуманізму. Вже в пролозі бачимо цю театральну травестію. Дія відбувається під велетенським цирковим шатром і починається в пів-темноті, на сцені нема нікого, лише хтось із робітників бавиться світлом, яке потрібне для того, щоб вивести на сцену дві постаті — Зуса і Ніклеса. Обидва вони в білих строях циркових продавців. Зус із бальонами за поясом, Ніклес із сушеними кукурудзяними зернятками. Обидва забавляються примірюванням театральних масок Бога і сатани і намагаються виголошувати ролі персонажів, які зображують ці маски. Пролог виводить на кін Зуса, який накладає на своє лице маску Бога, і Ніклеса, що відтворює роллю сатани. Також у пролозі Мек Ліш розкриває тему, яка не є лише проблемою одного Йова. Зус говорить:

„Завжди хтось мусить грати Йова”.

А Ніклес доповнює це ствердження:

„Іх мусять бути тисячі” — та й далі: „Мільйони і мільйони людства, спалені, потрощені, зламані, спотворені, порізані — і за що?”

Тут початок парафрази біблійного оповідання і тут автор поставив питання, що його ставить нова література, а саме питання про значення людського життя в ширшому аспекті, питання про Бога і людину, гріх, вину і терпіння, чи і які є божеські підстави земського терпіння людини.

Перша сцена показує Й. Б., як він сидить із дружиною і дітьми за повним святочним столом у день традиційного американського Свята Подяки. Традиційний обід подяки починається молитвою, в якій батько дякує Богові за щоденний хліб. При обіді ведеться розмова про потребу бути вдячним Богові за добробут, яким тішаться сім'я Й. Б. Його дружина Сара говорить до дітей:

„Бог не дає всього цього задармо,

багатий дім, багата пожива,

батько, мати, брати, сестри.

Ми теж маємо свою участь у грі.

Якщо ми виконаємо своє, Він зробить своє,

Він завжди так робить”.

Поняття Бога для цієї сім'ї в добробуті зв'язане саме з добро-

бутом. Поняття любови у неї зв'язане із земними справами. І мама, і батько, і діти співають:

„Ми любимо понеділок, вівторок, середу, ми любимо світ”.

І Зус, і Ніклес грають подвійні ролі: без масок — вони інтерпретатори з нахилом до пародії і сарказму, в масках — вони рецитують слова Біблії, провіщають нещасливі події, як про це каже „Книга Йова”.

Як у Біблії, Мек-Лішів Йов втрачає всіх своїх дітей, які гинуть у таємничих обставинах, тратить все своє майно, його покидає дружина, а його тіло сточує важка хвороба. Різниця лише в обставинах, в яких відбуваються ці нещасливі випадки, бо обставини в драмі Мек-Ліша новітні, американські: автомобільна катастрофа, сексуальне насильство, чи щось інше. Та й післанці, які сповіщають про ці нещастя, не біблійні небесні виступи, але поліцаї, чи фоторепортери. Увага автора сконцентрована не на самих нещастях, а на реакції, з якою новітній Йов їх сприймає. Від біблійного: „Бог дав — Бог узяв” до розпачливого вигуку Сарі: „Бог — наш ворог” — Мек-Ліш показує глибину переживань людини в нещасті. Й. Б., як і біблійний Йов, праведний. На вигук дружини, що Бог є ворогом людини, він ставить заперечення і каже: „Бог має щось показати нам, щось, що заховане від наших сердець”. Він, як і біблійний Йов, не знає нічого про Бога, він лише відчуває, що Бог мусить бути, бо інакше не може бути, і каже:

„Бог є Богом, бо інакше, ми — ніщо”.

Віра в Бога допомагає новітньому Йовові переносити всі удари. Лише завдяки цій вірі він має силу й охоту терпіти всі нещастя. Але він хоче бачити причину, хоче знати цю вищу справедливість і просить:

„Покажи мені мою вину, Боже!”

Як у „Книзі Йова”, в Мек-Лішевій драмі приятелі приходять потішити нещасного. Ці втішители теж зовсім усучаснені, ба навіть окреслені приналежністю до нових філософічних напрямків. Комуніст Белдед повчає, що одиниця нічого не значить і тому особисте терпіння окремої людини не має ніякої ваги. Психолог доводить, що вина не повинна давати підстав для обвинувачення, а теолог закликає до каяття. Як і в біблійній „Книзі Йова”, втішители не лише нічого не вияснюють, але ще більше затемнюють справу. Людина, що терпить, не знаходить відповіді на засадниче питання життя: чому вона терпить у житті.

Всі ці події й переживання, театральні збагачені й виповнені зглибленнями думки в словах Зуса і Ніклеса, які весь час по-

вертаються на сцену, висловлюючи свої філософічні коментарі в суміші із біблійними сентенціями і блюзнірськими репліками.

Як і в біблійному оповіданні, модерний Йов примирюється з Богом, чи радше зі світом. До нього повертається здоров'я, повертається дружина і він починає нове життя. Саркастичний Ніклес покпивас собі з такого закінчення. Він каже:

„Найбільш нетямуща і нерозумна людина, коли їй запропонувати жити ще раз земним життям, не прийняла б цієї пропозиції”. Й. Б. приймас її, та й не з релігійних причин.

„Я хворий від містерій” — заявляє Й. Б. Ніклесові і йде на привітання своєї дружини.

„Ти хотів справедливости, а справедливости нема ніякої. Є лише любов”.

Любов — це розв'язка, яку дає Мек-Ліш на відвічне питання людського життя. „В терпінні є любов” — каже Сара. Мек-Ліш приписує любові те світло, що освічує земний шлях людини. Людина не знає волі Божої, то ж Мек-Ліш — новітній гуманіст часу, коли філософія (Сантаяна) шукала розумових підстав моралі, знаходить світло, за яким треба йти, в людині, в гуманізмі:

„Подми на вугілля у серці,
свічки в церквах згоріли,
свічки погасли у небі,
подми на вугілля у серці,
і ми будемо бачити і бачити”.

Але — це не повна відповідь на заложене в драмі Мек-Ліша питання про глузд людського життя. Це радше пропозиція, щоб влегшити, прикрасити життєвий шлях людини, а не розв'язка, щоб його виправдати. А питання і в „Книзі Йова” і в Мек-Лішевій драмі поставлене так, що вимагає цієї глибшої розв'язки. Бог Йова — це Бог-Творець, що розпалює світанки, входить у джерела морів і океанів і зв'язує дороги зір, це творець всього, що живе. Однаково біблійний Йов і сучасна людина шукають пояснення для терпіння на землі. В Біблії Йов не дістав відповіді на це питання. Він побачив Бога, він зрозумів Його всемогутність, але не дістав вияснення проблем, що його турбують. І модерний Йов у Мек-Ліша закриває уста на всі питання всесвіту, а сприймає життя в любові. Вияснення нема, є лише розв'язка для примирення з дійсністю.

Хоч Мек-Ліш знаходить розв'язку в гуманізмі, то це зали-

шас відкритим питання, що є основним у його драмі: питання суті життя. Драма Мек-Ліша нагадує і „Сдермана” і „Ожидачи Годота” Бекета і вона — як признає критика — є одним із незабутніх творів нашого сторіччя.

Про драму Мек-Ліша заговорили теологи і то різних визнань. Протестантський теолог Райнгольд Нібур говорить про дві розв'язки у драмі. Мек-Ліш вірно передає у своїй драмі першу відповідь, яка була подана в Біблії, де Бог з'являється Йовові, щоб вказати йому, що є значення життя поза можливостями людського пізнання. Деякі модерні критики, каже Нібур, заявляють, що Бог неморально надживав своєю силою, замість подати вияснення Йовові. Ці критики думають, що є розумова розв'язка для всіх трагічних умов людського життя. Мек-Ліш не є атеїстом, але й не є визнавцем якоїсь релігії, та все ж він у своїй драмі дозволяє, щоб ця старовинна відповідь залишалась у повній силі і маєстаті. Друга Мек-Лішева відповідь — це сполучення сміливого сприймання і визначення життя з модерним романтичним наголосом на любові. Це не є розв'язка проблеми, яку поставив автор на зразок біблійного оповідання. Але треба визнати, що тут Мек-Ліш більше вірний, ніж рівноядна друга відповідь у Біблії, що взята з давнього переказу. Біблійне закінчення, стверджує Нібур, знижує поетичне трактування вічної містерії, яка захоплює читачів „Книги Йова” вже понад дві тисячі років.

Рабін Фінкельштайн признає, що тема „Книги Йова” дуже актуальна для нашої генерації. Найбільша проблема нашої генерації — це неспроможність знайти якесь виправдання страждань нашого часу. Ні особисто, ні суспільно ми не можемо піднятися до висоти пророцтва, щоб бачити майбутнє іншим радше у якості життя, ніж у кількості комфорту. Наше суспільство таке, як Йов: воно не знає пророцтва і не молиться. Тут прототипом Фінкельштайн бачить самого автора в драмі „Й. Б.” Людина, хоч смертна, є частиною Бога-Творця. Людина мусить пізнати свою власну душу і її стосунок до Бога. Йов вкінці пізнає цю містерію і він заявляє: „Я чув Тебе слухом, і тепер мої очі побачили Тебе”.

Католицький священник Торнтон Дейвіс з католицького догматичного погляду бачить непорозуміння в оцінці драми Мек-Ліша. Помилкою є твердити, що „Й. Б.” — це драма про Бога. Навпаки — це драма про людину, та й про людину, визволену від старих теологій, про людину, яка свідомо того, що „...свічки в церквах згоріли, світла погасли в небі...”

Не зважаючи на те — каже Дейвіс — люди виходять з театру після закінчення цієї вистави з таким почуттям, якби відбули місію. На думку Дейвіса, „Й. Б.” не є навіть релігійною драмою, ні навіть моралізуючою. Він думає, що ця драма може означати лише заперечення віри. Позитивна вартість її — це світське ствердження людського життя і людської любови, як єдиної опори для збентеженого людства.

Бог, який з'являється за зразком „Книги Йова” під кінець Мек-Лішевої драми, під руками Мек-Ліша є так само без ніякого значення, як маска, яку надіває продавець баллонів у цирку Зус, що грає роллю Бога. На питання, чи існує божественна причина людського болю, чи є вища справедливість, що оцінить всі речі, чи Провидіння вирішує всі людські справи, чи людина є твором Божої любови — Мек-Ліш, на думку теолога Дейвіса, відповідає — ні.

Та драма Мек-Ліша не мала розв'язувати теологічного питання. Її тема людська, її герой — людина, її проблема — це глузд людського життя, яке сповнене такою трагічністю. Мек-Ліш — гуманіст і він оспівує любов, як ту силу, що освічує людині її земний шлях. Але Мек-Ліш виносить людську любов у свідомості, що це не вияснення питання про суть людського життя; у свідомості маєстату тієї великої, незрозумілої містерії, яка однаково та сама для біблійного Йова і для модерного Й. Б.

ПОЦЕЙБІЧНИЙ МІТ ГЕМІНГВЕЯ

— Боже! Ти подаруй мені решту моєї дороги, бо я не годен вже йти! — Цей Стефаниківський вислів міг бути на устах Стефаника американської літератури — Ернеста Гемінгвея, коли він умирав в літі 1961 року, якщо б цей модерніст міг вірити, що життєвий шлях людини закономірно ведений якимись вищими позаземськими силами. Гемінгвей, як і Стефаник, знав лише ту дорогу, що сповнена трагедією людей, які по ній ідуть. „Вбиті по коліна в землю, вони у безтямній многості падали і здоймалися. Чорними долонями стручували піт з чола і великими руками ловилися землі. Втома валила їх, вони душили за собою свої діти і ревіли з болю. Здоймалися і падали. А ніч клала їх в сон, як каменів, одного коло одного. Страшними лицами обернені до неба, як морем голов проти моря зізд. Земля стогнала під ударом їх сердець, а вітер втік за гори. Він читав ці лица і велику пісню болю на них. З їх губів злизав слова, з чолів вичитав мислі, а з сердець висав чувства. А як сонце родилося в крові і цілувало поміж довгі вії їх очі, то в його серці народилася пісня. Розспівалася в його душі, як буря... І став сильний і гордий...” Ці слова письменницького „кредо” із Стефаникової „Дороги” могли б належати і Гемінгвеві, після відшліфування від імпресіоністичного сентименталізму. Хоч творчість Гемінгвея, як і Стефаника, така далека від інтелектуалізму, то він філософічний письменник. Але його філософія не та формальна, а глибока чуттєва філософія, що визначувала песимізм відносно становища людини на цій землі, як теж стоїчний спокій, який давав рівновагу сприймати людську трагедію. Гемінгвейів світ — це тверда реальність, якесь трагічне приречення без надії на вищу справедливість, без віри у Бога. Людське життя — це короткий шлях від нічого в ніщо. В оповіданні „Чисте, гарно освітлене місце” є пародія на молитву, побудована на еспанському слові „нада”, що означає „ніщо”: „Нада наш, що еси у нада, хай твоє ім'я буде нада...” Альберто Моравія колись назвав був Гемінгвеву філософію „шляхетним нігілізмом”. Але

Гемінгвей не поставив замість людського міту „нада”. Якщо справді життя це подорож від нічого в ніщо, тоді сама подорож може мати значення для себе. Немає якоїсь універсальної моралі, але є мораль, яка обов’язує на даному відтинку земського шляху. Гемінгвей не шукає міту життя поза людиною і поза землею. Він знаходить цей міт тут на землі, міт, що виростає з песимізму „утраченого покоління”, яке створила перша світова війна. В осередку цього поцейбічного міту стоїть новий Гемінгвейв герой — людина первісної сили і майже цинічного наставлення до життя: рибалка, ловець, боксер, тореадор, фронтовий вояк, злочинець, безнадійний шукач щастя у безвихідній ситуації з постійно наголошеною свідомістю смерти.

У час, коли були повалені давні правди, коли людина проникливим сумніванням екзистенціалізму намагалась знайти глузд свого земського буття, Гемінгвей не загруз у філософію, але став безпосереднім обсерватором кризи у визначенні правди і вартостей, кризи, що захитала основами західньої цивілізації. Гемінгвея можна вважати у визначеному відтинку антиподом Камюса. Камюс шукав моральної остії для людини на цій землі. Гемінгвей не зацікавлений у метафізичних шуканнях за високою мораллю, за причиною трагічності людської долі. Він знає лише, що людське життя — це випадкове і обмежене часом уникання смерти. Його герой — це людина із жадобою жити — відважна і сильна, яка любить змагання і боротьбу, яка вміє і хоче заризикувати своїм коротким життям, щоб показати свою людську гідність і честь. Це — людина приголомшена трагічністю долі, як і герой у Стефаніка, але збагачена, немов спортсмен спортовими законами змагу, якоюсь визначеною системою гідної і чесної поведінки, шляхетного відношення до других людей, відвагою і погордою для смерти — системою, яка визначає Гемінгвейвську мораль. Цей моральний закон Гемінгвейвського героя — це той шифр, „що його маємо замість Бога”, як каже Леді Брет Ешлі в романі „Сонце теж сходить”.

Світ Гемінгвея — це, як у Стефаніка, світ трагічного приречення. Гемінгвейв герой — це індивідуаліст у повному розумінні цього слова, це людина, яка стоїть сама, немов змагун у змагу, на життєвому шляху з немилосердною свідомістю смерти. Ця жива і сильна людина любить змагатись, вона змагається чесно, шукаючи у змагу того осягу, що має заступити їй ту вищу мораль і справедливість, якої вона не знає. Але ця людина відчуває трагічність призначення людського життя і смерти. Вона лише не хоче про це говорити, примушує себе не думати про це, бо вона не може цього змінити. Гемінгвейв герой більш

трагічний, ніж античний герой. Античний герой розумів свою долю, він знав, що вона вирішується богами. Гемінгвеїв герой не розуміє своєї долі; він вважає її просто якимсь поганим трюком. Тут починається приналежність Гемінгвея до „втраченого покоління”. Хоч він не письменник-мислитель, його місце побіч тих сучасних письменників, які, як Камюс, Мальро, Кестлер і інші, говорили про сумління сучасної людини.

Гемінгвей іде в першій колоні творців модерної літератури двадцятого сторіччя не лише з уваги на зміст своїх творів. Він, як Джойс, Еліот, чи Ітс, будівник модерної літератури, творець нового слова, що встановило у літературі нове визначення „Гемінгвейського стилю”, як його ідеал героя визначив Гемінгвеївський стиль життя. Тут знову його подібність до Стефаніка, українського майстра вислову. Обидва вони мали і мають цілі ватаги наслідувачів, але ніхто не зумів дорівняти майстрові.

Критика називає Гемінгвея найкращим побіч Джойса майстром модерної прози. Він завів основні зміни в побудові речення. Він викинув прикметники і пояснення, а на їх місце впровадив односкладові слова — „коротку піхоту думки”, згідно з Гемінгвеевим визначенням. Він сплітав картини так, як творець фільму, щоб не читач слідкував за акцією, але щоб дія йшла перед читачем. Він, як і Стефанік, впровадив звичайну просту мову; його герої говорять тою мовою, що є розговірною. Гемінгвей впровадив діалоги, стилізовані, лаконічні, які стали неперевершеною окрасою його стилю. Письменник признавав велику вагу вислову, який для нього означав думку і всю філософію життя. Він відчував, що „втрачене покоління” втратило перш за все віру у слова, які означували вартості, і тому згубило значення вартостей і визначення ідеалів. Його шукання нового визначення пов'язане із шуканням нового ідеалу, нових вартостей. Герой роману „Прощай, арміє” лейтенант Генрі каже: „Мене завжди бентежили слова, святі і славні слова, і посьята і фальшиві вислови... І я не бачив ніколи нічого святого; і речі, які були славними, не мали в собі слави, і жертви були неначе загорода різні в Шікаго, де не було що вдіяти з м'ясом, хіба його поховати”. А Катерина в цьому романі ще різкіше доказує цю думку: „Великі слова були фальшиві, та й життя було лише брудним трюком”. Гемінгвей інтуїтивно відчував, що до нового покоління не промовляють уже давні ідеали, і не промовляє до нього мова, якою ці ідеали були висловлені. І тут зародок всього новаторства цього письменника. Якщо нема нічого святого, якщо життя — це поганий трюк, то все ж таки можна пройти це життя з гідністю. Гемінгвей дає героя, який іде гідно

й відважно у це трагічне життя і на тому короткому життєвому відтинку, затопленому повинню абсурдальности, знаходить захоплення чином, змаганням осягнути коротку перемогу, немов у спортовому дужанні. У романі „Прощай зброе” письменник говорить: „Абстрактні слова — такі, як слава, честь, хоробрість, посвята є безсоромні поза конкретними іменами сіл, числами вулиць, іменами рік, числами полків і дат”. Не абстрактні картини, а реальне життя — це тема Гемінгвєсвих творів, не прикрашена літературщина, але мова простої реальної людини — це засіб вислову Гемінгвєя — дві головні риси літературного стилю, які притаманні теж Стефаникові. Стефаник перший викинув прикметники та й вкоротив авторську референцію, яку відкинув теж Гемінгвєй. „Він примушує своїх героїв розповідати — як пише Зеров — наводить їх *ipsissima verba*, а все, що по-дає від себе, зводить до значення авторської ремарки”.

Гемінгвєй, як і Стефаник, прибирав постать свого героя не лише у своїх творах. Цей герой став для Гемінгвєя, як і для Стефаника, зразком і він наслідує його все своє життя. Стефаник повернувся в українське село, що стало для нього цілим світом, Гемінгвєй — інтернаціоналіст, його життя проходить у широкому світі його творчости; він живе, як і всі його герої, в постійній небезпеці: на фронтах, у пригодах і далеких подорожах, будучи зразком для свого сильного героя, як теж і виправданням своєї філософії дії, де фізична активність є запереченням „нада”.

Народився Ернест Гемінгвєй 21 липня 1898 року в Овк Парк, біля Чікаго, в сім’ї лікаря, який пізніше покінчив самовбивством. Від юнацьких років виявляв він вибуялий індивідуалізм. Ще в народній школі почав вправляти бокс і захоплювався фізичною справністю. З початком першої світової війни він покинув батьківський дім і зголосився в Нью-Йорку добровольцем на війну до Європи. Але, з уваги на його вік (п’ятнадцять років) його не прийняли. Та постанова піти на війну не завмерла у цьому непосидющому юнакові. В 1917 році, не закінчивши середньої школи, він найнявся репортером в Канзас Сіті, щоб у наступному році виїхати з колоною Червоного Хреста на італійський фронт. Там був він важко ранений під Фоссальта ді Піаве, як теж відзначений за хоробрість. Цей досвід, за який Гемінгвєй міг заплатити ціною життя, був переломовий у житті письменника. Дехто каже, що під Фоссальта Гемінгвєй вдруге народився. Він був такий близький смерті, що відчував — як згодом пише — „як життя висовується з його тіла, мов шовкова хустинка, що її за різок поволі витягаємо з кишені”. Тут на

італійському фронті Гемінгвей пізнав образ смерти, що ніколи не сходив з полотна його письменницької уяви, тут він зрозумів значення страху, що вимагав від нього постійних доказів хоробрости продовж всього життя. Після війни він працює журналістом у Чикаго і там пізнає письменника Шервуда Андерсона, майстра американського реалізму побіч Сінклера Люїса й основоположника американської новели. У своїй репортерській кар'єрі Гемінгвей відвідав Близький Схід і Швайцарію. В 1922 році бачимо Гемінгвея вже в Парижі, в літературному гурті, що гуртувався біля особи Гертруди Стейн, яка побіч Шервуда Андерсона мала великий вплив на формування Гемінгвея-письменника. Дім Гертруди Стейн у Парижі — був осередком модерністичної літератури, яка саме творилась. Джеймс Джойс, Езра Павнд, Томас Еліот — це бувальці сальону Гертруди Стейн. В той час Гемінгвей, якому судилось разом із згаданими модерністами репрезентувати нову літературу, був лише початківцем. Його дві перші книжечки оповідань: „Подуви весни” і „Мужчини без жінок” не принесли йому успіху, хоч у сальоні пані Стейн від першої появи Гемінгвея говорили про нього з великими надіями. Це була особистість і Гертруда Стейн заодно говорила: яка цікава була б книжка Гемінгвея — не та, яку він пише про когось, але та, в якій він написав би про себе. І це було справжнє визначення для Гемінгвея. Письменник почав шукати себе. Він шукав себе в Іспанії, де вивчив тореадорське ремесло, виступаючи в ролі тореадора на аренах Кордобі, а згодом у Мехіко, він шукав себе підчас далеких рибальських ви́прав по океанах, він шукав себе підчас небезпечних полювань на дику звірину в пустині Арізони і пралісах Африки, він шукав себе на фронті завзятої громадянської війни в Іспанії, куди зголосився добровольцем, він шукав себе підчас далеких подорожей по Китаю. У висліді цих шукань ми маємо письменника Ернеста Гемінгвея — нову позицію в літературі.

Свою письменницьку славу започаткував Гемінгвей романом „Сонце теж сходить”. Цей роман — це саме книга про Гемінгвея, книга, про яку мріяли учасники сальону Гертруди Стейн. На тлі картини життя американських журналістів і во́яків, які їдуть з Парижа в Іспанію на боротьбу биків, письменник характеризує те втрачене покоління, яке в безнадії післявоєнних років втрачає довіря до всіх вартостей. В осередку роману стоїть символічно журналіст, який внаслідок поранення в війні став безстатевий, і його любка, що віддається кожному і вкінці закохується в тореадора. Прецизність, з якою відтворив письменник нові характери в літературі, здобула йому зразу при-

знання всієї критики. Ще кращий успіх мав другий роман „Прощай, зброє”. Тут саме застосував Гемінгвей найкраще свою нову маніру: говорити не про почування, але писати про правдиві речі, які зроджують почування. Знову ж і цей роман — це книга про Гемінгвея. Безглуздя війни показане тут на канві прегарної розповіді про любов раненого американського воєнка, який у хаосі відвороту призначений до розстрілу за дезертирство, і англійської сестри милосердя в Італії. Обоє коханці втікають до Швейцарії, де жінка вмирає при породі дитини. Критика визнала цей роман найкращою розповіддю про любов в літературі. Гемінгвей після цієї книги став позицією у світовій літературі. „Смерть після полудня” — це розповідь про боротьбу биків і про смерть. Тут Гемінгвей виказав всю силу свого оригінального таланту: так орудувати словами, щоб найвірніше інтерпретувати життя. Промениста виразистість і лихослів'я, брутальний дотеп і глибоке співчуття, відважна боротьба і смерть — це компоненти цього есею про людську гордість, яка у Гемінгвея не зникає навіть в обличчі безмилосердної смерті. „Всі оповідання — якщо вони закінчені — мають свій кінець на смерті і письменник, який не доводить свого оповідання до цього закінчення, не є добрим письменником”. Це оригінальні Гемінгвеві слова, яким він був послідовний. Дальші твори — це знову тема, де людське життя виставлене на цю велику пробу. „Зелені верхи Африки” — це звіт про полювання в Танганайці. „Сніги Кіліманджаро” — це розповідь про людину, яка живе безнадійним життям представника втраченої генерації, і гине в абсурдний спосіб під час полювання в Африці. Та це коротке Гемінгвеве оповідання — має всю глибину творчої маніри письменника. Головний персонаж оповідання, хоч і потопав в повному нігілізмі, має в собі силу Гемінгвевського героя: він бажає досягнути вершин, він бажає написати великий твір. І у хвилині смерті, він не просто вмирає, але їде уявним літаком на вершини Кіліманджаро, тої вершини, де — як сказано у ляконічному заспіві до оповідання — лежить вже віками скелет леопарда і ніхто не знає, пощо він вийшов на цю вершину. В короткому оповіданні весь глузд Гемінгвевської життєвої мудрости. Хоч і життя безглузде, але людина не просто живе, але намагається дійти до справжніх, чи уявних вершин, намагається зробити щось велике. Ця тема прозвучить ще переможним апогеєм життєвої правди Гемінгвея в його останній лебединій пісні, в новелі „Старий рибалка і море”, що вже багатьма рахується архитвором літератури. Єдиний Гемінгвевів роман з американського побуту — це „Мати і не мати”, тенденційний роман,

що має тлом американську кризу тридцятих років. Цей твір чи не найближчий Стефаникові не лише брутальним реалізмом соціологічної проблеми маючих і бідних, але тут теж найживіші славні Гемінгвеві діалоги — цей мистецький уклад окремих слів, які говорять про характер героя.

В романі „Зелені верхи Африки” Гемінгвей говорив: найважливіша річ — це викінчення: бачити, слухати, вчитися і розуміти. А щойно тоді писати, якщо є щось, що добре знаєш. Ніколи раніше. Пізнай цілість і тоді, говорячи про частину, будеш відбивати цілість, якщо робитимеш це правдиво”. Щоб написати роман „По кім дзвонить дзвін” Гемінгвей пішов добровольцем на фронт громадянської війни в Іспанії. Тут у цьому великому романі Гемінгвей показав усю силу свого таланту, не лише Гемінгвевську маніру, але дозрілий стиль великого майстра прози. Не нігілістичний герой, що декому видавалось, репрезентує Гемінгвея, але герой, який знає вартість короткого життєвого відтинка, хоч і не розуміє вищого, понадземського сенсу життя і не намагається його шукати. Але цей герой не лише цінить вартість життя, він намагається виповнити його чином, перемогою, яка в цьому романі вже не є перемогою-досягненням одної людини, але групи людей, яку з’єднує ідея. Хоч може видаватись, що цей воєнний роман Гемінгвея має політичне підложжя, його тема далека від політики. Тут проблема глибша і її наświetлення ширше: „Тут показані люди нашого сучасного в боротьбі і змаганні серед безмилосердної стихії, забуті Богом і землею, в безмежному просторі, з якого виростає туга і крик розпуки, немов молитва” — це так говорить про цей роман критик Бруно Е. Вернер. Цей роман вийшов друком в 1940 році, коли людство кривавилось у новій війні. І від того часу проминуло десять років, коли новий роман Гемінгвея побачив світло. Десять років письменник мовчав і щойно в 1950 р. видав роман „Через річку та й поміж дерева”. Це роман про американського полковника-дезертира, який, призначений на смерть, переживає у Венеції свою останню любовну пригоду з молоденькою італійською аристократкою. Американська критика прийняла цю книжку неприхильно, закидаючи, що Гемінгвей травестує самого себе, але у злomu виданні. Герой книжки, на думку критики, має всі прикмети Гемінгвевської сильної людини, але наświetлений більше з дозою сліпої злости, як із притаманною Гемінгвеві ліричною емоціональністю. Критика навіть висловила сумнів, чи Гемінгвей зуміє ще щось написати. Та Гемінгвей — це та сама людина, що герої його романів. Його життя таке подібне до всіх тих історій, що їх він описав, до переживань тих героїв, що ви-

повнили його літературний світ. То ж і філософія його життя та сама: виповнити цей короткий відтинок життєвої дороги найвищим у спроможності досягненням. Цим досягненням письменника була новела „Старий рибалка і море”, що здобула йому найвище відзначення для живого письменника — Ноблеву премію за 1954 рік. Це архитвір великої простоти, що її можемо шукати лише в античному світі. Темою цього оповідання є змагання людини з природою, змагання, подиктоване людською гідністю, людською амбіцією, і тим усім, що творить поняття людини, як її розуміє Гемінгвей: відважної і діяльної. Тут Гемінгвей показує трагічну ситуацію кубинського рибалки, який після вісімдесяти-п’яти-денного рибалкування, вкінці підчас триденної вичерпної борні сам серед безмежних просторів неба й океану на маленькому човнику ловить велетенського кита. Тут між бездонним океаном і бездонним небом показує Гемінгвей свою людину: завзяту й амбітну, з почуттям людської гідності й охотою до змагання, до перемоги, до великого чину, самітню в трагічній ситуації, вповні залишену на себе саму. Старий рибалка програє із силами природи в матеріальному розумінні: він втрачає свою добычу, бо кита з’їдають акули, і лише з непотрібним кістяком великої риби повертається додому. Цей кістяк — це глибокий символ досягнення людини і одночасно марноти людського життя. „Людина може бути переможена, але не треба ніколи здаватись” — це філософія рибалки. Це теж той надійний поцейбичний міт, що веде життя Гемінгвейвської людини, хоч вона свідомо, що це життя трагічне і безвиглядне. Самий Гемінгвей сказав про цю свою новелу: Це так — якби мені вкінці вдалось досягнути того, до чого я змагав ціле життя. Письменник, як і його герої, здобув те досягнення, що зумовлювало всі його поривання, що давало силу змагатись, що виповнювало його життєвий шлях у свідомості трагічного становища людини на землі і неминучості смерті. Смерть, яку бачив Гемінгвей постійно з погляду відважної людини, що приймає цю велику незрозумілу містерію, як невідхильне приречення, — це те закінчення, без якого нема і не може бути доброго оповідання. Незвичайна смерть письменника, неначе ще одна картина в його творах, як і його життя було виповнене тією простою і реальною правдою, яка живе у його творах. Проминуть сторіччя, забудуться проблеми втраченого покоління й екзистенціалізму, а люди все читатимуть розповідь про старого рибалку, і сприйматимуть її як міт, що виповнив людину бажанням і силою жити і змагатись в її поцейбичній земській мандрівці.

ЛЮДСЬКЕ ЖИТТЯ ЦЕ ШУКАННЯ ПРАВДИ

Отримуючи Нобелівську нагороду в 1951 році, шведський письменник Пар Лягерквіст, замість виголошувати промову, прочитав оповідання-казку під назвою „Міт людства”. Оповідання було написане ще в 1922 році, але воно перележало майже тридцять років у течці письменника, недрукованим. Це коротке оповідання, мов біблійна розповідь, про те, як колись давно був собі світ і у цей світ прийшло одного ранку двоє людей. Вони прийшли сюди не тому, щоб постійно жити у цьому світі, але лише для коротких відвідин. У цих людей були інші прегарні світи і вони знали, що їм треба повернутись туди, де їх справжній дім. Світ, у який вони прибули, був для них чужий і непривітний, і лише велика любов, що з'єднувала цих двоє подорожніх із далеких світів, дозволила їм жити у цьому світі і зносити всі життєві труди. У цієї пари народились три сини. Сини росли, а батьки старілись і підупадали від праці і туги за своїм домом. Мати постійно розказувала синам про той далекий гарний дім, але вони, виростаючи, знаходили щораз більше зацікавлення до того світу, в якому вони народились. Смерть батьків була ласкою і визволенням для синів, неначе б їхнє життя було звільнене від чогось, що не належало до нього й обтяжувало його. Тепер сини стали жваві і свободні; почалось людське життя і сини пішли, щоб оволодіти своїм світом.

Казка Лягерквіста, який любить народні повір'я і часто переповідає їх із глибоким відчуттям і розумною рефлексією, дає враження дійсности, правди, але вона не закінчена. Вся творчість самого Лягерквіста — це доказ, що письменник не вірить, що людина позбулась думки про той інший дім і ті інші кращі світи. Вся творчість Лягерквіста розвішена між двома полюсами: реальністю і вірою. Реальність Лягерквіста — це застоюна вода. Та все ж її поверхня дає змогу бачити безконечність зір. Лягерквістова віра — це вічність, реальна вона, чи лише вислід людської імагінації. В оповіданні „Вічний усміх”, в коротких барокових розповідях, у переживаннях окремих осіб Лягерквіст визначає вікове шукання людства за зміслом життя. „Що є

правда" — кричить у розпуці один із персонажів цієї Лягерквістової „Божественної комедії” — „скажи нам, що є правда. Життя, що ми його маємо, це лише якась плутанина, багатство без закінчення. Це забагато, щоб ми могли вхопити. Ми можемо бачити лише малу частину, що є нашою, і вона замала. Все, що велике, є завелике для нас”.

Вже Арістотель сказав, що людина постійно шукає правди. Від передісторичних часів людина намагається зрозуміти цей світ і всі явища у ньому. В цих перших часах людина пояснювала всі явища надприродною силою. Але людина шукає правди, яка може бути підпорядкована реальності, що її людина розуміє. На поміч людині прийшла наука, яка допомагає їй пізнати емпіричний світ довкола неї. Наука стала для теперішньої людини авторитетом, як давніше таким авторитетом була віра. Якщо наука і зуміла вияснити багато явищ у цьому нашому світі, то вона зовсім не принесла розв'язки для розпучливого вікового людського питання „що є правда”, а, може, ще більше заплутала його в'яснення. Берtrand Рассел, один із ясних умів нашого часу, заявляє у своїх „Політичних ідеалах”, що у днях темноти, яка тепер над світом, людина потребує ясної віри і добре основаної надії. Арнольд Тойнбі, що згоджується із твердженням Шпенглера відносно упадку нашої цивілізації, бачить рятунок людства у відродженні релігії, у вірі, без якої людське життя не має глузду. Бог — для цього історіософа — не лише історичний факт, але і найвищий факт. Ортега і Гассет ясно визначив слабкість нашого часу. Людина маси, яка репрезентує наш час, не має морального права. Це не значить, що людина маси відкинула давнє моральне право, щоб на це місце поставити нове, своє. Навпаки, в неї аспірації жити без ніякого морального права. А це, на думку цього філософа, неможливо. Тому теж не можна звеличувати теперішньої кризи, зображуючи її, як конфлікт двох моральностей, двох цивілізацій: одної, яка відходить, і другої, яка народжується. Людина маси є без моралі, яка завжди, у своєму засадничому значенні, була сантиментом підпорядкування чомусь, свідомістю служіння і зобов'язання. Та чи можливо бути без моралі? Ортега заявляє, що не може бути неморальности, цілковитої відсутности моральности; може бути лише аморальність, коли людина не хоче підпорядкуватись моралі, негативна сторінка моралі. Доказом цього є наш час, коли людина маси сліпо перебрала велику культуру, не знайшовши її коріння.

Тут і початок великої проблеми людського життя, що й визріває із закінчення Лягерквістового оповідання про міт людства. Людина не може бути без моралі, людина не хоче згодитись із

думкою, що життя не має ніякого глузду, людина не може залишити своїх постійних шукань за вищим визначенням життя, людина не хоче залишити постійного розпучливого питання: що є правда. У Лягерквіста є роман, в якому автор з неперевершеною майстерністю і справжнім чуттям змалював людину, що тужить і бажає тієї об'явленої правди, яка визначає моральний шлях, ушляхетнює людину і надає вартість її людському животінню. Це „Варрава” — роман, за який Нобелівське жюрі признало цьому містикові найвищу світову літературну нагороду. Це філософічний роман, чи радше психологічна картина людини, злодія і вбивника, якого єрусалимська юрба казала звільнити від кари смерті, щоб у заміну повісити Христа. Це не звичайне релігійне оповідання, але глибока студія, в якій письменник виводить ту майже неконтрольовану людською свідомістю силу, що каже людині шукати вищої правди, розуміти глибше значення людського життя. Історія Варрави двозначна: вона розказує про людину, що жила у цьому світі, недосконалому і незвичному, на самому дні морального і фізичного існування; яку людські закони присудили на смерть, і лише випадок подарував їй ще частину короткого життєвого шляху; яка не розуміє і не знає ніяких вищих проблем і ніколи не виявляє бажання їх пізнати; але яка людським інстинктом відчуває існування вищої правди, вищої моралі, що повинна кермувати людством і, задивлена в цю незрозумілу і незнану правду, мов у ясне світло, йде своїм життєвим шляхом. Що більше, Варрава, віддає своє життя за цю незрозумілу правду. Та історія Варрави — це теж символ вікового шукання людства за зміслом життя, це шукання реального місця людини у світі. Цей роман актуальний сьогодні ще й історичним тлом. Політичні вбивства, табори примусової праці, всі ті нелюдські злочини, що їх довершували римляни, це образок сьогоднішнього часу, що різниться хіба лише більшою рафінованістю, якої не знали римляни. Навіть Варрава з його сантиментальною і спазматичною вірою в щось далеке і незнане, з його отупілою душею — це теж сьогоднішня людина, яка стоїть перед містерією життя, самотня і безпомічна. Як і постійно у віках — чи це в передісторичний час простоти, чи тепер, у час високої техніки, людина все та сама стоїть перед застоїним океаном вічності, прорізаним світлом зір, із своїм відвічним питанням: де є правда, де є та вища мораль, за якою йти? Творчість сьогочасних письменників іде по слідах цього шукання. Камюс і Моріак, Гемінгвей і Казанцакіс, Пастернак і Еліот, і всі інші великі душі теперішньої літератури шукають нового визначення життя і смерті людини, щоб наповнити людське життя новим значенням і новою вірою.

І наша література збагатилася, а при цьому і всю світову літературу твором, що зображує нестримне змагання людини до вищої віри, до ширшого і багатішого сприймання людського життя. „Останній пророк” Леоніда Мосендза — це книга, що гордо стоїть побіч великих книг західної літератури і говорить про проблеми людського життя, що є універсальні і вічні. Леонід Мосендз це майже осамітнена постать нашої літератури, письменник, що так близько стоїть до проблем сучасної світової літератури. Він не лише багатий європейською культурою, але в його творах загально-людські теми. Вже новела „Людина покірنا” — найпопулярніший прозовий твір Мосендза в українського читача, показує Мосендза не лише майстром розповіді, але письменником загально-людських проблем, між якими свобода людини — це основна проблема. Новела „Помста” і темою і проблемою належить до світової літературної скарбниці. Навіть у поезії, що обертається у великій мірі в патріотичній тематиці, Мосендз являється справжнім європейцем, трактуванням самого предмету, далеким від звичайного сантиментального шаблону.

Народжений в 1897 році на Волині, Леонід Мосендз перебув визвольний шлях вояком в Армії Української Народньої Республіки та після упадку нашої держави вийшов за кордон в еміграцію. Весь свій дозрілий вік пережив письменник у західній Європі, включившись духово у західно-європейське суспільство. Він здобув спеціалізовану освіту з докторатом хемічних наук, наполегливою працею і студіями піднісся до інтелектуальної еліти широкого європейського формату. В той час він діяльний в літературі і з-під його пера вийшли зразкові новелі, багато високомистецьких поезій і врешті виданій вже після смерті письменника, в 1960 році, роман „Останній Пророк” — вислід дванадцятирічної праці у великій частині вже на ліжку туберкульозної лікарні у Швейцарії, де Мосендз помер у 1948 році.

Роман Мосендза — це радше моральний трактат, що був такою притаманною формою вислову Камюса, чи ще докладніше ідеологічно-моральний трактат. Проблема твору — це проблема сьогочасної людини. Цей Мосендзів твір, як і твір Лягерквіста, двозначний. Тут головна проблема — проблема сьогочасної української людини, яка в час світового нігілізму, в час посиленої тиранії, після програної визвольної війни, під чужим пануванням хоче віднайти правильний шлях до визволення, до правди, а рівночасно — це проблема всього людства, яке шукає нової величної віри, щоб віднайти своє місце у цьому світі. Тему роману Леонід Мосендз переніс, як і Лягерквіст, у давню країну

і в давню історію. „Останній пророк” — це біографічна розповідь про біблійного Івана Хрестителя - Єгоханана. Письменник докладно вивчив історію, побут, суспільне, політичне і релігійне життя жидівського народу під римським пануванням і, розказуючи про Івана Хрестителя, змальовує широку картину тодішнього життя в Палестині. Але увага Мосендза не на побуті і не на самій біографії героя. Письменник розказує про Івана Хрестителя з тою головною ціллю, щоб показати його ідейне зростання, щоб якнайширше насвітлити невтомні шукання героя за єдиною правдою, яка принесе визволення народові: визволення політичне і визволення морально-релігійне.

Для цієї цілі письменник створив у своєму творі настрої. Роман „Останній пророк” має три частини. Перша частина „Батьки” починається розповіддю про священника-праведника Захарію і про його дружину Елісебу-Елісавету з картиною побуту в Геброні, в самому осередку Юдеї. Розповідь про життя цієї рідні дає змогу письменникові змалювати ті політичні сили, які перехрещувались у той час у Палестині. З одної сторони влада знатних, головно священничих, родів і сект, які в жидівському суспільстві були політичними партіями; а з другої сторони утиск окупаційної римської верхівки. Сам Захарія стає жертвою цього утиску. Та письменник кладе натиск на інші важливіші сили, які мають вплив на жидівське суспільство. Це — морально-ідейні сили, які визначають не лише життя одиниці в суспільстві, але теж вказують на відношення людини до Бога. Духове життя жидівства узалежене від віри у прихід Месії. Батьки Єгоханана теж найбільше терплять по причині цього морального натиску: вони бездітні, а бездітність у жидівському суспільстві вважалась Божою карою. То ж Елісеба постійно молиться і просить Бога про сина; про сина не для себе, але для народу, для Месії, молиться вона такими словами: „Сама віддам Месії дитину свою. За храм, за народ, за закон”.

Тут основа ідеологічно-морального стрижня роману. Мосендз змальовує життя свого героя, та лише те духове життя, що домінує в особі біблійного Івана Хрестителя. Єгоханан — це просто уосіблення ідеального шукача правди, людини самовідречення, пророка, який поклявся на кості свого батька „служити Богу живому для майбутніх поколінь живого народу”.

Тут теж і заложення теми роману: народ у моральному упадку, під чужим пануванням, яке лише сприяє моральному розкладові суспільства, і цей народ шукає шляху до політичного визволення і морального відродження. По традиції жидівського народу, моральне і політичне визволення — це одна і та сама про-

блема, що збігається з вірою в Месію. Ця віра на всьому шляху життя народу є причиною постійного духового піднесення; вона теж стає часто предметом торгу і фальшивого наświetлення. Не кожний шлях до оновлення, до визволення правдивий; навіть Богом даний закон людина може різно інтерпретувати. Допитливий дух Єгоханана, який бажає пізнати єдину, неподільну правду, шукає теж того єдиного правдивого шляху до неї. Ведучи свого героя по ступнях пізнання, крізь викладові залі законотчителів, по через роздумування і боротьбу ідей, — письменник дає змогу читачеві пізнати всі секти-партії, які діяли у жидівському суспільстві, і пізнати їх політичні і моральні ідеали.

Друга частина роману „Вибранець” описує духове життя старого Єрусалиму. Разом із героєм роману читач входить спершу у середовище фарисеїв, що становило найчисленнішу секту-партію старожидівського суспільства. Єгоханан приходить до цієї секти з вірою неопіта. Науку фарисеїв про те, що жиди — це вибраний Богом народ, перед яким велике майбутнє у світі, прийняв Єгоханан як найвищу правду. Треба було довгих дискусій, треба було викрити всю формалістику і себелюбство фарисеїв, щоб захитати це велике, побудоване на загальній opinii довір'я Єгоханана. Цей перший сумнів у назорея, який мав стати священиком-законовчителем, щоб нести далі фарисейську науку, не дозволить вже Єгохананові прийняти ідею поверховно, без глибокої віри, без певности, що це саме та єдина правдива ідея, яка веде до визволення і до Бога. То ж і не диво, що він зриває із садукєями, сектою-партією багачів, які зовсім не скривали свого конформізму для вигод життя і в цьому конформізмі знаходили оправдання для явної підтримки окупаційного режиму. Розрив запального ідейного юнака з садукєями оправдує його подив для революційної секти зелотів. Моєндз по майстерному перевів градацію ідеологічного зростання свого героя, залишаючи за зелотами серпанок таємничости, не лише з уваги на їх підпільну діяльність, але більше для ширшого наświetлення душевних змагань і поривів ідейного юнака. Глибокий конфлікт, що зродився між Єгохананом і садукєями, має теж соціальний підклад. Ця соціальна нотка сильно підкреслена автором у висвітленні ролі зелотів. У зустрічі з ремісничою кастою Єрусалиму, в зустрічі з голим, реальним життям Єгоханан починає перевірювати вивчені поняття моралі і правди. У фарисеїв і садукєїв головною проблемою було пояснення книг — релігійних трактатів, їхня головна увага була на Месію. Революційні зелоти, а ще більше сікарії — відлам зелотів, що вів терористичну акцію, мало говорили про Месію. Ще менше говорили про Месію ремісники, які були у подвійній нево-

лі: під чужим пануванням і в залежності від невеликої горстки первосвященничих родів, які на рівні з режимною владою стягали з ремісників податки. Єгоханан мав нагоду пізнати кастові соціальні конфлікти і знання цих конфліктів дозволяє йому бачити ширше ідею визволення народу, бачити ясніше ту правду, що може врятувати народ. Він теж пізнає облуду зелотів і фальшиву гру їхньої революційної акції. Зелот Симон ясно індоктринує ідеаліста Єгоханана, що для зелотів не потрібно, щоб вища правда опанувала почуттями і думками народу. Навпаки, „для зелотської цілі, для зелотських шляхів боротьби потрібно не таких робітників, що жили би зі своїми працедавцями, як брати; потрібно незадоволених, завидуючих, голодних вовків, що ось-ось кинуться на ситих вовків, щоб рознести, розігнати їх, і їхні отари”. Тут і приходить злам у душі Єгоханана, який хотів бачити в революційній безпосередності зелотів зародок тієї безкомпромісової правди, що може і мусить відродити його народ.

Третій розділ роману, що розказує про досвід Єгоханана зі зелотами, має назву „Манівці”. На цьому розділі вривається роман Леоніда Мосендза, якому смерть не дозволила закінчити цього твору. Лише сильний дух, яким обдарований Єгоханан, міг вийти збудованим із цього заламання. До табору зелотів ішов Єгоханан як повний відречення монах, що у посвяті, в манастирській суворості бачить можливість віднайти правдивий шлях життя. Читач розуміє, що шукач правди Іван Хреститель не може прийняти ідеалів зелотів. Характеристична для цієї секти терористична акція, без уваги на засоби боротьби, відштовхує благородну душу Єгоханана. Він виходить із цієї боротьби ідей, з цих манівців шукання, повноцінною людиною, яка у своїй чутливій для справедливості душі відчуває, що шлях до свободи, шлях до правди, шлях до Бога — не у фальшивій догматиці, не в бездушній заяві і не в підступній боротьбі, але в оновленні, в новій ідеї, яка єдина визначає шлях до правди.

Роман Мосендза вривається на сцені, коли Єгоханан разом із праведником Закхієм зустрічають монаха секти есенів і просять його про порадю для хворого Закхієвого сина. На основі біблії, можна додумуватись, що Мосендзів Єгоханан мав віднайти себе в цій секті, яка через суворий аскетизм і відречення вела до святости. Віра Єгоханана в людину, його проповідь милосердя впевняють нас, що письменник Мосендз задумав, щоб його роман був співзвучний із біблійною ролею Івана Предтечі. Лехто пояснює, що зустрічний есен у романі — це Христос. Ненадійна смерть не дозволила письменникові викінчити твір. Мосендз повів читача крутими дорогами шукань за великою

ідеєю, за правдою; він дав пізнати йому всю лож і підступ, що чигають на цій дорозі шукань, — і цього досить. Якби так більше композиційно викінчений цей останній розділ роману (якби Мосендз писав був його з думкою, що тут треба роман закінчити), то тут і міг би він закінчуватись. Прочитавши книгу, читач знає і розуміє, що правда — одна і неподільна, що шлях до неї — один; читач розуміє, що розв'язка для книги Мосендза — Христос. Роман Мосендза говорить про важливий період нових часів, коли велика світова імперія втрачала ідейну і моральну основу, щоб у близькому майбутньому зустріти свій упадок і кінець, коли розгортались революційні рухи, коли тиха сумирна проповідь любови захитала основами людської душі і зросла у нову велику правду, яка поширилась по світі і здобула світ. Письменник говорить про той час із спокоєм, із знанням предмету, з ерудицією, і з тим мистецьким переконанням, яке властиве творцеві, що знайшов себе у творі. Побіч книги Лягерквіста, побіч роману Казанцакіса „Остання спокуса Христа”, побіч біографії Ернста Ренана „Життя Ісуса” — література збагатилась ще одним твором, в якому живе дух Христа. Мосендзів роман — це ще одна розповідь про людське шукання змислу життя, шукання тієї правди, що визначає порядок і вартість життя людини. Український автор дав твір з проблемою, що є вічною людською проблемою, яка вічно народжується і вічно повторяється, як загублена казка перших принагідних гостей з Лягерквістового „Міту людства”, що її люди-на вічно шукає і завжди наново відкриває.

ТРАДИЦІЯ КОЖОМ'ЯКИ

Хоч переказ про Кирила Кожом'яку так дуже нагадує старогрецький переказ про Мінотавра, він у нас зовсім інший, новий і своєрідний. В українському переказі змальований український фольклор, в ньому новий зміст і новий світогляд. У старогрецькому переказі героєм є король Атен, його геройський чин зумовлений допомогою Аріядни, та головне, поза лаштунками дії стоять божественні сили, які і є головними дієвими особами грецької мітології. Переказ про Кожом'яку — це інший світ. Нещастя, що нависло над Києвом, — це реальна дійсність. Переказ так і починається ствердженням реальної дійсності, що „жив у Києві князь і коло Києва змії”. Князь поставлений нарівні з народом; він висилає змієві свою доньку, мовляв, коли давали городяни, то їй треба і йому дати. В ньому нічого з божественного мітологічного родоводу, як нема ніяких надприродних сил в змієві, та й у героєві переказу Кирилі Кожом'яці. Змії — це радше те природне нещастя, неправда і несправедливість, що існують як реальний компонент життя. Також і Кирило Кожом'яка — це та сила, що може ставити чоло нещастю, неправді і несправедливості. У нашого героя лише ім'я, що вказує на його виїняткове становище, але й воно в українській дійсності означає радше господаря, ніж який спеціальний шляхетний родовід. Переказ про Кожом'яку, про народнього героя, який ставить свої сили до диспозиції свого суспільства, який стає на захист свого народу і своєї країни у час великого нещастя, коли чорні хмари насувають над країну, коли нарід у смертельній загрозі, стає на боротьбу проти неправди, несправедливості й утиску, в обороні правди, справедливості і свободи — це той міт призначення України, що став стрижнем свободолюбних пориваїв українського народу.

Живою легендою він відроджується у щораз інших видах, в переказах про Кармелюка, чи Залізняка, про козака Голоту, чи Довбуша. Він зреалізується багатократно живою дією, від походу Ігоря почавши, почерез могутній чин Богдана Хмельницького, до найновіших часів. Він і характеризує психіку української людини на всьому просторі її буття: спокійне трудолюбиве життя української людини одвічно непокоїть загроза чорних сил, що мов грізні хмари насувають на розквітлі українські поля. Напроти цих сил підноситься з народу герой: він, як і весь народ, простий і пересічний, та в ньому приспані

могутні сили і фізичні, і духові, які у час смертельної загрози здібні на неземський вчинок.

Прометей, напевно, імпазантніший. Це титан, що поважився вдерти у всемогутчих богів тасмницю порядкуванню світом. Правда і в Прометея філантропічне почування; але наголос у цьому міті радше на бунтарському духові. В новіших часах Прометея замінить доктор Фавст, який стоїть і далі в осередку європейської культури. Кирило Кожом'яка не визначається тим постійним, невсипущим духом, що ним горить Прометей. Він — мирний і тихий повсякденний працівник, який знайшов своє місце у простому уявленні про тихий мирний світ, який віддає свою силу і свій глумд щоденній ужиточній праці. Це не мрійник Пер Гінт, не романтичний Дон Кіхот, хоч і безінтересовний характер Кожом'яки близький ідеалістові з Ля-Маншу. Це реальний герой, приспаний герсй-багатир, який в обличчі великої загрози стає у бій на життя і смерть, щоб рятувати свій нарід перед цією загрозою.

Цей образ народнього героя постійно живе в народі і постійно росте з народом. Вся козацька романтика нашого селянського народу — це здійснювання легенди про того приспаного велетня, який оживає в переказах про Вернигору і Байду, про Верниволю і Гамалію, який стає щораз новою проблемою в літературі.

По слідах цієї стародавньої української легенди йде творчість Уласа Самчука. Самчук вийшов із селянського суспільства, з упорядкованого патріархального суспільства, що захувало свій зв'язок із давньою традицією у глухій Волинській провінції. Волинь — це не просто частина України — клаптик української землі. За історичними гіпотезами, Волинь — це перша державна організація наших предків, це передвісник золотої доби Київської Русі. Якщо приймемо варязьку теорію початків Київської Русі, тоді Волинь — це слов'янські початки нашої державности, а слідом за тим початки нашого світовідчування і світогляду. Цей епізод важливий для ідеологічного нашарування, яке йде в парі з амбіціями. Перший великий твір Самчука — трилогія „Волинь” — це і є родовід цієї нової людини, її амбіцій, її ідеологічного зростання, людини, яка за легендарним зразком стане новим втіленням народнього героя.

Весь зріст Самчукової творчости, яка намагається бути глибокою в ідеологічному аспекті і широкою в концепції і проблематиці, тримається цупко Волинської землі у двох розмірах: історичному і побутовому. Хоч письменник від юнацьких років живе на еміграції, фокус його творчої обсервації постійно на Волині. Тут насувається деяка аналогія Самчукової творчости з творчістю одного з найвидатніших письменників теперішнього часу Казанцакіса, який народився на Криті і в цій своїй вужчій батьківщині віднайшов підґрунтя для своєї письменницької правди.

Це тільки збіг обставин, що Волинь і традиція Кожом'яки перекликається з Критом, що був предтечею грецької культури. Ніко (Микола) Казанцакіс народився на Криті в 1885 році, коли цей острів був ще під турецькою окупацією. Але він мав свою ширшу батьків-

щину, що прийняла його і відкрила перед ним брами високих шкіл (він закінчив правничий факультет Атенського університету) та й відкрила перед ним, шлях до кар'єри, до директора департаменту в міністерстві праці й до міністра освіти Греції включно.

Правда, Казанцакіс був насамперед визначним грецьким поетом. Його головний поетичний твір — це „Одіссея” — епопея з 24 довгих книг, 33,333 рядків. Це продовження Гомерової епопеї. Казанцакіс водить стародавнього грецького героя новими, незаними у старовині, просторами нашої землі, почерез Африку, і південний полюс, і почерез вічні ледовики і вкінці каже йому вмерти, розчарованому в нелюдності нашого часу. Казанцакісова поезія захоплена героїськими посталями, він оспівав Данте, Ніцше, Греко, Джінгіс Хана, написав поему про Прометея, написав драми про Никифора Фоку, Одіссея і Христа. В його поезії побіч ліризму філософічна думка. Поезія здобула Казанцакісові славу найвизначнішого грецького поета лише у Греції. Славу передового світового письменника принесли йому романи вже після другої світової війни. Як романіст, Казанцакіс невблаганий реаліст, але його реалізм багато прикрашений вибуваючою фантазією і містицизмом. Перший роман, що здобув Казанцакісові ім'я у світі — це „Олексій Зорба” — пригодницький роман з побуту в рідному Криті. Герой роману, — це постать на зразок античної мітології, повна вітальних сил людина, скоро до праці, і до вина, і до любови, задавака, що не боїться ні Бога, ні чорта, та ще й із вантажем 65 пережитих років, які не заваджають йому почувати себе вповні молодим і відважним.

Казанцакіс — це не лише великий епік; у нього глибока життєва філософія. Від захоплення Ніцше, Казанцакіс звернувся до філософії Анрі Бергсона, якого викладів слухав підчас студій в Паризькій Сорбоні, постійно шукаючи ідейного визначення для людського життя. В книзі спогадів під назвою „Звіт для Ель Греко” письменник сказав: „Все життя я намагався витягнути мій розум до найвищого пункту, аж він починав ламатись, щоб створити велику думку, яка могла б дати нове значення для життя, нове значення для смерти і могла б потішити людство”. Розуміючи важливість християнства для теперешньої цивілізації, Казанцакіс простудіював не лише християнську релігію, але й особу Христа. В романі „Грецькі страсті” він усучаснював Христові страсті, зображуючи трагічні події нашого часу. Підчас страстної вистави у грецькому селі матеріалізується конфлікт між багатими мешканцями села і юрбою втікачів від турецького переслідування; у висліді бійки юрба лінчує актора, що відтворював ролю Христа. В романі „Остання спокуса” Казанцакіс зобразив Христа, як людину з усіми людськими слабостями, які зумовляє життя на землі. Смерть і воскресіння Христа представлені тут з того погляду, що його визначувала Казанцакісова філософія: призначення людини у її власній діяльності у свідомості життя, смерті і Бога. В романі найсильнішою посталям є Юда, жидівський революціонер-зелот, який свідомо бере на себе ролю зрадника не лише в очах сучасників, але майбутньої історії. Христос у романі є лише

людиною і як кожна людина підданий тим самим спокусам, про які Казанцакіс пише: „В мені є темні нерозгадливі сили Зла — людські і понадлюдські; в мені є теж ясні сили, людські і понадлюдські, божеські сили, а моя душа — це арена, на якій ці дві армії зустрілись. З того ці непосильні страждання”.

В подібному аспекті написана також книга про св. Франціска. Як Христос, в „Останній спокусі”, чи Одисей в епопеї Казанцакіса, так св. Франціск бореться, щоб здавити у собі земські бажання для твердого і більше правдивого життя духа. Ніхто з сучасних письменників не міг би показати глибини людських страждань і заломань і зривів переконливіше, як Казанцакіс, який самий терпів важкою скірною недугою. Казанцакіс вірив, що лише душевна боротьба гартує людину і приводить її ближче до Бога. На тому шляху душевного терпіння він знайшов святість Франціска, бо популярна легенда про нього видавалась йому за лагідна для справжнього святого. На цьому шляху Казанцакіс знаходив свого героя — реалістичного, стихійного велетня на міру мітології із реалістичною, первісно-жорсткою любов'ю до свободи.

Цей стихійний герой Казанцакіса найповніше живе у романі „Свобода або смерть”, що розказує про повстання греків на Криті проти окупаційної турецької влади під кінець дев'ятнадцятого сторіччя. Тут духовий зв'язок Казанцакіса із його ближчою батьківщиною: з її мітологічною, ідеологічною, духовою, і побутовою правдою найглибший. Один із провідників повстання капітан Мікеліс змальований на зразок Казанцакісового батька — це й є ця давня майже мітична людина — сильна, здорова і майже дика, що належить швидше до далекого минулого, ніж до сучасності. Та й сама боротьба — це не звичайне повстання, бо боротьба ведеться без ніякого плану, без розсудливості і вона може закінчитись лише смертю. Це скоріше вибух стихії, життя зв'язане із силами землі і космосу, серед первісної природи між недоступними скалистими горами і стихійним морем, життя людей народжених і виростилих серед стихії, це зудар цих понадчасових сил, зудар добра і зла, ангела і диявола — боротьба, яка не знає компромісів і може закінчитись лише повною перемогою або смертю.

Тут можна шукати подібностей між Казанцакісовим героєм і Самчуковим героєм. Крит і Волинь — це дві різні території. Крит це дві стихії: стихія крем'янистих гір і стихія моря. Волинь — це затишна сторона, багата на родючу землю височина. Але з'єднає ці дві території історія, яка не жаліла їм життєвого досвіду. Постійні війни змусили спокійного мешканця волинського затишшя віднайти у собі ту силу, що могла б спрямувати його на спротив в обороні свого життя й екзистенції. Цей герой волинського затишшя не може горіти прометейським вогнем. Він радше традиційний Кожом'яка — приспаний народній герой, якого лише великий удар, велике нещастя може змусити до спротиву, до боротьби проти цієї загрози. Самчук так і зацікавлений у тверезій, діловій людині, в якій більше амбіції, ніж духового горіння, більше впертої послідовності, ніж запального

поривання. Вже трилогія „Волинь” вирощує ту нову сільську інтелігенцію, яка хоче zorganizувати своє завтра, яка хоче віднайти і виявити своє ідеологічне обличчя, а в парі з тим знайти своє місце у житті, щоб проявити свою силу, приспану, невикористану, незорганізовану силу. Трилогія „Волинь” — це апотеоза українського селянина, чи радше української людини, яка вийшла з українського села — того українського села, що має свій традиційний порядок, де власність землі зобов'язує до відповідальності: особистої і суспільної, історичної і метафізичної. Самчуків герой — це селянин господар не лише згідно зі своїм суспільним становищем але теж за світовідчужанням, це людина реальної і систематичної праці. Самчук свідомий, що він ідеологічний речник селянина-власника землі, свobodного господаря на хуторі. В нього і є ідеологічний роман, що має назву „Куркуль”. У Самчукового героя не лише традиція, в нього і стихійність, подібно, як в героя Казанцакіса. Та ця стихійність не така показна і не така гучна. Вона проявляється у щоденній послідовній праці, яка вимагає тієї ж впертості і тієї завзятості, що боротьба на Криті. Ніхто інший, як український селянин розуміє найкраще цю правду, що її уклав Казанцакіс в такий афоризм: „Вмирай кожної днини. Народжуйся кожної днини. Запереч усе, що маєш кожного дня. Найвища чеснота — це не бути вільним, але боротись за свободу”. Волинський селянин знає цю правду; його щоденне змагання — це важка вперта праця, і ця його праця — це боротьба не лише за свободу, це боротьба за існування. Самчуків герой — це не індивідуальний герой, незалежний борець, чи самотній мрійник. Він, як і герой Казанцакіса — людина традиції, зв'язана з родом і суспільством. Щоби жити і перемагати в кожному дні в боротьбі за життя, він мусить бути вірним родові і суспільству. Це народний герой, якого прототип бачимо у Кожом'яці, богатир, який, охороняючи своє право на життя, охороняє право роду і суспільства, стає на службу народові.

Спільна риса, що властива обидвом героям: Казанцакісовому і Самчуковому; це віталізм, та життєва сила, що її філософ Анрі Бергсон назвав „елян віталь”. Казанцакіс був визнавець Бергсонової філософії, що її поєднував із філософією Ніцше, який виводив родовід ідей від віталізму. Світогляд Самчука не має тих гесретичних основ, що їх має світогляд Казанцакіса. Самчукова настанова на тверезу, ділову людину переходила від волюнтарної романтики до розумового реалізму. В нього більше підсвідомо вирощувалась думка не так про творче зростання людини наслідком внутрішньої вітальності, як радше потреба оформити цю стихійну внутрішню вітальність, яка існує в українській людині, мов та казкова сила у Кожом'яці. Тут і засновск практичного первня ідеології Самчука. Самчук, як і Казанцакіс, був періодами активний у політичному житті. Характеристична риса його політичної діяльності це твереза і відважна оцінка подій і можливостей. Варто пригадати про становище Уласа Самчука до подій, які розвинулись по українській землі з вибухом німецько-советської війни в 1941 році. Тоді, коли волюнтаристична романтика підказувала творити похідні групи, кладучи наголос на ідеологічну

пропаганду, у Самчука переважила твереза оцінка ситуації і він її висловив в той час в Літературному клубі у Львові пригадкою малого епізоду з недавніх подій в Карпатській Україні. Тоді — за словами очевидця Самчука — вже була згода (добровільна, чи накинена — не важно) чеського уряду визнати за Карпатською Україною право на незалежність у формі самостійної, чи автономної одиниці. Чеський уряд запросив до Праги карпатсько-українського міністра, вислав йому навіть авто, щоб цей міністер міг приїхати до столиці, як і треба дипломатові. Та виявилась інша трудність: в цілій Карпатській Україні не було шофера, який міг би був завезти свого міністра на переговори. Самчук свідомо говорив про цей епізод. Цей епізод напевно сидів у його думках, як важкий тягар, що придавлював і мучив. Це не так важко кликати поетично: „О, земле, велетнів роди!” Українська земля багата і плодюча. Вона з давен давна родила багатирів на подобу Кожом'яки. Письменник Самчук розуміє це і його турбує не поетична романтика героїства, але систематична організація героїської постави української людини до життя. Світ Самчукового героя — це українське село, традиційна українська громада, яка знає і любить свій традиційний правопорядок, де власність землі зобов'язує до відповідальності: особистої і суспільної. Самчуків герой — це тим селянина-господаря, це реальна людина, яка живе у патріархальній традиції, але у свідомості, що на її життєвому шляху важкі переpons, що її життя — це постійна і важка праця-боротьба, щоб відвертати ці переpons, відсувати їх із свого життєвого шляху, нищити їх, мов отого мітичного дракона Левіятана, який постійно чигає і загрожує. Це світовідчужання і зумовляє стиль творів Самчука, який став майстром широкої реалістичної розповіді — найвідповіднішої форми для зображення людини повсякденної реальної і систематичної праці.

„Марія” добре характеризує романістичний світ Уласа Самчука. Ось тут у постаті жінки — портрет української людини в житті, в дії, картина людської праці-боротьби, змагання людини до повноти існування, як його розуміє Самчук. Героїня роману — не якась відома історична постать, а проста, нікому невідома, неписьменна селянка. Ця скромна пересічна людська істота скриває у собі ту життєву силу, що дозволяє їй відчувати насолоду життя, відчувати радість землі, тепло сонця і тасмницю неба, що дозволяє їй боротись із чорним Левіятаном, який велетенською тінню приляг на її сільську батьківщину і загрожує вовною загладою. У Самчука не механічне пересадження Бергсонового віталізму, в нього радше перевага традиційного, постійне відцвітання цього багатирського первня, який покладений в українському міті про боротьбу Кожом'яки. Українська земля народжує велетнів, потрібно лише усвідомити всю небезпеку, щоб цей велетень відчув свою силу і станув до бою, що може закінчитись лише перемогою або смертю. Як у світі Казанцакіса.

А нагод для цього усвідомлення не бракує. „Іноді так буває, що, здається, наче Бог не має сили, така найде смуга на життя, таке зробиться повітря, така темнота огорне землю.” Самчука найбільше

цікавить саме той трагічний час, коли землю огортає темнота. Самчукова „Волинь” втішається і досі славою найкращого Самчукового твору. Та у „Волині” весь „поетичний” Самчук, тоді, коли Самчук-реаліст, Самчук-громадянин в реалістичному романі, зразками якого є „Ост” і „Темнота”: Самчук свідомо визначив свою мету: бути загально зрозумілим і загально відповідальним письменником. Це ж не випадок, що Самчук береться за актуальні теми („Кулак” і „Марія”, „Гори говорять” і „Юність Василя Шеремети”). В нього почуття відповідальності, як у Липи в літературно-історичному есею, чи у Маланюка в поезії. Самчук цікавиться подіями, знає ці події, він їх розуміє у своєму повному світоглядному аспекті і тому хоче про них писати. Зміст і думка — це головні атрибути його романів, яким присвоєний ідеологічний принцип. Самчука совєтська критика називає ідеологом куркульства. Він є справжнім ідеологом „куркульства” в позитивному значенні, коли куркульством називати традиційний український порядок життя на землі. Одиниця є членом рідні, рідня виходить із роду, рід є тим стрижнем, який забезпечує тяглість життя. Біологічний принцип жити і вижити є збагачений містерією тієї традиції, яка визначує місце і дозволяє певно ставити кроки на своїй землі. Рід Морозів може бути надуманим зразком в ідеологічному аспекті, але він живий життєвою правдою безпосередньої обсервації і переконливості відчужань. Це епопея на славу свободної праці селянина, чи радше свободної організації праці, яка характеризує людину-сотворіння, що може думати і відчувати, що шукає за повнотою життя. Самчук не знає ідилії; навпаки, він шукає ударів, бо лише в ударах можуть повністю жити його герої. Найтипівіші Морози в „Темноті”, у страшні часи тотального наступу Москви на Україну. У книзі на вершому пляні історія двох братів, яким революція і пореволюційний терор зруйнували батьківський хутір — осередок і вихідний пункт їхньої радше духової ментальності, ніж світогляду, але не знищили у них ділової активної постави до життя. Бергсонів „елян віталь”, яким живуть Казанцакісові герої тут найсильніший. Вся дія „Темноти” відбувається в той самий час, що його в трагічних тонах крайности зобразив Тодось Осьмачка в „Ротонді душогубців”, та Самчукові герої не жертви розбитого навалюю корабля, не нещасні люди, які хапаються руками за якийнебудь брусок, щоб оціліти, але вони виказують організаційну пляновість, послідовність, відвагу і сприт і по волі, чи неволі включаються в рушійну силу тої навали, яка руйнує старе і плянує побудувати нове. Ця пристосувальність Самчукових героїв кориниться саме в їхньому соціальному походженні, у світовідчужанні, що на першому пляні ставить працю, систематичну організацію праці, діловість. Традиція Кожом'яки перемагає повністю. В Кожом'яки повна свідомість: проти чого боротись, але в нього нема ніякої свідомості, за що боротись. Самчук пішов далі: він пожертвував ідеологічним принципом для біологічного. Життєва сила в людині — це головна сила згідно з Бергсоною філософією і ми бачимо, як ця життєва сила випихає двох натаврованих ворогів режиму вже самим походженням куркуль-

ських синів на шлях кар'єри, яка веде їх на вершини советського адміністративного ладу. Залишаючи на боці питання правдоподібності такої ситуації, реалістична сила роману переконує. Якщо автор знаходить тему, що для нього є переживанням, і зображує її з напруженістю, інтенсивністю, що зроджує ілюзію повного переживання — тоді це перемога в романістиці. В „Ості” і в „Темноті” Самчук найповніший у своїй життєвій філософії. В осередку обсервації — село, селянський герой в обставинах, які змушують до боротьби, до тієї засадничої, основної боротьби, яке має популярне визначення боротьби за існування. Як і в Осьмаччиній „Ротонді”, у Самчука героями письменник і селянин. Та коли Осьмачка розкрив смертельну рану, що її заподіяв нелюдський режим селянській сім'ї, і розповів, як брат доносить на брата, Самчукова куркульська сім'я виказує родинне себелюбство і допомагає собі взаємно у кар'єрі. Хоч письменник призначив своїм героям шлях вислужництва ворожому режимові, то все ж таки він ясно поставив у книзі ідеологічне кредо. Самчук дав загальну характеристику советського режиму, шукаючи причинності його жорстокостей у психології і традиції російського народу. Самчук — твердий позитивіст. Його ідеал життя — це тверда плідовна праця. Революцію він ненавидить, він вважає її злом, що приходить як наслідок безплановости. Революції можна запобігти, як плановим дослідництвом можна запобігти пошесті. Тут і ціна Самчукового героя навіть в соціалістичному суспільстві і Самчук пророкує, що в цьому суспільстві „у майбутньому куркуля не тільки не будуть ліквідувати, але намагатимуться штучно його розплоджувати. Без цього творчого складника формули життя, життя неможливе.” Біологічний інстинкт людини жити і вижитись далеко сильніший в обставинах, які постійно загрожують смертю.

Тема війни — це найкраща нагода для Самчука показати свого традиційного героя. Кожом'яка починає діяти тоді, коли безмежне нещастя валиться на країну, коли суне на країну чорна хмара — народне утотоження всього стихійного і природнього лиха і зла. Остання війна ще не дочекалась епопеї. Занадто схаотизована і нестійка ідеологічна підмурівка цих жорстоких років, занадто ми всі ще втягнуті в цей хаос, щоб знайти в ньому той промінь світла, який міг би освітити і мистецький твір. „Чого не гоїть вогонь” — це відважна проба письменника Самчука показати події останньої війни в Україні. Цю повість можна прирівнювати із подібними тематично творами Гончара, чи Стельмаха і в цьому порівнанні Самчук виграв. В нього живе знову той самий герой, який властивий традиції Кожом'яки, в нього ще яскравіше навітлений той позитивістичний погляд, який шукає організаційної системи дії і боротьби. Балаба-Троян — це плід української стихії, це той самий приспаний багатор, який хоче жити і вижитись. Цей новий роман Самчука викликав похвалєну дискусію. Спринчили цю дискусію ті, які бажали від Самчука підробленого героя: ідеологічного провідника, незламного борця, праведника. Але Самчук не мрійник-романтик, він реаліст-позитивіст. Його роман — це фрагмент тої дійности, що її бачить письменник

реаліст. Самчук змалював підпільну боротьбу у своєму рідному селі, як вияв стихійної оборони українського селянина проти насильства. Письменник не лише підкреслює сильно цю народню стихію, на зразок якоїсь нової Гайдамаччини, але теж свідомо елімінує керівництво революційних проводів, партій, чи організацій. І тут він найвірніший традиції Кожом'яки, який знає проти чого боротись, але не знає, за що боротись. Чорна хмара з-за лиману викликає спротив у гайдамацькій душі. в якій приспана сила героя, але гайдамацький герой ще не вмів організувати порядку і це його слабкість і це найбільша турбота письменника Самчука. Улас Самчук віднайшов інтуїтивно у свого героя-багатиря і він вірить, що в Кожом'яки побіч його яснила новітня філософія. Та він не знайшов змоги прикласти всю ту ідеологічну силу, яку він знає і розуміє і якою виповнені його романи. Організація дії і боротьби, послідовна організація боротьби і праці — це ідеал, що його хотів би бачити письменник Самчук у свого героя-багатиря і він вірить, що у Кожом'яки побіч його багатирської сили прихований ще й інтелектуальний талант. Експеримент із Морозом — це наслідок цієї віри.

Самчук чесно і гідно виконав свою місію, яку поклав перед ним його талант і його час. Він став першим і останнім співцем „куркульства”, того творчого селянства, тої творчої сили, що могла почати новий етап життя, створити новий міт. Самчук проспівав свою пісню чесно і відважно, в традиції, що сягає давніх і перших початків історичного і духового життя народу. У час, коли валились давні міти, коли банкрутували ідеї, Самчукові не було дано створити новий міт. Але цей новий міт буде легше створити із досвідом, що його вніс у літературу Улас Самчук.

ПОЕЗІЯ ЦЕ ПРАВДА

Поезія має різне визначення і різне значення у різних людей. Поезія — мистецтво і розвага, це вияв почувань і зразок метричних форм, це переживання й обсервація, як теж і щось далеке від обсервації — можливе лише в уяві. Загально згоджуються, що поезія — це виявлення глибоких зворушень, відображення пристрастей в окресленій літературній формі. Існує теж дуже різнорodne визначення поезії самими поетами. Клясики згоджуються, що поезія — це свідоме відтворення пережитого; модерністи радше вважають поезію самим переживанням. Еліот критикував романтика Вордсворта саме за визначення поезії. Вордсворд стверджував, що поезія — це спонтанний вилив сильних почувань, нове зворушення, що відроджується у поетові у спокійній контемпляції. Модерніст Еліот заявляє, що поезія — це ані зворушення, ані відродження зворушень, ані теж спокійна контемпляція; це радше згущення багатьох досвідів, які сприймає людина, часто несвідомо.

При такій різнородності визначення поезії, простіше і доцільніше буде поглянути, яка ціль, яка мета поезії. Український позитивіст Іван Франко кликав по традиції: поезіє, розрадо одинока. Англійський позитивіст Мет'ю Арнольд говорив, що ціллю поезії є критика життя. Сьогодні мало-хто згодиться із цим визначенням і треба радше вважати поезію інтерпретацією життя, чи навіть інтенсифікацією життя. Поет відкриває перед читачем давній світ у нових картинах. Поет бачить кожну річ, яка вже існує давно, новою і подає її читачеві як нову. В той спосіб поезія дістає нове визначення. Вона визнана, як засіб комунікації, та й не зовсім звичайний засіб комунікації, але радше засіб інтерпретації того світу, що його віднаходить поет. Завдання поета показати нове знайомим, і знайоме новим: поширити перспективу баченого світу, збільшити і збагатити самий світ, в якому живе людина.

Так ми можемо поставити твердження, що поезія — це не лише переживання; це радше зміст переживання, це окреслен-

ня дійсности, що є нічим іншим, лише ствердженням правди. Чудесний дар, що ним обдарована людина, єдине з-поміж усіх створінь: вміння думати абстрактно, думати символами і передавати свої думки другим; володіння словом, тим словом, що у багатьох філософів стоїть на початку всіх речей — це основа поезії, це той матеріал, з якого побудований світ, що у ньому живе людина, це форма, в якій людина може бачити і сприймати правду. Поезія може заспокоювати естетичний смак, може принести розвагу, може збуджувати почуття, народжувати уяву, може теж бути вправою в метричному упорядкуванні слів і понять — та завжди, якщо її трактувати поважно, вона висловлює правду, ту правду, за якою тужить людина і яка визначає людині віднайти себе і свій світ, віднайти своє місце і своє значення у цьому світі.

Гайдегер перевів був аналіз поезії Фрідріха Гельдерліна, щоб подати докази для цієї глибокої філософської суті поезії. Такі докази можна знайти і більше у творах великих поетів, починаючи від Гомера, чи Віргілія, від Данте, чи Гете. В українській поезії Шевченко — це наймаркантишій доказ на те, що поезія — це правда. Шевченко по біблійному визначив ролі поетичного слова, яке в нашого поета являється живим словом, божим словом, кадилом істини. Поезія Шевченка — це твердий доказ, що поезія — це правда, якою можна і треба жити, і він в повній свідомості і відповідальності заявляв, що це слово, як життєву правду, ставить на сторожі життя свого народу.

Наслідуючи Гайдегера, візьмімо іншого нашого поета для переведення доказу на визначену суть поезії. Павло Филипович, якого поетична творчість обірвалась рано, подібно, як і творчість Гельдерліна, хоч і з інших причин і в інших обставинах, може бути об'єктом аналізу. Філософська лірика Павла Филиповича стоїть на тій висоті, де мова про місце людини на цій землі, де мова про світогляд. Уявімо поета в реальному світі. Учитель гімназії, чи теж професор університету у Києві в часи, коли революція принесла нову реальність, а разом із нею нове визначення понять. Та цей учитель — поет. Для нього реальність ширша за ту, що її визначає дійсність, він її бачить уже у тих вимірах, що їх віднаходив на заході Європи Еліот:

Для слів немає меж.
Майбутнє і минуле
влились в сьогодні. Так ріка
вливається у море неозоре,
Так рука

руки шукає,
серце чуле
гукає серцю: йдеш?
Дивись — немає
колишніх меж.
І всі слова
вливаються в розмову,
одне від одного беруть понову,
красу і силу.

Це світогляд поета. У час, коли революційні сили принесли новий порядок і нову дійсність, яка полонила всіх і все, яка примушувала поетів співати їй пеани, — поет Филипович виявив ширше і глибше розуміння життя, разом із тим і самої поезії. Для нього поезія — це не лише клич теперішнього часу, це радше ланка в творчому житті людини від минулого почерез теперішнє до майбутнього, це ствердження вищої універсальної правди, за якою тужить людина. Поет зумів підняти понад „залізний заклик чорних димарів”, він іде широким шляхом, мов Скворода, заявляючи філософічно:

Земна принадо! Вітре золотий!
Ти не приносиш ні скорбот ні карі.
Блакитним небом і мене укрій! —
У вічний степ жену пісень отарі...

У Филиповича можемо відкрити те саме ствердження про поезію, що його знайшов Гайдегер у Гельдерліна, а саме, що поезія найбільш невинне зайняття з усіх професій.

Кому не мріялось, що є незнана муза —
прекрасна дівчина, привітна і струнка,
яка в минулому з'явиться уміла
поетам радості і вроди і любови,
і навіть дудочку приносила тоненьку
і награвала їм пісні сама.

Як Гельдерлін, Филипович відчуває, що поезія неначе мрія-сон, а не реальність. Що більше, поет навіть активно не мусить співдіяти у творенні поезії: незнана муза приносить йому дудочку і сама награвас йому пісні, які він передає читачам. Це справді невинне зайняття, яке не вимагає ні фізичного, ні умового зусилля, це гра, хвилини безтурботної втіхи, ілюзія. Але це не повне ствердження. У дальших рядках тієї ж самої поезії поет кличе:

Не вірте мрійникам, не слухайте померлих!
Борвієм, пристрасстю і згагою степів,
тугою темною і буйними дощами,
життя несеться над усіми нами
і вимагає ладу і пісень.

Поезія може видатись невинною грою мрійникам, які не знають і не розуміють реальности. Филипович розуміє реальність і розуміє відношення поезії до реальности. Він знає, що поезія — це вислід того найбільшого дару, яким обдарована людина: висловлювати думки і передавати їх другим, поезія — це живе слово. Поет Филипович свідомий тієї великої вартости, що заложене у слові, людській мові.

Нема словам лічби,
нема на них нероду.
Їх сіють і любов і гнів,
їх виплекать мені звелів
той нарід, що знаходить згоду
поміж прийдешнім і бажаним...

Поет теж і свідомий свої місії. Він каже про себе:

Я робітник в майстерні власних слів,
та всі слова я віддаю усім,
будую душі, викликаю гнів,
любов і волю вводжу в кожний дім.

Невинна професія, гра, безтурботна втіха — слова, що видаються нашіптаними музою, — це ті викуті у поетовій майстерні слова, які говорять людині про важливі справи; це слова, що будують душі, викликають гнів і любов, приносять волю у кожний дім. То ж і поезія — це зовсім не невинне зайняття, але найбільш небезпечна мова, що говорить про те, хто є людина. Це не фантастична видумка, але реальна питоменність життя, бо

І навіть дано Орфею
не слова летючий дим —
всевладну силу, щоб нею
і камінь зробив живим.

Сила постового слова необмежена: це підставова життєва сила, яка помагає людині віднайти реальність, віднайти себе; яка творить людину.

Поет має у своїй професії силу найбільшійше користати із того дару, що ним є людська мова, всевладну силу, яка за мітичним переказом могла оживити камінь. Зрозуміла річ, що ця сила — це небезпечний дар людини. Поет може нести гнів і любов, він може творити реальність. „Життя йде над нами, неначе буйні вітри” — це загальне ствердження реальності. І далі: це життя вимагає ладу і пісень. Це ствердження другої реальності, що її вже творить слово, поетова мова. Це слово настільки важливе, що його вимагає життя, без нього не може бути життя.

Розуміючи цю важливу і небезпечну — як говорить Гайдегер — властивість поезії, Филипович приходить до ширшого універсального ствердження, що мова — це та властивість людини, що творить життя не одної людини, але усіх поколінь. Чудесний дар передавати думки і сприймати думки дає змогу людині жити історично. Слово дало підставу людині створити той реальний світ, в якому вона живе. Тут і третє ствердження запозичене у Гайдегера, що людина завдяки дарові вести розмову, завдяки дарові сприймати думки інших могла створити ту реальність, у якій живе. Поезія — це не лише надхненна пісня поета, це засіб комунікації. Поет не лише будує душі, викликає гнів, чи теж любов, входить у кожним дім; поет теж переймає всі ті слова, що жили раніше, переймає мову попередників.

І зійдуть тихо зелені трави,
зростуть між ними квітки малі
і перекажуть слова ласкаві
від тих, що в чорній лежать землі.

Це заложення світогляду поета Филиповича, в якого критики завважують пантеїзм. Він ясно сказав, що майбутнє і минуле вплилось у сучасне. Сучасне живе завдяки минулому і для майбутнього. Сила слова в комунікації між майбутнім і минулим, це та сила, що створює підстави тягlosti людського роду. Самий поет свідомий того, що він перейняв свій поетичний дар від попередників:

Надхнення, втіху чую я тоді,
коли учусь у давнього мистця.

Поет віддає всі свої слова усім, але він теж сприймає всі ті слова, що їх сказали його попередники. Слово — це найбільша подія в людському житті, це постійна незмінна вартість, яка

вирішує про життя людини впродовж поколінь. Слово — це фундамент тієї великої будови, божеської будівлі, це підстава тої засадничої вартости, що є постійною. Филипович свідомий цієї великої вартости поетичного слова. Його розуміння реальности не затьмарене ніякою ілюзією.

Нехай архангел у труби трубить —
мерці не встануть з одвічних трун.

Це заява, що належить до конфесійного звірення. Поет знає і розуміє проминальність усіх речей. Але він теж знає і розуміє силу поетичного слова. Поняття поетичного слова виростає у нього до величини надприродної, абсолютної. Поетичне слово у Филиповича — це сонце-золотий кобзар, це тривала і постійна вартість, це визначення тієї сили, що становить про людське життя.

А давнє слово на сторожі,
як пишне дерево зросте...

перекликається він із Шевченком.

Визначивши ці небуденні властивості поетичного слова Филипович ставить заключне твердження: все проминальне; єдине, залишається, це поетова мова:

Навчись і ти, коли прийде твій день,
віддати усім прозорий мед любови,
приваблюючи фарбами пісень,
мандрівників далеких, випадковий.

І непомітно передай вікам
оті пилини сховані насіння.
Смерть не мине, і ти загинеш сам,
та безліч, раз зійдуть твої насіння.

Поет загине, як все інше земне. Але його слово залишиться для мандрівників далеких, випадкових. Сила комунікації поетичного слова перемагає природні закони смерти, вона діє незмінно і перманентно, це універсальна сила. Поезія вічна, вона живе постійно. У час, коли революція поставила на свої прапори гасла за матеріяльні добра, що мали стати участю усіх людей, поет пригадував про ту найважливішу силу, що вирішує постійно про життя людини, про слово.

Людино!
Здобувай
незнане слово!

Филпович не знає іншої тривалої універсальної вартости, лише поетичне слово. Це найбільший дар і найвища ціль людини. Поетова мова — це чарівний дар, що не лише сягає далеких початків людського існування, даючи можливість комунікуватися із давніми мандрівниками людського духа, сприймати слова тих, які вже лежать у чорній землі, відчувати втіхи і надхнення давніх мистців. Вона також залишається для нових далеких, незнаних мандрівників, які завдяки поетовій мові можуть включитись у ту вікову людську мандрівку, що зветься життям. Филипович, цей спокійний опанований поет-філософ, знає лише одне хвилювання, це хвилювання в ім'я універсального життя. В нього вірш на зразок баляди-легенди (На стінах вечірня тінь) про те, як „колись пішов мандрівник, почувши птицю чудову та сам і не знав, що зник і вже не житиме знову.” Правда про цього мандрівника завжди перед поетовими очима. Завжди в кожному часі ті самі сили діють на згубу людині:

...я очі звів —
і всюди погрози згуби,
і в темній пащі віків
блищать золочені зуби.

Але поет свідомий, що єдине, що залишається людині це слово, поетичне слово, спів людини, що є пеаном визволення від немилосердних сил природи, від темної пащі віків:

І твій не самотній спів, —
з тобою земля і люди.
В безмір'ї ночей і днів
так завжди було і буде.

Це поетичне слово створило людину. Филипович перекликається із печерною людиною (чую твій перший крик, пращуре, крик землі; ти у печерах звик слухать намови злі) і в цій далекій старовині віднаходить початки поетичного слова;

Перша думка летить
у неозорий світ,
перша пісня дзвенить,
в пісні — соняшний міт.

Поезія вічна. Від першого поруху людської думки, яка піднесла погляд у неозорий світ і заговорила про той світ, почало

своє існування те поетичне слово, що створило соняшний міт. Це той міт, що визначає найвищу правду, яку знає і може знати людина. Тут і черга на останнє ствердження, що його теж виносить Гайдегер для інтерпретації поезії Гельдерліна, що людина здобула багато, знає багато і має багато, та найбільший її здобуток — це поезія, це можливість жити поетично. Поезія не є ніяким додатком, прикрасою, чи надбудовою людського життя; це підстава життя, це основа, на якій побудоване життя. В поезії людина живе повним людським життям.

Єдина воля володіє світом,
веде в майбутнє нас єдиний шлях.

Є сила, що визначає місце людини на землі і її людську вартість.
Цією силою є поезія, що є засадничою правдою існування.

Велика мрія — мудра і єдина,
недаром дзвонить у всесвітній дзвін.

Велика мрія — це те слово, це той соняшний міт, який створила людина у першій своїй пісні, коли думка піднеслась у простори.

Тепер розуміємо, чому Филипович, як і Гельдерлін, не міг згодитись із думкою, що поезія — це лише гра, розвага, невинне зайняття. Поезія — це та найвища цінність, що її має людина. Дар мови, спроможність словної комунікації, сила поетичного слова створює той фундамент, на якому побудована вся велетенська будівля, що вміщає в собі людське життя. Слово це підстава усього, це найвища правда і реальність, яку знає людина. Поет — це посередник між давнім і майбутнім, це той, що перейняв слово від тих, які були, і передає те слово тим, які прийдуть потім. Поетичне слово — це сила, яка охороняє людське життя в час, коли „голодне око ночі заглядає в вікно”, це основа тієї будови, божеської будівлі, що її знає людина, як найвищу і найкращу реальність, що в ній живе людина у своїй віковчній земній мандрівці. Поезія Павла Филиповича говорить про це впевнено і переконливо.

ПОЕЗІЯ ДУМКИ

Поезія — це ділянка емоційних переживань. Та все ж і поезією керує думка. Навіть та поезія, що намагається зберегти всю свою понадземську чистоту втечею від практичного життя, відбиває це життя, є виразником аспірацій і замислів живих людей означеного місця і часу. Як одухотворення всіх знань, поезія — це теж ключ до генія часу, це індекс зрозуміння мови і духа часу. Американський філософ Вайтгед навітлює літературу стародавніх часів, як драму макрокосмосу, драму всесвіту. В цьому давньому світі людина — ціль і причина буття — стояла в осередку на обмеженій плоскій поверхні землі, і навіть сонце і зорі кружляли для неї. Література новітніх часів — це драма мікрокосмосу, драма людської душі. Нові наукові відкриття в математиці і в астрономії, в анатомії й фізиці, нові революційні думки Коперника, Кеплера і Галілея, створили нову будівлю всесвіту на основі математично-механічної філософії: ця будівля — це світ великих мас, які рухаються згідно з математичними законами в часі і просторі. В цьому новому всесвіті наша земля втратила осередкове положення, а з нею і людина втратила значення початку і цілі буття. Розвиток науки і технології, з механізацією життя нового масового суспільства, ще більше принизив становище людини у всесвіті, піддаючи думку, що людина — це лише відірваний спостерігач, продукт безконечної саморушної машини, яка існувала вічно перед людиною і буде існувати вічно після неї.

Нові рухи в поезії — це звичайно революційні рухи. Поезія романтизму, з притаманним їй звеличуванням природи, — це, на думку згаданого філософа Вайтгеда, виступ в обороні органічного погляду на природу, як теж протест проти виключення поняття вартості з дійсних речей; це неначе відродження протесту спіритуаліста Берклі, який на сотню років до романтизму заперечував світ дійсних речей поза людським уявленням. Це була реакція на металічний блеск і годинникову упорядкованість поезії вісімнадцятого сторіччя, репрезентованого математично-механічним уявленням всесвіту, як великого годинника, що рухається точно і рівномірно за усталеними ма-

тематикою законами. Революція у Франції, революція в Америці — це протести проти усталеної механічним світоглядом машинерії державного правління. Ми бачимо поетів, як вони перші підносять протест проти механічного погляду на природу і життя, як перші підсуюють нові гасла про свободу, рівність і братерство. На раціоналістичне картезіанство, що володіло умами передових людей, романтики відповіли прославленням „вічного духа нескованої думки” (Байрон), якій Хор Духів у Шеллі співає такий пеан:

Нас зродила думка,
що живе в людині,
що була пририта, темна і сліпа,
а тепер розлилась
чистим океаном —
небо, де і міць, і ясність спочива.

Це був могутній протест, коли від нього затряслись не лише стіни державних будівель монархічного порядку, але зрушилась сама людина і знаходила своє нове місце у цьому світі. Це була велика сила отієї думки, коли сільський кобзар із новим поетичним словом підважив фундаменти московської імперіяльної будівлі, що вже тоді стала тюрмою народів. Здавалось, що людина знову станула в осередку свого світу, драма мікрокосмосу, заступила старовинну драму макрокосмосу на всю величність, і поет міг голосно заявляти, що він — це мільйон, бо за мільйони любить і терпить (Міцкевич).

Та вже друга половина дев'ятнадцятого сторіччя позначена новим зворотом у напрямі механічного світогляду. Цим разом не математики і фізики „затемнили” аспірації, людини, але радше біологи і технологи. Машина, що мала звільнити людство від прокляття, яке впало на Адама; машина, що мала створити людині рай на землі, стала поневолювачем людини. Індустріяльна цивілізація принесла з одної сторони прагматизм, з другої ж викликала новий великий протест, який не завжди і не всюди виявив себе справжньою революцією, це — повстання мас, що завершилось новим масовим суспільством. Поети стали містиками — містиками ідеї, як Рільке, чи теж містиками землі, як Уйтмен. У час, коли людське життя пролягло себе на зовні суспільними рухами, які щораз більше ускладнювала механізація, людина почала щораз глибше вдивлятися у себе, шукати себе у собі. Фройд і Бергсон позначили глибоко літературу своїми твердженнями. Символізм був протестом проти натуралізму, який звів людське життя до пов-

сякденного животіння без ясних перспектив. Нові ліричні символи створювали ілюзію, що давала людині змогу підвестись у метафізику. Якою неясною і не була б хвиля думок поета, то він мусить думати про щось; як сильно не були б зв'язані думки поета з його власним досвідом емоційних переживань, то все ж їх зроджує щось, що є поза ним самим. Думки і почування модерних поетів відбивали той ірраціональний, несталий всесвіт, що був основою їхнього світогляду. Це був воєнний час, суспільство розбите новими соціальними кличами, що їх винесла машина і механізація, людський інтелект розбитий революцією у фізиці і психології, революцією тим більше небезпечною, що загально мало зрозумілою. Світ опинився в хаосі, в якомусь незрозумілому заплутанні ідей і понять, в духовому убожестві. Слова, що давніше висловлювали великі ідеали, за які людина змагалась і вмирала, стали тепер беззвучними фразами. Людина поклала все довір'я на науку, яка, хоч поривалась вяснити математичною формою всю основу буття (Айнштайн), не могла заступити ні філософії, ні релігії. Поет у той час мусів не лише відгукнутись і пояснити цей новий світ, але він мусів у дійсності створити новий світ. Нову поезію характеризує символізм і метафізика. У відчаю, не знайшовши виходу для втечі у фантазію, поети застосували іронію. Творчість Еліота найбільше характеристична для цієї модерної поезії. Разом із символістами, він застосовував вигадливість аж поза межі розуміння, разом із метафізиками, він поставив у поезії наголос на ідею; в ірраціональному світі, що забрив у дадаїзм і сюрреалізм, що у своїх крайностях опинився в абсурдальному і потворному самозапереченні, цей поет віднаходив перевагу розсудку і віднаходив у безконечному і безчасовому всесвіті місце людини, як неподільної частини буття, що не має обмеження ні в часі, ні в просторі. Католицизм був тим прибіжищем для поета Еліота, що приніс спокій і рівновагу його світоглядові, які були визволенням і рятунком. На другому кінці культурної Європи інший поет знаходив визволення людини у тихій проповіді християнської любови (Пастернак). Найбільше розсудливий дух нашого часу — філософ Рассел заявив, що у час темноти людина потребує ясної віри і добре обоснованої надії. Поети новітні зрозуміли, що це їм призначено вказати цю віру, додати надії людству у цей важкий, трагічний час.

Ця віра і надія чи не найсильніше прозвучала в країні, де майже перед сотнею років народився новий міт з притаманними для популяризації міту атрибутами: сільським солом'я-

ностріхим вертепом і простим словом народного кобзаря. Голос Павла Тичини у час воєнного розгартія, у час на-зрівання революції і соціальної, і національної, і тої стихійної революції — протесту, що приходить, мов очищення і спасення, був відродженням голосу Кобзаря. І цей голос був виявом революційного руху, яким започатковуються всі нові рухи поезії. Тичина перегукується із Байроном, що співав пеани вічному духові нескваної думки:

„Я дух, дух вічності, матерії, я мускули передосвітні,
я часу дух, дух міри і простору, дух числа”.

З вірою в людську думку і велич людського духа проголо-сив Тичина свій протест світові механізації. Він, як заявляє Юрій Лавріненко, у „Соняшних клярнетах” протистояв „Ленін-ському механічному ідеалові деструкції світу і перетоплення його на світовий комуністичний моноліт-зливок”. Та в тоталь-ьному механічному суспільстві нема місця для поета, ні для поезії. Спів Тичини мусів обірватись, хоч поет і намагався від-найти себе у соціальної тематиці, забувши, що всі переміни в країні диктатури пролетаріату — це не наслідок голосу віль-ного людського духа, але наказ мертвої механічної доктрини. Пастернак волів зовсім замовкнути, щоб після сорока років звернути увагу снобістичної публіки заходу на поезію, що могла стати проповіддю. Приділення Ноблівської премії Пастернакові — це, як підкреслив американський поет Шапіро, викуп, який для поета так само ненависний, як і режим, який позбавив його можливостей бути поетом.

Шапіро, що виріс на модерністичній поезії, в останньому часі хотів спричинити палатну революцію у самому замку поезії. У книзі есеїв „В обороні ігноранції” Шапіро заявився проти інтелектуалізації поезії. Для Шапіра існують дві версії поезії: поезія біологічного погляду і поезія історичного погляду. Біоло-гічний погляд — це саме життя, історичний погляд — це абст-рактний — надуманий погляд: філософічний, механічний, куль-турний. Біологічний погляд природний і йде в парі з природою; історичний — штучний і його прапором є історія, традиція, ци-вілізація, машина. Біологічний погляд різnorodний, інформа-тивний, експансивний, тоді як історичний — формальний, ста-тичний і вузькозорий. Біологічний погляд-погляд життєрадісний, спонтанний і сприймальний, а історичний повний розпачу, стра-ху, затемнення і законних заборон. У своїх дальших выводах Шапіро стверджує, що природна поезія — це колективна поезія, як на приклад „Одіссея”, чи „Лліяда”, як народні епоси, як твор-чість Шекспіра, чи Уйтмена. Штучна поезія створила культ ін-

дивідуалізму, який в останньому часі дійшов до вершка анти-суспільного індивідуалізму. Ця штучна поезія стає на послуги політики, стає зброєю для націоналізму, чи теж інтернаціонального культуризму. В тотальних державах, поезія включена в пропаганду; в демократичних державах ролю тотального чинника виконує Академія, що визначає лінію для поезії. Поет Шапіро обстоює поворот до природи, ідеалом поета ставить селянина, закликає поета бути бродягою, що не знає ніякої цілі і не бажає мати ніякої цілі.

Теоретично можна б згоджуватись із поетом Шапіром, якби так можна було завернути наш світ у передісторичний час. Руссо мав ще більш переконливий і тон, і голос, багато людей вірило і вірить, що „людина з природи добра і культура знищила її”, але навіть ті, хто вірив, чи вірить Руссо, не йде у степ і не бере у руки чепіг, щоб все своє життя йти за плугом. Людина свідомо йшла і йде до індустріялізованого суспільства. Навіть найбільше обдарований поет не захоче жити поза суспільством; він хоче і мусить знайти своє місце у суспільстві, як поезія, що бажає постійно вказувати те, що гарне і величне, що людина бажала б берегти і врятувати перед знищенням. Життя людське змінюється, і в цих змінах джерело сили і надії для земської мандрівки. Відбуваються зміни і в поезії і це доказ живучості вічного духа людської думки.

В останньому часі про зміни в поезії заговорила і критика в Україні. В країні, де в дійсності від кількох десятків років не існує жадна поезія, де поезією називають кращі, чи гірші з формального боку віршовані дитирамби на честь уряду, партії, чи вождів, почали говорити про поезію думки. В журналі „Вітчизна” за листопад 1961 року появилася стаття Йосипа Кисельова „Поезія думки”, де підкреслено вже у самому наголовку цю нову для України проблему. В Київській „Літературній газеті” за 14. листопада 1961 року передовий критик і доктор філологічних наук Степан Крижанівський, сам поет, що під тотальним натиском режиму розвінчався з музою, надрукував статтю під назвою „Нове життя нового прагне слова”, навітлюючи ту саму проблему, що й Кисельов. Що більше, Спілка Письменників України відбула спільні наради секції критики і поезії і на цих нарадах обговорювано проблеми нової поезії в Україні.

Весь цей шум у ділянці поезії в Україні викликала поява кількох молодих поетів, які — як заявляє Крижанівський — виявили прагнення заговорити власним голосом, відчуті і відбити ритм і музику нової епохи. У своїй статті Крижанівський обговорює вірші Миколи Вінграновського, Віталія Коротича,

Миколи Сингаївського, Івана Драча, Євгена Гуцала, Ліни Костенко, Михайла Клименка, Тамари Коломієць і інших початуючих поетів, яких друкує літературна преса в Україні. Це, зрозуміла річ, різні таланти і люди, та об'єднує їх новаторство, „не новаторство заради новаторства, але новаторство в ім'я великого мистецтва, в ім'я нової краси, яка служить народові, людству”. (Крижанівський). Крижанівський точно визначає, де знаходять ці молоді поети своє нове слово. „Молоді поети, пише цей критик дослівно, прекрасно розуміють, що головне в поетичному новаторстві-новаторство мислі, ідеї”. Кисельов так і називає твори молодих українських поетів „поезією думки” і, навіваючи поезію мислення у світовій літературі, не лише згадує Горация, Гете, чи Лесю Українку, але й інтелектуальну поезію Тичини і Бажана. „У віршах Драча, Вінграновського, Коротича, Сингаївського, Клименка досить виразно відчувається знайомство зі скарбами мистецької культури людства, відчувається присутність Уїтмена і Вергарна, Пікассо і Саріяна”. Кисельов ще докладніше каже, що у „творах молодих фігурують імена Сквороди і Рафаеля, Маркса і Джордано Бруно, Бетговена і Пікассо, Шопена і Делякруа, Айнштайна і Родена, Моцарта і Врубеля, Гарсія Лорки і Курчатова”. Ця інтелектуалізація нової поезії в Україні не випадкова і не відірвана. Кисельов відкрито пише про нову провідну тенденцію розвитку української поезії, в якій яскраво виражений інтелектуалізм. Появу цієї поезії пояснює він „закономірностями сучасного суспільного процесу, складовою частиною якого є література. Життя стало таким духовно насиченим, в ньому з'явилося стільки складних ідеологічних, наукових і технічних проблем, стільки конфліктів і суперечностей, людина наша так інтелектуально зросла, що не могла не забувати філософська, пізнавальна поезія. Вона чим далі, тим рішучіше буде відтіснати і забивати благозвучне віршоване бездум'я, яке дехто помилково вважає поезією”.

Крижанівський обережніший і виводить появу нового поетичного слова вимогою нового життя, чи радше вимогою програми партії. Він заявляє, що „в поезії відбувається процес радісного оновлення і збагачення, зумовлений перетворюючою діяльністю партії після двадцятого з'їзду”. Партійні з'їзди безперечно вплинули на появу нової поезії в Україні; вони піддали відвагу редакторам журналів надрукувати нові вірші молодих поетів. Та поява нової поезії в Україні має глибші за партійний з'їзд причини; вона ніщо інше лише протест проти отого (як висловився Кисельов) „благозвучного віршованого бездум'я”, проти отой поезії „епідемічної”, як її назвав один із молодих

поетів, Станислав Тельнюк, проти отієї віршованої макулятури, яку від десятків років продукують поети в Україні на замовлення режимної пропаганди; це протест проти без-поезії і виклик поезії. Молоді поети України мають підстави протестувати. Заскоружла догматика життя в тоталітарній державі, догматика, яка не витримала проби життя в самій країні диктатури пролетаріату, мусіла принести розчарування. Як же ж вірити думкам і словам, що томами віршованої літератури прославляли панами партію, і уряд, і вождів, коли та сама партія устами нового престолонаслідника знівечила всю цю змальовану вишуканими римами картину величі і слави. Не диво, що ці молоді поети вдаються до розуму („і окрилює землю розум” говорить в одному вірші Вінграновський), стараються поширити вільну думку поза дозволену партійною догмою територію мислення, стараються досягти вищого інтелектуального розуміння речей. Чи вдасться цим молодим поетам затримати і скристалізувати свій новий голос? Відповідь, на жаль, не може бути надто оптимістична. Тотальний режим не дозволяє на індивідуальну думку. Це Сталін, реагуючи на виступ Хвильового, наказував опанувати новий рух в Україні і розбити погляди Хвильового. Ще не змогли молоді поети і висловити свої думки, як вся критика почала намагатись убгати їх новаторство в рами нових програм партійних з'їздів. Крижанівський у статті про молодих поетів так і каже, що програма партії — це втілення мрій і праці всього народу, всього людства. Та все ж прославляючи цю механічну силу, проти якої постійно боролась поезія, він, може і щиро, зворушений новим поетичним словом, яке народилось, як протест проти механізації. Той самий вічний дух нескованої думки, що був рушієм усіх революційних рухів поезії, відізвався в новому поетичному слові молодих поетів в Україні. І лише жаль, що нема там тієї властивої західньому світові свобідної атмосфери, щоб цей голос міг прозвучати сильно і правдиво.

Та не враховуючи можливостей і припущень, сама поява нової поезії в Україні — це відрадне явище, що більше, це інтелектуальна революція. Це революція проти однодушності в обороні права на індивідуальну думку; це революція проти змеханізованої масовості в обороні особовості; це революція проти фальшивої пози соц-реалізму в обороні щирого і безпосереднього голосу; це революція проти підроблених героїв, якими переповнена література в Совєтському Союзі, в обороні простої людини, яка живе і помиляється, падає і підноситься і постійно шукає за правдою.

ТРИ ПОЕТИ ЕМІГРАЦІЇ

„Кожне сторіччя має своє завдання — говорив Гайне, перший новітній політичний емігрант у поезії. А завдання нашого дня — емансипація: свобода — це нова релігія, релігія нашого сторіччя”. Свобода — це релігія української еміграції, яка вийшла у довгу одисею після поразки в 1920 році, разом із своїми політичними і культурними провідниками, забираючи ту ідею, яка стала гаслом дня у висліді воєнних і революційних рухів, що пересунулись через нашу країну. Революція в Росії заaktuалізувала гасло соціального визволення; розвал європейських монархій, побудованих на родинній спадщині, заaktuалізував національну проблему багатонаціональної маси підданих. Державна незалежність України, що стала символом реалізації ідей свободи, опанувала не лише політичні думки нашого часу, але ще більше почала стимулювати життя народу, витискаючи головний знак на літературі. Нова українська література, при всій своїй різnorodності стилів і форм, при всій різnorodності думок і світовідчужань, і та в Україні, і ця на еміграції — це, *par excellence*, політична література, яка висловлює національно-політичні замисли нашого народу по лінії емансипації до свободи.

Подібну ситуацію можна обсервувати на польській еміграції в час романтизму. Тоді, після французької революції, в Європі йшла хвиля перебудови політичних і соціальних умовин і польська еміграція зв'язувала свої аспірації з політичними наслідками наполеонівських війн. Програна у відомому польському листопадовому зриві 1830 р. не розбила польських незалежницьких аспірацій, як і не розбила українських державних аспірацій поразка в 1920 році. Як у випадку української еміграції, так і раніше польські політичні і культурні провідники вийшли на еміграцію, вийшли у довгу одисею з глибокою вірою у переможний поворот до рідної країни. Три великі польські поети, Міцкевич, Словацький і Красінський, які і до сьогодні вважаються найвизначнішими поетами в польській літературі, стали в той час провідниками польського національного життя, впроваджу-

ючи політику у поезію, що стала мішаниною політики і поезії — явище, яке зустрічаємо давніше у Данте, а тепер в поезії української еміграції. Еміграція створює окреме суспільство в мініятурі і це суспільство живе своїм духовим і матеріальним життям, не зважаючи на те, що йому бракує тих інституцій, які має звичайне суспільство. Роль літератури в еміграційному суспільстві вийнятова. Вже на польській еміграції можна було завважити, що література заступала свободну виміну думок і поглядів, що їх має суспільство в парламенті, чи в пресі. Месіанізм польської еміграції — це літературне явище, що одначе витиснуло великий вплив на життя і діла еміграції; і з другої сторони замітна активність самих поетів в організації політичних, чи і військових починань еміграції (активна роль Міцкевича у створенні польського легіону).

Польська еміграційна поезія була зустрінута закидом надмірного націоналізму. Одисей знаходить мало зрозуміння в чужому краю, незрозумілі проблеми його країни чужинцям. Хоч польська еміграція вибрала для поселення Францію, де народились революційні ідеї про соціальну свободу, проблеми національного визволення Польщі були там далекі й екзотичні. Ні всесторонність Міцкевича, ні універсальні ідеї Словацького, ні дантеїзм Красінського не знайшли того співчуття, що його повинна була здобути їх поетична майстерність. Гуманістична цивілізація, що шукає визначення для людини і для людства, легковажила шлях росту від людини, почерез суспільство і націю до всесвіту. Ідеї свободи поетів, які поєднували свободу людини і людства із свободою свого народу, не знаходили повного зрозуміння і відзвуку.

Ще в гіршому становищі сьогочасна українська еміграція. Технологія й історіографія захвалюють великі організаційні системи, в яких національні аспірації витиснені господарською доцільністю, і роль і місце людини не визначаються її національною, чи культурною приналежністю, але економічно-організаційною придатністю. Українська еміграція знайшла прибіжище в головній масі в Америці, яка знає і має традиції свободи. Та ці традиції йдуть по лінії індивідуалізму і гуманізму, але теж господарської ініціативності, як підстави добробуту, без великої уваги і зрозуміння для національних аспірацій окремих народів. В такій ситуації український Одисей здобув у гостинній Америці притулок і участь у добробуті країни, але він не здобув повної прихильності для своїх незалежницьких ідеалів, які — як колись у випадку польської еміграції — вважаються тут надмірно націоналістичними.

Таким незрозумілим живе в Америці український Одисей

Евген Маланюк. Маланюк — це поетичне гасло боротьби за національне визволення України. Він у військових рядах боровся із зброєю в руках за ідеал державного життя свого народу. Промінявши „стилеть” на „стилос” Маланюк, присвятив кожний свій поетичний рядок цій боротьбі, даючи — як каже Юрій Дивнич — своїм ровесникам сатисфакцію за їхні поразки у „визвольних зривах”. „Обеззброєні мілітарно, ми вхопилися за духову зброю, яка підчас фізичної боротьби спочивала в піхвах, — зброю, сильну, непереможну: національне мистецтво”, писав поет у статті „Про домо суа” в 1923 році. Маланюк ширший і глибший. Якби у нього змога стати месіяністом, яким став Мідкевич, він напевно творив би Книгу українського народу. Одне з Маланюка вишколений у технічних науках. у нього, як і в Юрія Липи, похвала для математики. То ж він шукає пояснень поразки визвольних війн українського народу в дослідях: він заглиблюється у рідну історію, ставить історіософічні питання буття нашого народу. Поет приймає норманську теорію історичних початків України, він творить „Варязькі балади”, „Варягів”, поеми про славу княжих часів. Він бачить продовження світлої державности України в козащині і переживає відродження козацької духовости в діях лицарів визвольних змагань („П'ята симфонія”). Так викристалізовується світогляд Євгена Маланюка — світогляд поета-воїна, який своє поетичне звання вважає лицарським чином.

Напружений, незломно гордий,
залізних імператор строф —
веду ці вірші, як когорти,
в обличчя творчих катастроф.

Яскравий політичний світогляд, як мало в кого з українських поетів. Цей світогляд — це вислід внутрішньої структури поета, який не знає контемплатції, який знає рух і живе у руху. Дієслова у Маланюковій поезії — це дієслова руху. Навіть, змученим Одисеєм, „на захід сонця з костуром прийшовши і світ вечірній бачивши”, поет воліє сліпоту, щоб у ньому знову проносилась „безголова Ніке, як фурія”. Богиня Ніке — це Маланюкова муза, яка веде його всіми періодами історії України і каже шукати причини поразки. Поразка у визвольній війні глибоким шрамом лежить на серці поета. Його вся думка: знайти вихід із цієї поразки у нову перемогу. Світогляд молодого Маланюка вповні в романтизмі, і поет бачить себе провідником і мучеником свого народу в такій мірі, як це відчували польські романтики.

„Вчини мене бичем Твоїм —
ударом, вистрілом, набоем,
щоб залишивсь хоч чорний дим
над неповторною добою” —

молиться поет до Бога, який є батьком і абсолютним володарем у світі абсолютних величин поетового світогляду. В цьому світогляді поет — це володар душ свого народу, володар, якого сила триває після смерті. Тому в передчутті нової світової війни Маланюк, дивлячись на пам'ятник Міцкевича у Варшаві, рецитус: „стережи, стережи це місто, вартівничий із бронзи, Адаме.” З таким світоглядом Маланюк міг надягати на себе шолом полководця, і пелерину пророка, і тогу судді; його надхненницею є рідна земля — Земна Мадонна, яку він може величати у піднеслих годинах надхнення і може картати й осуджувати. В Маланюка закрадається часто нотка песимізму: може, це прокляття нашої землі бути постійно в неволі через свою красу? через свої природні багатства? Поет має свідомо нехтувати Гелладою з її культурними цінностями, а бажає для своєї землі стати Римом із його твердим порядком, бо лиш у цьому твердому порядку бачить він запоруку свободи. Тяготіння Маланюка до групи Донцова не випадкове, та його світогляд ширший за політичну доктрину, яка характеризувала „Вісник”. Маланюк не лише свідомо визначив свою роллю поета, він знайшов визнання у багатьох своїх сучасників. Поет має аудиторію, яка прислухається до його слів, шукає в його творах поради і розради. Маланюк став виразником почувань покоління, яке на порозі нової доби поставило собі одне завдання: свободу. В світі з перевагою технології і точних дослідів, в час масового універсального суспільства з його погордою для моральних вартостей і похвалою для технологічної утилітарності, голос Маланюка не може знайти зрозуміння у чужому світі, як і не розумів світ польських романтиків.

Тодось Осьмачка одержимий ідеєю свободи, хоч він радше бунтар, ніж воїн. Тоді, як Маланюк мріє про упорядковану державу для свого народу і в українському державному порядку бачить запоруку української свободи, та й сам уміє вложитися в упорядковані рами поетичного світогляду, Осьмачка індивідуаліст, який бунтується проти всякого насильства з непогамованою силою, що дається ангелам або демонам. Якщо згоджуватись із визначенням американського поета Шапіро про історичну і природну поезію, то Осьмачка — це природний поет із невичерпним багатством народної поетичної мови, в якій заложена метафізика життя і світовідчування. Головний Осьмач-

чин твір „Поет” — це відбитка поетової душі, яка борсається між уявним і реальним, яка шукає виходу із почварної дійсності у надумані ясні тереми уявного світу. Та при всій містичності, яка характеризує поезію Осьмачки, він теж вповні в політичній літературі. Що більше у нього біографія в'язня і мученика і ця біографія доповнює образ тієї оригінальної індивідуальності, про яку — як у випадку Шевченка — в дитинстві могли говорити: з нього виросте щось велике добре, або велике зле. Ця риса характеру з витонченою мораллю, висуненою до грані, де вже кінчиться поняття моральності, світ поетичної уяви, виплеканої на фоні фантастичної містифікації, у кріпкому стрункому тілі змонтували постать неподоланого поета, який дантівське пекло перейшов власними ногами.

Осьмачка в одному послідовний, як політичний письменник: в ненависті до російсько-совєтської окупації. Проти того зла, що в уяві поета стоїть у величині давньої мітологічної сили, стоїть він як справжній мітологічний герой. Осьмаччині романи, мов середньовічні легенди про праведників-одержимих боротьбою із злом. Осьмачка не шукав ніякого філософічного утвердження для свого світовідчуження. Він у тому щасливому положенні, що не потребував шукань і досвідів для завершення світогляду. Його світогляд вирізьблений самою дійсністю, яку йому довелося пережити і яку він зустрічав із впертістю простої селянської душі, заглибленої в метафізику. Ця метафізичність дозволяє Осьмачці вийти з-під в'язів політичної літератури, коли він відходив від теми рідного краю і рідного народу. Так він ближчий Словацькому, ніж Міцкевичеві, тим більше, що в нього й ніякої програми для упорядкування української свободи, ніякого месіянстичного післанництва. То ж і зв'язки Осьмачки зі світовою літературою широкі і часті. Це не припадок, що Осьмачка залишив стільки перекладів і не припадок, що об'єктом його зацікавлення як перекладача був Шекспір. В Осьмачки і є той змісл, що відчуває і розуміє трагічність становища людини на землі:

Свідомість людська, бідна і мала
і взята у маленькі, млисті межі,
на іскри схожа, сповнені тепла,
що рвуться з велетенської пожежі.
Куди й для чого? Не говорить мла,
де смерть з початком спить в одній одежі...

Якби не те завдання, що визначувало політичний характер нашої нової літератури, Осьмачка був би метафізичним поетом,

чи не першим послідовним метафізичним поетом в українській літературі. Він і в своїй одисеї, що почалась у вогненних днях другої світової війни, зовсім не намагався шукати співзвучности в котрійсь із національних політичних груп, як це було у випадку іншого поета-емігранта Юрія Клена, ні теж не намагався подавати суспільству своїх рецепт на визволення. У своїй одисеї він теж не знаходив ніякого тимчасового пристановища, але і не тужив за поворотом до рідної Ітаки, в якій не знайшов був ні признання, ні співчуття, ні змоги жити. Його твори — це оскарження і визов, це документ про чорні дні терору, якого першою жертвою був сам поет.

І Маланюк і Осьмачка глибоко відчували дантейське пекло сучасної ситуації України, але не їм було дано взяти на себе ролю Данте — так, як і із польських романтиків у позу Данте станув не Міцкевич, чи Словацький, але Красінський. Клен добровільно міг виїхати з України, проживши там до 1933 року, — до дати, коли терор вступив у кульмінаційну точку. Паспорт чужинця не лише рятував життя поетові, але ставив його у становище, в якому він міг виплекати свій ідеалістичний світогляд у той час, коли треба було зрікатись права на світогляд, чи теж платити за це право життям. Немов заспівом до „Попелу імперій” є такі рядки:

„...У висі, де бренть зірчастий рій,
здіймає фільм рука нам невідома
із наших помислів, бажань і дій,
і все оцінює нехибний помір.

Все відзеркалить вічності екран.
Не пропаде тут жаден звук і поруж,
і нашу радість, біль і мрій дурман
чиєсь перо записує у зорях.”

В цих рядках глибинь ідеалістичного світогляду Юрія Клена, глибока віра у непроминальність людського труду, у справедливість Того, чия рука кермує світом. Все життя, вся діяльність поета позначені відповідальністю і послідовністю, які могли бути участю людини, яка знає і вірить, що за кожний день свого земного існування треба скласти рахунок перед Богом і перед своїм народом.

А довелось Кленові жити у часах, в яких витримати у цій послідовності — це геройство. Правда, як у випадку Красінського у відношенні до двох інших романтичних поетів Польщі, так і становище Клена у відношенні до Маланюка й Осьмачки виїняткове. Клен не мав внутрішнього переконання поставити

себе у роллю національного пророка, а в час, коли політичні гасла у літературі рішали про вартість літератури, така ролля найбільше імпонувала і цінилась. То ж і молодий Клен це перш за все інтелектуаліст-ерудит, любитель літератури і теоретик літератури. Побут у далекій Архангельщині, підчас першої світової війни, був великим пережиттям для поета і людини. Там на відокремленні серед безмежних снігових просторів народився поет Клен, який виявив себе щойно кільканадцять років пізніше, вже емігрантом у західній Європі. З віддалі сповитої снігом півночі Клен відчув свою повну приналежність до України до тієї міри, що не лише злучив своє існування з долею і долею українського народу, але теж почував себе повним емігрантом у Німеччині-країні своїх батьків. Та теж і там на далекій півночі Клен полюбив цю країну білих снігів і білих ночей, як Божий твір. Картина спокійного зимового краєвиду — сніжна білизна, оживлена червінню соняшної енергії, характеризує зрівноважений характер систематичности і послідовности із постійно живим романтичним злетом до висот людського духа. Ці поетові злети споріднили його з передовою творчістю західньо-європейських поетів. Клен — це досконалий перекладач і як перекладач західніх поетів він вперше проявив себе у „п'ятірному гроні”, де метром був Микола Зеров.

Вже початковий побут на еміграції викристалізував у Клена політичне обличчя. Його перший твір — це політична поема „Прокляті роки”, його перші літературні зв'язки — це квадрига „Вісника”, трибуна Маланюка. На еміграції діяльність Клена була зорганізована і зосереджена. Поет пережив пекло, яке бачив у своїй уяві Данте, і він про це пекло розказав своїм добірним поетичним словом. „Поїл імперій” — це той твір, який поклав поет на терези Божого і народного суду, це твір, який він творив у почутті відповідальности перед друзями-поетами, що їх знищив ворожий режим, це духовий подвиг поета, який зрозумів свою добу, коли зударилась дві механічні сили, що загрожували його вибраному народові, і який віднайшов себе вповні в ідейних пориваннях цього народу. Клен входив повільно в українську літературу, щоб знайти у ній тривале місце побіч тих письменників, яким було призначено стати трибунами політичних аспірацій народу.

Духовою приналежністю до двох світів: до світу західньої літератури і до українського світу Клен сполучив ці два світи і найбільше наблизив українську проблему проблемам сучасного світу. Час великого зросту технічних можливостей, час підвищення людини і рівночасно повного занепаду моралі і при-

ниження людини, Клен розумів із перспективи тривалих моральних і естетичних вартостей. „Попіл імперій” — це епопея про цей трагічний час, коли зустрілись дві потужні сили, які загрожували повним знищенням культури і самої людини. Ясний ідеалістичний світогляд Юрія Клена, його тісний зв'язок із народом, якому довелося стільки витерпіти в довгому історичному змаганні і який все таки постійно живий і постійно в боротьбі, підтримували глибоку віру поета в перемогу людини, в перемогу справедливості, якою керує „невидима рука вгорі”. З цією вірою в перемогу людини у Клена віра в перемогу справедливих аспірацій українського народу, оптимістична нота в літературі, якій призначена і політична роля. Побіч палкого гасла трибуна — Маланюка, побіч стихійного голосу Осьмачки, проповідь Клена — це могутній голос трійці передових поетів української еміграції в обороні підставових національних, політичних і соціальних аспірацій українського народу, в обороні свободи, яка стала знам'ям ідейних поривань нашого часу.

Еміграція — це перехідне явище. Так і література еміграції — це перехідне явище. Ця література, хоч створена поза рідними землями, скоріше чи пізніше мусить стати частиною української літератури. Знову ж приклад на польській романтичній літературі: Вся вона була створена на еміграції, але вся вона повернулася у Польщу разом із тлінними останками її творців, яких тіла були зложені в пантеоні героїв в королівському Вавелі, побіч тіл найвизначніших володарів Польщі. Польський нарід у своїй вільній державі зрозумів, що польські романтичні поети — це такі ж володарі польського народу в час неволі, як королі у час розквіту держави: вони володіли польськими душами, підтримуючи в них змагання до свободи.

Українські поети вийшли на еміграцію з тією самою думкою: підтримати духа української людини у її справедливих змаганнях емансипуватись до повної свободи. Це ж вони, мов ті стародавні пророки, винесли із розбитого українського храму найбільшу тайну тайн, немов український кивот, щоб зберегти його, щоб заховати його перед цілковитим знищенням і знову повернути, коли цей український храм буде відбудований. Могутнє поетичне слово трійці українських поетів еміграції живе в українських серцях, воно не лише словнює місію політичної літератури, яка така конечна і важлива у наш час, але воно теж залишиться вічно в літературі, як зразок поетичної довершеності і лицарського чину в обороні свободи людини, народу і всього людства.

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ — ПОЕТ-ГУМАНІСТ

Позиція Максима Рильського в українській літературі виїнятова. Хоч він і рахувався членом комуністичної партії, ба навіть офіційною особою на рівні члена уряду, хоч він і написав багато віршів на похвалу партії і деякі вірші присвятив большевицькому диктаторові, то в нього був завжди живий той український дух, який давав право бачити в ньому оборонця української національної культури, що їй служив він як одухотворений жрець і довірений сторож. Іван Кшшелівець, у своїй новій книзі про сучасну літературу в Україні називає Рильського „сумлінням українського народу” і стверджує, що устами Рильського — цієї найавторитетнішої і найбільше шанованої в Україні людини — говорила у своїй самообороні вся українська нація. Максим Рильський здобув собі довір'я української людини, що пізнала пекло большевицької тиранії, що мусіла ставити чоло послідовному нищенню української культури й українського народу, що — шукаючи можливостей витримати і жити — віднайшла у Рильському свого мужа довір'я. Виступи Максима Рильського в обороні української мови, — відважні. Його виступи в обороні української культури, в обороні прав українського народу на власне культурне життя — розумні, подиктовані великим життєвим досвідом, ведені з тактом і передбачливістю, щоб уникати конфліктних ситуацій і не наражувати народу на репресії. Це ті зовнішні ознаки, що дають підставу для такої підвищеної характеристики цього поета-гуманіста.

Цю позицію вибрав Максим Рильський свідомо після років змагань в обставинах страшної дійсності за право бути поетом. А Максим Рильський — це уроджений поет, справжній „вундеркінд”, що на п'ятнадцятому році життя видав збірку поезій „На білих островах”, яку — як каже Микола Зеров у літературному огляді творчості Рильського — „однаково прихильно зустріли у всіх таборах літературних”. Це був 1910 рік — неспокійний час перед світовою війною і перед революцією. Поета Рильського не полонила революційність часу, він радше шукає зв'язку із природою, він шукає глибин у природі і в людині, тужить за вищими і тривалішими цінностями. Вже перші поезії зраджують у ньому вибагливого поета-майстра і розумного поета-мислителя, для якого найбільша цінність — це сама людина, її внутрішнє багатство, її щирі переживання.

Народився Максим Рильський 1895 року у Києві в сім'ї українського поміщика Тадея Рильського — відомого народника-хлопосмана, який не лише політично підтримував народництво, але теж особистим мезальянсом зв'язав свій рід тісно із народом. Мати Максима Рильського — селянка і від неї дістав він свіжу і чисту українську мову, якій поет віддав себе вповні. Ще дитиною почав Максим Рильський складати вірші українською мовою. Освіту здобув у гімназії Науменка, а далі вчився в медичному, згодом у філологічному факультеті Київського університету ім. св. Володимира.

Революційний час перебув Максим Рильський на селі, де працював учителем у сільській школі, віддаючи вільні хвилини поетичній творчості й рибальству. Далеко від бурхливих шляхів революції, на селі, Рильський віднаходив внутрішній спокій, той вимріяний білий острів, на якому міг зроджувати вишукане слово для словіді глибоких переживань тонкої душі. До Києва повернувся поет із записниками поезій, що їх випустив окремими збірниками: „Під осінніми зорями”, „Синя далечинь”, „Тринадцята весна” і „Крізь бурю і сніг”. У той час Рильський уже визнаний поет. Микола Зеров називав його сформованим майстром, а його книгу „Крізь бурю і сніг” найвищим придбанням української поезії за 1925 рік. У той час теж починається нагінка офіційної критики на Максима Рильського. Ця критика закидає Рильському втечу від сучасності, гедоністично-епікурейське сприймання світу, нарешті буржуазний націоналізм. Рильський, що починав писати під впливами символістів — французьких і українських — віднайшов себе в гурті своїх університетських товаришів-поетів Миколи Зерова, Павла Филиповича, Юрія Клена-Буркгарда, Михайла Драй-Хмари і разом з ними створив він в новій українській поезії це неповторне і чудесне, що йому ім'я „п'ятірне гроно неоклясиків”. У тій групі поетів, яким гаслом було: висока майстерність і висока думка, базована на європейській культурі, Рильський здобув передове місце. Зрівноважена філософічна думка поета і вибагливість для мистецького вислову дали у висліді поезії, що є зразками поетичного досягнення.

Прийде останній час. Внизу безмовна річка,
широка, величава, супокійна.
На ній човни крилаті, мов далекі мрії,
снуватимуть.
А там, за річкою, поля тремтячі,
що губляться в далечині прозорій,
і серед їх безкрайній шлях
і ключ підвід далеких.

І я в своїм саду, серед дерев коханих,
під чистим небом, з заступом в руці,
вмиратиму з прозорою душею...
Умру. А тиха річка полишиться,

нестиметься своїм шляхом земля,
і світлі образи, сотворені Великим,
пливтимуть, як човни.

Справедливо Микола Зеров, обговорюючи цей вірш, згадує про Вольтерового Кандіда, який після довгих блукань і життєвих турбот починає обробляти свій сад. Філософія поета Рильського ясна і проста: він дорожить одним на цій землі — людиною, дорожить людським життям і тому мріє про такі обставини, в яких людина найкраще могла б розвивати свої духові вартості. Світ Рильського це:

Солодкий світ. Простор блакитно-білий
і сонце, золотий, небесний квіт.
Благословляє дух ширококрилий
солодкий світ —

Та це не втеча від реальності, не декадентська манірність, це щира мрія щирої поетичної душі, яка любить красу і бажає цієї краси для людей. Рильський бачив ті важкі часи, що йшли над його і його сучасників головами, бачив руйнуючу силу революції і з тим же філософським спокоєм кликав до тих борзописців, які намагались йти в ногу з революційним часом:

Гукай, кричи, роби акторські жести,
а я б хотів у тиші над вудками
своє життя непроданим донести.

Шляхетне бажання шляхетної людини така неவிбаглива мрія поета бути людиною, жити людиною і захоплюватись життям. Але в час, коли революція перемінювала колишню тюрму народів у новітній концетрак, це просте і неவிбагливе бажання українського поета було недосяжною мрією. Критика почала закидувати Рильському „соціальний одрив од темпу революційної дійсности” (О. Дорошкевич). Згодом прийшла відкрита атака режиму. В концетраку немає місця для свободної думки, людина є лише число, поет мусить писати так, як йому каже тиран. Хто відступить від режимної догми, того судитиме режимний інквізитор. Максим Рильський мав щастя. Його найближчі однодумці з групи неоклясиків свою любов до чистого мистецтва оплатили власним життям. Рильського оминуло автодафе, та за цю ласку він мусів підписати контракт із інквізитором, що віддасть свій талант йому на службу. І він виконав свій контракт, але з честю притаманною його шляхетній душі. Все, що написав Рильський, вказує на його людську й поетичну гідність. Він ніколи не знизився до ролі режимного підбрехача. Рильський намагався в кожному вірші, писаному для заспокоєння вимог інквізитора, знайти і мистецьку і людську достойність: його вірш майстерний, його мова — поетична,

Його думка — думка людини великої культури і такту, думка людини, яка навіть в ситуації немилосердної тиранії вмiла зберегти свою гiднiсть. Рильський умiв написати вiрш, що був сприйнятливий для iнквiзитора i разом з тим був поезiєю:

Ми збирали з сином на землi каштани,
ми дивились довго, як хмаринка тане,
як хмаринка тане, як синiс синь,
як колише вiтер струни павутинь.

Ми збирали з сином жолудi дубовi
i про день майбутнiй я казав синковi
i плили багровi хмари в вишинi
i спiвала осiнь веснянi пiснi.

У чому краса i сила поезiї Максима Рильського? Поезiя Рильського має три головнi елементи: добiрна мова, вишукана форма i глибока понадчасова фiлософiчна думка. „Рильський витончений i складний поет, — каже Микола Зеров. — Живе вiн разом iз своїм часом, напружено й уважно в околицьне життя вдивляється. Умiє пiзнавати в його глибинi струю вiчно-людського, близького всiм часам i народам.” Мусiла бути надлюдська ця лiбов поета до мистецтва слова, коли вiн з такою послiдовнiстю його обороняв. У час наступу на українську культуру Максим Рильський говорив про вище призначення української лiтератури. У самообороннiй статтi „Моя апологiя альбо самооборона” Рильський вiдкинув зведення поняття „сучаснiсть” до фабричних димарiв i повстання проти капiталу. Недавно (ще за життя Максима Рильського) один з молодших лiтераторiв — Володимир Вiльний — у статтi про поета-патрiярха в київській „Лiтературнiй Украiнi” написав: „Максим Тадейович є одним iз тих майстрiв, що утвердили в нашiй українській радянській поезiї клясичний вiрш, зокрема сонет, октаву, терцини. Адже ж вiдомо, що пiсля революцiї, в двадцятих роках, з'явилися рiзнi лiвацькi течiї, якi вiдкидали клясичну спадщину, в тому числi й виробленi iсторiєю поетичнi форми, вбачаючи в нiй ознаки „буржуазної культури”. То був похiд проти свiтових мистецьких надбань. У тi роки Максим Тадейович своєю творчiстю вiдстоює право на життя i для сонета, октави, ямба, дзвiнкої рими... Дехто, в полонi фальшивих захоплень, вiдмовився навiть вiд роздiлових знакiв, почав спотворювати слова. I справжньої мужности треба було поетовi, щоб зберегти й утвердити красу слова, чiтку яснiсть його. Сьогодні багато поетiв пише сонети. А тодi лиш за те, що вiрш мав характерних чотирнадцять рядкiв, могли звинуватити поета в казна-яких грiхах.”

Написано правдиво. Не лише могли, Рильського арештували разом iз iншими поетами неоклясиками, яких єдиною провинною було те, що писали вибагливою формою i глибокiм змiстом поезiї. Максим Рильський не лише обороняв право писати сонети, вiн обороняв

основне право писати по-українському, творити українську поезію, українську літературу. Колись, у початках своєї творчості, ніжний, здавалось, замкнений у своєму спокійному світі поет, став у часи лютування тиранії оборонцем української поезії, її творців, оборонцем прав українського народу на власну культуру. Це той глибокий гуманізм, що його виніс поет від західної літератури, наділив Максима Рильського цією громадською мужністю і він майже виконуючи заповіт Шевченка поставив своє поетичне слово на сторожі свого народу.

Народ відчув у Максимі Рильському свого трибуна. Такою пошаною, і такою любов'ю не втішався у суспільства ніюдин із поетів, що їм довелося жити в Радянській Україні. Літературні нагороди й ордени, що ними відзначив поета уряд Радянської України, прийшли як наслідок цього загального народнього визнання; з діалектичним спритом режим поспішав відзначити поета, щоб цим показати, що поета шанує і режим.

Слідкуючи уважно за рядками віршів Максима Рильського, написаних уже після підписання контракту з режимом, можна завважити, як цей культурний гуманіст постійно намагався зберегти добірну форму і знайти тему, яка мала б ширше, загальнолюдське значення, та в той самий час можна було її виправдати законами приписаної догматики.

Люби свій виноград і заступ свій дзвінкий!
народи й царства мруть, міняються віки,
і там, де чабани дримали супокійно,
зростають городи, киплять криваві війни,
в змаганні вічному шаліє смертний люд!
Та знай, що тільки тут, де невгамовний труд
землі насиченій родюче лоно раниць,
доспіють ягоди і радощі постануть.

Рильський знаходив теж зв'язок із мрією життя — поезією у перекладництві. Рильський — це безперечно найкращий перекладач в українській поезії. Мало є перекладів, які дорівнюють оригіналам. Рильський має переклади, що їх критика ставить і вище за оригінали. Для перекладницької роботи у Рильського були два козирі: майстерність форми і гуманістична культура. Рильський збагатив українську культуру творами латинської, французької, німецької, польської, білоруської, російської, сербської й інших літератур. Переклад Рильського Міцкевичевої епопеї „Пан Тадеуш” критики вважають шедевром. Академік Олександр Білецький подає, що Максим Рильський переклав понад 250 тисяч рядків, а все це крапці рядки світової літератури — твори Данте, Шекспіра, Вольтера, Міцкевича, Словацького, Пушкіна.

Максим Рильський теж учений-літературознавець, член Академії Наук із титулом академіка. Його перу належать численні наукові праці з ділянки літературознавства, мовознавства, мистецтва,

фолкльору й етнографії. Велику увагу присвятив Максим Рильський творчості Шевченка; він є автором спеціалізованої розвідки про поетичні засоби Шевченка, автором популярної біографії Шевченка і багатьох інших наукових та публіцистичних праць. Максим Рильський очолював Інститут Мистецтвознавства, Фолкльору та Етнографії Академії Наук і був членом Президії тієї ж Академії; він був головою Українського Комітету Славістів і членом Міжнародного Комітету Славістів. В 1964 році він отримав почесний титул доктора філософії в Краківському Ягайлонському Університеті.

Та найбільше він був люблений і цінений не за цю офіційну, а за інтимну безпосередню працю. Ще до тотального наступу советського режиму на українську літературу і її творців, а навіть у часи терору кожна нова поезія Рильського — як каже Юрій Лавріненко — „була несподіваним джерелом у пустелі, черпнувши з якого, втомлена людина здобувала назад почуття свіжості, надії, тривалості.”

Мова — це магічний інструмент поезії і найбільший скарб народу — це душа народу. Рильський був справжнім жерцем, який станув на сторожі цього скарбу, мов релігійної реліквії; він постійно шліфував і різбив цей чудесний інструмент і ставав в його обороні.

Максим Рильський прихильно привітав молодих поетів в Україні, він радів ними, підтримав їх. У той час, як офіційні літератори накинулись на нових поетів, Рильський не лише обороняв право писати по-новому, він почав друкувати статті про літературу з того широкого і глибокого аспекту, де творчість не оцінюється вузькими формами соцреалізму; він заявив, що всі ті поети, яких у радянських енциклопедіях називають образливо символістами, декадентами, модерністами, імпресіоністами, песимістами і т. д., як Едгар По, Бодлер, Малларме, Верлен, Рембо, це визначні майстри і що „озброєний критицизмом і не позбавлений смаку та здорового глузду читач знайде собі поживу і в страшних, але насичених неабиякою філософською та психологічною силою новелах і поезіях По, і в глибоких, хоч і позначених недугою душі, роздумах Бодлера, і в загадкових, а проте прекрасних рядках Малларме, і в понизаних тугою співучості Верлена, і в дикому бунтарстві Рембо” (стаття „Вшир і вглиб” — Літературна Україна, 29 вересня 1963).

Іван Кошелівець у згаданій книзі про сучасну літературу в Україні стверджує: „Усе, що Рильський пише, пильно узгоджене з новою програмою партії, яку він часто на підтвердження своїх думок і цитує. І все ж, поклавши набір щойно перечитаних книжки, ви відчуваєте, наче відбули розмову з мудрою людиною, яку не пододала партійна догма; вона говорить навіть програмові речі з людською теплою і щирістю, так що й програмовість зникає та ще й обертається якимсь невловним чином проти тих законів, яких партія вживає на здійснення своєї програми.”

Максим Рильський умів використати своє упривілейоване становище в теперішній Україні. Він ставав в обороні українського на-

ціонального життя. Він виступив прилюдно проти дискримінаційних нападів російського літератора К. Паустовського на українську мову. Він постійно нагадував землякам, що рідна мова — це найбільший скарб народу і її треба оберігати. Рильський умів висунути місце для викинених із советських антологій українських поетів, як Олесь, Куліш. Обраний депутатом до советського псевдо-парляменту, Максим Рильський щиро і правдиво зрозумів свою роль, він став народнім висланником, говорив від народу і часто відчувається, що його устами говорив український народ у своїй обороні проти наступу з Москви.

Максим Рильський „поета максімум”, (як його назвав Микола Зеров), тонкий мрійник про далекі острови і блакитні далі, під ударами немилосердних подій втрачав багато із своїх витончених мрій, все більше і більше переміняючись на поета-громадянина. Рильський самий був свідомий того, що його поетична зоря не заблистала повним світлом. В „Осінніх зорях” він писав:

В моїх словах душі моєї цвіт.
Моїх бажань чутливість півночі
і рідних душ надзоряний привіт,
не сяєвом, а димом фіялковим
у присмерковій музиці зітхань
я пропливу незрозумілим словом
за дальню грань.

Час, коли довелось жити Рильському, не дозволяв бути лише поетом. Поет мусів стати на службу політиці. Максим Рильський, що з такою щирістю і глибоким визнанням на грані розпаду постійно заявляв, що він бажас бути лише поетом, мусів включитись у соцреалізм. Він приніс туди вишукану мову, мистецтво віршової форми, культуру вислову і шляхетність почувань, але не міг принести туди свого поетичного світу, що був такий далекий від дійсності. Максим Рильський розумів свою позицію. Він зрештою ясно про це писав:

Мені не вславитись ділами голосними,
і може в битві я покину меч і щит,
та рад я вірити, що знов земля цвістиме
і новий плід зачне і вродить новий плід.

Це мудре розуміння дійсності і свого становища у цій дійсності. Немає місця для поета в дійсності соцреалізму. Там поет лише автор дитирамбів на честь можновладців. Але потрібний літературний процес, треба піклуватись літературним садом, щоб він міг зродити нових поетів в майбутньому. І цю свою роль Рильський виконав із честю і свідомо. Піклування над поетичною мовою — це головне діло Максима Рильського. Євген Маланюк стверджує в есеї про Рильського („Книга спостережень”):

„Вклад Рильського в живий процес нашої мови, зокрема поетичної — є настільки важливий і значний, що сучасники не під силу його хоч загально окреслити й оцінити.”

І далі:

„З розширенням діапазону мови, очевидно, збігається й розширення в Рильського поетикальних засобів і тематики його поезії. В цім розширенні горизонтів нашої поезії, у виході в ширший світ, і — очевидно — в конструктивнім входженні її в систему західно-європейської поезії — велика заслуга Рильського.”

Рильський — це предтеча. Цей уроджений поет великих можливостей, не знайшовши відповідних обставин, взяв свідомо на себе ролю підготовити народження великого поета в майбутньому, коли обставини дозволять поетові бути поетом. У вірші „Нащадок” Максим Рильський точно це передбачає:

Може, я записую останні
сторінки у зошиті своїм, —
а десь близько, в білій тиші ранній
хлопчєня із чубчиком льняним,
тільки що навчившись говорити,
підбира, ласкаве і сердите,
перші пари непокірних рим.

і закінчує цей вірш:

Не мого він зошита допише, —
свій почне новим своїм пером.

І тут уся краса щирої поетичної душі поета-гуманіста і поета-патріота. Він хоче, щоб жила поезія, розвивалась, щоб з нею жив і народ. Бєсь великий життєвий труд Максима Рильського — це намагання продовжити життя української літератури й українського народу. Розвій та зростання нашої літератури і нашого народу йдуть на рахунок теж і праці Максима Рильського. Тож і місце Максима Рильського в пантеоні української поезії вічне.

ПРО ПОПУЛЯРНІСТЬ ПОЕЗІЇ

Смерть Роберта Фроста заaktuалізувала питання: хто такий популярний поет, що таке популярна поезія? Фрост, як ніхто інший із сучасних поетів, втішався широкою популярністю в американського суспільства; звичайні читачі вважали його найбільшим поетом теперішнього часу, його вірші часто цитувались навіть у політичних промовах, ба що більше, саме Фрост був запрошений для офіційного виступу під час останньої інавгурації американського президента. Та при всій своїй популярності Фрост теж — як визнала майже вся критика — поет, якого місце між великими поетами. Фрост не лише майстер форми вірша, але у нього теж і поетичний світогляд: у кожному вірші цього поета є зацеплена глибока думка, що випливає із своєрідного погляду на світ, із поетової філософії. Ці два протиріччя: загальна популярність, що дається лише авторам загальнозрозумілих і загальносприйнятливих творів, а разом із тим витонченість форми і змісту поетичного слова Роберта Фроста створюють нагоду застановитись над популярністю поета у суспільстві.

Мистецтво, а разом із ним поезія — це вияв унікальної особовості. Та мусимо теж визнати, що нема літератури, яка не була б спільним твором автора і суспільства. Той, „хто мандрує самотній крізь незнані океани думки”, може бути визнаний поетом — як каже професор Альберт Герард — щойно тоді, коли повернеться із цієї мандрівки. Ми знаємо Шекспіра, Данте, Гете, Шевченка тому, що вони були визнані поетами. Поезія — це може бути відбиток якоїсь ідеальної краси, але емпірично — це перш за все відбиток публічного смаку. Якщо говоримо, що поет є великий, то це означає, що цього поета визнали великим якісь люди: критика, мала група людей, чи теж велике суспільство або й суспільства. Література, при всій своїй індивідуальній окремішності творчого акту є суспільним продуктом. Мова, що є засобом поезії, є перш за все засобом комунікації між людьми; найбільший індивідуаліст мусить висловитись в той спосіб, щоб його могли сприймати інші.

Вже Іполіт Тен висунув теорію — середовища, міліе в мистецтві. Три магнічні слова: раса, оточення і час — це поняття, що й сьогодні мають пристосування в характеристиці літературних явищ. Раса — це в літературі мова, яка при всій своїй ужитковості має вищу, загальнішу і тривалішу вартість: це енциклопедичний лексикон всієї культури, всього духового багатства суспільства, що вона його репрезентує. Щоб розуміти літературний твір, не вистачає лише навіть

найкращий, найдокладніший словник. Не можливо зрозуміти автора, не увійшовши у його культуру. Літературний твір — це діалог, в якому мовчазним співрозмовником є читач. Читач — це той „вокс попул”, який рідше про вартість твору, який визначає популярність автора. Ця публічна думка в літературних явищах ніколи не означала всього, чи теж більшості суспільства. В давніх часах ту активну меншину, яка вирішувала про справи культури і мистецтва, творила аристократія. Публічна опінія про літературні явища творилася на дворах, у сальонах, каварнях, чи просто в богемічних осередках, як теж згодом у замкнених клубах, чи в університетах. Про справи літератури рішала еліта.

В теперішній час прийшла зміна. Повалення суспільної гієрархії, принесло із собою знищення давньої скали літературних оцінок. Сьогодні говориться часто про літературу з погляду книжкової індустрії. Завдання критики обмежується часто до прогнозу „бест-селера”. В той спосіб книжкові продуценти-видавці мають змогу вирішувати про популярність творів, не маючи для цього ні потрібного знання про культурні потреби, чи літературні смаки суспільства. Твір, якого не вдалось авторові продати видавцеві, непопулярний твір, не має змоги дістатись до читача, не має змоги стати популярним.

Література, як один із елементів цивілізації, зумовлена суспільним життям і вона своєю чергою впливає на життя. Недавно відбулась дискусія на тему „література і життя” між професорами літературних факультетів англійських університетів. В англійських університетах до двадцятих років нашого сторіччя вчили англійської літератури як історії літературних явищ із наголосом на ліберальність літературного смаку. В останніх чотирьох десятиріччях більше говориться про „високу серйозність” літератури, про застосування ідей до життя. Та в той час поза університетами виросла популярна культура, популярна література, яка передається у радієвих, чи телевізійних програмах, чи теж у популярних виданнях. Її вплив на суспільство великий, як і в свою чергу вона є наслідком культурних потреб і смаку цього суспільства. Не диво, що деякі критики поставили вимогу для літератури: якщо твір має бути літературний, він мусить стояти на висоті університетського викладу. Скаля літературних оцінок захитана, літературні критерії змінилися.

Цей хаос в ділянці літератури помітний і в нашому еміграційному суспільстві. Що визначує популярність українського еміграційного письменника: добра книжка, видана відповідальним видавництвом з рецензіями фахових критиків, чи розважальні виступи під час бенкетів, річних зборів, чи на вакаційних оселях? Які твори теперішніх наших поетів в Україні більше відомі нашому еміграційному суспільству: поеми з філософічним світоглядом Ваяна, чи сентиментальні співаночки Сосюра або Малишкя?

Є означені критерії для класичних творів і в цій традиції найдодільніше шукати критеріїв для літератури. Згаданий професор Герард каже, що традиція вказує елемент вічної правди і краси в великих творах, вчить вірити у світ постійних вартостей. Смак — це мистецьке сумління, а людське сумління не любить наказу. Та все ж

і смак і сумління людини — це не її виключна властивість: це плоди цілого саду, що його назва оточення, якого частиною є й освіта. Ще заки ми вміли добре читати, нас учили у школі, що Шевченко, чи Франко, чи Леся Українка — це великі поети і з цією думкою, з цією свідомістю ми щойно згодом брали у руки „Кобзаря”, чи котрийсь із творів Франка, чи „Лісову пісню”. Літературний смак виробляється на літературному досвіді.

Та все ж найбільш абсолютний індивідуалізм не може бути вільний від суспільного елементу. Кожний поет думає про себе, що він пише найкраще — так, як ніхто ще перед ним не писав. Та самоудовolenня не є запорукою краси. Написаний вірш є лише кандидатом у літературу; місце в літературі йому визначається потім. Питання стоїть, хто визначає це місце в літературі? Микола Зеров стверджував, що критик говорить про вартість твору з погляду свого дня; літературознавець говорить про твір з погляду літературного процесу. Та про місце твору в літературі порішує інтелігентна кляса суспільства. Яка велика ця інтелігентна кляса — залежить від періоду. Шевченко був майже єдиний у свій період у нашій літературі і він хотів говорити до мас. Сьогоднішні поети бажать собі кілька-десять читачів та й свої твори видають тиражем не більше сотні екземплярів. Признання від публіки, великої, чи малої ще не дає літературної позиції. Для цього потрібно часу. Література існує в часі й іспит часу — це найбільша проба літературного твору. У свій час Микола Вороной втішався великою популярністю. Сьогодні мало хто зацікавлений віршами Вороного та й щораз менше їх в антологіях. Знову ж Свідзінський не знайшов великої уваги для своїх поезій навіть у критиків, а сьогодні твори Свідзінського здобувають щораз більше признання і читачів.

Поет — це індивідуаліст. Він бачить світ і життя своїми очима, оцінює світ і життя своїм розумом і своїм відчуттям. Але він бачить і оцінює світ в рамках світогляду і цивілізації, в якій живе. Поет — індивідуаліст, але він відгукається на проблеми довколишнього світу і довколишнього життя, він відчуває духа часу, він шукає вартостей у житті, він говорить про вищі і піднеслі завдання людини на цій землі, він шукає краси і правди. Читач, починаючи читати поезію, входить у світ поета, немов в іншу, чужу країну. Але це не зовсім чужа для читача країна. Читач скоро пізнає, що закони, мова, життя у цій країні — ті самі, що у його свідомості, немов були б лише перекладені на мову поезії. Американський поет МекЛіш каже, що поети — це не мистці, це радше пророки, які розкривають ту правду, що існує. Нехай матеріалом поезії є емоційність, особиста емоційність, а формою є той порядок, де слова уложені так, щоб їх звучання віддавало те символічне значення, що є єдине, незаступне, неперекладне іншими словами тої самої мови, — тоді поезія це та неповторна і незамінна мова, яка говорить про життєву правду. Чим ближче поетове уявлення світа до того ж уявлення, що його мас читач, як теж чим більше читач підготовлений до поетичних символів, що в них зображений образ поетового світу, тим краще порозуміння між поетом і читачем, тим більша нагода говорити про попу-

лярність поета. У нас Шевченко побудував свій поетичний світ на тій символіці, що нею багата народня творчість. Кожний, навіть той невеликою літературною освітою, читає віднаходить у Шевченка той світ, що стає його власним світом, віднаходить ті проблеми, що стали його власними проблемами. Теж і Роберт Фрост зумів вложитись в оптимістичну, типово американську філософію, знаходив поетичну правду в тому світі, який став світом пересічного американця, читача і популяризатора Фростової поезії.

Та питання популярності поета — це не лише питання літератури, це теж питання соціології. Легше говорити про популярність такого вишуканого поета, як Данте, в часи середньовіччя, коли поезія була участю лише вибраних, ніж про популярність навіть найбільш простого народнього поета в наш час загальної масової освіти, коли подавляюча більшість людей уміє читати, та все ж таки не читає поезії. Проблема почитності поезії сьогодні може й важливіша, ніж проблема популярності поета. Живемо у часі, коли увага людини приділена технології, коли людство чваниться новою цивілізацією, в осередку якої стоїть наука-знання. Для нашого сьогочасного суспільства вже не залишилось ніщо, що могло б його здивувати; це суспільство шукає лише пояснення для зрозумілих речей. Без подиву, без захоплення нема справжнього життя; людина стає подібною до комахи, яка живе з дня на день. Питання поезії й науки вже не раз було темою обговорення. Сьогодні це вже не тема для дискусії, це загроза. Наука стала головним інтелектуальним зайняттям нашого часу, наука опанувала всі ділянки нашого життя, наука опанувала саму людину з усією її духовною структурою. Людина старається пізнати світ, пізнати все, що творить цей світ, вона бажає лише логічного пояснення для всіх речей, втративши довір'я до почувань, втративши віру в ідею чудесного. Якже ж тут мріяти про блакитні далі, коли людина у ракетній кабіні запускається у міжпланетні простори? Якже ж тут співати про чар місячної ночі, коли людина зацікавлена в безпосередній обсервації місячної поверхні? Людина надто довірлива до рахунку, до чисел, до фізичної правди, яка є мертвою правдою; вона забула про ту живу і завжди оновлену правду, що є її власністю, про ту творчу життєву правду, яка помагає людині жити з надією й у вірі у красу і щастя. Хоч які великі людські досягнення в технологічних досвідах, то вона зовсім не стала від того щасливішою. Навпаки. Щораз частіше людина признається, що весь цей науковий поступ спричинює їй більше терпіння, і робить її більш нещасною. Повалені давні божества, розбита та головна внутрішня прикмета, що дозволяла людині дивуватись і в подиві знаходити радість життя. Наука і технологія відвернули увагу людини від поезії. Хоч щораз більше освічених людей, поезія стала малопочитною, суспільство відноситься до поезії з неувагою. Наслідком цієї неуваги поезія стала спеціалізованою, малозрозумілою, чи теж лише зрозумілою для невеликого гуртка втаємничених в її символіку. Тож і маємо два дивогляди: публіка незацікавлена в поезії, і поезія незацікавлена в читачеві — спеціалізована до того ступня, що потребує коментарів навіть для підготовленого читача.

В такій ситуації навіть важко говорити про популярність поезії.

Тож потрібне зближення поета з читачем. Таке зближення принесе користь обидвом: авторові і читачеві. Теперішня поезія, навіть ця спеціалізована, загалом незрозуміла непідготовленому читачеві, є безперечно не лише відбитком далекої уявної ідеї краси, в яку задивлений поет, але є теж відбитком нашого життя, якого частиною є поет. Тож і читач знайде в цій поезії свій власний світ, зможе зрозуміти глибшу тасмницю свого власного життя, стане учасником тієї далекої мандрівки по незаних океанах думки, що є участю поета. Людина не може обмежити свого духового життя лише до розумового сприймання життєвих явищ. Людські почування шукають свого вияву і поезія — це той вищий район, де людські почування віднаходять своє вище існування.

Колись знання поезії вважалось ознакою освіченості. Сьогодні людина може пройти все своє життя, не зацікавлена в тасмничому світі поезії. В той спосіб людина відрікається себе самої, свого духового роду. Культура є історичною: теперішність існує лише у відношенні до минулого. Наука, в яку завірена сучасна людина, може розвиватись, може створювати нові гіпотези, відкривати нові правди, які підважують усю будівлю наукового світогляду. Наука далека від гуманізму, вона займається далекими просторами, геологічними епохами, соняшними роками. Зате культура лише змінюється, доповнюється — вона йде разом з людиною в її історичній мандрівці, вона є супутником людини. Твори великих поетів — це не лише їх особиста думка і досвідчення, це мрії довгих генерацій, які були перед поетом. Ці твори живуть своїм життям і після смерті поетів. Якщо б Шекспір сьогодні воскрес і переглянув усі ті тисячі томів, які коментують його творчість, він сам здивувався б, скільки ідей і думок, про які він і не думав. Ніякий поет не пише для себе і не хоче писати для себе, чи навіть лише для інших поетів. Кожний поет хоче мати аудиторію, до якої бажав би говорити, навіть тоді, коли цей поет свідомо нехтує аудиторією. Людина посідає чудесний дар мови, вона може говорити до другої людини-сучасника, вона може говорити до далекого потсмка, як теж і може слухати далекого предка. У своїй історичній місії людина має слово, і найкраще її слово — це поезія. Тож і неможливо відректись їй від поезії.

Сучасна людина здобула великі технічні удосконалення, які дали їй змогу використати краще умовини життя на землі, здобути більшу свободу. Але все це ще знання не говорить їй, як використати цю важку здобуту свободу, як знайти вартість життя. Поезія допомагає людині знаходити вартості життя, не вартості матеріальних засобів до життя, що їх розкриває наука і технологія, але справжні вартості, що є суттю людського життя. Сучасна людина не переросла поезії у своїй науковості і технічному приспособленні. Ніяке сторіччя, ніяка цивілізація не обійшлась без поезії, тож і наша наукова цивілізація не може без неї обійтись. Поезія — це сила: вона творить людину, творить людську індивідуальність, дає їй повноту і людську гордість, наділяє її творчою силою і поривом творення.

Недавно головний американський суддя Віліям Доглес бідкався над омасовленням нашого суспільства. Він стверджував, що масовість знищила людину. Американська нація незалежних ініціативних підприємців замінилась на націю послідовних урядовців. Масові корпорації, разом із великими урядовими бюрократіями, велетенськими професійними союзами вирощують безініціативних, неконтроверсійних, нетворчих людей. Радіо і телевізія допомагають у цьому. І на думку Доглеса треба тепер організувати спеціальні фундації, що вони спонзорували народження незалежної свободної думки.

Такої фундації потрібно було б для сучасної поезії, та не фундації, як її розуміє суддя Доглес. Поезія потребує іншого спонзора, вона потребує читача, широкого читача. Поет мусить стати „популярним”, щоб могли промовляти до ширшої аудиторії. Поезія — це та сила, що дає основу вільно думати; читач входить у світ поета, щоб там віднайти свій власний світ і творити свій власний світ. Це найбільша вартість поезії — її творча сила, яка народжується у творенні, яка народжує творчість.

Проблема популярності поезії турбує тепер усі суспільства. Фрост був популярним поетом, але й його популярність теж обмежена. Він радше популярний завдяки своїй типово американській ментальності, ніж завдяки глибокому поетичному слову, що є в його поезії. Були намагання спопуляризувати совєтського поета Євтушенка, але його спопуляризація поезії мала виключно політичний характер і політичну ціль і з політичних причин збиралась. Популярність поезії не йде в парі з крикливим ефектом; поезія радше сумирна і її сила внутрішня.

Сучасна непопулярність поезії турбує. Американський поет Рендал Джарел заявив, що поезія зникла давно навіть між інтелектуалами. Теж і повість, і роман з кожним роком втрачають на почитності. Наш час любить інтерв'ю, фотографічний репортаж, звідомлення фактів. Людина, при всій своїй начитаності, якої вимагає наш час наукової цивілізації, живе поверховно і тому не шукає за поезією. Новий зворот до поезії, до глибини людської думки, що шукає краси і правди, врятує людину, дасть їй ширший погляд на життя, віднайде їй почесне місце на землі. Почитність поезії, широка читацька аудиторія буде свідчити, чи поезія популярна, чи популярний у суспільстві поет.

НОБЕЛІВСЬКИЙ ЛАВРЕАТ — ГІОРГОС СЕФЕРИС

Грецький поет Гіоргос Сеферис — це найновіший Нобелівський лавреат і перший грек, що здобув це високе літературне відзначення. Цей несподіваний вибір Шведської Академії звернув увагу не лише на визначного поета, який через мову, якою пише, маловідомий у світі, але теж і на літературу невеликої тепер і малозначної країни, яка має у своїй історії славне минуле та й почесне і заслужене ім'я коліски мистецтва, літератури, культури.

Стародавня Геллада, що дала основу культури в нашому світі, для греків є завжди праобразом-ідеалом, що захоплює. Часто чуємо порівняння нашої країни із Грецією, поети навіть називають Україну Припонтійською Гелладою. Розбиту на малі держави-республіки Гелладу об'єднав Олександр Македонський, і її культуру в формі гелленізму поширив далеко поза межі грецького світу. Пізніше Рим, а далі Візантійське царство перейняли культурне багатство Геллади.

Турецька неволя — час повного упадку Греції й її культури, час, коли уявлені нащадки колишніх перших громадян світу усвідомили собі своє становище і почали боротьбу за визволення. З цією національною визвольною боротьбою пов'язане теж і відродження грецької культури, яка сьогодні дійшла до тієї височини, що заслуговує на лавровий вінок першества.

Нова грецька література — це зворот до народу, як і у нас, в Україні. Нова поезія нав'язувала до народних пісень, що постали і спопуляризувались у важкі часи турецької неволі. Ціла плеяда грецьких поетів включається у національну визвольну боротьбу; їхні твори просвітянські і романтичні. Подібно, як у нас в Україні, нову грецьку літературу треба було починати від самих початків, від буквара. Книжною мовою у Греції була мова, основана на граматиці старолатинського діалекту і потім гелленізована. Тією мовою друкувались часописи, тією мовою користувались урядові чинники. Народ не знав тієї мови і говорив своєю, народною. То ж і поети нової грецької літератури звернулись не лише до народної творчості, але теж і до народної мови, так званої диматики. Головно йонійська школа поетів пропагувала народництво: вживала народної мови, підтримувала визвольний рух народних мас. Головним представником цієї школи був поет Діонісіос Соломос (1798-1853) — сучасник Шевченка і Міцкевича.

Він народився на одному із Йонійських островів (Занте) і походив по лінії батька із давнього аристократичного роду з острова Крети; його мати була селянка. В поезії — подібно, як і Данте, що ним він захоплювався — Соломос поєднував аристократизм духа з простотою і свіжістю народної мови, яку перебрав від матері і якою писав. Поезія Соломоса вкладалась у рямці тієї грецької літератури, яка допомагала людині дійти до правди, віднайти зв'язок з матір'ю-природою. Соломосова поема „Гимн свободи” була бойовим закликком для визвольних змагань, а її фрагмент став у 1864 році грецьким національним гимном. Відома теж друга велика поема Соломоса „Ода-епітафія Байронові”. В поемі „Облога” поет говорить, що „прапор Греції випливає із-за хмар, як сонце, що приносить радість і щастя”; в цій поемі він розказує про геройський чин греків, які рішаються вийти із облоги, щоб одчайдушно перемогти або згинуть.

Дуже формальна і патріотична поезія Соломоса й інших романтиків не знайшла признання в пізніших поетів, які шукали в поезії почувань і особистого переживання. Атенська школа поетів виступила проти романтизму, а головним речником цієї школи був Костос Паламас (1859-1943). Паламас походив із родини інтелектуалів. Його батько був суддею. Та поет втратив рано батьків і його виховував дядько — вчений філософ. Паламас прожив майже все своє життя в Атенах, велику його частину як генеральний секретар Атенського Університету. Паламас це спонтанний емоційний поет, в якого теж багато творів присвячено патріотичному змагання греків до самостійності. Найбільше відомий твір Паламаса це трилогія „Великі візії” — філософська поема про людську долю. Популярною стала книга Паламаса „Пісні моєї батьківщині”.

Поезія Паламаса підносила нову грецьку літературу у вищі райони досконалення форми і майстерности вислову. В той час під впливом французького модернізму деякі грецькі поети пішли за формальними шуканнями. Один із них Поподіямандопулос переселився у Францію і став писати по французьки, здобуваючи собі ім'я у французькій літературі під прибраним іменем Оріона Мореаса (1856-1910).

Під впливом Заходу нові поети Греції почали змагатись за підвищення якости своїх поетичних творів. Нова атенська школа, головню під впливом символізму, вишліфувала свою поетичну мову, получивши народну мову з гелленістичною культурою вислову. В цій новій школі такі поети: Константин Кавафис (1863-1933), Ангелос Сікеліанос (1884-1951), Костас Варналес (1884-) і інші. В поезії цих модерністів велика увага для естетизму. Кавафис — уродженець Александрії і в нього багато гелленістичної універсальности. Сікеліанос народився на острові Левкада. Він заглиблюється у традицію Греції, в давню мітичну Грецію, намагається поєднати орфеїзм із християнством, шукаючи якоїсь вищої злуки із універсальним духом. Поетичну славу здобув теж Нікос Казантзакіс (1885-1957), автор „Одісеї”, відомий загально у всьому літературному світі, як романіст, та ще більше, як передовий європейський гуманіст.

З цього знатного поетичного роду нової грецької літератури, на

досвіді цієї нової грецької поезії, виріс теперішній найкращий поет Греції й останній Нобелівський лавреат Гіоргос Сеферіс. Сеферіядис (це справжнє прізвище поета, Сеферіс — це псевдонім) народився в 1900 році в Смирні (сьогодні Ізміл) — у старовинному грецькому місті на побережжі Малої Азії. Юнаком довелось поетові пережити трагедію, що була однаково його особистою трагедією, трагедією сотень тисяч греків, і трагедію Греції. В 1922 році Смирна і ціле побережжя Малої Азії дісталося Туреччині і всіх греків виселено. Разом з іншими грецькими виселенцями Сеферіядис переніс весь удар цієї катастрофи, він бачив розпач безпомічних людей розвалені доми, юрби втікачів, довгі колони знеможених людей на безконечних дорогах, розлучені сім'ї, переповнені табори, перевантажені людським вантажем човни — справжній кінець світу з якоїсь давньої мітичної розповіді. Поезія Сеферіса заглиблена у мітичному світі. Його поетичний герой той виселенець-втікач, ніто капітан корабля, ніто Одисей, який шукає свого дому підчас земної мандрівки.

„Це є великий Одисей — той, хто сказав їм збудувати дерев'яного коня, і в цей спосіб ахайці здобули Трою.

Я вірю, що він прийшов вяснити мені, як збудувати дерев'яного коня, щоб я міг здобути свою Трою.

Він говорить скромно і спокійно, без натуги, і можна думати, що він знає мене, як батько,

або той старий моряк, що... у час коли вітер починав лютувати в зимову хуртовину,

співав мені в дитинстві пісню про Еротокритоса із сльозами в очах”.

Цей перший досвід трагічного — це основа поетичної думки Сеферіса. На цьому тлі, чи радше в цій сценерії він бачить теперішню людину, її поривання й упадки, її радощі і смутки, її приречення: і багатий цим досвідом, немов справжнім віковим досвідом Греції, поет говорить про теперішню людину. Сеферіс — грек і тому вся ця поетична сценерія — це велична культурою Греція. Тут давні розбиті статуї і стародавні укріплення, тут ясні побережжя Егейського моря і славний шлях Олександра Великого, тут білі гори й аргонавти, тут візантійські святині і тихі красвиди з яворами, тут Одисей і гарна Геллена, тут герої революції, тут скали й оливкові дерева. В цій сценерії виводить поет свого героя, що є одночасно і новим втікачем-виселенцем і вічним мітичним втікачем-виселенцем з Ітаки, неспокійним мандрівником, який запитує про ціль своєї земної мандрівки:

„Та чого ж ми шукаємо, мандруючи на палубах спорохнявілих кораблів у натовпі жовтих жінок і верескливих дітей, нездібні плигнути разом із літаючими рибами, чи теж із зорями, що їх нам показують щогли, заплутані у грамофонні пластинки, упхнуті насильно в неіснуючі гробниці, ремствуючи відірваними фразами на чужих мовах.”

Це та нова ситуація, в якій побачив себе герой Сефериса. Після програної в Малій Азії, після катастрофи в 1922 році, у грецькій молодій поезії бачимо зневіру і скептицизм. Тоді, як старі поети разом із Паламасом продовжували йти своїм утертим шляхом, молоді поети під впливом життєвих ударів, не знаходили підтвердження для інтелектуалізму й розумної інтерпретації, що її маємо у Паламаса. Вони почали шукати поетичного вислову не у змісті, а у формі. Сюрреалізм мав багатьох прихильників у Греції. Теж і Сеферис почав від сюрреалізму. Та у Сефериса динамічний, справжній поетичний талант, який крім формального новаторства завів його у високу поезію. Вже в „Мітичній історії” зустрічаємо поетичного героя, що мов Одисей, шукає шляхів до своєї далекої рідної Ітаки. Вже перша пісня цієї поеми показує всю розгубленість людини, що шукає, вижидає і — здається — чекає без надії:

Три роки
ми ждали нетерпляче післанця,
задивлені у сосни, в побережжя, в зорі,
того, що в нього вістря плуга або кіль судна.
І ми шукали, щоб знайти те перше зерно,
щоб знов могла початись старовинна драма.
Ми повернулись до домів розбиті,
нездібні рухатись, нездібні говорити,
в устах смак ржі й ропи.
Прокинувшись, ми пішли на північ, мов чужинці
поринули в туман несплямленими крилами лебедів,
що нас зранили.
В зимові ночі сильний вітер сходу нас зводив з ума,
а в літі ми губилися в агонії дня, що не міг умерти.”

Людина втрачена, виселена із свого дому, шукає тієї підставової, основної правди, щоб могли почати своє власне життя, життя, яке мало б значення. Вона пізнає щораз більше, бачить щораз більше, знає щораз більше, але все це зовнішнє життя відірване, розкинуте, фрагментаричне, не дає основи для людського щастя. У 22-ій пісні „Мітичної історії” поет каже:

„Так багато вже пройшло перед нашими очима,
що наші очі вже не бачать більше нічого ні перед,
ні поза; пам'ять, мов біла занавіса у глуху ніч,
у глухому замкненні,
де ми побачили дивні привиди, дивніші, ніж ти,
як пройшли мимо і зникли в безрукому листі дерев,
Знаючи так добре, яка наша доля,
блукаючи між розбитим камінням вже три, чи шість
тисячеліть,
шукаючи в повалених будинках, що могли бути нашими
домами,
бажаючи затамити дати і геройські вчинки,

— чи будем здібні?
Прив'язані та й розкинені,
змагаючись — як казали — з неіснуючими труднощами,
загублені, ми — відкриваючи наново дорогу повну
сліпих полків,
потопаючи в походах і в Маратонському озері,
— чи будем здібні ми померти, як пристало?”

Людина усвідомила собі, що живе серед якоїсь глухої порожнечі, в завороженому колі приречення. Поет Сеферис шукає духового оновлення в багатій і славній історії, яка стоїть перед ним у зовнішньому світі у виді камінних руїн, забутих дат і проминутих подій і людей, які є лише привидами. Як у цій ситуації віднайти живу людину, як віднайти долю людини? 24-а пісня поеми піддає розв'язку:

„Тут кінчаються діла моря і діла любови.
Ті, що колись піchnуть життя тут, де ми кінчимо,
— якщо зов крови відозветься в їх пам'яті і відплине —
хай не забудуть про нас, про хворі душі між нарцисами,
хай поховають нас так, як велить стародавній закон,
Ми, що не мали нічого, навчимо їх спокою.”

Поет знає, що людська історія це народження і смерть, і знов відродження серед руїн і реліквій колишнього життя. Не диво, що в поезії Сефериса стільки історичних ремінісценцій. Людина є лише кільце в довгій історичній місії, та в той сам час людина є цілим світом сама у собі. Якщо людина хоче бачити історію з погляду тієї реальності, яка їй одній властива, тоді і теперішнє, і минуле, і майбутнє зливається в один світ, в якому людина живе. Своє відношення до історії виявив Сеферис в іншій великій поемі п. з. „Митісторіа”. Природа, скали і дерева, моря і розбиті статуї, легенди про місцевості, ріки і порти, де відбувались славні події, мовчазні зовнішні свідки давнього життя в гієрогліфах, у мові, у звуках відживають живим словом. Те слово вічно живе, як вислід творчого життя людей, діла героїв, пророків, святих, вчених і поетів. Цей світ, це царство мертвих в осередку всієї поезії Сефериса, це світ поетичної реальності Сефериса. Історію він розуміє, як міт.

„Поет пристанув, задивившись на каміння, і став себе
питати:

чи це дійсно було
в цих зруйнованих лініях, формах, випуклинах і вигибах,
чи це дійсно було
тут, де зустрічаються дороги дощів, вітрів і руїн,
чи це дійсно було живе, живі обличчя, рухливі постаті
тих, що увійшли так дивно у наше життя,
тих, що залишили сліди хвиль і думок, безмежні, мов
море;

та, може, ні! Ніщо не залишилось, лиш важка свідомість,
 ностальгія свідомости живої істоти
 там, де ми прийшли неістотні, зв'язані,
 мов галуззя страшної білої верби, замотані в постійну
 розпач,
 тоді, коли жовта течія поволі несе тлінь, закорінену
 в грязь,
 образ форми, що змінилась у мармур за приреченням
 вічної гіркоти:
 поет недійсний.

Поет бачить теперішність через призму історичних подій, він ставить теперішню людину на тлі тієї великої вікової традиції, що вже була і без якої не можна уявити собі нашої реальности.

Одисесві призначено мандрувати. Хоч яке велике в нього бажання знайти свій дім, повернутись у затишшя під власну стріху, то це лише мрія, це лише сила, яка допомагає йому відбути довгу і тяжку земну мандрівку. Сеферис від дня виселення з рідної Смирни не знав теж затишшя дому. В автобіографічній поемі „Траш” він починає першу пісню:

„Дім, який я мав, у мене взяли”

та й далі заявляє:

„я не багато знаю про доми”.

Сеферіядис майже все своє життя перебував поза Грецією, головню в дипломатичній службі. В останніх роках він репрезентує Грецію, як амбасадор в Англії. В західньому світі він теж пізнав і віднайшов співзвучний поетичний світ. Головно англійський поет Еліот втішався і втішається великою увагою Сефериса. Сеферис переклав поезії Еліота на грецьку мову. Теж і Еліот перекладав поезії Сефериса на англійську мову. Два великі поети сучасности, два Нобелівські лавреати, віднайшли себе, віднайшли рідний обом поетичний світ. У час зневіри і повного розбиття, у час великих сумнівів і катастроф обидва поети намагались віднайти ту силу поезії, яка допомагає людині зрозуміти свою вищу місію на землі. Погодившись із приреченням людини, зрозумівши всю трагедію людської земної мандрівки, Сеферис не впав у розпач. Поетів Одисей, той вічний мандрівник віднаходить свій дім там, де він його і ждав: Поема „Траш” закінчується так:

Ось і ти є

у великому домі, де всі вікна відкриті,

ти бігавш із одної кімнати у другу, не знаючи, з якого

вікна виглянути вперше,

бо сосни зникнуть, зникнуть осяяні гори, і щебетання птахів,

море буде порожне, розбите скло, з півночі на південь

твої очі осліпить світло дня —

ось як саранча ненадійно і вся разом мовкне.”

Ще в перших початках поетичної творчості поет Сеферис написав поему „Збірник”. В цій поемі поет каже:

„Тут, у землі, закорінений збірник.”

Це збірник чудодійної води. Понад цим збірником, довкола цього збірника пульсує життя. Турботи і радощі проходять мимо, проходять години, проходить сонце, проходить місяць. Та цей збірник постійно ненарушений, він постійно в осередку життя. Ця віра у постійність, ця віра у глибокі вартості людини, яка — не зважаючи на всі зовнішні удари, не зважаючи на всі змінності і пристосування, може залишитись людиною, стала в осередку поетичного світогляду Сефериса. Сеферіядис сам говорив про себе: Я — монотонний і впертий; понад двадцять років говорю те саме і те саме.”

Нащадок старовинного мандрівника, який став мітичним образом для всіх людей і всіх поколінь, поет Сеферис говорить до всіх людей нашого часу. Його голос промовляє до всіх людей, які в наш час розбиття і непевности тужать до власного дому, до того втраченого раю, що в історії людського життя існує, як ідея і ціль. Поет Георгос Сеферіядис не лише включився у цей піднесений похід людини до висот, але він теж допоміг колись славній своїй батьківщині стати частиною культурного життя теперішнього часу.

ЛІТЕРАТУРА ПІД НАГЛЯДОМ ІНКВІЗИЦІЇ

Передовий письменник Української Радянської Соціалістичної Республіки, Микола Хвильовий, відчув і зрозумів увесь трагізм нового середньовіччя, що настало в Україні. Своїм відважним словом і своїм відважним життям він виразно вказав, що це большевицький догматизм став основою цього нового середньовіччя.

В такій дійсності існування літератури — це просто неможливість; а якщо ця література існувала й існує, то вона є предметом постійної і пильної уваги інквізитора, що дбає про однозгідність думок авторів із пунктами урядової догматики. Інквізитор працював і працює із жорстокою послідовністю; він знає, що кожна найменша поблажливість — це його власна смерть; і тому за кожну непокірність автор разом із своїм твором горів на автодафе.

Про українську літературу в час нового середньовіччя, що заіснувало після утвердження большевицького режиму на теренах східної Європи, розказує Іван Кошелівець у новій книзі „Сучасна література в У.Р.С.Р.“, що вийшла саме друком у видавництві „Пролог“. Писати про українську літературу під советським режимом — це писати історію нової інквізиції, яка з притаманною послідовністю виконує своє катівське ремесло, і писати про подвиги відважних і мучеництво надхнених, тих усіх, хто ставив правду вище за своє животіння. Вже Сергій Сфремов, дописуючи останній розділ „Історії українського письменства“ („За п'ять літ, 1919-1923“) схарактеризував початки підсоветської літератури в повній свідомості безвиглядності: „Літературне наше життя за останні роки — писав він — минає так болюче, так нерівно, з такою напругою й так дошкульно для людей, що звикли вже здавна брати в йому безпосередню участь, що часто криком хотілося кричати чи то з болю та образи за письменство, чи на осторогу письменникам. І саме тоді уста прецільно заклепано, резонатора навкруги жадного, голос губиться тут же біля тебе.“

Сфремов безпосередньо сприймав удари советського наступу на українську літературу та видавав свій присуд із перспективи п'яти перших років, що були ще початковими та і в деякій мірі експериментальними. Кошелівець має перспективу сорока п'яти років і має змогу бачити й оцінити цей період оком вдумливого критика і пильного спостерігача. Кошелівець теж старасться бути об'єктивним, говорити мовою фактів, відкликаючись раз-у-раз до статистики, до цитат із підсоветської літератури, і лише делікатною мережкою пронизує свій твір своїм літературним і мистецьким світоглядом, виплеканим

на європейському літературознавстві. У висліді маємо книгу тонкої і правильної аналізи української радянської літератури, книгу про примарні роки діяння інквізиції, яка ще й далі існує.

Кошелівець вийшов від огляду літературознавства, намагаючись знайти — як це й повинно бути — філософічні й мистецько-естетичні основи літератури в Україні. Це лише шляхетне намагання, бо Кошелівцеві добре відомо, що таких основ там не знайти, що радянське літературознавство побудоване на догматичних оцінках і на фальшуванні літературних процесів відповідно до цих догматичних потреб. Зрештою, це не лише так в Україні. Болгарський марксист-філософ Тодор Павлов вже давніше ствердив, що гарне і моральне в літературі те, що корисне народові, а про те, що корисне народові, вирішує комуністична партія, бо це народна партія. Це догма, яка в совєтській літературі діє від початків існування совєтського режиму. Навіть такий ерудит, як проф. О. Білецький, укладаючи „Історію української літератури”, мусів у вступі визнати, що упорядники цієї історії вважали, що „дівою зброєю радянських літературознавців, у тому числі літературознавців Радянської України, є статті, доповіді, промови, листи Леніна і Сталіна, в яких викрито класові основи буржуазного націоналізму, розроблено засади партійної політики в національному питанні”.

Це вияснення Білецького викриває весь трагізм літературної ситуації в Україні, де режимний догматизм станув на отвертий бій із українською національною ідеєю. Історія літератури цього періоду — це хроніка одчайдушних зривів українських письменників рідної літератури, в обороні рідної мови, хроніка, яка ілюстрована некрологами відважних літературних трудівників, що для них були лише два шляхи: поклонитись догмі, або згинутьи сретником на кострі.

Кошелівець починає свою трагічну розповідь про літературу в Україні від некрологу. Він — за довідником О. Килимника „Письменники Радянської України” — подає число письменників в Україні на 1960 рік. Їх 330, і між ними знаходить лише двадцять сім імен того покоління, що увійшло було в українську літературу із подувом національної революції, завершеної державною формою під назвою Української Народньої Республіки. Це — за визначенням Кошелівця — залишки першої генерації підсовєтських письменників, а між ними Борис Антоненко-Давидович, Андрій Головка, Володимир Гжицький, Іван Ле, Петро Панч, Максим Рильський, Юрій Смолич, Володимир Сосюра, Микола Терещенко, Павло Тичина, Зінаїда Тулуб і інші. Ця перша літературна генерація була змасакрована сталінським терором, її представники гинули дослівно на інквізиційному автодафе, з тою лише різницею, що гинули вони у застінках поліційних і слідчих станиць, ізольованих тюрем і концентраційних таборів — так, що стосовні дані про їхню смерть невідомі і режимом закриті. Кошелівець подає список знищених совєтською інквізицією письменників — список, що колись буде вирізьблений у мармурі на пам'ятнику цих борців-мучеників за свободу українського слова, української правди. У цьому списку п'ятдесят письменників, що дати їхньої смерті вдалось авторові усталити, а між ним такі загально відомі імена, як

Василь Бобинський, Кость Буревій, Микола Вороний, Михайло Драй-Хмара, Дмитро Загул, Микола Зеров, Михайло Івченко, Мирослав Ірчан, Михайло Йогансен, Григорій Косинка, Агафангел Кримський, Микола Куліш, Євген Плужник, Валеріан Поліщук, Яків Савченко, Володимир Свідзінський, Михайло Семенко, Олекса Слісаренко, Людмила Старицька-Черняхівська, Дмитро Фальківський, Микола Хвильовий, Григорій Чупринка і інші. Окремий список письменників, які згинули в нетрях поліційних переслідувань советського інквізитор, але дати смерті їхньої не можна усталити. Тут знову такі імена, як Сергій Єфремов, Андрій Ніковський, Клим Поліщук, Павло Филипович, Микола Філянський і багато інших. Понад сотню передових творців української культури мусів знищити інквізитор, інших розпорозив по засланнях великої території, щоб решту поставити на коліна і змусити визнати догму.

Та все ж це найбільше змасакроване покоління письменників Радянської України — найцінніше і найбагатіше. Кошелівець правильно вивчає, що це покоління мало змогу заговорити ще до часу советської окупації, значить виявило свій талант і своє літературне обличчя ще до приходу інквізиторського трибуналу. Найкраще ілюструє трагічну долю цього літературного покоління особа поета Павла Тичини. Тичина дебютував, як глибоко національний поет, твір його генія і найбільше досягнення його життя — це „Соняшні Клярнети” — надхненний спів відродженої України. Це справа психоаналітиків вивчити, чому у поета з такою великою відвагою для поетичної візії, такий був великий страх перед дійсністю. Може знання історії й поетична інтуїція намалювала перед ним примарну картину середньовіччя, бо лише у свідомості про повернення середньовіччя міг поет писати про те, щоб „і собі поцілувати пантофлю папи”. Особа Тичини ілюструє ще другу сторону медалі: Тичина проречисто доказує, що під тотальною контролею інквізиції не може бути і наляку на літературу. Цей великий талант, підпорядкувавшись урядовому догматизмові, не дав ні одного твору, що його можна би підвести під назву літературного.

Трохи інакше капітулював Максим Рильський. Він, як справедливо заявляє Кошелівець, неначе підписав контракт. Рильський визнав дійсність, підпорядкувався системі, але затримав людську гідність. Правда, Тичина інший від нього, Тичина — це стихійний поет і міг творити лише повно і щиро, в надхненні. Рильський — це майстер і вмів використати своє майстерство і в пізнішій творчості. Рильський — це палкий оборонець української мови і це велика його заслуга перед власним народом і особиста сатисфакція за пониження і капітуляцію перед насильством.

Кошелівець визначає чотири покоління письменників у теперішній Україні. Схарактеризувавши роллю першого, найстаршого покоління письменників на прикладах Тичини і Рильського — він стверджує, що це покоління принесло літературі нашій лише те, що вдалося написати ще до утвердження советського режиму в Україні. Під советським режимом — головне ядро цього покоління письменників було змасакроване, недобиті були стероризовані, а всі національні твори

і тих смасакрованих і цих стероризованих були виключені і засуджені.

Друге покоління — це вже письменники, що починали літературну діяльність за совєтської влади. Правда, тоді щойно утверджувався догматизм, загаснювався політичний обрій і щойно творився уряд непомильного інквізитора. Ці письменники мали нагоду ще ділитись на групи, мали змогу дискутувати про мистецькі смаки, хоч і партія вже накинула свою контролю і вимагала народної літератури, в тому засадничому розумінні народности, де народність і партійність, як каже критик М. Чабанівський — це синоніми. Це друге покоління мало теж великі втрати. На вогні совєтської інквізиції згоріло кількадесят знатних письменників цього покоління, між ними такі, як Олекса Влизько, Григорій Епик, Іван Крушельницький, Валеріян Підмогильний, Гео Шкурупій і інші. Багато талановитих людей відійшло від літератури, шукаючи спасіння у втечі поза територію рідної землі. Лінія партії була ясна: розбити все, що мало ознаки культури, зіпхати українське письменство у глухий провінціяльний закуток і примусити письменників писати те, що корисне і потрібне партії. В той час, коли інквізитор винищував все творче і вартісне, в літературу поперла пересіч, а то й графомани, витворюючи — як висловився Юрій Яновський — „гнучкохребетну” породу провінціалів, з яких потім виродився тип кар’єриста, обвішаного орденами і медалями за вірну службу партії, за точне розуміння догми, кар’єриста, якого зразком показує Кошелівець Олександра Корнійчука. Роля кар’єристів у совєтській літературі визначилась підмальовуванням побуту за вимогою партії. Вся творчість Корнійчука — це писанина під смак совєтського обивателя, такого, яким його хотіла і хоче бачити партія. Корнійчук спеціально уважливий до вимог партії, у нього не було ніякого ухилу, що більше, він завжди знав, яка лінія партії в даний момент, щоб по цій лінії йти. Не диво, що кар’єра Корнійчука не закінчилась лише в літературі найвищим постом голови Спілки Радянських Письменників, але завела його на найвищі щаблі політичної драбини, до становища заступника голови Ради Міністрів включно.

Були і талановиті письменники в цьому поколінні, перш за все Юрій Яновський, Микола Бажан, Леонід Первомайський, що їм вдалось пережити головний наступ інквізиції часів Постишева і Єжова, але під натиском цієї інквізиції, в обставинах постійного поліцейного контролю вони не змогли повністю виявити свого таланту. В час тотального наступу московського-совєтського режиму на Україну в тридцятих роках і перше і друге покоління було вже зрівняне. Письменників українського відродження, всіх тих, що намагались поповнити оркестру для концертного виконання радісної симфонії „Соняшних Клярнетів” розстріляли. Недобитків утиснули в літературний концентрак і примусили в цьому концентраку хвалити побут концентраку вигаданим партією стилем соціалістичного реалізму та й писати похвальні пеани на славу партії за ласкавий дозвіл скити у цьому концентраку. 1932 року за постановою ЦК комуністичної партії СССР була створена Єдина Спілка Совєтських Письменників, з підпорядкованою Спілкою Радянських Письменників для України. 1934

року на з'їзді письменників у Москві проголошено соціалістичний реалізм, як єдиний стиль і єдину методу совєтської літератури. Людина відродження, людина українського ренесансу була вбита, письменники опинились у концентраку з накиненим таборним ригором та й дістали офіційно опікуна-інквізитора в особі Сталінового відпоручника Жданова.

Третє покоління письменників в Україні — це вже покоління концентраку. Це покоління не таке простолінійне відносно партійного догматизму, як вповні ігнорантне у всьому, що поза засягом партійної догми. Головними представниками цього покоління вважає Кошелівець Андрія Малишка і Михайла Стельмаха. Найбільша провина цього покоління — це фальш. Кожний рядок написаний під диктат партії — це фальшивка. Зрештою, і партія зовсім не заперечила цього фальшу. Вимагаючи від письменників писати у стилі соціалістичного реалізму, партійна догма так і визначає, що соціалістичний реалізм — це „показ дійсности в її революційному розвитку”, себто такою, якою хоче її бачити партія. Кошелівець із статистичною точністю показав цей фальш на зразку справжнього фальшування у Михайла Стельмаха. Стельмах написав був ще за життя Сталіна роман „Велика рідня”. В цьому романі в патетичному стилі розхвалено побут українського села, запротореного у сільській концентрак — у колгосп. Не бракує в ньому славословій на честь Сталіна. В 1958 році вийшов Стельмахів роман „Кров людська — не водиця”. Тоді зчинився великий шум довкола цього роману, Стельмаха піднесли на позиції письменника всесоюзного масштабу. Кошелівець завдав собі труду і порівняв ці два романи. Виявилось, що „Кров людська — не водиця” — це дослівно той самий Стельмахів роман, що мав давніше назву „Велика рідня”. Викинені лише із тексту всі славословія на честь Сталіна. Кошелівець надрукував поряд себе відповідні фрагменти обидвох цих романів і виявив усю жалюгідну мерзотність Стельмаха. Нова кон'юнктура партії, що потребувала десталінізації, спонукала письменника допуститись явної фальшивки, щоб лише догодити партії, щоб запобігти ласк і підвищень на бюрократичній драбині. Фальш — це головна ознака тогочасної літературної дійсности в Україні. Фальш — не лише у творах письменників, які під тиском партійного догматизму фальшиво зображують совєтську дійсність у своїх творах, але фальш панує в оцінці всіх літературних явищ. Цей фальш яскраво відбивається у ставленні режиму до письменників, які були знищені цим режимом у роки Сталінського терору. Деяких із цих письменників режимні догматики намагаються реабілітувати, приписуючи їм ролю в „розвитку большевицької культури й літератури”. Та в цій реабілітаційній акції немає місця на тих найвідважніших, що — як Хвильовий — думали ідейними категоріями і діяли в ідейному аспекти, скеровуючи боротьбу проти російського шовінізму і російського імперіялізму.

Четверте і останнє літературне покоління в Україні виросло, як протест проти того фальшу, що розсівся за пляном і під наслідством партійного інквізитора. Молоді поети в Україні — шестидесятники,

як і Хвильовий і його однодумці, скерували вістря свого виступу проти фальшу. Віталій Коротич відкрито заявляє:

Я — за чисте мистецтво,
а мистецтво чисте тоді,
коли роблять його
і руками й думками чистими.

Нове покоління, користаючи із деякої відлиги і користаючи із деєсталинізації, що за її допомогою партія намагалась утриматись у рівновазі, висунуло вимогу говорити щиро. Ці молоді письменники народились на кілька років до другої світової війни. Вони не бачили, того, як етап за етапом режим замикав своїх громадян у щораз твердіший концентрак. Вони виростили під враженням війни, що завжди розбурхує чи то лихі, чи теж добрі інстинкти, і почували себе свободніше і вільніше, ніж їхні батьки. Для цього покоління не існує поняття клясового ворога, поняття, що його виграла партія в боротьбі з попередніми поколіннями. Ці нові письменники України навіть із довір'ям ставились до партії, вони хотіли почувати себе свободними громадянами, діяти як свободні громадяни з відкритою думкою і відкритим серцем. Але для цієї шляхетної щирости нема місця в системі, що вся побудована на фальшу. Партія, партійний інквізитор, який прикинувся тепер хитрим дорадником, зрозуміли загрозу. Партія воліла довірених бюрократів-апаратчиків, ніж талановиту молодь. Не даром стільки шуму зчинилось, коли почали появлятися нові твори молодих письменників. Випробованою системою партія пустила на молодих поетів „своїх гончих псів” — як висловився Богдан Кравців, отих безталанних підлизнів. Партія зразу зрозуміла, що тут справа не у самих віршах, чи оповіданнях. Тут справа в новій і живій думці, яка завжди небезпечна для тоталітарного режиму. Літературна молодь України почала критикувати своїх старших представників за фальш. Ось молодий критик Іван Дзюба так висловився про вірші Малишка, рецензуючи присвячену Шевченкові книжку цього поета „Віщий голос”:

„Добре, що у книжці Малишка багато солов'їв, що вони співають, свистять, щебечуть, витьохкують, сідають на плечі. Але десь після десятого, чи сотого соловейка наслідуються поремствувати: все ж „віщий голос” Шевченка не так соловейком заливався, як „вив совою”.

Відважний голос молодих письменників України зраджує їх більше ширший, ніж дозволено у царстві інквізитора, світогляд, вказує на ті сумніви, що їх знає і літературна молодь західнього світу. Це неначе відродження того голосу, що на нього відважився Микола Хвильовий своїм кличем рівняння на психологічну Європу, на широкій світ!

Такої нагоди не може допустити партія і тому не диво, що нагінка на молодих поетів стала такою сильною і такою зосередженою. Інквізитор вийшов знову і пригадав про засадничу догму, що залишилась незмінною. Сам Хрущов на нараді письменників

у Москві 1963 року пригадав письменникам, що їхнє завдання виконувати замовлення партії. Хрущов точно визначив, що письменникам можна — писати пісенки на похвалу партії. Всяке свобідне слово — це просування західних буржуазних диверсійних ідей, значить зрада. Знову наганяч концентраку пригадав, що в концентраку про свободу говорити не можна. Та чи не можна про неї і думати?

До свого огляду „Сучасна література в УРСР” Іван Кошелівець додав другу книгу — вибір творів сучасних українських письменників під назвою „Панорама найновішої літератури в УРСР.” Тут поміщені твори і фрагменти творів тих письменників, які сьогодні мають значення в літературі в Україні, значення позитивне, чи й негативне з нашого погляду. Цей перегляд показує з одної сторони весь трагізм сучасної української літератури в Україні, а з другої сторони викликає надії і сподівання. Український ренесанс, що так світло розпочався проголошенням української державности в 1917 р. і викликав таку одчайдушну, стихійну хвилю культурного розцвітання, не був розгромлений. Не зважаючи на всі терористичні акції режиму, не зважаючи на всі провокації, не зважаючи на постійну діяльність інквізитора, ідея українського відродження жива. Здавалось було, що вона — ця українська ідея була розгромлена разом із розгромом українських армій переважаючими ворожими силами. Хвильовий, і Скрипник, і всі інші діячі нового періоду і нових ідей стали на захист цієї української ідеї і віддали своє життя, не відрившись її. Не зважаючи на поліційний терор, зродились нові митці слова, як Яновський і Довженко. Молоді письменники України знову наповняють нас новою надією, що український ренесанс живий, він живий тим незнищальним і вічним життям, яке може відроджуватись. Середньовічний інквізитор не зумів спинити розвою людської думки. Думка перемогла, вона знищила могутній уряд інквізиції. Не переможе і новітній інквізитор свобідної думки, не спинить природного розвою людини. Запорукою перемоги свобідної думки і свобідної людини — діячі української культури: і ті, які згинули за право свобідно думати, і ті, що це право несуть у своїх серцях, щоб про нього у відповідну хвилину нагадати. Якою відвагою і відповідальністю промовляють слова Максима Рильського, що їх він висловив при нагоді ювілею Короленка:

„В ці дні, коли весь радянський народ висловлює своє глибоке співчуття колоніальним народам, коли весь радянський народ таврус гнівним презирством колонізаторів, агресорів, і вбивць — у ці дні з особливою силою хочеться висловити віру, що на нашій радянській землі незабаром геть і до краю зникнуть і сліди неповаги, недовіри, недолюбови до людей іншої національности.”

У час, коли заплановано партією цілий плян русифікації, коли всю українську культуру, всю Україну намагаються упхнути в темну провінцію — це відважні слова, і вони підбадьорують. Українські діячі культури, письменники і мистці, — це живе тіло, в якому захований дух українського ренесансу. Ці діячі культури — це лицарі української самооборони, живий дух, що не дасть народові загинути.

СУЧАСНІ ПОЕТЕСИ УКРАЇНИ

В пантеоні поезії небагато жінок. Якщо взяти якунебудь антологію світової поезії, то між кількома сотнями поетів можна віднайти дослівно лише декілька імен поетес: окрасу античної Греції — Сафо, святу Тересу в Іспанії, декілька принцес в Японії сестру Марселю де Карпіо і це все. Щойно в модерних часах спостерігасмо, як жінка емансипується теж і в ділянці поезії. Згадаймо лише нашу Лесю Українку, що її майже вся критика ставить поруч Шевченка і Франка. Або спинімося на американці Емілі Дікінсон, якої творчість припадає на другу половину дев'ятнадцятого сторіччя. Критик Івор Вінтерс заявляє, що Емілі Дікінсон не лише велика поетеса, вона не лише одна із найбільших з-поміж усіх американських поетів, але вона одна із найбільших ліричних талантів усіх часів. Замітно, що Емілі Дікінсон прожила 56 років самотнього земського існування зовсім у тіні, невідома, ніким не признана. За свого життя вона надрукувала всього кілька своїх поезій та й вони не принесли їй похвали, ні слави. Причина цієї неваги до великого поетичного таланту Емілі Дікінсон в тому, що її поезія була інша, ніж поезія її сучасників; її поезія теж інша, ніж теперішня американська поезія. В поезії Емілі Дікінсон — як говорить поет і критик Ален Тейт — заложена думка; поезію Емілі Дікінсон може читати і розуміти читач із виробленим поглядом на суспільні, політичні, чи економічні проблеми, читач із широким поглядом на світ — людина із світоглядом. Традиція, що її створює в американській поезії Емілі Дікінсон, ставить високі вимоги до нових генерацій поетів. Та все ж у цих генераціях маємо вже жінок-поетес, а між ними справді талановитих поетес, як Една Сент Вінсент Мілей, Емі Ловел, та деякі із сучасних.

Те саме спостерігасмо в українській поезії. Після Лесі Українки в українську поезію увійшли нові талановиті поетеси, як Уляна Кравченко, Олена Теліга, Христя Алчевська, таї під сучасу пору в Україні творить немалий гурт поетес, що з них декілька займає заміне місце в сучасній українській поезії і тому варто із ними ближче познайомитись.

Після смерті Марійки Підгірянки-Домбровської в 1963 р. найстарішою під цю пору поетесою в Україні є Олена Журлива (справжнє прізвище: Котова). Вона народжена в місті Сміла на Черкащині в сім'ї народного вчителя. Журлива закінчила Київський Інститут На-

родної Освіти в 1922 р. і велику частину свого життя перебула на посаді вчительки в Харкові, Дніпропетровському і в інших містах України. Олена Журлива почала друкуватись ще до часу наших визвольних змагань; вона стояла близько до журналу „Українська хата”. Та перша її збірка вийшла щойно в 1926 р. під назвою „Металом горно”. В 1930 р. вийшла друком друга лірична збірка поетеси „Багрянний світ”. Письменниця надрукувала теж декілька критичних статей, як і теж переклала на російську мову деякі твори Лесі Українки і Василя Стефаника. Поезії Журливі надихані революційним духом; вона співає гимн новому походові покривджених і поневоле-них людей до свободи.

„Навпростець ідем” — стверджує Журлива в одному вірші з 1928 р. і на запитання „хто ми, хто ми?” — відповідає:

„буреломи, буревісники, борці, —
перші хвилі в час прибою,
ми відбили власну зброю
з сонцем-прапором в руці...”

Ці ударні вірші Журливі були використані режимом для пропаганди большевицької революції і підтримки совєтської влади в Україні. Сприяла цьому і сама постава Олени Журливі, яка захоплено співала про індустріалізацію:

„Металом горно диха знов,
колеса в ритм і ремнів біг,
ніхто цю владу не зборов,
ніхто не переміг.”

Нагінка на українських письменників в Україні не оминула теж і Журливі. Її ім'я зникнуло було із журналів і аж у 1958 р. у видавництві „Радянський письменник.” вийшла книжка Журливі під назвою „Поезії”. Тоді теж і появились деякі нові вірші Журливі в пресі. Від декількох років знову не зустрічаємо імени Журливі ні в журналах, ні в газетах.

Дуже активною є Агата Турчинська. Це галичанка; вона народжена в містечку Куликів під Львовом в 1903 р., в сім'ї зарібника. Перша світова війна загнала Агату в Київ, де від 1915 р. вона постійно перебуває. Турчинська покінчила теж Київський Інститут Народної Освіти, та й друкуватись почала в 1926 р. Перша книжка її віршів „Ізвори” вийшла друком в 1929 р. Збірка „Урожай” появилась у 1939 р. У Турчинської багато сантименту для рідної Галичини і цей сантимент вона використала зміло підчас другої світової війни, коли Галичина була включена у совєтську державну систему. Турчинська написала в той час багато віршів на тему „воз'єднання”, видаючи їх окремими збірками „Привіт, Галичино” в 1941 р. і „Пісня про дружбу” в 1946 р. В Турчинської був ліричний талант, на який вказували деякі ліричні

інтимні вірші в ранньому періоді творчості. Вона одначе воліла включитись активно в продукцію соц-реалістичної пропагандивної літератури, прикрашаючи її і своїм ліричним почуванням і культивованим сантиментом для Галичини, головно для Карпат.

„Вийшла я на Княжу гору,
глянути на красен Львів,
В далеч рідну, неозору,
на шляхи моїх батьків.

Підійшла до шпиля Лева,
спом'януть Червону Русь,
Львів, як пісня вереснева,
до грудей моїх горнувся.

І неначе князь Данило
з давнини казав: Дивись,
як збулось велике діло,
те, що я почав колись.

З-над Дніпра зібрались кривні,
із Москви брати мої,
привітали край мій древній
у воз'єднаній сім'ї.”

Цей вірш ілюструє нам, як Агата Турчинська вміла іскорку свого таланту використати для пропагандивних віршів. Турчинська написала багато для дітей; її перу належить декілька поем, як „Дитинство поета” (про Шевченка), „Зашуміла Руцавиця”, „Останній день Борканюка” (про комуністичних партизан), оповідання і роман „Друг мій Ашхабад”. Вона є від довгих років членом партії.

Ровесниця Турчинської — Наталя Забіла вийшла з іншого середовища, з інтелігентського середовища. Може тому її творчість навіть під натиском соц-реалізму має багато атрибутів поетичної культури. Подібне явище зустрічаємо у випадку творчості Максима Рильського, який зумів включити поетичну культуру навіть у вірші писані на замовлення. Наталя Забіла народилась в 1903 р. в Петербургу, в сім'ї урядовця. Вона теж перейшла нормальний едукативний шлях: закінчила гімназію і студіювала в Харківському Інституті Народної Освіти. Забіла почала друкувати свої вірші з 1924 р. Перша збірка її ліричних поезій появилась друком в 1927 р. під назвою „Далекий край”. Потім вийшли такі ліричні книги Наталі Забіли: „Соняшні релі” (1928), „Будівниче!” (1930), „Вибрані поезії” (1939), „В дні трипоги” (1945). В Забіли багато сердешности, вона уважлива для людського горя, вона мріє про якийсь гарний і справедливий світ, в якому не буде ні горя, ні зла:

„Я хочу, щоб у парках квітли квіти
в сумірній тиші літніх вечорів,

я хочу, щоб народжувались діти
у молодих щасливих матерів.

Я хочу, щоб у мирній, творчій праці
квітчались села, кращали міста,
щоб син мій будував ясні палаци,
щоб колисалась нива золота,

щоб нинішні веселі немовлята
для світлої зросли будучини."

Советський режим використав благородну мрію поетеси для своїх пропагандивних цілей, утотожнюючи той вимріяний поетичний світ із перспективою комуністичного раю.

Забіла найбільше відома, як дитяча письменниця. В неї талановиті, мистецькі своєю простотою вірші для дітей і молоді. Часто у цих віршах загально-людські гуманітарні ідеали і тому ці вірші почитні теж поза кордонами України. Наталі Забілі належить поетичний переспів „Слова о полку Ігореві”. Забіла теж член партії.

З інтелігентної сім’ї вийшла також друга популярна в Україні дитяча письменниця — Марія Пригара. Пригара народилась у Москві в 1908 р., в сім’ї лікаря. Вона покінчила Київський Інститут Народної Освіти. Пригара почала друкуватись в 1924 р., а в 1929 р. вийшла друком її перша книжечка віршів для дітей „Весна на селі”. Пригара відома теж із перекладів на українську мову творів німецьких, польських, білоруських і російських авторів. Вона також є членом партії. Крім дитячих віршів Марія Пригара написала цілу низку ліричних поезій, навіяних людською турботою за щастям.

Ось зразок:

„Набрякає на деревах парость,
десь у небі вітер, як струна.
Це весна. А біля мене старість,
невідступна, вкрадлива, смутна.

Підступає, заглядає в очі,
шепотить на вухо досхоchu:
— Ти моя!

А я її не хочу,
до жалю не хочу, до плачу.

І кажу їй з мукою, терпінням:
— Відійди, убивце кволих душ!
Вкрий волосся сивим павутинням,
тільки серця бідного не руш.

Хай воно тремтить, радіє, плаче,
хай вбирає в себе цілий світ,

отаке ж уперте і тремтяче,
як колись, тому багато літ.

І на злість недобрій, темній силі
входить в груди походом весна.
Журавлі кричать на небосхилі,
десь у змарах вітер, як струна."

Ще одна дитяча письменниця здобула собі почитність в Україні. Марія Познанська молодша за Забілу і Пригару; вона народжена в 1918 р. і походить зі селянської сім'ї, зі села Петрашівки, Володарського району на Київщині. Познанська закінчила Київський Педагогічний Інститут. Друкуватись почала щойно після другої світової війни; перша книжка віршів вийшла друком в 1946 р. під назвою „Мій квітник". Від того часу письменниця видала понад двадцять книжок для дітей. У Познанської багато людяности, її вірші прості безпосередністю обсервації і безпосередністю розповіді:

„Немов ті голуби, що завжди в парі,
по вулиці стареньких двос йде.
І хоч ідуть вони по тротуарі,
хоч знають: ям немає тут ніде, —

та все одно взялися попід руки,
дідусь з бабусею; так звикли на віку.
. . . А їм услід вдивляються онуки
і, певне, заздрять за любов таку."

Ровесницею Познанської є Любов Забашта. Та порівнювати ці дві постаті можна лише відносно віку; по лінії поетичної продукції тут не може бути ніякого порівняння. Любов Забашта — це модерна поетеса і, напевно, лише соц-реалістична дійсність не дозволила їй виявити всього поетичного таланту. Забашта народилась в 1918 р. у Прилуках на Чернігівщині, в сім'ї урядовця. За професією вона інженер; закінчила Одеський Водний Інститут і працювала на верф'ях Дніпра і Волги. Не була одначе Забашта щаслива у своїй професії. Її стихія в поезії й письменниця при першій нагоді перейшла в літературу. Вона покінчила заочно мовно-літературний факультет Київського Педагогічного Інституту і повністю присвятилась поетичній творчості. Перші поезії Забашти були друковані вже в 1935 р. Перша її книжка вийшла друком щойно в 1950 р. Це збірка „Нові береги" і ця збірка заповідає нове не лише самою назвою, але і новим змістом і новим трактуванням самої поетичної теми. В Забашти дуже різномодна тематика та найчутливіша вона для любовної лірики, як теж і для глибокодумного споглядання життя, що стало рідкісним явищем в советській дійсності. Новий рух в поезії, що його спостерігаємо від кількох років, в Україні, знайшов не одну спільну тему в поезії

Забашти. Ось вірш „Замки”, що дуже нагадує популярний вже і на еміграції вірш Ліни Костенко „Різні бувають естафети”:

„Замки замикали багатства царів і панів лукавих,
злото, парчу і соболь, сейфи, палаци розкішні.
Замки замикали брами, міста і цілі держави,
алькови князів і лордів і їхні забави зловтішні.

Замки замикали амбари, повні пшениці,
і бідні оселі, де ледь нашкребеш на хлібину.
Замки замикали царські глухі темниці,
де заживо клали в могилу чесну людину.

Замки замикали душі, і люди жили відсторонено,
боялись відкрити заповітне, боялись осуду й зради.
Та час приходить великий і слово, не марно зронене,
і чесність стає на сторожі людських думок і відряди.

Я знаю, я вірю вічно, настане велика днина,
впадуть замки і замочки, стануть усі непотрібними,
і щедро розкриє душу людині людина
зі скарбами своїми золотими і срібними.

І не буде сейфів, не буде замків на хатах,
на незгоряючих касах, на різних гамазеях,
і доля людини стане така багата,
і, певне, лише експонатами будуть замки в музеях.

Плодовитістю творчости подібна до Забашти Валентина Ткаченко, на два роки молодша за неї подруга її із членства у Спілці Письменників і в партії. Ткаченко народилась в 1920 р. в містечку Корюківка на Чернігівщині, в сім'ї зарібника. Навчалась у Журналістичній Школі в Харкові, як теж у Київському Державному Університеті. Перша збірка віршів Валентини Ткаченко вийшла друком в 1940 р. під назвою „Зелена сторона” і виявила у новій поетеси легкість віршування і зв'язок з традиційною народною творчістю:

„Я була серед полів ранкових —
для букету рвала волошки
і знайшла у житті випадково
на стеблі одним два колоски.

Люди кажуть: хто таких квітчастих
пару дружніх знайде колосків,
матиме в житті той щедро щастя
на багато радісних років.

Подивлюсь на сінокіс, ліщину —
високо звела вона віття...

Чим же славні в мене дні й години,
чим же славне все моє життя?

Певно, тим я на віку щаслива,
що люблю цю землю і людей:
з ними я і сильна і смілива,
і мені цікавий кожен день.

І мене хвилює в цьому літі
сінокіс, наливчаті садки...
Недаремно я знайшла у житті
На однім стеблі два колоски."

Діапазон творчості Валентини Ткаченко широкий: в неї ліричні і пейзажні вірші; поетеса написала багато віршів для дітей. Сумною ниткою тягнеться у творчості Ткаченко тема про розлуку рідні, про страждання дитини внаслідок розлуки батьків; напевно, тема особиста. Ткаченко видала вісім збірок віршів, крім згаданої вище, такі книги: „Просторами України” (1943), „Дівоча лірика” (1946), „Весняні вітри” (1950), „Майбутнє кличе” й „Окрилена молодість” (1952), „Побачення” (1955), і „Лірика” (1956). Людність, щирий сантимент до рідної природи і рідних людей робить вірші Ткаченко приємливими для кожного читача, який шукає в поезії нескладного зворушення.

І Забашта і Ткаченко виповнили своїми повними жіночої ніжності і безпосередності віршами в поезії в Україні ту прогалину, що за утертим, викликаним соц-реалістичною утилітарністю славословієм на честь партії і її вождів не давала місця для справжнього людського зворушення, для глибоких роздумів, для величних проблем, що їх так владно кинула українській поезії на виклик Леся Українка і без яких немає справжньої поезії.

Та в цій задушливій атмосфері, в тому сумерку творчої думки раптом загорілось світельце. Видалось, якби здійснився метафоричний образ Ліни Костенко, де

ліхтарник
сходить із свого велосипеда
і впускає вогненну пташку
у скляну клітку ліхтаря.

Тією вогненною пташкою, що їй призначено було оживити новим полум'ям думки здавлену поезію в Україні, була саме Ліна Костенко. Ліна Костенко народилась у 1930 р. у Ржищеві на Київщині. З 1936 р. живе вона у Києві, де вчилась у Педагогічному Інституті. Вона згодом закінчила Московський Літературний Інститут в 1956 р. і в тому самому році виступила із своїми першими поезіями на сторінках журналів. Перша книжка Костенко „Проміння землі”, що вийшла друком у видавництві „Молодь” в 1957 р., зразу

виявила новий талант, який говорив про нове і по новому. В чому це „нове” у Ліни Костенко? Почнімо із негативу. Звеличений в Україні лавреат пісенних дитирамбів і популяризатор сентиментальних „рушничків” Андрій Малишко в рецензії на поезії Ліни Костенко цитує такий вірш цієї молоді поетеси:

„Відколосилась щедра нива,
сонце пішло далеко від ниви.
Закохані люди дуже вродливі.
Милий, чому ти не дуже вродливий —

тай дивується у ствердженні: „І це увесь вірш. Для чого він написаний — незрозуміло.” Малишкові — авторів псалмів на честь совєтського режиму — цей вірш мусить бути дійсно незрозумілий. Цей вірш Ліни Костенко — не архитвір, але він із тієї породи, що — як у випадку Емілі Дікінсон, чи теж нашої Лесі Українки — скривас думку і вимагас думки від читача. Вірш аж надто простий. Та поза його першим змістом — пейзажем, є другий зміст — почування. Тут тема така: покинена дівчина, від якої пішов милий, немов сонце відійшло від ниви щедрої колоссям. За цим другим змістом — за почуванням, ще й третій зміст — запланована в модерністичному плані поетична картина — метафора: поетеса не стверджує відверто, що милий відійшов; вона малює поетичну картину запитом: милий чому ти не вродливий, чому немає в тебе кохання, бо лише любов-кохання робить людей гарними. Малишко хотів, певне, познущатись над поетесою, бо він цитує другий вірш Ліни Костенко:

„Я тебе не люблю. . .
Про причини не треба.
Кожен має свої причини,
а причини призводять

до відсутності всяких причин.
Ти ні в чому не винен,
я теж ні в чому не винна.
Я пишу тобі лист: тінь упала на білий папір.”

І Малишко дає такий коментар до цього вірша: „Звичайно в цьому вірші все вірне. Авторка пише близькій людині, який — очевидно — все відомо. Але що можуть дати такі вірші читачеві. Такі вірші не зроблять читача ні кращим, ні гіршим, вони нейтральні, пасивні і тому непотрібні нашій молоді”. Та це лише думка Малишка. Він, просто, вмів писати лише вірші-заклики і не розумів, що у вірші Ліни Костенко тема не розлука двох милих осіб, але та незнана тінь, що — немов приречення у старогрецькій трагедії — падає на білий папір новітньої Кассандри.

Нові рухи в поезії — це звичайно революційні рухи. В Україні не було змоги зробити поетичну революцію. Та все ж таки виступ

Ліни Костенко був тим зворотом, що його можна вважати революційним. Її поезії заговорили про свободу, не про ту матеріялістичну свободу, яка переспівана всіма віршописцями в Україні на різні способи, але про духову свободу людини, про право людини думати і відчувати самостійно. У Ліни Костенко новаторство, те новаторство, що про нього відважився сказати один із передових критиків в Україні — поет і доктор літератури Степан Крижанівський так: „Молоді поети прекрасно розуміють, що головне в поетичному новаторстві — новаторство мислі-ідеї.” „В їхніх творах — пише інший критик (Кисельов) — відчувається знайомство зі скарбами мистецької культури людства.” Друга книжка віршів Ліни Костенко „Вітрила” з'явилась друком в 1958 р. і в цій збірці поетеса відважно заговорила про високі почування людської душі, про поза-щоденні справи що турбують її поетичну душу. Її поезія не для тих, які вміють „вік свій, мов кусень хліба жувати”, її поетичні слова ідуть до людських сердець, до людей, які мають серця:

„Холодним полем розляглися
паперу білого сніги. . .

Слова ідуть по цій пустелі,
по непрокладеній соші —

на вогник людської оселі,
в притулок людської душі,
самотні, стомлені, запеклі,
несуть тягар моїх думок.”

Офіційна критика залякала Ліну Костенко і вона замовкла на три роки. Щойно в 1961 році вийшла друком третя збірка її поезій „Мандрівка серць”. Та в той час Ліна Костенко вже не була єдина-одинок. До її голосу прилучились вже інші — молодші за неї поети: Коротич, Вінграновський, Драч, Гуцало, Сингаївський і їхній порив підтримав світло тієї вогненної пташки, що її чудотворний ліхтарник впустив був перед кількома роками у скляну клітку ліхтаря.. Цей ліхтар тепер загорівся яскравим світлом і став ясно освітлювати шлях новій поезії. З існуванням нової поезії мусіли погодитись усі сили, включно з партією; про нову поезію широко заговорили. Сам Павло Тичина написав віршоване звернення „До молодих поетів” в 1962 р. з великим признанням і підтримкою (у скороченні):

„Як вік новий — нова і слава
з джерел фонтанно-бурових
злітає високо дзвенучий сміх.
Яка круг мене тупотнява
поетів різних, молодих!
На нас вони вже не похожі,
хоча цілком від нас ідуть,
тремкі, чутливі, наче ртуть.

У них ще форма кучерява,
не завжди вдалі слова,
та зміст — вогонь в собі хова.
Їх творчість, мов з вулкана лява,
усе безцвітне покрива —
безцвітне, мляве, невідпорне
нидіюче, нетрудове.
Ти ж чуєш, як життя зове?
Епоха тих лише пригорне,
хто сам з епохою живе.”

І справді залоднилось на поетичному Парнасі в Україні. Як давніше не було жіночих імен в поезії, так тепер в Україні аж роїться від поетес. Побіч Ліни Костенко її ровесниця Тамара Коломієць, а далі ціла когорта: Наталка Кащук, Ганна Світличка, Валерія Гуртовенко, Олена Задворна, Ольга Стрілець, Степанія Гаряча, Надія Приходько, Єва Будницька Валентина Науменко, Надія Петренко, Варвара Гринько, Марія Хоросницька, Лідія Колесникова, Валентина Чорна, Марія Формуляєва, Дора Титаренко, Лідія Сарданіч, Ніна Погорілова, Степанія Лупій, Віра Лісниченко, Вікторія Кузнцова, Ірина Галичанка, Леся Ясенко, Марта Гай, Ліда Коваль, Ляриса Волошина, Віра Григоренко, Леся Клименко, Марія Барандій, Людмила Скирда, Лідія Компанієць, Наталя Тур, Ірина Рейт і інші. Кожна поетеса — це індивідуальна думка, індивідуальний талант, якому треба дати змогу розвинутись. Багато з них включається у традиційне віршування, та кращі з них сприйняли принципи новаторства, і вслід за Ліною Костенко намагаються у своїх віршах порушити проблеми буття, загально-людські про світ, про життя, про долю людини.

Є вже молоді послідовниці поетичної революції в Україні, що її запалила Ліна Костенко. Ірина Жиленко — це вже наймолодше покоління, яке у своїй свідомості пам'ятає лише після-воєнний час. Жиленко народилась у 1941 р. в Києві. Вона тепер студентка на філологічному факультеті Київського Університету. В її віршах не лише емоційність, але і натиск на проблемність у розгортанні ліричної теми:

„Тихо, тихо...
Не лякай мене, сірість!
Я йду Великим Вантажником
по золотому трапові суму
і плечі свої схилені вагою сонця і віри,
несу натруджено у спорожнілий трюм,
в той зачинений наглухо пароплав
з холодним блимом красивих вікон.”

Вірш ще незграбний, але в ньому — як слушно каже Тичина — зміст. Молода поетеса боїться сіризни життя, вона хоче бути **тим**

вантажником, який вивантажить-навантажить вихолощений від думки корабель життя новим змістом, новою думкою, що родиться з тривоги нашого часу.

Ще молодша за Ірину Жиленко Світляна Йовенко. Їй всього сімнадцять років. Вона теж уродженка Києва, народилась у столиці України вже після закінчення другої світової війни. Ця молоденька поетеса побачила світ докруги себе в його реальному вигляді:

„Мізерна зграєчка нудотних маловірів,
недоумків компанія крихка.
Здається кожен з них ще з пелюшок повірив
життя — це гра, весела та легка.

Вони живуть нікчемними тваринами,
безбарвні, легкодухі та слизькі,
і жовтою розбризкуючи слиною,
сліпі серця повчають залюбки.

Зарозумілі мавпи підготовані,
вони у душі лізуть навпростець,
мов чоботи забруднені та ковані,
глумливо топчуть проліски сердець.”

Це гордий присуд з уст молоденької поетеси тим силам, які не лише розторожили своїми чоботами проліски сердець української поезії, але фізично винищили передових творців нашої поезії, нашої літератури.

Надаремно Павло Тичина — бо і якже ж йому діяти інакше у тій дійсності, яка в Україні — закликає молоду поезію іти до комунізму. Молоді поети відчують, де сила, де ґрунт поезії. Світляна Йовенко у своїй дитячій щирості заявляє:

„Знаю — ти одна моє кохання,
совість моя, гордість і пісні.
Пам'ятаєш, Лесю, на світанні
ти сопілку віддала мені...”

Молоді поетеси України шукають глибини і думки для своєї творчості у Лесі Українки, вони шукають тих джерел, з яких єдино може народитись справжня поезія, і тут, певно, заповідник відродження поезії, відродження людини в Україні.

СПИСОК ІМЕН

- Августин (Augustinus) святий 32
Айнштайн (Einstein) Альберт 19, 28, 100, 103
Алчевська, Христя 141
Андерсон (Anderson) Шервуд 69
Андрій Первозваний 17
Ануї (Anouilh) Жан 55
Арістотель 7, 11, 18, 74
Аріядна, дочка Міноса 81
Арнольд (Arnold) Мет'ю 90
Асклепій, грецький бог лікування 24
Бажан, Микола 103, 122, 137
Байда — народне ім'я князя Дмитра Вишневецького 82
Байрон (Byron) Джордж Ноель Гордон 99, 101, 128
Барандій, Марія 150
Бекет (Becket) Самюель 17, 55-58, 63
Бенкрофт (Bancroft) Джордж 32
Бергсон (Bergson) Анрі 83, 85-87, 99
Берклі (Barclay) Роберт 98
Бернс (Burns) Роберт 36
Бетговен (van Beethoven) Людвіг 38, 103
Білецький, Олександр 117, 135
Бобинський, Василь 136
Бодлер (Baudelaire) Шарль 118
Бравн (Brown) Е., сучасний критик 19
Бруно (Bruno) Джордано 103
Будницька, Ева 150
Буревій, Кость 136
Вайлі (Wylie) Елінор Мортон 40
Вайтгед (Whitehead) Альфред 98
Валері (Valery) Поль 22
Варналес, Костас 128
Варрава 12, 75
Вашингтон (Washington) Джордж 35, 37
Вергарн (Verhaeren) Еміль 103
Верлен (Verlaine) Поль 118

Вернер (Werner) Бруно 71
Вілсон (Wilson) Колін 11
Вільний, Володимир 116
Вінграновський, Микола 102-104, 149
Вінтерс (Winters) Айвор 141
Віргілій (Vergilius) Марон Публій 33, 91
Вітмен (Whitman) Волт 33-37, 99, 101, 103
Влизько, Олекса 137
Волошина, Ляриса 150
Вольгайм (Wollheim) Ричард 12
Вольтер (Voltaire) Франсуа Марі Аруе 7, 115, 117
Вордсворт (Wordsworth) Віліям 36, 40, 90
Вороний, Микола 123, 136
Врубель, Михайло 103
Гай, Марта 150
Гайдегер (Heidegger) Мартін 11, 48, 91-92, 94, 97
Гайне (Heine) Гайнріх 105
Гакслі (Huxley) Альдус 12-13
Галичанка, Ірина 150
Гаряча, Степанія 150
Гегель (Hegel) Георг Вільгельм Фрідріх 47-48
Гельдерлін (Hoelderlin) Фрідріх 91-92, 97
Гемінгвей (Hemingway) Ернест 21, 65-72, 75
Геракліт 24, 44
Гіппарх 25
Гіппократ 24
Гітлер (Hitler) Адольф 8
Головко, Андрій 135
Гомер 83, 91
Гончар, Олександр 88
Горацій (Horatius Flaccus) Квінт 103
Гординський, Святослав 34
Гофманшталь (von Hofmannstahl) Гуго 55
Григоренко, Віра 150
Гринько, Варвара 150
Гуцало, Євген 103, 149
Гуртовенко, Валерія 150
Галілей (Galileo) 26-27
Гарсія Лорка (Garcia Lorca) Федеріко 103
George (George) Стефан 21
Герард (Gerard) Альберт 121-122
Гете (Goethe) Йоган Вольфганг 28, 33, 91, 103, 121
Гжицький, Володимир 135
Гомбровіч (Gombrowicz) Вітольд 52
Греко (El Greco) Доменіко Теотокопулі 83
Данте (Dante) Аліг'єрі 42, 83, 91, 106, 110-111, 117, 121, 124, 218
Даскалякіс, Георгіос 23

Дедадь 18
Дейвіс (Davis) Торнтон 63-64
Декарт (Descartes) Рене 52
Делякруа (De-la-croix) Фердінанд Віктор 103
Джарел (Jarrell) Рендал 126
Джеймс (James) Генрі 36
Джінгіс Хан (Чінгісхан) 83
Джойс (Joyce) Джеймс 40, 67, 69
Дзюба, Іван 139
Дікінсон (Dickinson) Емілі 36, 141, 148
Діоніс, грецький бог родючості 16
Довбуш, Олекса 17, 81
Довженко, Олександр 140
Доглес (Douglas) Вільям 126
Донцов, Дмитро 108
Дорошкевич, Олександр 115
Достоевський, Федір 13, 48, 50
Драй-Хмара, Михайло 114, 136
Драч, Іван 103, 149
Дьюї (Dewey) Джон 47
Евріпід 27
Еліот (Eliot) Томас Стірнс 21, 36, 38-44, 69, 75, 90-91, 100, 132.
Еліот (Eliot) Чарльс Вільям 39
Емерсон (Emerson) Ральф Вальдо 34
Епик, Григорій 137
Євтушенко, Євген 126
Єжов, Микола 137
Єфремов, Сергій 134, 136
Жданов, Андрій 138
Жиленко, Ірина 150-151
Жід (Gide) Андре 57
Журлива, Олена (літературний псевдонім Олени Котової) 141-142
Забашта, Любов 145-148
Забіла, Наталя 143-145
Задворна, Олена 136
Загул, Дмитро 81
Залізник, Максим 18
Зевс, грецький бог 68, 111, 113-116, 119, 123,
Зеров, Микола 136
Іван Хреститель 18, 53, 77, 79
Івченко, Михайло 136
Ігор Святославич, князь Чернігівський 17, 81
Ікар 18
Ірод, цар 52
Ірчан, Мирослав (літ. псевд. Андрія Баб'юка) 136
Ітс (Yeats) Вільям Батлер 67
Іов (біблійний) 17, 58-59, 61-63
Іовенко, Світлана 151

Йогансен, Михайло 136
Казанцакіс (Казандзакіс) Шкоєс 29, 75, 80, 82-86, 128
Калігуля (Caligula) римський цар 50
Камюс (Camus) Альберт 20, 46-54, 57, 66-67, 75-76
Кармелюк (Кармалюк) Устин 17, 81
Кассандра, троянська віщунка 148
Кафка (Kafka) Франц 48
Кащук, Наталка 150
Кеплер (Kepler) Йоган 27, 98
Кестлер (Koestler) Артур 29, 67
К'єркегор (Kierkegaard) Серен 11, 47-48
Килимник, О. 135
Кисельов, Йосип 102-103, 149
Кідіна, вавилонський астролог 25
Кіплінг (Kipling) Редіард Джозеф 36
Клен, Юрій (літ. псевд. Освальда Бурггардта) 110-112, 114
Клименко, Леся 150
Клименко, Михайло 103
Коваль, Ліда 150
Кожом'яка, Кирило 17, 81-84, 86, 88-89
Колеснікова, Ліда 150
Коломієць, Тамара 103, 150
Компанієць, Лідія 150
Константин Африкан 26
Конт (Comte) Огюст 47
Коперник (Copernicus) Міколай 26-27, 98
Корбієр (Corbiere) Трістан 41
Корнійчук, Олександр 137
Короленко, Володимир 140
Коротич, Віталій 102-103, 139, 149
Косинка, Григорій 136
Костенко, Ліна 103, 146-150
Кошелівець, Іван 113, 118, 134-136, 138, 140
Кравців, Богдан 139
Кравченко, Уляна 141
Красінський (Krasinski) Зигмунт 105-106, 110
Кребер (Kreber) Альфред 9
Крижанівський, Степан 102-103, 149
Кримський, Агатангел 136
Крокет (Crockett) Дейвід 35
Кронос, грецький бог 17-18
Крушельницький, Іван 137
Кузнецова, Вікторія 150
Куліш, Микола 119, 136
Курчатов, Ігор 103
Лаврінєнко, Юрій 101, 107, 118
Лягерквіст (Lagerkvist) Пер Фабіян 12, 15, 73-76, 80
Ле, Іван (літ. псевд. Івана Мойсі) 135

Леонадо да Вінчі (Leonardo da Vinci) 26
Лернер (Lerner) Макс 31-32
Лінкольн (Lincoln) Абраам 35-37
Липа, Юрій 87, 107
Лісниченко, Віра 150
Ловел (Lowell) Емі 40, 141
Лонгфеллов (Longfellow) Генрі Водсворт 36
Лупій, Стефанія 150
Люїс (Lewis) Сінклер 69
Ляфорґ (Laforgue) Жюль 41
Магомет 25-26
Маланюк, Євген 87, 107-108, 110-112, 119
Маллярме (Mallarme) Стефан 118
Малишко, Андрій 122, 138-139, 148
Маліновський (Malinowski) Броніслав 16
Мальро (Malraux) Андре 9, 31, 67
Ман (Mann) Томас 23, 28
Марітен (Maritain) Жак 29
Маркс (Marx) Карль 47, 103
Марселя де Карпіо (Marcella de Carpio) 141
Марсель (Marcel) Габрієль 48
Меген (Mahan) Альфред 32
МекЛіш (MacLeish) Арчібальд 17, 31, 36, 58-64, 123
Мікель-Анджельо (Michelangelo Buonarroti) 41
Мілей (Millay) Една Сент-Вінсент 40, 141
Міхельс (Michels) Роберт 32
Міцкевіч (Mickiewicz) Адам 99, 105-110, 117, 127 16
Мойри, грецькі богині долі: Клото, Лахесіс і Атропо
Монтень (Montaigne) Мішель 13
Моравія (Moravia) Альберто 65
Мореас, Оріон (літ. псевд. поета Поподіямандопулоса) 128
Мосендз, Леонід 76-80
Моріак (Mauriac) Франсуа 47, 75
Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадеус 103
Мур (More) Томас 47
Мусоліні (Mussolini) Беніто 8
Науменко, Валентина 150
Никифор II Фока 83
Нібур (Niebuhr) Райнгольд 63
Ніке, грецька богиня перемоги 107
Ніковський, Андрій 136
Ніцше (Nietzsche) Фрідріх 23, 27-29, 47-48, 83
Нортон (Norton) Чарльс Еліот 9
Ньютон (Newton) Ісаак 19
Одісей 83, 106, 129, 132
Озіріс, єгипетський бог 42, 55
Октавіян (Octavianus) Август 33
Олександр (Александр) Македонський 127, 129

Олесь, Олександр (літ. псевд. Олександра Кандиби) 119
 Орвел (Orwell) Джордж (літ. псевд. Еріка Артура Блера (Blair) 12
 Ортега і Гассет (Ortega y Gasset) Хозе 28, 74
 Орфей 16, 93
 Осьмачка, Тодось 87-88, 108-109, 112
 Павлов, Теодор 11, 135
 Павнд (Pound) Езра 36, 69
 Паламас, Костос 128, 130
 Панч, Петро 135
 Паскаль (Pascal) Блез 13, 52
 Пастернак, Борис 12, 30, 75, 100-101
 Паустовський, Константин 119
 Первомайський, Леонід (літ. псевд. Іллі Гуревича) 137
 Петренко, Надія 150
 Підгір'янка, Марійка (літ. псевд. Марії Домбровської) 141
 Підмогильний, Валеріян 137
 Пікассо (Picasso-Ruiz) Пабло 103
 Піранделльо (Pirandello) Люїджі 55
 Платон 7, 11, 23
 Плужник, Євген 136
 По (Poe) Едгар Аллан 36, 118
 Погорілова, Ніна 150
 Познанська, Марія 145
 Поліщук, Валеріян 136
 Поліщук, Клим 136
 Полінг (Pauling) Лінус 28
 Постишев, Павло 137
 Пригара, Марія 144-145
 Приходько, Надія 150
 Прометей, грецький титан 16-18, 82-83
 Пушкін, Олександр 117
 Рафаель (Raffaello Santi) 103
 Рассел (Russel) Бертранд Артур Віліям 12-13, 28, 31, 47, 74, 100
 Рейт, Ірина 150
 Рембо (Rimbaud) Жан Артур 41, 118
 Ренан (Renan) Ернст Жозеф 80
 Рильський, Максим 113-120, 135-136, 140, 143
 Рильський Тадей 114
 Рільке (Rilke) Райнер Марія 99
 Роббе-Грілет (Robbe-Grillet) Алян 21
 Роден (Rodin) Огюст 103
 Русло (Rouslot) П'єр 53
 Руссо (Rousseau) Жан Жак 102
 Савченко, Яків 136
 Саймонс (Simons) Артур 41
 Самчук, Улас 82, 84-89
 Сантаяна (Santayana) Джордж 14, 31, 43, 62
 Сарданяч, Лідія 150

Сар'ян, Мартірос 103
Саргон (Sarton) Джордж Альфред Ліон 24, 28
Сартр (Sartre) Жан Поль 11, 48, 51
Сафо (Сафо) 141
Свідзінський, Володимир 123, 136
Світличка, Ганна 150
Семенко, Михайло 136
Сендберг (Sandburg) Карл 35-37, 40
Сеферис, Георгіос (справжнє ім'я Георгіос Сеферіядис) 127, 129-133
Сизиф (Sizif), цар Корінту 20, 49
Сингаївський, Микола 103, 149
Сікеліанос, Ангелос 128
Скирда, Людмила 150
Сковорода, Григорій 92, 103
Скрипник, Микола 140
Слісаренко, Олекса 136
Словацький (Slowacki) Юліуш 105-106, 108-110, 117
Смолич, Юрій 135
Сократ 7, 23
Соломос, Діонісіос 127-128
Сосюра, Володимир 122, 135
Софокль 16
Сталін (Джугашвілі) Йосиф 8, 104, 138
Старицька-Черняхівська, Людмила 136
Стейн (Stein) Гертруда 69
Стельмах, Михайло 88, 138
Стефанік, Василь 65-68, 71, 142
Стрілець, Ольга 150
Теліга, Олена 141
Тельнюк, Станіслав 104
Тейт (Tate) Ален 141
Тен (Taine) Іпполіт 121
Тереса, свята 141
Терещенко, Микола 135
Титаренко, Дора 150
Тичина, Павло 101, 103, 135-136, 149-150
Тілліх (Tillich) Пол 55
Ткаченко, Валентина 146-147
Тойнбі (Toynbee) Арнольд Джозеф 8, 31, 48, 74
Тома (Thomas) Аквінський 29, 32
Тулуб, Зінаїда 135
Тур, Наталя 150
Турчинська, Агата 142-143
Українка, Леся (літ. псевд. Ляристи Косач-Квітки) 103, 123, 141-142, 147, 151
Уран, грецький бог 17
Фавст (Faust) Йоган 18, 50, 82
Фальківський, Дмитро 136

Филипович, Павло 91-97, 114, 136
Філянський, Микола 136
Фінкельштейн (Finkelstein) Люїс 63
Фіске (Fiske) Джон 32
Фішер (Fisher) Джофрі Франсіс, Архиспископ Кентербері 10
Фолкнер (Faulkner) Вільям 50
Франко, Іван 90, 123, 141
Франціск (Franciscus) Ассізський 84
Фройд (Freud) Зігмунд 99
Фрост (Frost) Роберт 36, 40, 121, 124, 126
Формуляєва, Марія 150
Хвильовий, Микола 104, 134, 136, 138-140
Хмельницький, Богдан 81
Хоросницька, Марія 150
Христос 12-13, 25, 52, 57, 79-80, 83-84
Хрущов, Микита 139
Чабанівський, Михайло (справжнє прізвище Циба) 137
Чорна, Валентина 150
Чупринка, Григорій 136
Шапіро або Шепайро (Shapiro) Карл 101-102, 108
Шевченко, Тарас 37, 91, 95, 109, 117-118, 121, 123-124, 127, 139, 141, 143
Шекспір (Shakespeare) Вільям 101, 109, 117, 121, 125
Шеллі (Shelley) Персі Біші 99
Шкурупій, Гео 137
Шлемкевич, Микола 5
Шопен (Chopin) Фридерик Францішек 103
Шпенглер (Spengler) Освальд 7-8, 48, 74
Юда, Іскаріотський 83
Яновський, Юрій 137, 140
Ясенко, Леся 150
Ясперс (Jaspers) Карль 11, 19, 48

З М І С Т:

Від автора	5
Людина хоче вірити	7
Мандрівка міту	15
Родовід цивілізації	23
Міт Америки	31
Дух сумніву і безнадії	38
Сумління нашого часу	46
Містерія в театрі	55
Поцейбічний міт Гемінгвея	65
Людське життя це шукання правди	73
Традиція Кожом'яки	81
Поезія це правда	90
Поезія думки	98
Три поети еміграції	105
Максим Рильський — поет-гуманіст	113
Популярність поезії	121
Нобелівський лавреат Георгос Сеферис	127
Література під терором інквізиції	134
Сучасні поетеси України	141
Спис імен	152

